

PAOLA CASELLA

L'UMORISMO DI PIRANDELLO

RAGIONI INTRA- E INTERTESTUALI

Appendice con le varianti
tra la prima e la seconda edizione dell'opera

*Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres*

Edizioni Cadmo
2002

Casella Paola, *L'umorismo di Pirandello*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2002
344 p., 24 cm.

ISBN 88-7923-340-8

I. Pirandello, Luigi
853.912 (ed. 20)

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. les professeurs Giovanni Cappello (directeur de thèse), Daniel Schultness (président du jury), Giulio Ferroni (Università degli studi di Roma «La Sapienza») et Claudio Vicentini (Istituto universitario Orientale di Napoli), autorise l'impression de la thèse présentée par Paola Casella, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

© 2002, Cadmo s.r.l.

Edizioni Cadmo
Via Benedetto da Maiano, 3
50014 Fiesole (Firenze)

Tel. 055.5018.1
Fax 055.5018.201
cadmo@casalini.it

Printed in Italy

INDICE

Tavola delle abbreviazioni	pag. 9
I. PREMESSA	» 13
1. «L'incubo della promozione»	» 13
2. Tempi stretti per preparare i titoli scientifici	» 16
3. «Questo libro si legge con fatica e con poco profitto»	» 20
II. CRONISTORIA DELLA RIFLESSIONE SULL'UMORISMO	» 25
1. Predisposizione umoristica	» 25
2. Prodromi programmatici e teorici	» 34
2.1. Interesse giovanile per opere umoristiche, p. 34 — 2.2. L'umorismo come risposta alla crisi, p. 40 — 2.2.1. <i>La menzogna del sentimento nell'arte</i> (1890), p. 41 — 2.2.2. <i>Arte e coscienza d'oggi</i> (1893), p. 42 — 2.3. L'umorismo e il cenacolo letterario romano, p. 50 — 2.4. Una prima definizione del termine, p. 53.	
3. Decisiva maturazione metodologica	» 58
3.1. Rare e generiche note sull'umorismo fino al 1905, p. 60 — 3.2. Svolta decisiva nei giudizi critici su Cantoni, p. 63 — 3.2.1. Da «bizzarrie affettate» a «schietta bizzarria umoristica», p. 67 — 3.2.2. Dalla cantoniana «novella critica» al pirandelliano «critico fantastico», p. 68 — 3.2.3. Simile radice psicologica dell'umorismo, p. 72 — 3.2.4. Ricezione della teoria iscritta in <i>Humour classico e moderno</i> , p. 76 — 3.2.5. Interessi tematici pirandelliani nelle citazioni da Cantoni, p. 78 — 3.2.6. L'articolo su Cantoni tra ritratto e autoritratto, p. 84 — 3.2.7. <i>Le mutate spoglie dell'articolo su Alberto Cantoni</i> , p. 89 — 3.3. Vari riferimenti al <i>Don Quijote</i> , prototipo umoristico dal 1905, p. 94.	

4. Messa a punto della teoria e del libro sull'umorismo pag. 102
- 4.1. Tacite graduatorie di scrittori umoristici, p. 102 — 4.2. Tra invenzione e teoria: elzeviri a sfondo umoristico, p. 106 — 4.3. Ultimi aggiustamenti teorici nelle anteprime del volume, p. 114 — 4.3.1. *La parola «umorismo»*, p. 115 — 4.3.2. *Questioni preliminari*, p. 122 — 4.3.3. *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, p. 125 — 4.3.4. Quasi un'anteprima della conclusione: *I sonetti di Cecco Angiolieri*, p. 126.

III. DIALOGO INTERTESTUALE

» 131

1. Dialogo esplicito

» 136

1.1. Nencioni: un punto di riferimento costante, p. 136 — 1.1.1. Discussione esplicita nella prima parte, p. 137 — 1.1.2. Riferimenti allusivi nella seconda parte, p. 139 — 1.2. Funzione strutturante della polemica con Arcoleo, p. 143 — 1.2.1. Dialogo polemico sotteso alla prima parte de *L'umorismo*, p. 146 — 1.2.2. Il capitolo sugli *Umoristi italiani* come risposta per le rime, p. 149 — 1.2.3. Comune sostrato estetico desanctisiano, p. 152 — 1.3. Il magistero di De Sanctis: tra comunanza estetica e divergente militanza poetica, p. 154 — 1.3.1. Bonaria indulgenza manzoniana *versus* spierata pietà, p. 157 — 1.3.2. La «limitazione dell'ideale»: realismo e umorismo, p. 160 — 1.3.3. Leopardi – De Sanctis – Pirandello, p. 165 — 1.3.4. Il «senso profondo» della forma umoristica, p. 168 — 1.4. Cesareo: scudo estetico e pragmatico, p. 174 — 1.4.1. Continuatore congeniale di De Sanctis e oppositore di Croce, p. 175 — 1.4.2. Uso straniato de *La critica estetica* ne *L'umorismo*, p. 180 — 1.5. Lipps: assimilazione concettuale velata dalla diversa base estetico-filosofica, p. 184 — 1.5.1. Diversità di fondo delle due analisi estetico-psicologiche, p. 185 — 1.5.2. Ripresa esplicita all'insegna dello svuotamento concettuale, p. 186 — 1.5.3. Lipps e il sentimento del contrario, p. 188 — 1.5.4. Umoreismo e modo di considerare il mondo, p. 192 — 1.6. Il dialogo con Croce, uno e due, p. 197 — 1.6.1. Riferimenti nella prima edizione: tra polemica, conferma autorevole e riprese tacite, p. 197 — 1.6.2. Apologia polemica e assessamenti celati nella seconda edizione, p. 201.

2. Dialogo implicito

» 209

2.1. Assimilazione retroattiva dell'estetica di Gabriel Séailles, p. 209 — 2.1.1. Fondamenti concettuali dell'approccio teorico maturato nel 1905, p. 210 — 2.1.2. Simile percezione del reale, diversa interpretazione gnoseologica, p. 214 — 2.1.3. Ripercussione della fisionomia psichica dell'umorista sulla creazione artistica, p. 220 — 2.1.4. Organicità dell'opera umoristica riaffermata nel 1908 attraverso il sentimento del contrario, p. 225 — 2.1.5. Altre caratteristiche dell'umorismo in opposizione al tipo d'arte teorizzato da Séailles, p. 230.

IV. STRUTTURE ARGOMENTATIVE E SISTEMA CONCETTUALE DE <i>L'UMORISMO</i>	pag. 237
1. Strategia argomentativa	» 237
2. Tessere estetiche nell'argomentazione storica	» 243
2.1. Approccio estetico-psicologico e prospettiva acronica, p. 243 —	
2.2. Vaghe determinazioni dell'umorismo in senso stretto, p. 248 —	
2.3. Umorismo come risultato di un particolare processo psicologico ed estetico, p. 250 — 2.4. Centralità del sentimento nel fatto estetico, p. 255 — 2.5. Eccezionalità dell'umorismo, p. 259.	
3. Originalità e natura ambigua della definizione estetica	» 263
3.1. Originale approccio estetico-psicologico, p. 264 — 3.2. Una prima sibillina definizione del processo estetico dell'umorismo, p. 265 — 3.3. Precisazioni discordanti sull'attività e sulla natura della riflessione, p. 272 — 3.4. Speciale fisionomia psichica dell'umorista e sua visione del mondo, p. 276 — 3.5. Ragione ultima dell'arte umoristica, p. 289.	
 BIBLIOGRAFIA	 » 295
 APPENDICE	 » 313
Tavola sinottica delle principali varianti tra la prima e la seconda edizione de <i>L'umorismo</i>	
 INDICE DEGLI SCRITTI DI PIRANDELLO	 » 331
 INDICE DEI NOMI	 » 335

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Si adotta un sistema di rinvii bibliografici misto: le abbreviazioni rimandano ai testi primi studiati di Pirandello, di Cantoni e di Séailles; mentre si rinvia attraverso cognome data e pagina alle opere di letteratura secondaria citate per esteso nella bibliografia finale. Le abbreviazioni usate per i testi pirandelliani riprendono, per comodità del lettore, quelle già introdotte da Mario Costanzo nell'edizione critica delle *Novelle per un anno* (NA), almeno per i volumi lì menzionati. Le cifre arabe a esponente indicano il volume.

TESTI PRIMI DI PIRANDELLO

- AS L.P., *Arte e scienza*, Roma, Modes, 1908.
- BP Alfredo Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, «Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 5», Roma, Bulzoni, 1980.
- CI L.P., *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 2», Roma, Bulzoni, 1980.
- LA Alfredo Barbina, *Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta*, «Ariel», settembre-dicembre 1986, pp. 211-29.
- LB L. P., *Lettere da Bonn (1889-1891)*, Introduzione e note di Elio Providenti, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7», Roma, Bulzoni, 1984.
- LC Anna Maria Dotto, *Lettere di Pirandello al Cesareo*, «Nuovi Quaderni del Meridione», ottobre-dicembre 1967, pp. 473-81.
- LD Renata Marsili Antonetti, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi Editore, 1998.
- LF L.P., *Lettere della formazione (1891-1898). Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, Introduzione e note di Elio Providenti, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 10», Roma, Bulzoni, 1996.
- LG L.P., *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)*, Introduzione e note di Elio Providenti, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 8», Roma, Bulzoni, 1994.
- LJ Giovanni R. Bussino, *Liebe Jenny*, «Ariel», settembre-dicembre 1995, pp. 139-84.
- LL L. P., *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti. Inaugural-Dissert.*

- tation zur Erlangung der Doktorwürde bei der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn*, Halle a. S., Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses, 1891 (ristampa anastatica con una *Prefazione* di Giovanni Nencioni, Pisa, Edizioni Marlin, 1973).
- LM Giovanni R. Bussino, *Lettere di Pirandello a Monaci*, «Ariel», settembre-dicembre 1991, pp. 98-106.
- LPM Elio Providenti, *Lettere di Luigi Pirandello a Pietro Mastri*, «Nuova Antologia», gennaio-marzo 1994, pp. 231-54.
- LS L.P., «*Amicizia mia*». *Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886-1887)*, a cura di Angela Armari e Alfredo Barbina, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 9», Roma, Bulzoni, 1994.
- MN¹ L.P., *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Introduzione di Giovanni Macchia, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. I, 1986.
- MN² L.P., *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. II, 1993.
- NA¹ L.P., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Introduzione di Giovanni Macchia, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. I, 2 tomi, 1985.
- NA² L.P., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Introduzione di Giovanni Macchia, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. II, 2 tomi, 1987.
- NA³ L.P., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Premessa di Giovanni Macchia, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. III, 2 tomi, 1990.
- OS Alfredo Barbina, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, «Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 9», Roma, Bulzoni, 1998.
- PG Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1983.
- RO¹ L.P., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. I, 1973.
- RO² L.P., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, «I Meridiani», Milano, Mondadori, vol. II, 1973.
- SF Paola Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle «Novelle per un anno». Saggi e bibliografia dello critica*, Ravenna, Longo, 1997.
- SP L.P., *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, «I classici contemporanei italiani», «Opere di Luigi Pirandello», vol. VI, Milano, Mondadori, 1^a ed. 1960; 2^a ed. accresciuta 1965; 4^a ed. riveduta 1977 (citato dalla 5^a ed. 1993).
- TC L.P., *Taccuino di Coazze. Manoscritto*, Palermo, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello" Agrigento, 2000 (2^a ed. rivista e aggiornata).
- UM L.P., *Lumorismo*, in SP pp. 15-160 (sigla usata quando il testo della 1^a e della 2^a ed. è identico).
- UM 1908 L.P., *Lumorismo*, Lanciano, R. Carabba, 1908 (citato qualora il testo della 1^a ed. ha subito delle modifiche).
- UM 1920 L.P., *Lumorismo*, 2^a ed. aumentata, Firenze, Luigi Battistelli, 1920, citato nell'ed. emendata in SP pp. 15-160 (sigla usata per segnalare che il testo della 2^a ed. si discosta dalla 1^a).
- VD L.P., *Verga e D'Annunzio*, a cura di Massimo Onofri, Salerno, Roma, 1993.

TESTI PRIMI DI ALTRI AUTORI

- AC Alberto Cantoni, *Opere*, a cura di Riccardo Bacchelli, «Romanzi e racconti dell'Ottocento», collana diretta da Pietro Pancrazi, Milano, Garzanti, 1953.
- GS Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Baillièere et Cie, 1883.

Siccome Pirandello ricorre spesso al carattere corsivo per sottolineare i concetti centrali del proprio discorso, si adotta il carattere spazieggiato per evidenziare i termini rilevanti per la nostra argomentazione: il corsivo è perciò sempre d'autore, mentre lo spazieggiato è nostro.

A lavoro concluso, la mia gratitudine va agli amici e agli studiosi che mi hanno aiutata e consigliata in tutte le fasi della ricerca e della stesura di questa tesi di dottorato. In particolare ringrazio Aurelio Botta, Maria Jannuzzi e mio padre per aver riletto con cura il dattiloscritto, Michelangelo Picone e Christina Vogel per il sostegno durante la pubblicazione. Mi preme poi ringraziare vivamente il direttore di tesi Giovanni Cappello e i correlatori Giulio Ferroni e Claudio Vicentini, che in vario modo hanno accompagnato la lunga gestazione del lavoro con osservazioni stimolanti e suggerimenti preziosi.

Questa tesi di dottorato è stata resa possibile grazie al soggiorno all'Istituto Svizzero di Roma e al sostegno finanziario del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica e della «Fondation pour les bourses d'études italo-suisse» di Losanna. Il volume è stato pubblicato con i contributi del Dipartimento dell'istruzione e della cultura del Canton Ticino e del «Département de l'instruction publique et des affaires culturelles» del cantone di Neuchâtel.

Dedico il libro a Roland.

I.

PREMESSA

I. «L'INCUBO DELLA PROMOZIONE»

In quale considerazione Pirandello tenesse il saggio teorico su *L'umorismo*, redatto in vista del concorso per ottenere la nomina di professore ordinario di *Linguistica e stilistica* al Regio Istituto superiore di Magistero femminile di Roma,¹ è documentato in alcune lettere. Da esse emerge sì la maggior stima nutrita per *L'umorismo* rispetto ad *Arte e scienza*, la raccolta di saggi (in gran parte già editi) approntata per la stessa occasione; ma raspare anche un certo disinteresse dello scrittore verso la speculazione teorica di tipo accademico, premendogli più che la chiarificazione terminologica la validità estetica delle proprie opere umoristiche.

Nell'epistolario i due volumi di saggi vengono sempre messi in relazione alla necessità di migliorare, in seguito al tracollo finanziario paterno e alla perdita della dote muliebre, lo statuto precario della propria carica di professore straordinario. La finalità economica dei due volumi è dichiarata con tanto di indicazione del salario in una lettera a Luigi Antonio Villari:² «Ho dovuto metter su in poco tempo l'uno e l'altro per presentarli a una Commissione esaminatrice che dovrà giudicarmi degno d'esser promosso professor ordinario a L. 3.000 nell'Istituto di Magistero»

¹ La carriera accademica di Pirandello all'Istituto di Magistero iniziò il 16 marzo 1898, quando fu incaricato provvisoriamente dell'insegnamento di *Linguistica e stilistica, preceatistica e studio dei classici greci e latini nelle migliori versioni, in rapporto ai classici e alla letteratura italiana* con lo stipendio annuo di L. 1.200, come supplente dell'amico Giovanni Mantica, ordinario di lingua italiana e stilistica del secondo biennio. L'incarico di Pirandello venne confermato stabilmente il 7 gennaio 1900. Il 27 febbraio 1902 fu nominato *professore straordinario* nel primo biennio con lo stipendio annuo di L. 2.500. Pirandello teneva 14 ore di lezioni settimanali a un totale di almeno 150 allieve, stando a quanto dichiara in una lettera del 3 gennaio 1908 al direttore dell'Istituto. Per tutte le informazioni relative all'iter accademico de *Il professore Luigi Pirandello* si veda la documentazione offerta da Salvatore Comès 1976, pp. 109-60.

² Letterato napoletano (1866-1923), in corrispondenza con Benedetto Croce, fu presentato a Pirandello da Alberto Cantoni nel 1902. Autore di studi eruditi sulla letteratura napoletana del XIX secolo, fu anche scrittore umorista. Compose il *Viaggio di due asini* (1884), le *Storielle dello zoppo* (1898) e le *Memorie di Oliviero Oliviero scritte da lui (il Mutamondo e altri schizzi)* uscite nel 1900 e dedicò a questo genere letterario una serie di scritti critici, tra cui i volumi *Cari volti svizzeri* (1904) e *L'umorismo negli Italiani* (1912). Pirandello lo annovera tra i giovani umoristi italiani (UM p. 119). Per ulteriori notizie si vedano i contributi di Providenti, curatore delle lettere di Pirandello a Villari (1990, pp. 161-75) e del *Carteggio Croce - L.A. Villari* (1993a, pp. XI-XXIII).

(Providenti 1990, p. 174).³ Confidandosi con Massimo Bontempelli, Pirandello si lamenta delle pratiche accademiche che rallentano la produzione a lui più cara delle opere creative: «Ma che miserie, che miserie, che miserie, caro Bontempelli! Non respiro più da circa un anno. Ho dovuto metter da parte il romanzo a cui attendevo e non tener conto di tutte le richieste di novelle che mi vengono da tante parti». ⁴ Nella stessa lettera definisce, con sottotono ironico, *Arte e scienza* come «fatica particolare in vista del concorso e per la promozione», mentre a proposito de *L'umorismo* esclama: «Meno male quest'ultimo!». A Ugo Ojetti⁵ poi dichiara che il libro «non mi dispiace, specialmente nella seconda parte, psicologica ed estetica», cioè in quella meno accademica e più originale (CI, 8 dicembre 1908, p. 28).

La preminenza accordata all'esito estetico delle proprie opere rispetto alla piena condivisione della propria teoria umoristica è affermata apertamente nella seguente lettera a Ojetti, il quale aveva appena pubblicato una recensione al volume di Jan Paulhan, *La moral de l'Ironie*:

Ho letto sul «Corriere» l'articolo *Ironia*. A mio vedere, tu non distingui nettamente tra *ironia* e *umorismo*; e non distingui perché non dai tutto il suo valore all'espressione: *sentimento del contrario*. Nell'ironia questo manca *assolutamente*, e però l'ironia è il *contrario* dell'umorismo. Se a te pare che non manchi, vuol dire che tu chiami ironia l'umorismo: e facciamo questione di parole. / Lasciamo andare. Io ho già vinto il concorso, sono già *professore ordinario* (!). Risparmiamo, dunque, al Janni la fatica dell'articolo. Tu, se credi, scriverai di me, quando verrà fuori *La vita nuda*, se ti piacerà. Troverai in questo volume più d'una novella veramente umoristica: la approverai? Qui è tutto, per me. La teoria lasciamola ai professori d'università: non ci tengo affatto. Ho pochissimi capelli, e non vorrei per essa accapigliarmi con te. (CI, 2 marzo 1909, p. 37)

L'atteggiamento antiaccademico trapela nel saggio stesso quando l'autore, dopo un circostanziato esame di varie posizioni critiche sull'ipotetica differenza tra dolore antico e dolore moderno, conclude sbottando: «Oh via! è proprio inutile sfoggiare

³ Alle necessità economiche, comunque superiori allo stipendio, Pirandello accenna nella lettera del 29 dicembre 1908 all'editore Treves: «Durante quest'anno di penosissimo e assorbente lavoro per la preparazione di titoli scientifici, non potendo vivere con lo scarso emolumento che mi viene dallo Stato, e mancandomi il guadagno su cui contavo della pubblicazione del romanzo su Ja «Nuova Antologia», mi vidi costretto a cercare di collocare altrove *I Vecchi e i Giovani*» (Sarah Zappulla Muscarà 1996, p. 143).

⁴ La lettera, datata 29 marzo 1908, si trova in *Un inedito di Pirandello. A Bontempelli*, «Il Contemporaneo», Roma, 26 gennaio 1957, p. 10. Quale sia il romanzo lasciato in sospeso è detto nella lettera alla sorella Lina del 29 dicembre 1909: «Liberatomi di questi due volumi [di critica], mi rimetterò al romanzo *I Vecchi e i Giovani*, di cui ho già scritto tutta la prima parte e alcuni capitoli della seconda, e spero di condurlo presto a termine» (LF p. 366).

⁵ Scrittore, giornalista e critico d'arte (1871-1946) fu uno dei maggiori divulgatori di una «cultura minore», portavoce del gusto e delle idee correnti nel primo Novecento italiano. Pubblicò nel 1895 un'interessante inchiesta tra gli scrittori contemporanei intitolata *Alla scoperta dei letterati*, riunita in due volumi di *Capricci del Conte Onasio* (1908-1909) gli articoli firmati con questo pseudonimo per l'«Illustrazione italiana», e raccolse in 7 volumi di *Cose viste* (1923-1929) gli elzeviri scritti per il «Corriere della Sera», di cui fu direttore tra il 1925 e il 1927. La lunga e stimolante amicizia che per quarant'anni legò Pirandello e Ojetti è documentata dal ricco carteggio edito a cura di Zappulla Muscarà (CI pp. 7-123).

esempi e citazioni. Sono questioni, disquisizioni, argomentazioni accademiche. L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tal quale» (UM p. 32). *L'umorismo* ha in effetti per lunghi tratti, soprattutto della prima parte di natura essenzialmente storica, il sapore di una svogliata esercitazione accademica. L'autore stesso ammette, scrivendo a Ogetti, che il libro si presenta di spalle, imbottito di dottrina per ottemperare ai criteri di valutazione della commissione scientifica:

In quanto alla critica, dirò così, esteriore del libro, son d'accordo con te. Si presenta dalle spalle. Ma sai perché? Ho dovuto farlo (e m'è costato tanta pena!) per presentarlo a una Commissione di 5 professori d'Università che doveva esaminare i miei titoli per la mia promozione da professore straordinario a ordinario. Se li prendevo di faccia, addio! E sono andato innanzi a loro con le spalle imbottite e foderate di dottrina. Compiangi il tuo povero amico, ridendone, e acquista il sentimento del contrario del mio libro! (CI, 21 febbraio 1909, p. 33)

L'invito finale a considerare in modo umoristico il libro denuncia come esso sia frutto di un lavoro teorico contrario alla propria indole. Già il 9 dicembre del 1907 Pirandello usa termini chiari in merito, rivolgendosi ad Adolfo Orvieto:⁶ «Spero che uscirò vivo da questa per me improba fatica» (CI p. 348). Essi diventano più forti a prova superata, per esempio nella lettera del 29 dicembre 1908 all'editore Treves: «mi sono finalmente liberato dell'incubo della promozione a ordinario, e riprendo con gioia il mio lavoro naturale» dopo «il penosissimo e assorbente lavoro per la preparazione dei titoli scientifici» (Zappulla Muscarà 1996, p. 143).⁷

⁶ Critico e letterato fiorentino (1871-1952) fondò nel 1896 assieme al fratello Angiolo la rivista «Il Marzocco», che diresse dal 1901 fino alla soppressione avvenuta nel 1932. Il ricco carteggio di Pirandello con i fratelli Orvieto, che copre quasi vent'anni dal 1893 al 1911, è stato riedito da Zappulla Muscarà (CI pp. 261-353).

⁷ Identici i termini usati nel telegramma del 16 novembre 1908 ad Angiolo Orvieto, che sollecitava nuove novelle per il «Marzocco»: «Liberatomi incubo promozione riprendo mio lavoro naturale farò di tutto contentarvi subito» (CI p. 351). Lo sdoppiamento tutt'altro che pacifico tra Pirandello scrittore e Pirandello professore è tematizzato, in forma necessariamente conciliante, dallo stesso Orvieto nella recensione al volume *Arte e scienza*: «Tra i poeti e i romanzieri italiani che hanno bisogno per vivere d'esercitare anche un'altra professione più lucrosa, ce n'è di due specie: quelli che mal sopportano il giogo e quelli che lo amano. Sono professori, giornalisti, ufficiali, uomini d'affari o impiegati, gli uni imprecano tutto il giorno e tutti i giorni contro la sorte maligna che dando loro il genio s'è tenuta l'oro per sé, gli altri invece, senza imprecare e anzi qualche volta sorridendo con simpatica fermezza, mandano avanti il loro doppio lavoro come due buoni fratelli che cerchino vivendo insieme di darsi l'uno l'altro meno noia possibile. L'autore del *Fu Mattia Pascal* e dell'*Erma Biffante* ci ha dentro di sé questi due buoni fratelli: uno fa l'umorista, l'altro il professore: uno passa il tempo a cogliere tutte le contraddizioni e le assurdità della vita per ridere con la riflessione delle lagrime del sentimento; l'altro passa il tempo a addottorare giovinette nella scuola di Magistero Femminile di Roma. Non litigano mai, non si fanno mai i dispetti, la serietà pedagogica dell'uno non urta mai i nervi di quell'altro? Eh sì, probabilmente. E l'altro allora si vendica, forse con una novella o con una pagina di romanzo, che con sottile ironia smonta e rivela tutto il congegno di quella serietà dottorale. Ma anche il dottore — *Herr Doctor* Pirandello, laureato, se ben ricordo all'Università di Bonn — sa al momento opportuno prendere la sua brava rivincita e smontare a sua volta e rivelare con acuta analisi tutti i congegni del fratello umorista» («Il Marzocco», 19 luglio 1908, p. 4).

2. TEMPI STRETTI PER PREPARARE I TITOLI SCIENTIFICI

Se la composizione de *L'umorismo* è dovuta all'esigenza accademica, la scelta del tema corrisponde a uno spiccato interesse personale attestato fin dalla gioventù, sia presso lo studente che nel 1889 progettava di farsi strada nel mondo universitario attraverso uno studio storico-letterario sull'argomento, sia presso lo scrittore che fin dal 1893 caldeggia la nascita di una letteratura umoristica italiana. Non è un caso che diversi articoli redatti da Pirandello tra il 1905 e il 1906, sotto l'urgenza finanziaria e l'insostenibile situazione familiare, ruotino attorno a temi e autori umoristici.

In base ai dati a nostra disposizione, il progetto del libro risale verosimilmente alla fine del 1906, quando lo scrittore riceve l'amichevole consiglio di Giovanni Alfredo Cesareo,⁸ ordinario di letteratura italiana all'Università di Palermo, di darsi da fare per la nomina: «E per la cattedra di stilistica hai fatto nulla? Io tornerò a trattare la questione nella prossima seduta di facoltà. Ma anche tu muoviti un poco...» (Alfredo Barbina 1998b, p. 293). Poco dopo, il 17 marzo 1907, esce l'articolo *Umorismo o ironismo?* che traccia una prima storia del termine, punto di partenza inderogabile per ogni ricerca che voglia ambire a un riconoscimento accademico. Al contempo sta maturando in modo decisivo anche la riflessione sull'essenza dell'umorismo, come attesta lo scritto offerto il 31 maggio dello stesso anno per i festeggiamenti di Salvatore Farina,⁹ testo incentrato sulla «particolare pietà» dell'umorista contraddistinta dal «sentimento del contrario», e confluito senza sostanziali modifiche nel quarto capitolo della seconda parte del libro. È però solo a partire dall'agosto del 1907 che lo scrittore interrompe bruscamente la propria attività di narratore¹⁰ per dedicarsi esclusivamente all'elaborazione dei titoli necessari per il concorso scientifico di promozione, ritenuto inevitabile da Cesareo in una lettera del 27 luglio:¹¹

⁸ Le concrete ripercussioni dell'amicizia letteraria con Cesareo sul saggio pirandelliano sono esaminate sotto al cap. III.1.4.

⁹ Prolifico scrittore sardo (1846-1918), visse a lungo a Milano dove strinse amicizia con alcuni esponenti della scapigliatura e fu collaboratore degli editori Treves e Sonzogno. Riscosse molto successo in Italia e in Europa – soprattutto nel decennio 1870/80 – con romanzi e novelle centrate su vicende sentimentali e passionali di famiglie piccolo borghesi, ritratte con una tenue vena patetica e un pacato umorismo (cfr. L. Strappini, DBI, vol. 44, 1994, pp. 823-26).

¹⁰ Il 4 agosto 1907 esce su «Il Marzocco» la novella *La casa riposta*, dopo di che c'è un vuoto fino al febbraio 1908, quando appare sulla «Rassegna contemporanea» *Il commesso pensatore* (inserita in NA col titolo *Il guardaroba dell'eloquenza*). Segue un'ulteriore interruzione fino al 3 gennaio 1909, quando «Il Marzocco» pubblica *Due letti a due*. La produzione novellistica riprende dapprima in modo stentato (il 18 aprile appare *Stefano Giogli, uno e due*; l'8 agosto *La difesa del Molo*) poi con ritmi più sostenuti e regolari, in seguito alla prestigiosa collaborazione con il «Corriere della Sera» che inizia nell'ottobre del 1909. Va ricordato che «in un suo laboratorio parallelo» Pirandello approntava «presumibilmente tra il 1906 e il 1907» la seconda edizione de *L'erotica* (pubblicata nel gennaio del 1908), rimettendola «sulla scia del precedente e fortunato *Mattia Pascal*, nonché nell'orbita stretta dell'*Umorismo*» (Mazzacurati 1998, p. 106). Inoltre tra il 1906 e il 1908 stava componendo il romanzo *I vecchi e i giovani* (cfr. LF pp. 362, 365, 366), che apparve a puntate (fino al primo paragrafo del capitolo IV della seconda parte) tra gennaio e novembre del 1909 sulla «Rassegna contemporanea».

¹¹ L'inevitabilità del concorso scientifico è probabilmente da ricondurre alla legge n. 343 del 13 giugno 1907

la promozione oramai non si potrà fare se non dietro giudizio d'una Commissione tecnica. Ora io vorrei consigliarti a mettere insieme un volume di critica storica o estetica, tale che dia modo a un amico tuo, il quale potrebbe entrare nella commissione, di far rilevare, oltre il tuo molto valore come artista, anche la tua attitudine e abitudine alle ricerche propriamente personali. (Barbina 1998b, p. 293)

La natura del volume di «critica storica o estetica» da «mettere insieme» viene in seguito precisata dal Cesareo, che accenna all'eventuale presenza in commissione di qualche «collega, filologo puro» (ivi).

Le informazioni producono il loro effetto: Pirandello si dedica alla critica letteraria¹² e al contempo inoltra, in data 1° novembre 1907, la richiesta di iniziare le operazioni necessarie alla sua promozione a ordinario di Linguistica e stilistica, elencando le pubblicazioni scientifiche e quelle letterarie (da lui ritenute importanti per tale insegnamento) da sottoporre alla commissione esaminatrice. Nell'elenco compaiono già i titoli dei due volumi che, a dire il vero, più che «in corso di stampa» si trovano ancora in fase d'elaborazione:

1. *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*; 2. Un preteso poeta umorista del sec. XIII – studio –; 3. *Fede e Bellezza* di Niccolò Tommaseo – studio –; 4. Un poema su Dante; 5. Alberto Cantoni, romanziere; 6. Per uno studio sul verso di Dante; 7. L'umorismo (essenza, caratteri e materia) – in corso di stampa –; 8. *Arte e scienza* – (saggi di critica estetica e filologica) – in corso di stampa –; 9. *Conversazioni col Goethe*, tradotte dall'Eckermann; 10. Raccolta di studi e di rassegne su varie riviste, come la «Nuova Antologia», la «Rivista d'Italia», ecc. (Comes 1976, p. 131)

L'operosità in vista della promozione è documentata nell'epistolario: il 9 dicembre lo scrittore giustifica il mancato invio di una novella per «Il Marzocco», dicendo d'essere «tutto preso da un libro di critica estetica che devo mandare a stampa al più presto per presentarlo alla Commissione esaminatrice nominata dal Consiglio Superiore della P.I. per la mia promozione a professore ordinario» (CI p. 348). La stessa situazione è descritta nella lettera del 29 dicembre alla sorella Lina: «Ho dovuto sospendere tutti gli altri miei lavori letterari per attendere a due volumi di critica, che dovrò presentare tra breve alla Commissione esaminatrice per la mia promozione ad ordinario» (LF p. 366).

che modificava le norme sul passaggio a ordinario, chiarendo la posizione dei professori che, come Pirandello, erano stati nominati straordinari prima della legge n. 253 del 12 giugno 1904, che legava la promozione a determinate condizioni, quali l'importanza della cattedra, l'operosità scientifica, ecc. (cfr. Comes 1976, p. 111).

¹² Il 1° novembre 1907 esce sulla «Nuova Antologia» *Per uno studio sul verso di Dante*, ampia recensione a un opuscolo di Federico Garlanda; poco dopo appare un'acra *Poscritta* («La vita letteraria», 1907, a. IV N. 42) in risposta a una nota biliosa del Garlanda stesso a proposito della precedente recensione pirandelliana. Il 16 gennaio 1908 viene pubblicato, sempre sulla «Nuova Antologia», l'articolo *Illustratori, attori e traduttori*, in cui è rifuso e ampliato l'articolo *Nell'arte e nella vita. Vignette e scene*, apparso il 1° giugno 1905 sul quotidiano torinese «Il Momento». Tutti e tre questi scritti confluiscono poi nel volume *Arte e scienza* del 1908.

I tempi però diventano lunghi, perché il Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione nell'adunanza dell'8 febbraio 1908, – considerando lo statuto particolare degli Istituti di Magistero femminili, la «minore importanza» della cattedra tenuta da Pirandello e il fatto che essa «è stata costituita con patecchie diverse discipline, necessariamente trattate in modo elementare, frammentario e inorganico» –, conclude che «per l'ambito e l'indole di tale insegnamento» una cattedra di professore straordinario è più che sufficiente (Comes 1976, p. 134). Nel maggio 1908 appare intanto *Dell'umorismo. Questioni preliminari*, un'anteprima dei primi due capitoli del libro, provvista di tutti i rinvii testuali ai capitoli successivi, a documentare che l'elaborazione concettuale e l'impianto argomentativo de *L'umorismo* erano ormai delineati. Contemporaneamente, dietro ulteriori insistenze da parte dello scrittore e del Ministero stesso, il Consiglio Superiore ritorna sulla sua prima decisione e sottopone il 18 maggio al Ministero un elenco di illustri professori per la commissione esaminatrice. Vengono nominati: Giuseppe Aurelio Costanzo¹³ (presidente), Giovanni Alfredo Cesareo (relatore), Michele Barbi¹⁴ (segretario), Francesco Flamini¹⁵ e Francesco Novati.¹⁶

Non resta più molto tempo per mettere a punto i volumi da presentare. L'ordine di pubblicazione appare invertito rispetto a quello nell'elenco esibito alla Commissione: prima esce la raccolta di saggi (in buona parte già editi e variamente rielaborati)¹⁷ *Arte e scienza*, che vede la luce presso l'editore W. Modes di Roma in giu-

¹³ Poeta e scrittore siracusano (1843-1913) insegnò dal 1880 letteratura italiana all'Istituto superiore di Magistero femminile di Roma, divenendone dopo alcuni anni direttore. La recensione evasiva di Pirandello al poema lirico *Dante* di Costanzo («Nuova Antologia», 16 gennaio 1904; SP pp. 963-76) scaturisce dalla delicata situazione professionale, come emerge da una lettera ad Angiolo Orvieto: «Tu mi rimproveri amorevolmente che mi sia occupato su la "Nuova Antologia" del Dante del Costanzo, e non del tuo *Verso l'Oriente*. Ma non sai che il Costanzo è – purtroppo! – il rettore dell'Istituto Superiore, dove io – purtroppo! – insegno?» (CI, 2 febbraio 1904, p. 306).

¹⁴ Filologo e critico toscano (1867-1941), avviato da Alessandro D'Ancona agli studi su Dante e sulla poesia popolare, fu professore all'università di Messina e all'Istituto superiore di Magistero in Firenze. Si può considerare, per i suoi interventi sui nostri maggiori autori dal Tre all'Ottocento, raccolti nel volume *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni* (1938), il fondatore della moderna filologia italiana.

¹⁵ Storico e critico della letteratura, d'origine bergamasca (1868-1922), succedette al suo maestro D'Ancona nell'insegnamento della letteratura italiana alla Scuola normale superiore di Pisa. Fu uno dei maggiori rappresentanti della scuola storico-erudita, la sua opera più impegnativa è il volume *Il Cinquecento* nella collana dell'editore milanese Vallardi (1902).

¹⁶ Filologo e critico cremonese (1859-1915), allievo di D'Ancona, dal 1890 professore di letterature neolatine all'università di Milano, fu uno dei maggiori rappresentanti del metodo storico. Fondò con Arturo Graf e Rodolfo Renier il «Giornale storico della letteratura italiana».

¹⁷ Lo scritto *Arte e scienza* amplia in direzione anticrociana la posizione estetica espressa negli articoli *Scienza e critica estetica* («Il Marzocco», 1^o luglio 1900) e *Leopardi cieco* («Roma letteraria», 10 febbraio 1900). Il testo di *Un critico fantastico* fonde la presentazione di *Alberto Cantani* («Nuova Antologia», 16 marzo 1905) con l'articolo *L'ultimo libro d'un umorista morto* («Il Momento», Torino, 28 gennaio 1906). Il saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* riprende e sviluppa gli scritti: *Come si scrive oggi in Italia* («La Critica», Roma, 15 settembre 1895), *Romanza, racconto, novella* («Le Grazie», 16 febbraio 1897), *Sincerità e arte* («Il Marzocco», 7 marzo 1897), *Sincerità* («Ariel», 24 aprile 1898), *Lidalo* («La Critica», Roma, 31 gennaio 1896), già variamente rielaborati nell'ampia recensione *Novelle e novellieri* («Nuova Antologia», 16 giugno 1906). Il commento ironico sulla lotta ai forestierismi intitolato *Per l'ordinanza di un sindaco* corrisponde alle *Gronache stravaganti: Un trionfo nazionale* («Gazzetta del Popolo», Torino, 26 gennaio 1906). Il saggio bipartito *I sonetti di Cecco Angiolieri* ripropone nella

gno,¹⁸ mentre per *L'umorismo* sono ancora in corso le trattative con l'editore. In una lettera del 22 luglio a Rocco Carabba lo scrittore ritorna sulla proposta di «pubblicazione del libro *L'Umorismo*, da lei accettato con piacere», precisando le dimensioni del volume e ricordando l'urgenza della pratica:

Questa pubblicazione dovrebbe essere pronta (anche in bozze, nel peggiore dei casi) per la fine di Settembre. Già «Il Marzocco» l'ha annunciata, destando vivissima attesa in tutti coloro che conoscono la mia produzione. Verrà, credo, un volume di poco più di 200 pagine. Per esso io mi rimetto in tutto e per tutto alla sua discrezione. (Providenti 1990, p. 114)¹⁹

Pronta la risposta dell'editore, in data 24 luglio: «La prego mandare senza ritardo il manoscritto de *L'umorismo* perché io possa darle il volume per l'epoca da Lei desiderata. Proponga ella stessa le condizioni sulle quali non sarà difficile restare d'accordo» (ivi, p. 115).²⁰ Non è dato sapere quando avvenne esattamente l'invio del manoscritto;²¹ il libro fu comunque presentato ancora in bozze alla Commissione, che si riunì sei volte tra il 19 e il 26 ottobre 1908,²² e uscì a stampa solo all'inizio del 1909, contrariamente alla data del frontespizio. In calce al saggio *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, pubblicato il 1° dicembre 1908 sulla «Nuova Anrologia», l'autore rinvia al «mio libro *L'Umorismo*, d'imminente pubblicazione» datandolo già all'anno successivo: «Lanciano, Carabba ed., 1909» (p. 421). L'attesa delle prime copie del volume fu lunga: nella lettera del 18 dicembre 1908 Pirandello annuncia a Ojetti di mandargli «fra qualche giorno, cioè appena sarà pubblicato, il mio libro su *L'umorismo*» (CI p. 28); ancora il 25 dicembre lo scrittore afferma: «ne aspetto di

prima parte le tesi dello studio *Un preseso poeta umorista del sec. XIII* («La vita italiana», 15 febbraio 1896), mentre nella seconda parte sottopone a un esame filologico l'edizione critica dei sonetti angioliereschi approntata da Aldo Francesco Massera (Zanichelli, Bologna, 1906). Senza antecedenti è invece lo scritto *Per le ragioni estetiche della parola*, posto in appendice al volume nel quale Pirandello ribadisce la propria posizione anticrociana a proposito del volume *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio* di Karl Vossler, tradotto in italiano da Tommaso Gnoli (Bari, Laterza e figli, 1908). Oltre agli scritti qui esaminati sono compresi nel volume *Arte e scienza* i tre testi menzionati sopra nella nota 12.

¹⁸ Nelle lettere del 15 e 22 giugno 1908 rispettivamente ad Adolfo e Angiolo Orvieto, Pirandello chiede se Diego Garoglio, Enrico Corradini o Angiolo stesso non vogliono recensire il volume *Arte e scienza*, già inviato alla redazione de «Il Marzocco» (CI pp. 349-50). La recensione, firmata A[ngiolo] O[rvieto], appare il 19 luglio 1908.

¹⁹ Questo termine di pubblicazione è annunciato da Pirandello anche a Villari in una lettera del 23 luglio: «Il libro su l'Umorismo sarà pronto per la fine di settembre» (Providenti 1990, p. 174).

²⁰ Delle condizioni di pubblicazione sappiamo solo quanto risulta dal dettagliato rendiconto delle vendite dopo il primo anno dalla pubblicazione, datato 11 febbraio 1910: «Le compiego L. 74, 25 quale percentuale delle 198 copie vendute de *L'umorismo* sino al 31 dicembre scorso. Copie stampate: 500 / in omaggio: 36 / presso i librai: 41 / in magazzino: 225 / vendute: 198» (Providenti 1990, p. 115 e TC p. 59). Per le relazioni con Carabba si vedano Providenti 1990, pp. 107-35 e Barbina 1998b, pp. 292-95 e 1999b, pp. 129-38.

²¹ Una datazione *post quem* è desumibile dal rinvio alle «recenti feste» in onore di Alessandro Tassoni (UM p. 115) che si riferisce alla *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari pubblicata nella festa della Fossalta XXVIII giugno 1908* (a cura di Tommaso Casini e Venceslao Santi, Bologna-Modena, Formiggini, 1908), in cui fin dalla *Prefazione* di Giovanni Pascoli (datata 9 giugno 1908) Tassoni è presentato come esponente solitario dell'*humour* italiano.

²² Barbi parla infatti nella sua relazione personale per la commissione esaminatrice di «saggio sull'umorismo, non ancora pubblicato ma compiuto e tutto in bozze» (Comes 1976, p. 142).

giorno in giorno le prime copie: la prima sarà per te» (CI 31); solo alla fine di gennaio potrà inviare il libro, dedicandolo «Al suo Ugo, fraternamente Luigi – Roma 24.1.1909» (CI p. 32).

Se la composizione materiale dei due volumi di critica tiene occupato Pirandello più di un anno, le radici testuali de *L'umorismo* si nutrono di saggi anteriori variamente ripresi e rielaborati, di cui ricordo qui solo i principali: *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896), *Alberto Cantoni* (1905), *L'umorismo di Cervantes* (1905), *Per Salvatore Farina* (1907). Tali scritti documentano fasi diverse e distinte della riflessione sul tema, che fu oggetto anche di un corso tenuto al Magistero, di cui però, in attesa dell'edizione critica dei saggi pirandelliani per i Meridiani Mondadori a cura di Barbina, non è possibile dire nulla.²³ La versione di Manlio Lo Vecchio Musti sulla genesi del libro: «un'alunna diligente stenografò le parole del professor Pirandello, il quale poi rivide, corresse e dette alle stampe quegli appunti» (1939, p. 47), è certo troppo riduttiva, in quanto a monte o a valle di tali lezioni (a seconda dell'anno in cui furono tenute) stanno una lunga gestazione concettuale e una laboriosa elaborazione materiale che il presente lavoro intende mettere in luce.²⁴

3. «QUESTO LIBRO SI LEGGE CON FATICA E CON POCO PROFITTO»

Se il giudizio negativo di Attilio Momigliano pesò meno di quello crociano sulla fortuna de *L'umorismo*,²⁵ esso si fonda – diversamente da quello – non su obiezioni estetiche circa la validità di una definizione dell'umorismo,²⁶ bensì su caratteristiche testuali che in effetti rendono ardua la lettura dell'opera:

²³ Barbina annuncia che nell'edizione critica «si potrà osservare lo spessore e il peso delle varianti tra il manoscritto usato per le lezioni e l'edizione Carabba. Si tratta d'un lavoro di aggiunte e scarti: periodi eliminati, altri che compaiono, magari diversamente collocati e in forma diversa. Per quanto riguarda le parti inedite si tratta per lo più di esemplificazioni volte a chiarire certi passaggi di carattere filosofico, estetico che alle allieve giovinette potevano risultare 'impervi'» (1998b, p. 133).

²⁴ Alla stessa conclusione perviene Barbina esaminando i foglietti manoscritti che contengono appunti del corso sull'umorismo: «Pirandello lavorò con balzi di tempo notevoli nella stesura del testo: lo fanno nettamente intravedere il succedersi della numerazione (a volte mancante), la grafica, il tipo di carta» (1998b, p. 133).

²⁵ Per ragguagli sulla storia della ricezione del saggio si vedano Franco Zangrilli 1983, pp. 64-69 e Casella 1997, pp. 195-99. Mentre Ezio Raimondi ha sottolineato il precoce apprezzamento della teoria e dell'opera umoristica pirandelliana da parte di Angelo Fortunato Formiggini (1981, pp. 210-11).

²⁶ A dire il vero, Momigliano più sotto dubita dell'interesse che una descrizione dell'umorismo in generale possa rivestire per la critica estetica incentrata sul particolare: «Del resto in questa materia ho errato anch'io altra volta non considerando che la descrizione dell'umorismo può importare alla psicologia, ma non importa affatto alla critica psicologica ed alla critica estetica, le quali hanno per scopo di studiare lo stato d'animo particolare e l'arte particolare di quel dato individuo. Quindi non so che utilità possa avere un volume dedicato per la massima parte a ricercare in moltissimi poeti la comunanza d'uno stato d'animo molto impreciso e interessante per la critica psicologica e per la critica estetica solo in quegli aspetti che siano propri ed esclusivi di ciascuno di essi» (1909a, p. 430).

Questo volume avrebbe dovuto essere un libro organico, non una raccolta di articoli quale è veramente; né l'aureo avrebbe dovuto aspettare a definire nell'ultima parte l'essenza, i caratteri e la materia dell'umorismo, mentre nelle prime centotrentanove pagine seguiva a parlar di scrittori umoristi senza che il lettore sappia che cosa egli intenda per umorismo e possa quindi vedere se è coerente con sè stesso nel chiamare umoristi certi poeti. Per questo, per la prolissità nelle citazioni e nella confutazione di certe opinioni che poche linee basterebbero a condannare, per le frequenti digressioni, e per la mancanza di quella forma concisa e cristallina che deriva da una riflessione ordinata, questo libro si legge con fatica e con poco profitto. (1909a, p. 429)

La rielaborazione in poco tempo di scritti sparsi nell'arco di oltre un decennio, il fondamentale capovolgimento argomentativo tra prima e seconda parte, l'ampio spazio concesso alla refutazione di luoghi comuni della critica sono tutti elementi dovuti al contesto pragmatico in cui il libro fu composto; fanno parte cioè di quel travestimento accademico cui Pirandello (come confessò a Ojetti) fu costretto a sottomettere le proprie riflessioni teoriche, intimamente connesse con la propria arte, per presentarle alla commissione esaminatrice.²⁷ Se il travestimento pare offuscare a prima vista la comprensione del pensiero pirandelliano, inducendo a non considerare le zone testuali più prettamente accademiche, a saltare cioè a piè pari tutta la prima parte del libro, in realtà a tale comprensione è possibile approssimarsi solo a patto di ricostruire la logica interna del travestimento: dipanando d'un canto la matassa intricata dell'argomentazione, spesso polemica e digressiva, per cogliere le implicazioni estetico-filosofiche peculiari della teoria pirandelliana, e considerando d'altro canto la diversa origine delle pezze testuali – in accordo con quella «sorta di intercomunicabilità a largo raggio» messa in luce da Giovanni Macchia²⁸ – al fine di interpretare alcuni accostamenti concettuali discordanti.

L'analisi qui proposta affronta *L'umorismo* nell'integrità testuale della prima edizione, segnalando e commentando gli interventi apportati nella «seconda edizione aumentata» apparsa nel 1920 presso l'editore Luigi Bartistelli di Firenze.²⁹ Per comodità del lettore si adotta la sigla UM per le ampie zone testuali in cui le due

²⁷ Marinella Cantelmo parla in proposito di «doppio circuito comunicativo innescato dalla duplice "occasione" generica del saggio e dal duplice ordine di destinatari che ne consegue» (1996, p. 112).

²⁸ «È come un vasto terreno su cui scorrono continui canali d'irrigazione: le terre della fantasia vengono alimentate da acquazzoni filosofici o pensieri polemici, temi insistenti e "concreti" che rimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra, a volte con le stesse parole e non sempre personali. [...] Ciò è dovuto al carattere composito di tutta la produzione di Pirandello, fatta di *pièces* l'una legata all'altra in vista di un ipotetico insieme, e da una continua volontà di sperimentare forme diverse, quasi a ritrovare quella più aderente ad "un'idea della vita", come un sarto di classe col suo modello» (*Il gusto della scomposizione* [1969], ora in 1992, p. 29).

²⁹ Presso l'editore fiorentino era apparsa nel 1919 la raccolta pirandelliana *Il carnevale dei morti*. Dalle opere registrate dall'Istituto centrale per il catalogo unico (ICCU) risulta che l'attività editoriale di Bartistelli, attestata appena dal 1919, si concentra soprattutto sulla letteratura (opere prime e saggi), riservando fin da principio un certo spazio all'umorismo: nel 1919 pubblica la raccolta narrativa *Ironie* di Anna Franchi, nel 1920 le novelle *Uomini e bestie* di Ferdinando Paolieri e *Il diario di un pellegrino* dell'inglese Jerome K. Jerome e nel 1921 escono in due volumi le opere di Dickens tradotte da Silvio Spaventa Filippi, più volte ristampate negli anni successivi.

versioni sono identiche, rinviando alle pagine della seconda edizione, riedita e emendata da Lo Vecchio Musti nel sesto volume delle *Opere di Luigi Pirandello*, intitolato *Saggi, poesie e scritti vari* per «I classici contemporanei italiani» di Mondadori (1ª edizione 1960; 5ª edizione 1993). Tramite le sigle UM 1908 e UM 1920 si contraddistinguono i punti in cui il testo ha subito modifiche, rinviando rispettivamente con la prima sigla all'edizione Carabba e con la seconda all'edizione curata da Lo Vecchio Musti. La *Tavola sinottica delle principali varianti tra la prima e la seconda edizione*, fornita in appendice, intende agevolare il confronto in attesa di un'edizione critica del testo.

La genesi e il funzionamento della riflessione teorica sedimentata nel saggio del 1908 vengono ricostruiti attraverso la stratigrafia diacronica interna all'opera e le sue implicazioni intertestuali, combinando cioè prospettiva sincronica e diacronica, la contestualizzazione limitata al solo saggio, a tutta la produzione saggistica pirandelliana o ancora ai testi altrui chiamati in causa dall'autore. L'esame sincronico delle *Strutture argomentative e del sistema concettuale* de *L'umorismo* (parte IV del presente volume), volto a evidenziare l'originalità e la portata ambigua del discorso pirandelliano, si fonda sulla *Cronistoria della riflessione sull'umorismo* (parte II), circoscritta agli elementi confluiti o modificati nel saggio maggiore, e sull'analisi del *Dialogo intertestuale* con teorie altrui (parte III), determinanti sia per la maturazione del sistema concettuale sotteso alla teoria umoristica sia per l'organizzazione argomentativa del libro.

Ma concentrarsi sulla genesi teorica e materiale de *L'umorismo* non significa misconoscere il suo valore di «epicentro teorico cui perviene e da cui si ridipana l'attività narrativa pirandelliana» (Giancarlo Mazzacurati 1990a, p. 295). Si è inteso anzi fornire una base filologica per descrivere in futuro analiticamente quella «osmosi di riflessione critica e invenzione fantastica» (Pietro Milone 1996, p. 95), per la quale quest'opera ha un ruolo tanto centrale per l'interpretazione dell'intero lavoro pirandelliano. Ruolo che gli fu riconosciuto fin dalla prima pubblicazione dallo stesso Momigliano, il cui giudizio complessivo delineava la priorità artistica rispetto alla riflessione teorica, in sintonia con la posizione assunta in un primo tempo dallo stesso autore:

Chi studierà l'arte del P. potrà giovarsi molto di queste pagine e dimenticare così tutte le deficienze di questo studio considerato come lavoro oggettivo. Ma il P., narratore d'una potenza singolare, non si dorrà certamente se non gli si riconosce una grande valentia come critico. (1909a, p. 432)³⁰

³⁰ Angiolo Orvieto, dal canto suo, attirò subito l'attenzione sulla valenza poetica del saggio su Cantoni e più in generale del volume *Arte e scienza*: «Eppure questo volumetto di saggi intitolato *Arte e Scienza* è molto interessante: interessante di per sé per le questioni che tratta e per il modo onde le tratta; e più interessante ancora perché, in fondo in fondo, è sì un libro di critica oggettiva, ma è anche un libro di confessioni molto soggettive. E le confessioni critiche d'un artista hanno sempre un fascino speciale, ignoto alle pagine d'un puro critico per quanto acute e dotte esse siano. Quel rancio di *Cicero pro domo sua* che c'è sempre nella critica d'un artista, quel che di per-

Svaporato l'incubo della promozione, riprendendo in mano il libro nel 1920 per rispondere alla pesante stroncatura di Croce, Pirandello rivendica un valore oggettivo alla propria teoria e riconosce al contempo la validità del testo messo su in poco tempo e contro voglia, offrendolo a lettori, spettatori e critici contemporanei ancora incapaci di inquadrare correttamente la sua opera narrativa e teatrale.

sonale e di battagliero, di vivo insomma e geniale che non si fonda soltanto sul concetto dell'arte, ma sulla esperienza intima e continua di essa, conferiscono anche a questo libro del Pirandello un'attrattiva insolita ai "saggi" professorali» («Il Marzocco», 19 luglio 1908, p. 4).

II.

CRONISTORIA DELLA RIFLESSIONE SULL'UMORISMO

La genesi della riflessione pirandelliana sull'umorismo viene qui ricostruita considerando oltre agli scritti generalmente noti incentrati sull'argomento, pure testi più disparati – lettere, recensioni ed elzeviri –, che documentano una meditazione in corso attraverso l'uso di termini, temi o motivi poi rielaborati all'interno de *L'umorismo*. Proprio questi scritti minori testimoniano il travagliato percorso della messa a fuoco terminologica e concettuale, che dalla precoce disposizione umoristica, attestata negli epistolari giovanili e programmaticamente enunciata fin dai primi scritti pubblici del 1893, porta al saggio maggiore del 1908. Le tappe decisive del percorso sono scandite dallo studio su Cecco Angiolieri del 1896, nel quale è contenuta una prima definizione del termine, e dal saggio su Alberto Cantoni del 1905, in cui si enuncia per la prima volta l'approccio psicologico-estetico peculiare de *L'umorismo*.¹ Negli articoli, infine, che tra il 1907 e il 1908 forniscono quasi in anteprima alcuni capitoli del libro, si possono cogliere e datare gli ultimi significativi assestamenti nell'impianto argomentativo e concettuale.

1. PREDISPOSIZIONE UMORISTICA

Molti passi dell'epistolario attestano come l'umorismo non scaturisca tanto da una riflessione meramente letteraria quanto nasca innanzitutto da una disposizione psicologica e filosofica di Pirandello.² Nelle lettere ai familiari il giovane studente lascia trasparire, sotto il piglio sdrammatizzante di allegro intrattenimento, i propri travagli interiori dovuti a una contemplazione vieppiù disincantata della vita e

¹ Per una succinta analisi diacronica di queste tre tappe, incentrata sul ruolo attribuito al sentimento nella creazione artistica, si veda il saggio di Rosalma Salina Borello su *La maschera e lo specchio. I germi romantici dell'ironia pirandelliana* (1996, pp. 265-84).

² L'esame delle lettere giovanili porta Alessandra Attiani a osservare che «lungi dal costituire una teoria astratta» le considerazioni pirandelliane sull'umorismo «nascono dal vivo d'una esperienza, prima ancora che artistica, esistenziale» (1996, p. 28), confermando così un elemento ormai assodato dalla critica (cfr. per esempio Gaspare Giudice 1980, pp. 93-96, 159-61, 178-88, Arcangelo Leone De Castris 1975, pp. 5-27 e Claudio Vicentini 1985, pp. 15-39, 95-116).

all'imperuosa vocazione artistica tanto avvertata in questo «secol nostro *pratico e positivo*» (LG, 6 novembre 1887, p. 224). Il tono apparentemente spigliato corrisponde a un sofferto atteggiamento esistenziale che coniuga in modo tipicamente umoristico i due sentimenti antitetici di dolore e d'irrisione dello stesso dolore. L'aggrovigliarsi di sentimenti contrari, di motivi esistenziali e letterari è esemplarmente dipanabile a partire dal significato attribuito da Pirandello al termine «allegria».

Nella lettera del 1° gennaio 1888 lo studente enumera alla sorella Lina e al cognato Calogero De Castro, residenti in Sardegna, una lunga serie di contrarietà che l'affliggono (le ristrettezze finanziarie, il mal di mare, il mal di denti e l'obbligo del servizio militare, in realtà poi surrogato dal fratello Enzo), concludendo ogni descrizione con il ritornello paradossale «Stiamo allegri, eh?! allegri e ridiamo»:

per le feste del Narale, no: per il capo d'anno tutti i miei auguri a voi, auguri di pace, di amore, e di quattrini – sopra tutto... tutto il mondo è un quattrino tondo, e chi più ne ha più ne tiene. Quattrini in tasca, ecco il mio augurio. Quattrini... quattrini... quattrini... cioè quelli che non ho, quelli che non avrò mai, quelli che più di tutto mi farebbero bisogno, quelli che non saprò mai farmi, e però sarò sempre un miserabile. Ma questo è fuori proposito. Siamo allegri, eh?! allegri e ridiamo.... Non son potuto venire per le feste di Natale; ma avrei voluto venire... Tutto quello che si vuole, talvolta non si può. Già. La traversata da Civiravecchia a Porto Arangi è burrascosa. Ho avuto paura. E non son venuto per questo. E non per altro. Voi sapete che io soffro il mal di mare. È un affar serio: una traversata burrascosa!... poco male se fosse soltanto per breve tratto di mare!... Basta, eh?!... Siamo allegri... / Come lo avete passato, voi, tutto questo tempo? Io malissimo – cioè... non tanto male... 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 stiamo allegri, eh?!... allegri e ridiamo. (LG p. 245)

Dall'ampia citazione risulta evidente il significato amaramente antifrastrico da attribuire al ritornello: l'allegrezza e il riso non sono semplicemente ridicibili – secondo i modi dell'ironia retorica – ai loro contrari di tristezza e pianto. Pirandello incita bensì a superare il dolore attraverso un'allegria e un riso dal sapore amaro, perché scaturiscono dalla consapevolezza dell'inevitabilità di tanto dolore. Sotto le disinvolte formule colloquiali – «Tutto quello che si vuole, talvolta non si può. Già»; «tutto il mondo è un quattrino tondo e chi più ne ha più ne tiene», «Piccole miserie, cose da nulla» – traspare la pessimistica rassegnazione pirandelliana al corso del mondo.

La centralità emblematica che a questa altezza cronologica riveste il termine

«allegro» emerge dai numerosi progetti letterari a esso intitolati, di cui però ci è pervenuto soltanto la sezione *Allegre* della prima raccolta lirica *Mal giocondo* (1889). In una lettera di poco precedente, del 4 dicembre 1887, Pirandello mette in guardia i genitori circa il significato da attribuire al titolo della commedia *La gente allegra*: «Il titolo non v'inganni – è quanto di più triste si può immaginare sotto l'apparenza del riso» (LG p. 237). Letta in questa chiave, la promessa semiserie alla sorella di diventare prima della fine dell'anno «una celebrità di genere allegro» costituisce la prima formulazione di un programma letterario incentrato sui sentimenti contrari del riso e del pianto posti su due diversi livelli, il primo in superficie, il secondo in profondità.

L'attuazione di tale programma è sommariamente esemplificabile con il trapasso testuale che l'invito all'allegria subisce nel tempo. Dopo la lettera ai familiari del 1887, esso ricompare in una recensione del 1894, in bocca a un personaggio probabilmente non solo fittizio:

Io contavo fino a pochi giorni a dietro un solo amico ideale: un povero ubbriaco che s'incontra spesso, a tarda notte, per le vie deserte di Roma. Questo disgraziato, sotto il potere del vino, diventa filosofo: s'avvicina barcollando ai rari passanti, scuote un braccio ed esclama con torpida lingua – «Allegro!» – accompagnando la parola con un mezzo gesto della mano e del capo.³

Un personaggio analogo, presentato con formulazioni alquanto simili, riappare ne *Il fu Mattia Pascal* del 1904, sotto le vesti del viandante ebbro in cui il protagonista s'imbarca durante una passeggiata notturna per la capitale:

Ritornando per via Borgo Nuovo, m'imbarcai a un certo punto in un ubriaco, il quale, passandomi accanto e vedendomi cogitabondo, si chinò, sporse un po' il capo, a guardarmi in volto da sotto in sù, e mi disse, scotendomi leggermente il braccio: / – Allegro! / Mi fermi di botto, sorpreso, a squadrarlo da capo a piedi. / – Allegro! – ripeté, accompagnando l'esortazione con un gesto della mano che significava: «Che fai? che pensi? non ti curar di nulla!». / E s'allontanò, cempennante reggendosi con una mano al muro. / A quell'ora, per quella via deserta, lì vicino al gran tempio e coi pensieri ancora in mente, ch'esso mi aveva suscitati, l'apparizione di questo ubriaco e il suo strano consiglio amorevole e filosoficamente pietoso, m'intronarono: restai non so per quanto tempo a seguir con gli occhi quell'uomo, poi sentii quel mio sbalordimento rompersi, quasi, in una folle risata. (RO¹ pp. 447-48)

Da ritornello sdrammatizzante del giovane Pirandello, l'invito all'allegria è diventato un «consiglio amorevole e filosoficamente pietoso» di un povero ubriaco. Esso fa passare Mattia Pascal dalla contemplazione emparica delle fontane di piazza San Pietro a una «folle risata», reazione umoristica di fronte alla visione disincantata e

³ «Gruppi e figure» di Don Ramiro (I. M. Palmarini), «Roma letteraria», (Roma), 16 giugno 1894, p. 271; ora in SF pp. 139-40.

straniata del mondo. Ed è significativo che sia proprio questo nuovo atteggiamento esistenziale a caratterizzare lo scioglimento dell'*Entwicklungsroman* di Mattia Pascal, il quale alla fine, quando trova la moglie rimariratasi durante la sua presunta morte, afferma: «Io ora sono vivo – vedi? – e voglio stare allegro... *Allegro!* come diceva un certo ubriaco amico mio...» (RO¹ p. 568).⁴ L'«allegria» assurge così, in quest'opera prettamente umoristica, a vero emblema dell'atteggiamento di chi si è rassegnato a ridere delle proprie sciagure e di quelle del mondo intero. La stessa accezione assume anche nel titolo della novella *Allegri!* (1905).⁵ Attraverso l'innalzamento a titolo, l'innocente esortazione del mendicante cieco viene a riferirsi all'atroce bozzetto oleografico nella sua interezza, esprimendo così la ben altrimenti lucida e cosciente visione del mondo autoriale.

Tornando dall'opera creativa all'epistolario, vediamo come fin dalle prime occorrenze il pianto larvato sotto il riso è strettamente collegato a una prospettiva copernicanamente distaccata, cosciente cioè della piccolezza e in fin dei conti dell'insignificanza degli uomini nell'universo.⁶ Lo dimostra una lettera del 10 dicembre 1887, in cui si trovano primi accenni sia al tema copernicano sia alla così detta «filosofia del lontano» ad esso intimamente connessa:⁷

Non ho tristezze io; ma rido, ma rido che è un'allegrezza a vedere. Egli è che ho veduto la terra, in cui tutti siamo, piccoli e grandi uomini, da un punto un po' troppo alto, e mi è parsa, la salvi chi può!, un limone. A quell'altezza si ride, come matti. Diciamo proprio sul serio? Facciamo proprio sul serio? Oh come tutto è sciocchezza! e come è sciocchezza il dire che tutto è sciocchezza! (LG p. 238)⁸

⁴ Anche in un altro passo del romanzo Pirandello rievoca la figura del viandante ebbro e la sua particolare allegria: «Era più degna di compassione la maestra Caporale, a cui neanche il vino riusciva a dar l'allegria di quell'indimenticabile ubriaco di Via Borgo Nuovo» (RO¹ p. 458).

⁵ La novella è apparsa per la prima volta in due puntate sulla «Rivista di Roma», 25 dicembre 1905 e 25 gennaio 1906. Profondamente rivista, è inserita nel 1927 nella raccolta delle *Novelle per un anno* con il titolo *Guardando una stampa*, che rinvia alla nuova cornice metanarrativa (cfr. Casella 1997, pp. 34-35 e 78-81 e NA² pp. 36-52 e 1232-47).

⁶ Le origini leopardiane del motivo e i suoi sviluppi diacronici nell'opera di Pirandello sono stati messi in luce da Beatrice Alfonzetti (1989, pp. 77-111). Quello cosmico copernicano è uno dei fondamentali temi del *Leopardismo pirandelliano* indagato da Davide De Camilli nella prima ampia ricognizione comparativa in merito (1973, pp. 349-59).

⁷ La paternità della «filosofia del lontano» (per altro paragonata a un «cannocchiale rovesciato») è attribuita al personaggio del dottor Fileno nella novella *Tragedia di un personaggio* del 1909. Ma già nelle *Conversazioni letterarie* del 1896 Pirandello dichiarava d'immergersi «certi giorni nelle riflessioni di una filosofia che vorrei chiamare *del lontano*» («La Critica», Roma, 5 gennaio 1896, p. 15). Essa è messa esemplarmente in atto dal protagonista della novella *Pallottoline* (1898), è teorizzata negli elzeviri apparsi nel 1909 sul trisettimanale romano «La Preparazione» (*Da lontano: Presentazione, Femminismo, Ricominio a veder l'Europa. Non concludo*, ora in SP pp. 1064-75 e AA.VV. 1990, pp. 437-39), e ricompare in varie forme in opere successive (*L'ave maria di Babbio* del 1912; *Sopra e sotto e Il treno ha fischiato* del 1914; *Rimedio: la geografia* del 1920; e *Uno, nessuno e centomila* del 1925). Sul ruolo dello straniamento nella concezione umoristica pirandelliana si veda qui sotto il par. IV.3.2.

⁸ Questo modo bipspectico di considerare il mondo compare già in una lettera del 13 febbraio 1886: «mi trovo nella più noiosa lotta con me stesso: ora tutto ciò che mi circonda mi sembra risibilmente piccolo, ora maestosamente immenso» (LG p. 103). Il capovolgimento prospettico è poi anche messo in atto nella lettera del 23

L'allegrezza pirandelliana è reazione alla sua visione pessimistica del mondo, leopardianamente libera da inganni.⁹ Nella stessa lettera il giovane studente afferma il suo rimpianto per l'illusione irrevocabilmente perduta: «Beato chi sa arrestarsi a metà strada, e prima che venga vecchiezza sposa l'illusione, e sa custodirla con amore. Per me, essa è fuggita innanzi tempo, ed io non ho più età: ho ventun'anni e porrei benissimo averne cinquanta – erà, che, spero, non conterà mai» (LG p. 239). Una forma più apertamente distruttiva aveva assunto poco prima la passeggera rinuncia alla vocazione artistica. Nella lettera del 25 marzo 1887, in cui Pirandello comunica alla sorella Lina d'aver bruciato tutte le sue carte, non compaiono né allegria né riso, ma solo un «sogghigno», in cui si esprime la profonda lacerazione provocata dalle mire artistiche inizialmente tanto contrasrate: «Nulla ora mi rimane, tranne un rimpianto vago che spesso sul labbro si muta in sogghigno, e una intensa voluttà di dir male di tutto e di tutti» (LG p. 194). Va qui rilevato, con le parole di Beatrice Stasi, «il passaggio programmaticamente stridente da un tono elegiaco a un piglio umoristico, che sembra anticipare il caratteristico bifrontismo del tragico riso nelle teorie e nelle opere di Pirandello maruro» (1995, p. 228). In diverse altre lettere è ritratta con toni variamente leopardiani la propria situazione esistenziale completamente disillusa. Così, sempre alla sorella Lina, scrive nel marzo del 1888:

Sorella mia, sto sano, ma triste sopra ogni dire. Non so lamentarmene però; poiché io stesso sono stato il ladro della mia pace; ho distrutto tutte le mie illusioni – e non mi resta che la realtà, la quale è una vecchia brutta bene. Vorrei una cosa sola: morir presto, con la giovinezza mia! – (LG p. 258)¹⁰

E in una lettera al padre del dicembre 1888 Pirandello nota in un inciso che: «da un pezzo in qua molti inganni molte illusioni molti entusiasmi [sono] cessati in me, e ne ho col riso scopato le ceneri» (LG p. 302). La sofferta coesistenza di sentimenti contrari, suscitati dall'aspirazione a ideali irraggiungibili e dal conseguente disinganno, è lucidamente tracciata (anticipando molti atteggiamenti di fururi personaggi pirandelliani) nella lettera alla sorella dell'11 febbraio 1889:

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

settembre 1887 a Carmelo Faraci: «Bene è vero però, che noi siamo troppo piccoli per intendere (non dico ragionare) le leggi della Natura, e per esperienza fatta posso dire che la formica ha creduto che la mia mano, la quale è una mano, fosse una montagna» (Giovanni R. Bussino 1979, p. 23 e Barbina 1999a, p. 165).

⁹ Beatrice Stasi rileva nel passo citato «una fitta trama di reminiscenze leopardiane generiche» e afferma che, in genere, i temi e toni leopardiani reperibili negli epistolari giovanili di Pirandello «possono in linea di massima esser ricondotti al repertorio più comune e logoro del leopardismo "larmoyant" del secondo Ottocento» (1995, pp. 198-99 e 195).

¹⁰ In nota Providenti sottolinea il tono leopardiano a partire dalla spia lessicale di «giovinezza».

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. Questo è il mio male ed è cagionato da un'anelanza, che ha tutte le sofferenze d'una passione, d'esser migliore, sempre, in una ascensione continua dello spirito verso l'ideale d'una perfetibilità continua, l'ideale purissimo, indeterminato. Ogni cosa che mi ostacola questa ascensione scuote talmente i miei nervi non mai in riposo, da produrre un gran squilibrio in tutto il mio organismo... Le attuali condizioni della vita sociale sono poi così contrarie ai risultati della nostra scienza, che ognuno di noi il quale è costretto a subirle ne riceve tale continua scossa al cervello da determinare un continuo senso doloroso, che è poi la tristezza abituale. Oh a quanti sogni, Lina mia, a quanti piacevoli inganni fattimi innanzi è necessario che rinunci per produrre alla men peggio i miei giorni. (LD p. 89)

Espressione dell'«allegria» pirandelliana dal valore amaramente antifrastrico è il riso acre e corrosivo, che distrugge non solo le illusioni proprie (come esemplificano i passi citati in precedenza) ma anche quelle altrui. In una lettera ai familiari del 9 febbraio 1887 scrive: «Ho imparato a ridere d'un riso così tagliente, da stracciar le carni addosso a le persone. [...] Che posso farci io, se tutti i miei ideali, tranne quello di voler essere borghesemente felice, se ne son iti, non so dove?» (LG p. 177). Simile l'affermazione, dal valore retrospettivo, contenuta nella lettera da Bonn del 30 marzo 1890: «Da un pezzo, io non so più farmi inganni, miei Cari, e anche in Roma mi è avvenuto spesso di ridere di molta povera gente» (LB p. 108). Che non si tratti di un riso privo di compatimento, emerge ancora più chiaramente da una delle ultime lettere da Bonn del 1891, nella quale, quasi sotto forma di poscritto, soggiunge: «Mi dimenticavo... — sapete che il padre del mio povero Enrico Sicardi, è morto or son pochi giorni? Una famiglia che resta nella più squallida miseria... Ah! si ha bella voglia di ridere, ma è pur dura la vita» (LB p. 182).

Alla percezione umoristicamente distaccata della vita è riconducibile anche l'uso della metafora teatrale. Pure in questo caso Pirandello designa attraverso il termine «commedia», di per sé positivo ('allegro'), una concezione bifronte della vita, dilaniata tra riso e pianto, tra sdegno e compassione. In una lettera da Roma datata alle calende di maggio 1888, scrive ai familiari che si trovano in villeggiatura nella campagna del Caos: «Io ho furori incendiari, e smanie nihiliste, e rabbie devastatrici. Vorrei atterrar queste mura cittadine, arnesi di viltà, e quante case e quante chiese aduna la città, in cui eternamente s'agita questa eterna commedia di mediocri passioni e di insulse vanità...» (LG p. 270). Un'attribuzione antitetica più stridente si trova in una lettera del 15 febbraio 1903 all'amico fiorentino Pietro Mastri.¹¹ A pro-

¹¹ Si tratta del *nom de plume* dell'avvocato fiorentino Pirro Masetti (1868-1932), la cui raccolta poetica *La Via delle Stelle* riscosse nel 1927 i consensi di Eugenio Montale e Pietro Pancrazi. L'amicizia tra l'agrigentino e il fiorentino, dopo la giovanile polemica sulla rivista fiorentina *Vita nuova* a proposito dell'annosa questione della lingua, in cui Pirandello propugnò una *Prosa moderna* (1890) antiletteraria rifacendosi a Graziadio Isaia Ascoli mentre Mastri sostenne la scelta del fiorentino, è ricostruita da Providenti attraverso le lettere scritte tra il 1900 e il 1903 dal primo al secondo (LPM). Pirandello recensì favorevolmente, sotto lo pseudonimo anagrammatico Giulian Dorpelli, la raccolta lirica di Mastri *Arcobaleno* (*Tra libri vecchi e nuovi*, «Minerva», 7 aprile 1901). Per gli scritti pubblicati sotto questo pseudonimo si vedano Barbina (1973) e Macchia (*I rischi e i vantaggi dello pseudonimo* [1980], 1992, pp. 125-37).

posito dell'infelice amore per Adelaide Bernardini, che ha condotto Luigi Capuana sull'orlo del suicidio, Pirandello esclama: «Ah, caro Pirro, che commediaccia buffa e arroce è questa vita nostra!» (LPM p. 252).¹²

La metafora teatrale serve anche per esprimere in modo umoristico la frustrazione che scaturisce dall'indifferenza dei contemporanei per la propria arte. L'8 gennaio 1889 lo studente lamenta la dipendenza finanziaria dal padre e al contempo dispera di migliorare la propria situazione una volta terminati gli studi:

È inutile, la presente umanità è divenuta così birbona, che non vuol lasciarsi più annoiare dai letterati... Ed io me ne fabbricherò, se Dio vuole, una affatto ideale, e mi sentirò orgoglioso di dirmi il suo poeta per eccellenza. Tragica, oggi eh! la mia lettera... ma fa ridere, come per altro tutte le tragedie. (LG p. 309)

Il capovolgimento rivela l'interpretazione straniante dei generi teatrali, per cui la tragedia non suscita più (solo o tanto) il pianto quanto il riso. L'idea di superamento del tragico attraverso il comico corrisponde a una prima concezione dell'umorismo a due livelli (riso in superficie e pianto in profondità).¹³ Quanto questa concezione evolva fino al 1908, appare esemplarmente dalla ben diversa definizione dell'umorismo come «superamento del comico attraverso il comico stesso» (UM p. 98) che Pirandello adotterà nel saggio maggiore, desumendola da Theodor Lipps.¹⁴

Anche nel primo bilancio pubblico del 1896 sulla propria attività di critico e scrittore «sincero», controcorrente in epoca dannunziana, Pirandello constata amaramente, senza illusioni consolatorie su un apprezzamento dei posteri: «E che triste parte è poi quella degli *incompresi* nella commedia della vita! Amarezze, per cibo quotidiano; e per compenso, il ridicolo» (SP p. 913).¹⁵ In questa conclusione sono contenute le due prospettive unificate nello strabismo umoristico: la prospettiva interna, che vede le amarezze causate da un mancato (più o meno volontario) adeguamento ai tempi, e quella esterna, che scorge il ridicolo di tale diversità. Oltre a esprimere la particolare situazione del giovane scrittore non allineato, donchisciot-

¹² Questo amore contrastato è alla base del racconto autobiografico *Il taccuino di Ada* di Capuana e del dramma *Vestire gli ignudi* di Pirandello. Quest'ultimo fu accusato di diffamazione e plagio alla prima rappresentazione nel 1922 dalla Bernardini, vedova di Capuana (cfr. Mario Sipala 1974, pp. 67-71 e 125-28; Casella 1997, p. 134n).

¹³ Si veda la lettera citata sopra del 4 dicembre 1887 (LG p. 237). Questo abbinamento ossimorico ricorre anche ne *Il fu Mattia Pascal*: «Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre, scappata via, così, con quella matta; mia moglie, di là, che... lasciamola stare! Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più il pane, quel che si dice il pane, per il giorno appresso, io con la baiba turta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere» (RO¹ pp. 360-61). La stessa formula è variamente declinata nelle opere creative, per esempio nella novella *Amicissimi* (1902, NA¹ p. 188) e nel romanzo *Suo marito* (1911, RO¹ p. 799). È usata anche nella lettera del 25 dicembre 1908 a Ojetti in cui allude alla propria disgraziata situazione familiare: «Ho denno di me la più buffa delle tragedie» (CI p. 31).

¹⁴ Si veda qui sotto il par. III.1.5.2 sulla *Ripresa esplicita all'insegna dello svuotamento concettuale*.

¹⁵ *Il momento*, «La Critica», Roma, 18 marzo 1896.

tescamente fedele al proprio ideale artistico,¹⁶ l'affermazione contiene *in nuce* una valida caratterizzazione di molti protagonisti pirandelliani, soprattutto di quegli idealisti controcorrente che in base alla propria particolare filosofia di vita sfidano gli usi sociali.

Nell'epistolario si trovano accanto a queste brevi formule spesso di tipo esclamativo, rapportabili a una visione umoristica del mondo, anche diverse miniature narrative sullo stesso tono. Evoco solo di passaggio, perché ricordato a più riprese da altri, lo scanzonato *réportage* della visita notturna ai più antichi monumenti di Roma, affidato dapprima alla lettera del 9 marzo 1888 alla sorella Lina (LG p. 258), e rielaborato poco dopo nella lirica *La caccia di Domiziano* inserita nella raccolta *Mal giocondo* del 1889, che nell'ossimoro del titolo riassume la tipica prospettiva umoristica pirandelliana.¹⁷ Meno noto il ritratto di un tedesco, colto nel momento in cui il suo atteggiamento grave è scomposto da un ridicolo starnuto:

Fra tanto, miei cari, il vedere un tedesco, un uomo grave, che non ama gli scherzi, un uomo serio e incammatato, vederlo, dico, violentato villanamente da questo biricchino che si suol comunemente chiamar starnuto, vederlo stuzzicato nel naso e costretto a far delle smorfie, aspettando che egli esca e si spassi, con tanto di bocca aperta, è una cosa, v'assicuro, miei cari, una cosa molto compassionevole. (LD, 22 dicembre 1889, p. 91)

La ricchezza di qualificativi risponde qui a una duplice prospettiva, l'una centrata sullo scherzo birichino giocato all'«uomo serio e incammatato», l'altra nutrita dalla compassione nei suoi confronti per la villana violenza subita. L'entità minima, anzi ridicola del fatto e la dismisura dei termini negativi usati conferiscono al bozzetto il tono di una scherzevole *causerie*. Più sofferta invece l'autoirrisione contenuta in una lettera del giugno 1891, inviata da Palermo a Jenny Lander-Schulze, la gentile compagna del nebbioso soggiorno a Bonn. Pirandello vi raffronta i propri malanni di cuore, sia propriamente cardiaci che sentimentali, alla situazione di due cuculi in amore:

Ah Jenny, devo ridere! Il mio cuore è di nuovo molto malato. Sono già quattro notti che non posso stare a letto. Questo sciocco cuore! Gli piace saltare e ballare dentro come uno spensierato monello di strada. / Ogni notte sento due cuculi, che abitano da un mese nel mio terreno, sospirare per delle ore su due vecchi olivi. La luna sorge, la luna tramonta, ed essi sospitano sempre. Ah che stupidi, che srupidi! Essi sospirano così, piangono così, perché si amano; e quando penso che possono unirsi così facilmente, povere bestie, devo ridere e ridere, veramente; ho però gli occhi pieni di lacrime. La natura è veramente una grande burlona! Non lo credi? (traduzione dal tedesco di Bussino)¹⁸

¹⁶ Si veda sotto al par. II.3.3 l'esame dei *Vari riferimenti al Don Quijote, prototipo umoristico dal 1905*.

¹⁷ La poesia si trova al terzo posto della sezione *Allegre* (SP pp. 459-60). È stata successivamente rielaborata e inclusa nella raccolta *Fuori di chiave* del 1912 (SP pp. 679-81).

¹⁸ Nel tedesco non impeccabile di Pirandello il brano suona: «Ich höre, jede Nacht, zwei Kukuk, die seii

Anche qui compaiono accoppiate le reazioni antitetiche tipiche della percezione umoristica, il riso e il pianto, l'irrisione («che stupidi!») e la compassione («povere bestie»). Il tema della «natura burlona» è poi strettamente connesso con la concezione della vita in balia al caso, che crea le situazioni più assurde.

Nell'epistolario giovanile trova spazio anche una lucida e dilaniata coscienza negativa, secondo cui è illusorio – seppure indispensabile – attribuire uno scopo alla vita; coscienza che nel 1908 sarà detta peculiare della «speciale fisionomia psichica» dell'umorista (UM p. 138). In una lettera del 31 ottobre 1886 Pirandello descrive alla sorella Lina la propria condizione disingannata e totalmente straniata, ricorrendo a metafore filate e schemi di rapporto che rivelano come queste meditazioni filosofiche vengano subito investite di potenzialità letterarie:

Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intersersi in un cantuccio la loro tela sottili, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, un'abitudine, una occupazione – ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone, o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita. / Quando tu riesci a non aver più un ideale, perché osservando la vita ti sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni; quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. (LG pp. 148-49)

Se le premesse psicologiche e filosofiche della disposizione teorizzata ne *L'umorismo* sono in larga misura già date attorno al 1887, «questa disposizione poi, da sola» – come nota lo scrittore – «non basta a creare un'opera d'arte» (UM p. 134) e tanto meno – aggiungiamo noi – a formulare una teoria estetica dell'umorismo.

einem Monat, in meinem Land wohnen, und Stunde lang ein nach dem anderen, auf zwei alten Oelbäumen, seufzen. Der Mond kommt hervor; der Mond geht unter, u. sie seufzen immer. Ach wie dumm, wie dumm! Sie seufzen so, sie weinen so, weil sie lieben sich einander; und wenn ich denke, dass sie sich so leicht einigen können; arme Thiere! ich muss lachen – wirklich, und lachen; ich habe aber, ich weiss nicht warum, die Augen voll von Thränen. Die Natur ist wahrhaftig ein grosser Possenreisser! Glaubst Du es nicht?» (LJ pp. 174-75, lì con annotazioni sugli svarioni ortografici e sintattici).

2. PRODROMI PROGRAMMATICI E TEORICI

2.1. Interesse giovanile per opere umoristiche

Contemporaneamente alla precoce disposizione umoristica si manifesta l'interesse verso il genere letterario del comico inteso in senso lato. All'inizio del 1887, appena intrapresi gli studi universitari a Palermo, Pirandello comunica ai familiari che si sta occupando «della lettura dei comediografi latini Plauto e Terenzio, per farne un serio confronto con la commedia nostra del Cinquecento» (LG p. 174).¹⁹ Di questo lavoro non resta apparentemente altra traccia che l'evocazione ne *L'umorismo* (pp. 110-13) delle commedie di Giordano Bruno e del volume di Arturo Graf su *Tre commedie del Cinquecento* (1878).²⁰

Più significativa per la nostra cronistoria è una lettera del 23 giugno 1889 al professore di filologia romanza Ernesto Monaci,²¹ nella quale Pirandello, passato dall'università di Roma a quella di Bonn, menziona tra gli studi personali in corso un lavoro «sui tre poeti detti *umoristici* del XIII sec., Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano e Cenne della Chitarra, di cui vorrei dare un'edizione critica e insieme un'illustrazione» (LM p. 103). La formula «detti umoristici» ricorre anche in una lettera ai familiari del settembre 1890, in cui Pirandello descrive una fase già abbastanza avanzata del progetto:

Mi son messo ora a lavorare intorno alla letteratura italiana, specialmente dei primi secoli, e spero che tra non guari potrò metter su un buon volume di "Studi". Ne ho già in parte abbozzato uno sui così detti "Poeti umoristici del secolo XIII" che farò pubblicare, appena finito, dal periodico *Vita nuova* di Firenze. (LB p. 146)

La formula implica una presa di distanza nei confronti della qualifica vulgata all'epoca,²² pur senza enunciare i motivi. Questi verranno esposti nel saggio del

¹⁹ Lettera senza data, secondo Providenti di poco posteriore al 25 gennaio 1887.

²⁰ Secondo Nino Borsellino (1991, p. 39), Pirandello trasse «il primo spunto» per la propria concezione dell'umorismo dal *Candelajo* di Giordano Bruno, di cui «il suo amico e mentore Enrico Sicardi curava (mentre patrocinava la pubblicazione del pirandelliano *Mal giocondo*) un'edizione» per la casa editrice Sonzogno. Le citazioni all'interno de *L'umorismo* provengono però, come ha dimostrato Milone (1996, p. 100), dagli *Studi drammatici* (1878) del Graf e non dall'edizione del 1888, ancora presente nel fondo della biblioteca di Pirandello conservato nella sede dell'Istituto di Studi Pirandelliani in via Bosio a Roma (BP p. 114). Renzo Cremante (1981, p. 284n) ricorda che il motto bruniano «*In tristitia hilaris*» funge da titolo a un gruppo di liriche (*Credo, A un gufo, Sempre bestia, Il Pianeta, Convegno*), pubblicate da Pirandello sulla «Rivista d'Italia» nell'ottobre del 1901, poi rifulse – ad eccezione della seconda – in *Fuori di Chiave* (1912).

²¹ Dopo una laurea in legge, Monaci (1844-1918) si dedicò da autodidatta agli studi di filologia romanza, raggiungendo in breve tale notorietà da essere chiamato nel 1876 alla cattedra di lingue e letterature neolatine dell'università di Roma. Fondò la «Rivista di filologia romanza» (1872) e formulò in base alla scoperta di un gruppo di laudi umbre l'importante teoria che fa risalire al dramma liturgico la nascita del teatro italiano. La sua *Cronistoria della lingua italiana dei primi secoli* (1899-1912) è ancor oggi un valido strumento per lo studio della letteratura delle origini.

²² Sulla scia degli *Studi di critica e di storia letteraria* di D'Ancona (1880) la qualifica di Cecco umorista è stata

1896 su Cecco Angiolieri, che rappresenta – assieme alla recensione dell'edizione critica dei *Sonetti* angioliereschi pubblicata in *Arte e scienza* – l'unico risultato pervenutoci del vasto progetto giovanile.²³

Se le prime attestazioni dell'interesse teorico sono ben databili, le informazioni sulle letture umoristiche di Pirandello sono scarse e vaghe, spesso devono essere inferire a partire da rapidi giudizi critici dell'autore o, ma questo è campo assai vasto e finora troppo poco indagato, da tracce stilistiche e tematiche lasciate nelle opere creative.²⁴ Interessante è una lettera del 6 gennaio 1895, in risposta alla richiesta della sorella Anna di notizie bio-bibliografiche su un cospicuo numero di scrittori e musicisti del Sette e Ottocento. All'interno del lungo e disordinato elenco di nomi e date, risaltano gli scrittori umoristi per compattezza della presenza e per brevità del giudizio, spesso basato su paragoni. Se nell'enumerazione delle opere di Henry Wadsworth Longfellow Pirandello si sofferma su «*Hyperion e Kavanagh*, racconti che risentono molto dello stile dell'umorista tedesco Gian Paolo Richter» (LF p. 221), verso la fine della lettera passa in rassegna un gruppo compatto di umoristi:

Sterne (Laurence) è tra i più grandi scrittori umoristi, forse il più grande; scrisse il romanzo *Tristram Shandy* (1759-1767) e il *Viaggio sentimentale* (1768) tradotto dal Foscolo (Didimo Chierico). / E scrittore umorista famoso è lo *Swift* (Jonathan) nato nel 1667, morto nel 1745 – anch'esso inglese, autore del *Cadenus and Vanessa, A tale of a tub* e dei celeberrimi *Viaggi di Gulliver* (1720-1726). / Scrittori umoristi son pure il *Richter* (Gian Paolo) tedesco, e il *Rabelais*, francese, famoso il primo pei romanzi *Siebenküs e Die Flegeljahre*, il secondo per *Gargantua e Pantagruel*. (LF pp. 222-23)

accertata e allargata pure ai suoi contemporanei, come mostrano le *Tavole storico-bibliografiche della letteratura italiana* di Giuseppe Finzi e Luigi Valmaggì (Torino, Loescher, 1889), chiamate in causa da Pirandello nell'articolo su *Un preteso poeta umorista del XII secolo* (1896, SP p. 247).

²³ Nell'articolo *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896) Pirandello addita la necessità di uno studio sui primi poeti italiani del popolo, senza però più dichiarare di volerlo attuare: «Con altri intendimenti [...] si dovrebbe studiar l'Angiolieri, e non solo l'Angiolieri, ma in un apposito libro e dislesamente tutto il gruppo dugenrista dei primi veri poeti italiani, dei poeti voglio dire che siano davvero meritevoli di nome, e che furon del popolo [...] Io, dal canto mio, attendo da qualche tempo a preparare un'edizione critica dei sonetti dell'Angiolieri» (SP p. 258). Il ridimensionamento di entrambe le imprese – sia dello studio sui cosiddetti umoristi progettato nel 1889 sia dell'edizione critica annunciata nel 1896 – è tematizzato in apertura alla recensione del 1908: «Parecchi anni or sono, io presi in esame i sonetti di Cecco Angiolieri sopra tutto per dimostrare che questo poeta non era, come ad Alessandro D'Ancona era sembrato, un umorista. Promettevo in quel mio studio di dar presto fuori un'edizione critica dei sonetti angioliereschi, che mi pareva facile (e m'ingannavo) dopo la stampa di Carlo e Ludovico Frati dell'*Indice delle carte di Pietro Bilancioni*. La promessa, per tante ragioni, non poté essere mantenuta. Ma ora, dopo dieci anni da quel mio studio, l'edizione critica dei sonetti di Cecco Angiolieri è venuta fuori per cura del signor A. B. Massera» (SP p. 263).

²⁴ Fondamentali per la ricostruzione della genealogia umoristica delle opere pirandelliane sono le indicazioni di Macchia e Mazzacurati evocate più sotto; più vaghe e generiche quelle di Pino Mensi (1974, pp. 153-70) e di Zaigrilli (1995, pp. 151-74). Sul rapporto tra la scomposizione del personaggio umoristico pirandelliano e «le divaricazioni di "voce" narrativa» nella tradizione letteraria italiana si vedano le interessanti indicazioni di Giulio Ferroni (1990, pp. 49-58). Meno fruttuosi per la linea umoristica sono gli atti del Convegno internazionale di Toronto del 1994, che indagano *Le fonti di Pirandello* nella letteratura italiana e nella cultura straniera (cfr. AA.VV. 1996b).

Malgrado la genericità delle informazioni, in buona parte deducibili da enciclopedie e manuali, Providenti osserva giustamente che in «questa apparentemente confusa accozzaglia di nomi si scopre alla fine un orientamento e una quasi involontaria confessione di preferenze rivolte alla letteratura umoristica, di cui sono elencati pressoché tutti gli esponenti, ad eccezione del Cervantes» (LF p. 222n). Di alcuni autori è possibile accertare la conoscenza diretta, con vario grado di sicurezza e precisione cronologica, ricorrendo ad altri documenti.

Certa è la conoscenza delle opere del «più grande» umorista. Al *Viaggio sentimentale* di Sterne, letto nella traduzione di Foscolo, Pirandello fa riferimento nel saggio su Niccolò Tommaseo del 1898, quando dimostra, mediante raffronti con passi delle *Memorie poetiche* e del trattato *Della bellezza educatrice*, che il romanzo *Fede e bellezza* ha un substrato autobiografico:

Così parla anche Giovanni nel suo giornale, ma con uno stile a volte più immaginoso, a volte più arguto; più foscolianamente vorrei dire: come se Giovanni insomma avesse amato il Foscolo, più che non volle mai dimostrare il Tommaseo; il Foscolo in ispecie dell'*Ortis* e della traduzione dello Sterne, con l'annessa notizia intorno a Didimo Chierico.²⁵

La particolare titolazione dei capitoli, adottata per la prima volta ne *Il fu Mattia Pascal* (1904), è verosimilmente da imputare alla precedente lettura del *Tristram Shandy* nelle vecchie e infedeli traduzioni francesi sette o ottocentesche,²⁶ mentre una seconda più approfondita lettura del romanzo inglese è da situare, in base alle diffuse tracce tematiche e stilistiche in *Uno, nessuno e centomila* (1925), a ridosso della sua prima traduzione completa in italiano nel 1922, per i «Classici del Ridere» di Formiggini.²⁷ Ricordato con funzione antonomastica in più punti de *L'umorismo*,²⁸

²⁵ «*Fede e bellezza*» di N. Tommaseo, «Roma letteraria», 25 novembre e 10 dicembre 1898, pp. 518-22 e 542-46. Il passo citato si trova alle pp. 543-44.

²⁶ Sulla mediazione francese, segnalata da Macchia fin dal saggio del 1969 (ora in 1992, p. 74) e più estesamente nell'*Introduzione* al primo volume mondadoriano di *Tutti i romanzi* (1973, p. XLVIII n), si veda lo studio di Mazzacurati su *L'arte del titolo, da Sterne a Pirandello* (1990a, pp. 294-332). Segnalo che quest'ultimo, introducendo nel 1994 l'edizione einaudiana di *Uno, nessuno e centomila*, allarga ulteriormente il ventaglio delle mediazioni possibili: «Pirandello l'aveva certamente già letto in francese o addirittura in tedesco» (1998, p. 152n). Agli antecedenti italiani annoverati da Mazzacurati vanno aggiunte le opere di Farina segnalate da Bruno Pischetta (1994, pp. 581-83).

²⁷ Due dei tre tomi della traduzione italiana di Ada Salvatore si trovano tuttora nella biblioteca di via Bosio (BP p. 161). Sul modello sterniano messo in atto nell'ultimo romanzo di Pirandello, si vedano soprattutto le osservazioni di Macchia (*L'uomo assurdo e l'addio al romanzo* [1969], ora in 1992, pp. 72-74; e 1973, pp. XLIV-LII) e le analisi di Mazzacurati (1987, pp. 269-303 e 1998, pp. 143-66).

²⁸ Nel secondo capitolo della prima parte l'umorista inglese è menzionato a due riprese con funzione omologante: dapprima è ribadito il carattere eccezionale di tutta la letteratura umoristica, evocando Swift e Sterne (UM p. 33), in seguito «i commenti e le variazioni sentimentali» dell'*Humour moderno* di Cantoni sono paragonati al «sapore di quelle dello Sterne nel *Sentimental Journey* o del Heine nei *Reisebilder*» (UM p. 35). Nel terzo capitolo della seconda parte, il capolavoro umoristico è ricordato per dimostrare come l'andamento digressivo e scomposto spesso criticato nei *Promessi sposi* corrisponda in realtà alla «caratteristica più evidente di tutti i libri umoristici»: «Basta citare il *Tristram Shandy* dello Sterne, che è tutto quanto un viluppo di variazioni e di digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrar tutto *ab ovo*, punto per punto, e cominci dall'alvo di sua madre e

Sterne viene esplicitamente indicato come modello della propria poetica nell'articolo *Non conclude* del 1909:

E tra i libri, a cui più di frequente ritorno, due ne amo sopra tutti: *La vita e le opinioni di Tristano Shandy* dello Sterne, il più sconclusionato dei romanzi che vi siano mai scritti [sic] e *l'Amleto* dello Shakespeare, che il Goethe chiamava problema insolubile, sublime anch'esso per la sua tremenda sconclusionone.²⁹

Mazzacurati, che ha recuperato dall'oblio questo scritto, sottolinea l'importanza del passo appena citato:

Si assiste anzi qui ad una sorta di ripartizione delle funzioni: Amleto come personaggio, il *Tristram Shandy* come *plot*, divengono archetipi e sinonimi della visione pirandelliana del moderno, della sua irreversibile negatività (rispetto al mito classico) ma anche della sua sola sopravvissuta autenticità: l'accettazione della crisi e del caos, senza la tentazione o l'inganno di una forma esotica che sublimi e risolva entrambi, semplicemente mascherandoli. (1990b, p. 435)

Difficile datare la familiarità, verosimilmente giovanile, con l'altro capolavoro umoristico inglese, *I viaggi di Gulliver* di Swift.³⁰ Ne *L'umorismo* Pirandello cita a più riprese lo scrittore irlandese come rappresentante del vero umorismo, pieno di fiele e di bile (UM pp. 33, 41, 109, 122), e per esemplificare la tipica consapevolezza dell'umorista emblemizzata dall'uso bidirezionale del telescopio, rievocando le diverse e contrarie prospettive a cui fu sottoposto «Gulliver, gigante a Lilliput e balocco tra le mani dei giganti di Brobdingnag» (UM 157).³¹ Quanto importante sia stato questo modello di prospettiva anomala e demistificante rivela la scelta dello pseudonimo *Grildrig* (il nome dato a Gulliver nel paese dei giganti, per designarlo come *nanunculus*), che Pirandello adottò nel 1915 per pubblicare sul «Messaggero» di Roma cinque capitoli de *La guerra su la carta* (rifusi nel 1919 nel *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta al tempo della grande guerra europea*).³² Lo pseudonimo rivela in modo indiretto la propria filiazione umoristica,

dalla pendola che il signor Shandy padre soleva puntualmente caricare» (UM p. 133). Infine nell'ultima pagina del saggio lo scrittore inglese è evocato per illustrare il potenziale disgregante – filosofico ed estetico – peculiare dell'umorista: «E questo se [...] quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può esser causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo!» (UM pp. 159-60).

²⁹ «La Preparazione», Roma, 17-18 agosto 1909, p. 2; ora in AA.VV. 1990, p. 439.

³⁰ Tace in proposito il fondo della biblioteca pirandelliana, che non registra alcuna opera di Swift. *I viaggi di Gulliver* erano comunque accessibili in traduzione italiana fin dal 1842, nella versione dovuta a Gaetano Barbieri, con disegni di Grandville, pubblicata da Stella a Milano. La prima traduzione integrale, a cura di Aldo Valori e con ornamenti di Enrico Sacchetti, appare solo nel 1913, nella fortunata collana dei «Classici del ridere» di Formiggini.

³¹ Anche nell'elzeviro *La trottola* (1905) la prospettiva copernicana è illustrata mediante un richiamo al capolavoro di Swift.

³² Il ritrovamento di questa prima edizione è documentato in Casella 1997, pp. 41, 117-26.

caratterizzando al contempo il punto di vista del narratore come nano impotente in mezzo alla gigantesca macchinazione bellica.

Ancora più incerti sono i dati relativi alla conoscenza degli altri scrittori umoristi inglesi. Tra i libri pervenuti della biblioteca pirandelliana figurano sì le prime traduzioni italiane di alcune delle principali opere umoristiche anglosassoni, ma queste sono piuttosto tarde: mentre gli *Eroi* di Thomas Carlyle risalgono al 1897,³³ la traduzione del *Sartor Resartus* dello stesso autore è del 1910³⁴ e quella del *Libro degli snobs* di William Makepeace Thackeray è del 1924.³⁵ Sappiamo però da una breve lettera della Casa Editrice L.F. Pallesstrini di Milano, recentemente pubblicata da Barbina, che Pirandello nel 1905 aveva l'intenzione di redigere un volume (forse antologico, ma più probabilmente di saggi) sugli umoristi inglesi:

Egregio Professore, / Noi non possiamo darle per il volumetto degli Umoristi inglesi – e non dovrebbe tenere in considerazione che quelli indicati nel nostro Programma – che L. 250. = pagabili – badi bene – metà alla consegna del manoscritto e metà alla fine della stampa. / Ma non possiamo assumere impegni riguardo all'inizio di detta stampa se non sappiamo quando Lei ci consegnerà il manoscritto. (OS p. 100)³⁶

L'attuale stato documentario lacunoso emerge anche dal fatto che nella biblioteca pirandelliana e ne *L'umorismo* manca ogni traccia dei romanzi umoristici di Jean Paul,³⁷ eppure il *Siebenkäs* e il *Quintusfixlein* rivestono una funzione archetipica per *Il fu Mattia Pascal*.³⁸ Resta insomma ancora da affrontare l'importante questione

³³ Traduzione italiana di M. Pezzè Pascolato, prefazione di E. Nencioni, Firenze, Barbera, 1897 (BP p. 146).

³⁴ L'edizione pubblicata da Laterza a Bari nel 1910 (PB p. 146) costituisce in realtà la seconda ristampa della traduzione, con note di F. e G. Chimenti, uscita nel 1905.

³⁵ Roma, Formiggini, 1924 (BP p. 161). Si tratta, a dire il vero, della seconda traduzione dovuta ad Ada Salvatore; la prima è quella di Silvio Spaventa Filippi del 1917, per l'Istituto editoriale italiano di Milano, ristampata nel 1927. Del Thackeray erano poi disponibili diverse traduzioni de *La fiera delle vanità. Romanzo senza eroe*: quella dovuta a G.B. Martelli (Roma, Forzani, 1880) e quella dovuta a Assunta Kerbaker (Milano, Treves 1911, con ristampe nel 1916 e 1917). Quest'opera non risulta attualmente nella biblioteca dello scrittore, che pure la evoca ne *L'umorismo* (UM p. 149) attraverso la mediazione delle conferenze su *L'umorismo nell'arte moderna* di Giorgio Arcoletto (cfr. *infra* par. III.1.2).

³⁶ Stando ai dati forniti dall'ICCU, l'attività editoriale di Pallesstrini, ristretta agli anni 1904-1908 e 1911, è priva di un chiaro profilo. Le 29 opere registrate spaziano dal manuale scolastico allo studio sul radio di Pierre Curie, da un rendiconto di viaggio in Giappone a saggi sulla rivoluzione francese, sulla condizione degli operai e sull'esposizione internazionale d'arte in Roma. Riconducibili al programma di letteratura umoristica menzionato nella lettera sono solo le *Pagine scelte* di Enrico Heine tradotte da Antonino Cimino (1905), lo studio su *La laboriosa formazione dell'Esprit français* di Corrado Zacchetti (1911) e, forse, il saggio su *L'opera poetica di Emilio Praga* di Attilio Canilli (1907). Non è invece registrata alcuna opera di scrittore umorista inglese.

³⁷ Nel saggio pirandelliano lo scrittore tedesco figura tra i tradizionali esponenti umoristici solo in quanto è annoverato negli elenchi di D'Ancona e Arcoletto (UM p. 20 e 116). Da Pirandello è menzionato solamente in qualità di teorico dell'umorismo attraverso alcuni passi della *Vorschule zur Aesthetik*, per altro citati di seconda mano (UM pp. 31, 33 e 122n da Guido Muoni 1906, pp. 24 e 26; e UM pp. 121-22 da Arcoletto 1885, pp. 3 e 5).

³⁸ Esaminando nel 1993 la complessa genealogia del romanzo pirandelliano, Mazzacurati suggerisce «che, nella tipica penombra in cui sempre arretrano i modelli votati all'infrazione e al gioco musivo tra tessere eterogenee, qui si intravedono alcuni essenziali lineamenti archetipici, dal *Candido* appunto al *Tristram Shandy*, probabil-

dell'impatto che sia la letteratura romantica tedesca sia i principali esponenti dell'umorismo italiano additati da Pirandello (in particolar modo Manzoni, Bruno e Machiavelli). A tale vasta ricognizione la presente ricerca contribuisce esaminando l'origine e la funzione dei riferimenti agli autori citati ne *L'umorismo*.³⁹

Un ultimo tassello è fornito dalla telegrafica risposta che Pirandello diede all'inchiesta poetica lanciata nel 1902 fra gli scrittori d'Italia dalla rivista milanese «Natura ed arte». Alle quattro domande: «I. Quale credete che sia il più grande poeta italiano del secolo XIX? II. Quale, fra i poeti italiani vissuti e morti nel secolo XIX, preferite? III. Quale fra i viventi? IV. E fra tutti i poeti del mondo, dal 1800 in poi, quale ha prodotto in voi la più durevole e grata impressione?», l'agrigentino risponde laconicamente: «I. II. Leopardi. III. Carducci. IV. Arrigo Heine». ⁴⁰ La triade, che in sostanza corrisponde alle preferenze espresse dagli altri scrittori interrogati, ⁴¹ è significativa per il nostro discorso, perché tutti e tre gli scrittori svolgono un ruolo importante nella formazione umoristica di Pirandello e vengono difatti ricordati nel libro del 1908, sia per le loro opere umoristiche sia per alcune riflessioni critiche. Del primo sono evocate le *Operette morali* e, con evidente funzione archetipica, il dialogo *Il Copernico* (UM pp. 119 e 156), ⁴² inoltre vengono discusse le tesi sul-

mente anche attraverso il *Siebenk us* o il *Quintus Fixlein* e altre "parodie" di Jean Paul e forse perfino (ci coglie il dubbio) attraverso *Il barone di Nicastro* di Nievo, un altro "conte philosophique" che nasce e si conclude in una polverosa biblioteca, dopo un lungo periplo in cui si misura l'abisso tra l'ordine dei libri e il disordine del mondo» (1998, pp. 124-25).

³⁹ Gli accennamenti forniti al par. III.1.2 reclamano nuove verifiche della familiarit  con la letteratura tedesca solitamente attribuita a Pirandello. Se la portata dell'originale interpretazione pirandelliana dei *Promessi sposi* emerge gi  dal confronto con la lettura desanctisiana (cfr. par. III.1.3.1-2), una valutazione della ricezione di Machiavelli incentrata non esclusivamente sul poemetto giovanile *Belfagor*   offerta da Ferroni (1989) e da Zangrilli (1995, pp. 61-76), mentre manca tuttora un significativo studio relativo all'influsso esercitato dall'opera bruniana. Per altre osservazioni sull'estensione del canone pirandelliano di umoristi italiani cfr. par. III.1.1.1, III.1.2.2 e IV.2.1.

⁴⁰ *La nostra inchiesta poetica*, «Natura ed arte», fascicoli 9-11 del 1902, pp. 618 e 761 (parafasi in PG 1983, p. 22n).

⁴¹ Ci  emerge chiaramente dalla parte statistica, posta in conclusione dell'inchiesta, che qui riproto integralmente per il suo valore documentario: «Degli scrittori interrogati, per concludere con un po' di statistica, risposero 115 alle nostre domande. / - Alla 1.a, cio  a dire quale si ritenesse maggiore fra i nati e i morti nel secolo XIX, il trionfo   toccato - chi ne dubitava? - a LEOPARDI con 81 voti. In ordine decrescente vengono poi: FOSCOLO, con 16 voti; MANZONI, con 14; MONTE, con 4; GIUSTI, con 3. / - Alla 2.a domanda; quale si preferisse dei morti; LEOPARDI ha ottenuto ancora maggiori voti: 52; FOSCOLO ne ha avuti 35 pi  5 con riserva; GIUSTI, 12; MANZONI, 11; PRATI, 4 e 4 con riserva; ZANELLA, 2 e 2 c.r. / - Alla 3.a domanda; quale si preferisse, fra i viventi, il nome di CARDUCCI ha riportato, ed era naturale, un vero plebiscito: 91 voti, pi  4 con riserva. A grandissima distanza vengono: PASCOLI con 9 voti pi  3 con riserva; RAPISARDI, con 6 e 2 c.r.; GRAF, 4 e 2; D'ANNUNZIO, 3 e 5; MARRADI, 1 e 4. / - Alla 4.a domanda, infine, cio  quale fosse il poeta straniero che, dal 1800 in poi, lasci  nell'anima la pi  grata e durevole impressione, VICTOR HUGO ha ottenuto 39 voti, pi  11 con riserva; HEINE, 13 e 4; SHELLEY, 10 e 6; GOETHE, 9 e 6; WHITMAN, 6 e 1; DE MUSSET, 5 e 5; BYRON, 2 e 10; LAMARTINE e LONGFELLOW, 3; TENNYSON e BEAUDELAIRE, 2... / Nelle diverse categorie, sono inoltre stati ricordati: *Niccolini, Alfieri, Berchet, Alardi, Praga, Cavallotti, Severino Ferrari, Manzoni, Vistoria Aganoor, Cesareo, Colautti, Remigio Zena, Stacchetti, De Bovis, Cabianca*, ecc. fra i nostri; e fra gli stranieri: *Pez fi, B ranger, De Vigny, Rodenbach, Keats, Mickiewicz, Lenau, Moore* e qualche altro» («Natura ed arte», fascicolo 11 del 1902, pp. 762-63).

⁴² Un primo riferimento esplicito alle *Operette morali* si trova nella lettera del 18 agosto 1887 all'amico Faraci, in cui evoca il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (Bussino 1979, p. 19 e Barbina 1999a, p. 163).

l'umore classico contenute nei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (UM pp. 33-35, 37-38). Il secondo è annoverato tra gli umoristi italiani per «le note di profondo e schietto umorismo» delle sue liriche (UM p. 119), come per altro aveva già fatto Enrico Nencioni nel suo fortunato articolo su *L'umorismo e gli umoristi* del 1884.⁴³ Infine il poeta tedesco, che tanto influì sulla produzione lirica dell'agrigentino,⁴⁴ è ricordato nel saggio in particolar modo per i *Reisebilder* (UM p. 35), oltre che per la critica alla tradizionale distinzione tra arte classica e arte moderna (UM p. 31).⁴⁵

Questi dati, pur nella loro qualità di mere punte d'iceberg, attestano come il precoce arpeggiamento esistenziale di tipo umoristico sia accompagnato dalla lettura e dallo studio di autori che si situano nella vasta area dell'umorismo, inteso in senso lato, prima di sfociare in affermazioni più propriamente teoriche e programmatiche.

2.2. L'umorismo come risposta alla crisi

Già prima dello studio su Cecco Angiolieri del 1896, incentrato sul problema dell'umorismo letterario, si possono ravvisare fuggevoli ricorrenze del termine o nell'evocazione della contemporanea crisi spirituale, che forma il substrato autobiografico e storico della visione umoristica pirandelliana, o come qualifica con connotazione positiva di un'opera letteraria.

⁴³ Il critico fiorentino prese lo spunto per il suo saggio proprio dai tre volumi di *Confessioni e Battaglie* del Carducci, in cui aveva «con piacevole meraviglia trovato alcune pagine di vero *humour*» (1884, p. 193; cfr. *infra* cap. III.1.1 su *Nencioni: un punto di riferimento costante*). Carducci svolse un ruolo determinante di mediatore culturale del classicismo e romanticismo tedesco in generale, e come lettore e traduttore di Heine in particolare (cfr. Contrado Alvaro 1934, pp. 4-5; Mathias Adank 1948, pp. 11-12). È sulla falsariga della traduzione e del commento carducciani (*Discorsi letterari e storici*, Bologna, Zanichelli, Edizione nazionale, vol. VII, 1939, pp. 232-33; *Studi saggi e discorsi* in *Opere*, Bologna, Zanichelli, vol. X, 1923, pp. 272-73) che Pirandello rievoca la fantastica romanza di Heine su Jaufré Rudel e Melisenda di Tripoli come esempio antonomastico dell'immediata vivezza del teatro, dapprima ne *L'azione parlata* (1899, SP p. 1015), poi nell'articolo *Nell'arte e nella vita* (1905, PG p. 267), e infine in *Illustratori, attori e traduttori* del 1908 (SP p. 214). Si vedano in merito: Giorgio Santangelo 1981, p. 28; Barbina 1993, pp. 141-43; LG p. 253 e n. Anche la definizione di Heine del *Don Quijote* come «la più gran satira umana contro l'umano entusiasmo», riportata nell'articolo su *L'umorismo di Cervantes* (1905, PG p. 263), corrisponde nella forma alla traduzione offerta da Carducci (*Bozzetti e scherne*, Bologna, Zanichelli, Edizione nazionale, vol. III, 1929, p. 347). Sull'importanza del poeta e professore toscano per la formazione di Pirandello si vedano il saggio di Santangelo sulle *Influenze della poesia dell'800 sulla lirica pirandelliana* (1981) e la nota di Barbina (1998a, pp. 59-60), che annuncia uno studio sulla lezione carducciana a partire dai libri di Pirandello.

⁴⁴ Segnalazioni sull'influsso di Heine si trovano fin dalle primissime recensioni di Giuseppe Pipitone Federico (*A proposito di Malgiocondo*, «Psiche», Palermo, 15 maggio 1890; Aramis [pseudonimo di Pipitone Federico], «Pasqua di Gesù», «Corriere di Palermo», 2 luglio 1891) e di Amilcare Lauria (*Luigi Pirandello*, «Amori senza amore», «Fanfulla della Domenica», 27 gennaio 1895). Sistematiche ricognizioni sulle assonanze heiniane del poemetto giovanile *Belfogor* si devono a Proventi (1990, pp. 33-103 e 1996, pp. 42-43); mentre la *Fascinazione di Heine* è stata documentata recentemente da Barbina, attraverso varie attestazioni negli epistolari giovanili e negli scritti critici (OS pp. 55-62).

⁴⁵ Il passo di Heine è in realtà derivato di seconda mano dalle *Note per una poetica storica del romanticismo* di Muoni (1906, p. 31), opera ampiamente depredata per esarne citazioni d'autori famosi da sfoggiare nell'occasione concorsuale (cfr. *infra* p. 145).

2.2.1. *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890)

All'interno di questo ampio saggio,⁴⁶ scritto in polemica con gli «artifici di forma e di concetti» che falsano l'espressione del sentimento nell'arte, compare per la prima volta il termine umorismo, anche se in accezione ancora alquanto vaga. Riprendendo una formula di Ugo Canello, Pirandello parla dapprima di «capriccio heiniano» a proposito dei congedi disimpegnati e amorosi delle canzoni politiche provenzali (SP p. 874), e chiama «poesie umoristiche» (SP p. 877) le canzoni amorose di Guglielmo IX d'Aquitania, «Lo Coms de Peitieu» (SP p. 874).⁴⁷

Oltre a questi due generici rimandi all'umorismo, lo scritto contiene altre considerazioni ricollegabili al saggio del 1908, rivelatrici della continuità nel pensiero pirandelliano. Si verificano così alcuni significativi ritorni lessicali (evidenziati mediante il carattere spazieggiato) tra la descrizione fatta nel 1890 della propria sensazione di vuoto interiore, intimamente connessa alla situazione di crisi storica: «il senso del buono e del bello è come inaridito, e tutto ci par vuoto, insulso, senza scopo» (SP p. 869), e la descrizione dello stato psichico, non più ancorato a un determinato contesto storico bensì investito di una dimensione ontologica,⁴⁸ che nel 1908 è indicato come particolarmente favorevole alla percezione straniante dell'umorista: «Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo» (UM p. 160).⁴⁹ Anche la prospettiva che smaschera le menzogne e gli autoinganni sia personali che sociali, teorizzata nel 1908 come fondamento della corrosiva riflessione umoristica, affiora fin da questo scritto giovanile, là dove Pirandello osserva che nel conflitto basilare della tragedia greca il «dovere rappresenta quasi sempre per se stesso una menzogna del sentimento» (SP p. 870).

Mentre la prospettiva critica e la terminologia del 1890 sono essenzialmente riconducibili all'opera di Max Nordau, in particolare al volume *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (tradotto in italiano fin dal 1885),⁵⁰ i termini usati nel

⁴⁶ *La menzogna del sentimento nell'arte*, «Vita Nuova», 29 giugno e 6 luglio 1890; ora in SP pp. 868-78. Si veda in proposito il commento di Barbina in OS pp. 51-53.

⁴⁷ Mentre nel primo caso Pirandello cita esplicitamente un passo dell'introduzione di Canello alla *Fiorita di liriche provenzali* (1881, p. 18), nel secondo caso ne muova tacitamente l'apprezzamento della «vena umoristica» delle poesie amorose del Conte di Poitiers (1881, p. 30).

⁴⁸ La maturazione de *La concezione della crisi* è stata ricostruita, mediante significativi rinvii testuali, in Vicentini 1985, pp. 15-53.

⁴⁹ Lo stesso stato d'animo è evocato in termini, che già preludono alla metafora usata ne *Il fu Mattia Pascal* per enunciare la cosiddetta lanterminosofia (RO¹ pp. 484-86), nell'articolo del 1896 su *Il momento storico*: «In certi momenti che gli spiriti forti soglion chiamare di debolezza e che son forse invece lampi di saggezza, un profondo sconforto, che dovrebbe essere per noi salutare, ci ammonisce: — Or perché séguiti ad andar così, in nome di una idealità che non risponde a quella della maggioranza, per una via solitaria e a te funesta? [...] / Lampi di pratica saggezza! Poi si ricade nel bujo e nel silenzio, che noi ostinatamente ci affanniamo ad animare coi lumi del nostro ragionamento e col grido della nostra lotta» (SP p. 911).

⁵⁰ La conoscenza dell'opera da parte di Pirandello è più che verosimile, dato che la traduzione italiana per l'editore milanese Dumolard dell'originale tedesco *Die konventionellen Lügen der Kulturmenscheit* (Leipzig, B. Elischer,

1908 per affermare che l'umorismo smaschera «tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento» (UM p. 138), derivano dall'opera ampiamente saccheggiata di Giovanni Marchesini, intitolata per l'appunto *Le finzioni dell'anima* (1905).⁵¹ Il mutamento terminologico non solo riflette l'aggiornamento nell'ambito della critica psico-sociologica, ma riavvicina anche le finzioni della vita alle creazioni dell'arte, sviluppando così la paradigmatica equivalenza di vita e arte fondamentale nel pensiero pirandelliano.⁵²

Se il termine «umorismo» ha ancora un senso piuttosto indeterminato, affiorano però fin da questo primo consistente intervento critico un modo di sentire (la crisi) e di vedere (il mondo), che costituiscono «il terreno preparato» su cui, anni dopo, «sorgerà» (UM p. 134) l'opera d'arte umoristica di Pirandello.

2.2.2. *Arte e coscienza d'oggi* (1893)

Più consistenti e organicamente disposti appaiono gli antecedenti contenuti nell'articolo *Arte e coscienza d'oggi* del 1893,⁵³ definito da Nino Borsellino «il documento più importante degli atteggiamenti etici ed estetici del giovane Pirandello», vero e proprio «incunabolo della poetica pirandelliana» (1991, p. 20).⁵⁴ Nell'amara analisi delle tendenze filosofiche e artistiche che cercano di far fronte al disorientamento spirituale contemporaneo, l'umorismo non solo viene indicato come genere

1883) è dovuta a Cimone, cioè a Emilio Faelli conoscente di Pirandello (cfr. Giudice 1980, p. 145). Inoltre Andrea Lo Forte Randi, professore d'italiano frequentato negli anni palermitani, fu un importante divulgatore del pensiero del filosofo tedesco in Italia, soprattutto attraverso la compiuta analisi *Max Nordau et son oeuvre*, «Revue internationale», Roma, 10-25 dicembre 1889, pp. 637-55 e 777-806 (cfr. la nota di Providenti a LG p. 138n). Il titolo dell'opera di Nordau affiora già in una lettera alla madre del 6 novembre 1887, quando Pirandello ritrae, in modo forzatamente tranquillizzante, il proprio stato di desolazione psichica: «Che se piccole controversie e la grande miseria del vivere mi rendono talvolta triste nell'anima e aspro contro tante menzogne convenzionali, contro le pratiche sociali, contro gli uomini e più contro me stesso; non è mai che io mi lamenti di voi che di tante premure mi circondare e di tanto amore» (LG p. 224). Esso ricompare in una lettera del 4 luglio 1893, a proposito del costume di battezzare i bambini appena nati: «Son menzogne convenzionali che tutto il mondo oggi pratica, e a ribellarvisi si rischia di parei pazzi, o peggio!» (LD p. 147). Per «l'influenza sotterranea» che la lettura del libro esercita anche più tardi sul pensiero e sulle opere di Pirandello si vedano Mario Pomilio (1966, pp. 9-22), Gösta Andersson (1966, pp. 79-81 e 92-94) e Vicentini (1985, pp. 41-43).

⁵¹ Si vedano gli studi pionieristici di Franz Rauhut (1939, pp. 185-97) e i commenti di Andersson (1966, pp. 144-46).

⁵² Per il decisivo apporto di Marchesini alla concezione pirandelliana del mondo come costruzione arbitraria si veda di nuovo Vicentini (1985, pp. 31-32 e 109-10).

⁵³ «La Nazione letteraria», Firenze, settembre 1893; riedito «con lievi correzioni desunte da una copia riveduta dall'autore» in SP pp. 891-906. Il testo deriva verosimilmente da una conferenza tenuta al Casino Empedocleo il 25 marzo 1893, menzionata da Pirandello in una lettera alla sorella Lina dello stesso mese di marzo: «Il Babbo mi scrive che a Girgenti da un mese a questa parte si tengono ogni sabato delle conferenze al Casino Empedocleo; e vorrebbe che anch'io ne tenessi una pel giorno 25 del corrente mese. Pel modo com'egli mi dice tutto ciò, io sento che non posso negarmi di procurargli questo piacere, e così ho accettato di tener la conferenza» (LD p. 111). Il documento ratifica l'ipotesi di Providenti, secondo cui la conferenza sarebbe stata tenuta «a Palermo su invito di alcuni amici — primo fra tutti, com'è facile presumere, Giuseppe Pipitone Federico —» (1996, p. 9 e LF p. 137n).

⁵⁴ Fin dal primo studio approfondito su *La formazione di Luigi Pirandello*, Marco Boni nel lontano 1948 definiva l'articolo come «il breviario e la *Summa*, per così dire, del mondo pirandelliano in questo momento» (1948, p. 344). Si vedano inoltre: Rauhut 1964, pp. 250-53; Andersson 1966, 76-103; Pomilio 1966, pp. 23-36; Vicentini 1985, pp. 16-21 e Providenti 1996, pp. 6-17.

letterario particolarmente idoneo a rappresentare questa realtà di crisi, ma è al contempo messo in atto nelle digressioni narrative e metaforiche. La descrizione in chiave umoristica del disagio moderno prende, non a caso, l'avvio dal cosiddetto tema copernicano, che al superamento della visione animistica e antropocentrica connette lo spaesamento esistenziale.⁵⁵

La filosofia moderna ha mirato a spiegar l'universo come una vivente macchina, e s'è ingegnata di preciser la conoscenza che ne abbiamo. È poi passata a stabilire il posto dell'uomo nella natura, a interpretar la vita e a dedurne gli scopi. / La verità certamente non fu mai ladra: la frode a noi venne sempre dal troppo immaginare. Malinconico posto però questo che la scienza ha assegnato all'uomo nella natura, in confronto almeno a quello che s'immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto. (SP p. 895)

È questa la prima affermazione pubblica e programmatica in cui Pirandello ravvisa nell'umorismo una risposta (letteraria) alla crisi (spirituale).⁵⁶ Egli ne offre subito una prova nel successivo quadro allegorico, in cui attraverso gustose personificazioni, metafore e iperboli smaschera i limiti delle diverse concezioni dell'universo (antropocentrismo, determinismo positivistico, darwinismo).⁵⁷ Così irride l'antropocentrismo cristiano, preso alla lettera:

Era un giorno la terra l'ombelico d'una sconfinata creazione. Tutto il cielo, il sole, gli astri s'aggiravan continuamente intorno a lei quasi per offrirle spettacolo e farle lume di e notte. Poteva ogni onesto mortale con le mani intrecciate sul ventre godersi beatamente quest'immenso spettacolo e lodarne in cuor suo il Signore Iddio, che aveva creato per lui tante cose belle, e il bue per dargli la carne, e l'uva per il vino, e il cavallo per la groppa, e così via di seguito. La luna a quei tempi scendeva lentamente sul mare agitato, il mare se la sorbiva come un grosso tuorlo d'uovo, e l'onesto mortale batteva le mani ed esclamava: «Sì, questa scena è fatta bene!». (SP p. 895)

Il tono comico e il valore demistificante dell'ampia prosopopea cosmografica sono ottenuti mediante immagini materiali poco nobilitanti (la terra che diventa

⁵⁵ Il tema è stato esaminato nella sua stretta connessione esistenzialistica dapprima da Rauhut 1964, pp. 215-23.

⁵⁶ Pomilio vede nel passo pirandelliano addirittura una «prima e quasi involontaria definizione dell'umorismo» (1966, p. 24). Mentre secondo Mazzacurati «È solo una traccia germinale, naturalmente, ma in quanto tale già indiziaria del nesso che si andava determinando nella sua visione tra fine dell'arte classica e avvento di quella "umoristica" come sola interprete autorizzata della vicenda dei moderni» (1998, p. 109n). E Giuseppe Petronio sottolinea nei suoi *Restauri letterari* (1990), come Pirandello si distingua dai suoi contemporanei non tanto per la coscienza della crisi quanto per la cosciente ricerca di nuove tecniche letterarie atte a esprimerla.

⁵⁷ I seguenti volumi tuttora presenti nella biblioteca di Pirandello (BP pp. 138, 147, 154, 161) documentano il suo interesse giovanile per il positivismo (E. Littré, *Fragments de Philosophie positive et de sociologie contemporaine* del 1876 e H. Taine, *Notes sur l'Angleterre* del 1903), per la cosmologia (R. Schiattarella, *La formazione dell'Universo studiata dall'Astronomia moderna* del 1887), per le teorie evoluzionistiche (le prime traduzioni italiane di alcune opere di Darwin: *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto col sesso* del 1871, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* del 1872, *Variazioni degli animali e delle piante allo stato domestico* del 1876, *Gli effetti della fecondazione incrociata e propria nel regno vegetale* del 1878, *I movimenti e le abitudini delle piante rampicanti* del 1878).

«l'ombelico d'una sconfinata creazione», la luna paragonata a «un grosso tuorlo d'uovo»,⁵⁸ la riduzione dell'intero universo a mero oggetto d'intrattenimento per l'uomo («quasi per offrirle spettacolo e farle lume dì e notte»,⁵⁹ «godersi beatamente quest'immenso spettacolo», «Sì questa scena è fatta bene!»), la parodia della concezione cristiana secondo cui l'uomo costituisce il coronamento della creazione divina («Iddio, che aveva creato per lui tante belle cose, e il bue per dargli la carne, e l'uva per il vino, e il cavallo per la groppa, e così via di seguito», *Genesi* 1 26-29).

Sull'irrisione dei modelli metafisici e positivistici Pirandello innesta – in conformità col bifrontismo umoristico – l'elemento patetico, la commiserazione cioè per l'uomo ormai disilluso e disorientato:

Sappiamo tutti, pur troppo, a che mai essi [i filosofi] han ridotto ora la terra! Un atomo astrale incommensurabilmente piccolo, una trottoletta volgarissima lanciata un bel giorno dal sole e aggirantesi attorno a lui, così, per lo spazio, su immutabili orme. Che è divenuto l'uomo? Che è divenuto questo microcosmo, questo re dell'universo? Ah! povero re! Non vi vedete saltar dinanzi Re Lear armato d'una scopa in tutta la sua tragica comicità? (SP p. 896)

L'espressione conclusiva «tragica comicità», oltre a rovesciare l'ossimoro usato nella lettera citata sopra dell'8 gennaio 1889, dimostrando così l'inrecambiabilità dei termini, afferma per la prima volta in un contesto esplicitamente umoristico la fusione dei sentimenti contrari, che Pirandello indicherà come tratto peculiare di questo genere letterario a partire dal saggio su Cecco Angiolieri del 1896.

Il brano allegorico di *Arte e coscienza d'oggi* (qui riportato solo in parte) risente della volontà tipicamente giovanile di far sfoggio della propria erudizione riprendendo stilemi e personaggi di autori celebri: si vedano ad esempio, nel passo appena citato, la leopardiana «trottoletta volgarissima»⁶⁰ e la trasformazione allegorica del tragico re shakespeariano; mentre un poco più sotto compaiono un «senz'altro dimandare» di sapore dantesco⁶¹ e un'esplicita similitudine tra la «vita che non sa

⁵⁸ La stessa similitudine, riferita però al sole che tramonta sul mare, compare nella lirica *Ultimo vate* del 1910 (SP p. 664).

⁵⁹ Lo sfruttamento della luce lunare come indizio di un atteggiamento tenacemente antropocentrico è un altro motivo caro a Pirandello, si vedano, per esempio, *Luna sul borgo* (1901, SP p. 605), *Prima notte* (1900, NA¹ p. 48), *Il fu Mattia Pascal* (1904, RO¹ p. 324), *Le sorprese della scienza* (1905, NA¹ pp. 851-64).

⁶⁰ Si confrontino in merito, oltre ai saggi già citati di De Camilli (1973) e della Alfonzetti (1989), il fondamentale studio della Stasi che indaga l'influsso leopardiano, sia diretto che diffratto attraverso l'interpretazione che del Recanatese hanno dato Francesco De Sanctis e Romualdo Gianni, mettendo in luce anche la particolare contaminazione pirandelliana con temi e concetti estetici presenti nei romantici tedeschi (1995, pp. 91-281).

⁶¹ «Invano gli si fa incontro un filosofo con certa aria da sacerdote d'un culto nuovo molto razionale, a predicargli, che alla fin fine la terra poteva bene esprimersi per l'uomo dal vuoto pauroso, orbo di dei, che la circonda, e venir considerata come per sé stessa esistente, piccola patria di piccoli enti, intesi a procacciarsi quaggiù la possibile felicità, poggiando non più in cielo, ma in terra i propri ideali, senz'altro dimandare» (SP p. 897; riperizione letterale in *Rinuncia* 1896, SP p. 1059). Il tema ricorre con lo stesso stilema nella lirica *La mèta* del 1909: «Metriti a camminare, / va' dove il piè ti porta, / piglia la via più corta / e non più dimandare. // Andar dove che sia, / nel dubbio della sorte, / andar verso la morte / per un'ignota via: // ecco il destino. E dunque / fa' quel che far

requis» e «quel turbo d'anime dantesco in preda a una briga che non ha riposo» (SP p. 903).⁶² Se la rapida successione di allegorie e simboli d'origine disparata non giunge in questo scritto a un risultato stilisticamente significativo, queste digressioni svolgono però *in nuce* il motivo copernicano, basilare per la prospettiva umoristica pirandelliana.⁶³

La portata programmatica della proposta letteraria umoristica si manifesta anche nel finale vagamente profetico di *Arte e coscienza d'oggi*, nel quale Pirandello ritrae con toni foschi la dilaniata irrequietezza contemporanea e annuncia un'opera futura che la immortali:

Io non so se la coscienza moderna sia veramente così democratica e scientifica come oggi comunemente si dice. Non capisco certe affermazioni astratte. A me la coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro l'amico e contro il nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tenrenni. Alla calma fiduciosa di certa gente serena non credo. Che avverrà domani? Siamo certamente alla vigilia d'un enorme avvenimento. E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingojando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto. (SP p. 906)⁶⁴

si deve. / Procura che sia breve. / Tanto, è lo stesso ovunque» (SP pp. 624-25). Sulle presenze danresche in Pirandello, soprattutto nell'ambito lirico, si vedano i saggi di Luigi Scorrano (1994) e Giuseppe Faustini (1996).

⁶² Andersson (1966, p. 98) ravvisa in questo passo un prodromo del concetto della vita come flusso virale, che Pirandello teorizzerà all'inizio del Novecento mutuando l'esetico di Gabriel Séailles, e più marcatamente negli anni venti sulla scia della fortunata chiave di lettura offerta nel 1922 da Adriano Tilgher, che nell'opposizione dialettica tra Vita e Forma ravvisa il «problema centrale» dell'opera pirandelliana (cfr. Ferroni 1977, pp. 72-80).

⁶³ Il tema copernicano è svolto con tutti i suoi vari addentellati tematici e teorici nell'elzeviro *La trottola* (1905, cfr. *infra* par. 1).4.2). Esso è ben presente fin dalle primissime liriche, apparse sia nella raccolta *Mal giocondo* del 1889: *Canzone allegra II* (già pubblicata nel 1887), *Intermezzo lieto I*, *Momentanee V* e *Triste VIII*; sia confluite in *Fuori di chiave* del 1912: *Tutto sommato* (1892), *Il globo* (1893), *Il pianeta n. 1* (1901), *Bolla e palla* (1904), *Richiesta d'un vendone* (1907), *Comiato* (1912). Nelle novelle il tema appare dapprima nel secondo dei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* intitolato *Lacordo* (1897, NA² pp. 967-72), risulta portante in *Pallottoline* del 1898, rimasta straordinariamente inalterata nell'arco di 30 anni (NA² pp. 185-95 e SF pp. 94-97), affiora nella prima edizione di *La levata del sole* (1901, NA² p. 1397), ed è poi programmaticamente affermato nella *Premessa seconda* de *Il fu Mattia Pascal* (1904, RO¹ pp. 322-24).

⁶⁴ Simili i termini in cui Pirandello descrive il «soffio men puro, ma più possente» che agita la vita contemporanea in apertura all'articolo del 1895 sul *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro: «Oggi, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano slegati nel fosco grembo di altri fai astuosi, che stanno come nemi sopra una rovina» («La Critica», Roma, 18 dicembre 1895; SP p. 949). Lo stretto legame tra la presente condizione umana e l'espressione artistica è ribadito nella recensione a *Trois nouvelles* di Marcel Prévost: «È sentenza ormai decrepita che l'arte rappresenta la vita. Ogni artista infatti s'industria a rappresentarla, secondo il sentimento ch'egli ne ha, e quanto più vasto e comprensivo è questo sentimento tanto più grande è l'artista. / In un periodo di transizione come il nostro, così disordinatamente complesso e perplesso per la dissociazione angosciosa delle idee morali e sociali, è difficilissimo che le varie e più opposte tendenze, i sentimenti disgregati e in lotta fra loro mettan capo in una sola persona e le diano l'intero senso della vita» (*Tra libri vecchi e nuovi*, «Rassegna Settimanale Universale», 20 marzo 1898, p. 220).

La valenza autoreferenziale di tale annuncio è svelata da una lettera del 1890, in cui Pirandello informa con termini alquanto simili di una propria opera in elaborazione:

Ma io lo scriverò, sì, lo scriverò questo *Male di vivere*, questo grande romanzo, dove desidero fermare questa epoca sventurata, che è seguita al periodo delle grandi rivoluzioni politiche e filosofiche. Sogno che scriverò un capolavoro; applicherò il mio pensiero al dolore stesso da cui desidero liberarmi. È il metodo che proponeva Goethe. (LD, 21 marzo 1890, p. 95)⁶⁵

Se questo romanzo non ci è pervenuto, il programma formulato nel 1893 è però ripreso e svolto ne *Il fu Mattia Pascal* che tematizzando, soprattutto attraverso la così detta lanterninosofia, il disorientamento spirituale di questo momento di transizione, difatti risultò il primo capolavoro di Pirandello. Nella *Seconda premessa filosofica a mo' di scusa*, in apertura del romanzo, la narrazione è posta sotto la concezione copernicana dell'infinita piccolezza e insignificanza umana. Essa induce dapprima il protagonista a rifiutare di parlare della propria vita: «Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*» (RO¹ p. 322). In grazia della «distrazione provvidenziale» (RO¹ p. 325), che non permette di «strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene» (RO¹ p. 324), il narratore è però indotto a narrare lo strano caso occorsogli, ma non secondo i modelli narrativi rassicuranti del realismo ritenuti inaccettabili, bensì attraverso una narrazione umoristica demistificante, che scaturisce appunto dalla coscienza copernicana: «io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie» (RO¹ p. 325).⁶⁶

L'importanza straordinaria di *Arte e coscienza d'oggi* è dovuta alla connessione del programma umoristico con due tesi cardinali nella concezione pirandelliana dell'uomo, che nel saggio del 1908 assurgono a fondamento esistenziale e gnoseologico dell'umorismo. Nel 1893 Pirandello formula per la prima volta la tesi che non è possibile «spegnere l'ardore della nostra sete inestinguibile» di sapere (SP p. 894),⁶⁷

⁶⁵ La traduzione della lettera scritta in francese si deve a Renata Marsili Antonetti, curatrice del volume. Più sobrio l'annuncio contenuto nella lettera del giorno successivo alla sorella Anna: «Dopo aprile comincerò a scrivere il *Mal di vivere* dove sarà fermata quest'epoca dolorosa che ha seguito al periodo delle grandi rivoluzioni politiche e filosofiche» (LB, 22 marzo 1890, pp. 103-4).

⁶⁶ Per il sostrato leopardiano di questa centrale dichiarazione di poetica si vedano: Daniela Bini 1987, Stasi 1995 (pp. 199-215), Dario Del Puppo 1990 e Antimo Negri 1994 (pp. 155-58). Un interessante ribaltamento prospettico è offerto da Antonella Del Gatto (2001, pp. 63-89), che interpreta le *Operette morali* alla luce della concezione umoristica espressa nel romanzo pirandelliano.

⁶⁷ La *dimensione pascaliano-leopardiana* di questo processo alla ragione è stata delineata da Ines Scaramucci (1972, pp. 137-51). All'interno dell'opera pirandelliana il tema riappare nel finale dell'articolo *Rinuncia* (1896), che rielabora gli argomenti già trattati in *Arte e coscienza d'oggi*: «È perciò, di fronte alla suprema rinuncia [d'af-

osservando la discrepanza tra la rivendicazione delle scienze positive di fornire un sapere certo sperimentale, alieno da credenze e dogmi, e la portata alquanto ristretta di questo nuovo sapere che non risponde a tante domande, soprattutto non a quelle etiche ed esistenziali. Perciò l'irrequietezza dell'uomo derivante dalla sua coscienza metafisica è inevitabile e la natura non può annullarla attraverso nuove conoscenze da essa evinte, tutt'al più può mitigare attraverso il «solo tesoro [che] ella può darci: l'amore» (ivi). Una formula alquanto simile: «durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare» (UM p. 138) conclude nel 1908 la descrizione della «speciale fisionomia psichica» umoristica. L'umorista considera gli uomini da un punto di vista totalmente disilluso, irridendo i loro ideali posticci e al contempo compatendo l'inevitabile necessità umana di formarsi ideali di tale genere.⁶⁸

L'altra tesi formulata per la prima volta nel 1893 concerne la relatività di ogni conoscenza anche scientifica: «Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario» (SP p. 897).⁶⁹ L'osservazione immediatamente successiva: «Ma che sentimento! Nella poesia, il sentimento – non nella scienza» sottolinea, anticipando il finale riportato sopra, che l'arte dispone di mezzi più idonei di quelli della scienza per ritrarre la

frontare le domande esistenziali), i cresciuti comodi della vita, la maggior libertà, i tesori dell'arte, le nuove scoperte della scienza più non ci commuovono, né ci soddisfano né ci appagano. La nostra sete rimane tuttavia insaziata, e noi ci chiederemo sempre: "E poi?"» («La Critica», Roma, 8 febbraio 1896; ora in SP p. 1060). Simili i termini della lirica *Al cielo*: «Tutte le fonti della vita insieme / non avran mai poter di saziare / l'ardentissima sete, e sempre amare / avrò su le labbra e vigile la speme, / ben che ognora delusa. [...]» («Gazzetta letteraria», 27 ottobre 1894; poi come n. 2 di *Notte insonne*, SP p. 798). Il tema degli interrogativi esistenziali lasciati senza risposta viene poi svolto, per esempio, nella poesia XII di *Pasqua di Gea* (1891, SP pp. 520-22), nella lirica n. 7 de *La via* (1895, SP p. 803), in *Esame* (1895, SP p. 805) e ne *L'invito* (1896, SP pp. 811-13). Si vedano inoltre le prime edizioni del romanzo *L'esclusa* (1901, RO¹ pp. 908-9) e della novella *Dal naso al cielo* (1907, NA² pp. 1167-69), in cui sono rifiuti pensieri e formulazioni del saggio giovanile, espunti nelle successive revisioni.

⁶⁸ Tale posizione esistenziale è già formulata in termini simili a quelli del 1908 nella poesia *Il perché* del 1894: «Non siam fatti per capire / tutto in prima. Pazienza! / Dovrem pure un dì morire. / La ragion dell'esistenza // la sapremo, forse, dopo. / E che fare intanto? Attendere / alla vita e, a breve scopo, / per non stare in ozio, preudere // una cosa più che sia, / seria o vana importa poco: / quel che importa che si dia / importanza al proprio gioco» (SP pp. 630-31).

⁶⁹ La formula affiora di lì a poco nella prima lettera ad Antonietta Portulano: «Noi non sapremo mai nulla, noi non avremo della vita una nozione precisa, ma un sentimento soltanto, quindi mutabile e vario, triste o lieto a seconda della fortuna» (LA, 13 dicembre 1893, p. 213) e compare come tesi importante e originale nell'articolo *Rinuncia* del 1896: «Io ritorno a un mio antico concetto, che non so se sia mai stato da altri espresso o pensato; che cioè noi non abbiamo e forse non potremo aver mai una nozione precisa della vita; bensì un sentimento, e quindi mutabile e vario» (SP pp. 1058-59). Andersson commenta che «Il pensiero non sarà certamente originale, ma si presenta qui con una formula cara a Pirandello e da lui molte volte ripetuta e variata» (1966, p. 115), e rinvia ai *Foglietti editi da Corrado Alvaro nel 1938* (SP p. 1269), alla recensione «Il vecchio» di Ugo Ojetti («Ariel», 27 febbraio 1898) e a *Il fu Mattia Pascal* (1904, RO¹ p. 484). L'atteggiamento gnoseologico improntato al soggettivismo idealistico traspare fin dalla lettera da Bonn alla sorella Lina del 7 aprile 1890: «Credetemi, miei cari, non ho vanità, ho solo pensieri, e per me il mio pensiero è la sola realtà. Da molto tempo ho imparato a considerare il mondo esteriore come una nostra creazione intellettuale, dove tutto è triste quando noi siamo tristi, e tutto è felice quando siamo felici. Io amo l'Arte soprattutto, e non per la gloria, l'amo più della mia vita, più dei nostri cari adorati, più della mia cara mamma» (LD 1998, p. 95: la lettera scritta in francese è stata tradotta in italiano dalla Marsili Antonetti).

coscienza d'oggi. Nel 1908 la tesi è riproposta in forma leggermente modificata: «L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna» (UM p. 154). Questo «triste privilegio di sentirsi vivere» (UM p. 155) sta alla radice del soggettivismo gnoseologico predicato da Pirandello, secondo cui l'uomo prende per realtà esterna il suo sentimento interno.⁷⁰

La ragione profonda della prossimità lessicale a distanza di oltre due decenni per questi capisaldi del pensiero pirandelliano, riscontrabile anche per altri temi e motivi, è scorta con la solita lungimiranza da Mazzacurati:

La frequente ripresa di un *Leitmotiv* (come già nel sistema wagneriano), nella pur notevole varietà di chiavi e di tonalità, anche a grande distanza di tempo, è sintomo di un universo teorico tanto strutturato da sopportare poche variazioni di fondo, fino a correre il rischio dell'ossessività: in Wagner si trattava di una strutturazione epico-lirica, qui di una strutturazione a modo suo "filosofica" tradotta in immagini. (1998, 104n)

Importa però soffermarsi sulle diverse sfumature concettuali e diverse modalità d'espressione stilistica che questi *Leitmotiv* assumono nel tempo e nei diversi contesti. Se nel 1893 le due tesi nascono in opposizione alla pretesa validità universale della scienza, che riduce lo scibile al mondo fisico, e sono finalizzate a rivendicare per l'arte il primato di rappresentare la coscienza d'oggi; nel 1908 esse servono a definire la particolare visione del mondo, all'insegna di un radicale scetticismo e relativismo gnoseologico, in cui è ravvisata la ragione prima dell'umorismo. La radicalizzazione relativistica si manifesta esemplarmente in un pensiero già citato in apertura a questo capitolo: «La verità certamente non fu mai ladra: la frode a noi venne sempre dal troppo immaginare» (SP p. 895),⁷¹ a cui ne *L'umorismo* è premesso un preambolo leopardianamente scettico: «Tutto è favola e tutto è vero, poiché è fatale che noi crediamo vere le vane parvenze che spirano dalle nostre illusioni e dalle nostre passioni; illudersi può esser bello, ma del troppo immaginare si piange poi sempre la frode» (UM p. 95).⁷²

⁷⁰ Tale collegamento tra scetticismo gnoseologico e soggettivismo è già operato in termini alquanto simili ne *Il fu Mattia Pascal*: «A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un triste privilegio: quello di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna» (RO¹ p. 484).

⁷¹ Lo smascheramento dei propri inganni è descritto in termini analoghi nel racconto *La signorina*, incluso nella raccolta *Amori senza amore* del 1894: «Ella sentiva stizza delle illusioni, delle speranze concepite su lui e andate a vuoto, e naturalmente ne dava a questo la colpa anzi che al suo troppo immaginare» (NA³ p. 874).

⁷² Il termine frode, per designare l'autoinganno dovuto alle proprie illusioni, compare in una lettera a Lina del 20 ottobre 1898: «Voi sapete che le troppe illusioni ch'io m'ero fatte nella prima gioventù mi hanno amaramente frodato: da questa frode m'è venuta l'abitudine di crucciarmi in cuore senza parola, onde adesso mi riesce sommamente difficile, per non dire impossibile, formulare una frase di conforto o di compianto: soffro in silenzio i miei e gli altrui dolori; quelli di questa povera Antonietta condannata a vivere con un fallito per bancarotta d'illusioni e i vostri a causa della malattia di Linuccia» (LD p. 168). Esso ricorre a due riprese ne *Il fu Mattia Pascal*: «Vedevo finalmente: vedevo in tutta la sua crudezza la frode della mia illusione: che cos'era in fondo ciò che m'era

Riassumendo, in *Arte e coscienza d'oggi* l'umorismo assume l'aspetto di un organico programma letterario e viene concretamente applicato nella scrittura. Compaiuno connessi tra loro diversi temi (primo fra tutti quello copernicano) e concerti (inestinguibile esigenza spirituale, instabilità della conoscenza), che, variamente svolti in opere successive sia di critica che d'invenzione, costituiscono il fondamento della disposizione umoristica enunciata nel 1908. Parrebbe quindi che già nel 1893 sia segnata in modo chiaro la via futura dello scrittore. L'esame successivo, in particolar modo delle recensioni contemporanee, giustifica l'uso del condizionale.

Nel 1896 il saggio *Arte e coscienza* viene in parte rifiuto all'interno dell'articolo *Rinunzia*. La ripresa concerne la descrizione del vuoto spirituale, indicato fin dal titolo, conseguente all'opera negatrice delle «viete credenze» messa in atto dalla scienza e filosofia positivista moderna.⁷³ Nel ben più succinto articolo del 1896 non compare però alcuna indicazione programmatica a favore della letteratura umoristica, mancano anche le digressioni narrative che nel 1893 mettevano in pratica il modello umoristico. Che si tratti solo di una momentanea scissione tra riflessione sul disagio storico e poetica letteraria, lo dimostrano altri scritti contemporanei e posteriori a *Rinunzia*, dove lo stretto nesso tra «le condizioni morali in cui viviamo» e le opere artistiche è fortemente sottolineato. Così in *Conversazioni letterarie* (pure del 1896) Pirandello s'interroga sulla possibilità di creare grandi opere sintetiche: «se i sentimenti nostri son disgregati, nella discordia dei più opposti consigli, come possiamo creare all'arte un uomo di coscienza? O in altri termini, che virtù di resistenza avranno contro il tempo il criterio scombussolato e la disgregata coscienza d'oggi?».⁷⁴ L'interrogativo ricompare, praticamente invariato, nella prima novella metanarrativa dichiaratamente programmatica, *La scelta* del 1898.⁷⁵ Se la riflessione umoristica nasce a partire dal 1893 come risposta artistica alla crisi storica, essa assume in seguito (come vedremo) sempre più l'aspetto di una teoria estetica che esprime una condizione esistenziale atemporale.

sembrava la più grande delle fortune, nella prima ebbrezza della mia liberazione» (RO¹ p. 511); «Per me rimaneva la crudezza della frode scoperta, quella della mia illusione, di fronte a cui era nulla il furto delle dodici mila lire, era anzi un bene, se poteva risolversi in un vantaggio per Adriana» (ivi, p. 523). Il tema è poi ripreso e sviluppato negli anni venti: nell'edizione del 1922 della novella *Notizie del mondo*: «Come vuoi che faccia io, se mi diventa subito palese la frode che chiunque voglia vivere, solo perché vive, deve pur patire dalle proprie illusioni? La frode è inevitabile. Momo, perché necessaria è l'illusione. Necessaria la trappola che ciascuno deve, se vuol vivere, parare a se stesso» (NA¹ p. 806). Si veda inoltre il primo intermezzo del dramma *Ciascuno a suo modo* del 1923.

⁷³ La condanna dell'arretramento rinunciatario della scienza di fronte alle domande ultime riappare nell'articolo *Intorno a «Paris» di Zola* («Ariel», 29 maggio 1898) e in varie opere creative posteriori: così, per esempio, nella prima edizione de *L'esclusa* (1901, RO¹ pp. 908-9), ne *Il fu Mattia Pascal* (1904, RO¹ p. 443) e nella novella *La casa del Granella* (1905, NA¹ p. 319).

⁷⁴ «La Critica», Roma, 5 gennaio 1896, p. 16. La connessione tra scombussolamento spirituale e vertiginoso succedersi di mode letterarie è tematizzata in diverse recensioni successive, così in: «*Tempête*» di *Ada Negri*, 23 gennaio 1896 (SP pp. 955-59); «*Trois nouvelles*» di *Marcel Prévost*, «Rassegna settimanale universale», 20 marzo 1898, p. 220.

⁷⁵ «Ariel», 10 aprile 1898 (ora in *Appendice a NA³* pp. 1033-37).

2.3. L'umorismo e il cenacolo letterario romano

Particolarmente significativi per il nostro discorso sono gli scritti sui sodali del cenacolo letterario romano d'orientamento verista riunito attorno a Ugo Fleres,⁷⁶ cui partecipava sporadicamente anche Luigi Capuana. Facevano parte di questo sodalizio giovani scrittori d'origine meridionale, se non siciliana, quali Giuseppe Mantica, Italo Mario Palmarini, Giustino Ferri, Tommaso Gnoli, Paolo Orano, Ettore Romagnoli,⁷⁷ Italo Carlo Falbo e il musicista Salvatore Saya.⁷⁸ Essi si riunivano la domenica, oltre che per giocare a tressette, per leggere e commentare le novelle che avevano composto durante la settimana su un tema dato, spesso una notizia di cronaca giornalistica. Sarebbe interessante studiare più da vicino la letteratura praticata all'interno di questo cenacolo, nato «più per resistere in una situazione d'accerchiamento che per diffondere idee nuove o, tanto meno, d'avanguardia» (Romano Luperini 1999, p. 11), perché Pirandello comincia proprio in questi anni a dedicarsi intensamente alla narrativa, componendo il suo primo romanzo e molte novelle. Per il momento basti rilevare che egli qualifica particolarmente spesso come umoristiche le opere dei suoi sodali, usando però il termine, per lo meno inizialmente, in senso ampio ovvero come sinonimo di comico.

Tale incertezza terminologica è manifesta nella recensione del 1894 alle novelle *Gruppi e figure* pubblicate da Palmarini sotto lo pseudonimo Don Ramiro.⁷⁹ Così Pirandello riassume il giudizio sulla raccolta dell'amico:

⁷⁶ Il poligrafo messinese (1857-1939), attivo negli ambienti letterari romani come giornalista e 'pupazzettista', fu dal 1908 direttore della Galleria d'arte moderna di Roma. Per un completo ritratto dello scrittore si veda Enzo Giudici (1976, pp. 119-35), mentre per il ruolo svolto nei confronti del più giovane Pirandello si veda Casella 1997, pp. 136-37. Già Boni aveva accennato all'influsso esercitato da Fleres e dal suo cenacolo letterario sull'esterica del giovane scrittore agrigentino (1948, pp. 324-25, 332).

⁷⁷ Pirandello segnala in calce a *L'umorismo* (p. 41n) la recente «bella e dotta prefazione di Ettore Romagnoli alla sua impareggiabile traduzione» delle *Commedie* di Aristofane (Tovino, Bocca, 1908), mentre per la caratterizzazione del commediografo greco s'è avvalso, con prestiti letterari, dell'altro testo citato: *La comédie grecque* di Jacques Denis (1886, pp. 259-60, 268-70 e 274). Nella biblioteca di via Bosio manca questo volume di Romagnoli, ma vi sono conservati numerosi altri saggi ed estratti da riviste, taluni con dediche piene d'affetto amichevole (BP pp. 106-7). Per l'influsso esercitato sui due poemetti pirandelliani *Scamandro* e *Laomache* dal professore di lingua e letteratura greca nelle Università di Catania, Padova e Pavia, promotore tra il 1911 e il 1914 di importanti rappresentazioni dei capolavori tragici e comici greci negli antichi anfiteatri di Siracusa, Fiesole, Verona ecc. si veda Giudice 1980, p. 146.

⁷⁸ Tra gli altri nomi che compaiono nelle varie rievocazioni del cenacolo e della rivista «Ariel», redatte a distanza di decenni, vanno ricordati quelli di: Giovanni Cena, Nino Martoglio a cui s'aggiunsero più tardi, all'inizio del Novecento, Lucio D'Ambra, Ricciotto Civinini, Tito Marrone, Luigi Antonelli, Matio Corsi, Alberto Orsi. Gli articoli commemorativi di Orano (*Il giornale di Pirandello* del 1934), di Fleres (*Il caleidoscopio di Uriel* del 1952 e *La banda Bussi* del 1926), di Adone Nosari (*Roma che se ne va. Il «Bussi» non c'è più!* del 1926) e di Gnoli (*Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.* del 1935) sono ora tutti leggibili in appendice alla ristampa anastatica della rivista «Ariel» a cura di Barbina (1984). Per un esame degli ambienti letterari romani in cui si mosse Pirandello si veda lo studio di Wolfgang Sahlfeld (2001), munito di un utile dizionarietto biografico di questi personaggi minori.

⁷⁹ I rapporti amichevoli di Pirandello con il romanziere nato a Rieti nel 1865, direttore negli anni novanta della *Biblioteca del Fanfallo della Domenica* e poi ispettore alle Gallerie d'arte di Firenze, sono documentati in Casella 1997, pp. 130-31.

E dopo queste considerazioni mi muore sulle labbra l'unico rimprovero che avrei voluto muovere al Palmarini, quello cioè di non aver sempre seguito in questi suoi graziosissimi racconti umoristici un più serio procedimento artistico. Avrei voluto qua e là rimproverargli il vezzo di gonfiar burlescamente la frase, e altre lievi mende. Ma egli ha scritto per il gran pubblico, e con l'unico intento di distrarlo, di divertirlo per un'ora, intrattenendolo piacevolmente, senza sottigliezze e senza disciplina, alla leggiera; e vi è riuscito, e il pubblico deve essergliene grato.⁸⁰

Mentre chiama «graziosissimi racconti umoristici» novelle che perseguono l'unico scopo di dilettere il pubblico e ricorrono per ciò a mezzi letterari dal dubbio valore artistico, subito sotto parla di «romanzi comici», quando nella conclusione auspica l'affermazione anche in Italia di una letteratura umoristica, quale si trova in Inghilterra e in Germania.

Prosegua egli dunque, perfezionandosi, per questa via. I romanzi comici, di cui abbiamo ottimi esempi in Inghilterra e in Germania, forse in Italia potranno aver fortuna. Il Palmarini mostra già in questo genere, specialissime attitudini. Rammento anche, che saporitissimi esempi ne ha dato di quando in quando Emilio De Marchi. *Don Ramiro*, c'è posto per tutti! E ci sarà posto specialmente per te.

Se in questa recensione riappare l'annuncio dell'avvento della letteratura umoristica italiana, espressa un anno prima in *Arte e coscienza d'oggi*, i contorni del termine appaiono però alquanto indistinti. Una netta correzione di tiro circa il valore letterario di Palmarini si ha nel 1908, quando Pirandello, dovendo definire un catalogo di scrittori italiani contemporanei da antologizzare in un volume di novelle umoristiche, propone d'escluderne l'amico di gioventù perché: «non mi sembra affatto un umorista; gli manca del tutto quel che io chiamo *il sentimento del contrario*, in cui per me consiste l'umorismo» (CI p. 31).⁸¹ L'avvenuta messa a punto terminolo-

⁸⁰ «Roma letteraria», 16 giugno 1894, p. 271; ora in SF pp. 139-41.

⁸¹ Lettera a Ojetti datata 25 dicembre 1908. Accenni vaghi al progetto di pubblicare una silloge umoristica si trovano già in una lettera precedente del 18 dicembre, mentre il 29 dicembre Pirandello ne fa partecipe l'editore Treves: «Debbo intanto comunicarti una buona idea venuta a Ugo Ojetti e a me: quella di comporre in un volume le varie espressioni umoristiche della letteratura moderna italiana, invitando gli scrittori: Albertazzi, Bontempelli, Bracco, Civinini, De Frenzi, Facchini, Lucatelli, Ojetti, Palmarini, Panzini, Pirandello, Rivalta, Zuccoli, a scrivere espressamente e per questo intento una novella per ciascuno. Io credo che il bizzarro volume sarebbe accolto con grandissimo favore. / Ma di esso Le parlerà meglio e più diffusamente a voce Ugo Ojetti nella sua prossima venuta a Milano» (Zappulla Muscarà 1996, p. 144). Dalla lettera del 15 febbraio 1909 a Ojetti apprendiamo che l'editore dapprima non si squilibra: «Hai visto il Treves? - Io gli ho scritto intorno a quella (diciamo nostra) idea. Mi ha risposto direttamente lui, il vecchio: ho stentato un'ora a decifrare la sua rasatura di gallina: non mi parve che mi rispondesse nulla di preciso: diceva soltanto d'essere in tutto e per tutto a mia disposizione. Del resto, nella mia lettera io gli dicevo che tu, andando a Milano, gli avresti spiegato chiaramente il disegno del libro. / L'hai fatto? Hai concluso?» (CI p. 32). L'interrogativo circa le trattative intraprese dall'Ojetti ricompare in fondo alla prossima lettera pirandelliana del 21 febbraio: «Hai veduto il Treves a Milano? Rispondimi» (CI p. 34), e resta senza risposta nell'epistolario pervenutoci, in cui manca ogni altra traccia di questo progetto editoriale umoristico.

gica appare evidente attraverso un passo de *L'umorismo* in cui Pirandello, sostenendo la necessità di distinguere il vero umorismo da un umorismo deteriore, propone quale caratteristica determinante proprio il «vezzo di gonfiar burlescamente la frase» criticata fin dal 1894 nel Palmatini:

Cosicchè ogni vero umorista prova oggi ritegno, anzi sdegno a qualificarsi tale. — Umorista sì, ma... non confondiamo, — si sente il bisogno d'avvertire: umorista *nel vero senso della parola*. / Come dire: / — Badate ch'io non mi propongo di farvi ridere facendo sgambettar le parole. (UM p. 21)

Tra il 1894 e il 1908 interviene dunque una decisiva messa a punto sia del significato del termine (ora distinto dal comico), sia del concetto di letteratura umoristica; quella prodotta dai sodali del circolo romano e particolarmente apprezzata dal giovane Pirandello negli anni novanta pare legata piuttosto all'ambito del comico che a quello umoristico in senso proprio.

Ciò si riscontra fin dalla primissima recensione del 1893 all'opera d'un altro amico, la raccolta di poesie per fanciulli intitolata *A me i bimbi!* di Giuseppe Mantica.⁸² Pirandello definisce dapprima l'autore «poeta umorista», ma poi vuole mostrare «quanta e che preziosa attitudine possenga il Mantica per la narrazione comica» citando per intero *Mastro Liborio*, il «miglior componimento del libretto».⁸³ Degli altri componimenti sottolinea la «comicità» con cui è narrata la burla dello *Stuzzicadenti* e lo «spontaneo umorismo» con cui è rappresentata la miseria del *Re Mida*. Di nuovo si registrano la terminologia oscillante e la predilezione per un genere letterario dalle tinte ancora indeterminatamente umoristiche e comiche. Che Mantica condividesse l'interesse per questo tipo di letteratura risulta dalla conferenza da lui tenuta nel 1897 su *Giovanni Merlino umorista*.⁸⁴ Pirandello la cita

⁸² Lo scrittore, nato a Reggio Calabria nel 1865, attivo nel mondo letterario romano dal 1885, traduttore di poesie di Heine, Goethe, Höldelein, Platen e Schiller, aprì verosimilmente a Pirandello le porte di diverse redazioni di riviste letterarie (tra cui la «Roma letteraria») e di diversi editori (in particolare il Voghera). Nel 1897 gli cedette il proprio posto di docente al Magistero Femminile per dedicarsi pienamente alla carriera politica. Fin dal 1893 segretario del ministro della Pubblica Istruzione Guido Bacchelli, divenne capo del suo gabinetto e nel 1900 deputato. Morì per un incidente nel 1907. L'amicizia tra i due scrittori è documentata dalle dediche autografe su alcuni volumi di Mantica tuttora conservati nella biblioteca di via Bosio: «Al mio caro Luigi Pirandello con affetto e stima, G. Mantica» (*A me i bimbi!* 1894) e «All'amico Luigi Pirandello fraternamente, G. Mantica, 2 del '903» (*Di passaggio* 1903; cfr. BP p. 127). L'agrigentino recensì inoltre favorevolmente nel 1897 sotto lo pseudonimo Giulian Dorpelli il volume di versi *Specchio* («Rassegna Settimanale Universale», 25 luglio 1897); mentre Mantica parlò nel 1906 dell'edizione postuma del romanzo *L'illustrissimo* di Cantoni, curata e prefata da Pirandello («Rivista di Roma», 25 febbraio 1906, pp. 115-17). Ancora nel 1909 all'interno dell'articolo sul terremoto di Messina Pirandello ricordava l'amico defunto per il volume *Il figurinaio* (*Sul Bosforo d'Italia*, «Il Marzocco», 10 gennaio 1909, p. 2).

⁸³ *A me i bimbi*, «Roma letteraria», 15 novembre 1893.

⁸⁴ Il testo della conferenza, seguito da *Due scritti originali del Merlino in vernacolo reggino e della traduzione di essi in italiano*, è apparsa in volume nel 1898, mentre un estratto fu pubblicato il 22 maggio 1898 sulla rivista «Ariel» con il titolo *Da un umorista inedito*. Secondo Providenti al Mantica «fu riconosciuta una genuina vena umoristica fin dall'opera d'esordio *Zoologia letteraria contemporanea*, Roma, Perino, 1886 che, sotto lo pseudonimo Prof. Vespa, ebbe una divertita eco nella Roma umbertina» (1993b, p. 183).

nel saggio maggiore, ricordandovi con rimpianto l'amico «che sarebbe stato anche lui un forte scrittore umorista se, nel breve corso della sua esistenza, la politica non lo avesse troppo presto distratto dalle lettere» (UM p. 118 e n).⁸⁵ Pure nel necrologio del 1907⁸⁶ l'agrigeno rievocava soprattutto «l'umorismo comico dei suoi versi, raccolti sotto il titolo di *Rime gaje* e delle sue novelle» oltre che le conferenze su *L'elemento comico nella Divina commedia* e su *L'umorista Giovanni Merlino*.

Perfino nelle varie recensioni all'opera di Capuana⁸⁷ compare, quasi come un adagio, l'apprezzamento per «certe novelle *paesane* così piene di brio e d'umorismo» (SP p. 960).⁸⁸ La dittologia «di brio e d'umorismo» è sintomatica della persistenze oscillazione tra i due generi letterari, pur non mancando alcuni elenchi tipologici in cui i termini comico e umoristico sono usati in modo implicitamente differenziale. Così nel 1897, a proposito della raccolta *Il braccialetto*, l'agrigeno enumera alcune novelle «schiettamente comiche», altre «di tinna umoristica», altre ancora «drammatiche». ⁸⁹ La stessa tipologia riappare nel 1901, sotto forma di generico elenco, per i personaggi secondari del *Marchese di Roccaverdina*, i quali «vivono e danno varietà grandissima, or tragica, or schiettamente comica, or propriamente umoristica, or sentimentale» (SP p. 962). Dell'opera dello scrittore di Mineo Pirandello predilige non tanto le innovazioni letterarie di tipo naturalistico e psicologico quanto la parte più umoristica e comica, cosicché non stupisce trovare nel 1908 il suo nome tra gli *Umoristi italiani* (UM p. 119).⁹⁰

2.4. Una prima definizione del termine

Le prime affermazioni esplicite sul termine e sulla sostanza dell'umorismo sono contenute nel saggio su Cecco Angiolieri del 1896, in cui Pirandello combatte, fin dal titolo *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, la qualificazione proposta da

⁸⁵ La presentazione ne *L'umorismo* degli scritti di Merlino è costituita da due periodi ripresi alla lettera dalla conferenza del Mantica (1898, p. 4).

⁸⁶ «Il Marzocco», 30 giugno 1907 (ora in SP pp. 1080-81).

⁸⁷ Per la storia e i testi della relazione letteraria tra i due scrittori rimando al volume *Capuana e Pirandello* di Sipala (1974) e al saggio su *Capuana, Pirandello e un romanzo di Barbina* (1971, soprattutto pp. 145-47).

⁸⁸ La formula compare nella recensione al romanzo *Il Marchese di Roccaverdina* («Natura ed arte», 1° luglio 1901; ora in Sipala 1974, p. 94 e in SP p. 960). Già nel 1897 Pirandello esprime la preferenza per le *Appassionate* a discapito dell'«intermezzo comico» rappresentato dalla raccolta *Fausto Bragia* («Rassegna settimanale universale», 9 maggio 1897, p. 291; ora in Sipala 1974, p. 89).

⁸⁹ «Rassegna settimanale universale», 5 dicembre 1897, p. 770 (ora in Sipala 1974, p. 91). Comiche sono *Al Leon d'oro* e *Lastendente*; umoristiche *I Raggi X*, *Il Vangelo di Varanzi* e solo in parte *Un'ora d'angoscia*; drammatiche *Il braccialetto*, *Il tenente Tonini*; studi di tipi e casi patologici *Un amore* e *L'allucinato*. Va segnalato che Pirandello giudica «bella e commovente» la novella *Il saccuino di Ada*, da cui trarrà spunto nel 1922 per il dramma *Vestire gli ignudi*, affermando che Capuana vi «dimostra come un soggetto non nuovo si possa riprendere e trattare quando si sappia impersoonare in un tipo nuovo e rinnovare nell'ambiente e nei particolari» (ivi).

⁹⁰ Per il diverso giudizio su Capuana espresso da Pirandello nel *Dicorso su Verga* del 1920 si vedano Sipala (1974, pp. 62-65), Massimo Onofri (1993 pp. 135-36) e Barbina (1988 e 1994). In quest'ultimo scritto è segnalata la tacita ripresa letterale dal contemporaneo studio di Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi, 1920.

Alessandro D'Ancona⁹¹ nello studio *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo decimo terzo* (1880).⁹²

Nel saggio del 1896 Pirandello attacca subito in apertura sia l'interpretazione corrente dell'opera di Cecco, Folgore da San Gimignano e Cenne della Chitarra, richiamando le proprie letture spregiudicate da studente, sia il significato solitamente attribuito al termine umorismo:

Ora, sia pe 'l concetto che della poesia di questi tre poeti del secolo XIII mi ero formato prima di leggere tutto quanto intorno a loro s'è venuto scrivendo, sia per il diverso modo d'intender l'umorismo, confesso che non son riuscito a scoprire dove e perché questi tre poeti siano o si possano, anzi si debbano dire umoristi. (SP p. 247)

Egli si sofferma in particolare sul diverso significato assunto dal termine durante i secoli, osservando che la parola «se non è nuova, è pur passata nel nostro modo di sentire a un significato che non risponde più precisamente all'antico» (ivi). Esemplifica l'accezione moderna, affatto valida per i tre poeti medievali, attraverso la definizione di Enrico Nencioni secondo cui l'umorismo «è una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita» (SP p. 248). Rifiuta così un uso troppo vasto del termine: «La voce pubblica dà la patente d'umorista finanche a chi fa le caricature su i giornali a un soldo. *Sic vulgus*» (SP p. 251). E propone poi una descrizione *ex negativo* in rapporto ai generi limitrofi:

A ogni modo, basta porre in chiaro questo, che l'umorismo può avere bensì effetto comico o patetico o tragico o burlesco o satirico o grottesco o epigrammatico, rimanendo sempre umorismo, cioè una cosa affatto diversa della trovata comica e burlesca, della satira e dell'epigramma. Poiché non è mai questione di forma, è questione sempre di sostanza. L'umorista vero non cerca mai la parola o la frase, che promuovano il riso: l'umorista non vuol far ridere. (SP p. 249)⁹³

⁹¹ Filologo e storico della letteratura italiana (1835-1914), è considerato tra i principali fondatori della scuola storica o erudita. A lui si devono importanti studi sulla letteratura popolare e sulle origini del teatro italiano. Affianché alla sua attività scientifica e accademica alla Scuola normale di Pisa, quella giornalistica e politica.

⁹² Nella «seconda edizione con correzioni e aggiunte» degli *Studi di critica e storia letteraria* (Bologna, Zanichelli, 1912, pp. 263-65) D'Ancona ribatte alle critiche formulate da Pirandello nel saggio giovanile, appellandosi all'inderminanza del termine umorismo («quando sarà provato, da lui o da altri, che vi ha una sola ed unica forma di umorismo») e al fatto che «nei giudizi letterari è lecita e ammessa la maggior libertà». Nel saggio su *L'anima e l'arte di Cecco Angiolieri* del 1906, pure Momigliano sostenne la tesi di D'Ancona, evidenziando nei testi angioliereschi l'aspetto doloroso che sfocia nell'irrisione amara, e rimproverando a Pirandello sia «un'idea troppo ristretta» e moderna dell'umorismo sia un'interpretazione troppo leggera del poeta senese (1906, p. 682). Pirandello ignora ne *L'umorismo* il recente intervento di Momigliano, apprezzato da Barbi nella rassegna della critica letteraria sul tempo di Dante, in cui a sua volta repudiò ancora valido e basilare lo studio del D'Ancona, «malgrado le sozili, ma troppo suggestive obiezioni del Pirandello» (1937, p. 176). Sugli scritti angioliereschi di Pirandello si veda Rosario Contarino 1991, pp. 19-24.

⁹³ Simile la distinzione operata in UM p. 21, ricordata nel paragrafo precedente a proposito di Palmarini.

Le stesse distinzioni ricompariranno nel 1908, arricchite dalle debite citazioni autorevoli, nelle prime pagine del volume dedicate a *La parola «umorismo»*.⁹⁴ Per quanto concerne la sostanza del concetto, Pirandello propone nel saggio del 1896 la seguente definizione che contiene già diversi elementi portanti della sua teoria:

Per me l'umorismo, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi, — mi si passi l'immagine — è lo stesso sentimentalismo, che per una faccia ride, la faccia opposta piangendo; ride delle sue stesse lacrime, dei suoi sogni andati a vuoto o vani, dei suoi desiderii sproporzionati alla possibilità del volere; ed è bene spesso un eccesso, che risponde a un altro eccesso. (SP p. 250)⁹⁵

Innanzitutto è qui descritta per la prima volta la compresenza di riso e di pianto «in un'immagine che come fiume carsico riemerge dieci anni dopo» (Providenti 1996, p. 48), fungendo da emblema alla raccolta di novelle *Erma bifronte* del 1906.⁹⁶ Importante è poi la specificazione che i sentimenti contrari si motivano ed esaltano a vicenda (e, come vedremo, non è un caso che nell'esemplificazione il riso si nutra del pianto e non viceversa). Inoltre, come è stato segnalato dalla Salina Borello (1996, p. 270), l'idea di «eccesso che risponde a un altro eccesso» riecheggia i concetti di riso filosofico e di ironia teorizzati dai romantici tedeschi. Questi elementi, unitamente al derivato intensificante «sentimentalismo»,⁹⁷ anticipano il

⁹⁴ Le seguenti citazioni presenti nel saggio del 1896 vengono riutilizzate nel 1908: quelle di D'Ancona sulla difficoltà di definire l'umorismo (SP p. 248 > UM p. 19) e sulla varietà dell'umorismo (SP p. 243 > UM p. 20); quelle di Nencioni sulla voce pubblica (SP p. 248 > UM p. 20 ampliata) e sui caratteri dell'umorismo (SP p. 248 > UM p. 43n); la definizione di Ruggero Bonghi dell'umorismo (SP pp. 248-49 > UM p. 122); la citazione del *Pan-uagruel* (SP p. 250 > UM p. 57); la caratterizzazione dell'umorismo per mezzo dell'apparente «trivialità e volgarità» da parte di D'Ancona (SP p. 252 > UM p. 109); il rifiuto di Belli di tradurre in dialetto il Vangelo (SP p. 260 > UM p. 52). Altri passi del saggio angiolieresco del 1896 vengono ripresi ne *L'umorismo* attraverso la formulazione leggermente diversa assunta nell'articolo *I sonetti di Cecco Angiolieri* del 1908: ciò vale sia per la specificazione del significato che la parola malinconia assume in Cecco (UM p. 50 < SP p. 273 e UM pp. 51-52 < SP pp. 273-74), sia per lo sfondo popolare nella poesia di Cecco (UM p. 52 < SP pp. 263-64).

⁹⁵ L'immagine delle due facce dai sentimenti contrari è forse suggerita da un passo del *Candelajo* di Giordano Bruno citato a UM p. 111: «Considerate chi va, chi viene, che si fa, che si dice, come s'intende, come si può intendere; ché certo, contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito, o di Democrito, avrete occasion di molto o ridere o piangere». È significativo è soprattutto il commento di Pirandello alla citazione: «Per conto suo, l'autore le ha contemplate col senso di Eraclito e di Democrito a un tempo».

⁹⁶ Già nell'articolo su *Alberto Cantoni* del 1905 Pirandello scrive: «L'umorismo è un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione; è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta» (SP p. 373); il passo ricompare nella prima edizione de *L'umorismo*, mentre è espunto in quella successiva del 1920). Nella lettera prefatoria a Camillo Innocenti, che ha disegnato la copertina della raccolta del 1906, lo scrittore illustra il concetto più estesamente: «Caro Camillo, parlandoti d'un mio libro di novelle, ti dissi: vorrei porre a questo libro un titolo che forse potrà parer ti specioso, ma che tuttavia, se non m'inganno, quadra bene all'indole di esso: *Erma bifronte*. Temo però che non sia inreso dalla maggioranza dei lettori, chiaramente. Io vedo come un labirinto, dove per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima nostra s'aggira, senza trovar più modo a uscirne. E vedo in questo labirinto un'erma, che da una faccia ride, e piange dall'altra; ride anzi da una faccia del pianto della faccia opposta» (in data 26 agosto 1906; ora riedita in appendice a NA¹ p. 1057).

⁹⁷ Va notato che il termine ricorre nell'articolo su *L'umorismo e gli umoristi* di Nencioni: «L'umorismo è anche un gran correttivo del sentimentalismo: o, per dir meglio, è la sensibilità trasfusa in una nuova forma che la rende

concerto centrale della teoria del 1908, quello del «sentimento del contrario». Di nuovo si direbbe, come già in *Arte e coscienza d'oggi*, che Pirandello abbia le idee chiare e sappia fin dal 1896 in che cosa consista la peculiarità dell'umorismo. Ma vedremo che anche dopo questo saggio le affermazioni sull'umorismo sono piuttosto rare e confuse fino al 1905. La compresenza dei sentimenti contrari infatti non sarà più tematizzata fino alla recensione a *Le garibaldine* di Amilcare Lauria (1905) e la formula del «sentimento del contrario» comparirà per la prima volta nel 1907 all'interno dell'articolo *Umorismo o ironismo?*.

Nel saggio su Cecco Angiolieri sono contenute altre caratterizzazioni dell'umorismo interessanti perché omesse nel 1908. Nel 1896 Pirandello mette in rapporto questo genere letterario con il contesto autobiografico e storico, esplicitando l'assunto implicito in *Arte e coscienza d'oggi* secondo cui il poeta umorista «suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo morale» (SP p. 251). Sottolinea poi la componente «in massimo grado subbiettiva e individuale» (SP p. 255), che lega strettamente l'umorista all'oggetto rappresentato: «Ahimé, quante volte questo poeta che scopre ed esprime il ridicolo del serio umano non è lui stesso il serio del ridicolo che rappresenta!» (SP p. 250). E riporta l'osservazione di D'Ancona, secondo cui nessun altro poeta suole come l'umorista «parlar tanto in persona propria, e come lui dire tutto quello che gli passa per la mente o gli si agita nel cuore» (SP p. 252). Giustifica infine, rifacendosi sempre a D'Ancona, l'apparente tenuità dei soggetti e l'abbondanza dei particolari triviali che scaturiscono dalla soggettività e assumono un valore universale:

questa è una subbiettività che lascia a punto nel caso speciale, nel fatto proprio riconoscere la verità e la realtà della vita comune, è la particolarità insomma che abbraccia la generalità, un piccolo specchio che riflette grandi cose. (SP p. 255)⁹⁸

Queste caratteristiche – espressione di un momento di crisi, alta soggettività, significato universale – non vengono più predicate in quanto tali ne *L'umorismo*, perché sottomesse alla più generale (e meno descrittiva) affermazione dell'umorismo come categoria estetica atemporale. Più che sottolineare il significato universale di motivi apparentemente futili, questi vengono teorizzati all'interno della polemica

accettabile e artistica» (1884, p. 194). Sull'importanza di questo scritto per l'elaborazione della teoria umoristica pirandelliana si veda sotto il capitolo III.1.1.

⁹⁸ Una formulazione simile si ritrova nella recensione a *Pietro e Paula, con seguito di bei tipi* di Cantoni: «genialissime pagine che, come piccoli specchi che riflettono grandi cose, tanta parte della vita moderna, dell'arte, della filosofia e dell'anima nostra accolgono in sé» (Giulian Dorpelli, *Fra libri vecchi e nuovi. Novelle*, «Rassegna settimanale universale», 9 maggio 1897, p. 291). Anche l'*Avvertenza* d'autore premessa ai primi tredici volumi delle *Novelle per un anno* conclude con l'immagine dello specchio: «In grazia almeno di questa cura, l'autore delle *Novelle per un anno* spera che i lettori vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioia avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono intera» (NA¹ p. 1071).

contro le composizioni idealizzatrici dell'arte abituale: l'umorismo risulta così, proprio per l'attenzione riservata alla materialità della vita, l'unico modo adeguato per rappresentarla in tutta la sua complessa e contraddittoria varietà. L'alta soggettività non è più tematizzata come una caratteristica principale dell'umorismo, non ricorre infatti nel riassunto delle qualità solitamente a esso attribuito (UM p. 123). La marcata presenza autoriale nell'opera è ricordata solo tra le caratteristiche solitamente criticate dei *Promessi sposi*, che in realtà corrispondono a qualità tipicamente umoristiche.⁹⁹ La centralità della componente soggettiva emerge però a più livelli in accordo con l'approccio essenzialmente psicologico adottato da Pirandello. Egli radica l'umorismo in un particolare stato d'animo: «Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione dell'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta» (UM p. 138), e caratterizza il processo creativo umoristico attraverso l'intrusione a controcanto della riflessione, conseguente allo stato d'animo sospeso sempre tra due prospettive contrarie.¹⁰⁰

Soffermiamoci infine su un caso particolarmente significativo e vistoso di riutilizzazione testuale per fini alquanto diversi, esaminiamo cioè la radicale revisione cui viene sottoposto nel 1908 il giudizio espresso su Francesco Berni. Nel 1896 Pirandello giudica lo scrittore toscano essenzialmente un esponente comico-satirico, che vuol fare ridere, concedendo solo marginalmente che «talvolta riesce ad essere anche umorista [...] e mostra di saper cogliere umoristicamente certe contraddizioni della natura, che, a suo dite, *ha forte del buffone*» (SP p. 249). Le valutazioni positive in questa ottica di Antonio Panizzi¹⁰¹ e di William Roscoe¹⁰² sono la prima relegata in nota e la seconda in gran parte rifiutata. Nel 1908 invece Pirandello adduce il caso dello scrittore toscano per reclamare l'esistenza di umoristi italiani, solitamente negata dagli estimatori dell'umorismo inglese: dapprima attraverso il giudizio autorevole dei due critici imbevuti di cultura inglese, che riconoscono in Berni il vero umorismo (UM pp. 43-44); e in un secondo tempo attraverso una scelta antologica di brani, che documentano come il poeta toscano sappia avvertire «tutti i contrasti amari e le aspre dissonanze» della natura buffona e «riderne, rappresentandoli» (UM p. 59). Il cambiamento interpretativo è motivato dalla volontà di rivendicare una tradizione secolare di scrittori umoristi italiani ed è otte-

⁹⁹ «Anche in un'opera così armonica nel suo complesso come *I Promessi sposi*, è stato notato qualche difetto di composizione. Una soverchia minuzia qua e là e il frequente interompersi della rappresentazione o per i richiami al famoso Anonimo o per l'arguta intrusione dell'autore stesso. Questo, che ai critici nostri è sembrato un eccesso per un verso, un difetto per l'altro, è poi la caratteristica più evidente di tutti i libri umoristici» (UM p. 141).

¹⁰⁰ Il riferimento è ai passi arcinoti di UM pp. 126-27, 132-34, esaminati più sotto ai par. II.3.2.2 e IV.3.2.3.

¹⁰¹ Il letterato (1797-1879), esule politico a Londra, insegnò dal 1826 letteratura italiana all'University College, lavorò poi alla biblioteca del British Museum, di cui divenne nel 1856 direttore. Fece conoscere in Inghilterra vari autori italiani, curando ad esempio tra il 1830 e il 1835 le edizioni dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto e dell'*Orlando innamorato* del Boiardo.

¹⁰² Lo storico inglese (1753-1831) fu celebre per la biografia *Life of Lorenzo de' Medici* (1796) e per la ponderosa opera *Life and Pontificate of Leo the Tenth* (1805), che contribuirono a diffondere in Europa l'interesse per il Rinascimento italiano.

nuto attraverso un nuovo tipo d'approccio che non si basa solo sul singolo testo, ma considera anche la situazione storica e soprattutto quella biografica onde evidenziare, oltre al contrasto immanente al testo, quello tra il testo e lo stato d'animo dell'autore che l'ha scritto. Questo tipo d'approccio è teorizzato, a dire il vero, già nel saggio del 1896: «Bisogna, poi, per bene intendere un poeta umorista, considerare quanto gli sta attorno» (SP pp. 250-51). Ma Pirandello lo mette in pratica per Berni e (come vedremo) per Cervantes solo un decennio più tardi.

Concludendo, lo studio su *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* fornisce le principali coordinate per la delimitazione del termine (uso moderno e ristretto) e designa il tratto specifico dell'umorismo come «sentimentalismo che ride delle sue stesse lacrime». Tutto sommato si tratta però di una definizione ancora abbastanza generica ed esteriore, che non si distacca molto da quelle usuali vulgate all'epoca, e consistenti sono infatti le riprese dallo stesso D'Ancona (alta soggettività, andamento digressivo e valenza universale dei dettagli apparentemente triviali). Siamo ancora lontani da un'analisi dei motivi che producono le caratteristiche tipiche del genere umoristico. Manca una descrizione analitica della disposizione psicologica (sentirsi come un «uomo fuori di chiave») e del processo artistico (riflessione che associa per contrari) che stanno all'origine dell'umorismo. Manca pure un accenno a temi specificatamente umoristici.¹⁰³ Nello studio di carattere accademico del 1896, che già s'avvale di buona parte dell'esigua bibliografia critica usata nel libro del 1908,¹⁰⁴ vengono poi meno le connessioni con la situazione di crisi contemporanea programmaticamente formulate in *Arte e coscienza d'oggi* (1893) ed è ancora assente ogni «riferimento esplicito dell'arte umoristica alla condizione cosciente» (Vicentini 1985, p. 107).

3. DECISIVA MATURAZIONE METODOLOGICA

Gli anni tra il 1896 e il 1905 sono decisivi per la maturazione teorica e artistica di Pirandello: d'un canto egli viene in contatto con l'estetica idealistica di Gabriel Séailles, studia i *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura* di Leopardi e assimila le

¹⁰³ Nel saggio vi si trova solo un vago accenno *ex negativo*: «il vero poeta umorista non piange e non ride per siffatte volgarità e trivialità e miserie, perché non ha soldi da giocare o perché il padre non vuol morire; i suoi intendimenti, il suo ideale sono più alti e più umani, la sua malinconia è determinata da ben altre cause» (SP pp. 257-58).

¹⁰⁴ Nello scritto angiolieresco Pirandello cita oltre allo studio di D'Ancona (1880), l'articolo su *L'umorismo e gli umoristi* di Nencioni (1884), la definizione di Bonghi estratta da una brevissima recensione (1886) e usa in modo tacito le conferenze sull'*Umorismo nell'arte moderna* di Arcoletto (1885). A questi pochi testi, dal tenore scientifico oltretutto disparato, s'aggiungono nel 1908 solo tre altri studi specifici sull'umorismo: l'analisi psicologico-estetica su *Komik und Humor* di Lipps (1896), il trattato sull'*Estetica* del Croce (1902) e il volume su *L'indole e il riso di Luigi Pulci* di Monigiano (1907). Il vario ruolo che questi testi assumono nella maturazione concettuale e nell'elaborazione materiale de *L'umorismo* è messo in luce qui sotto nelle analisi specifiche del *Dialogo intertestuale* (parte III).

scoperte della psico-fisiologia moderna; d'altro canto riesce finalmente a pubblicare in volume, in alcuni casi dopo lunga attesa e profonda revisione, poesie (*Zampogna*) novelle (*Beffe della morte e della vita* 1^a e 2^a serie, *Quand'ero matto*, *Bianche e nere*) e romanzi (*Il turno*, *Il fu Mattia Pascal*). Sono anni intensi anche per quanto riguarda la vita familiare: nascono i tre figli Stefano (1895), Lietta (1897) e Fausto (1899), e alla nascita di quest'ultimo comincia a manifestarsi la latente fragilità psichica della moglie Antonietta Porriano. Essa erompe senza rimedio nel 1903 alla notizia del tracollo finanziario del padre di Luigi, che amministrava la dote e faceva percepire al figlio un sostanzioso assegno mensile vitalizio, permettendogli di dedicarsi alla sua Musa senza eccessive preoccupazioni finanziarie.¹⁰⁵

Pirandello stesso, in genere assai riservato sulla sua vita privata, dichiara esplicitamente in alcune lettere che la sua arte trae il proprio umore dalle sventure familiari. Il 3 settembre 1904 scrive con amara ironia a Villari:

mi trovo in tristissime angustie. Non nego che queste, per un sincero umorista, siano la manna; tant'è vero ch'io, ringraziando il buon Dio che me le manda, scrivo e scrivo e scrivo, di questi tempi, con gran fervore e di gran lena; ma v'assicuro che la grazia è troppa e volentieri vi rinunzierei. (Providenti 1990, p. 171)

E quattro anni dopo, durante la lunga procedura di nomina a professore ordinario, Pirandello conferma allo stesso destinatario:

Quello che voi, buono, chiamare mia bella attività è frutto d'albero insanabilmente atossicato, radicato profondamente nella più acre e nera tristezza. Produco per sottrarmi alla noia, anzi allo schifo di vivere. [...] Ma non credete che sia questa [difficoltà della nomina] soltanto la cagione della mia tristezza: altre ne ho, più gravi ancora, le quali, Dio aiutando, non faranno così presto esaurir la fonte del mio umorismo. / Non ve ne rallegrate, per carità, mio caro Villari, voi che mi volete bene! (23 luglio 1908, Providenti 1990, pp. 174-75)

Posto all'apice d'un impressionante climax, lo «schifo di vivere» lamentato fin dalle lettere giovanili¹⁰⁶ è affermato nel 1908 fonte del proprio amaro umorismo.

¹⁰⁵ I dati sono desunti da Giudice (1980, pp. 175-78) e Casella (1997, p. 130n). Si vedano poi le recenti rievocazioni biografiche di Luciano Lucignani (1999, pp. 54-68) e Andrea Camilleri (2000, pp. 153-59, 164-68).

¹⁰⁶ La formula compare nella lunghissima lettera dell'11-15 agosto 1891 al padre, in cui Pirandello espone tutta l'intricata e sofferta storia d'amore con la cugina Lina, motivando la richiesta della rottura definitiva del fidanzamento: «I due anni passati in Germania, nella solitudine, hanno completamente cambiato l'anima mia. Ivi, col peso della noia, nella mesizia continua del tempo, son ricaduto su tutti i miei pensieri più tristi, ivi con la coscienza che l'unico mio amore non solo non trova un compenso qualsiasi, ma non è più per nulla quello degli altri; che ciò che a me piace unicamente, agli altri dispiace e viceversa, e che però son come fuori del tempo e della vita; ho acquistato non dico la noia ma lo schifo di vivere, e mi son tutto chiuso in me stesso ad amare e respirare il vero e santo amor mio, come un naufrago si aggrappa a uno scoglio disprezzato e schivato. [...] Queste condizioni di spirito perdurano in me tutt'ora. A me non resta ormai più nulla nella vita, voi esclusi. Chi oserà, chi oserà strapparmi dal petto quest'amore, questo bisogno dell'Arte?» (LF pp. 74-75).

Non a caso è questo stesso stato d'animo a indurre Mattia Pascal a evadere dall'opprimente situazione familiare:

non sapendo più resistere alla noja, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza né probabilità né speranza di miglioramento, senza più il conforto che mi veniva dalla mia dolce bambina, senza alcun compenso, anche minimo, all'amarezza, allo squallore, all'orribile desolazione in cui ero piombato; per una risoluzione quasi improvvisa, ero fuggito dal paese, a piedi, con le cinquecento lire di Berto in tasca. (RO¹ p. 372)

Il romanzo del 1904, che mette in atto la narrazione umoristica prospettata in *Arte e coscienza d'oggi*, funge da principale tramite creativo tra le giovanili riflessioni programmatiche del 1893 e quelle accademicamente travestite del 1908. Attorno al 1905 i due fronti, quello più propriamente creativo e quello critico-estetico, corrono paralleli. Alle due novelle metanarrative (*Una novella che non farò* del 1905¹⁰⁷ e *Personaggi* del 1906¹⁰⁸), che rivendicano un'arte nuova capace di rendere l'inverosimiglianza caotica della vita, la molteplicità dell'anima e le sue pulsioni inconscie, s'affiancano gli scritti attorno ad autori giudicati umoristi (Farina, Cantoni e Cervantes). Se questi testi forniscono le fondamenta teoriche de *L'umorismo*, quelle novelle svolgono i temi proposti come esemplarmente umoristici negli ultimi due capitoli del libro.¹⁰⁹ La decisiva maturazione della riflessione teorica emerge con particolare evidenza dall'esame cronologico dei vari riferimenti all'opera di Cantoni e al *Don Quijote*, dispersi lungo un arco di oltre vent'anni.

3.1. Rare e generiche note sull'umorismo fino al 1905

Dopo il saggio su Cecco Angiolieri le osservazioni relative all'umorismo sono piuttosto rare fino al 1905, giusta l'osservazione di Gösta Andersson che «negli anni immediatamente successivi al 1896 mancano testimonianze dirette e in forma teorica dell'interesse di Pirandello per i problemi dell'umorismo» (1966, p. 191). L'intensa attività saggistica cede infatti, a partire dal 1898, sempre più il posto all'opera propriamente creativa; in questi anni Pirandello pubblica su riviste e giornali soprattutto poesie e novelle.

I pochi saggi pubblicati tra il 1896 e il 1904 non contengono elementi significativi per la riflessione sull'umorismo. Quasi contemporanei allo studio su Cecco

¹⁰⁷ «Avanti della Domenica», Roma, 11 giugno 1905; ora in SF pp. 66-71. Il nucleo narrativo, variamente rielaborato e privato della cornice con funzione apologetica rispetto a *Il fu Mattia Pascal*, è ripubblicato nel 1914 con il titolo *Un matrimonio ideale* (cfr. SF pp. 29-32 e NA² pp. 375-83).

¹⁰⁸ «Il Venticesimo», Genova, 10 giugno 1906; ora in NA³ pp. 1474-78. La situazione della novella è ripresa nel 1911, non senza importanti modifiche (cfr. Vicentini 1993, pp. 36-43), ne *La tragedia di un personaggio* (NA⁴ pp. 816-24).

¹⁰⁹ Rinvii precisi ai passi confluìti dalle novelle ne *L'umorismo* sono forniti sotto in calce ai parr. IV.3.4-5.

sono un paio di interventi antidannunziani (*Eccessi* 1896 e *Il neo-idealismo* 1896), e lo scritto *Rinuncia* (1896) che – come visto – ripropone l'attacco al determinismo materialistico del 1893. Alcuni articoli sono incentrati sulla sincerità (*Il momento* 1896, *Sincerità e arte* 1897, *Sincerità* 1898),¹¹⁰ tema che affiora, unitamente alla polemica antidannunziana, in molte recensioni e caratterizza la posizione estetica pirandelliana contraria agli *Ismi contemporanei* descritti dal Capuana. Altri testi ancora sono dedicati ai tre principali generi letterari (*Romanzo, racconto e novella* 1897, *Un'osservazione sull'evoluzione del verso* del 1897 e *L'azione parlata* 1899),¹¹¹ a cui s'aggiungono due studi su scrittori d'inizio Ottocento («*Fede e bellezza*» di *Niccolò Tommaseo* 1898 e *Leopardi cieco* 1900),¹¹² l'importante articolo *Scienza e critica estetica* (1900)¹¹³ e la breve presa di posizione del 1905 sulla fortuna del dramma storico in Italia.¹¹⁴

Il termine umorismo non ricorre spesso neppure nelle recensioni, pur frequenti fino al 1898. Pirandello lo utilizza (come visto) a più riprese con formulazione costante per alcune opere di Capuana e (come vedremo tra poco) per l'opera di Cantoni. La qualifica umoristica compare qualche altra volta in contesti che però non ne chiariscono la portata. Come per esempio nella recensione del 1896 agli *Studi Shakespeariani* di Giuseppe Chiarini, dove Pirandello elogia il tono non freddamente accademico: «esempio d'ottima prosa nel loro genere. Prettamente artistica è, per esempio, quella tinta lieve d'umorismo con cui il Chiarini colora certi tipi di critici inglesi».¹¹⁵ Simile l'uso fatto del termine nel 1897 a proposito del romanzo *Giacomo l'idealista* di Emilio De Marchi: «Ne rende gradevole la lettura quella rinvra non mai eccessiva di umorismo quasi sempre schietto, con cui sono colorati scene e personaggi».¹¹⁶ Anche qui il concetto resta piuttosto vago, malgrado il qualificativo «schietto». Si ricorda però che Pirandello ravvisa in De Marchi un esponente della nascente letteratura umoristica italiana fin dalla ricordata recensione a Palmatini del 1894. E difatti nel 1908 lo annovera per il romanzo *Demetrio Pianelli* tra gli *Umoristi italiani* (UM p. 119).

Neanche dal giudizio espresso nello stesso 1897 sulla raccolta *Povero don Camillo!* di Lauria¹¹⁷ emerge più che una contrapposizione tra la scrittura di tipo naturalisti-

¹¹⁰ I testi fin qui menzionati si trovano ora in SP pp. 906-21, eccezion fatta per *Rinuncia* (1896), *Sincerità e arte* («Il Marzocco», 7 marzo 1897) e *Sincerità* («Ariel», 24 aprile 1898).

¹¹¹ Il primo testo è apparso sulla rivista «Le Grazie», 16 febbraio 1897 ed è stato riedito e commentato da Felice Rappazzo (1991). Gli altri due si trovano in SP rispettivamente a pp. 921-23 e 1015-18.

¹¹² Entrambi gli articoli sono apparsi sulla rivista «Roma letteraria»: il primo in due puntate il 25 novembre e il 10 dicembre 1898 (pp. 518-22 e 542-46), il secondo 10 febbraio 1900. Quest'ultimo è stato riedito con commento da Nicola Longo (1992).

¹¹³ «Il Marzocco», 1° luglio 1900; riedito da Andersson (1960, pp. 225-29).

¹¹⁴ Si tratta della risposta pubblicata il 19 gennaio 1905 all'*Inchiesta sul dramma storico* lanciata da Giuseppe Baffico dalle colonne del quotidiano «La Patria» (cfr. Barbina 1991).

¹¹⁵ «Roma letteraria», 10 novembre 1896, p. 495.

¹¹⁶ «Rassegna settimanale universale», 18 aprile 1897, p. 242.

¹¹⁷ Scrittore e avvocato napoletano (1854-1932), visse a Roma nell'ultimo decennio dell'Ottocento, collaborò ai maggiori giornali e alle più reputate riviste d'arte e fu autore di romanzi d'ambiente napoletano, che rientrano

co e gli stilemi umoristici. Pirandello apprezza «i titoli quasi umoristici premessi ai capitoli» delle *Scene napoletane di vita quotidiana*, deplorando che essi vengano soffocati dall'andamento generale naturalistico, cioè dal «più rigoroso obbiettivismo» e da «quell'eterno, stucchevolissimo fraseggiare indiretto». ¹¹⁸ Anche nel caso di Lauria l'ascrizione al genere di letteratura umoristica è ribadita successivamente e senza più ombra di dubbio. A proposito della raccolta *Le garibaldine* del 1905 Pirandello sottolinea «la concezione particolare che l'artista ha della vita» e descrive l'effetto prodotto dal monologo *L'incontro*: «d'ilarità prima, e poi di commozione insieme ed ilarità perché è un lavoro veramente umoristico». ¹¹⁹ È questa la prima volta che egli caratterizza un'opera umoristica attraverso lo stato d'animo misto di riso e di pianto suscitato nel lettore; stato d'animo che nel 1908 assurgerà a tratto distintivo dell'umorismo. Curiosamente il nome di Lauria, forse perché scrittore troppo poco conosciuto, non è però annoverato nella pur vasta schiera di umoristi italiani.

Solo briciole, purtroppo, ci sono pervenute del prezioso epistolario pirandelliano con amici scrittori, che (inferendo da quanto noto) verteva soprattutto su opere in corso e riflessioni di poetica. Così in una lettera a Mastroi del 23 aprile 1903 Pirandello esprime il suo disaccordo circa il giudizio espresso su Giovanni Meli nel volume *Su per l'erta*:

Sei incorso anche tu nello stesso errore del Carducci: hai chiamato il Meli *un arcade*. Che *arcade!* Sarà arcade forse (per me, è più dolce e più schietto di Virgilio) nelle poesie bucoliche o georgiche; ma il Meli ha scritto anche il *Sancio Panza*, la *Fata Galante*, le *Favole morali* e tante e tante altre poesie piene d'umorismo tutto suo proprio e potente; ha scritto elegie e capitoli dove in versi meravigliosi è racchiusa una concezione della vita profondamente dolorosa. (LPM p. 254)

La difesa dello scrittore conterraneo contro il ballo carducciano ricompare ne *L'umorismo*, dove in polemico dialogo con Arcoleo chiede: «Non c'è vero e proprio

nell'ambito della letteratura verista regionalistica e documentaria. Lauria ha scritto diversi articoli sull'umorismo caldeggiandolo come *La forma più umana dell'arte*. La sua definizione esibisce notevoli analogie con quella pirandelliana: «ogni qualvolta l'artista, profondamente ferito, immerso nel dolore, nello sconforto pieno, narra di sé o d'altri con istocismo antico, e con agghiacciante spensieratezza moderna, e riesce, perciò, a gettare il ridicolo ed a suscitare la compassione, insieme, su quanto produce subbiettivamente ed obbiettivamente, egli si rivela umorista [...]. Rendiamo invece la vita come ci si presenta, ricercando, anziché sfuggendo, il suo lato ridicolo, grottesco, così come lo troviamo confuso nella vita; malagevole tanto a far emergere in un'opera d'arte: scriviamo così, restando artisti, riproduciamo tutte le fisionomie differenti dal vero, e noi obbligheremo il pubblico a seguirci, ad appassionarsi alla nostra produzione, ché in essa avrà trovato sé medesimo e le scene umane, così come cadono ogni giorno sotto agli occhi suoi» («Il pensiero italiano», gennaio 1897, pp. 1-14; parzialmente rifuso in *Heine e l'umorismo moderno*, «La vita italiana», 10 agosto 1895, pp. 43-46). In sintonia con gli articoli giovanili pirandelliani è anche l'intervento polemico contro lo stato desolante dell'editoria italiana intitolato *Per la «Letteratura amena»*, apparso sotto lo pseudonimo Seberius («Rivista di Roma», 18 giugno 1903, pp. 2038-39).

¹¹⁸ *Romanzi e novelle*, «Rassegna settimanale universale», 8 agosto 1897, p. 500.

¹¹⁹ *Per un libro di novelle*, «Il fanfulla della domenica», 15 gennaio 1905.

umorismo in tanta parte della poesia del Meli? Ma basterebbe citar soltanto la *Cutuliata* per dimostrarlo! *Tic tic... Chi fu? Cutuliata*» (UM p. 117). L'opera del poeta siciliano doveva essere ben familiare a Pirandello che qui cita a memoria fondendo due versi¹²⁰ e più sopra (a UM p. 104) chiude l'esame del *Don Quijote* di Cervantes con un'allusione a un episodio del *Don Chisciotte e Sancier Panza* dello stesso Meli.¹²¹

3.2. *Svolta decisiva nei giudizi critici su Cantoni*

Gli scritti pirandelliani su Alberto Cantoni, compresi tra il 1893 e il 1908,¹²² mostrano come la riflessione sull'umorismo abbia subito negli anni drastiche correzioni di tiro. Nella valutazione delle opere dello scrittore mantovano si assiste infatti a un radicale capovolgimento del giudizio, che si manifesta a partire dal 1897 e viene chiarito nei suoi fondamenti teorici a partire dal 1905. Proprio attraverso l'opera cantoniana Pirandello viene in contatto con quel tipo di letteratura umoristica in senso stretto da lui stesso sempre più praticata. Vedremo come la decisiva determinazione del tratto peculiare dell'umorismo non si verifichi casualmente nel saggio del 1905 su *Alberto Cantoni*, bensì sia legata alle caratteristiche di questo scrittore.

Sullo scrittore autodidatta mantovano (vissuto tra il 1846 e il 1904)¹²³ è ancora valido il giudizio complessivo espresso da Riccardo Bacchelli:

Questo buono fra i minori, questo interessante Cantoni, ha qualcosa che non invecchia; [...] appare, rispetto ai romantici tardi, e al classicismo carducciano e al verismo e al dannunzianesimo e al pascolismo, un precursore dello spirito moderno appunto in ciò che il suo stile studioso e semplice, alacre e curioso, non risente, di quelle scuole, il minimo influsso, ed è personale e spregiudicato e proprio suo, voluto, cercato, timbrato per suo.

¹²⁰ La commistione tra i seguenti due versi, «il 48 (*Ticchi, ticchi, finiu... Cuggiunata*) riferito all'atto sessuale, e il 24 (*passau l'annu: chi fu? Cuggiunata*) riferito al passare del tempo e ai suoi fastidi», è segnalato da Pergentina Pedaccini Floris nel suo commento a *L'umorismo* (1993, p. 158n).

¹²¹ Il passo «povero pallone mal fatto e rappazzato, che non riesce a prendere vento, che sogna di lanciarsi a combattere con le nuvole, nelle quali vede giganti e mostri, e va in tanto terra terra, incespinando in tutti gli sterpi e gli stecchi e gli spuntoni, che ne fanno strazio, miseramente» (UM p. 104) si riferisce secondo Gaetano Cipolla a un episodio del canto V dell'opera di Meli (1985, pp. 113-15). Una buona conoscenza mnemonica della stessa opera traspare anche da una lettera del 9 aprile 1886, in cui Pirandello ne cita due versi (LG p. 118).

¹²² Pochi gli studi che esaminano questi testi: Andersson 1960 (pp. 73-76, 187-98), Olga Ragusa 1978 (pp. 298-302) e Giovanni Cappello 1986 (pp. 233-48).

¹²³ Significativa per il carattere e per la formazione di Cantoni è la sua presentazione epistolare inviata a Villari il 15 gennaio 1875: «E Lei chi è? lo niente. Ho studiato alla meglio da me e assai tardi. Si figuri che imparai a capire l'inglese a circa 25 anni (non a scriverlo intendiamoci) il tedesco a 38 e il latino a 40. Ora ne ho 53 e sono ancora, come suol dirsi, giovinotto, cioè celibe» (Provvidenti 1993b, p. 6). Per dettagliate informazioni bibliografiche rinvio alla voce firmata E. Ragni sul DBI (vol. 18, 1975, pp. 303-5) e alla Prefazione di Roberto Bonchio a *Un re umorista* (1991, pp. VIII-XVIII).

[...] così ignotissimo al gran numero, ha sempre interessato gli intelletti critici e curiosi, dal Croce al Luzio e a Pirandello, a Ed. Rod e S. Benco. (1953, pp. XXIII-XXIV)¹²⁴

Pochi sono gli elementi per ricostruire i rapporti che intercorsero tra i due scrittori, dato che per «la tendenza alla distruzione degli epistolari da parte del C. e quella altrettanto dispersiva del Pirandello», non ci è pervenuto il carteggio che essi si scambiarono (Providenti 1993b, p. 168). In apertura alla sua recensione del 1893 a *L'altalena delle antipatie*¹²⁵ Pirandello afferma che «Circa due anni fa, se non ricordo male, un amico mi prestò da leggere un libro curioso d'Alberro Cantoni: *Un re umorista*». ¹²⁶ L'intermediario di questa conoscenza indiretta fu verosimilmente Angiolo Orvieto, nipote per via materna dello scrittore mantovano e amico dell'agrigentino fin dai tempi della sua collaborazione alla «Vita nuova», la prima rivista letteraria fondata nel 1889 dai fratelli Orvieto.¹²⁷ I contatti tra i due scrittori furono solo epistolari data la concezione dell'amicizia propria di Cantoni: «Del resto io non desidero di trovarmi in persona coi miei amici spirituali, perché se essi mi risultassero superiori al fantasma che me ne sono fatto, od io inferiore a quello che si sono fatti di me, avrei da arrischiare due avvillimenti. E uno solo sarebbe già di troppo» (Providenti 1993b, p. 53).¹²⁸

Nei primi anni del Novecento Pirandello sottoponeva a Cantoni le proprie opere man mano che uscivano a stampa, ottenendo in genere un giudizio favorevole come documentano le lettere inviate dal mantovano a Villari, scrittore umorista napoletano. Il 21 febbraio 1902 giudica «buona» la prima serie delle *Beffe della morte e della vita* (ivi, p. 164). Poco dopo, in una lettera del 1° marzo, consiglia di

¹²⁴ Si veda in particolare il giudizio benevolo, malgrado le riserve per alcuni stilemi reputati forzatamente umoristici, formulato da Croce nelle *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX* («La Critica», Napoli, VI, 1908, pp. 401-7, poi in *Letteratura della nuova Italia*, s. III, Bari, Laterza, 1964, pp. 224-33). Un rinnovato interesse per lo scrittore mantovano attestano diverse recenti riedizioni di suoi testi: *L'illustrissimo*, con prefazione di L. P., Roma, Curcio, 1978; *Il demone dello stile*, a cura di Frediano Sessi, Milano, C. Lombardi, 1987; *Un re umorista*, a cura di Roberto Bonchio, Roma, Lucarini, 1991; *L'illustrissimo*, a cura di Roberto Cadonici, Palermo, Sellerio, 1991; *Humour classico e moderno*, a cura di M. Rizzanti, Università di Trento, 1998. Per omogeneità dei riferimenti ho adottato sempre l'edizione delle *Opere cantoniane* a cura di Bacchelli per la collana garzantiana «Romanzi e racconti dell'Ottocento», indicata attraverso la sigla AC.

¹²⁵ Il volume conservato nella biblioteca di Pirandello reca ancora la nota che l'autore soleva apporre inviando le proprie opere a qualche possibile recensore: «Con preghiera di esame» (BP p. 114). Essa è indice di poca familiarità, dato che la «ritrosia e la riservatezza del C. non tolleravano che si potesse scrivere pubblicamente del lavoro di un amico, e tanto meno divulgarne la supposta appartenenza a una scuola letteraria (quella umoristica)» (Providenti 1993b, p. 115n).

¹²⁶ «Fanfulla della Domenica», 9 ottobre 1893, p. 2.

¹²⁷ Stefania Masi (1998) sottolinea una certa comunanza d'idee con la seconda e più prestigiosa rivista, esaminando i numerosi articoli dedicati all'umorismo apparsi su «Il Marzocco». Da essi emerge una simile valutazione positiva del fenomeno umoristico come elemento di rinnovamento dell'arretrata letteratura italiana, tendente più all'imitazione di modelli stranieri che all'invenzione originale.

¹²⁸ Esempiare per la ritrosia di Cantoni è l'aneddoto sul primo incontro a distanza con Croce (cfr. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari, 1953, vol. IV, pp. 421-22; e Providenti 1993b, pp. 111-12, 172, 175; e 1993a, pp. 110 e 171).

leggere la novella *Lontano* del «geniale Pirandello», pronosticando che «piacerà più dei nostri libri. Del mio humour, per essere a base di critica, del vostro per non essere abbastanza circoscritto», ma concludendo con soddisfazione che «L'humour si fa strada» (ivi, p. 165). A proposito del romanzo *Il turno*, il 20 marzo 1903 afferma la preferenza per Diego Alcozè e Ciro Coppa rispetto a Pepé Alletto, «ma tutto il libro mi parve divertentissimo» (ivi, p. 169). Contrariamente alle aspettative di Pirandello, Cantoni non apprezza invece la novella *Il vitalizio*, sollevando un po' di polvere negli scambi epistolari incrociati tra i tre umoristi. Il 24 aprile del 1903 Pirandello infatti si rivolge a Villari, chiedendogli di fare il giudice *inter partes*:

Mi ha scritto ultimamente il Cantoni a proposito del 2° volume delle Beffe, che vi mando. Gli avevo detto che in questo volume c'era una novella che gli sarebbe piaciuta. Ebbene, a farlo apposta, non gli è piaciuta. Vi assicuro però, caro Villari, che è la migliore del volume. È intitolata *Vitalizio*. Leggetela, e ditemi con la consueta sincerità se ho ragione io o l'ha il Cantoni. (Providenti 1990, p. 169)

Villari, dal canto suo, elogia la novella pirandelliana senza però riuscire a smuovere Cantoni che tronca la questione il 17 maggio con l'usuale modo un po' burbero:¹²⁹ «Perché avevate un gran desiderio di darmi torto nell'affare del *Vitalizio* di Pirandello?» (Providenti 1993b, p. 192).

Dal canto suo, Pirandello conosceva bene le opere di Cantoni e, due mesi dopo la sua scomparsa avvenuta l'11 aprile 1904, non solo accetta volentieri l'invito di Angiolo Orvieto di commemorare lo scrittore scomparso: «Figurati con quale amore io lo farò! Ho tutti i libri del Cantoni, tranne il *Pietro e Paola*, che prestai e non mi fu più restituito» (CI p. 310),¹³⁰ ma annuncia anche di voler dedicare l'edizione in volume de *Il fu Mattia Pascal* «Alla memoria cara d'Alberto Cantoni, maestro d'umorismo, questo libro ch'egli aspettava e non poté leggere» (CI p. 311). L'elaborazione dell'importante saggio cantoniano si protrae nel tempo, perché viene affiancata dalle trattative e dai preparativi per la pubblicazione postuma del romanzo *L'illustrissimo*, composto fin dal 1895 e tenuto nel cassetto dall'autore che non aveva avuto premura di stamparlo.¹³¹ Dall'iniziale idea di Pirandello di annunciare nell'articolo commemorativo l'edizione postuma del romanzo, si giunge così

¹²⁹ Secondo Emilio Cecchi lo scrittore mantovano «aveva qualcosa del cactus: grinzoso, puntuto, non bisognoso quasi di nulla, come del resto la sua arte, «senza sensualità, senza passioni, mezzo campata nel vuoto»» (Providenti 1993b, p. XI).

¹³⁰ Il fatto che nella biblioteca di via Bosio sia ora conservato solo *L'altalena della ansipatie* dimostra esemplarmente quanto i fondi pervenuti divergano dalla reale biblioteca pirandelliana. Perciò, se è possibile fare delle ipotesi di letture a partire dai «resti», è richiesta molta più prudenza sull'interpretazione delle assenze (cfr. Barbina 1980, pp. 10-3).

¹³¹ Nella lettera a Villari del 6 aprile 1895 scrive: «Ho un libro già copiato, *L'illustrissimo*, e lo pubblicherò, se sarò vivo, quando i tempi diventeranno meno ladreschi, se pur mai diventeranno. — Fin che un libro è ignoto e manoscritto, posso sperare che sia ancora vivo: quando è pubblicato, è muto, o almeno è morto per me» (Providenti 1993b, p. 18 e cfr. anche p. 46).

nel marzo del 1905 alla pubblicazione dello scritto come presentazione che precede la prima puntata de *L'illustrissimo*.¹³²

Il ruolo di Cantoni per l'opera pirandelliana sembra paragonabile a quello svolto da Capuana, l'altro suo maestro paterno.¹³³ Mentre il secondo influenzò soprattutto le posizioni estetiche di Pirandello durante l'ultimo decennio dell'Ottocento, il primo agì (come vedremo) principalmente dopo la sua morte, attraverso l'esame complessivo della sua opera fatto nell'articolo commemorativo.¹³⁴ Tale ruolo di maestro e arbitro, finora poco studiato dalla critica, è affermato nella lettera di ringraziamento ad Angiolo Orvieto per il ritratto di Cantoni ricevuto in dono:

Così avrò sempre sul mio scrittojo l'immagine paterna dello Scrittore che tanto amai, mentre visse, e che sempre amerò e ricorderò con fedele e seguace affetto, come se fosse vivo, finch'io vivrò. Egli vigilerà il mio lavoro, sorreggerà [sic] sul nascere le mie ispirazioni, mi ammonirà di continuo con quella sua amorevolezza arguta e schietta. Grazie, grazie di nuovo, dal più profondo dell'anima! (CI, 15 gennaio 1905, p. 320)

Nell'articolo *L'ultimo libro d'un umorista morto* del 1906, Pirandello si autodefinisce «uno di questi amici [...] devotissimo al Cantoni».¹³⁵ Altri due rinvii marginali a Cantoni nello stesso periodo testimoniano quanto presenri siano all'agrigentino il suo pensiero e il suo stile. Così, recensendo nel 1906 il libro *La mia carovana* di Cesare Facchini, Pirandello lo giudica umoristico anche per «certi atteggiamenti formali» che ricordano Cantoni.¹³⁶ E in margine al volume *Note per una poetica storica del romanticismo* di Guido Muoni (1906) Pirandello rinvia in modo telegrafico

¹³² Tale sviluppo dell'intento iniziale è documentato attraverso le lettere scambiate con Angiolo Orvieto tra il 23 giugno 1904 e il 15 marzo 1905 (CI pp. 313, 315, 317, 320, 326). Pirandello appoggiò inoltre, ma senza successo, l'iniziativa del fratello Luigi Cantoni di ripubblicare, riunendole, le *Opere* dello scrittore scomparso (CI, 15 marzo 1905, p. 326).

¹³³ Vale la pena segnalare qui, per documentare un certo orientamento letterario comune ai vari letterati frequentati da Pirandello, che lo stesso Capuana commentò le espressioni narrative dell'*Umorismo nostrano* a partire dalla novella *Humour classico e humour moderno* di Cantoni («La rassegna internazionale della letteratura contemporanea», Firenze, 15 giugno 1900, pp. 122-23) e prese le difese delle *Memorie di Oliviero Oliverio* di Villari nell'ottava *Lettera alla assente*, affermando che «L'umorismo è un modo di vedere e di esprimersi altrettanto naturale quanto l'ordinario; se non che non è... ordinario. Si nasce umoristi, non si diviene mai tali per sforzo di studio. [...] È arte anche questa che crea, e dopo si burla delle sue stesse creature; che ci illude un istante con esse, e poi ce le sgonfia sotto gli occhi, come altrettante bolle di sapone e nel punto in cui più ne ammiravamo le bellissime iridi» (1904, pp. 113-15). Inoltre nel romanzo di Villari si trova una caratterizzazione dell'atteggiamento dell'umorista analoga a quella pirandelliana: «guardar sempre ogni fatto o fenomeno da tutti i lati, anzi vedere sempre l'opposta faccia di ciascuna cosa» (*Memorie di Oliviero Oliverio* cit. in Providenti 1990, p. 168).

¹³⁴ Influssi dello scrittore mantovano traspaiono comunque già prima, qui basti ricordare che Pirandello annuncia in una lettera familiare la «novella lunga, sui generis, intitolata: *Quand'ero matto*» (LD, 24 marzo 1898, p. 166), dichiarando attraverso tale designazione in modo larvato la sua discendenza dalla «novella sui generis» (per l'appunto) *L'atalena della antipatie*, con cui condivide diversi elementi formali.

¹³⁵ «Il Momento», 28 gennaio 1906; ora in PG p. 291.

¹³⁶ *Novelle e novellieri*, «Nuova Antologia», 16 giugno 1906, p. 664.

«Ved. Cantoni» per il seguente passo in parte sottolineato a matita: «Così difetto congenito dei capolavori della poesia ingenua sarà sovente la *volgarità nelle bassure del verismo*, e la poesia sentimentale anche spesso sarà *nebbia d'astrazione e capogiro intellettuale*» (BP pp. 50-51). Da questo giudizio, condiviso col Cantoni, sui maggiori difetti del verismo e della letteratura sentimentale, discende la necessità per entrambi gli scrittori di cercare un diverso tipo di espressione letteraria, che essi ravvisano nell'umorismo.

3.2.1. *Da «bizzarrie affettate» a «schietta bizzarria umoristica»*

Nella recensione del 1893 al volume *L'altalena delle antipatie* non ricorre il termine umorismo. Pirandello vi rileva sì alcune caratteristiche testuali del genere umoristico, come l'assenza di un filo narrativo a causa della «gran copia d'osservazioni spesso molto fini e molto acute», la presentazione di interi paragrafi posti tra parentesi, le note a piè di pagina con istruzioni per la lettura, per giudicarle però tutte sotto una luce negativa nella sentenza finale:

In complesso, un libro [*L'altalena delle antipatie*] molto pensato e scritto bene, tranne qualche lieve menda di forma qua e là; frutto d'ingegno arguto e simpaticissimo, il quale non avrebbe certamente bisogno di ricorrere a certe bizzarrie affettate per parere originale.¹³⁷

Lo stesso termine «bizzarria» in accezione negativa è usato poco sopra, quando è descritta l'impressione suscitata in precedenza dal romanzo *Un re umorista* del 1891: «avevo trovato il libro molto simpatico, anche originale, e quel tanto di stranezze e bizzarrie che vi era, e per cui il mio amico diceva: "È un libro curioso", m'era parso affettato e voluto, e questo, forse il maggior difetto del libro».

Un notevole mutamento si registra nel 1897 a proposito di *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, quando i medesimi artifici stilistici vengono ricondotti al genere umoristico. Le «bizzarrie» stilistiche non sono più giudicate «affettate», bensì «schietta» espressione di questo tipo di letteratura:

Bizzarro libro e scritto come troppo raramente avviene oggi in Italia, il *Pietro e Paola, con seguito di bei tipi* di Alberto Cantoni. Novella critica, la definisce l'autore, e tale è in fondo veramente, sotto la veste di una schietta bizzarria umoristica, in cui il contegno, vorrei dire, talvolta un po' troppo misurato della forma contrasta con la scompostezza voluta della favola.¹³⁸

Viene così rinnovato – sotto forma di rimpianto – l'auspicio già espresso nel 1893 e 1894 che si formi una tradizione letteraria umoristica anche in Italia. E «la scompostezza voluta della favola» assurge a tratto tipicamente umoristico, che

¹³⁷ *L'altalena delle antipatie*, «Fanfulla della Domenica», 9 ottobre 1893, p. 2.

¹³⁸ Giulian Dorpelli, *Fra libri vecchi e nuovi. Novelle*, «Rassegna settimanale universale», 9 maggio 1897, p. 291.

Pirandello teorizza poco sotto ricorrendo a una metafora, come spesso fa quando si tratta d'illustrare un concetto a lui particolarmente caro:

La favola di *Pietro e Paola* non si riassume: la favola di tutti i libri veramente umoristici non si può riassumere. Pigliate con due dita una farfalla: la squama di polvere, il velluto iridato delle belle ali vi si appiccicherà alle dita, e della farfalla vi resterà soltanto il bruco brutto. Le ali della farfalla (che in questo caso sarebbe la fantasia umoristica) bisogna lasciarle svolazzare di qua e di là, posare capricciosamente su questo o quel fiore; guai a toccarle! (ivi)

La libertà capricciosa rivendicata per la fantasia umoristica comporta la dissoluzione dell'intreccio, non però quella del senso, perché gli elementi minimi, apparentemente insignificanti o triviali rispecchiano «tanta parte della vita moderna, dell'arte, della filosofia e dell'anima moderna» (ivi).

Un ulteriore passo nella revisione del primo giudizio critico avviene in forma abbreviata, nella dedica già citata alla prima edizione in volume de *Il fu Mattia Pascal*: «Alla memoria cara di Alberto Cantoni, maestro dell'umorismo, questo libro ch'egli aspettava e non poté leggere». ¹³⁹ Essa rivela sia il genere cui va ascritto il romanzo, sia la sua genealogia letteraria. Al saggio del 1905 tocca così il compito di «render preciso conto di quella sua dedica, spiegando perché egli consideri lo scrittore lombardo come un modello di vero umorismo». ¹⁴⁰

3.2.2. Dalla cantoniana «novella critica» al pirandelliano «critico fantastico»

L'interpretazione in chiave umoristica dell'opera cantoniana appare compiutamente delineata nel 1905. Il 10 febbraio Pirandello tiene una conferenza sullo scrittore mantovano a Palazzo Venosa su invito del Circolo Universitario di lettere e filosofia ¹⁴¹ e il 16 marzo esce sulla «Nuova Antologia» il saggio *Alberto Cantoni*, che introduce la prima puntata dell'edizione postuma del romanzo *L'illustrissimo*. ¹⁴² Si tratta di un saggio fondamentale, in cui l'autore indaga per la prima volta le cause interne che generano i caratteri formali dell'umorismo:

Per spiegare chiaramente il fenomeno di questa espressione d'arte [...] dobbiamo scoprirne la radice, penetrando nell'intimo dello scrittore umorista, prima ch'egli crei un corpo d'immagini alla sua creazione. (SP p. 372)

¹³⁹ Curiosamente l'edizione critica non registra in questo caso la dedica (RO¹ pp. 1001-3).

¹⁴⁰ *Un umorista giudicato da un umorista*, *Marginalia*, «Il Marzocco», 2 aprile 1905, p. 4.

¹⁴¹ Brevi rendiconti della conferenza si trovano ne «La Tribuna», 10 febbraio 1905, p. 3 e nelle *Marginalia*, «Il Marzocco», 19 febbraio 1905.

¹⁴² Il testo dell'articolo per la *Nuova Antologia* è già pronto fin dal 28 gennaio 1905 (CI p. 323) e corrisponde a quello della conferenza (CI pp. 320 e 326 e *Providenti* 1990, p. 173). Per comodità del lettore cito l'articolo del 1905 attraverso la riedizione, quasi immutata, nel volume *Arte e scienza* del 1908 (ora in SP pp. 365-87). Commento le varianti più significative subentrate nel 1908 qui sotto al par. 11.3.2.7 su *Le mutate spoglie dell'articolo su Cantoni*.

La ricerca della «radice» dell'arte umoristica, che si rifa alla concezione estetica di Séailles,¹⁴³ trae proprio dall'opera di Cantoni stimoli importanti per la determinazione della peculiare situazione dello scrittore umorista.

Notiamo innanzitutto che nella prefazione al romanzo *L'illustrissimo* ritornano gli stessi termini della recensione del 1893 questa volta però con segno opposto: la scrittura cantoniana è «senza stranezze esteriori, senza bizzarrie volute, senza capricci appariscenti» (SP p. 370). Retrospectivamente anche il giudizio sulle opere menzionate nel 1893 diventa esclusivamente positivo. La novella *L'altalena delle antipatie* è detta una «tra le più felici dello scrittore mantovano» (SP p. 376) per la sua «critica più propriamente psicologica e sociale» (SP p. 383), e il romanzo *Il re umorista* è giudicato il «capolavoro del Cantoni», in quanto il protagonista «sente tutta la miseria e l'oppressione della commedia che egli deve costituzionalmente recitare e che gli altri gli rappresentano attorno» (SP p. 386).

Il taglio stesso dato all'intero saggio mira a esaltare due qualità dell'opera cantoniana, in contrasto con la produzione letteraria ordinaria:

Mancano due cose, segnatamente, e capitalissime alla nostra letteratura contemporanea: la Critica e il Carattere. Doppia ragione, dunque, di rimpianto abbiamo noi per la morte immatura di uno scrittore, che queste due doti – critica e carattere – ebbe in sommo grado: Alberto Cantoni. (SP p. 369)

Fin dall'inizio sono così posti i due concetti principali – «Critica» e «Carattere» – sui quali Pirandello incentrerà non solo l'esame delle opere di Cantoni, ma anche la teoria estetica dell'umorismo formulata qui per la prima volta. Mentre il secondo concetto è da collegare alla concezione dell'opera d'arte come «creazione organica e vivente» (SP p. 369) che si appoggia sull'estetica di Séailles,¹⁴⁴ il primo s'ispira verosimilmente alla designazione «novella critica»¹⁴⁵ coniata da Cantoni stesso. Pirandello sottolinea infatti più volte la peculiare commistione di procedimenti propri della critica e di altri legati alla creazione artistica:

Scaricalasino è un libro di critica drammatica, come *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* è un libro di critica dell'arte narrativa. E Domenichina [...] rappresenta in *Scaricalasino* la

¹⁴³ Si veda *infra* il dettagliato esame dell'*Assimilazione retroattiva dell'estetica di Gabriel Séailles* al cap. III.2.1.

¹⁴⁴ Nel 1905 Pirandello a proposito del romanzo storico dichiarava, avvalendosi ampiamente dei concetti estetici di Séailles, che «L'arte consiste nel caratteristico» (Barbina 1991, p. 175). Se le formulazioni derivano direttamente dall'*Essai* del filosofo francese, va notato però che Pirandello aveva già assimilato tale concezione estetica organica attraverso il pensiero di Goethe, De Sanctis, Capuana e Cesareo (cfr. *infra* i capp. III.1-4 del *Dialogo inerte* esplicito).

¹⁴⁵ Le seguenti opere di Cantoni portano il sottotitolo «novella critica»: *Riflessi di Elda Gianelli*, *Il demonio dello stile*, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, mentre *L'altalena delle antipatie* ha per sottotitolo «Novella sui generis». Altre opere ancora vengono designate dall'autore come «grotteschi», così *Le suocere*, *Humour classico e moderno*, *Scaricalasino* e *La chiave di un grottesco*. Bacchelli ravvisa in queste «definizioni inedite [...] quella novità ch'è di solito tanto meno asserita e cercata, quanto più è reale. "Novelle critiche", dovette parergli singolare e rara definizione: ed era, ma pertinente sopra tutto, e troppo, al difetto di fantasia mal surrogata dall'ingegnosità» (1953, pp. XLV-XLVI).

Musa comica; come Paola, nell'altro libro, rappresenta la Musa dell'arte narrativa. E son dunque due simboli? No. Son due persone vive e vere. Voi sapete di aver tra mano due *novelle critiche*, perché così appunto le intitola l'autore; quasi ad ogni pagina vi si parla e vi si discute, là d'arte drammatica, qua d'arte narrativa; ma la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica. (SP p. 371)

È a partire da questa commistione che Pirandello crea la pregnante formula «critico fantastico» (che assurgerà a titolo del saggio nella versione definitiva, inglobato nel 1908 in *Arte e scienza*), equiparandola al concetto di umorista:

Cantoni è, e vuol essere, in fondo, segnatamente un critico, ma un critico che non si serve dei procedimenti della critica, bensì di quelli dell'arte. Alberto Cantoni è un critico fantastico. È dunque, *un umorista*. Mi spiego. (SP p. 372)

Nel saggio del 1905 la successiva nuova teoria della creazione umoristica nasce come spiegazione di questa caratterizzazione dell'opera cantoniana, mentre all'interno de *L'umorismo* l'importantissima funzione di stimolo svolta da Cantoni non è più riconoscibile, dato che la teorizzazione non solo è staccata dal discorso sullo scrittore mantovano, ma segue altresì una successione argomentativa alquanto diversa, in cui la formula «critico fantastico» compare solo alla fine come un'ulteriore, a dire il vero sibillina, illustrazione della parte attiva svolta dalla riflessione nella creazione umoristica (UM p. 133).

La spiegazione annunciata da Pirandello alla fine della citazione precedente comprende, nel 1905, dapprima una rapida rassegna di alcune definizioni correnti (tra cui quelle di Nencioni e Bonghi), giudicate insoddisfacenti perché «superficiali, esteriori» (SP p. 372).¹⁴⁶ Postula poi (come visto) la necessità di risalire alla «radice» delle caratteristiche esteriori che, secondo la formula di Séailles, sono il risultato del «libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini» (SP p. 372). Si arriva così alla celebre contrapposizione tra arte ordinaria e arte umoristica, con cui nel 1908 inizia l'esposizione della teoria pirandelliana che lì culmina nel concetto del «sentimento del contrario», ancora assente invece nel 1905. La descrizione del procedimento ordinario di creazione artistica ricalca essenzialmente la concezione del filosofo francese:

Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La volontà e la riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non sono inattive. La volontà, per esempio, arricchendo, vivificando lo spirito col lavoro, prepara l'opera prima che sia conce-

¹⁴⁶ Ne *L'umorismo* da questa rassegna di definizioni correnti è esclusa quella «che comunemente si dà in Francia: "L'arte di rappresentar comicamente le cose tragiche e tragicamente le cose comiche"» (SP p. 372).

pita; poi, con le dolorose impazienze, con la inquietitudine, con l'ostinazione, agita lo spirito attorno all'idea e rende possibili quelle ore di vera gioja, in cui tutto pare che si faccia da sé. La riflessione, dal canto suo, assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li compara. / La coscienza non rischiara tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimirà; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente. E d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile; è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. Questo, ripeto, ordinariamente. (SP pp. 372-73; simile in UM pp. 126-27)

Le poche aggiunte rispetto al testo di Séailles (evidenziate mediante lo spazieggiato) fungono da perno su cui fa leva la successiva descrizione contrastiva della creazione umoristica, incentrata sul nuovo ruolo assunto dalla riflessione. La riflessione nell'umorismo non solo «raccosta i varii elementi, li coordina, li compara», ma diventa perfino «potenza creatrice» a pari titolo del sentimento. Essa non è più solo neutro «specchio interiore»¹⁴⁷ e «forma del sentimento», ma è «uno specchio d'acqua diaccia» che «smorza» il sentimento:

Nell'umorista, invece, la riflessione assume una parte importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma — per usare una immagine — è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista e il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione. / L'umorismo è un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione; è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. La riflessione diventa come un demonietto che smonta il congegno dell'immagine, del fantoccio messo su dal sentimento; lo smonta per veder come è fatto; scarica la molla, e tutto il congegno ne stride, convulso. (SP p. 373)

La caratterizzazione pirandelliana dell'umorismo come «sdoppiamento nell'atto della concezione» si distacca nettamente dalla concezione di Séailles dell'arte come armonia ed evasione. Sotto il nuovo ruolo scompositivo attribuito alla riflessione si cela quella dote «critica» tanto presente nell'opera cantoniana. Non a caso la teorizzazione dell'arte umoristica si conclude nel saggio del 1905 con un ritorno alla formula iniziale che l'aveva messa in moto:

¹⁴⁷ Per la metafora dello specchio in Pirandello cfr. *infra* par. III.2.1.3.

Ogni vero umorista è dunque un critico di se stesso, del proprio sentimento; un critico *sui generis*; fantastico, come ho già detto, o capriccioso. In taluni la fantasia e il sentimento predominano, la vincono su la riflessione, fino a nasconderla, almeno apparentemente, ricoprendola d'una veste d'immagini; in altri invece predomina la riflessione, e la critica allora si scopre, diventa palese, come spesso in Alberto Cantoni. Ma egli, ripeto, ha voluto esser così. (SP pp. 373-74)

E non basta: poco sotto la nuova estetica umoristica trova la sua prima applicazione sullo scrittore mantovano, cui vengono riferiti i termini sia teorici («sdoppiamento», «riflessione», «sentimento») sia metaforici («allodola»):

Certo il Cantoni soffriva moltissimo dello sdoppiamento di cui ho fatto parola; soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto; e mordeva in sé e negli altri col veleno dello stile lo scaltro capriccioso che si metteva a far le smorfie all'ingenuo e a beffarlo, il monello della riflessione che acchiappava per la coda la lodoletta del sentimento nell'atto ch'essa spiccava il volo. (SP pp. 375-76)

L'immagine stessa dello «sdoppiamento nell'atto della concezione» potrebbe addirittura derivare da un passo della novella metapoetica *Il demonio dello stile*¹⁴⁸ citato da Pirandello nel 1905. Lì il protagonista scrittore Ferdinando Acerca difende una percezione armoniosa nel momento dell'esperienza, demandando il contrasto tra sentimento e riflessione al momento della creazione artistica:

Guaj, guaj tre volte ai vostri futuri volumi se voi, nell'essere in alto mare, avete potuto, per un prodigio di separazione morale, dimezzarvi così bene da poter sentire da una parte ed esaminarvi dall'altra. Bell'acozzo di bollor subitaneo e di rigore critico non ci appronteste voi! (AC p. 283 > SP p. 378)

Soprattutto i termini «dimezzarvi», «sentire», «esaminarvi», «bollor subitaneo» e «rigore critico» consuonano straordinariamente con la definizione estetica («la concezione si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione») e con l'illustrazione metaforica («la fiaccola del sentimento si tuffa e si smorza») tanto centrali nella teoria pirandelliana.

3.2.3. *Simile radice psicologica dell'umorismo*

Lo «sdoppiamento nell'atto della concezione» è il risultato dello sdoppiamento interno dell'umorista «critico di se stesso», poiché «l'essenza dell'arte» va cercata nell'«intimo dell'artista» che s'incarna nell'opera e ne determina le caratteristiche (SP pp. 368-69). Questa relazione di causa ed effetto appare parzialmente oscurata

¹⁴⁸ La novella è pubblicata una prima volta nella raccolta omonima del 1887 (menzionata nella recensione pirandelliana del 1893) e una seconda volta all'interno del volume *Nel bel paese là... sottotitolato «novelle critiche»* apparso nel 1904.

nel saggio su *Alberto Cantoni*, in virtù di una successione argomentativa che ribalta l'ordine logico. Troviamo infatti prima la citata teoria del processo creativo peculiare all'opera umoristica e solo in seguito la descrizione della particolare disposizione psichica dell'umorista. La condizione di dilaniamento interiore, illustrata attraverso le celebri metafore dell'uomo «fuori di chiave» e dell'«allodola» trattenuta per la coda, sta in realtà alla radice dell'intera teoria pirandelliana sull'umorismo e non solo, come la lettera del testo sembrerebbe suggerire, all'origine dell'andamento digressivo e del «sapore acre» dell'opera umoristica:

Questo vale per tutti gli artisti, ma in modo speciale per lo scrittore umorista, la cui particolarità è veramente tutta nel tono, nelle variazioni capricciose del motivo sentimentale, nella riflessione che contrasta al sentimento, o meglio, in cui il sentimento si smorza. Non per nulla l'opera umoristica è sempre piena di digressioni, e queste digressioni sono sempre la parte principale dell'opera, la più saporita. E il sapore di essa è sempre acre; né può essere altrimenti. Vi prego di credere che non può esser lieta la condizione d'un uomo che si trovi ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; (SP p. 374)¹⁴⁹

L'amara disillusione della vita e la conseguente condizione psicologica lacerata, cristallizzate nella lunga descrizione metaforica, affiorano in molti punti dell'opera di Cantoni e – ciò che qui più importa – in particolare nella lettura che Pirandello ne dà attraverso riassunti e citazioni.

La presenza di due spinte interiori in perpetuo contrasto, tali da provocare uno stato di continua sospensione o perplessità, è illustrata in modo emblematico nella figura dell'«uomo fuori di chiave»:

Vi prego di credere che non può esser lieta la condizione d'un uomo che si trovi ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad esser a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir di sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir di no, immediatamente dopo; e tra il sì e il no lo tengano sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce. (SP p. 374; uguale in UM p. 138)

Simile sdoppiamento interiore e simile formulazione si incontrano nell'analisi caratteriale del Cavaliere da parte del Dottore, nella «novella critica» *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*:

Piangete e vorreste ridere. Ridete e vorreste piangere. Ci siete tutto. E oramai vi dovrete persuadere che il merodo, da sè solo, conta assai poco, ovvero che, se pur aiuta a ricostruire

¹⁴⁹ Ben più esplicita è l'affermazione dell'approccio psicologico che introduce nel 1908 la serie metaforica: «Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta» (UM p. 138).

tutte le contraddizioni del passato, giova assai meno quando tenda a rimuovere quelle del presente e men che meno quelle dell'avvenire. [...] C'è mai stato un uomo che sia, a vedere, più adagiato e composto, e che pure insorga più spesso a perpetua contraddizione con sé e con tutti? Prima che altri parli o prima che un pensiero gli si affacci alla mente, egli ha già in capo un esercito di *no*, già parati a discendere alla battaglia. (AC p. 551)

Appariranno evidenti i richiami tra quest'ultimo periodo e le formulazioni pirandelliane appena citate: «un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; [...] per una ragione ch'egli abbia di *dir di sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a *dir di no*, immediatamente dopo». Mentre la parte iniziale della citazione cantoniana è collegabile al seguente passo de *L'umorismo*, che descrive lo stato di contraddizione emotiva tipicamente umoristico: «Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovo innanzi a una rappresentazione umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa» (UM pp. 131-32). Un'ampia rappresentazione dello sdoppiamento interiore si trova anche nel romanzo *Un re umorista*, quando il protagonista descrive come la parte più ottimistica del suo spirito faccia una perorazione contro la parte più sarcastica e ironica:

Immaginate di osservare le cose e gli uomini col vostro solito modo di vedere, e di avere sempre accanto, anzi di avere dentro di voi, una seconda persona che vi ammonisca perpetuamente: «Tu vedi così, ma vedi male, perché ti sei abituato a guardare ogni cosa con un eterno preconetto di ironia, di contraddizione e di sarcasmo: guarda meglio tutto, come se tu vedessi tutto per la prima volta, e osserva bene, con la più candida intenzione d'affetto: troverai una specie di mondo nuovo, meno guasto e meno beffardo, perché non peggiorato a bella posta dalla volontà dello spettatore, il quale si studi, come facesti tu disgraziatamente finora, di ritrovare quello vecchio altrettanto più... ameno quant'era più misero». (AC p. 441)

Il dissidio interno causato dal troppo ragionare è infine tematizzato, sotto forma di «saliscendi fatto persona», nell'ultimo passo citato da Pirandello dalla «novella sui generis» *L'altalena delle antipatie*. In esso il protagonista si rivolge ai genitori defunti osservando:

Quanto era meglio che mi prendeste con voi, piuttosto che lasciarmi qui solo, con la mia insanabile propensione al ragionamento! Fossi ben saldo in gambe per natura, me ne gioverei, ma come non sono, i miei ragionamenti mi aiutano a stare un po' sù da una parte, per cascar giù meglio dall'altra! (AC p. 296 > SP p. 377)

Molti personaggi cantoniani patiscono insomma un sofferto sdoppiamento interiore, spesso causato dal troppo ragionare. Se nella metafora pirandelliana «dell'uomo fuori di chiave» non compaiono tanto i termini usati dallo scrittore mantovano, il dissidio inteso è però il medesimo. Comune ai due scrittori, almeno in parte,

è anche la causa di tale stato psichico: l'amara esperienza di vita e la sofferta incertezza metafisica, da Pirandello condensate nella seconda metafora dell'impossibile volo dell'«allodola-sentimento ingenuo».

Ora, perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un canto non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro lo induce a riflettere che la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; lo induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto: poco importa, giacché non è né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste. (SP p. 375 e UM p. 138)

L'indissolubile nesso tra disposizione umoristica e una certa concezione della vita si palesa a più riprese nell'opera cantoniana, così anche nella seguente riflessione del re umorista che accerta la propensione umoristica demistificante, non solo perché gli è ormai congenita, ma appunto perché è convinto che le «cose cattive non sono poche»:

No, no la vera colpa l'ho avuta io medesimo, che essendo umorista, vale a dire uomo essenzialmente capriccioso, ho voluto fare il re per l'appunto, senza considerare che anche l'umore è una gran forza, appena che sia ben diretta, e che può talvolta arrivare dove non arriva la logica, nel campo del pensiero, né l'esperienza nel campo dei fatti. In ogni modo, camicia di Nesso o nimbo leggiadro che esso sia, non diventerà mai tale da potersi levare e mettere come un abito di cerimonia, e non imporra nulla se guasterà talvolta le cose buone, che non sono molte, perché più sovente darà mano a sopportare le cattive, che non sono poche. (AC p. 452-53)

Pure Cantoni postula, come già Pirandello in *Arte e coscienza d'oggi* (1893), l'umorismo quale rimedio artistico per «le ferite dell'anima moderna». Nella conclusiva invocazione ai lettori di *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* (1897), il narratore annuncia di non volersi più occupare di letteratura:

Or bene, avanti di accettare la mia eredità [di quell'ineffabile patema d'animo che è la nostra letteratura], vi consiglio di chiedervi se voi, almeno per nostro conforto, vi sappiate servir bene dell'*humour*, cioè del più opportuno strumento così per rappresentare come per lenire le più complicate ferite dell'anima moderna, e se per avventura vi doveste rispondere di no, di chiedere subito il beneficio dell'inventario. (AC pp. 578-79)

Questo invito a praticare l'umorismo letterario può aver offerto a Pirandello la chiave di lettura umoristica da lui adottata per l'opera del mantovano solo a partire dalla recensione a questa novella.

3.2.4. Ricezione della teoria iscritta in *Humour* classico e moderno

Il testo dello scrittore mantovano citato più ampiamente nella presentazione del 1905 è – fatto non sorprendente ma oltremodo significativo – il «grottesco» *Humour classico e moderno* del 1899. Secondo Pirandello in esso – «Cantoni si dimostra un vero maestro dell'umorismo», poiché «anche qui egli fa opera di critica, ma seguendo i procedimenti dell'arte» (SP p. 380).¹⁵⁰ Il titolo attribuito fin dalla dedica de *Il fu Mattia Pascal*, rafforzato ora dal qualificativo «vero», significa implicitamente che Pirandello stima e condivide, almeno in parte, la teoria umoristica esposta nel grottesco. Lo stimolo esercitato da *Humour classico e moderno* appare manifesto soprattutto ne *L'umorismo*, dove Cantoni è però presentato solo come «argutissimo nostro umorista» (UM p. 35).

Se d'un canto ampi estratti della novella vengono riportati nella prima parte del volume mettendone in discussione la terminologia (UM pp. 35-38); d'altro canto la condizione amaramente disingannata descritta in essi coincide con l'opera di scomposizione umoristica illustrata nella seconda parte. Ritroviamo cioè a proposito di Cantoni l'atteggiamento ambivalente tra aperto dissenso e tacito consenso che caratterizza (come vedremo) il rapporto di Pirandello con molte sue fonti, in ragione della volontà e necessità d'affermare l'originalità della propria teoria di fronte alla commissione esaminatrice.

La ripresa di *Humour classico e moderno* nella trattazione della prima questione preliminare – «se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno» (UM p. 25) – è finalizzata a dimostrare come la delimitazione temporale dell'umorismo scaturisca da una terminologia imprecisa, che non distingue tra un'accezione ampia di umorismo come sinonimo di comico e un'accezione ristretta come espressione di una speciale disposizione psichica. Pirandello rifiuta la qualifica umoristica in senso stretto per la personificazione cantoniana dell'*humour* classico, che corrisponde al comico in senso lato, mentre la accetta per quella dell'*humour* moderno, negandone solo la circoscrizione ai tempi moderni. L'accettazione risulta piena poiché paragona «i comenti e le variazioni sentimentali» dell'*humour* moderno al sapore di due scrittori umoristici per antonomasia, «di Sterne nel *Sentimental Journey* o del Heine nei *Reisebilder*» (UM p. 35; già in SP p. 381). Al di là della rettificazione terminologica, quella di Cantoni risulta così una delle poche caratterizzazioni dell'umorismo in senso proprio, esposte nella prima parte del saggio teorico, che l'autore condivide.

La condivisione si manifesta implicitamente nella seconda parte attraverso una caratterizzazione alquanto simile dell'umorismo. Le formule «il sentimento del contrario, il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza» (UM p. 145), attraverso cui Pirandello indica lo stato d'animo peculiare dell'umorismo, sembrano adombrate nell'atteggiamento ibrido, che

¹⁵⁰ La formula è riproposta in apertura all'articolo *L'ultimo libro d'un umorista morto*: «Non v'ha dubbio ch'egli sarà notissimo tra breve, e riconosciuto da tutti come un vero maestro dell'umorismo» (PG p. 290).

coniuga i due sentimenti contrari del pianto e del riso, descritto da Cantoni: «Tu invece» rimprovera l'*humour* classico a quello moderno, «vuoi piangere e far l'occhiello insieme, da tutte e due la parti, come dire che non ci si capisce più nulla» (AC p. 594 > SP p. 382 e UM p. 37). E poco più sopra, in un periodo non citato da Pirandello, l'*humour* moderno sottolinea l'assoluta contemporaneità degli atteggiamenti contrari: «mi avete dato della faccia a doppio uso. È vero, sono così, ma insieme non alternativamente» (AC p. 594).¹⁵¹

La posizione dei due autori è prossima anche per quanto riguarda la capacità dell'umorismo di smascherare gli inganni. L'*humour* moderno afferma che il suo scopo è quello di «fare svanire da una parte quanti più posso ingannevoli miraggi» e di «limare dall'altra quante più trovo superflue asperità», al fine di moderare per mezzo del pensiero lo scomposto sentimentalismo contemporaneo: «Si sente troppo adesso, come s'è riso a ufo ed a credenza in altri tempi: urge però che il pensiero regga le briglie alla più incomposta manifestazione del sentimento» (AC p. 594 > SP pp. 381-82 e UM p. 36). Parafrasando i due passi citati, Cantoni rivendica in sostanza l'uso del pensiero come antidoto per «gli ingannevoli miraggi» e «la più incomposta manifestazione del sentimento»; ciò che corrisponde, in termini solo leggermente diversi, alla funzione corrosiva attribuita alla riflessione da Pirandello: «Questa riflessione s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione» (UM p. 146).

Simile è, infine, nei due scrittori la condizione esistenziale dell'umorista, caratterizzata da una parte dalla consapevole disillusione da inganni e finzioni abituali e dall'altra parte dal rimpianto di essi. Fierezza e amarezza spirano in egual misura dalla condizione disillusa dell'*humour* moderno di Cantoni: «Rimpiango cioè sempre di non aver potuto ereditare le vostre illusioni, e mi rallegro nello stesso tempo di trovarmi di qua dal fosso bene agguerrito contro alle insidie delle illusioni stesse!» (AC pp. 594-95 > SP p. 382 e UM p. 37). Pirandello, dal canto suo, esprime questo dilaniamento interiore quando postula l'inevitabile necessità di crearsi illusioni:

Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana: varrà quanto un'altra srimata seria, perché in fondo né l'una né l'altra daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini. (SP p. 375 e UM p. 138)

S'aggiunge, attraverso questo passo tratto dalla merafora dell'allodola trattenuta per la coda, un'ulteriore significativa convergenza tra l'illustrazione teorica pirandelliana e l'opera di Cantoni.

¹⁵¹ E in *Un re umorista* è detto: «Ho visto una volta Pierrot che stava serio da una parte e si scompisciava a ridere dall'altra. Io faccio peggio, ora. Sto serio per di fuori, e rido dentro di me. Ma rido male» (AC p. 427).

3.2.5. Interessi tematici pirandelliani nelle citazioni da Cantoni

Le citazioni addotte da Pirandello rispondono a una selezione che svela interessanti punti di contatto non solo tra la riflessione umoristica dei due scrittori ma anche tra i temi svolti nelle opere narrative. Nel 1905 la caratterizzazione dell'umorismo non contiene indicazioni circa la materia su cui si esercita l'attività scompositrice della riflessione. L'esemplificazione tematica è implicitamente demandata alla rassegna ragionata delle opere cantoniane che occupa la seconda parte dell'articolo. Ne *L'umorismo* essa è invece essenzialmente affidata a brani tratti d'un canto dagli studi psicologici su *Les altérations de la personnalité* di Alfred Binet e dal libro su *Le finzioni dell'anima* di Marchesini, d'altro canto da passi desunti da proprie opere, da pubblicare o ancora in via d'elaborazione.¹⁵² Molte citazioni tratte nel 1905 dagli scritti cantoniani toccano in effetti motivi e temi umoristici svolti successivamente in opere d'invenzione da Pirandello.

Primo fra tutti il nucleo tematico dello sdoppiamento e moltiplicazione di persona a seconda dei diversi contesti biografici e sociali.¹⁵³ L'agrigentino vi si sofferma fin dalla recensione del 1893 a *L'altalena delle antipatie* in cui riporta la seguente constatazione del protagonista: «che [io] era molto differente da me medesimo, secondo i giorni, e che, secondo i giorni, differivano molto da sé medesimi gli altri». Il seguito del testo di Cantoni esplicita l'effetto moltiplicatore di questa instabilità:

Bella conclusione! Come dire che non mi bastava più di osservare sempre, di osservare tutto, ma doveva anche partire dal principio che ci potessero essere più persone e più cose in ogni cosa ed in ogni persona. Eppure siamo già parecchi, anche a prenderci uno per uno. [...] Cotesti, su per giù, i miei gridi di dolore al mio primo accertarmi della instabilità dei miei giudizi, per non dire dei giudizi umani. (AC pp. 287-88)

Si ricorderà che Pirandello nel coevo articolo *Arte e coscienza d'oggi* aveva già messo in dubbio la certezza derivante dalla scienza concludendo che: «Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario» (SP p. 897). La ricaduta di questa mutabilità sulla concezione psico-sociologica dell'uomo si trova nei saggi però solo a partire da *L'umorismo* (UM pp. 146-51), in cui la scomposizione umoristica è esemplificata attraverso brani ripresi da Marchesini e Binet circa le finzioni sociali coscienti e non, i limiti della coscienza individuale e i conflitti tra le diverse spinte interiori. Il tema della moltiplicazione dell'identità individuale, sotto la pressione esercitata dalla diversa percezione che ne hanno gli altri, affiora nell'opera creativa pirandelliana, dopo le prime avvisaglie dei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895-1897),¹⁵⁴

¹⁵² Si vedano in merito le indicazioni fornite nei par. IV.3.4-5.

¹⁵³ Già Leone De Casiris osserva che «il tema dello sdoppiamento, fondamentale in Pirandello, può essere stato occasionalmente fornito dalle opere del Cantoni, scrittore nostro che amò molto; o da alcuni scrittori tedeschi» (1975, p. 82). Altri accostamenti stilistici e tematici, spesso validi ma talora un po' generici, tra l'opera di Cantoni e quella pirandelliana sono offerti da Zangrilli (1995, pp. 151-58).

¹⁵⁴ In questi due anni vedono luce tre *Dialoghi: Nostra moglie* (1895), *L'accordo* (1897) e *La vigilia* (1897). Il

con sempre maggior evidenza a partire dal 1905¹⁵⁵ ed è svolto in modo esemplare nella novella *Stefano Giogli, uno e due* (1909) e poi, soprattutto, nel romanzo *Uno, nessuno, centomila* (1926, ma annunciato fin dal 1912).¹⁵⁶ Non solo: il motivo, presente in queste due opere, della ricaduta sull'esteriore apparenza fisica dello sdoppiamento di personalità compare già in *Cantoni*. Ed è recepito da Pirandello nel 1905 quando riporta il seguente passo da *Un re umorista*:

E [il re] confessa: «Io non voglio dire che sieno due; so bene che una ha il viso lungo e tirato e che l'altra ha la faccia fresca e distesa, so che quella parla breve e quasi sentenzioso e questa invece non si quietava mai, so che una mi pare più magra e l'altra più grassa. Insomma mia moglie ha tutti gli aspetti di una buona madre di famiglia alla moderna e alla tedesca e la regina poteva nascere in ogni luogo ed in ogni tempo e sarebbe stata sempre la medesima regina». (AC p. 382 > SP pp. 386-87)

Ma persino i termini centrali di *Uno, nessuno e centomila* sembrano già adombrati nel riassunto dell'opera cantoniana fornito da Pirandello nel 1905:

Perché ella [la moglie del re] finge, finge bene di non accorgersi dei fili che la tengono su

quarto dialogo, intitolato *In società*, appare invece solo nel 1906 (ora tutti riuniti in *Appendice a NA³* pp. 963-85). Nell'intenzione di Pirandello questi *Dialoghi* avrebbero dovuto figurare intercalati tra altre novelle all'interno di una raccolta proposta – senza successo – all'editore Galli nel 1897 (cfr. LF, 21 agosto 1897, p. 323; cfr. anche lettera a Orviero in CI p. 275). Egli pensò poi di inserirli all'interno delle *Beffe della morte e della vita*, che videro luce in due volumi tra il 1902 e il 1903, senza però corrispondere all'assetto annunciato il 16 aprile 1901 all'amico Mastri (cfr. LPM p. 242). Di un dissidio interiore al limite dello sdoppiamento soffre già Lucio Mabella nella novella *La signorina* del 1894 (NA³ p. 872), mentre la discontinuità diaconica dell'io è rappresentata nella lirica *Convegno* del 1901 (SP pp. 673-75).

¹⁵⁵ Sul tema dello sdoppiamento si basa la novella comico-grottesca *Tra due ombre* del 1907, che subisce una duplice revisione in direzione più prettamente umoristica nel 1921 e poi, con nuovo finale, nel 1923 (cfr. NA⁴ pp. 993-1003 e 1553-61). Il tema compare inoltre con una certa consistenza nei romanzi che si trovano in composizione in questo giro di anni: *Suo marito* (RO¹ p. 646 e n.) e *I vecchi e i giovani* (RO² p. 194 e n. 6). Il primo è annunciato fin dal 1905: pubblicamente in uno stolloncino apparso il 2 aprile sulla rivista torinese «Il campo» (Fabio Bartistini 1973, p. 43) e privatamente in una lettera del 10 marzo a Villari: «Intanto scrivo un altro romanzo umoristico: *Suo marito*. Il marito d'una *grandonna*: marito contabile e segretario. Figuratevi!» (Providenti 1990, p. 174). Nel 1906 Pirandello dichiara ad Alfredo Labbati che il romanzo è d'imminente pubblicazione sulla «Nuova Antologia» (*Profili letterari*, Luigi Pirandello, «Il Ventésimo», Genova, 15 luglio 1906). Per le vicissitudini editoriali di questo romanzo a chiave si vedano: CI pp. 57-65; Cappello 1982, pp. 40-44; Casella 1997, p. 198n e Barbina 1998b, pp. 288-90.

¹⁵⁶ Per la datazione del romanzo va soprattutto tenuto conto dell'accerchio contenuto già nella lettera autobiografica del 1912: «È un altro romanzo ho anche per le mani, il più amato di tutti, profondamente umoristico, di composizione della vita: *Moscarda, uno, nessuno e centomila*. Uscirà la fine di quest'anno nella "Nuova Antologia"» (SP p. 1248). Un consistente annuncio del contenuto si trova nell'articolo-intervista *I prossimi romanzi «conclusivi» di Luigi Pirandello* firmato Alberto De Angelis («L'Ora», Palermo, 14 marzo 1916). Il tema della moltiplicazione dell'individuo è variamente svolto in: *Risposta* (1912), *La realtà del sogno* (1914), *La carriola* (1915), *Candelora* (1916), *La maschera dimenticata* (1918) ecc. La maturazione progressiva del nucleo tematico può essere ripercorsa in modo esemplare attraverso la duplice profonda revisione cui è sottoposta la novella *La disdetta di Pitagora* (NA³ pp. 770-80 e 1313-21): il comico scambio di persona su cui si regge la prima versione del 1898, intitolata *La disdetta*, assume aspetti sempre più tragici nel 1903 con l'accentuazione della pazzia di Bindi, e sfocia nel 1919 in un nuovo finale, in cui la prospettiva anomala di Bindi è ormai considerata accettabile dal narratore. L'ultima versione propone così il tema dell'instabile identità personale nella declinazione radicalmente relativistica assunta nel dramma *Così è (se vi pare)*, apparso nel 1917.

col suo manto regale e la corona, dei fili che la fanno muovere; mentre lui non sa fingere e da quei fili si sente impedito e legato; eppure ecco: così tenuto com'è, col tormento di non potere esser *lui*, ma di dover essere a modo degli altri, degli altri che sono tutto il suo popolo, di dover essere cioè nulla, una parola: *il re*, quand'egli sente bene d'esser *uno*, un *uomo* con pensieri proprii, con proprii sentimenti che gli s'inacidiscono dentro sempre più. (SP p. 387)

Colpisce infatti, anche per l'evidenziazione mediante il corsivo d'autore, la triade solo leggermente mutata nel titolo dell'ultimo romanzo pirandelliano: l'unità individuale («uno») rischia d'essere annientata (di diventare «nulla» o «nessuno») a furia di dover corrispondere all'immagine «degli altri», di «tutto il suo popolo» (ovvero di «centomila»).

Strettamente collegato al precedente è il tema della molteplicità dell'anima interiore, pure presente nell'opera cantoniana benché non venga citato direttamente da Pirandello nell'articolo del 1905. Nel «grottesco» *Scaricalasino* (1901) un chirurgo rievoca il vivace dibattito interiore tra punti di vista opposti, sotto quando si è trovato di fronte a un vecchio uomo moribondo su cui un'operazione, fino allora mai osata, non avrebbe probabilmente avuto altro effetto che prolungarne l'agonia: «È stato come se avessi due uomini, uno molto mite e l'altro molto aspro, che mi ragionassero insieme nel capo, senza che io perdessi una parola, e che i due si atteggiassero a un di presso in figura di Caino e di Abele» (AC p. 623). Più che il dilemma professionale, che pare riaffiorare con segno opposto nella novella pirandelliana *Il dovere del medico* (1902), importa il commento di Domenichina, personificazione della Musa comica:

Ho sentito parlare ancora di persone deboli tentate dal demonio, e di persone dure giustamente tribolate dai timori, ma quell'intruglio di tre anime in una sola, e quegli scrupoli di coscienza coltivati avanti per non pensarci poi, mi pajono cose dell'altro mondo. (AC p. 626)

L'acuta analisi psicologica di Cantoni, che coglie i vari conflitti interni, sembra quasi anticipare la teoria psicologica sulle molteplici tendenze contrastanti che s'agitano nell'anima umana, esposta ne *L'umorismo* sulla falsariga delle considerazioni di Marchesini, ma già accennata una prima volta in *Una novella che non farà* (1905):

Quando mai le cause, nella vita, sono così logiche come nelle vostre così dette opere d'arte? L'ordine? Dov'è l'ordine? Tutto a caso! E la famosa coerenza dei vostri personaggi? Come se noi non avessimo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro. [...] Saremo poverissimi, saremo, se ti piace, anche morti di fame, ma abbiamo intanto quattro, cinque anime; e secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza, e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore, che ignoriamo, perché non si manifesta mai tutt'intero, capisci? ma ora in un modo, ora in un altro, come volgono i casi della vita.¹⁵⁷

¹⁵⁷ La novella è apparsa sull'«Avanti della Domenica» di Roma l'11 giugno 1905; ora in SF p. 67. Questo passo si ritrova in UM p. 157 e nel saggio su *I sonetti di Cecco Angiolieri* del 1908 (SP pp. 275-76).

Nell'opera di Cantoni non poteva poi mancare il tema della oppressiva commedia sociale che ognuno è costretto a recitare. Pirandello vi si sofferma nel saggio del 1905 sempre a proposito di *Un re umorista*:

Questo r  che sente tutta la miseria e l'oppressione della commedia che egli deve costituzionalmente recitare e che gli altri gli rappresentano attorno, che ha l'amarissima e suprema soddisfazione di potere anche strappare un buon lembo alla commedia universale e di rifarsi cos  alla meglio delle altre commedie particolari, in forma di *magna charta o di costituzione*. Egli si domanda se sia giusto e benefico [...] che non abbia mai ad essere quello che  , bens  che si lasci fare via via (almeno apparentemente) ora pi  rosso ora pi  nero a seconda dei partiti che stan sopra o sotto. Ma allora io dove sto? – esclama tra s . – Pi  sotto di tutti per lo meno. (AC pp. 368-69 > SP p. 386)

Se la metafora della vita come commedia   presente fin dalle lettere giovanili, in cui si parla di «eterna commedia di mediocri passioni e di insulse vanit » (LG, maggio 1888, p. 270), il termine compare nell'opera creativa solo molto pi  tardi – e con sorprendente rarit  – per designare una finzione cosciente, sofferta, imposta dalle convenzioni sociali. Silvia Roncella, per esempio, si rende conto di come suo marito la riduca al solo ruolo di scrittrice famosa e produttiva, quando visita la nuova casa arredata in sua assenza:

pur tuttavia non tronca quel supplizio, rattenuta dalla curiosit , che si sforzava di non mostrare, di veder quella casa, che le pareva sua, ma estranea, fatta non pi  per viverci come finora ella aveva vissuto, ma per rappresentarvi d'ora in poi, sempre e per forza, una commedia; anche davanti a s  stessa; obbligata a trattar coi dovuti riguardi tutti quegli oggetti di squisita eleganza, che la avrebbero tenuta in continua soggezione; obbligata a ricordarsi sempre della parte che doveva recitar tra loro. (*Suo marito*, RO' pp. 746-47)¹⁵⁸

Pi  diffusa nell'opera pirandelliana   la commedia di un matrimonio felice recitata per evitare lo scandalo. Basti ricordare Nicoletta e Flaminio Salvo nel romanzo *I vecchi e i giovani*¹⁵⁹ e i protagonisti dei drammi *Il berretto a sonagli*, *Il piacere dell'onest *, *Tutto per bene* e delle rispettive novelle ispiratrici.¹⁶⁰

La strumentalizzazione del matrimonio, non a fini pecuniari bens  per combattere un'incostanza caratteriale, costituisce il motore narrativo de *L'altalena delle antipatie* (1893), cos  riassunto da Pirandello: «Il lunatico eroe di questa novella

¹⁵⁸ Altre significative ricorrenze del termine commedia si trovano, per esempio, in *Uno, nessuno, centomila* (RO² p. 863) e nella novella *C'  qualcuno che ride* (1934, NA³ p. 691).

¹⁵⁹ «Era quello un momento drammatico, d'intermezzo alla commedia che marito e moglie rappresentavano da due anni ogni giorno, anche nell'intimit  delle pareti domestiche. l'una di fronte all'altro, compiacendosi reciprocamente della loro finezza e della loro bravura. Sapevano bene l'uno e l'altra che non sarebbero mai riusciti a ingannarsi e non tentavan nemmeno» (RO² p. 201, cfr. anche p. 414).

¹⁶⁰ Si tratta rispettivamente delle novelle: *La verit * (1912), *Certi obblighi* (1912), *Trocinio* (1905), *Tutto per bene* (1926).

confessa di essere una specie di saliscendi fatto persona. Contro il suo male, prende per ricetta di sposare. Rimedio eroico, il matrimonio!» (SP p. 376).¹⁶¹ L'idea del matrimonio come rimedio psicoterapeutico è usata dall'agrigentino una prima volta nel terzo dei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* intitolato *La vigilia* (1897): «Stiamo per prendere, o se più ti piace, sto per prendere moglie appunto per questo, mi pare! Per usar cioè rimedio, a mio modo, a codesta che tu chiami tua naturale infelicità» (NA³ p. 976). Questo uso alienante del matrimonio viene poi esasperato nelle novelle *La signora Speranza* (1902) e *Non è una cosa seria* (1910), rifiute nel dramma *Ma non è una cosa seria* (1918), dove si ricorre ad esso col fine paradossale d'evitare di prender moglie. La discendenza tematica pare confermata dal ricorso nella novella *Non è una cosa seria* all'identica formulazione usata nel 1905 a proposito di Cantoni: «E appena guarito della ferita, trovò il rimedio eroico che doveva precludergli per sempre la via del matrimonio. – Ma come – voi dire – sposando? Sicuro. Filomena: quella del cane» (NA³ p. 131). Altri casi di matrimoni per scelta – direi quasi – ideologica si hanno in *Una novella che non farà* (1905, poi *Un matrimonio ideale*), dove il protagonista vuole prendersi in questo modo una rivalse sulla sorte buffona, e ne *Il presepe di quest'anno* (1916, poi *Un goj*), come gesto estremo per affermare la propria remissione nei confronti dei propri simili.

Nell'opera pirandelliana sono presenti anche i due stratagemmi messi in atto da Cantoni nel racconto *Più persone e un cavallo* (1887) per ottenere l'effetto tipicamente umoristico di una duplice prospettiva dall'interno e dall'esterno. L'uno consiste nel fornire il personaggio di un elemento fisico in controcanto in modo tale da disturbare continuamente una completa e compassionevole adesione ai suoi casi. Così succede al colonnello: «Appena i suoi discorsi tendevano ad animarsi un poco, e subito subito la sua voce principiava a discendere anziché a salire, per assumere poi dei toni tanto più morbidi e tanto più carezzevoli quanto più seguitando egli ad animarsi, avrebbero potuto essere più risentiti e più forti» (AC p. 329 > SP p. 378). Il testo di Cantoni, non più citato da Pirandello, prosegue tematizzando questa bizzarria: «Era indole contraddittoria? Era studio per far più effetto? Io non lo sapeva dire, ma è certo che nessuno si è mai imbattuto in un più palmare contrasto fra la voce d'un uomo e il sentimento delle sue parole» (AC p. 329). Tra gli innumerevoli personaggi pirandelliani marcati da un tale attributo dissonante ricordo qui il caso di Don Saverio Carzara in *La paura del sonno*, pure lui privato del normale controllo della voce: «avrebbe voluto fors'anche parlare con l'enfasi d'un tempo; ma la voce aveva adesso certi improvvisi ridicolissimi cangiamenti di tono, che don Saverio preferiva star zitto, e parlava solo quando non poteva farne a meno; e lo faceva ogni volta in fretta e arrossendo» (NA³ p. 55).¹⁶²

¹⁶¹ Simile la formulazione usata già nella recensione del 1893: «ricorre per curarsi all'eroico rimedio del matrimonio».

¹⁶² Significative le variazioni apportate nell'arco di trent'anni alle varie edizioni della novella. Esse mostrano un

L'altro stratagemma usato da Cantoni per ottenere un effetto straniante consiste nel dare voce agli animali, esprimendo più simpatia per essi che per i propri simili. Il protagonista di *Più persone e un cavallo*, dopo aver sopportato con pena il racconto d'una «buja storia d'orrore» del colonnello, cerca sollievo intrattenendosi con il cavallo:

Oh se tu sapessi, mio carissimo amico, che po' po' di serpenti sono certi uomini, ti assicuro che li balzeresti di sella tutti, per paura che te ne capittasse uno. Tu sei buono, tu... Io rimango teco fino a che spunta il sole. So già abbastanza cosa m'è accaduto a doverti abbandonar la prima volta. Quando si tornerà a sentir odor d'uomo intorno a noi, mi chiuderò a chiave nella mia bolgetta, e chi mi vedrà spuntare avanti che ci fermiamo in golfo, quello potrà ben dire di essere battezzato due volte. Da bravo raccontami qualche cosa anche tu. (AC pp. 347-48 > SP pp. 379-80)

Il ricorso alla prospettiva straniante degli animali è un tema che Pirandello, a dire il vero, trae prima (e forse più) che dalla tradizione letteraria umoristica da quella favolistica. Qui basti ricordare le *Due favole della volpe* del 1896 che si basano sull'arguto capovolgimento dei giudizi umani. L'una tratta della tradizionale stupidità dell'asino – «Se un favolista fa parlare un asino come un uomo sciocco, sciocco è l'asino, caro vicino? Asino è l'uomo!» (SP p. 1047) –, e l'altra della presunta paura del coniglio – «Credo in verità che tra gli uomini, Messer Renardo, non debba correre molta differenza tra eroismo e imbecillità» (SP p. 1049). Entrambe vengono poi innestate nella novella prettamente umoristica *Notizie del mondo* (pubblicata nel 1901, ma attestata fin dal 1897),¹⁶³ le «ragioni del coniglio»

tipico procedimento al contempo di concentrazione e di esplicitazione della valenza umoristica dei motivi liberi. Il testo della prima edizione del 1896, intitolata *L'albero del fico*, si sofferma soprattutto a descrivere il tipo di afasia: «la sua voce subiva adessu, a quando a quando, tali improvvisi cangiamenti di tono (per non dire mancanze foniche a drittura), che don Saverio [...]» («Psiche», Palermo, 19 gennaio 1896, ora in SF p. 82). Più stringata la descrizione delle due edizioni successive del 1900 e del 1902: «ma la voce aveva adesso tali improvvisi cangiamenti di tono, che don Saverio [...]» (NA¹ p. 1248). Ma solo nell'ultima versione del 1928 compare l'aggettivo «ridicolosissimi» a evidenziare l'effetto comico che s'aggiunge all'avvilimento provocato da questa anomalia. Simile l'evoluzione delle qualificazioni nel brano successivo, sempre incentrato sul motivo della voce mancante. Nel 1896 prevale una prospettiva compassionevole: «Qualche volta, dimentico della infirmità della voce, provavasi a canticchiare, lavorando; smetteva però subito, come prima la dolorosa coscienza dell'infirmità ridestavasi in lui. Soffiava allora pel naso un lungo sospiro, e continuava, come per ingannare sé stesso, a modulare il motivo fischiando» (SF p. 82). Solo nel 1928 viene esplicitato il contrasto tra la visione dall'interno e la percezione distaccata esterna attraverso l'aggiunta del solito aggettivo chiarificatore: «non appena la dolorosa coscienza di quella ridicola infirmità gli si ridedrava» (NA³ p. 56). Rilevo da ultimo un'altra caratteristica tipica di queste novelle giovanili, quella cioè di sovrabbondare di motivi comici e/o umoristici solo brevemente accennati e poi lasciati cadere, senza che essi siano veramente funzionali al testo: così l'infirmità di voce di don Saverio non si manifesta in altri luoghi del testo, in cui il protagonista parla anzi abbondantemente senza alcun impedimento. Sulle valenze umoristiche della *descriptio personae* nel corpus pirandelliano si vedano gli studi di Maria Antonietta Grignani (1993, pp. 107-32), di Paola Daniela Giovanelli (1994 e 1997) e della Cantelmo (1996, pp. 129-33).

¹⁶³ Si veda la lettera familiare, datata del 21 agosto 1897 (LF p. 323). Il passo corrispettivo alle due favole si trova in NA¹ pp. 810-11.

sono addirittura ricordare nello stesso saggio su *L'umorismo* a proposito della paura di don Abbondio (UM p. 142).¹⁶⁴

Un ultimo motivo comune ai due scrittori deriva direttamente dalla loro visione amaramente disincantata della vita: si tratta della concezione del fato come dispensatore di sciagure e dell'uomo come fantoccio in mano al destino. Il re umorista afferma di «ammirare nel mio segreto la grandissima ingegnosità della Provvidenza, che sa trovare sempre dei nuovi affanni per tutti. Ce ne vuole parecchi» (AC p. 407). Analogamente Pirandello, in una lettera già citata del 1904, afferma con amara ironia di ringraziare il «buon Dio» per tutte le angustie che gli manda: «Non nego che queste, per un sincero umorista, siano la manna; [...] ma v'assicuro che la grazia è troppa e volentieri vi rinunzierei» (Providenti 1990, p. 171).

3.2.6. L'articolo su Cantoni tra ritratto e autoritratto

Andersson rileva giustamente che: «Testimoniando la sua calda simpatia per Cantoni l'autore del prologo rivela indubbiamente un senso di profonda affinità con il maestro italiano il cui ritratto si può in parte considerare un autoritratto» (1966, p. 187).¹⁶⁵ Il discrimine tra ritratto e autoritratto è in questo caso quasi impercettibile per due motivi: in primo luogo per la grande prossimità tra il sostrato estetico-umoristico e la visione del mondo dei due scrittori; in secondo luogo perché, proprio grazie a questa prossimità, Pirandello proietta su Cantoni il suo personale ideale estetico. Accanto alle notevoli convergenze rilevate in precedenza per i punti portanti della concezione umoristica pirandelliana, ce ne sono infatti altri pertinenti o a principi estetici più generali o a caratteri umoristici più particolari, che avvicinano ulteriormente i due autori.

Pirandello rievoca nel primo paragrafo dell'articolo del 1905 i principali capisaldi della sua estetica, già enunciati in scritti precedenti. Attraverso l'apologo degli occhiali¹⁶⁶ ribadisce in forma sarcastica la lotta contro l'imitazione straniera, la retorica e le mode letterarie. Mediante i concetti estetici di Séailles enuncia la concezione dell'opera d'arte come «creazione organica e vivente», il cui germe si sviluppa

¹⁶⁴ La prospettiva straniante basata sulla simpatia (intesa in senso etimologico) per gli animali e sull'antipatia verso i propri simili è esplicitata nell'elzeviro *I lupi bianchi della signora Judit* (1906): «Ho un vago sospetto – da un pezzo, ormai – che io debba trovarmi in perfettissimo accordo con le bestie nel giudicare i miei simili e la loro vita» (PG p. 215). Essa ricompare nel terzo segmento intitolato *Le nostre favole* del *Commentario postumo di Massimo Pasal* pubblicato nel 1906 (SP p. 1051) e ancora nella prima delle note *Minime* intitolata *La sartaruga* del 1915 (SP p. 1054).

¹⁶⁵ Unanime in merito il giudizio dei critici, cfr. Cappello (1986, pp. 237 e 246), Contarino (1991, p. 50) e Providenti (1996, p. 47). Già Angiolo Orvieto recensendo il volume *Arte e scienza* osservava che Pirandello professore smonta e rivela con acuta analisi i congegni di Pirandello umorista: «Non già – intendiamoci – che ne parli direttamente, che dica e scriva: "L'umorista Luigi Pirandello è fatto così e così". Questo no. Parla d'un altro, d'Alberto Cantoni, per esempio» («Il Marzocco», 19 luglio 1908, p. 4). Mazzacurati ravvisa nella «assai generosa e solitaria apologia di Alberto Cantoni, l'apparato umorista della generazione precedente», l'unico chiaro segnale di preavviso pirandelliano sulle proprie eterogenee genealogie (1998, pp. 127-28).

¹⁶⁶ L'apologo è tratto dallo scritto *Gli occhiali* pubblicato il 18 dicembre 1897 su «Ariel» e riappare, con analogo funzione proemiale polemica, in apertura a *Teatro nuovo e teatro vecchio* del 1923 (SP pp. 227-28).

rispecchiando «il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la coltura e il temperamento dell'artista» (SP p. 369). Sono questi tutti temi cari anche a Cantoni. Nella novella *Il demonio dello stile* questi afferma la necessità di sentire e scrivere in un proprio modo particolare, senza concessioni alle mode letterarie, e in *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* consiglia di scrivere con sincerità e semplicità di soggetti reali e vicini senza imitare la letteratura nordica (AC pp. 520-21). Nella novella *Humour classico e humour moderno* ribadisce poi più volte che occorre attenersi alla «più vivace e resistente sincerità» (AC pp. 593 e 597).¹⁶⁷

La priorità accordata da Cantoni al sentimento che l'autore ha di un'idea più che all'originalità dell'idea stessa è pienamente condivisa da Pirandello,¹⁶⁸ che fa sua la formulazione del mantovano:

Egli sa bene che l'originalità non consiste tanto nell'idea che spesso è comune e assai di rado è nuova, quanto nel sentimento particolare che noi abbiamo di essa; o, per dirla con le sue stesse parole, sa bene che il tono del quadro, più assai del tema, fa il quadro nuovo. (SP p. 374; *Il demonio dello stile*, AC p. 265)¹⁶⁹

Da questo principio comune deriva ch'entrambi gli autori ritengono che «le digressioni sono sempre la parte principale dell'opera» umoristica (SP p. 374) o, con parole diverse ma medesima sostanza, che «le divagazioni sono l'anima dell'humour»

¹⁶⁷ Il requisito della sincerità nella creazione artistica è strettamente connesso con la concezione estetica organica che combatte l'imitazione formale; esso compare in De Sanctis, Capuana e, sotto forma di un adagio variamente ripetuto da Pirandello alle sue allieve, anche in Séailles: «Tutti i maestri ripetono: "Lavorate con semplicità". E questo vuol dire: "abbiate un sentimento forte che domini la vostra visione e la vostra mano con il vostro spirito: siate quasi ingenui, sinceri"» (OS p. 266, cfr. GS p. 212). Cantoni e Pirandello condividono inoltre l'antipatia nei confronti dell'estetismo parietistico di stampo dannunziano che si dissolve nella ricercatezza delle parole, nell'indefinito e vago invece di mirare alla forza delle idee. Si veda in proposito per Pirandello *Il neo-idealismo* (1896) e per Cantoni *Le case* (1902).

¹⁶⁸ È rifacendosi a questo principio che Pirandello nel 1896 dichiara «questione secondarissima» e «affatto insignificante» per il giudizio estetico la polemica sui plagi di D'Annunzio (*L'Idolo*, «La Critica», Roma, 31 gennaio 1896, VD p. 109) e nel 1905 giustifica la composizione da parte di Cesareo del dramma *Francesca di Rimini* a soli quattro anni di distanza da quello omonimo dannunziano («Nuova Antologia», 1° febbraio 1905, SP pp. 976-77). Invoca l'originalità del sentimento anche quando si difende contro l'accusa di scrivere opere a chiave mossagli nel 1911 a proposito del romanzo *Suo marito* (Cappello 1982b, pp. 40-44) e nel 1922 a proposito della commedia *Vestire gli ignudi* (Casella 1997, p. 134n).

¹⁶⁹ Analogo anche l'atteggiamento dei due scrittori nei confronti della verosimiglianza delle opere artistiche. Pirandello s'appropria infatti nell'articolo del 1905 delle parole adottate da Cantoni per giustificare di fronte a un ipotetico lettore incredulo il dialogo inverosimile tra il protagonista di *Più persone e un cavallo* e il cavallo, per l'appunto. Il testo di Cantoni recita: «Ma già tanto quel così fatto signore mi ride dietro. Egli non pensa che io aveva forse un po' di febbre ancora, e che se anche il cavallo taceva, mi poteva benissimo parere che parlasse. Egli non riflette che quando una cosa pare vera, la meglio che possiamo fare è di credere che sia» (AC p. 348). La versione pirandelliana si discosta leggermente da quella di Cantoni, giustificando la deviazione dalla stretta verosimiglianza soprattutto per una «cosa» esteticamente «bella»: «Voi non ci credete? ne ridete? Pensate che il Cantoni aveva forse un po' di febbre e che, se il cavallo taceva, gli poteva benissimo parere che parlasse? Ma riflettete che quando una bella cosa pare vera, il meglio che possiamo fare è di credere che sia» (SP p. 380). Per il fondamento essenzialmente realistico, con cui Pirandello combatte in altri casi la «viggiacca teoria del verosimile» affermando l'inverosimiglianza della vita vera, si veda sotto il par. III.1.3.2.

(*La chiave di un grottesco*, AC p. 661). Altro corollario significativo, benché già presente nel *Dizionario Tommaseo-Bellini*, è il comune accostamento del termine umorista a capriccioso: la breve illustrazione terminologica di Cantoni «umorista, vale a dire uomo essenzialmente capriccioso» (AC p. 452) si ritrova nella nota definizione pirandelliana: «Ogni vero umorista è dunque un critico di se stesso, del proprio sentimento; un critico *sui generis*; fantastico, come ho già detto, o capriccioso» (SP p. 373).

Abbastanza simili sono poi i motivi che inducono i due scrittori a ricorrere all'umorismo come reazione e rimedio alla situazione contemporanea. Benché il nesso tra crisi storica e scrittura umoristica non sia tematizzato nell'articolo del 1905, esso è esplicito nelle già citate asserzioni programmatiche pirandelliane di *Arte e coscienza d'oggi* (1893) e di *Un preteso umorista del secolo XIII* (1896). Perfino nel saggio maggiore del 1908, pur mirando a rivendicare all'umorismo una validità estetica atemporale, Pirandello ammette che esso sia favorito dalle condizioni di spirito prodotte dalla vita contemporanea (UM pp. 32-33). Cantoni, da parte sua, indica nell'apostrofe finale al protagonista de *L'altalena delle antipatie* – in buona parte riportata da Pirandello nella recensione del 1893 – che la causa principale del suo diffuso malessere consiste in un'eccessiva introspezione:

Perché hai la bella abitudine di scrutarti troppo, e più ancora (questa è colpa della scuola) perché adesso, a furia di cercare il male col lanternino, di palparlo, di metterlo in coltura come i bacilli del cholera, s'è imparato a riconoscerlo anche dove una volta ci si badava di meno; perché, ora che ci si bada di più, s'è imparato ad averne paura, e perché, ora che se ne ha paura, non se ne vorrebbe più sapere in nessun modo. E scappa di qua, e fuggi di là, e nasconditi, e smania per macchinare qualche gran finimondo che ti strappi in qualche modo anche ai mali piccoli, che cosa ne viene? / Ne viene che la sola paura è diventata quasi peggiore del male grande. E risibilmente peggiore. (AC p. 326)

Anche in *Un re umorista* la disposizione umoristica è fatta collimare con «questo eterno frugare nell'anima nostra e nell'altrui, per arrivare a dei conflitti così incoerenti, [che] è appunto il principale morbo morale dei nostri tempi», benché il protagonista metta poi subito in dubbio la restrizione temporale del fenomeno, quasi anticipando la posizione pirandelliana: «Proprio dei nostri tempi? E dei nostri tempi soltanto? Ma allora come si spiegano le velenose risate di Amleto e le lugubri facezie di Swift?» (AC p. 451). Che l'umorismo sia l'espressione adeguata allo sdoppiamento interiore è ribadito dal protagonista della «novella critica» *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*:

Vi pare possibile, in poche pagine, di fare, come si dice alla francese, della psicologia narrativa, quando uno si senta trascinare o di qua dalla vis comica, o di là dall'interesse drammatico? A me non pare. Appena appena si può chiedere qualche spruzzo di *humour*, che è appunto, sto per dire, una tenue miscela di elementi comici e drammatici fusi insieme, ma io ce ne aveva ficcato anche troppo in così breve spazio. (AC pp. 530-31)

Si manifestano qui anche alcune differenze nel tipo di umorismo personalmente caldeggiato dai due scrittori. Pirandello le passa completamente sotto silenzio nel 1905, data la funzione commemorativa dell'articolo, e nel saggio teorico del 1908 si limita (come visto) a criticare la bipartizione temporale in *humour* classico e *humour* moderno.¹⁷⁰ Le ampie citazioni pirandelliane da quest'ultima novella si fermano alla mordace conclusione del dialogo tra il vecchio rubicondo e gioviale e l'ometto smilzo e circospetto, in cui il secondo ammonisce il primo a non voler piangere e ridere allo stesso tempo. Pirandello sottace che nella novella cantoniana interviene a mediare tra queste due posizioni il «genietto familiare di Jerace»¹⁷¹ che profetizza per il futuro un nuovo tipo di umorismo:

Dalle vostre ceneri sorgerà presto l'Humour futuro più fine e castigato del nonno, più semplice e sincero del babbo, perché tu, vecchio, sei diventato volgaruccio e sei ancora vergognosamente sensuale, e tu, preteso giovine, tiri troppo al casista ed al gesuita. Il sorriso ed il dolore, come eterni che sono, seguiranno, mercé del vostro erede, a giovarsi vicendevolmente, ma in più equa misura, senza brutali accozzi, senza scatti di reciproco incastro. (AC p. 596)

Significativi sono soprattutto gli appunti fatti da Cantoni all'*humour* moderno, la cui caratterizzazione è (eccezion fatta per la delimitazione temporale, come detto) ritenuta valida da Pirandello per l'umorismo in senso stretto da lui teorizzato.

Contentati dunque anche tu, prossimo babbo, di non andartene orbo di prole, e pensa che gli antichi non si sono mai sognati d'impiastrare la maschera di Democrito su quella di Eraclito e nemmeno di giovare dei tuoi trii artifici. [...] L'abuso della ironia e della voce tanto più fredda quanto più il sentimento è agitato e vibrante, nonchè del bel vezzo di parlare sistematicamente delle cose grandi come se fossero minute, e delle minute come di cose grandissime. (AC p. 596)

Queste caratteristiche, giudicate negativamente dallo scrittore mantovano, sono ben presenti nell'opera dell'agrigentino. Così nella lettera prefatoria a Innocenti,

¹⁷⁰ In realtà la posizione di Cantoni non si discosta molto da quella di Pirandello: egli d'un canto è cosciente della mutazione subita nel tempo dal contenuto designato oggi con il termine *humour* e d'altro canto vuole affermare la continuità temporale e la priorità italiana del fenomeno: «Se poi taluno vi darà ad intendere che anche l'*humour* sia prodotto foresto, voi rimandatelo dritto filato a Cecco Angiolieri da Siena. Non ha mai sentito il bisogno di adoperarlo a buon fine, è vero, ma era anche del Trecento, e di quanta grazia di Dio non s'è modificato l'uso da allora in poi! Noi avevamo la cosa fin dal tempo dei tempi; Annibal Caro le ha data squisita e leggiadra figura in parecchie sue lettere pubblicate lui vivo, e gli siranieri, messele un nome, ce la rimandano indietro più di un secolo dopo, come se fosse stata un novo fresco. Sappiamo almeno servircene a buon fine senza pagare il dazio, cioè senza ammettere da noi stessi che profittiamo per ultimo della roba altrui» (dall'invocazione conclusiva ai lettori di *Pietro e Paola con seguita di bei tipi*, AC pp. 578-79).

¹⁷¹ La prosopopea rivela come pure sull'umorismo di Cantoni abbia agito il modello leopardiano delle *Operette morali*, nel caso particolare del *Dialogo di Tasso con il suo Genio familiare*.

autore dell'illustrazione per la copertina della raccolta *Erma bifronte*, Pirandello esplicita la commistione operata quando afferma: «Avevi subito veduto in disegno il mio pensiero, e da una parte Eracliro che piange e dall'altra Democrito che ride» (NA¹ p. 1057). E il rovesciamento della percezione prospettica figura tra i temi giudicati esemplarmente umoristici sotto forma del motivo del «cannocchiale rovesciato» (UM pp. 156-57), cui s'imparenta la «filosofia del lontano» praticata da molti suoi personaggi. Se Pirandello nel 1908 teorizza la scompostezza umoristica come rappresentazione consapevole non idealizzante della realtà caotica e sfuggente, Cantoni combatte un umorismo dal sentimentalismo troppo stridente: «L'avvenire è dell'humour. [...] Convieni più assai di indurci, colla frusta, a una maggiore semplicità di sentimenti, nonché a mescolare in buon'ora le lagrime e i sorrisi in modo meno urtante e meno esasperato» (*La chiave di un grottesco* del 1902, AC p. 661).¹⁷² Al contempo il mantovano ricorre però con maggior frequenza rispetto all'agrigenzino agli stilemi umoristici più appariscenti come: la titolazione bizzarra, le frequenti allocuzioni al lettore, le note di autocommento in calce, la preminenza delle riflessioni filosofiche poetiche sociali o politiche rispetto alla trama narrativa e lo straripamento digressivo che coinvolge interi paragrafi posti tra parentesi.

Il ritratto di Cantoni viene a coincidere con quello dello scrittore ideale prospettato da Pirandello. Attraverso l'apologo degli occhiali Cantoni è additato come modello di scrittore sincero, alieno dall'imitazione e dai dettami delle mode letterarie. La portata simbolica dei suoi personaggi non offusca il loro effetto di «persone vive e vere», «spiranti innanzi a voi» (SP p. 371). Il modo di comporre di Cantoni è poi caratterizzato mediante concetti estetici desunti da Séailles e una loro parafrasi metaforica tipicamente pirandelliana:

Cantoni, come ho detto, raccoglieva dal vero i materiali dei suoi libri, e non impersonava mai, volutamente le sue idee; ma dal vero, dalla realtà, veduta, studiata, meditava, traeva il valore espressivo che essa, secondo lui, poteva avere. La realtà restava immagine per lui, e il sentimento ch'essa gli destava, vivificava poi l'immagine stessa e dava valore espressivo alla rappresentazione artistica ch'egli ne faceva. Il Cantoni, insomma, non pestava il fiore per cavarne l'essenza odorosa, ma il fiore lasciava intatto e vivo, e ne raccoglieva delicatamente l'alito. (SP pp. 371-72)¹⁷³

¹⁷² Altre definizioni dell'umorismo sono contenute in *Un re umorista*: «Che è l'umorismo? L'umorismo è l'arte di far sorridere melanconicamente le persone intelligenti» (AC p. 425); «Ho visto una volta Pierrò che stava serio da una parte e si scompisciava a ridere dall'altra. Io faccio peggio, ora. Sto serio per di fuori, e rido dentro di me. Ma rido male» (AC p. 427).

¹⁷³ Si veda, per esempio, il seguente passo di Séailles: «Quand on imite les signes expressifs d'un sentiment, on provoque en soi l'image de ce sentiment, et par cela seul plus ou moins on l'éprouve. C'est un corollaire de la loi en vertu de laquelle toute image tend à se réaliser. [...] C'est le sentiment qui vivifie l'image, qui fait sa valeur expressive» (GS pp. 155-56). Anche il concetto espresso da Pirandello per mezzo della metafora è reso in modo più pomposo e in termini più idealistici dal filosofo francese: «L'art est oeuvre d'amour; il est l'amour de la vie pour elle-même, de l'harmonie pour sa seule beauté, amour désintéressé qui, au lieu de détruire son objet pour en jouir, le crée pour le posséder» (GS p. 191).

E i termini centrali della nuova estetica umoristica vengono (come visto) direttamente applicati allo scrittore mantovano.

Ritratto e autoritratto si differenziano nel 1905 soprattutto per il diverso rapporto quantitativo tra riflessione da un lato e fantasia e sentimento dall'altro. Mentre Pirandello assegna esplicitamente Cantoni al gruppo in cui predomina la riflessione, pare implicitamente porre se stesso nell'altro gruppo:

In taluni la fantasia e il sentimento predominano, la vincono su la riflessione, fino a nascondersela, almeno apparentemente, ricoprendola d'una veste d'immagini; in altri invece predomina la riflessione, e la critica allora si scopre, diventa palese, come spesso in Alberto Cantoni. (SP pp. 373-74)¹⁷⁴

Infatti nell'opera pirandelliana anteriore all'articolo cantoniano la critica letteraria e sociale, pur presente, raramente conquista il primo piano, riservato alla vita e alle vicende dei personaggi più che alle loro riflessioni critiche. È significativo rilevare come le riflessioni metapoetiche invadano sempre più le opere creative proprio a partire da questo scritto. Si ricordano per la narrativa breve *Una novella che non farà* (1905), *Personaggi* (1906) e *La vita nuda* (1907); per la narrativa lunga il romanzo *Suo marito* (la cui prima stesura risale al 1906).¹⁷⁵

3.2.7. Le mutate spoglie dell'articolo su Alberto Cantoni

Scritto come introduzione alla prima puntata del romanzo postumo *L'illustrissimo*, l'articolo è subito riedito con leggera modifica del titolo – *L'opera di Alberto Cantoni* – ma testo praticamente immutato, come prefazione dell'edizione in volume nella Biblioteca della «Nuova Antologia». ¹⁷⁶ Nel 1908 è ripubblicato all'interno di *Arte e scienza* con il nuovo titolo *Un critico fantastico*, che mira ad accentuarne la portata teorica. ¹⁷⁷ Il saggio contiene in questo nuovo contesto un'esposizione riassuntiva più ampia de *L'illustrissimo*, una nuova chiusa apologetica sulla validità imperitura dell'opera cantoniana e un rinvio in calce al volume su *L'umorismo*, allora in corso di stampa.

¹⁷⁴ In una lettera del 1° gennaio 1902 a Francesco Gaeta si trova l'antecedente di queste di categorie sotto forma di riserva espressa da Pirandello nei confronti di Cantoni: «Son d'accordo con Lei nell'ammirare l'ingegno singolarissimo del Cantoni. È un vero peccato però che la facoltà critica in lui troppo spesso sopraffaccia e opprime e distrugga la creazione artistica. Questo predominio assoluto della riflessione originale nei suoi libri dà – è vero – un carattere proprio alla sua produzione; ma – nel campo dell'arte – è pure innegabilmente un grave difetto. Ma egli tiene più ad essere un critico originale, anziché un originale narratore» (Barbina 2000, pp. 173 e 177-78).

¹⁷⁵ Una nuova significativa concentrazione di novelle metapoetiche si ha in seguito alla prima ricezione del saggio sull'umorismo: *Mondo di carta* (1909), *I nostri ricordi* (1912), *Risposta* (1912), *La rappolla* (1912).

¹⁷⁶ Roma, Ripamonti e Colombo, 1906, N. 8. Una lettera dell'8 agosto 1905 a Adolfo Orviero documenta come Pirandello abbia curato anche questa edizione: «Sto correggendo per la seconda volta le bozze impaginate del romanzo *L'illustrissimo* di Alberto Cantoni, che sarà pubblicato in volume verso la metà del prossimo ottobre» (CI p. 332).

¹⁷⁷ Su il titolo e il contesto: la diversa funzione di un saggio (*Alberto Cantoni / Un critico fantastico*) è incentrato lo studio già evocato di Cappello (1986, pp. 233-48).

Le parti aggiunte nel 1908 provengono dall'articolo *L'ultimo libro di un umorista morto*, uscito il 28 gennaio 1906 sul quotidiano torinese «Il Momento». ¹⁷⁸ Pirandello vi ripropone, attraverso uno sdoppiamento tipicamente umoristico, la caratterizzazione fornita nel 1905:

Uno di questi amici, ch'io conosco, devotissimo al Cantoni, e – per tante ragioni a me soltanto note – mio acerrimo nemico, ha premesso ora al libro postumo *L'illustrissimo*, uno studio su l'opera cantoniana, di cui mi piace trascrivere qui, per intelligenza dei lettori, soltanto quello che si riferisce al carattere artistico dello scrittore mantovano. (PG p. 291) ¹⁷⁹

Il camuffamento dell'autocitazione è volutamente trasparente (non solo per coloro che hanno letto la presentazione sulla «Nuova Anrologia» o nel volume), poiché l'autore si pone implicitamente fin dall'inizio dell'articolo nel novero degli estimatori di Cantoni, «apprezzato e ammirato da pochi e fidati amici, che ebbero con lui nel campo dell'arte simpatia d'intenti» (PG p. 290). Inoltre l'acerrima inimicizia con il proprio *alter ego* anticipa lo sdoppiamento tipicamente umoristico illustrato nel seguito dell'articolo dalla metafora dell'«uomo fuori di chiave». È questa una delle rare attestazioni pubbliche pirandelliane del proprio sdoppiamento interno, manifestato in genere nei personaggi umoristici più o meno autobiografici, primo fra tutti il Gran Me e il piccolo me dei già citati *Dialoghi*. ¹⁸⁰

Lo scritto del 1906 traccia nella parte esordiale, incentrata sulla personalità di Cantoni, la figura di uno scrittore ribelle che alla lunga ha la meglio sui dettami del tempo:

Vi sono scrittori schiavi del tempo, che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori, che pur vivendo oscuri, solitari e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano quasi l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati. / Alberto Cantoni era di questi. Quegli altri scrittori passeranno col tempo loro; l'opera di Alberto Cantoni rimarrà, perché non effimero frutto del tempo e della mutabile moda, ma frutto d'una particolarissima concezione ch'egli ebbe dalla vita e dagli uomini, e perché compatta e salda nella pura e sobria sua essenza formale. (PG pp. 290-91)

¹⁷⁸ La prima segnalazione è dovuta a Fabio Barristini (1975, p. 48-49), il testo è riedito dalla Zappulla Muscarà in PG pp. 290-96.

¹⁷⁹ La ripresa, ben più ampia di quanto non faccia supporre la dichiarazione, abbraccia il testo tra SP p. 372 «Alberto Cantoni è, e vuol essere, in fondo, segnatamente un critico...» e SP p. 375 «non vi consentirà più né di seguitare a piangere di cuore, né di ridere davvero», fermandosi cioè prima della seconda illustrazione metaforica, quella dell'allodola trattenuta per la coda (cfr. PG pp. 291-94).

¹⁸⁰ Evidente *alter ego* dell'autore è poi Paulo Post che, oltre a essere uno pseudonimo di Pirandello negli anni giovanili, è il nome del protagonista di una serie di elzeviri umoristici redatti nel 1909 per il trisenimanale romano «La Preparazione».

Questo passo, che costituirà la nuova chiusa di *Un critico fantastico* (SP p. 387),¹⁸¹ stabilisce implicitamente un collegamento tra la ribellione alle mode letterarie e l'umorismo. Tema affrontato nel saggio maggiore, quando Pirandello osserva che pur potendo anche l'umorismo rappresentare l'atmosfera ideale del tempo, alla fine «restano quei pochi [...] in cui quello speciale stato d'animo divenne così coerente, che poterono creare un'opera organica, resistente al tempo e alla moda» (UM p. 117).

L'ampliata presentazione de *L'illustrissimo*, che occupa la seconda parte dell'articolo del 1906 e risponde alla sua nuova funzione non più prefatoria bensì di lancio editoriale, costituisce un ennesimo esempio di come Pirandello gestisca in modo estremamente economico i suoi testi. Egli riutilizza infatti nel 1906, in successione leggermente mutata e con minimi aggiustamenti, tutti i passi sull'argomento presenti nell'articolo del 1905, frapponendovi qualche informazione supplementare sul protagonista del romanzo e sulle sue vicende e accludendo una citazione dal romanzo quale campione stilistico. L'aggiunta più significativa consiste nel riportare il seguente elogio di Giovanni Cena:¹⁸²

Giustamente ha osservato Giovanni Cena che è difficile trovare in altri libri descritto con maggiore esattezza, senza esagerazioni in nero o in roseo, il carattere dei campagnuoli, e che Giovannona, la rustica virago, è una figura di tal rilievo che se vogliamo trovarle compagni, dobbiamo cercarli nei *Promessi sposi*. (PG p. 296)

Anche questa aggiunta confluisce in *Un critico fantastico*,¹⁸³ dove però Pirandello s'appropria del giudizio critico tralasciando (secondo una sua ricorrente inclinazione)¹⁸⁴ l'iniziale dichiarazione di provenienza.¹⁸⁵

L'umorismo costituisce, come noto, l'ultima tappa della trasmutazione testuale subita dall'articolo su *Alberto Cantoni*, le cui ampie riprese confermano la solida formulazione assunta dalla nuova riflessione teorica fin dal 1905.¹⁸⁶ I due rinvii a *Un critico fantastico* – una volta a proposito della distinzione tra *humour* moderno e *humour* classico operata da Cantoni e l'altra a proposito del particolare ruolo svolto

¹⁸¹ Per l'esattezza, in questa versione cade l'ultimissima parte sulla «pura e sobria essenza formale», e il complemento di causa efficiente è mutato in un complemento d'oggetto: «particolarissima concezione ch'egli ebbe della vita e degli uomini» (SP p. 387).

¹⁸² Scrittore, poeta e giornalista letterario d'origine torinese (1870-1917), allievo di Graf, fu all'inizio del Novecento redattore capo della «Nuova Antologia».

¹⁸³ L'unico passo riguardante il romanzo postumo non confluito nella versione del 1908 è la descrizione della primavera, proposta come campione stilistico.

¹⁸⁴ Questa tendenza all'occultamento delle proprie fonti è largamente documentata in seguito attraverso l'esame del *Dialogo intertestuale* (cfr. soprattutto III.1.2).

¹⁸⁵ L'appropriamento è completato dalla sostituzione del termine «esattezza» con «efficacia» («descritto con maggior efficacia», SP p. 385), termine critico più propriamente pirandelliano, attento all'effetto vivificante dell'arte.

¹⁸⁶ Per un dettagliato elenco delle corrispondenze testuali tra il saggio del 1905 e il libro su *L'umorismo* cfr. Cappello 1986, p. 248.

dalla riflessione nell'arte umoristica – palesano la complessa natura del testo bifronte:

Da una parte, ricerca storica su di un autore, con implicazioni teoriche di valore strumentale, e, dall'altra, presentazione di alcune linee di riflessione su di un fenomeno complesso e importante quale *L'Umorismo* con esempi tratti da un autore, a suo modo, emblematico. (Cappello 1986, p. 245)

Le modifiche apportate ai brani ripresi sono spesso rivelatrici di un approccio leggermente diverso all'argomento in sede più prettamente teorica. Così se nell'articolo le metafore dell'uomo fuori di chiave e dell'allodola trattenuta per la coda sono «riflessioni che l'esperienza amara o la disposizione necessariamente pessimistica dello spirito possono suggerire a un umorista» (SP p. 375), nel saggio maggiore le possibili cause della disposizione umoristica sono molteplici:

una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scemicismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possono determinare quella particolare disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica [...] (UM pp. 133-34)

Viene in particolar modo a cadere la necessità di una visione pessimistica ed è rivendicato uno spettro ampissimo di atteggiamenti possibili in opposizione alla teoria di Lipps, che invece riconduce la posizione dell'umorista a una sua superiorità etica.

Un raffronto diretto tra la cruciale descrizione del particolare ruolo assunto dalla riflessione nell'opera umoristica, mette in luce come Pirandello tenda fin dalla prima versione de *L'umorismo* ad attenuare le formulazioni meccanicistiche dello sdoppiamento umoristico, risolvendo il contrasto tra sentimento e ragione attraverso il nuovo concetto del «sentimento del contrario»:

Nell'umorista, invece, la riflessione assume una parte importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione [...] (SP p. 373)

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene, ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. (UM p. 127)

Mentre nel 1905 la descrizione dell'opera d'arte umoristica si basa sul conflitto tra sentimento e riflessione, nel 1908 il «contrasto da cui scaturisce l'opera umoristica non è più colto come opposizione di sentimento e riflessione», in quanto la riflessione – come osserva Vicentini – «si limita a sdoppiare il sentimento, è un semplice momento dello sviluppo dialettico. La facoltà che presiede allo sviluppo dell'opera, organizzandone gli elementi, resta il sentimento» (1985, p. 111). Una riprova, benché minima, di questo assestamento concettuale consiste nella nuova caratterizzazione di Cantoni nel 1908 mediante la formula «argutissimo nostro umorista, che sentiva profondamente il dissidio interno tra la ragione e il sentimento e soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto» (UM p. 43). Non ricorre più il termine «sdoppiamento» usato nell'articolo commemorativo: «Certo il Cantoni soffriva moltissimo dello sdoppiamento di cui ho fatto parola; soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto» (SP p. 375). L'opposizione tra sentimento e riflessione, tanto aspramente criticata da Croce, risulterà ulteriormente attenuata ne *L'umorismo* del 1920.¹⁸⁷

In conclusione, nell'articolo su *Alberto Cantoni* la riflessione pirandelliana sull'umorismo assume per la prima volta i connotati di una teoria estetica, poiché ravvisa il tratto peculiare di questo genere letterario nel ruolo attivo assunto dalla riflessione durante il processo creativo, la quale a sua volta rispecchia direttamente la scissione psicologica interna propria dell'umorista. L'autore mette per la prima volta in pratica il metodo d'analisi che parte non dalle caratteristiche esteriori solitamente rilevate, bensì dalla speciale conformazione psicologica interiore dell'umorista, per individuare gli elementi distintivi di tale arte. La successione argomentativa dell'articolo (dichiarazione di metodo, peculiarità nel processo creativo, caratterizzazione dello stato psicologico) resta sostanzialmente inalterata nel libro del 1908, con mero ampliamento di citazioni e refutazioni accademiche. Il resto del 1905 contiene le principali basi sia teoriche (ruolo attivo della riflessione che contrasta il sentimento) sia psicologiche (uomo fuori di chiave, allodola trarrenuta per la coda) che tematiche (sdoppiamento e moltiplicazione della persona, oppressiva commedia sociale, personaggio con elemento fisico in controcanto, prospettiva straniante attraverso l'assunzione del punto di vista animale, ecc.) per la seconda parte de *L'umorismo*. Questa decisiva maturazione affonda le radici nella visione del mondo condizionata sempre più dalle sventure della vita familiare oltre che dalla meditazione del pensiero leopardiano. Essa è inoltre debitrice dell'impianto concettuale fornito da Séailles e dell'opera di Alberto Cantoni. Lo scrittore mantovano non costituisce infatti solo l'occasione per la messa a punto teorica, ma fornisce anche uno stimolante repertorio di temi e di riflessioni metatestuali che, proprio per la base estetica

¹⁸⁷ Per dettagli si veda sotto il par. III.1.6.2 sull'*Apologia polemica e assestamenti relati nella seconda edizione*.

in buona misura comune, è assimilato metabolicamente da Pirandello. Nell'articolo del 1905 manca però ancora il concetto del «sentimento del contrario», che diventerà l'elemento distintivo dell'umorismo riaffermando così il primato del sentimento nella creazione artistica.

3.3. Vari riferimenti al Don Quijote, prototipo umoristico dal 1905

L'indimenticabile figura di Don Chisciotte era molto familiare a Pirandello, sia attraverso il romanzo cervantesco¹⁸⁸ sia (come visivo) nella mirabile versione siciliana di Meli. Le evocazioni del cavaliere dalla trista figura e del suo valoroso scudiero hanno fin dagli anni giovanili valenza antonomastica e documentano il fitto dialogo sotterraneo con i personaggi della tradizione letteraria, che godono di vita imperitura e autonoma dal loro autore.¹⁸⁹

Nella lettera al padre del 23 maggio 1886 Pirandello, esprimendo il disgusto per le macchinazioni dei candidati alle elezioni per la XVI legislatura, traccia il ritratto di un povero cristo a cui hanno dato alla testa le ambizioni politiche insufflategli per scherzo da alcuni giovani:

E a sinistra, indovina chi? ... un nome che è tutto un poema... un nome che è l'espressione di un pensiero di Michele Cervantes: Menico La Licata! / Costui, come Don Chisciotte, è un pazzo, e vorrebbe, nel suo intento, raddrizzare il mondo. È un povero venditore di uccelli e vive solo con l'uccellatura... Ogni mattina io lo vedevo pieno di freddo e di fame con le sue gabbie piene presso alla salita dei Centorinaj. Ora, da che han proposto la sua candidatura, non si vede più nel suo posto di vendira: il disgraziato ha smagliate e spezzate le sue reti e le sue gabbie, ha dato libertà a tutti i suoi uccelli, e vive di questi giorni a costo dei suoi sostenitori elettorali, due o tre giovani di spirito, che volendo ora far la satira agli omòni di Stato, sentiranno fra breve il rimorso di avere ammazzato moralmente il povero uccellatore. Perché il disgraziato nutre cieca fiducia nei voti, che egli sogna, e non ha dubbio alcuno sulla sua elezione, tanto che l'altro jeri vedendo Simone Cuccia per la via, lo salutò dandogli del *collega*. Che te ne pare? L'altra sera l'han fatto parlare ai suoi elettori. Sa leggere a pena; se sappia scrivere non so. Ha i capelli e la barba lunghi, gli occhi

¹⁸⁸ Per i rapporti tra il capolavoro di Cervantes e l'opera creativa di Pirandello si vedano gli studi di Zangrilli (1995, pp. 158-74) e Scelio Cio (1996, pp. 147-54). Una stimolante lettura de *La linea Cervantes-Pirandello, prolegomeni e termini di una modernità* è offerta da Wladimir Kryszinski (1988, sop. pp. 231-76), mentre un vasto esame comparatistico esteso all'intera produzione letteraria dei due scrittori è offerto da Zangrilli nel volume *Le sorprese dell'interstualità: Cervantes e Pirandello* (1996), munito di un'iniziale rassegna della critica e di una ricca bibliografia.

¹⁸⁹ Ferroni (1990, pp. 54-61) ha giustamente attirato l'attenzione sul fatto che la concezione pirandelliana del personaggio come apparizione e ombra psichica non è solo da ricondurre alle letture spiritiche e teosofiche, bensì – e innanzitutto – alla particolare vivezza delle creature arcaiche, con le quali lo scrittore può dialogare. Basti ricordare un altro progenitore umoristico, il machiavelliano Belfagor che fa visita al giovane Pirandello e gli tiene compagnia per oltre un decennio mediante l'omonimo poemetto restato incompiuto (cfr. Providenti 1990, pp. 33-103).

vitrei, come di pazzo, alto, bruno, portamento ardito; quel cappello a cencio tirato sugli occhi gli dà l'aria di un tribuno. Un tribuno che andrà a finire nel manicomio. (LG pp. 121-22)

Significativo è il tono compassionevole più che d'irrisione con cui viene disegnata la figura donchisciottesca di questo «disgraziato» «pazzo», al quale vien prospettata una brutta fine. Pur condividendo l'intento dei «due o tre giovani di spirito» di far la satira ai politici corrotti, Pirandello rinfaccia loro l'irresponsabile azzamento di La Licata, indotto ad abbandonare la sua vita abituale, senza possibilità di reinserimento. Anche scrivendo all'amico Giuseppe Schirò il 31 luglio 1887, ricorre all'usuale interpretazione dell'ingegnoso *hidalgo* quando osserva che:

Noi tutti, chi più chi meno leggendosi un po' in fondo, possiamo senza molta fatica trovare il nostro ritratto bello e fatto nella geniale figura di Don Chisciotte. Noi non amiamo quasi mai la donna come veramente è, ma sempre come crediamo che essa sia: una Margherita, ma sempre Dulcinea. (LS p. 95)

Una prima semiseria identificazione con Don Chisciotte, aiutato da Sancio Panza nella sua lotta per l'ideale (in questo caso di tipo artistico), affiora in una lettera da Roma del 13 aprile 1889:

Babbo mio, ti annunzio che tra non molto saranno pubblicate le mie *Elegie della Città*. Ho finalmente trovato il mio Sancio Panza, voglio dire, un editore in persona di un tedesco che ha nome Carlo Clausen successore o per dir meglio compratore della famosa ditta (famosa, dico, nel commercio librario) Ermanno Loescher e C^o - Torino. (LG p. 325)

In un'altra lettera giovanile del 3 gennaio 1891 da Bonn, Pirandello ricorda Sancio Panza per i suoi avvertimenti pieni di pratica saggezza:

Questi, o miei Cari, sono i lumi della scienza filologica moderna, del metodo cosiddetto storico. E se voi, poveri Sanci, ci fate animo di avvisare che tutto ciò non importa nulla all'umanità, poveri voi! vi si dà dell'asino, vi si lapida d'ingiurie addirittura, ingiurie atrocissime come questa, per esempio: *Poeril! PO-ETI!* così, grosso e tondo, come dire: *ladri!* gente immeritevole di rispetto! gente che pensa ancora, vergogna! obbrobrio! orrore! (LB p. 168)

Il paragone inusuale tra il panciuto scudiero e i poeti che si ribellano alle aride fatiche dello studio storico-filologico prova sia la simpatia nutrita per questo semplicione sia il grado di alienazione rispetto ai valori della società moderna, per la quale le aspirazioni poetiche del giovane filologo *contre chœur* si riducono a velleità donchisciottesche:

Ma pure è un mestiere come un altro – un'arma qualunque per ammazzare il tempo, buona per chi da natura non ne ebbe un'altra migliore. Io forse la ebbi dalla Natura, que-

sr'arma migliore, non per ammazzare, ma per vincere il tempo e restar nella memoria altrui – ma con quest'arma, miei cari, la società moderna non lascia più combattere, e tien conto di Don Chisciotte chi la possiede e la snuda in piazza. È dunque un'arma bella che bisogna tener nel fodero. Io, nei miei sogni di pazzo ragazzaccio, con quest'arma in mano m'ero fatto tante illusioni; ora invece il meglio che mi resti da fare, è che uccida con la stessa arma questi sogni e queste illusioni, che per quanto gli [sic] cacci non vogliono andar via. (LB, febbraio 1891, p. 176)

Identificazione con il protagonista di Cervantes, dunque, nella coscienza di andare contro il tempo presente, di perseguire una missione non più stimata ma derisa, di venire – forse semplicemente – troppo tardi, in accordo con il disegno storico schizzato nel *Taccuino di Bonn*:

Guardate un po': A l'uomo ideale perfetto greco è succeduto l'eroe romano, all'eroe romano l'angelo cristiano, a questo la bestia. La Chiesa trova tra l'uno e l'altro il tipo intermedio: il cavaliere medioevale. Ciò per la misura, ma quanto è diverso questo tipo umano dal greco: Vengono i tempi moderni, la Chiesa decade, e le istituzioni civili corrogano gli uomini e sostengono i deboli – la missione del cavaliere è finita, ove uno ancora ne volesse assumere la parte, troverà un Cervantes. (SP p. 1228)

Mentre dagli epistolari giovanili emerge la compartecipazione per il personaggio esposto alla derisione pubblica perché lotta per ideali non più condivisi,¹⁹⁰ negli scritti pubblici i riferimenti all'opera di Cervantes si limitano per la loro genericità alla tradizionale chiave di lettura parodica. Questa è manifesta nella polemica recensione alle *Vergini delle Rocce* dell'allora imperversante Gabriele D'Annunzio, quando il giovane e sconosciuto Pirandello sbeffeggia il superomismo di Claudio Cantelmo paragonandolo al Cavaliere dalla trista figura:

Non è un degenerato in tutto anche Claudio Cantelmo della famiglia dell'*ingegnoso Hidalgo* don Chisciotte della Mancia? / Consideratelo un po' infatti, mettendolo accanto a Napoleone Bonaparte, e dite se non vi parrà veramente una caricatura comicissima del corso eroe, degna della penna immortale di Michele Cervantes. (SP pp. 947-48)¹⁹¹

L'espressione «caricatura comicissima» scaturisce dall'adozione, a quest'altezza cronologica, dell'usuale lettura parodica del romanzo cervantesco più che da un'in-

¹⁹⁰ Tale condizione di isolamento storico-sociologico dello scrittore è implicita nel principio estetico postulato ne *L'umorismo*, secondo cui l'illusione creata dall'opera d'arte è disinteressata contrariamente all'illusione dovuta ai nostri sensi: «È una prova di questo si può avere nella frase che ciascuno di noi suol ripetere ogni qual volta, per disgrazia, contro ogni nostra aspettativa, il proprio fine pratico, i proprii interessi siano stati frustrati: "Ho lavorato per amore dell'arte". E il tono con cui si ripete questa frase ci spiega la ragione per cui la maggioranza degli uomini, che lavorano per fini di pratica utilità e che non intendono la volontà disinteressata, suol chiamare martiri i poeti veri, quelli cioè in cui la rappresentazione si vuole per sé stessa senz'altro fine che in se medesima, e tale essi la vogliono, quale essa si vuole» (UM pp. 81-82).

¹⁹¹ Su «Le vergini delle rocce», «La Critica», Roma, 8 novembre 1895.

certezza terminologica,¹⁹² dato che la recensione pirandelliana mira a sottolineare il «ridicolo» in questa rappresentazione del superuomo *in spe*.¹⁹³ L'espressione ricompare nel 1898 all'interno della recensione alla *Città morta*, in cui la figura di Canelmo è ricordata come «donchisciottesca caricatura di Napoleone Buonaparte» (VD pp. 117-18).¹⁹⁴

Primi indizi di un'interpretazione più personale dell'opera di Cervantes sono contenuti in *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896), interamente dedicato alla questione dell'umorismo. Don Chisciotte viene contrapposto all'opera di Berni, giudicata essenzialmente satirica e burlesca, in quanto si limita a ritrarre in modo pungente le contraddizioni esterne senza cogliere i sofferti dissidi interni:

La satira nasce anche dall'umorismo, ma spontanea, dalla descrizione stessa, da ogni particolare, quasi senza sospetto, e nessuna parola, nessuna frase te lo farà capire, come nasce insomma dal Don Chisciotte, che poveretto, fa e dice sempre sul serio, ed è perciò ridicolo. (SP p. 249)

L'ingegnoso *hidalgo* diventa qui, per mezzo di una lettura più compassionevole («poveretto»), personaggio umoristico dall'intrinseca e naturale («spontanea») valenza satirica. Poco dopo però Pirandello afferma che è possibile istituire qualche relazione «del Berni col Cervantes, solo a patto che si voglia considerare il Berni come uno dei precursori del poema eroicomico» (SP p. 250). E ancora più sotto evoca i due protagonisti cervanteschi quali capostipiti dell'umorismo, ammettendo la qualifica di scrittori umoristi per Folgore di San Gimignano e Cenne dalla Chitarra, a condizione che le loro contrarie corone di sonetti fossero state dirette alla stessa brigata:

Se ciò fosse vero, questi due poeti, quantunque nessuno dei due, secondo me, possa dirsi per se stesso umorista, messi insieme lo diverrebbero, e potrebbero anzi domandare la priorità a Don Chisciotte e a Sancio Panza, poiché Folgore in tal caso starebbe all'ingegnoso cavalier della Mancha, come Cene al rozzo e buon scudiero. (SP pp. 261-62)

Nel saggio angiolieresco, insomma, la valutazione del *Don Quijote* oscilla ancora tra la qualifica eroicomico del romanzo e l'attribuzione ai suoi due protagonisti di un effetto umoristico per l'unione di prospettive contrarie.

¹⁹² Soritende una tale interpretazione il commento di Onofri, secondo cui Pirandello parla di «Claudio Canelmo, come di "una caricatura comicissima" di Napoleone, "degn della penna immortale di Michele Cervantes", in nulla distinguendo, come invece farà rigorosamente in seguito, la "comicità" dall'"umorismo"» (1993, p. 144).

¹⁹³ Infatti Pirandello osserva a proposito del protagonista: «Il suo assioma non è nuovo, ed è falso e [...] quel che si propone di fare è fuori, non solo dalla volontà umana, ma da ogni possibilità di volere. E offre miseramente il fianco al ridicolo» (SP p. 946); e a proposito del concetto informatore del romanzo: «Ho cercato di dimostrare che esso risulta invece, nelle *Vergini delle Rocce*, straordinariamente ridicolo, pur non essendo tale. Ho cercato di dimostrare che Claudio Canelmo, in cerebral gestazione d'un figliuolo, come Giove, anziché giusta e seria figurazione del concetto informatore, par ne sia la caricatura» (SP pp. 948-49).

¹⁹⁴ «La città morta» di Gabriele D'Annunzio, «Ariel», 13 febbraio 1898.

È solo a partire dall'articolo redatto nel 1905, in occasione del tricentenario di pubblicazione della prima parte del *Don Quijote*, che Pirandello propone fin dal titolo *L'umorismo di Cervantes*¹⁹⁵ un'interpretazione originale, che individua il travestimento umoristico del sostrato autobiografico del romanzo. Subito in apertura egli sovrappone la figura del protagonista a quella dell'autore: «Non so proprio capacitarmi che l'ingegnoso gentiluomo don Quijote sia nato *en un lugar de la Mancha* e non piuttosto in Alcalà de Henàtes nell'anno 1547» (PG p. 260). Nel secondo paragrafo sottolinea la novità della propria lettura che risolve l'annosa questione invano posta da molti:

Molti han voluto cercar la ragione per cui Miguel Cervantes de Saavedra, prode soldato, reduce di Lepanto e di Terceira, piuttosto che cantare epicamente, come alla sua natura eroica sarebbe meglio convenuto, [...] poté concepire un tipo come il *Cavaliere dalla Trista Figura* e comporre un libro come il *Don Quijote*. / Pare impossibile: nessuno finora ha saputo intenderla veramente, questa ragione, ed io ho quasi paura che tocchi a me, dopo tanto tempo, di scoprire un'altra America nel mondo della letteratura internazionale. (PG p. 261)¹⁹⁶

Enuncia quindi il suo metodo che si rifà non solo (come fanno i sostenitori dell'interpretazione parodica) al prologo della prima parte e alla chiusa della seconda parte del romanzo, ma si serve anche «dell'autore stesso e della storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo di esso» (PG p. 262). Pirandello adotta cioè qui la contestualizzazione storico-biografica postulata fin dal 1896 per una corretta valutazione delle opere umoristiche e approfondita nelle implicazioni spirituali pochi mesi prima a proposito dell'articolo su Cantoni. Rifacendosi al giudizio di Heine, secondo cui il *Don Quijote* è «la più gran satira umana contro l'umano entusiasmo»,¹⁹⁷ l'agrintino espone la propria tesi:

Io sostengo che il *Don Quijote* [...] è in particolare, voglio dire nell'intimo dello scrittore, non la parodia dell'epopea cavalleresca, ma la parodia dell'autore stesso: sostengo cioè che Cervantes tolse da sé medesimo l'immagine del cavaliere dalla trista figura, nel quale perciò ridono tutte le lagrime che a lui la miseria, il carcere, l'ingiustizia, l'ingratitude, le

¹⁹⁵ *Centenari d'arte. L'umorismo di Cervantes*, «Il Momento», 13 maggio 1905; ora in PG pp. 260-64.

¹⁹⁶ Il primo periodo costituisce una delle numerose riprese tratte dal saggio di Carlo Segré su *Cervantes soldato* (1897, p. 37), sfruttato ampiamente anche per altre tradizionali interpretazioni del poema spagnolo e per le notizie biografiche sull'autore. Milone annovera il caso di Segré tra quelli «in cui nessun indizio traspare in superficie, varcando così la soglia del plagio» (1996, p. 102). In realtà appaiono a più riprese moduli generalizzanti come: «molti han voluto cercar», «si è voluto finanche supportar», «Qualcuno, è vero, si è spinto», «timù, o più o meno, si sono attenuti» (UM p. 100), usati frequentemente da Pirandello quando riporta in modo taciuto il parere tratto da un ben determinato intertesto. Elenco qui i passi ripresi, in ordine di apparizione all'interno de *L'umorismo*: UM p. 99, rr. 3-10 < Segré 1897, p. 17; UM p. 99, rr. 21-26 < Segré pp. 5 e 6; UM p. 100, rr. 6-13 < Segré p. 34; UM p. 100, rr. 16-19 < Segré p. 37; UM p. 100, rr. 26-32 < Segré p. 38; UM p. 100, rr. 35-36 < Segré p. 39; UM p. 102 rr. 13-24 < Segré pp. 48-49.

¹⁹⁷ Il passo corrisponde alla versione italiana approntata da Carducci della prefazione di Heine a un'edizione illustrata del 1837 del *Don Quixote* (*Bozzetti e scherma*, Bologna, Zanichelli, Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci, vol. III, 1929, p. 347).

persecuzioni degli uomini fecero versare. Come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come l'ombra nera seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? (PG p. 263)

La concezione pirandelliana dell'umorismo, che non è argomento tematizzato dall'articolo, è riassunta nell'antifrase heiniana «ridono tutte le lacrime»¹⁹⁸ e nella descrizione metaforica dell'effetto comico contrastato dalla «profonda amarezza che è come l'ombra nera seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo». Già poco sopra, a proposito del duplice sentimento, suscitato dalle disgrazie del virtuoso cavaliere, è detto: «se da un canto ci fanno ridere, dall'altro ci commuovono profondamente» (PG p. 262). Pirandello trova l'autorizzazione per la sua lettura del Don Chisciotte come trasfigurazione ridicola scaturita dall'eroismo mal ricompensato di Cervantes, nel seguente passo del prologo, in cui l'autore dichiara:

«Io non posso contravvenire all'ordine naturale che vuole che ogni cosa generi ciò che più le somiglia. E così, che cosa poteva mai generare lo sterile e mal coltivato ingegno mio, se non la storia di un figlio rinsecchito, ingiallito e capriccioso, pieno di pensieri vari non mai finora d'alcun altro immaginati: generato com'ei fu in un carcere, dove ogni angustia siede ed ha stanza ogni triste umore?» (PG p. 263)¹⁹⁹

La definizione di Bonghi, secondo cui l'umorismo è «un'acuta disposizione a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano» (PG p. 264), rifiutata come superficiale ed esteriore nell'articolo su Cantoni, viene ora applicata al *Don Quijote* nell'interpretazione finale: «Cervantes è il serio del ridicolo ch'egli rappresenta» (PG p. 264).

L'umorismo di Cervantes confluisce nel 1908 in larga misura nella quinta sezione del capitolo su *L'ironia comica nella poesia cavalleresca* (UM pp. 99-104),²⁰⁰ intera-

¹⁹⁸ La derivazione è stata segnalata da Barbina (OS p. 56).

¹⁹⁹ Vale la pena ricordare che un'analogo *excusatio* è messa in bocca da Leopardi a Eleandro nel *Dialogo con Timandro* per giustificare l'atteggiamento (pirandellianamente) umoristico che sorregge l'intera opera: «Anche il mio cervello è fuori di moda. E non è nuovo che i figliuoli vengano simili al padre. (...) Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca il sorriso. Non dovrete pensare che io non compatisca all'infelicità umana. Ma non potendovi riparare con nessuna forza, nessuna arte, nessuna industria, nessun patto; stimo assai più degno dell'uomo, e di una disperazione magnanima, il ridere dei mali comuni; che il metterne a sospirare, lagrimare e stridere insieme cogli altri, o incitandoli a fare altrettanto» [*Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, pp. 344 e 352].

²⁰⁰ L'articolo omonimo pubblicato il 1° dicembre 1908 sulla «Nuova Antologia» è praticamente identico alla versione contenuta ne *L'umorismo* (cfr. *infra* par. II.4.3.3). La scheda «L'ombra nera del gentiluomo della Mancha» di Barbina (OS pp. 77-84) s'incentra sulle edizioni e mediazioni culturali che erano a disposizione di Pirandello, senza distinguere chiaramente quali elementi testuali siano già presenti nell'articolo su *L'umorismo di Cervantes* del 1905 e quali invece risalgano solo al volume *L'umorismo*. Egli appura che il testo spagnolo citato a UM pp. 97-98 deriva dall'edizione tuttora conservata nella biblioteca di Pirandello: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha compuesto por Miguel Cervantes Saavedra*, Paris, Librèria de Cormore y Blanc, 1825, in quattro tomi.

mente dedicata al *Don Quijote*. Pirandello propone qui il romanzo come prototipo del vero umorismo in contrapposizione all'ironia ariostesca (UM pp. 96-98), mentre nella seconda parte de *L'umorismo* lo adduce come esempio di rappresentazione umoristica oggettivata (UM pp. 129-30). Più interessanti delle espunzioni e delle aggiunte apportate all'articolo del 1905²⁰¹ sono i nuovi termini usati per illustrare la quintessenza umoristica dell'opera di Cervantes. Nel libro non si tratta più di esporre una nuova interpretazione del romanzo, bensì di risalire al processo creativo da cui è scaturito, individuandovi i caratteri precipui dell'arte umoristica. Al posto di sostenere la propria tesi (come nel passo riportato sopra), Pirandello rappresenta ora lo sdoppiamento interiore di Cervantes al momento della concezione:

Non s'era ancora riconosciuto, non s'era ancora veduto bene: aveva creduto di combattere contro i giganti e di avere in capo l'elmo di Mambrino. Lì, nell'oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli *si vede* finalmente; si accorge che i giganti eran molini a vento e l'elmo di Mambrino un vil piatto da barbiere. Si vede, e ride di sé stesso. Ridono tutti i suoi dolori. Ah folle! folle! folle! Via, al rogo, tutti i libri di cavalleria! (UM p. 103)

È qui applicato direttamente allo scrittore spagnolo il tema del «vedersi vivere», della percezione straniata fondamentale per la presa di coscienza umoristica. E poco sotto appare (per la prima volta nel libro) il nuovo concetto centrale della «riflessione» che suscita il «sentimento del contrario»:

Ma come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa nell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui. (UM p. 103)

Dalla rielaborazione dell'articolo del 1905 emergono così due tendenze costanti di Pirandello: quella di aggiornare terminologicamente i brani ripescati dagli scritti precedenti e quella di utilizzare già largamente nella prima parte de *L'umorismo* l'impianto concettuale e terminologico esposto solo nella seconda parte.

Riassumendo, i riferimenti al *Don Quijote* mutano nel tempo in modo analogo all'interpretazione dell'opera di Canoni. A una chiave di lettura tradizionale degli

²⁰¹ Solo tre brevi passi sono trascurati nel 1908: l'affermazione della novità «internazionale» della propria interpretazione (PG p. 261), la citazione di Heine (PG p. 263) e quella di Bonghi (PG p. 264). Ampie e molteplici sono le aggiunte apportate all'articolo inserendolo nel nuovo contesto teorico e poetico del 1908: d'un canto esse forniscono informazioni biografiche supplementari (UM p. 101), d'altro canto arricchiscono il discorso attraverso riflessioni estetiche di carattere più generale sul *pluvalore* delle vere opere d'arte e sull'immortalità e autonomia dei personaggi creati vivi (UM pp. 101-2). Nuove sono anche la chiusa con l'ipotetico dialogo tra Cervantes e il Cid Campeador e l'allusione all'episodio di Don Chisciotte narrato nella versione dialettale del Meli.

anni giovanili subentra attorno al 1896 una ricezione più prettamente umoristica. Questa è pienamente messa in atto nell'articolo del 1905 che, pur non soffermandosi a definire l'umorismo, ne individua i caratteri precipui (sdoppiamento nell'atto della creazione, effetto di riso amaro) nel capolavoro di Cervantes. L'aggiornamento operato nel 1908 (attraverso il tema del vedersi vivere e il concetto del sentimento del contrario) risponde a un'ulteriore messa a punto dell'impianto teorico.²⁰²

La centralità in questa *Cronistoria* dell'anno 1905, per l'addensarsi dell'interesse personale attorno alla letteratura umoristica e il suo riversarsi in scritti saggistici, risulterebbe ancora più evidente, se i progetti editoriali proposti da Pirandello all'editore L.F. Palleschini di Milano fossero andati in porto. Non ci resta invece che la già ricordata risposta del 10 febbraio 1905, in cui è documentata l'intenzione di redigere un volume – saggistico o antologico – di umorismi inglesi e di tradurre la *Meravigliosa storia di Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso:

Egregio Professore, / Noi non possiamo darle per il volumetto degli Umoristi inglesi – e non dovrebbe tenere in considerazione che quelli indicati nel nostro Programma – che L. 250. = pagabili – badi bene – metà alla consegna del manoscritto e metà alla fine della stampa. / [...] Riguardo al romanzetto dello Chamisso se non vuole compenso ce lo mandi pure e può essere che col tempo glielo pubblichiamo. / Ci abbia con particolare ossequio e stima. / Devorissimi L.F. Palleschini (OS p. 100)

Del primo progetto non ci è pervenuto altro che la sommaria disamina dell'umorismo inglese nel libro del 1908.²⁰³ Mentre per il secondo è stata ora ritrovata la traduzione autografa dei primi due capitoli del romanzo *Peter Schlemihl*,²⁰⁴ evocato con valenza antonomastica nella chiusa de *L'umorismo*.²⁰⁵

²⁰² Un raro documento, enigmatico nella sua etraticità, pare attestare il vivo interesse di Pirandello per il capolavoro cervantesco in zone cronologiche prossime ai *Sei personaggi in cerca d'autore*. Si tratta di una lettera datata 13 giugno 1923 della Casa Editrice Mondadori: «Ci permettiamo perciò di chiederLe se Ella crede di poterci consegnare entro breve tempo il 1° volume della Sua traduzione del DON CHISCIOTTE, che avrebbe dovuto essere pronto per il marzo passato; o, comunque, entro quale termine Ella crede di potercelo consegnare» (OS p. 77).

²⁰³ Per gli scrittori inglesi menzionati ne *L'umorismo* vale in generale l'osservazione di Cappello «Pirandello non cita un solo libro inglese in edizione originale, mostrando di averlo letto, e non commenta direttamente nessuna delle opere della letteratura inglese» in quanto «la citazione di In Spingarn (UM p. 18) deriva dalla recensione del Croce e quella del Thackeray (UM p. 42, in nota) rinvia praticamente all'indice del volume» (1982a, p. 52). In effetti di solito l'autore evoca gli scrittori inglesi ricorrendo a riferimenti di seconda mano, desunti soprattutto dalle conferenze su *L'umorismo nell'arte moderna* di Arcoleo (cf. *infra* par. III.1.2).

²⁰⁴ La traduzione pirandelliana è stata riedita da Barbina con testo originale tedesco, commento e note (OS pp. 95-133). Purruppo qualche svazione s'è intrufolato nella traserizione dal tedesco.

²⁰⁵ Macchia ha acutamente messo in luce nel saggio del 1969 (ora in 1992, pp. 43-45) come il dialogo intertestuale de *L'umorismo* con Chamisso investa in un moto circolare anche la dedica «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario» preposta alla prima edizione, dato che il tema dell'uomo che prende coscienza della propria ombra costituisce un vero e proprio *Leitmotiv* del romanzo (RO¹ pp. 454, 523-24, 546-47, 553).

4. MESSA A PUNTO DELLA TEORIA E DEL LIBRO SULL'UMORISMO

Il breve arco di anni che va dal 1906 al 1908 è caratterizzato dalla frenetica attività scrittoria come duplice risultante della disgraziata situazione familiare. Pirandello scrive d'un canto quasi per sfogare l'umorismo alimentato dalla sua triste condizione di vita, d'altro canto per porre rimedio almeno dal punto di vista finanziario. Proprio quest'ultimo motivo costituisce il principale motore propulsore per la composizione del libro su *L'umorismo*. Lo scrittore ne viene elaborando, dopo la decisiva maturazione concettuale attestata nei saggi del 1905, le parti più storico-accademiche pubblicate in anteprima tra il 1907 e il 1908 sotto forma di articoli. Contemporaneamente mette in atto la prospettiva bifocale tipicamente umoristica, oltre che nell'opera più propriamente d'invenzione, negli elzeviri affidati tra il 1905 e il 1906 a due quotidiani torinesi. Mentre la produzione saggistica di questi anni è essenzialmente mirata alla costituzione dei due volumi di critica da presentare alla commissione di nomina,²⁰⁶ le recensioni sembrano spesso essere su ordinazione poiché riguardano prevalentemente volumi di amici.²⁰⁷ Esse rivelano ciò nondimeno alcuni procedimenti d'autore per individuare il tenore umoristico di opere altrui.

4.1. Tacite graduatorie di scrittori umoristici

All'ampia rassegna contenuta nell'articolo *Novelle e novellieri* (1906)²⁰⁸ soggiace un'implicita graduatoria di autori più o meno prettamente umoristici. Se Roberto Bracco, Giannino Antona Traversi e Giulio De Frenzi «han comune lo spirito mondano, sardonico», solo l'ultimo dei tre però «ha quasi l'aria talvolta di non pigliar sul serio quel che dice. È un ironista scettico, che ha preso il partito di ridere anche di qualche sentimenralità giovanile che gli è rimasta in fondo all'anima».²⁰⁹ Che la formula «ironista scettico» non sia sinonimica di umorista, pur avvicinan-

²⁰⁶ Oltre agli articoli che propongono in anteprima i primi capitoli de *L'umorismo* penso all'ampia discussione di un opuscolo di Garlenda, intitolata *Per uno studio sul verso di Dante* («Nuova Antologia», 1º novembre 1907) poi inglobata in *Arte e scienza* (ora in SP pp. 307-23). Alieno da questo progetto editoriale è invece lo scritto su *Il teatro stabile di Roma* («Il Marzocco», 10 giugno 1906).

²⁰⁷ Questa tendenza si manifesta fin dal 1904, quando Pirandello recensisce il poema lirico *Dante* di G. A. Costauzo, rettore dell'Istituto di Magistero. Tra il 1905 e il 1906, oltre agli articoli già esaminati su Cantoni e Cervantes, discute le seguenti opere: il dramma *la Francesca di Rimini* dell'amico G. A. Cesareo (SP pp. 976-85), *Le rime della selva* di Graf, con cui era in contatto epistolare negli anni giovanili (SP pp. 986-92); il romanzo *Una donna* di Sibilla Aleramo (PG pp. 219-25), allora compagna del direttore della «Nuova Antologia» Giovanni Cena, e la raccolta lirica *Homo* di quest'ultimo (PG pp. 226-36). Era stato Cena a chiedere a Pirandello di recensire il romanzo dell'Aleramo per il «Il Marzocco», che però rifiutò la recensione (cfr. CI, 4 dicembre 1906, p. 343). Informazioni su queste amicizie letterarie sono fornite da Zappulla Muscarà in *Pirandello in quanti gialli* (PG pp. 191-92 e 196-97), mentre più in generale sugli ambienti letterari della capitale si veda ora Sahlfeld 2001.

²⁰⁸ «Nuova Antologia», 16 giugno 1906, pp. 657-68.

²⁰⁹ Ivi, rispettivamente a p. 661 e p. 663.

dogliasi molto, mostra il proseguito del testo: «Più di proposito umorista è Cesare Facchini, autore del libro *La mia carovana*. Qui l'ironia nasce dalla riflessione, dalla critica o palese o nascosta dei sentimenti; qui c'è insomma, un uomo che, camminando, bada alla propria ombra».²¹⁰ Pirandello spiega qui la qualifica ufficiale di umorista mediante la particolare attività critica svolta dalla riflessione emblemizzata dalla metafora dell'ombra e del corpo, che diventerà antonomastica ne *L'umorismo* attraverso il rinvio finale al *Peter Schlemihl* di Chamisso. Descrive poi il contrasto tipicamente umoristico «tra le idealità di cui l'anima sinceramente si pasce e la realtà prepotente dei bisogni istintivi del corpo».²¹¹ E nota che per «le frequenti e sempre saporose discussioni filosofiche» il protagonista Vangelino Famiglio «ricorda qua e là quell'indimenticabile M. Bergeret di Anatole France; e ricorda anche per certi atteggiamenti formali Alberto Cantoni». I parametri adottati nel 1906 per stabilire il tenore umoristico di Facchini sono insomma quelli definitivi del saggio maggiore. Non stupisce quindi che nel 1908 Pirandello proponga quasi con gli stessi termini a Ogetti di annoverare anche questo sconosciuto scrittore²¹² in una progettata, ma non realizzata, raccolta di novelle umoristiche.

Chi è Cesare Facchini? Leggi *La mia carovana*: scoprirai un vero e profondo umorista. Credo che sia bolognese e zio (questo è incredibile) di Goffredo Bellonci. Somiglia a [*sic*] un po' ad Alberto Cantoni, ma ad un Albertoni [*sic*] che avesse letto più francesi che inglesi, e dei francesi segnatamente France. Indubbiamente, è un uomo che, camminando, guarda e studia la sua ombra. (CI, 25 dicembre 1908, p. 30)

Sempre nella stessa rassegna di novelle del 1906, Pirandello esamina il libro *Tragico quotidiano* di Giovanni Papini in cui, pur rinvenendo un'eccessiva ricerca di originalità, ravvisa qua e là «l'umorismo filosofico, di sapore esotico, di color nordico». Queste specificazioni sembrano assumere una connotazione negativa dato che il risultato non è giudicato totalmente convincente per la preminenza della critica e l'insufficiente potere creativo della fantasia: «Lo sforzo della mente si esaurisce nella riflessione non di rado paradossale, e la fantasia in fine non edifica, non crea» (p. 668).²¹³

²¹⁰ Ivi, p. 664. Da qui anche le successive citazioni relative a Facchini.

²¹¹ Questo contrasto figura nell'elenco aperto delle cause possibili del contrario: «Perché limitarne ericamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola, ad esempio, al disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? Nascerà anche da questo, come da tantissime alte cause indeterminabili a priori» (UM p. 132).

²¹² Letterato, nato a Bologna nel 1849, pubblicò oltre al volume recensito da Pirandello con le avventure del filosofo Vangelo Famiglio, diversi studi letterari e storici.

²¹³ L'eccessivo ricorso al paradosso è descritto poco sopra attraverso la similitudine delle vesciche gonfiate: «Io credo che il Papini abbia originalità, cioè un suo proprio modo di vedere, di pensare, di sentire, e un proprio modo quindi d'esprimersi; tanto più dunque mi dà noia e dolore vedergli gonfiare certi paradossi come vesciche per darli in testa alla povera gente e stordirla» (ivi, p. 667). Pirandello ricorre spesso a questa immagine per significare la vana importanza sia delle mode letterarie (*Il neo-idealismo* 1896, SP p. 914) sia delle proprie costruzioni ideali (*Femminismo* 1909, SP p. 1070). Essa ci affiora ne *L'umorismo* per caratterizzare l'ironia filosofica, che consiste nella puntura di spillo che «svescia» la rana abbottata dell'ironia retorica (UM p. 23).

Nella recensione del 1906 a *Le rime della selva* di Arturo Graf²¹⁴ Pirandello descrive il riso «stentato e, talvolta, stonato» che erompe «dall'acre e doloroso sentimento del poeta» in termini che consuonano a quelli delle sue riflessioni teoriche. La parafrasi dello stato d'animo consapevole e disingannato dell'autore ricorda la caratterizzazione psicologica illustrata mediante la metafora dell'allodola trattenuta per la coda:

Giovani, crediamo infatti che sia nostra ogni cosa, nostro o fatto per noi tutto il mondo; vecchi, lasciamo che il mondo se lo prendano gli altri, o credano di prenderselo; e ridiamo di questo inganno, d'un riso però che non può non essere amaro, pensando che fu anche nostro, e che ne fummo lieti. [...] Eppure dallo sdegno non possono disgiungersi l'invidia e il rammarico. Dal passato, che pur si riconosce vano, si levano voci che attirano e seducono; e il cuore, che pur si sente affogato di tristezza infinita, richiama le parvenze vaghe del tempo lontano, per riempire il vuoto angoscioso e terribile degli ultimi giorni. Per quanto alla paura si voglia opporre il riso, la paura rimane, la paura dell'ignoto, la minaccia imminente della morte. (SP pp. 987-88)

Tipicamente umoristico è il riso che «non può non essere amaro» risultante dal disinganno, che suscita al contempo «sdegno» «invidia» e «rammarico». Pirandello sottolinea soprattutto lo stato di consapevolezza critica da cui nasce in Graf il riso misto di pianto, distinguendolo dal riso di Heine evocato a sproposito da altri critici:

È lo stesso poeta, perché è la stessa angoscia, che là piange e qua ride; e non è Heine che ride; è il vecchio che ride; il vecchio che sa. Non udite com'è stentato questo riso, come è, talvolta, artefatto? Che c'entra Heine? Domandate al poeta quale sia, secondo lui, la parvenza più triste. Vi udrete rispondere: Il riso sul volto dell'uomo. Perché chi ride non sa. Si può ridere anche sapendo. Ma allora il riso è come in queste rime del Graf. / Nessuno ha voluto intendere che se questo riso appare stentato e, talvolta, stonato, così doveva essere e non altrimenti, perché così soltanto poteva rompere dall'acre e doloroso sentimento del poeta. (SP p. 991)

Pirandello si meraviglia come tra i numerosi raffronti con altri scrittori proposti dai critici non figurò pure quello con il romanzo *Peter Schlemihl* di Chamisso, a cui

²¹⁴ La silloge porta il significativo sottotitolo *Canzoniere minimo, semistragico e quasi postumo*, Milano, Treves, 1906. La recensione è apparsa nella rubrica *Notizia letteraria*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1906, pp. 319-23 (ora in SP pp. 986-92). Pirandello professa la sua stima per il professore e poeta Graf nella lettera alla sorella Anna del 6 gennaio 1895, in cui scrive: «È il Graf (Arturo), poeta vivente italiano dei migliori - autore della *Medusa* e di *Dopo il tramonto*. È oltre che poeta insigne erudito, autore di libri di critica e di storia letteraria molto pregevoli» (LF p. 223). Nella biblioteca di via Bostio è conservata una copia di *Una sosta dell'ebreo errante* (estratto dalla «Nuova Antologia», 1° giugno 1904) con la dedica autografa: «A Luigi Pirandello contraccambiando il molto col poco, A. G.» (BP p. 124). Barbina osserva in proposito che: «I rapporti di Pirandello con il Graf risalgono all'epoca della pubblicazione di *Mal giacendo*. Una copia di *Pasqua di Gea* e una di *Arte e Scienza*, con dedica autografa di Pirandello a Graf, si trovano nella biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Torino» (ivi). Stando a Boni, Pirandello dedicò le proprie opere a Graf «come a Maestro» (1948, p. 323). L'influsso di Graf sulla produzione lirica pirandelliana è stato evocato a più riprese dalla critica (cfr. sop. Santangelo 1981).

fa palese allusione la lirica *Alla mia ombra*. Pur non ricorrendo mai in questa recensione il termine umorismo, ne sono però descritti il tipico riso amaro e il particolare strano d'animo da cui scaturisce. Sono anche menzionati, seppur in modo sommario, due massimi esponenti di questo tipo di letteratura: Chamisso e, benché in forma negativa, Heine.

Il testo offerto da Pirandello nel 1907 alla rivista *La vita letteraria* per i festeggiamenti del giubileo letterario di Salvatore Farina²¹⁵ è alquanto anomalo, perché si riferisce solo in modo tangenziale al festeggiato, inizialmente annoverato tra gli scrittori umoristi. Il brano, che s'incentra sul sentimento sospeso tra pietà e sdegno tanto peculiare dell'umorista, costituisce un'interessante anteprima del saggio maggiore. Vale perciò la pena di leggerlo nella sua interezza:

I veri umoristi – e Salvatore Farina è fra questi – hanno spesso, se non sempre, una loro particolare pietà, la quale non di rado si esercita proprio su quei casi e su quei sentimenti e su quegli uomini, che nello stesso tempo provocano il dispetto o lo sdegno. L'umorista però è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quant'è sincero in quella pietà. Se così non fosse, vi sarebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia che deriva da una contraddizione soltanto formale, da un infingimento retorico. Ben per questo un umorista dovrebbe dirsi soltanto chi ha il *sentimento del contrario*, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere. Finge talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte; ma dentro, intanto, gli parla l'altro sentimento, che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, che smorza il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione, che ne smonta la serietà e induce a ridere. Così avviene che noi dovremmo tutti provar disprezzo e indignazione per Don Abbondio – ad esempio – e stramar ridicolissimo e matto da legare Don Chisciotte; eppure siamo indotti, al comparimento, finanche alla simpatia per quello e ad ammirare con infinita tenerezza le ridicolaggini di questo, nobilitate da un ideale così alto e puro. (SP pp. 1079-80)

Pirandello espone qui per la prima volta il concetto (evidenziato dal corsivo d'autore) del «sentimento del contrario» come caratteristica distintiva dell'umorista. La definizione che ne dà di «filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere» chiarisce che il sentimento del contrario consiste nella sintetica e oscillante coesistenza di sentimenti contrari, e non nella sostituzione di un primo sentimento con un secondo di segno opposto. La moltiplicazione ne *L'umorismo* di termini ed esempi usati per indicare il concetto centrale compor-

²¹⁵ Il numero del 31 maggio 1907 è interamente dedicato «Alla gloria di Salvator Farina» nel quarantesimo anniversario della pubblicazione del suo primo romanzo *Cuore e blasone*, che subito gli procurò una certa notorietà. Pischèdda ha individuato all'interno della «narrativa di consumo, a base melodrammatica, intimistica e «nubatoria» dello scrittore sardo alcuni motivi e stilemi letterari (naso storto come elemento di straniamento, personaggi scissi tra interno coscienziale ed esteriorità mondana, attitudini metateatrali di rappresentazione, titolazione umoristica dei capitoli) che compaiono nell'opera pirandelliana, pur investiti di ben altra valenza esistenziale e filosofica (1994, pp. 576-84).

tano il un oscuramento del significato espresso qui tanto chiaramente (cfr. *infra* capp. IV.3.2-3). Il passo del saggio maggiore che forse più s'avvicina all'accezione del 1907 è il seguente: «è proprio dell'umorista, per la speciale attività che assume in lui la riflessione, generando il sentimento del contrario, il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza» (UM p. 145). La descrizione fornita nel 1907 della tipicamente umoristica oscillazione tra pietà e sdegno viene da Pirandello inglobata con minime modifiche stilistiche²¹⁶ e assestamenti contestuali²¹⁷ nel saggio maggiore, là dove dimostra come la «simpatica indulgenza» attribuita da Nencioni agli umoristi sia in realtà controbilanciata dal sentimento contrario di sdegno e irrisione (UM p. 139). L'intervento più significativo operato nel 1908 consiste nel sostituire il periodo sul sentimento del contrario (concetto discusso soprattutto nei due capitoli precedenti del libro) con il seguente incentrato sullo sdoppiamento sentimentale: «Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine a assumere lo stesso valore del sì» (UM p. 139). Nel saggio maggiore Farina figura senza ulteriori commenti nell'elenco di scrittori umoristi italiani contemporanei: «penso ai tanti personaggi umoristici che popolano i romanzi e le novelle del Fogazzaro, del Farina, del Capuana, del Fucini» (UM p. 119).

4.2. *Tra invenzione e teoria: elzeviri a sfondo umoristico*

La collaborazione tra il 1905 e il 1907 ai due quotidiani torinesi «La Gazzetta del Popolo» e «Il Momento» permetteva a Pirandello di pubblicare, debitamente remunerati, scritti disparati: recensioni in senso classico,²¹⁸ articoli su scrittori umoristici (come quelli già esaminati su Cantoni e Cervantes), uno scritto sull'arte drammatica²¹⁹

²¹⁶ Pirandello sostituisce la sintassi sbilanciata «L'umorista però è tanto sincero in questo sdegno, in questo disperato, quanto è sincero in quella pietà» con una classica *rapportatio* trimembre: «il quale è tanto sincero in questo disperato, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà» (UM p. 139). Egli adotta poi nel saggio maggiore sistematicamente la grafia spagnola per designare il Don Quijote.

²¹⁷ Nel 1908, a parte l'ovvia soppressione del periodo iniziale relativo a Farina, viene aggiunto un riferimento anaforico alla definizione di ironia offerta nella prima parte del saggio: «ma l'ironia che deriva – come abbiamo veduto – da una contraddizione soltanto verbale, da un infingimento retorico affatto contrario alla natura schietta del vero umorismo» (UM p. 139).

²¹⁸ *Circolo letterario: «Olimpia» di Remigio Zena*, «Il Momento», 23 luglio 1905 (PG pp. 276-84; opera elogiata da Pirandello anche nella rassegna *Libri di versi*, «Nuova Antologia», 16 dicembre 1905); *Nuovi romanzi italiani: «Una donna»* [di Sibilla Aleramo], «Gazzetta del Popolo», 27 dicembre 1906 (PG pp. 219-25); *«Homo» di Giovanni Cena*, «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1907 (PG pp. 226-36). Del 1909 è la recensione a *«La camminante» di Giustino L. Ferri*, «Gazzetta del Popolo», 17 gennaio 1909 (PG pp. 237-41 e SP pp. 992-96).

²¹⁹ Lo scritto *Nell'arte e nella vita. Vignette e scene* («Il Momento», 1° giugno 1905; PG pp. 265-71) costituisce a dire il vero un'interessante tappa intermedia della riflessione sull'arte drammatica e attoriale iniziata con *L'azione parlata* («Il Marzocco», 7 maggio 1899) e proseguita con l'articolo *Illustratori, attori e induttori* («Nuova Antologia», 16 gennaio 1908), poi confluito nel volume *Arte e scienza* dello stesso anno. Per un'acuta ricostruzione del vario atteggiamento assunto da Pirandello nei confronti del teatro si veda il volume di Vicentini intitolato *Pirandello: il disagio del teatro* (1993).

e, soprattutto, delle «cronache stravaganti»²²⁰ ovvero commenti a fatti e costumi della vita contemporanea colti dal particolare punto di vista umoristico. A documentare la maturazione tematica e concettuale su fronti disparati, verranno qui di seguito segnalati i passi direttamente attinenti al saggio maggiore.²²¹

L'elzeviro *La trottola* del 1905²²² sviluppa le potenzialità umoristiche insite nel tema leopardiano della rivoluzione copernicana, già accennate da Pirandello in *Arte e coscienza d'oggi* (1893). A partire dalla notizia della nuova discussione divampata attorno al sistema eliocentrico, lo scrittore osserva che per fare ginnastica mentale non occorre più leggere i filosofi tedeschi (Hegel o Nietzsche), bensì basta il giornale:

Ora, domando io: dopo una siffatta inchiesta riassunta per sommi capi e stampata nel bel mezzo d'un giornale politico quotidiano, tra una notizia e l'altra, può un pover'uomo, che abbia per disgrazia un po' di fantasia, seguitare in pace la lettura del giornale? Lanciato improvvisamente da quella domanda [la terra gira o non gira attorno al sole?] negli abissi sconfinati degli spazi siderali, a capo sotto, e vedendo con gli occhi della mente questo nostro miserrimo globettino terraqueo come una trottolina quasi impercettibile, che gira e gira e gira senza requie, senza fine, intorno al sole, e sia pur di fianco, che non mi dispiacerebbe; come potrà più commuoversi, per esempio, alle vicende della guerra russo-giapponese? Quelle flotte formidabili non gli sembreranno ancor più minuscole di quei famosi vascelli da guerra blefuscudiani che Gulliver si trasse dietro con gli uncini per il canale di Lilliput? E che stima potrà più fare degli atti di valore di quei due eserciti d'insettucci infinitesimali che han la mala contentezza di azzuffarsi sul serio, e come! per il protettorato su un pezzettino di terra non meno infinitesimale? (PG p. 273)

Diminutivi superlativi ed espressioni metaforiche («miserrimo globettino terraqueo», «trottolina», «eserciti d'insettucci», «pezzettino di terra»)²²³ conferiscono, unitamente all'evocazione del capolavoro di Swift,²²⁴ a questa visione del mondo un tono umoristico. Ciò che tocca da più vicino l'uomo, che più lo coinvolge e che rappresenta il suo orizzonte d'esperienza quotidiano, viene praticamente annientato, ridotto a fatto «infinitesimale», «quasi impercettibile». Di fronte a questo contrasto insanabile Pirandello dichiara di non esser «riuscito mai a comprendere la

²²⁰ Così suona l'occhietto degli elzeviri pubblicati sulla «Gazzetta del Popolo».

²²¹ Non toccano temi portanti de *L'umorismo* né forniscono in anteprima passi poi riutilizzati gli elzeviri: *Imitiamo Diogene! La fame di case a Roma*, «Il Momento», 25 ottobre 1905 (PG pp. 285-89); *Un trionfo nazionale* «Gazzetta del Popolo», 10 gennaio 1906 (PG pp. 211-14); *I topi bianchi della signora Judic*, «Gazzetta del Popolo», 10 febbraio 1906 (PG pp. 215-18).

²²² «Il Momento», 9 giugno 1905; PG pp. 272-75.

²²³ Simili stilemi ricompaiono in chiusura a sottolineare come il telescopio usato in senso bidirezionale annulli le gloriose grandezze umane: «Che cosa diventano, guardate di là, tutte le grandezze di cui noi ci gloriamo? com'è possibile portar rispetto all'umanità che ci si scopre come una microscopica malattia vermicosa di questo misero astruccio bacato nella crosta?» (SP p. 275).

²²⁴ I *Viaggi di Gulliver* sono evocati in contesto analogo, dopo aver illustrato l'effetto umoristico del telescopio rivoltato, anche in UM p. 157.

vera utilità della scoperta copernicana» (PG p. 273), tanto più che «anche oggi si contano milioni di uomini che ignorano tuttavia la scoperta copernicana e vivono benone» (PG p. 274). Lo dimostra l'aneddotica incredulità di un vecchio contadino circa il moto della terra: «- Gira? Questa, signor mio, l'hanno inventata gli ubbriachi per loro scusa. Vivo da tanti anni, e non ha mai girato; ora s'è messa a girare...» (PG p. 274).²²⁵ Se lo scrittore umorista accetta d'un canto il fatto che «noi tutti, pur conoscendo il sistema copernicano, non lo teniamo, per fortuna, in alcun conto, perché esso contrasta alla percezione dei nostri sensi e alla nostra conseguente illusione» (PG p. 274),²²⁶ d'altro canto però non può trattenersi dall'irridere l'orgogliosa invenzione umana dell'automobile:

Altro che automobile, la terra! Pare che faccia, a buon conto, ventotto chilometri al minuto secondo. Ecco: giacché essa, come vuole Copernico, si muove, e poiché lo sport è diventato per noi una vera frenesia, potrebbe darci essa l'ebbrezza della sua corsa vertiginosa, e farci intanto risparmiare benzina. Ah che magnifica ventata sarebbe allora la nostra vita! Ma certo i nostri poveri, delicatissimi sensi non potrebbero resistere all'urto di tanta furia. E poi, l'automobile è bella, perché ci trasporta con la massima velocità dove vogliamo noi e, quando vogliamo, si ferma. Ma la terra? Gira e non si ferma mai, gira e non perviene mai a destino. Solo a pensarci, viene da impazzire. (PG p. 274)²²⁷

La nuova visione del mondo, che scaturisce da una radicale adozione del sistema copernicano, ci pone nella posizione teorizzata anche all'interno del saggio magiore. Tipicamente umoristica non è solo la lucida coscienza che «il sentimento solito della vita» è «un nostro inganno per vivere» (UM p. 153), ma anche l'accettazione di questo inganno, dato che è impossibile sostenere il punto di vista esterno alla realtà quotidiana, «se non a costo di morire o impazzire» (UM p. 153). Dalla compassionevole irrisione di tali limiti della psiche umana scaturiscono nel 1905 le invettive contro il sistema copernicano, gli osservatori astronomici e i telescopi:

Queste maledette lenti d'ingrandimento ci rimpiccoliscono orribilmente. L'occhio guarda di qua, dal vetro di sotto, e vede più grandi le cose del cielo, le stelle, che la natura prov-

²²⁵ L'aneddoto deriva dalla prima edizione del 1901 della novella *Il vitalizio*, in cui il vecchio Marabito negava il sistema eliocentrico adducendo la propria lunga esperienza quotidiana: «Vivo da tant'anni, e non ha mai girato; ora s'è messa a girare...» (NA¹ p. 1367). È significativo che questo motivo libero venga espunto dalla novella nella revisione del 1919, dopo esser confluito nella declinazione paradigmatica del tema copernicano offerta nell'elzeviro del 1905.

²²⁶ A questo punto il testo sfiora un altro motivo, quello del terremoto, attraverso cui Pirandello suole evidenziare l'insignificanza e l'impotenza degli uomini: «Non possiamo e non vogliamo ammettere che [la terra] si muova. Tante è vero che ci secca moltissimo quando avvien qualche piccolo terremoto» (PG p. 274). Il motivo è svolto negli articoli del 1909 *Altrove* («Natura ed Arte», 1-15 febbraio 1909) e *Da lontano. Presentazione* (SF pp. 1064-65) in relazione al terremoto di Messina. E compare in forma condensata nelle opere creative tarde: nella novella *Rimedio: la geografia* (1920, NA¹ p. 206), nei drammi *O di uno o di nessuno* (1929, MN² p. 767) e *Non si sa come* (1934, atto III).

²²⁷ Un confronto analogo tra la velocità terrestre e la lentezza dell'automobile, paragonata a una lumaca, ricorre nella novella *Pallottoline* del 1898 (cfr. SF p. 96 e NA¹ p. 193), in cui per la prima volta è ampiamente declinato il tema copernicano.

vida e pietosa, per non sgomentarci, aveva voluto farci vedere piccoline; ma il guaio è che la mente, mentre l'occhio guarda di qua, guarda invece di là, dal vetro di sopra; e il telescopio allora diventa per noi, per la dignità nostra, per il nostro decoro, un'arma terribile, un microscopio formidabile che subissa l'infinita nostra piccolezza. (PG p. 275)

Nell'elzeviro sono illustrate solo le conseguenze annichilenti dell'uso inevitabilmente bidirezionale del telescopio, mentre ne *L'umorismo* questo annichilimento (leggermente riformulato)²²⁸ viene a sua volta ribaltato sulla falsariga del pensiero di Pascal:²²⁹

Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: – Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo? (UM pp. 156-57)

La chiusa aggiunta nel 1908²³⁰ è oltremodo importante. Essa mostra come grazie al concetto del sentimento del contrario il disprezzo per l'insignificanza delle cose umane non venga solo umoristicamente attenuato dalla compassione, bensì come il giudizio stesso di questa insignificanza venga rovesciato nel suo contrario.²³¹ Nell'elzeviro del 1905 manca una tale rivalutazione positiva dell'uomo.

²²⁸ La formulazione del 1908, più concisa, s'articola attorno all'opposizione tra piccolo e grande: «Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci vedere piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze» (UM p. 156).

²²⁹ Il filosofo francese viene citato proprio in relazione a tale rivalutazione dell'uomo nella novella *Remedio: la geografia* del 1920: «Lo so, c'è anche la malinconia dei filosofi che ammettono, sì, piccola la terra, ma non piccola intanto l'anima nostra se può concepire l'infinita grandezza dell'universo. / Già. Chi l'ha detto? Biagio Pascal» (NA¹ p. 206). Lo stesso pensiero era già stato dibattuto tra i due protagonisti di *Sopra e sotto* (1914) con svolgimento finale negativo da parte del vecchio e disincantato professor Sabato: «Significa che la grandezza dell'uomo, se mai, è solo a patto di sentire la sua infinita piccolezza! Significa che l'uomo è solo grande quando al cospetto dell'infinito si sente e si vede piccolissimo; e che non è mai così piccolo, come quando si sente grande!» (NA¹ p. 553). La forma più consolante viene esplicitamente attribuita al filosofo francese solo nell'ultima versione della novella del 1937: «Questo, prima di tutto, l'ha detto Pascal» (NA¹ p. 553).

²³⁰ A dire il vero, questa chiusa si trova già nella prima edizione della novella *Dal nato al cielo* del 1907, che si sofferma a lungo sul tema già svolto nell'elzeviro. Infatti il professor Dionisio Vernoni, che incrimina le scienze positive di non affrontare le domande esistenziali, collega il desiderio di distruggere tutti i telescopi alla riabilitazione pascaliana dell'uomo: «Maledetto il telescopio! Ma ci crede che io li fracasserei tutti quanti? che spazzerei dalla faccia della terra tutti quanti gli osservatori astronomici? Il telescopio, il telescopio, signignore, la nostra rovina! ha rovinato l'umanità – signignore – il telescopio! Perché, mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima che fa? salta a guardar di sopra, l'anima, dalla lente più grande; e il telescopio allora che diventa? Un terribile strumento, un microscopio formidabile, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e le nostre grandezze. Piccolo? Ma scusi, signor professore, dice sul serio? Ma se l'uomo può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'Universo. E come si può dir piccolo, dunque, l'uomo?» (NA¹ p. 1169).

²³¹ Si veda in proposito la ricostruzione proposta dalla Stasi dei vari livelli su cui ha agito l'infusso leopardiano, mediato da Gianni e incrociato con il pensiero di Pascal e di Schlegel (1995, pp. 104-21).

Accanto alla soluzione inattuabile di abbattere il sistema copernicano e di distruggere osservatori astronomici, Pirandello ne propone un'altra attuata quotidianamente spesso senza coscienza critica:

No, via! Se vogliamo ancora rispettarci, se vogliamo ancora ammirarci a vicenda, se vogliamo riconoscere ancora in qualche modo la nostra grandezza, dimentichiamo Copernico e il suo sistema; distruggiamo le specule, che ci han fatto vedere il cielo come un tetto troppo sproporzionato per la nostra piccola statura. O se no, tiriamo un tendone, un gran tendone che ce lo nasconda e sia per le nostre teste e per le nostre graziose fantocciate un tetto più ragionevole. (PG p. 275)

L'unica via di scampo per vivere normalmente è allora l'inganno, «il gran tendone» o, come era stato definito ne *Il fu Mattia Pascal*, «il cielo di carta» che permette alle persone non disingannate di «attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato» (RO¹ p. 468).²³² Nel saggio maggiore il nucleo metaforico del cielo di carta non compare nella carrellata dei temi tipicamente umoristici, affiora solo quando Pirandello descrive come l'illusione fantastica creata dall'Ariosto venga squarciata dagli elementi realistici, che producono così un effetto ironico.²³³

L'elzeviro *La trottola* anticipa dunque rispetto a *L'umorismo* la descrizione dell'uso bidirezionale del telescopio (senza l'ulteriore ribaltamento dovuto al sentimento del contrario), e rappresenta uno dei più ampi svolgimenti del tema copernicano con tutti i suoi vari addentellati sia tematici (irrilevante velocità dell'automobile, terremoto come altro naturale movimento della terra, gran tendone tirato sopra la testa per ridare importanza alla nostra vita) che teorici (insostenibilità della lucida visione disingannata se non a costo di impazzire, irrisione dell'orgogliosa grandezza umana e accettazione compassionevole dei suoi limiti psichici) trattati in opere creative anteriori (*Pallottoline*, *Il fu Mattia Pascal* e liriche) o posteriori (*Suo marito*, *Il pipistrello*).

La visione copernicano-astronomica della terra è adottata anche nelle «variazioni sentimentali» su *La vita che non viviamo* del 1906.²³⁴ Qui l'idea portante è che lo spirito umano può «accogliere in sé tutta la vita» di questa «pallottolina» solo «in

²³² Il tema affiora una prima volta nella già citata lettera giovanile del 31 ottobre 1886 (LG pp. 148-49) ed è sviluppato nella lirica *Richiesta d'un tendone* (1907, SP pp. 621-22). Si veda in merito anche il contributo di Pietro Gibellini su *Lo strappo nel cielo di carta: dal «Mattia Pascal» alla «Cattura»* (1997, pp. 55-60).

²³³ Pirandello ricorre ai termini della concezione dell'ironia romantica di Friedrich Schlegel (UM p. 24) per descrivere l'effetto prodotto dagli squarci realistici del capolavoro ariostesco: «E c'è l'illusione che il poeta crea a noi, e talvolta anche a sé stesso, immedesimandosi nel giuoco fino ad abbandonarvisi del tutto. Ah, quel giuoco tanto gli par bello, che bramerebbe crederlo realtà: non è purtroppo! Tanto che, di tratto in tratto, il velo sottilissimo si squarcia; attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa» (UM pp. 83-84).

²³⁴ «Il Momento», 28 gennaio 1906 (PG pp. 297-301). Le «variazioni sentimentali» dell'occhietto hanno vago sapore sterniano.

qualche arrimo sublime», levandosi «a un volo rapidissimo, comprensivo, avvolgente» (PG p. 299). Dopo aver esemplificato questa «epopea d'un attimo», si contrappone l'usuale «incrollabile fede in questa logica della natura» all'incertezza della vita umana sulla terra e alla fragilità della terra stessa, che potrebbe – secondo le predizioni di Flammarion – essere investita da una cometa.

Anche la «cronaca stravagante» *Un fantasma* del 1905²³⁵ trae lo spunto da una notizia curiosa, quella secondo cui lo scienziato Richet sarebbe riuscito a fotografare un fantasma. Pirandello, senza addentrarsi nel dibattito sull'esistenza o meno degli spiriti, ne sfrutta l'ipotetico punto di vista per smascherare in un dialogo fittizio²³⁶ il disorientamento spirituale contemporaneo. L'appello lanciato agli spiriti, affinché lascino gli uomini stordirsi con le occupazioni della vita per non dover pensare alla morte, sfocia attraverso le formulazioni ironiche in un'accusa del positivismo darwinistico, che mira solo ad aumentare il benessere materiale:

Come dite, signori spiriti? Dite che oltre i problemi economici e sociali che riguardano la vita, c'è un altro problema, il problema morale che riguarda la morte? / Dite che l'uomo ha bisogno di spiegarsi in qualche modo il mistero della morte, per trovare una norma direttrice della propria vita? Baje! Noi abbiamo la scienza, cari miei, la scienza che ci sostiene, la scienza che ci dimostra la necessità di uniformarci alle condizioni dell'esistenza e che la norma direttrice della vita si deve cercare nell'adattamento, e l'ideale di essa nello sviluppo perfetto. Non vi capacita? Voi dite che difficilmente, senza il sostegno d'una fede, un pover'uomo sfornito d'ogni bene di fortuna, un pover'uomo che si muore di fame, potrà adattarsi alle condizioni dell'esistenza? / Ma, cari miei, prima di tutto noi cerchiamo di migliorare quanto più sia possibile queste condizioni dell'esistenza; e poi vi rispondo che per tutti coloro che non sanno o non possono adattarsi, per tutti coloro che non riescono a trovare una norma direttrice nella vita, noi abbiamo già da tempo provveduto. Sicuro! Costruendo, col dovuto presidio della scienza, bellissimi manicomi e bellissime prigioni. Non lo sapete, forse, o ve lo siete dimenticato? (PG p. 204)

Attraverso l'ironia, definitivamente manifesta e amara nelle espressioni anconimiche «bellissimi manicomi e bellissime prigioni», Pirandello rappresenta la crisi

²³⁵ «Gazzetta del Popolo», 24 dicembre 1905 (PG pp. 203-5). Sono in questo caso particolarmente utili l'inquadramento storico del dibattito sullo spiritismo e i rinvii interni all'opera pirandelliana forniti da Zappulla Muscarà (1983, pp. 181-87).

²³⁶ Nella quasi contemporanea novella *La casa del Granella* (pubblicata per la prima volta il 27 agosto 1905 su «Il Marzocco»), Pirandello descrive un'ipotetico dialogo interiore tra il materialista avvocato Zummo e gli spiriti (NA¹ p. 320) e fornisce una sommaria bibliografia sullo spiritismo: «Lesse dapprima una storia sommaria dello Spiritismo, dalle origini delle mitologie fino ai dì nostri, e il libro di Jaccolit su i prodigi del fachirismo; poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Aksakof, dal Gibier allo Zoellner, al Janet, al de Rochas» (NA¹ p. 321 e varianti di p. 1227); e più sotto menziona anche Lombroso e Allan Kardec. Rivelatore del persistente interesse per questo ambito è il fatto che alla lista bibliografica vengano aggiunti nell'edizione del 1910 i seguenti nomi: «al Richet, al Morselli» (NA¹ p. 321). Per quanto riguarda la biblioteca teosofica di Anselmo Paleari ne *Il fu Maria Pascal* si vedano Macchia (1969 ripreso in 1992, pp. 46-60) e Antonio Illiano (1982, pp. 23-45). Lo stesso Capuana interpella gli spiriti, con tono simile a quello adottato da Pirandello in questo elzeviro, in una sua lirica dalla silloge *Semirimi*, che ha per titolo un punto interrogativo.

dei valori morali a cui aveva dedicato gli articoli giovanili *Arte e coscienza d'oggi e Rinuncia*. Essa costituisce il retroterra storico su cui matura la disposizione umoristica e affiora a più riprese ne *L'umorismo*, per esempio nella celebre caratterizzazione della sofferta incertezza metafisica attraverso la metafora dell'allodola trattenuta per la coda. La lucida coscienza critica permette all'umorista non solo di cogliere la fuga in avanti dell'uomo di fronte agli interrogativi esistenziali, ma di comprenderne anche – pur deridendola – la intrinseca necessità:

Ma non vedete dunque che noi facciamo finta di non pensarci? che cerchiamo di soffocare la preoccupazione sotto le più svariate agitazioni quotidiane? di stordirci con tante brighe, a cui smanosamente ci sforziamo di dare importanza? di colmare comunque, affannosamente, il vuoto che la scienza, distruggendo le credenze antiche, ci ha spalancato, orrendo, oltre la morte, con opere di vita? Non vedete quante cose stiamo inventando, almanaccando, costruendo? Lasciateci fare, lasciateci stordire: vedrete dove arriveremo un giorno! (PG p. 205)

Il tenore ironico dell'ingiunzione finale e l'affermazione implicita, che è impossibile sfuggire al «vuoto orrendo oltre la morte», sono ottenuti mediante i termini che rivelano la vanità di tale fuga («facciamo finta», «soffochiamo», «stordirci con tante brighe», «smanosamente ci sforziamo», «colmare affannosamente»).

È curioso osservare come malgrado i molteplici segni testuali dell'ironia, la posizione di Pirandello sia stata all'epoca fraintesa proprio dal suo mentore giovanile, Luigi Capuana. Questi mandò alla «Gazzetta del Popolo» una lettera aperta, in cui rimproverava all'agrigentino di dar troppo credito alla scienza positiva e troppo poca importanza al problema dell'al di là. Inoltre gli rinfacciava di voler bandire gli spiriti, benché «pochi anni addietro» si fosse interessato al fenomeno tanto da partecipare a una seduta spiritica, riecheggiata ne *Il fu Mattia Pascal*.²³⁷ È vero però che Capuana terminava la sua appassionata affermazione di fede nello spiritismo (è del 1884 un suo volume sull'argomento), osservando che forse aveva «preso troppo sul serio la vostra umoristica *boutade* di giorni fa».²³⁸

Un fantasma ribadisce l'inevitabilità dell'«ardentissima sete di sapere» attraverso l'ironica difesa dello stordimento umano con occupazioni della vita per non

²³⁷ *Credenti e miscredenti dello spiritismo*, «Gazzetta del Popolo», 2 gennaio 1906. Capuana fornisce nella sua lettera persino una breve descrizione della seduta spiritica con il medium Politi cui aveva partecipato pure Pirandello: «Vedemmo cose da far strabiliare: globi fosforescenti che erravano sotto la volta dello stanzone dove si facevano gli esperimenti; croci luminose che apparivano, sparivano, tornavano ad apparire sui muri; il profilo di un fantasma su l'alto della tenda che veniva spinta fin su le nostre teste quasi gonfiata da forte vento. Io non ero nuovo a simili spettacoli: avevo assistito a Napoli, in casa Chiaia, a più difficili prove con la Paladini; e, ricordate?, avrei voluto un più serio controllo delle operazioni del Politi; ma riflettevo che bisognava contentarsi di quel che avevamo visto; eravamo invitati». Per una disamina della presenza delle teorie spiritiche nel panorama culturale italiano tra fine Ottocento e inizio Novecento si veda Illiano (1982, pp. 3-19).

²³⁸ La qualifica umoristica non ricorre neppure poco sopra, quando Capuana afferma rivolgendosi a Pirandello che «Voi fate bene a badare soltanto a scrivere bei versi, argute novelle, maliziosi romanzi: è il vostro mestiere, e non potete lagnarvene».

pensare alla morte. Esso costituisce così una variazione umoristica della tematica giovanile, che uno svolgimento in questa chiave già prevedeva. Leggermente anteriori sono due novelle che ruotano attorno agli stessi temi: *La casa del Granella* (apparsa il 27 agosto 1905 su «Il Marzocco») che narra l'improvvisa e fervida conversione di un dotto avvocato materialista alla fede spiritistica;²³⁹ e *Le sorprese della scienza* (apparsa sulla stessa rivista il 3 dicembre 1905) che mostra come l'eccessiva fede nelle sempre nuove scoperte scientifiche possa paradossalmente portare a un immobilismo arcaico.²⁴⁰

La «cronaca stravagante» *La fiera della sapienza*²⁴¹ del 1906 trae lo spunto dai fin troppo scientifici giocattoli per bambini in vendita per le festività. Pirandello depreca l'eccessivo razionalismo pedagogico che soggioga i genitori nell'educazione dei figli e mette in guardia i bambini da un'altra «macchinetta» scientifica non regalata, ma volentieri esercitata dai genitori, quella della logica. La descrizione della logica come una «specie di pompa a filtro, che mette in comunicazione il cervello col cuore» (PG p. 208), attossicando «la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica» (PG p. 209), compare già una prima volta all'interno della novella *La messa di quest'anno* del 1905²⁴² e confluisce con qualche aggiustamento testuale ne *L'umorismo* (p. 154). L'infelicità prodotta dall'esercizio della logica nei «molti disgraziati che credono tuttavia di guarire così di tutti i mali che ci procura la vita» (PG p. 209)²⁴³ è mostrata nella novella attraverso l'esempio concreto dell'uomo anziano incontrato in treno: «Eh sì, difatti era felice, lui, con quella faccia là, con quel niente nel cuore e con tutti quei barattolini di veleno nella cassetta del cranio» (NA³ p. 1110). L'elzeviro addita invece l'unico (in realtà impossibile) modo di salvarsi da «questa macchinetta infernale», quello di fuggire come la scimmia Misé, che così si sottrasse all'ammaestramento di un illustre professore. Ne *L'umorismo* il motivo della macchinetta della logica figura come elemento cen-

²³⁹ La funzione narrativa svolta dallo spiritismo in questa novella è stata messa in luce da Illiano, che risale anche al fatto di cronaca giudiziaria che verosimilmente ha fornito l'occasione esterna al racconto pirandelliano (1982, pp. 47-53).

²⁴⁰ Il paradosso sarcasico che sorregge la novella ricorda la descrizione del paese di Lagado nei tanto apprezzati *Viaggi di Gulliver*.

²⁴¹ «Gazzetta del popolo», 10 gennaio 1906; ora in PG pp. 206-10. Il titolo compare nella prima redazione del romanzo *Suo marito*, quando Dora Barnis mette a nudo la cultura superficiale degli ambienti rondani: «Non vi date pensiero. Se non dovessi guardarmi la professione, scrivetei io un libro, che vorrei intitolare *La Fiera o il Bazar della Sapienza*... Proponetelo a vostra moglie, Boggiolo! Ve lo dico sul serio! Le darci io tutti i dati e i connotati e i documenti. Una fitza di questi nomi difficili...» (RO¹ p. 659).

²⁴² Il testo pubblicato su «Il XX di Genova», 5 marzo 1905 (con riferimento interno al Natale del 1904) figura ora nell'*Appendice alle Novelle per un anno* (il passo in questione si trova in NA³ pp. 1108-9). L'ambientazione (a Cargiore) e i personaggi (la Zia Velia, la famiglia Preveti e don Grotti) compaiono già negli *Appunti di villeggiatura* («Nuova Anrologia», 1° gennaio 1934, pp. 9-11 a cura di Alvaio) e nel *Taccuino di Coazze* (SP pp. 1237-41), variamente rielaborati nella novella *Gioventù* del 1902 e nel romanzo *Suo marito*.

²⁴³ Nei tre testi l'espressione viene progressivamente radicalizzata nella sua negatività: quella piuttosto blanda del 1905 «tutti i malanni che ci procura la vita» (NA³ p. 1109) è resa più consistente mediante la sostituzione nel 1906 di «tutti i malanni» con «tutti i mali» e assume un valore più universale nel 1908: «di tutti i mali di cui è pieno il mondo» (UM p. 154).

trale all'interno della visione umoristica del mondo. Attraverso i meccanismi razionali dell'astrazione viene infatti rafforzato ciò che, secondo Pirandello, costituisce «la prima radice del nostro male», il fatto «di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario» (UM p. 155). Il motivo della macchinetta infernale compare poi: in forma succinta nel romanzo *Suo marito* (1909)²⁴⁴ e nella versione del 1919 della novella *La disdetta di Pitagora*,²⁴⁵ in forma estesa nel dramma *Ma non è una cosa seria* del 1918²⁴⁶ e nell'articolo del 1926 omonimo all'elzeviro qui esaminato.²⁴⁷

4.3. *Ultimi aggiustamenti teorici nelle anteprime del volume*

L'interesse di Pirandello per l'umorismo viene focalizzato con una certa continuità sull'aspetto teorico solo in seguito al progetto, da datare attorno al 1906, di comporre un paio di volumi tali da permettergli di conseguire il titolo accademico di professore ordinario. Scritti in questa funzione, come prime stesure di capitoli del libro da fare, sono tre articoli pubblicati tra il 1907 e il 1908: *Umorismo o ironismo*?²⁴⁸ che corrisponde al primo capitolo del volume; *Dell'umorismo. Questioni preliminari*²⁴⁹ che comprende i primi due capitoli del volume, contrariamente a quanto lascerebbe intendere il sottotitolo omonimo al solo secondo capitolo;²⁵⁰ *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*²⁵¹ che comporta gli ultimi tre paragrafi del

²⁴⁴ Lo zio di Silvia Roncella «Aveva fatto studii particolari, lui, su quella macchinetta infernale, specie di pompa a filtro che metteva in comunicazione il cervello col cuore e cavava idee dai sentimenti, o, com'egli diceva, l'estratto concentrato, il sublimato coriassivo delle deduzioni logiche» (RO³ p. 628).

²⁴⁵ I termini topici sono inseriti solo nel 1919: «Non sapevo che i così detti pazzi posseggono anch'essi quella complicatissima macchinetta cavapensieri che si chiama logica, in perfetta funzione, forse più della nostra, in quanto, come la nostra, non si arresista mai, neppur di fronte alle più inammissibili deduzioni» (NA³ p. 777). Infatti nell'edizione precedente del 1903 il tema ha svolgimento anodino: «non sapevo allora che i matti posseggono la ragione, o meglio, un loro raziocinio particolare, logicissimo, forse più del nostro» (NA³ p. 1320).

²⁴⁶ In questa occorrenza del motivo è particolarmente interessante lo sviluppo dato all'opposizione tra vita e logica: «Perché il trionfo della logica, vedi, Loletta, è stato quel suo matrimonio. Perfetta astrazione. Ragionamento che filava a meraviglia! Eh, tu non comprendi, Loletta mia! La logica, sai che cos'è? Ecco: immagina una specie di pompa a filtro. La pompa è qua. (Indica la testa.) Il filtro s'allunga fino al cuore. Tu hai un sentimento? La macchinetta che si chiama logica te lo pompa e te lo filtra, e il sentimento perde subito il suo calore, il suo torbido; si raffredda; si purifica: si i-do-a-liz-za! Fila tutto a meraviglia perché - sfido! - siamo fuori della vita, nell'astrazione. La vita è lì, dov'è il torbido e il calore, dove non c'è più logica, capisci?» (MN² pp. 60-61).

²⁴⁷ *La fiera della sapienza*, «Popolo d'Italia», 22 dicembre 1926; riedito e commentato in Casella 1997, pp. 156-59 e 173-78.

²⁴⁸ «Il Ventesimo», Genova, 17 marzo 1907, p. 1.

²⁴⁹ «Rivista di sociologia ed arte», Palermo, maggio 1908, pp. 28-43.

²⁵⁰ Quasi tutti i critici, basandosi sull'indicazione imprecisa di Lo Vecchio Musi (SP p. 16), trascurano il significativo soprattitolo *Dell'umorismo* e dichiarano in base alla mera identità dell'intestazione che il testo dell'articolo coincide con il solo secondo capitolo de *L'umorismo* intitolato, per l'appunto, *Questioni preliminari*. Precisa è la nota bibliografica fornita da Milone (1995, p. C1) nell'edizione del testo da lui approntata con grande cura filologica.

²⁵¹ «Nuova Antologia», 1^o dicembre 1908, pp. 421-37.

quinto capitolo omonimo, dedicati a Boiardo, Ariosto e Cervantes. Questi articoli si distinguono nettamente dagli scritti precedentemente analizzati per la quantità di testo direttamente confluita ne *L'umorismo*: mentre solo una parte minima (e non sempre il nucleo centrale) dei secondi è riutilizzata nel libro, per i primi la ripresa è quasi totale. Sono perciò significative non tanto le parti in comune con la versione finale in volume quanto le parti divergenti, che testimoniano il progressivo assestamento teorico fino alla consegna del manoscritto all'editore. La discontinuità del testo rilevata da Momigliano – «Questo volume avrebbe dovuto essere un libro organico, non una raccolta di articoli quale è veramente» (1909a, p. 429) –, è da addebitare più all'innesto multiplo e incrociato di lacerti testuali ripresi dagli scritti disparati fin qui esaminati (concepiti in altro tempo e per altra funzione), che al raggruppamento di queste tre anteprime. Queste, anzi, risentono tutte del fatto d'essere parti di un'unità concettuale ben più ampia, come rivelano i rinvii a parti successive non comprese nella porzione di testo compreso nell'articolo.²⁵² Data la natura teorica dell'opera in questione verranno qui discusse solo le varianti pertinenti all'impalcatura argomentativa.

4.3.1. *La parola «umorismo»*

Cominciamo dal confronto fra le tre diverse versioni pervenuteci del primo capitolo: quella del marzo del 1907 contenuta nell'articolo *Umorismo o ironismo?*, quella del maggio 1908 contenuta nella prima sezione di *Dell'umorismo* e quella finale in volume. Il primo articolo attesta fin dal titolo un'incertezza, o meglio, un'insoddisfazione terminologica di Pirandello.²⁵³ D'un canto il termine più diffuso «umorismo» non pare all'autore corrispondere alla cosa da designare per la sua complessa storia semantica ricostruita nell'articolo: significato in origine essenzialmente materiale, usato poi con valore spirituale-letterario per designare gli scrittori inglesi del Settecento e impiegato ora per indicare coloro che provocano il riso a ogni costo. D'altro canto neppure il nuovo termine «ironismo», derivato dal concetto retorico di ironia, s'addice a significare la contraddizione «mai fittizia» del vero umorista. La chiusa alquanto ambigua dell'articolo del 1907 ribadisce la differenza semantica tra i due termini e sembra timidamente risolvere l'alternativa posta dal titolo, proponendo d'assumere il nuovo termine «ironismo», ancora da definire, piuttosto che quello vecchio da spogliare dall'indesiderata valenza moderna:

²⁵² Lo statuto di autonomia dei tre testi è alquanto diversificato. Il primo contiene solo pochi rinvii a parti successive che fuoriescono dalla porzione di testo pubblicato. Il secondo si presenta fin dalla ritolazione *Dell'umorismo. Questioni preliminari* come una prima parte di una ben più ampia trattazione dell'argomento, cui rimandano diverse nuove anticipazioni interne al testo. Il terzo articolo rinvia subito nella prima nota relativa al termine centrale ironia a «il mio libro *L'Umorismo*, d'imminente pubblicazione». La sua trama di rimandi alla struttura complessiva del libro contraddice la tesi della Ragusa, secondo cui «Indeed, as is well known, the work was not conceived as an organic whole» (1978, p. 292).

²⁵³ L'alternativa tra i due termini proposta nel titolo rispecchia la successione logica-semantica, secondo cui dapprima viene fornita l'ipotesi più attesa (umorismo) e poi formulata un'ipotesi supplementare, più particolare.

La sostituzione, adunque, di *ironismo* e *ironista* a *umorismo* e *umorista* non sarebbe legittima. Ma è pur vero che a una parola si può per comune accordo alterare il significato. Quante e quante parole che noi adoperiamo adesso in un senso, non ne avevano un altro in antico! E se alla parola *umorismo*, come abbiamo veduto, si è già veramente alterato il senso, non vedo male che, per determinare, per significare senza equivoco la cosa, venga adoperata un'altra parola.

Malgrado l'adozione del termine più in voga, Pirandello non espunge successivamente, neppure nella versione finale in volume, la proposta di sostituire ironismo a umorismo,²⁵⁴ quasi a sottolineare l'arbitrarietà e la convenzionalità della terminologia. La scelta definitiva è strettamente legata al concetto di sentimento del contrario (formula usata per la prima volta proprio in *Umorismo o ironismo?*). Lo mostrano alcune lettere scambiate sul finire del 1908 e all'inizio del 1909 con Ojetti, fautore invece del termine ironia:

tu non distingui nettamente tra *ironia* e *umorismo*; e non distingui perché non dai tutto il suo valore all'espressione: *sentimento del contrario*. Nell'ironia questo manca *assolutamente*, e però l'ironia è il *contrario* dell'umorismo. Se a te pare che non manchi, vuol dire che tu chiami ironia l'umorismo: e facciamo questione di parole. (Cl, 22 marzo 1909, p. 37)²⁵⁵

Dall'amichevole puntualizzazione di Pirandello emerge sia la chiara classificazione terminologica sia la lucida distinzione tra la cosa designata e il termine usato. Egli è disposto a dibattere sulla cosa, ma non accademicamente sulla parola rispetto alla quale nutre sempre una certa indifferenza. Lo scrittore resta fedele al proprio casellario anche quando nel 1920 intitola un articolo sul contemporaneo teatro grottesco *Ironia*, intesa nell'accezione filosofica di farsa trascendentale alla stregua della definizione data dagli idealisti tedeschi e già esposta ne *L'umorismo*. Le ampie riprese dal libro²⁵⁶ e l'assenza del termine umorismo non devono infatti indurre a postulare una sostituzione o un'equivalenza dei due concetti.²⁵⁷ Benché sia l'ironista che l'umorista abbiano coscienza critica dell'illusorietà della realtà e creino in

²⁵⁴ Tra il primo e il secondo periodo del passo citato viene inserito a partire dall'articolo del 1908 la seguente osservazione: «Dall'ironia, anche quando sia usata a fin di bene, non si sa disgiungere l'idea di un che di *beffardo*, di *mordace*. Ora, beffardi e mordaci possono essere anche scrittori indubbiamente umoristici, ma il loro umorismo non consisterà già in questa beffa mordace» (1908, p. 33 e UM p. 24). Viene inoltre leggermente attenuata la formula propositiva mediante la sostituzione di «non vedo male che» con «non ci sarebbe in fondo nulla di male se» (1908, p. 33 e UM p. 25).

²⁵⁵ Si veda anche la lettera del 21 febbraio 1909 (Cl p. 33).

²⁵⁶ La definizione dell'ironia filosofica di SP pp. 1028-29 deriva da UM pp. 38-39. L'altra ampia ripresa (SP pp. 1027-28) riguarda il confronto tra l'illusorietà della realtà creata dai nostri sensi e quella creata dall'artista: esse si distinguono non per grado ma solo per qualità, in quanto la prima è inevitabilmente interessata, mentre la seconda è completamente disinteressata. Il resto dell'articolo corrisponde esattamente alla versione della seconda edizione aumentata de *L'umorismo* (UM pp. 80-82), che in questo punto risulta alquanto diversa dalla prima (per un confronto tra le due versioni si veda sotto il par. IV.2.4).

²⁵⁷ Questa l'impostazione dell'articolo *Correlated Terms in Pirandello's Conception of «Umorismo»* della Ragusa del 1978.

modo disinteressato la propria opera d'arte, la farsa trascendentale si distingue però per l'atteggiamento ludico (e non sofferto) assunto nei confronti della realtà ricreata:

essendo assolutamente arbitraria ogni nostra conclusione, e inevitabilmente illusoria, quantunque necessaria, ogni costruzione che ci facciamo della nostra così detta realtà – arbitrio per arbitrio e irreali per irreali – spogliando d'ogni fittizia apparenza di verità la favola, si rappresenta nella sua meccanicità essenziale l'arbitrio di quella conclusione, e nella sua frode palese quell'illusione, per modo che appaja quel che in fondo e purtroppo è: un giuoco, ma voluto e sentito e rappresentato come tale. (*Ironia*, SP p. 1029)

Il sopratitolo *Dell'umorismo* apposto all'articolo pubblicato nel maggio 1908, che corrisponde forse alla prima forma dell'intestazione prevista per il libro in via di composizione,²⁵⁸ segna la soluzione del dilemma terminologico posto nel 1907. Contemporaneamente a tale scelta definitiva l'articolo propone anche un decisivo nuovo orientamento nella storia del termine umorismo e nella definizione di ironia, tale da fornire le coordinate argomentative dei capitoli successivi.

Passando in rassegna i significati assunti dalla parola umore, Pirandello accentua nel 1908 la valenza spirituale assunta dal termine fin dall'antichità, poiché espunge le attestazioni latine dell'accezione meramente materiale e rivendica al contempo un valore più sentimentale:

La parola *umore* derivò a noi naturalmente dalla parola latina *humor*, col senso materiale che essa aveva di corpo fluido, liquore, umidità e anche vapore. *Bacchi humor*, chiama Virgilio il vino; *ruber humor*, Lucrezio il sangue. Forse *humor* in senso non del tutto materiale troviamo in Plauto: «*Aliquantum habeo humoris in corpore, neque dum exauri ex amoenis rebus et voluptariis*». Nel corpo umano però, generalmente, ogni umore è segno o cagione di malattia. (*Umorismo o ironismo?*, 1907)

La parola *umore* derivò a noi naturalmente dal latino e col senso materiale che essa aveva di corpo fluido, liquore, umidità o vapore e col senso anche di fantasia, capriccio o vigore. «*Aliquantum habeo humoris in corpore, neque dum exauri ex amoenis rebus et voluptariis*» (Plauto). Qui *humor* non ha evidentemente senso materiale, perché sappiamo che, fin dai tempi più antichi, ogni umore nel corpo era ritenuto segno o cagione di malattia. (*Dell'umorismo*, 1908, p. 28 e UM pp. 17-18)

Inoltre viene attribuito anche al termine italiano una valenza spirituale sostituendo la recisa negazione: «Tale relazione [spirituale] mancò nello spirito della lingua nostra, certamente» (1907), con una formula più possibilista: «Diciamo intanto

²⁵⁸ Il titolo *Dell'umorismo* è suscettibile di due letture: 1) come genitivo partitivo equivalente a "alcune riflessioni sull'umorismo" e perciò particolarmente adatto a designare l'articolo del 1908, che offre solo parte di queste riflessioni, le *Questioni preliminari* come appunto specifica il sottotitolo; 2) come complemento d'argomento su calco dei titoli latini e quindi possibile titolo di lavoro del volume *in fieri*.

che tal relazione [spirituale], se non mancò del tutto nello spirito della nostra lingua, certo non vi apparve chiaramente» (1908, p. 29).²⁵⁹ Soprattutto viene messa in dubbio la priorità inglese nel designare con il termine umorismo un particolar tipo di letteratura,²⁶⁰ priorità ancora affermata come innegabile in un paragrafo del 1907 radicalmente espunto e sostituito nel 1908:

È innegabile che essa [la parola] fu usata la prima volta a esprimere propriamente l'intima essenza della cosa, in Inghilterra, nel secolo decimo ottavo. Si chiamarono allora per la prima volta umoristi un gruppo di scrittori che nella commedia e in alcuni saggi rivelarono una loro particolar fisionomia, varia in ciascuno, ma sotto certi aspetti analoga in tutti: Congreve, Addison, Swift, Steele, Prior, Gay e, in un certo senso, anche il Pope. Su i quali si può vedere un bellissimo studio d'un altro umorista, il Thackeray, intitolato appunto: *The English Humourists in the XVIII Century* (Leipzig, Tauchnitz). (*Umorismo o ironismo?*, 1907)²⁶¹

Vedremo che tutto, in fondo, si riduce a un bisogno di più chiara distinzione che sentiamo noi, perché, o *bello o buono*, o *tetro o gajo*, umore è sempre, e non è diverso dall'inglese nell'essenza, ma nelle modificazioni che naturalmente vi imprimono la lingua diversa e la varia natura degli scrittori. (*Dell'umorismo*, 1908, p. 29; UM p. 19)

Nella stessa direzione, volta a distinguere tra un'accezione ampia e una ristretta, mira anche il nuovo commento polemico alla denuncia di Nencioni, secondo cui umorismo è uno dei termini più abusati in Italia. La domanda retorica posta tra parentesi «(in Italia soltanto?)» inserita nel 1908 nella citazione da Nencioni, viene ampiamente sviluppata a riabilitare (seppure nel discredito comune) la parola italiana:

Ma perché in Italia soltanto? Da per tutto! Il volgo non può intendere i segreti contrasti, le sottili finezze del vero umorismo. Si confondono anche altrove la caricatura, la farsa bislacca, il grottesco con l'umorismo; e tanto è vero questo, che ha nome e forma d'umorista Mark Twain, i cui racconti sono, secondo la sua stessa definizione «una collezione di eccellenti cose, prodigiosamente divertenti, che strappano il riso anche dai volti più ingrugniti». (1908, pp. 30-31)

²⁵⁹ In UM p. 18 sostituisce «del tutto» con «affatto».

²⁶⁰ Che Pirandello condividesse inizialmente l'abituale limitazione topografica dell'umorismo ai paesi del nord emerge anche dalla già citata recensione del 1894 a Palmarini, in cui, pur usando in modo ancora indistinto il termine «comico», scrive: «i romanzi comici, di cui abbiamo ottimi esempi in Inghilterra e in Germania, forse in Italia potranno aver fortuna» (SF p. 141).

²⁶¹ Il rinvio del 1907 all'opera di Thackeray è posticipato al terzo capitolo del libro (UM p. 42) e privato della qualificazione superlativa («bellissimo studio»), che lascerebbe supporre una alquanto improbabile conoscenza diretta dell'opera (cfr. BP p. 27 e Cappello 1982a, p. 52).

Ne *L'umorismo* la stoccata polemica è ancora più esplicitamente diretta contro la preminenza inglese: «Si confondono anche altrove la caricatura, la farsa bislacca, il grottesco con l'umorismo; si confondono anche là dove al Nencioni sembrava (e non a lui soltanto) che l'umorismo stesse di casa: non ha forse nome d'umorista Mark Twain» (UM p. 21). Alla riabilitazione del termine italiano contribuisce nel libro anche la segnalazione in calce (a UM p. 17) di un'altra accademia letteraria italiana del Rinascimento, quella degli Umidi, che fin dal nome si richiama all'umore.²⁶² La storia semantica de *La parola «umorismo»* subisce così attraverso le due versioni del 1908 un sensibile riassetto in accordo con le coordinate argomentative che sorreggono le *Questioni preliminari* e le *Distinzioni sommarie*: refutazione della delimitazione temporale moderna e della circoscrizione geografica nordica.

Anche l'esame del termine ironia subisce un notevole ampliamento. Al senso retorico di «contraddizione fittizia» già ampiamente illustrato nel 1907²⁶³ s'aggiunge nel 1908 un modo filosofico d'intenderlo che ha «almeno in un certo senso, qualche parentela col vero umorismo, più stretta certo che non l'ironia retorica» (1908, p. 32).²⁶⁴ Per illustrare l'ironia filosofica Pirandello espone la concezione del mondo e dell'arte propria dell'idealismo tedesco, a cui questa accezione risale. Commentando la reinterpretazione idealistica dell'esopiana rana abbottata, egli anticipa l'effetto demistificante dell'umorismo teorizzato solo nella seconda parte del libro: «se l'umorismo consistesse tutto nel colpo di spillo che svescia quella rana abbottata, ironia e umorismo sarebbero a press'a poco la stessa cosa. Ma l'umorismo, come vedremo, non è tutto in questa puntura di spillo» (*Dell'umorismo*, 1908, p. 32 e UM p. 23). Pur non essendo detto all'interno del breve articolo del 1908 in cos'altro consista l'umorismo oltre che nello smascherare la «vana parvenza dell'universo», la nuova categoria dell'ironia filosofica permette di fornire fin dalle primissime pagine una più ampia circoscrizione *ex negativo* dell'essenza dell'umorismo.

Stranamente il termine «ironia filosofica» non ricorre più nella seconda parte del libro. La duplice contrapposizione tra l'umorismo e i generi limitrofi, finalizzata a sottolineare il tratto peculiare del sentimento del contrario, si rifà la prima volta chiaramente al concetto dell'ironia retorica:

E quest'appunto distingue nettamente l'umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico. Non nasce in questi altri il sentimento del contrario; se nascesse, sarebbe reso amaro, cioè non più comico, il riso provocato nel primo dall'avvertimento di una qualsiasi anormalità;

²⁶² Nella prima edizione la nota era solamente costituita dalla citazione della lettera del Lasca sulla fiorentina Accademia degli Umidi, desunta da Pirandello dall'introduzione di Eugenio Camerini alle *Opere* del Berni (1877, p. 59). Gli altri riferimenti in calce a UM p. 17 risalgono solo alla versione definitiva del 1920 e sono tutti estrapolati dalla recensione di Croce del 1909.

²⁶³ Nelle versioni successive la disamina dell'ironia retorica è limitata alla *Commedia* dantesca e non comprende più la sommaria osservazione sul *Giorno* pariniano del 1907: «come non è traccia d'umorismo, ad esempio, nel *Giorno* del Parini, che è tutto intessuto di sottile, sapiente ironia. Per sé stessa l'ironia può generare la satira, non l'umorismo; ma può l'umorismo servirsi dell'ironia».

la contraddizione che nel secondo è soltanto verbale, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso, diventerebbe effettiva, sostanziale, e dunque non più ironica; e cesserebbe lo sdegno o, comunque, l'avversione della realtà che è ragione d'ogni satira. (UM pp. 145-46)

La seconda volta l'ironia non figura più del tutto tra i termini di paragone, benché esso prenda l'avvio dalla potenza demistificante che è propria dell'ironia filosofica dell'idealismo tedesco.

Ora la riflessione, sì, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà. (UM p. 146)

L'assenza è, verosimilmente, da ricondurre ai tempi di elaborazione diversi delle singole parti del libro. Pirandello matura dapprima i concetti portanti della propria teoria esposti nella seconda parte e documentari fin dal 1905 attraverso l'articolo su *Alberto Cantoni*. E solo in seguito s'accinge ad affrontare la parte più accademica posta in apertura per ammansire la commissione esaminatrice per la nomina.²⁶⁵ Quest'ipotesi di datazione pare confermata dal fatto che il concetto di ironia filosofica sia usato solo nell'esame dei poemi cavallereschi, che apparve sotto forma di articolo sul finire del 1908, quasi in contemporanea al libro.

Se l'articolo apparso nel maggio 1908 segna con l'ironia filosofica un ultimo assetto nell'impianto terminologico, esso elimina al contempo (in ottemperanza ai crismi accademici?) la formula «sentimento del contrario» menzionata per la prima volta in assoluto, in modo alquanto enigmatico, nell'articolo *Umorismo o ironismo?* del marzo 1907:

Implica, sì, l'ironia una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso; mentre la contraddizione nell'umorismo non è mai fittizia, è sempre integrale; sì che vero umorista dovrebbe dirsi chi ha il sentimento del contrario. (*Umorismo o ironismo?*, 1907)²⁶⁶

La peculiarità umoristica, affermata qui in una forma attenuata dal condizionale, verrà rivendicata in modo ben altrimenti categorico nella seconda parte de *L'umori-*

²⁶⁴ Solo a partire dall'edizione in volume del 1908 Pirandello specifica la contrapposizione dei due tipi di ironia: «Qui, nell'ironia retorica, non bisogna prender sul serio quel che si dice; lì, nella romantica, si può non prender sul serio quel che si fa». Il passo è riutilizzato all'interno dell'articolo *Ironia* del 1920 (SP p. 1029).

²⁶⁵ Secondo Cappello l'abbandono nella seconda parte della nozione di ironia è dovuto al fatto che essa concerne «il rapporto tra l'autore e il suo testo e non [come è il caso dell'umorismo] il rapporto tra l'autore e la situazione descritta» (1982a, pp. 38-39).

²⁶⁶ Questa la nuova forma assunta dal passo nel maggio 1908: «Implica, sì, questa figura retorica, una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. La contraddizione dell'umorismo non è mai, invece, fittizia ma essenziale, come vedremo, e di ben altra natura» (*Dell'umorismo* 1908 p. 31 e UM pp. 21-22).

mo. Il fatto che Pirandello utilizzi a due riprese nel 1907 (qui in *Umorismo o ironismo?* e, come visto sopra, nel brano in omaggio a Farina) la formula «sentimento del contrario», espungendola però al momento di inserire i rispettivi brani nel libro, è un indizio di come il concetto, ancora assente negli scritti fondamentali su Cantoni e Cervantes del 1905, stia proprio in questo frangere prendendo forma nella mente dell'autore che vi ricorre con assiduità, quasi per saggiarne portata e validità.

Un'ultima importante modifica apportata nell'articolo del 1908 consiste nello sviluppo più ampio riservato all'osservazione: «del resto non si creda che la parola inglese *humour* e il suo derivato *umorismo* siano di così facile comprensione». Nel 1907 Pirandello illustrava quest'affermazione citando solo D'Ancona. Dal maggio 1908 dichiara invece che la difficoltà di definire il termine è riconosciuta da tutti, la corrobora attraverso l'analogo giudizio di Joseph Addison²⁶⁷ e associa i vani tentativi di definire l'umorismo a quelli intrapresi nel Seicento per circoscrivere «l'ingegno», «il buon gusto» e l'ineffabile «non so che».²⁶⁸ L'insistere su questo luogo comune della critica è certo un mezzo per segnalare ai lettori la difficoltà della materia trattata, al contempo serve anche a sottolineare d'essere riuscito là dove gli altri hanno fallito. Nella prima parte Pirandello bolla infatti l'atteggiamento rinunciatario dei critici attraverso l'endecasillabo parodico: «Piuttosto no 'l comprendo, che te 'l dica»,²⁶⁹ e lo ricorda anche in apertura alla seconda, attribuendo la difficoltà definitoria al metodo inappropriato.

Le modifiche operate nel 1908 possono apparire, se considerate isolatamente, puntualizzazioni di carattere essenzialmente erudito. In realtà esse permettono di datare la composizione delle parti del volume e la maturazione di singoli concetti, e assumono ben altra portata strategica all'interno del vasto sistema del libro, sorretto da un fitto ordito di richiami e rimandi interni. Che tale architettura complessiva fosse ormai chiaramente delineata nella mente dell'autore è dimostrato dal fatto che l'articolo del 1908 contiene già tutti i rimandi all'argomentazione successiva, che costellano la versione definitiva in volume.²⁷⁰

²⁶⁷ Il giudizio di Addison è tratto dalle conferenze sull'umorismo di Arcoletto (cfr. *infra* par. III.1.2).

²⁶⁸ Questi problemi definitori sono evocati da Croce nella parte storica della sua *Estetica* (1902, pp. 194-206) ampiamente sfruttata da Pirandello (cfr. *infra* par. III.1.6.1).

²⁶⁹ Tale verso è caro a Pirandello che lo usa non solo in *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896, SP p. 248), ma pure in due precedenti lettere giovanili (il 27 agosto 1887 all'amico Faraci e il 16 aprile 1888 ai familiari, LG p. 269). Se la fonte è veramente quella ravvisata da Bussino (1979, p. 20) nel petrarchesco: «i' nol posso ridir, ch'è nol comprendo» (RFV CXCVIII, 12), occorre però sottolineare il parodico stravolgimento della relazione di causa-effetto — che esprime ineffabilità e incomprendibilità degli effetti prodotti da Amore — in una relazione comparativa — che esprime il volontario rifiuto di comunicare nonché di comprendere una data cosa (cfr. Milone 1995, p. 8n).

²⁷⁰ L'anticipazione più significativa è quella, riportata sopra, che annuncia la fondamentale distinzione terminologica postulata da Pirandello tra un uso ristretto e specifico del termine umorismo e un altro più largo che abbraccia tutta la vasta categoria del comico (*Dell'umorismo*, 1908, p. 29; UM p. 19). Altre anticipazioni argomentative si trovano alle seguenti pagine dell'articolo *Dell'umorismo*: «Il D'Ancona, in quel suo saggio su l'Angiolieri, su cui più tardi dovemo ritornate» (p. 29); «La contraddizione dell'umorismo non è mai, invece, fittizia ma

4.3.2. Questioni preliminari

Dato che l'articolo *Dell'umorismo* fu redatto in una fase ormai terminale dell'elaborazione del volume, le varianti tra una redazione e l'altra del secondo capitolo sono meno estese e non toccano l'impianto argomentativo di fondo. Esse documentano non di meno un minuto *labor limae* volto a esprimere in modo più chiaro e risoluto la posizione di Pirandello e a rendere più omogenei e tecnici la terminologia e l'impianto concettuale.²⁷¹

Quanto questi interventi pur circoscritti siano talora significativi, dimostra esemplarmente l'ampliamento, a prima vista quasi ridondante, della seguente frase dell'articolo del 1908:

Parliamo dell'umorismo, di una espressione d'arte, ripeto, eccezionale e speciosissima. (*Dell'umorismo*, 1908, p. 37)

Parliamo d'umorismo e delle espressioni artistiche di esso, espressioni eccezionali e speciosissime, ripeto. (UM p. 30)

La trasformazione dell'apposizione in un sintagma coordinato al nome cui si riferiva, sospende l'equivalenza esplicativa dei due elementi e, in particolare, non riduce più l'umorismo alle sue manifestazioni artistiche. Così facendo Pirandello accenna già nella prima parte del libro, accademicamente incentrata sull'umorismo come fenomeno letterario, a una considerazione più globale del fenomeno, che difatti nella seconda parte viene esaminato come «specialissima disposizione naturale» e come «intimo processo psicologico» (UM p. 105). In modo analogo, nel libro l'iniziale critica del determinismo, che rappresenta «tutte le manifestazioni d'un dato tempo come solidali tra loro e complementati» (*Dell'umorismo*, 1908,

essenziale, come vedremo, e di ben altra natura» (p. 31); «Ma l'umorismo, come vedremo, non è tutto in questo colpo di spillo» (1908, p. 32); «il che, come vediamo, è proprio dell'umorismo» (p. 33); «Aristofane, che, come vedremo, non ha nulla da fare con l'umorismo» (p. 37); «E tutta l'Italia del rinascimento "rimase nei suoi gusti pagana, serena; non ebbe curiosità, non intimità"? Vedremo» (p. 37); «ci basterebbe un umorista solo; ne troveremo parecchi; in ogni tempo, in ogni luogo, e diremo la ragione per cui i nostri segnatamente ci debba sembrare che non siano tali» (p. 37). Le altre modifiche apportate nel 1908 concernono la grafia, la paragrafatura e l'inserimento di diverse note bibliografiche, onde soddisfare i criteri di scientificità richiesti per ottenere la nomina di professore ordinario. Solo all'edizione in volume del 1908 risalgono il preciso rinvio alla pagina citata dallo studio del D'Ancona (UM p. 17n) e, come detto, la nota sulla fiorentina Accademia degli Umidi (UM p. 17n).

²⁷¹ È reso più chiaro, pur restando allusivamente generico, il segnale di ripresa che introduce la citazione tacita dalla conferenza leopardiana di Enrico Panzaechi, segnalata dalla Stasi (1995, pp. 267-73). Mentre nell'articolo del 1908 la ripresa è modalizzata da un neutro «per così dire» (*Dell'umorismo*, p. 39), nel volume essa è accompagnata dal ricorrente segnale intertestuale generalizzante «come dicono» (UM p. 32). La collazione permette poi di scoprire un refuso insinuatosi nel libro all'interno della citazione tratta da *Humour classico e humour moderno* di Cantoni. L'articolo recita in accordo al testo originale «finché principiarono ad apparire, dopo essere stato così gran tempo quasi nascosti, i lati dolorosi della goja e i lati risibili del dolore umano» (*Dell'umorismo*, 1908, p. 36 e AC p. 594), mentre nel volume troviamo uno strano «assai nascosti» (UM p. 36). Nel libro viene infine aggiunto un nuovo rinvio al saggio su Cantoni, raccolto nell'altro volume di saggi: «Vedi su lui il mio saggio *Un critico fantastico* nel vol. *Arte e scienza* (Roma, W. Modes ed., 1908)» (UM p. 35n).

p. 37; UM p. 29),²⁷² sfocia nella propria concezione scettica, dato che queste ordinate sintesi deterministiche non corrispondono alla «realtà infinitamente varia e continuamente mutabile, e [a]i singoli sentimenti di essa, vari infinitamente e continuamente mutabili anch'essi» (UM p. 29).

Più risoluta è la presa di posizione alla fine del secondo capitolo sul «nodo vero della questione». Mentre nell'articolo del maggio 1908 compare una qualifica blandamente positiva per l'accezione terminologica privilegiata, nel volume viene chiaramente condannato l'uso indistinto del termine:

Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente gli si vuol dare [...] o se in un senso più ristretto e, certamente, più proprio [...] (*Dell'umorismo*, 1908, p. 43)

Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si vuol dare [...] o se in un senso più ristretto e più proprio [...] (UM p. 38)

La netta qualifica «erroneamente» viene così a porsi in apertura a una serie di giudizi negativi sull'uso troppo largo del termine: «se intendiamo l'umorismo nell'altro senso molto più largo, e per noi improprio» (UM p. 42); «in quel senso largo e improprio» (UM p. 52), serie controbilanciata dalla rivendicazione dell'uso ristretto: «o se in senso più stretto e particolare, con caratteri ben definiti, che è per me il giusto modo d'intenderlo» (UM p. 105). Nel 1920 viene poi accentuato anche il dissenso rispetto alla terminologia usata da Cantoni nella novella *Humour classico e humour moderno*, poiché Pirandello si sofferma solo ancora sull'uso improprio:

Più propriamente: non chiama il Cantoni *humour moderno* l'umorismo inteso in un senso più stretto, più particolare e specifico, di fronte all'*humour classico*, che sarebbe l'umorismo inteso in un senso molto più largo, nel quale sian comprese la burla, la baja, la facezia, tutto il comico in somma nelle sue varie espressioni? (*Dell'umorismo* 1908, p. 43 e UM 1908 p. 35)

Più propriamente: ciò che il Cantoni chiama *humour classico*, non sarebbe l'umorismo inteso in un senso molto più largo, nel quale sian comprese la burla, la baja, la facezia, tutto il comico in somma nelle sue varie espressioni? (UM 1920 p. 38)

²⁷² Questo passo dell'articolo è in realtà chiaramente corrotto: «ci rappresenteremo sempre tutte le manifestazioni d'un dato tempo come solidali tra loro e complementari, per modo che ciascuna necessità e tutte le altre insieme rispecchino quelle qualità che secondo il nostro concetto o la nostra idea sommaria le ha raccolte e prodotte» (*Dell'umorismo*, 1908, p. 37). Esso va emendato in accordo alla lezione del volume: «per modo che ciascuna necessità le altre e tutte insieme rispecchino» (UM p. 29).

La tendenza d'accentuare il dissenso e di tacere i punti in accordo caratterizza, come vedremo, le modalità del dialogo intertestuale pirandelliano.

Un'ultima modifica minima rivela come Pirandello inglobi sempre più i termini e i concetti di Séailles nel proprio sistema estetico. Così sostituisce, all'interno di una ripresa tacita dal filosofo francese, l'espressione interpolata «la speciale organizzazione psichica» (*Dell'umorismo* 1908 p. 37) con il termine meno comune in italiano «lo speciale organamento psichico» (UM p. 29). Nella traduzione autografa dell'*Essai sur le génie dans l'art*²⁷³ «organamento» è infatti il termine tecnico usato per sottolineare l'organicità di tutti i processi del pensare, sentire e creare umano, in opposizione al termine «organizzazione» in cui l'idea contenuta nella radice etimologica è oscurata dalla connotazione sistematica e meccanica.²⁷⁴ Pirandello ricorre sistematicamente alle voci del verbo «organare» e ai suoi derivati per designare ne *L'umorismo*²⁷⁵ e nei saggi²⁷⁶ il processo creativo che esprime, organizzandole, idee e immagini. La puntuale sostituzione lessicale operata nell'articolo del 1908 contribuisce così a creare una terminologia estetica omogenea e tecnica.

Gli interventi auroriali distribuiti sull'intero articolo sono particolarmente fitti nel paragrafo, in cui Pirandello rifiuta l'approccio storico deterministico,

²⁷³ Barbina ha recentemente pubblicato e commentato la traduzione di buona parte dell'opera di Séailles in OS pp. 235-88. Il termine «organamento» vi compare a più riprese, soprattutto nell'espressione «organamento delle immagini» (OS p. 242 / GS p. 129; OS p. 243 / GS p. 153).

²⁷⁴ La predilezione pirandelliana in questi anni per il termine oggi desueto (attestato in ambito estetico anche per De Sanctis, Carducci e Capuana) è documentata dal suo uso in ambito politico all'interno del romanzo *I vecchi e i giovani*: «Era il deputato repubblicano Spiridione Covazza che in quei giorni aveva scritto male, su una rassegna francese, dell'organamento delle forze proletarie in Sicilia» (RO² pp. 328-29). Solo nel *Frammento di cronaca di Marco Leccio* del 1915 compare come *hapax* il termine «organizzazione» in quanto nome proprio di un movimento politico: «Signor pretore, io debbo gridare contro i ricchi signori dell'aristocrazia romana, che non danno un soldo alla lista dei comitati di organizzazione civile!» (NA³ p. 1165).

²⁷⁵ Così il termine organamento ricorre nel seguente periodo: «La concezione dell'opera d'arte non è altro, in fondo, che una forma dell'organamento delle immagini» (UM p. 134) traduzione alla lettera dell'*Essai*: «La conception de l'œuvre d'art est une forme de l'organisation des images» (GS p. 170). Il verbo organare compare in due passi: «l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina» (UM p. 127) e «il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa» (UM pp. 132-33). Entrambi si rifanno a Séailles: «Ainsi se crée l'œuvre d'art par le libre mouvement de la vie, qui organise les idées et les images dans une forme harmonieuse, dont tous les éléments se répondent et à l'idée matresse qui les coordonne» (GS p. 170). Pure l'espressione «movimento organatore delle immagini» (UM p. 133) rientra nel formulario estetico di Séailles.

²⁷⁶ In *Illustratori, attori, traduttori* (1908) il termine compare nei seguenti passi: «Ad complesso delle immagini organate nella concezione artistica dovrà rispondere per ciò un complesso di movimenti organati, combinati secondo gli stessi rapporti e tendenti a creare un'apparenza che, senza alterare i caratteri proprii dell'immagine, senz'infrangere minimamente l'armonia affatto spirituale di essa, la faccia entrare nel mondo reale» (SP p. 215); «bisogna che l'immagine già espressa torni ad organizzarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale su la scena» (SP p. 216). In *Arte e scienza* (1908) ricorre due volte: «il genio, invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui» (SP pp. 164-65); «l'idea complessa, organatrice di questa varietà» (SP p. 176). Compare una volta nella *Prefazione ai Sei personaggi* (1925): «il dramma dei personaggi, rappresentarlo non come si sarebbe organato nella mia fantasia se vi fosse stato accolto, ma così, come dramma rifiutato» (MN² p. 666).

rivendicando – sempre sulla falsariga di Séailles – un metodo più individualizzante e psicologico.²⁷⁷ Ciò rivela come anche in questo libro messo su in fretta agisca l'assillante ricerca della parola esatta largamente attestata per l'opera creativa.

4.3.3. *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*

L'articolo su *L'ironia comica nella poesia cavalleresca* apparso il 1° dicembre 1908 sulla «Nuova Antologia» è davvero un'anteprima del volume, in quanto il testo coincide praticamente con quello definitivo a cui rimanda in apertura a piè di pagina: «Vedi il mio libro *L'Umorismo*, d'imminente pubblicazione (Lanciano, Carabba ed., 1909)» (p. 421). Lo scritto riveste in effetti essenzialmente la funzione di lancio editoriale, essendo venuta anche meno la finalità accademica per l'ormai ottenuta nomina di professore ordinario.²⁷⁸ Le varianti testuali rispetto ai tre paragrafi dedicati nel libro ai poemi di Boiardo, Ariosto e Cervantes (I, 5 §§ 3-5) consistono – salvo minime discrepanze nella grafia e nell'interpunzione – nella soppressione di alcuni passi verosimilmente per ragioni di spazio. Diverse citazioni dall'*Orlando furioso* sono nell'articolo ridotte all'*incipit* dell'ottava²⁷⁹ o sopprese totalmente.²⁸⁰ Mancano poi un paio di esemplificazioni della «magia dello stile» di Ariosto: la parodica descrizione di Ferrau rispetto al ritratto fornito nell'*Innamorato* (UM p. 89); e l'episodio di Rinaldo pazzo d'amore lasciato a piedi dal destriero Baiardo (OF II 19). In quest'ultimo passo Pirandello mette in luce la valenza satirica dell'ironia ariostesca, soffermandosi sul tema a lui caro della maggior assennatezza degli ani-

²⁷⁷ La straordinaria frequenza degli interventi anche minimi emerge dalla trascrizione del brano, in cui segnalo tra parentesi quadre le modifiche apportate alla lezione dell'articolo nella versione de *L'umorismo*: «Seguendo le teorie del Taine, considerando i fenomeni morali come soggetti anch'essi al determinismo al pari dei fenomeni fisici, la storia umana come parte della naturale, l'opera d'arte come il prodotto di determinati fattori e di determinate leggi, e cioè di quella de le [delle] dipendenze e di quella de le [delle] condizioni, con le regole che ne derivano: del carattere essenziale o della facoltà dominante, dalla prima; delle forze primordiali, razza, ambiente, momento, dalla seconda; e applicando con rigore questi principii e vedendo [seconda; e vedendo] esclusivamente nelle espressioni artistiche gli effetti necessarii di forze naturali e sociali, non penetreremo mai veramente nell'intimità dell'arte, ci rappresenteremo sempre [per forza] tutte le manifestazioni d'un dato tempo come solidali tra loro e complementari, per modo che ciascuna necessità e tutte le altre insieme [ciascuna necessiti le altre e tutte insieme] rispecchino quelle qualità che[,] secondo il nostro concetto o la nostra idea sommaria[,] le ha raccolte e prodotte. Ma dopo [prodotte; non già la realtà infinitamente varia e continuamente mutabile, e i singoli sentimenti di essa, varii infinitamente e continuamente mutabili anch'essi. Dopo] aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, i pregiudizii [pregiudizii], ecc.[,] non dobbiamo [forse] appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno [di essi] questi elementi[,] secondo la speciale organizzazione psichica [lo speciale organamento psichico], la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo? Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolge; dove l'uno ride, l'altro piange [dove uno piange, l'altro ride]; e ci può esser sempre qualcuno che piange e ride [ride e piange] a un tempo» (*Dell'umorismo*, 1908, pp. 36-37; UM p. 29).

²⁷⁸ «Fu promosso ordinario per gli insegnamenti di "lingua italiana, stilistica e precettistica e studio dei classici, compresi i greci e i latini nelle migliori versioni" con R.D. 28 novembre 1908 (registrato alla Corte dei Conti addì 21 gennaio 1909, Registro Personale civile, Foglio 400), a decorrere dal 1° dicembre 1908 con lo stipendio annuo di L. 3.000» (Comes 1976, p. 111a).

²⁷⁹ Nell'articolo è riportato solo il primo verso delle seguenti citazioni estese nel volume: OF XXXV, 25 a UM p. 82; OF XII 26, 28, 29 a UM p. 84; mentre sono citati solo gli ultimi due versi da OF XXIV, 1-2 a UM p. 85.

²⁸⁰ Mancano nell'articolo la citazione di OF I, 2 riportata a UM p. 86 e quella di OF IV, 56 a UM p. 90.

mali: «Ecco: il senno che l'Amore toglie agli uomini è dato dal poeta a una bestia» (UM pp. 86-87).²⁸¹

Nell'anteprima mancano poi due stroccate polemiche contro il metodo di critica storica praticato da Pio Rajna. Assente è la nota sulle «aberrazioni» del critico che nel giudicare il rapporto di Ariosto con le sue fonti valuta troppo la continuità di tematica a detrimento della ricontestualizzazione narrativa (UM p. 88). Manca poi l'esame critico del confronto operato da Rajna, «senza una adeguata preparazione estetica», tra l'ironia di Boiardo e quella di Ariosto, a cui Pirandello contrappone il giudizio di De Sanctis e di Cesareo (UM pp. 77-79).²⁸² Anche in questo caso la polemica storico-letteraria viene ampliata ne *L'umorismo* per rivendicare la novità della propria impostazione estetica.

4.3.4. Quasi un'anteprima della conclusione: I sonetti di Cecco Angiolieri

Il saggio su *I sonetti di Cecco Angiolieri*, incluso in *Arte e scienza*, riprende nei primi tre segmenti testuali buona parte degli argomenti già messi in campo nello studio del 1896 contro l'interpretazione umoristica proposta da D'Ancona. Nel quarto segmento ravvisa dapprima l'originalità di Cecco nella sincera rappresentazione del suo degrado ed esamina poi le caratteristiche metriche delle sue poesie. Nell'ultimo segmento fornisce, infine, un dettagliato esame critico della mancata unità fonetica e morfologica che si riscontra nell'edizione dei *Sonetti* curata da Massèra.

Per dimostrare nel terzo segmento che per «le trivialità e volgarità reali del contenuto della poesia angiolieresca» essa non è raccostabile alla «vera poesia umoristica», Pirandello rimanda al proprio studio monografico ancora in preparazione: «Espongo altrove, nel mio studio su *L'umorismo*, il procedimento dell'arte umoristica rispetto a quello dell'arte in genere» (SP p. 275). Afferma poi che la «ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere», è da ricondurre alla speciale visione del mondo dell'umorista, all'insegna dell'illogicità disordinata e incoerente della vita e delle discordi spinte psichiche interne all'individuo.²⁸³ La caratterizzazione contrappositiva tra l'arte in

²⁸¹ Nell'articolo mancano poi anche la sommaria esemplificazione dei luoghi in cui l'Ariosto «dimostra d'essersi proposto a freddo il rispetto delle condizioni serie dell'arte [...] per intenzione preconcerta» (UM p. 82), e il paragone tra la «magia dello stile» ariostesco (formula desanctisiana) e la magia fantastica di Ariante. L'episodio di Angelica che disincanta il castello è nel libro incorniciato dai seguenti commenti assenti nell'anteprima: «Il poeta rivalleggia con la magia d'Atlante, nel canto XII [...]». Che stupenda finezza in questo giuoco! È giuoco di magia, ma la magia vera è quella dello stile ariostesco» (UM pp. 84 e 85).

²⁸² Nell'articolo il «bellissimo saggio del Cesareo, *La fantasia dell'Ariosto*, pubblicato già su la *Nuova Antologia*, e ora nel volume *Critica militante* (Messina, Trimarchi, 1908)» (p. 423) viene citato in nota, quando Pirandello afferma – polemizzando con Rajna – che Ariosto conferì «consistenza e fondamento di verità fantastica e coerenza estetica» ai personaggi già presenti nell'*Innamorato*. L'errata datazione del volume di Cesareo (1908 invece di 1907) è nell'articolo probabilmente dovuta all'arruolamento «ora», avverbio che manca invece nel rinvio ne *L'umorismo*, dove la data è corretta.

²⁸³ Si tratta di argomenti già svolti nella cornice metanarrativa di *Una novella che non farò* (1905) e addotti nella

genere – che astrae, concentra e rappresenta la vita secondo una logica armoniosa – e l'arte umoristica – che invece coglie la vita nella sua materialità e nelle sue improvvise incoerenze – corrisponde al testo del capitolo finale de *L'umorismo*, di cui viene solo tralasciato la carrellata di motivi e temi umoristici.²⁸⁴ In accordo con l'argomentazione, incentrata sulla «trivialità reale» e non apparente delle liriche di Cecco, Pirandello sottolinea come siano ragioni d'ordine filosofico a incidere sulla scelta tematica dell'umorismo:

E quei particolari incimi e minuti, quei contrasti, quelle contraddizioni, quelle digressioni, son frutto della specialissima riflessione umoristica, riflessione che non si cela, che non diventa, come nell'artista ordinario, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento, come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente; l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura. Ma quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi. / Che cosa dà valore a tutti questi scherzi di ombra? Un profondo e sorrile sentimento filosofico, pessimistico o scettico, sentimento che si sdoppia e talvolta anche si moltiplica, cosicché l'umorista, smarrito e perplesso, non sa più da qual parte tenere. (SP p. 277)

Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura. / Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, troviamo uno scolare che per farsi beffe di lui gli dà ad acchiappare la propria ombra sul muro. Chi rappresentò questo diavolo non era certamente un umorista. Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi. (UM p. 160)

Il diverso grado di esplicitazione del sostrato filosofico dell'umorismo è da ricondurre alla diversa finalità dei due testi. Nel libro monografico Pirandello traveste la propria concezione psicologico-estetica di paludamenti storico-letterari per

lettera dedicatoria a Capuana premessa alla seconda edizione de *L'esclusa* (1908) per «scusare le umili e minute rappresentazioni, che occorrono frequenti nel mio romanzo», il cui fondo è «essenzialmente umoristico» (RO' pp. 882 e 881).

²⁸⁴ La coincidenza letterale riguarda: SP p. 275, r. 28 - p. 276, r. 10 = UM p. 157 rr. 19-38; SP p. 276, r. 10 - p. 277, r. 17 = UM p. 158 r. 41 - p. 159 r. 33 e p. 160 rr. 3-12 e 16-17. Tralasciati sono i passi relativi all'eroe in camicia, alla *digestio post mortem* e al potere decompositivo del «sc» (UM p. 158 rr. 1-40 e p. 159 r. 34 - p. 160 r. 2).

conferirvi – soprattutto agli occhi degli esaminatori – una validità estetica generale. Mentre nella digressiva recensione all'edizione critica dei sonetti angioliereschi egli può circoscrivere le radici filosofiche dell'umorismo al pessimismo o allo scetticismo per confutare la valutazione di D'Ancona,²⁸⁵ senza perciò compromettere la prova delle sue attitudini filologiche attraverso il minuzioso esame fonetico e morfologico (SP pp. 284-304). Le chiare affermazioni dell'articolo possono perciò aiutare a interpretare le indicazioni strategicamente velate o ambigue che costellano *L'umorismo*.

Infine, attraverso un ulteriore raffronto tra passi paralleli, è possibile cogliere il valore incerto da assegnare all'andamento contrappositivo tra arte in genere e arte umoristica. Il rinvio apparentemente anodino contenuto ne *I sonetti di Cecco Angiolieri* al coevo articolo *Illustratori, attori e traduttori* rivela come le caratteristiche dell'arte in genere, evocate in modo negativo all'interno del discorso umoristico, siano invece addotte in positivo per descrivere come l'attore impoverisca il personaggio creato dal poeta, rendendolo «più reale e tuttavia men vero». In un primo tempo entrambi i testi affermano, sulla falasariga di Séailles,²⁸⁶ che il carattere emerge su uno sfondo di elementi comuni:

Nella realtà vera – come ho detto altrove [nota 1: Vedi il saggio *Illustratori, Attori e Traduttori*] – le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. (*Sonetti* SP p. 276 e UM p. 159 salvo rinvio)

Ecco. La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraia, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. (*Illustratori* SP p. 217)

In un secondo tempo i due testi assegnano però a questi particolari comuni un valore contrario in rapporto alla creazione artistica:

Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei carat-

Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte invece libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un

²⁸⁵ Pirandello afferma che la malinconia di Cecco «non ha nulla che vedere col profondo e sottile sentimento filosofico dell'umorista» (SP p. 277), e più oltre ribadisce: «Ma non gli diamo, per carità, le morbide malinconie filosofiche d'un poeta umorista» (SP p. 280).

²⁸⁶ Per un esame dettagliato della funzione contraria assegnata alle posizioni di Séailles in questo punto si veda sotto par. III.2.1.5.

teri concepiti dagli scrittori ordinari.
(*Sonetti* SP 276 e UM p. 159)

certo senso, li astrae; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa invece ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. (*Illustratori* SP p. 217)

Tale apparente contraddizione²⁸⁷ rivela (come si vedrà meglio in seguito) come i criteri di selezione del reale postulati ne *L'umorismo* derivino da una diversa concezione del mondo, senza scalfire in sostanza il principio estetico secondo cui l'arte crea «un essere meno reale e tuttavia più vero» (SP p. 217). Pirandello enuncia questo principio, che poteva trovare variamente espresso in Capuana, Goethe e Séailles,²⁸⁸ proprio in apertura all'articolo *Illustratori, attori e traduttori*: «La differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura, è evidentissima infatti nel disdegno ironico del Flaubert per la piatta realtà da lui presa a descrivere per sistema e odiata per isrinto» (SP p. 209).²⁸⁹ L'evocazione esplicita della disposizione umoristica dello scrittore francese, «che chiuse da umorista con Bouvard et Pécuchet, fratelli o figliuoli di Dupuis et Cotonet»,²⁹⁰ prova che il principio d'inveramento artistico è valido anche per l'umorismo.

²⁸⁷ Umberto Arioli interpreta questo «sdoppiamento di Pirandello» sullo sfondo di un'ontologia d'ascendenza platonica come «ambiguità essenziale, dovuta alla presenza di categorie bifronti, pronte a riversarsi l'una nell'altra scambiandosi ruolo e prerogative» (1989, p. 129).

²⁸⁸ Diverse attestazioni sono fornite da Vicentini (1985, pp. 65-66 e 99).

²⁸⁹ Quest'espressione, come d'altronde quasi tutta la parte relativa a Flaubert, Maupassant e Pascal (SP p. 209), costituisce una parafrasi del saggio di Georges Pellissier su *Le mouvement littéraire contemporain* (Paris, Hachette et Cie, 1901) citato in nota nella prima versione apparsa sulla «Nuova Antologia» (16 gennaio 1908, p. 227). L'opera figura nell'elenco dei volumi di critica letteraria riportato sotto la scritta «Libreria» nel *Taccuino di Coazze* (TC p. 43).

²⁹⁰ Tale caratterizzazione è presente solo nella prima versione della «Nuova Antologia» (p. 227). La sua omissione nella versione definitiva accolta in volume rientra nella diffusa tendenza pirandelliana al progressivo occultamento delle proprie genealogie umoristiche.

III.

DIALOGO INTERTESTUALE

«Egli aveva letto (più che studiato) molti libri, ma senza criterio direttivo, a la rinfusa. La sua concezione della vita e dell'uomo era idealmente pessimistica: aveva un mondo di idee che credeva sue, perché non sapeva a chi appartenessero, ma che forse così come si riflettevano sulla sua coscienza non appartenevano più veramente a nessuno, iranne che a lui; poiché egli, intuita un'idea, la fecondava subito con la sua fantasia viziata, e la trasformava sempre, esagerandola.»

(*Taccuino di Bonn*, SP p. 1230)

Più che accertare i limiti ristretti, già largamente ricogniti da Milone,¹ dell'erudizione accademica esibita per la finalità concorsuale, si vuole qui ricostruire il dialogo intertestuale sotteso a *Lumorismo*, valutando l'importanza dei principali interlocutori sia per l'organizzazione argomentativa del libro sia per la maturazione del sistema concettuale su cui poggia la teoria umoristica. La meditazione pirandelliana del pensiero altrui sfocia o nell'approfondimento delle proprie idee per contrapposizione o nell'assimilazione metabolizzante dei concetti congeniali,² ricontesmalizzati all'interno della propria concezione umoristica, in cui estetica e visione del mondo sono intrinsecamente collegati. Tener presente tale connubio è indispensabile per individuare le ragioni del dissenso, spesso polemicamente accentuato, e risalire a radici concettuali occultate da processi metabolici dell'assimilazione che talora

¹ Fondamentali i suoi accertamenti documentati nell'introduzione e nelle preziose note all'edizione garzantiana de *Lumorismo* (1995), ripresi e approfonditi nel saggio su *Lumorismo nel «guardaroba dell'eloquenza»* (1996, pp. 95-119).

² L'espressione recupera la caratterizzazione delle modalità assimilative pirandelliane dovuta a Providenti: «La verità è che lo studio di un autore da parte del Pirandello è sempre un'operazione di vera e propria assimilazione *in succum et sanguinem*, come può avvenire fisiologicamente in un organismo, eliminando quanto è superfluo e non necessario» (1984, p. 14). Simile, in sostanza, il giudizio di Annamaria Andreoli, che definisce Pirandello «lettore reattivo, incline a piegare ai propri fini ciò che incontra nelle pagine predilette», «lettore sagace, pronto ad appropriarsi della coeva saggistica militante» (1996, pp. 13 e 14).

sforano lo stravolgimento. Risulta così un quadro diversificato dei debiti in negativo e in positivo, che mette in luce la funzione argomentativa strutturante di alcune opposizioni e l'originalità concettuale nelle appropriazioni³ di questo «bricoleur [che], con pezzi tra loro eterogenei, ma senza vera professionalità, è capace di produrre uno strumento funzionante, ma non per questo necessariamente organico, omogeneo, rifinito» (Cappello 1982a, p. 54). L'analisi del dialogo intertestuale reinserisce la concezione umoristica di Pirandello nel quadro culturale otto-novecentesco, evidenziando lo scarto operato a livello di estetica e/o di *Weltanschauung* rispetto ad autori di primo piano (come De Sanctis, Lipps e Croce) e ad altri di secondo piano (come Nencioni, Arcoleo, Cesareo e Séailles), dai quali la riflessione teorica sull'umorismo ha preso le mosse. Accertamento filologico, quindi, del substrato estetico d'ascendenza romantica che, investito dallo scetticismo gnoseologico maturato soprattutto attraverso Leopardi, porta Pirandello a orientarsi verso quella «terza via» — tracciata con altro metodo da Renato Barilli —, che «nasce contro le manifeste insufficienze del positivismo ottocentesco, ma rifiuta le soluzioni di tipo spiritualistico» (1986, p. 277).⁴

L'esame tiene conto dei tempi e dei modi in cui Pirandello si confronta con le concezioni umoristiche ed estetiche altrui, rivelando la varietà di toni (dall'apprezzamento senza restrizioni alle dure stoccate polemiche), di forme (dalla ripresa esplicita all'evocazione allusiva o citazione tacita) e di finalità (dalla messa a punto del sistema concettuale per contrasto o assimilazione, all'aggiornamento bibliografico e sfruttamento come miniera d'erudizione posticcia) del dialogo intertestuale. I rapporti multipli e complessi con gli autori studiati oltrepassano i limiti del dialogo esplicitamente dichiarato e invadono zone testuali e strutture concettuali più estese e profonde di quanto non appaia a prima vista. Anche il caso eccezionale del dialogo prettamente implicito con Séailles non si limita alle riprese testuali tacite, bensì tocca centrali procedimenti metodologici e argomentativi.

Per la minor incidenza su questi due livelli si esaminano solo tangenzialmente lo studio di D'Ancona su *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo decimo terzo* (1880) e il volume di Momigliano su *L'indole e il riso di Luigi Pulci* (1907). Del primo

³ In una relativizzazione dell'importanza delle fonti pirandelliane, sia per l'ambito saggistico che per quello più propriamente creativo, sfociano gli esami di Providenti su *Gli anni della formazione* (1996, p. 55) e di Borsellino su *Le biblioteche di Maria Pascal* (1996, p. 90).

⁴ Tale quadro interpretativo, in aperta polemica con l'impostazione filologica, è stato proposto fin dal volume su *La barriera del naturalismo* (1962), poi sempre più precisato in direzione culturologica nel volume *La linea Svevo-Pirandello* (1972) e, infine, in *Pirandello. Una rivoluzione culturale* (1987). La culturologia di Barilli s'incantra sull'appioppo del pensiero di Pirandello all'interno del panorama culturale europeo, mettendo in relazione l'opera dell'agrigentino con i massimi esponenti filosofici, letterari e culturali del primo Novecento, senza prendere in considerazione né la diacronia interna all'opera pirandelliana né i concreti mediatori culturali, spesso minori e periferici. Mentre per una valutazione della teoria umoristica pirandelliana all'interno del variegato quadro costituito dalle contemporanee teorie sul comico formulate da Henri Bergson e Sigmund Freud, con cui Pirandello però non entra in diretto contatto prima del 1908, si veda soprattutto la lucida sintesi storica proposta da Ferroni (1980), oltre all'esame comparativo tra Pirandello e Freud offerto da Robert S. Dombroski (1982).

Pirandello accetta sostanzialmente – fin dal proprio saggio angiolieresco del 1896 – la descrizione storica e documentaria dell'umorismo, di cui s'avvale in apertura a *L'umorismo* (UM pp. 17-20), mentre ne rifiuta l'interpretazione seria e malinconica.⁵ Del secondo critica il giudizio globale sul Rinascimento come epoca gioconda, la definizione derivata da Filippo Masci dell'umorismo come senso generale della comicità⁶ e la valutazione contraddittoria della soggettività o oggettività del riso pulciano.⁷ Al contempo riprende però di seconda mano alcune indicazioni bibliografiche per aggiornare e ampliare il proprio esiguo fondamento critico. Così Pirandello segnala l'importante articolo di Croce su *L'umorismo* (1903) solo attraverso i dati forniti da Momigliano⁸ e chiama il filosofo e psicologo inglese James Sully erroneamente «critico francese» (UM p. 122), poiché Momigliano cita la definizione dell'umorismo dall'edizione francese dell'«*Essai sur le rire*, Paris, Alcan, 1904, p. 276» (1907, p. 153).⁹ Di altri scritti critici relativi all'umorismo, che sono adoperati da Pirandello essenzialmente come repertori di citazioni d'autori famosi e che, comunque, non toccano punti nodali dell'argomentazione, si dirà in margine al testo al momento debito.

L'accerramento intertestuale mette in luce i meccanismi attraverso cui Pirandel-

⁵ Si veda quanto detto in merito al saggio angiolieresco di Pirandello nella *Cronistoria* par. II.2.4. Il rapporto ambivalente con D'Ancona è esemplare per l'atteggiamento, tra appropriazione dei risultati documentari e condanna delle valutazioni estetiche, assunto da Pirandello nei confronti dei principali esponenti della scuola storica. Esso caratterizza di fatti anche i riferimenti alla fondamentale ricognizione di Rajna su *Le fonti dell'Orlando furioso* (citata nella seconda edizione del 1900), che costituisce il principale obiettivo polemico per la rivalutazione dell'arte aristotesca propugnata da Pirandello mediante il concetto desancrisiano di «magia dello stile» (cfr. Coniarino 1991, pp. 39-40).

⁶ Tale definizione conia dall'allievo di Bertrando Spaventa nella *Psicologia del comico* (1889, p. 66) è citata e conosciuta da Pirandello attraverso la formulazione adottata da Momigliano (1907, p. 154).

⁷ Le critiche sollevate da Pirandello circa l'insufficiente conoscenza delle fonti medievali e la comicità soggettiva attribuita al *Morgante* furono condivise da Guglielmo Volpi, che recensì lo studio di Momigliano su «La Cultura» (Roma, 1° e 15 settembre 1908, pp. 550-53 e 582-85). Elogiativa e solo velatamente critica fu invece la recensione apparsa sul «Giornale storico della letteratura italiana» (vol. XLIX, 1907, pp. 162-65). Momigliano stesso si difese dalle critiche pirandelliane recensendo *L'umorismo* (1909a, p. 432). D'un canto dissolse la contraddizione tra gaiezza nel *Morgante* e umorismo triste e soggettivo, circoscrivendo quest'ultimo ai versi e alle lettere in cui Pulci parla di sé. D'altro canto rimproverò a Pirandello d'aver travisato il senso del seguente brano: «in genere il riso del *Morgante* non iscurisce da una psicologia profonda» (1907, p. 119) modificandolo seppur minimamente «Il genere di riso del *Morgante* non scaturisce da una psicologia profonda» (UM p. 74).

⁸ La ripresa testuale emerge chiaramente raffrontando l'indicazione di Momigliano: «L'umorismo, ha detto, fra gli altri, il Croce [n. 1: Dei vari significati della parola *Umorismo* e del suo uso nella critica letteraria – nel fasc. III, 1903 del *Journal of comparative Literature*] è indefinibile come tutti gli altri stati psicologici» (1907, p. 152 con integrazione tra parentesi quadre della nota); con la breve segnalazione ne *L'umorismo*: «Rinunzieremo noi a vederla con precisione e a spiegarla, accettando l'opinione di Benedetto Croce che nel *Journal of comparative Literature* (fasc. III, 1903) dichiarò indefinibile l'umorismo come tutti gli stati psicologici, e nel libro dell'*Estetica* lo annoverò tra i tanti concetti dell'estetica del simpatico?» (UM p. 123). L'articolo di Croce è stato riedito all'interno del volume *Problemi di critica estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1910, pp. 275-86.

⁹ L'errore in cui è incorso Pirandello è stato rilevato dalla Pedaccini Floris (1993, p. 162n) e da Milone (1995, 165n), senza individuarne l'origine. Molte altre indicazioni bibliografiche di Momigliano contenute nella succinta rassegna sulla teoria del comico (1907, pp. 116-18), tra cui quella relativa a *Le rire* di Bergson, non sono invece state sfruttate dall'agrigentino.

lo opera l'innovativo scardinamento all'interno dell'estetica romantica descritto da Vicentini:

Insomma, ciò che stava scoppiando tra le mani di Pirandello era il conflitto tra gli ideali estetici radicati nella sensibilità dell'ottocento, e la nuova percezione della realtà – disgregata e contraddittoria – che inaugurava la cultura del secolo nuovo. [...] È allora di fronte a questo problema che Pirandello compie, nel saggio sull'*Umorismo*, un'operazione teorica estremamente suggestiva, unica tra le poetiche letterarie d'inizio secolo. Mantiene coraggiosamente la nozione ottocentesca dell'opera come forma organica e compiuta, coerente e perfetta. Ma tenta, contemporaneamente, di introdurre nel processo della creazione estetica il contrasto, la lacerazione, la disgregazione che sono inseparabili dalla vita reale. In questo modo emergerà un modello di opera d'arte capace di riflettere in sé, il principio stesso della sua composizione, il disagio dell'uomo nel mondo della disgregazione. (1993, pp. 45-46)

Pirandello fa, cioè, saltare (in apparenza) la concezione romantica dell'arte investendola (in realtà) della propria moderna visione dell'uomo all'insegna di un radicale scetticismo gnoseologico: il motivo dell'innovazione estetica risulta di natura sostanzialmente filosofica.¹⁰ Il discorso s'incentra qui però più sulle modalità dell'operazione di svecchiamento che sul versante filosofico tanto magmatico dell'opera pirandelliana. Esso è stato per decenni il campo più battuto dalla critica, che ha accertato le principali fonti della sua visione umoristica. Così i debiti concreti, solo sommariamente dichiarati da Pirandello, nei confronti sia delle acquisizioni della psico-fisiologia moderna divulgate da Gaetano Negri¹¹ ne *I segni dei tempi* (1892) sulla scorta del volume *Les altérations de la personnalité* (1892) di Binet, sia dei principi di soggettivismo psicologico e gnoseologico esposti da Marchesini ne *Le finzioni dell'anima* (1905) sono stati segnalati fin dal 1939 da Rauhur

¹⁰ Gianni Carchia sottolinea come «il movimento critico di dissoluzione, di "scomposizione", che costituisce lo spazio di fondazione del contegno umoristico» sia in Pirandello «infinitamente più radicale e incisivo» rispetto alle «riflessioni sul tema che si incontrano nelle estetiche post-idealistiche» (1990, p. 177). Mentre Johannes Thomas mette in luce la tensione tra la concezione estetica ed esistenziale professata da Pirandello ne *Umorismo* e le sue reali ascendenze romantiche. Evidenzia, per esempio, come lo scetticismo pirandelliano s'incontri con la «metafisica naturalista di Jean Jacques Rousseau». Rassomiglia il concetto del flusso vitale «a certe idee della tradizione mistica, tanto cristiana quanto romantica». E coglie la contraddizione tra la teoria estetica e psicologica della scomposizione e «certe idee romantico-nostalgiche», come la concezione desancioniana del personaggio autonomo e perciò «sintetico, stabile, prevedibile in tutti i suoi pensieri ed in tutte le sue azioni» e l'idealistico «postulato del mondo dell'arte come mondo trascendente e migliore, organico e necessario» (1990, pp. 309, 310, 311, 312, 313).

¹¹ Quanto il giudizio del positivista e spiritualista Negri (1838-1902) fosse congeniale a Pirandello è stato messo in evidenza da Vicentini (1985, pp. 42-43 e 48-49). La sostanzialmente identica analisi della crisi spirituale è da entrambi simboleggiata attraverso l'immagine metaforica dell'oscurità mal illuminata dalla lampada-lanterna, simbolo sia delle barcollanti credenze religiose sia delle insoddisfacenti certezze del positivismo: cfr. Negri 1892, p. 189 e la metafora della lanterninosofia ne *Il vecchio Dio* del 1901, ne *Il fu Mattia Pascal* e, sottoforma di favilla prometea, in UM pp. 155-56. Nell'articolo *Intorno a «Paris» di Zola* («Ariel», 29 maggio 1898) Pirandello dichiara esplicitamente la propria ammirazione per le *Meditazioni vagabonde* di Negri sulla situazione d'impasse prodotta dalle rivendicazioni egemoniche delle scienze positive e dalla connaturata inquietudine metafisica. Egli annuncia di prendere posizione in merito in un prossimo articolo, verosimilmente non redatto perché la pubblicazione della rivista «Ariel», la sede più idonea per un tale articolo ideologicamente programmatico, fu sospesa il 5 giugno 1898.

e validamente commentati da Andersson (1966, pp. 150-74) e Vicentini (1985, sop. pp. 28-39).¹² E anche sulle tracce leopardiane, più diffuse e dissimulate per il lungo e intenso metabolismo, si dispongono ora studi approfonditi, sia in diretta relazione a *Lumorismo* (Stasi 1995, pp. 267-73 e Del Gatto 1997), sia per la sintassi di pensiero umoristico (Stasi 1995, pp. 165-233), sia per il centrale tema copernicano (cfr. sop. Alfonzetti 1989, Federici 1996).¹³ Qui importa sottolineare come il salto nella riflessione umoristica, che si registra tra il saggio su Cecco Angiolieri del 1896 e l'articolo su Cantoni del 1905, avvenga negli anni in cui Pirandello si confronta intensamente d'un canto con l'esetica organica di Séailles, assimilata traducendo in italiano l'*Essai sur le génie dans l'art*, e d'altro canto con i *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura* che l'agrigentino progettava di presentare in una forma dialogica simile a quella delle *Conversazioni di Goethe con Eckermann*.¹⁴ Se l'*Essai* fornisce l'approccio psicologico-estetico peculiare della teoria umoristica pirandelliana, è la maturazione (non solo libresca) della propria visione del mondo a dettare la nuova concezione dell'umorismo come espressione artistica di una particolare condizione psicologica e ontologica.¹⁵ Poetica essenzialmente personale, insomma, rivestita dal «professore in cerca di titoli» (Macchia 1992, p. 26) di paludamenti teorici ed eruditi, che spesso nascondono sia i reali debiti che il geniale metabolismo di questo lettore-scrittore prensile e fecondo.

¹² Le riprese da questi autori sono esaminate, senza scendere in dettagli, al cap. IV.3.4 dedicato alla speciale fisionomia psichica dell'umorista e alla sua visione del mondo. Qui basti sottolineare che Pirandello ricorda l'opera di Binei sempre e solo attraverso la parafrasi divulgativa di Negri. A costui si deve la trasposizione alla gente comune dei caratteri psichici sperimentati su persone schizofreniche e a esse esplicitamente circoscritti dallo psicologo francese. Pirandello applica poi allo stesso processo di creazione artistica sia il concetto della molteplicità e indipendenza di coscienze all'interno di un singolo individuo sia l'idea dei limiti della nostra coscienza (cfr. Macchia, *Magia, teosofia, spiritismo* [1969] e *Binei, Proust, Pirandello* [1980], 1992, pp. 46-52 e 141-52).

¹³ Aspettano invece ancora una ricognizione sistematica gli echi pirandelliani del pensiero di Schopenhauer già segnalati dai critici contemporanei (cfr. Casella 1987, pp. 201-2n) e finora più affermati che studiati (cfr. giudizio di Vicentini 1985, p. 52 su Adank 1948). Significativi punti di contatto tra le opere di Schopenhauer e Nietzsche sono segnalati da Monika Schmitz-Emans (1984), Michael Rössner (1988) e dall'Andreoli (1997, pp. 156-60).

¹⁴ L'annuncio è contenuto nell'articolo *Leopardi cieco* del 10 febbraio 1900, riedito e commentato da Longo (1992). Pirandello approntò una traduzione parziale delle *Conversazioni* pubblicata nel 1896 in venti puntate sulla «Rassegna settimanale universale» di Roma. Essa è stata ristampata per la prima volta da Gabriella Corsinovi nel 1997 con un ampio studio su *La persistenza e la metamorfosi* della lezione di Goethe nell'opera pirandelliana. Quasi contemporaneamente, nel 1998, è apparsa la ristampa con commento e annotazioni a cura di Barbina (OS pp. 133-212).

¹⁵ Lontani prodromi della sospensione dialettica provocata dalla riflessione umoristica sono individuati da Pietro Mazzamuto (1974) nella tradizione sofistico-giuridica e nei dibattiti estetici ancinaraturalistici, che negli anni postrisorgimentali della giovinezza pirandelliana sono particolarmente vivaci e aggiornati negli ambienti culturali di Agrigento.

1. DIALOGO ESPlicitO

1.1. *Nencioni: un punto di riferimento costante*

Il saggio di Enrico Nencioni¹⁶ su *L'umorismo e gli umoristi* (1884) costinò all'epoca un punto di riferimento ineludibile anche per il tempestivo inserimento fin dal 1895 nella fortunatissima *Antologia della nostra critica letteraria moderna* di Luigi Morandi.¹⁷ Come tale Pirandello se ne servì (in modo esplicito, allusivo e tacito) per oltre un decennio: dal primo studio su Cecco Angiolieri, a quello su Albergo Cantoni fino al saggio maggiore.

In tutti e tre gli scritti viene riportata la definizione di Nencioni: «L'umorismo è una natural disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita» (1884, pp. 193-94). Nel 1896 essa esemplifica il «senso affatto moderno» del termine (SP p. 248), nel 1905 figura tra le definizioni giudicate «superficiali, esteriori» (SP p. 372), e nel 1908 è citata in nota (a UM p. 43) per omologare l'umorismo del Berni nell'interpretazione datane da Panizzi.¹⁸ Fin dalla prima occorrenza Pirandello formula delle riserve:

Se non che la definizione del Nencioni a me sembra veramente un po' vaga, e nella sua vaghezza, alquanto restrittiva. Che l'Amleto dello Shakespeare, per esempio (in quanto umorista), il Rabelais, il Byron, lo Heine osservino per natural disposizione e non, mettiamo, a cagione d'avversi avvenimenti, con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita non mi pare si possa dire con piena ragione. (SP p. 248)

Il secondo attributo non si riferisce solo alla delimitazione delle cause dell'umorismo, dato che lo stesso critico fiorentino poco sotto affermava che «L'osservazione e la pittura umoristica vanno unite generalmente a un benevolo scetticismo, a una

¹⁶ Critico e poeta fiorentino (1837-1896), dal 1883 professore di letteratura italiana al Magistero di Firenze, dedicò molti studi alla letteratura inglese. Fu amico di Carducci e tra i primi a riconoscere l'originalità di D'Annunzio. Mentre le sue *Poesie* (1880) sono legate al clima del decadentismo, in quanto critico è – secondo la definizione di Luigi Tonelli (1914, pp. 424-34) – un desanctisiano impressionista.

¹⁷ Nella biblioteca di via Bosio è conservata la decima edizione del 1911 (BP p. 130), ma l'opera figura già tra i libri di critica letteraria elencati nel *Taccuino di Coasse* nei primi anni del Novecento (TC pp. 45 e 93-94). Pirandello si rifa, stando all'indicazione bibliografica fornita a UM p. 21, alla prima apparizione dell'articolo di Nencioni sulla «Nuova Antologia».

¹⁸ Si ricorderà che il giudizio di Panizzi figura già all'interno di tutt'altro andamento argomentativo in *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (cfr. *supra* par. 11.2.4), con tanto di indicazione della fonte intermedia: «Tolgo dall'introd. alle Op. del Berni del Camerini questo giudizio dato dal Panizzi sul Berni» (SP p. 249n < 1877 p. 11). Da qui derivano anche la nota sulla fiorentina Accademia degli Umidi documentata attraverso una lettera del Lasca (UM p. 17n < Camerini 1877, p. 60) e, verosimilmente, la caratterizzazione di Berni data da Roscoe, riscontrata però sull'edizione presente nella propria biblioteca: *Vita e pontificato di Leone X*, Milano, Sonzogno, tomo VII, 1817, p. 75. La lezione adottata da Pirandello si discosta infatti per alcune variazioni minime da quella riportata dal Camerini (1877, p. 10) e recupera l'espressione «eccentricità di stile», che il traduttore dell'opera di Roscoe aveva relegato in nota e sostituito con la formula «licenza di stile» (cfr. Milone 1995, p. 47n). Pirandello ha inoltre desunto direttamente da Roscoe il trinomio Berni, Bini e Mauro per identificare gli epigoni hermeschi lasciati innominati nella citazione riportata da Camerini.

rolleranza che è frutto di dolorose esperienze» (1884, p. 194). La criticata ristrettezza riguarda il modo d'intendere l'umorismo, non riducibile secondo lo scrittore alla «simpatica indulgenza». Tale obiezione di fondo diventa più chiara quando nel 1905 la definizione è giudicata in modo sintetico «troppo vaga e, per dir così, bonaria» (SP p. 372). Nel 1908, infine, Pirandello contrappone il nucleo centrale della propria teoria in modo generico a «coloro che vedono soltanto un umorismo bonario» (UM p. 139), mirando in particolar modo a Nencioni, dato che cita a due riprese la formula «simpatica indulgenza».

Costante il ricorso all'articolo di Nencioni anche per attestare l'abuso della parola umorismo. Nel saggio su Cecco è citato per affermare contro D'Ancona la divulgazione dell'uso indiscriminato. Questa citazione è notevolmente ampliata nell'anteprima *Umorismo o ironismo?* (1907). E a partire dalla seconda anteprima, intitolata *Dell'umorismo. Questioni preliminari* (1908), Pirandello polemizza con Nencioni sulla specificità italiana di tale confusione, mirando a riabilitare il termine italiano contro la tradizionale preminenza inglese.

Questi due casi di costante citazione e di interpretazione mutante dimostrano che lo scrittore riprese in mano il saggio su *L'umorismo e gli umoristi* quando s'accinse a comporre il volume monografico. E rivelano come la messa a punto della teoria pirandelliana comporti un progressivo approfondimento per contrapposizione delle divergenze, anche se solo parziali. Tale contrapposizione è esplicita e polemica principalmente quando concerne le questioni più accademiche svolte nella prima parte de *L'umorismo*, mentre assume un carattere allusivo quando riguarda il nucleo teorico più originale esposto nella seconda parte.

1.1.1. Discussione esplicita nella prima parte

Nel volume del 1908 il dibattito italiano intorno alla delimitazione cronologica dell'umorismo viene fatto risalire al saggio di Nencioni:

Poco dopo la pubblicazione del saggio del Nencioni che negava – come abbiamo veduto – all'antichità una letteratura umoristica, non solo, ma anche la possibilità di averla, sorsero da noi prima il Fraccaroli, con uno studio intitolato appunto *Per gli Umoristi dell'Antichità*, poi il Bonghi, poi altri ancora a rilevare nelle letterature classiche e specialmente nella greca, assai più umorismo, che non avesse saputo vedere il Nencioni. (UM p. 30)¹⁹

¹⁹ Va notato che per conferire più peso alla fazione di coloro, che in sintonia con la propria concezione atemporale attestano l'esistenza dell'umorismo già presso gli antichi, Pirandello indica dalla parte degli oppositori solo il fortunato saggio di Nencioni, passando sotto silenzio in questo punto le *Conferenze dell'Arcoleo*, mentre dalla parte dei sostenitori ne cita due: lo studio *Per gli umoristi dell'antichità* di Giuseppe Fraccaroli (Verona, Goldschagg, 1885, pp. 25) e uno scritto non meglio precisato di Bonghi, che a un riscontro si rivela essere nient'altro che una breve recensione: *Appunti critici e bibliografici. Giuseppe Fraccaroli, «Per gli umoristi dell'antichità», «La cultura», Roma, 15 gennaio 1886*. Questa pratica di arricchimento bibliografico, depredando un testo – in questo caso d'entità minima – citato solo in un secondo tempo, è riscontrabile in più luoghi de *L'umorismo*. Così le citazioni di Victor Basch alle pp. 24 e 25 sono in realtà tratte da Muoni 1906, citato solo a p. 26. E i riferimenti a Vincent Brunetière di UM p. 60 sono tolti da Kristoffer Nyrop 1888, menzionato solo nel paragrafo successivo.

Di fatti la precedente esemplificazione delle categorie storiche ed estetiche, usate da coloro che reputano l'umorismo un fenomeno essenzialmente moderno, era già stata tratta da *L'umorismo e gli umoristi* (UM p. 26 < 1884, pp. 195-96). Da qui provengono anche le espressioni che Pirandello mette esplicitamente in relazione con l'annoso dibattito romantico tra antichi e moderni:

Quel felice equilibrio, quella calma statuaria e l'anima sana e giovine e la serena armonia della vita e del temperamento degli antichi, come la natura rappresentata da questi con precisione e con fedeltà, senza malinconia né nostalgia, sono vecchi cavalli di battaglia della critica romantica. (UM pp. 30-31)

Affrontando la questione preliminare della circoscrizione cronologica, lo scrittore rivendica uno statuto atemporale all'umorismo come condizione umana da sempre esistita. Al diffuso determinismo storico-sociale contrappone, con Séailles, la concezione della naturale selettività soggettiva degli elementi circostanti, per cui «dobbiamo appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno di essi questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo» (UM p. 29). Pirandello postula in particolar modo per l'umorismo la necessità di un approccio psicologico e individualizzante, dato che si tratta di «un'eccezionale e speciosissima espressione d'arte» (UM p. 28).

Eccezioni, come dice il Nencioni e ripete l'Arcoleo, Aristofane e Luciano? Ma eccezioni, allora, anche Swift e Sterne. Tutta l'arte umoristica, ripetiamo, è stata sempre ed è tuttora arte d'eccezione. (UM p. 33)²⁰

Motivata da una diversa impostazione metodologica e (come vedremo) da una diversa concezione estetico-filosofica dell'umorismo, la refutazione della sintesi storica di Nencioni è svolta con tono meno acre rispetto a quella oltremodo polemica contro Arcoleo, più reciso nel negare tale fenomeno all'antichità e all'Italia moderna.

Concedeva però il Nencioni che «anche sotto il cielo azzurro e nella vita facile delle razze latine» l'umorismo «ha fiorito e due o tre volte in modo unico, meraviglioso». E parlava in fatti del Rabelais e del Cervantes, e anche dell'umorismo «realista e vivente» di Carlo Porta e di quello «delizioso e desolato» di Carlo Bini, e diceva il don Abbondio del Manzoni una creazione umoristica di prim'ordine. (UM pp. 26-27)

²⁰ Nell'articolo *Dell'umorismo. Questioni preliminari* manca il riferimento polemico all'Arcoleo e la lezione è minimamente diversa: «Eccezioni, come dice il Nencioni, Aristofane e Luciano? Ma eccezioni, allora, anche lo Swift e lo Sterne» (1908, p. 39).

Lo scritto di Nencioni è in effetti l'unico, tra quelli direttamente usufruiti da Pirandello, a fornire un canone ragionato di umoristi italiani in senso stretto. I giudizi critici dei due autori collimano non solo per i massimi esponenti dell'umorismo,²¹ la condivisione abbraccia anche opere di altri scrittori: i *Capricci* del Gelli, il *Sant'Ambrogio* del Giusti,²² il *Buco nel muro* e l'*Asino* del Guerrazzi, il *Copernico* di Leopardi e alcune pagine di Farina, Capuana e Carducci. L'indipendenza del canone pirandelliano si manifesta soprattutto nei giudizi discrepanti sugli scrittori del rinascimento. Secondo Nencioni l'Ariosto «è umorista in due o tre punti del suo gran poema: l'ascensione alla luna, ecc.», e il Pulci «nel suo *Morgante* ha stanze veramente umoristiche» (1884, p. 199). Pirandello nega invece a entrambi i poemi il vero umorismo, perché i contrasti sono esposti in modo ironico senza essere drammatizzati comicamente attraverso il sentimento (UM pp. 73-74 e 96).²³

1.1.2. Riferimenti allusivi nella seconda parte

Nella seconda parte del libro Pirandello non menziona mai Nencioni, benché a più riprese alluda alla sua definizione per contrapporvi la propria teoria. L'elenco delle «caratteristiche più comuni» dell'umorismo offerto in apertura s'appoggia in larga misura al testo nencioniano, come dimostra il seguente raffronto in cui sono evidenziati mediante lo spazieggiato i punti di contatto:

Ogni nostro riso ha per origine una apparente o latente contraddizione. [...] Il sentimento e la meditazione del disaccordo fra la vita reale e l'ideale umano, fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, è in fondo d'ogni vero umorismo; il quale nasce più dal cuore che dalla mente, e sotto il

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente osservare, sono la « contraddizione » fondamentale, a cui si suol dare per causa principale il disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, per

²¹ Vale la pena rilevare che la caratterizzazione dell'umorismo di Cervantes fornita da Nencioni consona in alcuni punti con quella pirandelliana: «Nel suo immortale libro l'umorismo nasce al solito dalla contraddizione. Le audacie di Don Chisciotte e i terroci di Sancho ci divertono per la loro sproporzione con le circostanze reali. [...] Don Chisciotte è pazzo per l'anacronismo delle sue idee – ma è tutt'altro che pazzo per quelle idee in sé medesime. È ridicolo e ammirabile al tempo stesso, è grottesco ed è tragico; ed è perciò il personaggio più umoristico che abbia creato il genio di un gran poeta» (1884, p. 197). Inoltre, per quanto concerne i *Promessi sposi*, entrambi gli autori reputano esemplare il dialogo tra Don Abbondio e Federigo Borromeo, Nencioni afferma che «sono eminentemente umoristiche le pagine dov'egli dubita della conversione dell'Innominato; e quelle dove la sua saviezza mondana ricalcitra e si dibatte contro il mondo ideale evangelico di Federigo Borromeo» (1884, p. 205). Mentre Pirandello illustra attraverso questa scena l'atteggiamento tipicamente umoristico di Manzoni (UM pp. 139-45).

²² Il giudizio di Pirandello: «penso al *Sant'Ambrogio* del Giusti, vera poesia umoristica, unica forse tra le tante satiriche e sentimentali» (UM pp. 118-19) è simile a quello di Nencioni: «Di veramente umoristico il Giusti non ha che il *Sant'Ambrogio*» (1884, p. 199).

²³ Inoltre Pirandello non accoglie nella propria rassegna di *Umoristi italiani* alcuni autori menzionati da Nencioni (Gozzi, Verga, Praga, Guerrini, Betteloni, Barrili, Roverta, Liroy), mentre vi annovera altri non considerati dal critico fiorentino (Machiavelli, Bruno, Baretta, Meli, Foscolo, Belli, D'Azeglio, Revere, De Meis, Nievo, Bersezio, Fogazzaro e Graf).

sorriso nasce quasi sempre una lacrima. [...] L'osservazione e la pittura umoristica vanno unite generalmente a un benevolo scetticismo, a una tolleranza che è frutto di dolorose esperienze, a una curiosità d'artista che studia con umana simpatia le debolezze morali degli individui, e vi si trattiene più volentieri quanto più il fenomeno psicologico è negletto dagli osservatori volgari, e dai filosofi di professione. (Nencioni, 1884, p. 194)

principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colora ogni nostra osservazione, ogni pittura umoristica, e in fine il suo procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico. (UM p. 123)

Il recupero tacito, marcato dalle espressioni generalizzanti («più generalmente osservate», «si suol dare»), rivela la prossimità e la distanza tra la concezione dell'umorismo dei due autori.²⁴ Pirandello d'un canto ammette che tali «caratteristiche e conseguenti definizioni» permettono di «comprendere, così, in generale, che cosa sia l'umorismo», d'altro canto nega loro di cogliere e spiegare «l'intima ragione» di queste manifestazioni esterne (UM p. 123).²⁵

Mentre Nencioni teorizza la contraddizione percepita attraverso il cuore e la mente (le due primordiali forze creative secondo l'estetica romantica e desanctisiana), Pirandello pone come elemento costitutivo della *forma mentis* umoristica il contrasto interno tra queste due entità, il quale provoca lo sdoppiamento nell'atto della concezione e sfocia nel sentimento del contrario. Così facendo, interiorizza e al contempo radicalizza la contraddizione, liberandola da ogni determinazione *a priori* sia etica (come fa Lipps) che contenutistica (come fa Nencioni):

Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche. Perché limitarne eticamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola, ad esempio, al disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? (UM p. 132)

Il giudizio negativo sulla contraddizione basilare postulata da Nencioni viene ribadito in apertura al quinto capitolo:

²⁴ Marziano Cuglielminetti ha messo in relazione, in modo debitamente cautelativo, il nocciolo della teoria pirandelliana con l'idea del contrasto tra ragione e sentimento esposta da Nencioni: «non è detto che in questa definizione nencioniana dell'umorismo, sebbene espressa con frettolosa ingenuità, Pirandello non abbia trovato degli stimoli fecondi per approfondire la sua celebre analisi del sentimento umoristico come "sentimento del contrario"» (1969, p. 1120).

²⁵ Già Debenedetti osservò che «Pirandello respinge questa definizione solo perché non è riuscita a trovare le intime ragioni dei caratteri che essa elenca; salvo poi confermare lui quegli stessi caratteri, quando è in grado di farli scaturire come conseguenze della propria definizione» (1987, p. 409).

È un considerar superficialmente, abbiamo detto, e da un lato solo l'umorismo, il veder in esso un particolar contrasto tra l'ideale e il reale. Un ideale può esserci, ripetiamo; questo dipende dalla personalità del poeta; ma se c'è, ecco, è per vedersi decomposto, limitato, rappresentato a questo modo. (UM p. 145)²⁶

I due poli del contrasto d'ascendenza romantica²⁷ vengono così decostruiti dalla coscienza dell'inevitabile illusorietà di ogni nostra conoscenza e l'umorismo assurge a espressione della crisi gnoseologica moderna.²⁸

Anche al quarto capitolo, incentrato sulla disposizione umoristica, è sotteso un intenso dialogo allusivo con Nencioni. Lo scrittore d'un canto concorda implicitamente con la priorità della «natural disposizione del cuore e della mente» (1884, p. 193), precisando però che «è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante», congenita o acquisita, a tale fisionomia psichica (UM p. 138). D'altro canto teorizza, in opposizione esplicita al concetto centrale della definizione di Nencioni, il dissidio interno all'umorista, tenuto sospeso tra atteggiamenti contrari dall'azione demistificante della riflessione:

Può darsi che questo faccia talvolta con quella *simpatica indulgenza* di cui parlan coloro che vedono soltanto un umorismo bonario. Ma non c'è da fidarsene, perché se la disposizione umoristica ha talvolta questo di particolare, cioè questa indulgenza, questo compatimento o anche questa pietà, bisogna pensare che esse son frutto della riflessione che si è esercitata sul sentimento opposto; sono un sentimento del contrario nato dalla riflessione su quei casi, su quei sentimenti, su quegli uomini, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'irrisione dell'umorista, il quale è tanto sincero in questo dispetto, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà. (UM p. 139)

Non «*simpatica indulgenza*» (1884, p. 194) ma «sentimento del contrario», perché il disaccordo non è solo esterno tra ideale e reale, bensì, soprattutto, interno tra

²⁶ Le stesse qualifiche negative compaiono già nel sesto capitolo della prima parte, quando Pirandello s'opponne a un'interpretazione unilateralmente bonaria dell'umorismo, rifacendosi nel suo solito modo allusivo alla definizione di un critico non meglio identificato d'area desancrisiana: «Chi crede che sia tutto un giuoco di contrasto tra l'ideale del poeta e la realtà, e dice che si ha l'invettiva, l'ironia, la satira, se l'ideale del poeta resta offeso acerbamente o sdegnato dalla realtà: la commedia, la farsa, la beffa, la caricatura, il grottesco, se poco se ne sdegna e delle apparenze della realtà in contrasto con sé è piuttosto indotto a ridere più o meno fortemente; e che infine si ha l'umorismo, se l'ideale del poeta non resta offeso e non si sdegna, ma transige bonariamente, con indulgenza un po' dolente, mostra d'aver dell'umorismo una veduta troppo unilaterale e anche un po' superficiale» (UM p. 107).

²⁷ Momigliano (1909b, pp. 312 e 321-29) traccia una tutt'ora valida storia della teoria del contrasto nel romanticismo tedesco.

²⁸ L'equazione tra umorismo e arte autentica insita nell'argomentazione pirandelliana non è condivisa da Nencioni. Egli critica l'affermazione in questa direzione di Carlyle: «l'umorismo è la perfezione del genio poetico. Chi ne manca, sian pur grandi le altre sue doti, è un ingegno poetico incompleto; avrà occhi per vedere all'insù, ma non per vedere intorno a sé e sotto sé», giudicandola troppo assolutistica: «È troppo dire. Accettando questa sentenza, bisognerebbe chiamare menti incomplete Omero, Virgilio, Dante, Spenser, Milton, il Tasso, Schiller, Victor Hugo... Gli antichi fra i quali, eccetto Aristofane e forse in parte Luciano, non è traccia di vero umorismo, sarebbero tutti *monoculi*!» (1884, p. 195).

riflessione e sentimento. Non «benevolo scetticismo» e «tolleranza che è frutto di dolorose esperienze» (1884, p. 194), ma «amara esperienza della vita» (UM pp. 133 e 138) e «scetticismo» *tout court* (UM pp. 123 e 133), perché la visione idealistica dell'uomo non è solo leggermente scalfita, bensì abbattuta con sofferenza dalla lucida consapevolezza definitivamente disillusa. Nell'esemplare interpretazione dell'umorismo manzoniano (UM pp. 144-45), la «bonarietà» viene meno per la generalizzazione del «discredito del valore umano», che coinvolge anche lo scrittore. Nella concezione pirandelliana – diversamente da quanto avviene nell'ironia romantica, cui è improntata l'interpretazione desanctisiana dei *Promessi sposi* accolta da Nencioni²⁹ – lo scrittore non è più distaccato né superiore al mondo rappresentato. La diversa valutazione dell'atteggiamento assunto dall'umorista deriva dalla diversa concezione del mondo, di cui egli viene investito. Pirandello proietta infatti, nelle letture esemplari di opere umoristiche, la propria lucida e sofferta coscienza dell'*impasse* umana tra le aspirazioni metafisiche inappagabili e le ineludibili necessità pragmatiche della vita quotidiana. Tale consapevolezza è ben altrimenti radicale dell'irrequietezza postulata in forma negativa dal critico fiorentino: «dov'è calma perfetta e fede inconcussa, non esiste umorismo» (1884, p. 195).

Ne *L'umorismo* Pirandello si distanzia quindi essenzialmente per il metodo estetico-psicologico e per le implicazioni filosofiche dalla caratterizzazione offerta nel saggio *L'umorismo e gli umoristi*. A esso nondimeno fa costante riferimento per affermare in modo contrastivo le proprie tesi principali: l'indistinzione terminologica diffusa presso i critici d'ogni nazione (e non solo italiani), l'atemporalità della condizione di spirito tipicamente umoristica (non solo moderna), la necessità di un approccio psicologico individualizzante (non improntato a ideali sintesi storiche), il rifiuto di una determinazione *a priori* sia etica che contenutistica del contrasto interno all'umorista (non riducibile al disaccordo tra ideale e reale), l'effetto corrosivo e demistificante svolto dalla riflessione espresso nel contrastato sentimento del contrario (solo apparentemente bonario). Tale modo di esporre in opposizione alla concezione vulgata di Nencioni non tematizza i punti comuni tra le due teorie, che pur sussistono. Essi sono rapportabili al comune sostrato estetico desanctisiano (preminenza sentimentale nella creazione,³⁰ incompatibilità con l'imitazione e la retorica),³¹ oppure concernono caratteristiche tradizionali di questo genere letterario (l'attenzione riservata a fenomeni psicologici solitamente negletti, la presenta-

²⁹ Il critico fiorentino cita infatti ampiamente quanto «nota acutamente il De Sanctis» analizzando la paura di Don Abbondio (1884, p. 205). Il complesso ruolo del *Magistero di De Sanctis* è esaminato sotto nel cap. III.1.3.

³⁰ Il *Don Chisciotte* e il *Tristram Shandy* dimostrano, secondo Nencioni, che l'umorismo «ha origine più dal cuore che dalla testa» (1884, p. 197); cfr. UM p. 134.

³¹ «Come egualmente non v'è, né poteva esservi, umorismo vero nelle epoche di letteratura convenzionale e d'imitazione – nelle epoche di classica ortodossia, come in Francia sotto Luigi XIV. Vi ammirerete lo spirito elegante, fine, aristocratico; ma non vi troverete traccia di umorismo» (1884, p. 196). Il periodo è significativamente espunto da Pirandello nell'ampia citazione della rapida sintesi storica offerta da Nencioni (UM p. 26), quasi a occultare i pensieri sostanzialmente condivisi (UM pp. 49-50).

zione dell'eroe in veste da camera,³² la commozione che distingue l'umorista dal satirico).³³

1.2. Funzione strutturante della polemica con Arcoleo

Depredate tacitamente come miniera di citazioni d'autori famosi, citate e avversate in modo esplicito o con allusivi riferimenti polemici, le due conferenze su *L'umorismo nell'arte moderna* (1885) di Giorgio Arcoleo³⁴ rappresentano per *L'umorismo* pirandelliano un ricco repertorio di definizioni d'autori stranieri ma anche il principale obiettivo polemico per la concezione diametralmente opposta dell'umorismo, inteso dal critico di Caltagirone come fenomeno prettamente moderno e nordico, inconciliabile con la «scettica indifferenza» e la «pagana serenità» attribuita agli scrittori italiani.³⁵

Traccia del primo modo d'utilizzazione si trova già nel saggio del 1896 su *Un preteso poeta umorista del secolo XII*, quando Pirandello illustra il dilaniamento interno all'umorista attraverso l'atteggiamento di Heine:

Ahimè, quante volte questo poeta che scopre ed esprime il ridicolo del serio umano, non è lui stesso il serio del ridicolo che rappresenta! Quante volte [...] leggendo alcune poesie dell'Heine non ci vien fatto d'esclamare: Ma qui ridon tutti i suoi dolori! (SP p. 250)

L'espressione antifrastica deriva, come ha segnalato Barbina (OS p. 56), da Arcoleo che riassume la quintessenza del *Romanzero* nella formula: «Ridere del proprio dolore» (1885, p. 61). Pirandello la riutilizza tre volte nel libro per designare la contrastata prospettiva umoristica. In un caso è esplicitamente attribuita all'Arcoleo, quando parla «del Heine in fin di vita, che ride del suo dolore» (UM p. 115). Negli altri due è invece usata, senza alcun marchio di provenienza, per designare la quintessenza dell'umorismo: a proposito di Pulci che, «se in parte nelle lettere e

³² «Un eroe in veste da camera, osservato a tutte l'ore tra le pareti domestiche da un arguto e affezionato servitore – tale è l'uomo sotto la lente dell'osservatore umorista» (1884, p. 194); cfr. UM p. 158.

³³ «Il satirico s'indigna, l'umorista si diverte, s'interessa nella sua rappresentazione, e finisce col commuoversi e comunicarci questa commozione» (1884, p. 194); cfr. UM p. 146.

³⁴ Giurista e letterato (1848-1914), formatosi alla scuola del De Sanctis, pubblicamente elogiato dal maestro per lo studio sulla maschera di Pulcinella, intitolato *Un filosofo in maschera* (1872), si dedicò poi soprattutto agli studi di diritto pubblico (fu professore di diritto costituzionale a Parma, Palermo e a Napoli) e intraprese la carriera politica (diventò deputato al parlamento, sottosegretario di Stato e infine senatore). Si vedano in merito la *Prefazione* di G.A. Borgese a *Le opere di Giorgio Arcoleo*, a cura di G. Paulucci de Calboli e A. Casulli, Milano, Mondadori, vol. 1, 1929, pp. IX-XIII e la voce firmata * del DBI, vol. 3, 1961, pp. 798-800. Le conferenze di Arcoleo stampate nel 1885 sono tuttora presenti nella biblioteca di via Bosio e recano qualche annotazione autografa, a proposito di cui Barbina osserva in modo generico: «Può avere un certo interesse notare che nel volume dell'Arcoleo, le citazioni dei romantici tedeschi, sottolineate, ritornano come citazioni dirette nel saggio pirandelliano su *L'umorismo*» (BP p. 50). Esse devono aver riscosso un certo successo poiché furono tradotte in francese (Paris, 1898) e in tedesco (Dresden, 1900).

³⁵ Questi due modi di riferirsi alle conferenze di Arcoleo sono già stati messi in luce da Milone (1996, pp. 103-6).

nella *Frottola* riesce a ridere dei suoi dolori a modo degli umoristi, non riesce mai a oggettivare nel suo poema la disposizione naturale all'umorismo» (UM p. 71), e a proposito di Cervantes che «Si vede, e ride di sé stesso. Ridono tutti i suoi dolori» (UM p. 103).

Nel 1908 s'intensifica, dato il contesto accademico-concorsuale, lo sfruttamento delle conferenze napoletane per estrarne «scoppiettanti definizioni» (UM p. 115) di scrittori famosi, soprattutto inglesi e tedeschi. L'affermazione di Addison sull'impossibilità di definire l'umorismo (UM p. 19),³⁶ le definizioni del termine fornite da Twain (UM p. 21),³⁷ da Richter (UM pp. 121-22) e da Hegel (UM pp. 122-23),³⁸ l'elenco delle opere umoristiche di Thackeray che smascherano le finzioni sociali (UM p. 149 e n),³⁹ l'idea di Carlyle del vestiario come mascheta (UM p. 158),⁴⁰ l'esempio di scomposizione umoristica attraverso la riflessione sul naso di Cleopatra (UM p. 159),⁴¹ e la visione del mondo di Sterne (UM p. 160)⁴² sono tutti

³⁶ Arcoletto 1885, p. 4, dove il passo è citato «senza indicazione della fonte. Si tratta, comunque, dello "Spectator" (35, 10 aprile 1711), celebre giornale tra i cui fondatori fu Joseph Addison (1672-1719), uomo politico e letterato inglese» (Milone 1995, p. 9n).

³⁷ Arcoletto 1885, p. 80. La tradizionale reputazione umoristica dello scrittore americano è particolarmente contrariata da Pirandello che la adduce a più riprese per significare il travisamento del giudizio critico di Arcoletto, per esempio, quando esamina l'indice delle conferenze su *L'umorismo nell'arte moderna*: «E tra gli umoristi della prima fase son citati due francesi, Rabelais e Montaigne, e due inglesi, Swift e Sterne; tra gli umoristi della seconda, due tedeschi, Richter e Heine, tre inglesi, Carlyle, Dickens, Thackeray e poi... Marco Twain. Come si vede nessun italiano. E dire che arriviamo fino a Marco Twain!» (UM p. 116).

³⁸ Queste ultime due citazioni si trovano in Arcoletto 1885, p. 5.

³⁹ La citazione imprecisa e l'erronea traduzione del titolo («Novella senza eroi, o vanità illuminate con le candele stesse dell'autore») sono state segnalate da Milone: «la citazione è scorretta e fonde il sottotitolo con un passo dell'introduzione dell'autore. *A Novel without a Hero*, che è il sottotitolo, è tradotto con uno sviazione: *novel* sta infatti per "romanzo"» (1995, p. 206n). Queste imprecisioni non sono però dovute a Pirandello, bensì risalgono all'Arcoletto (1885, p. 78) e da qui discendono ne *L'umorismo*. Va notato che l'accostamento tra la disamina delle finzioni sociali di Marchesini e lo scrittore inglese è suggerita forse dal ricorrere dello stesso termine «finzione» nella caratterizzazione fatta dall'Arcoletto: «Tuttavia il fondo è sempre quello: — la società è ipocrita e bugiarda; il successo non è dovuto alla realtà, ma alla finzione; e il lavoro della civiltà consiste nel creare nuove parvenze, nel lusingare a beneficio di uno o di pochi la credulità di molti o di tutti. [...] L'umorismo del Thackeray ha come nota primaria concetto della società odierna, e il quale comincia dallo scritto: "Novella senza eroi, o vanità illuminate con le candele stesse dell'autore", che lo illustra con disegni, agli altri più conosciuti: "Il libro degli Snobs" e "La fiera delle vanità"» (1885, pp. 77-78).

⁴⁰ Anche in questo caso la «citazione imprecisa che fonde due affermazioni piuttosto distanti (libro I, capp. 1 e 8)» dell'opera di Carlyle (Milone 1995, p. 222n) deriva dalle conferenze napoletane. Pirandello taglia il brano riportato dall'Arcoletto e ne piega il senso innestandolo nel proprio discorso intorno alle ipocrite composizioni sociali che vengono smontate dalla riflessione: «L'uomo è un animale vestito, dice nel *Sartor resartus*; la società ha per base il vestiario. Come potremmo senz'abiti possedere la facoltà madre, la sede dell'anima, la vera cellula del corpo sociale, una borsa?» (1885, p. 67).

⁴¹ La frase «Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo» è usata dallo sterniano zio Tobia quando tenta di definire per via negativa cosa sia il naso. Arcoletto citandola accenna alla fonte pascaliana: «Lo Zio Tobia pensava forse a questo monno di Pascal, concludendo che il naso è... il naso» (1885, p. 5). Il pensiero del filosofo francese è in origine imperniato su un gioco di parole: «Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé» (*Pensées*, n. 162, ed. Brunsvicq). La potenzialità umoristica insita nella considerazione del proprio naso sta alla base del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, apparso solo nel 1925, ma la sua lunga gestazione può ben esser fatta risalire agli anni de *L'umorismo*, che qui e altrove (UM p. 153) ne anticipa il tema iniziale (cfr. Mazzacurati 1987, p. 293n).

⁴² In questo caso il passo pirandelliano («lo Sterne che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mon-

desunti, senza dichiarazione di fonte, dalle conferenze di Arcoleo. Anche lo spunto per la citazione in francese dall'avvertenza di Rabelais a badare alla midolla nascosta nella propria opera (UM p. 56), deriva verosimilmente da Arcoleo, che riporta il brano tradotto in italiano (1885, p. 16). Pirandello l'ha però riscontrata sull'edizione originale francese tuttora conservata nella sua biblioteca.⁴³ Spia della mediazione è in questo caso la nota autografa posta in margine alle conferenze napoletane (1884, p. 20): «E il nostro Pulci e il nostro Folengo», che Pirandello sviluppa proprio introducendo la citazione di Rabelais: «Perché si disconosce soltanto nei nostri questo valore positivo dell'ironia e si riconosce invece negli stranieri? si disconosce in Pulci e nel Folengo per esempio, e si riconosce in Rabelais?» (UM p. 56).

La «varia ed elegante erudizione di lingue e letterature straniere» attestata dalla commissione esaminatrice (Comes 1976, p. 143) deriva, in realtà, dalla previdente accumulazione di citazioni autorevoli da testi disparati, pur considerati criticamente nella loro argomentazione interna. Dalla puntuale documentazione di Milone, affidata alle note dell'edizione garzantiana de *L'umorismo*,⁴⁴ emerge che la quasi totalità delle citazioni d'autori stranieri addotte ne *L'umorismo* sono riconducibili alle conferenze di Arcoleo, alle *Note per una poetica storica del romanticismo* di Muoni (1906),⁴⁵ alla parte storica dell'*Estetica* di Croce (1902) e alla *Storia e fisiologia dell'arte del ridere* di Tullio Massarani (1900).⁴⁶ Tali accertamenti ridimensionano

do») non corrisponde alla lettera a quello dell'Arcoleo, che ricorda a ben due riprese come secondo Sterne «ciò che è infinitamente piccolo regola il mondo» e, con variante minima, «l'infinitamente piccolo regola il mondo» (1885, pp. 34 e 87). La quantità delle riprese pirandelliane da queste conferenze induce a ravvisarvi la fonte prima anche di questa formulazione.

⁴³ Nella biblioteca in via Basio è conservato il tomo IV delle *Œuvres*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1887.

⁴⁴ Menziono in seguito, salvo per gli interessi esaminati in dettaglio, solo i brani per i quali la mia interpretazione circa la fonte probabile differisce da quella data da Milone. Per tutti gli altri casi mi limito ai semplici rinvii di pagina, rimandando per una puntuale e lineare verifica delle citazioni esplicite e implicite al ricco apparato di note dell'edizione garzantiana.

⁴⁵ Milone osserva che «l'utilizzo del volume va molto al di là di quanto il rinvio esplicito faccia supporre e si ripete, senza alcuna segnalazione, in svariati punti» (1996, p. 101). Il commento italiano alla definizione dell'ironia data da Schiller (UM p. 24), per il quale Pirandello rinvia in calce al volume francese *La poétique de F. Schiller* di Basch (Paris, Alcan, 1902), è pure tratto di seconda mano da Muoni (1906, pp. 17-18). Anche gli altri rinvii a Basch contenuti ne *L'umorismo* (UM p. 25n e 31) si basano sul compendio di Muoni (1906, pp. 7 e 10), che si rifà allo storico della filosofia come al «più recente, profondo e geniale studioso della poetica schilleriana» (1906, p. 9). Venendo così meno la certezza della conoscenza diretta da parte di Pirandello dell'opera del filosofo francese, i diversi accostamenti proposti dalla Stasi (1995, pp. 156-57, 181-87) attestano più che altro come la concezione estetica sentimentale, che l'agrigentino ha recepito attraverso la scuola desancrisiana, Goethe e Séailles (cfr. Vicentini 1985, pp. 63-66, 85-88, 153-54, 174-75), consuoni pure con la posizione di Schiller e di Basch.

⁴⁶ Milone ha segnalato per primo che Pirandello usò questa opera senza mai citarla esplicitamente. La mancata menzione, che pure avrebbe arricchito la magra bibliografia critica pirandelliana, è verosimilmente dovuta al fatto che, essendo la monumentale «Rassegna di letteratura amena di tutti i tempi» (1900-1902, vol. I, p. 5) priva di sistemazione teorica, l'agrigentino la sfruttò solo come repertorio per gli svariati generi elencati nel sottotitolo: «Favola, fiaba, commedia, satira, novella, prosa e poesia umoristica». Alle due riprese individuate da Milone (1995 pp. 69 e 151-52) vanno aggiunte altre citazioni più estese di scrittori stranieri che attestano la lettura integrale dell'opera. Il passo relativo alla «plusvalenza futura» delle opere d'arte teorizzata da Sainte-Beuve, incluso da Pirandello nell'esame del *Don Quixote* (UM p. 101), deriva alla lettera dal capitolo su *Michele Cervantes Saavedra e il teatro*

notevolmente l'erudizione pirandelliana soprattutto per la letteratura e la filosofia tedesca⁴⁷ e chiamano in campo ben più ampie e approfondite verifiche degli influssi culturali tedeschi e inglesi sull'opera creativa dell'agrigentino.

1.2.1. *Dialogo polemico sotteso alla prima parte de L'umorismo*

Più importante di questo saccheggio di erudizione posticcia è il dialogo polemico – implicito ed esplicito – con Arcoleo. Esso non tocca solo direttamente la teoria dell'umorismo, bensì costituisce buona parte della struttura argomentativa della prima parte, volta essenzialmente a confutare la tradizionale delimitazione cronologica e geografica. Tale posizione viene infatti rappresentata più dalle conferenze dell'allievo di De Sanctis che dal già esaminato saggio di Nencioni. Ampiamente citate e discusse nel secondo capitolo (UM pp. 27-28),⁴⁸ che combatte la distinzione tra comico antico e umorismo moderno, e nel sesto capitolo (UM pp. 109-10, 115-16)⁴⁹ dedicato all'umorismo italiano, esse vengono allusivamente evocate anche nel quarto e nel quinto capitolo, in cui è respinto il giudizio sommario d'ascendenza

spagnuolo di Massarani (1900-1902, vol. II, pp. 337-38). Anche la sprezzante caratterizzazione di Thackeray dell'opera di Congreve usata da Pirandello nel 1908 costituisce una ripresa letterale dalla *Storia* di Massarani: «Ma sul serio, se son considerati umoristi in Inghilterra il Congreve, lo Steele, il Prior, il Gay, non troveremo noi nella letteratura nostra da contrapporre a quel medioerissimo commediografo, il cui reato – a dirlo col Thackeray – fa l'effetto d'un triclino o d'un cubicolo di Pompei, dove non restino più se non i cocci dell'arrico banchetto o i detriti del mondo muliebri scomparso, e a quei tre altri buoni compagni, non troveremo, dicevo, da contrapporre altri nomi di scrittori, che noi, per conto nostro, non ci siamo mai sognati di chiamare umoristi, anche del settecento, e anche di due o tre secoli innanzi?» (UM 1908 p. 132 < 1900-1902, vol. III, p. 12; la ripresa è omessa in UM 1920 p. 114). Infine, Pirandello ricorre a una serie di citazioni autorevoli presenti nella *Storia e fisiologia dell'arte del ridere* per accreditare la molteplicità dei rapporti tra il cosiddetto umorismo nordico e gli scrittori mediterranei (UM p. 44). Il passo del *Cicerone* di Gian Carlo Passeroni, che documenta l'apprezzamento della propria opera da parte di Sterne, deriva da Massarani (1900-1902, vol. III, p. 37), come rivela il rinvio che in questo caso – contrariamente all'usuale prassi citazionale pirandelliana dei testi letterari – è assai preciso: «nel canto XVII, parte III, del suo *Cicerone* ci fa sapere (str. 122a)» (UM p. 44 < 1900, vol. III, p. 225). Il paragone di Swift con Rabelais stabilito da Voltaire, citato in francese, e la citazione in italiano del giudizio critico di Lessing derivano pure verosimilmente da Massarani (1900-1902, vol. III, rispettivamente a pp. 17 e 85). Siccome in questi ultimi due casi le riprese sono circoscritte alle sole citazioni è la loro presenza compatta a certificare la mediazione.

⁴⁷ La fama di essersi formato attraverso filosofi e scrittori tedeschi letti durante il soggiorno universitario a Bonn accompagnò Pirandello fin dagli esordi (cfr. Casella 1997, p. 186n). Nel secondo dopo guerra fu rafforzata dalla tesi di dottorato di Adank su *Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il mondo tedesco* (1948, pp. 66, 87-88). Ridimensionano invece l'importanza dei riferimenti alla cultura tedesca contenuti ne *L'umorismo*: Vicentini (1985, p. 52), Kurt Ringger (1982, p. 346) e, più in generale, Michael Rössner (1988, pp. 228-30 e 1996, 160-61). Un dettagliato esame della presenza del mondo germanico nelle prime opere poetiche e nei primi saggi è dovuto a Willi Hirdt; (1981, pp. 69-94).

⁴⁸ Le formulazioni tratte dall'Arcoleo derivano, secondo l'ordine d'apparizione ne *L'umorismo*, dalle pagine 6-7, 8 e 9-10. Il passo relativo a Diogene citato a UM p. 29 deriva da Arcoleo 1885, p. 4: la caratterizzazione del Rinascimento italiano di UM p. 30 è tratta da Arcoleo 1885, p. 10.

⁴⁹ L'origine della lunga citazione di UM pp. 109-10 è dichiarata in nota da Pirandello stesso (Arcoleo 1885, pp. 94-95). I brani riportati a UM pp. 115-16 derivano da diverse zone (testuali delle conferenze napoletane: l'affermazione di principio di Arcoleo contro le scomuniche si trova a p. 93; i brani relativi a Leopardi e Manzoni sono i soli rispettivamente dalle pp. 62 e 95, come dimostrano chiaramente le lezioni scorrette dei due passi leopardiani (cfr. Milone 1995, p. 153n); la partizione tra i due tipi di riso è desunta dall'indice delle conferenze; l'assenza in Italia dell'umorismo propriamente inteso è ribadita a p. 93.

desancisiana secondo il quale la letteratura italiana del Rinascimento sarebbe di pura imitazione e priva d'originalità e d'ideali. Esposta attraverso le parole di Giacomo Barzellotti,⁵⁰ Pirandello contesta questa tesi paragonandola a espressioni estratte tacitamente da Arcoletto⁵¹ e presentate con moduli generalizzanti:

Ora questa [del Barzellotti] a noi sembra un'altra di quelle considerazioni molto sommarie, che abbiamo deplorato più su, considerazione che s'accorda con altre simili su la *scettica indifferenza*, ad esempio, su la *pagana serenità*, su la *mortificazione delle energie individuali*, su la *mancaza d'aspirazioni*, sul *riposo nelle forme e nel senso*, ecc., ecc., del nostro grande rinascimento (UM p. 54)

L'Italia rimase nei suoi gusti pagana, serena. Non ebbe curiosità, non intimità; imitò, plasmò [...]. Non credula, non scettica; restò indifferente. / In Germania invece ed Inghilterra il ritorno al passato non mortificò l'energie individuali; le accrebbe. [...] L'Epoca della Rinascenza non fu riposo nelle forme e nel senso come in Italia. (Arcoletto 1885, pp. 10-11)

Pirandello ricorre alle stesse espressioni, evidenziate tramite il corsivo a segnalare che si tratta di citazioni, quando respinge le interpretazioni troppo idealizzanti dell'epopea francese, su cui poggia generalmente la valutazione negativa della poesia cavalleresca italiana. A tale schema storico idealistico oppone il giudizio del filologo danese Nyrop, secondo cui la religiosità è solo «un fattore concomitante ma subordinato»:⁵²

⁵⁰ Filosofo e letterato fiorentino (1844-1917), dal 1896 professore di storia della filosofia all'università di Roma.

⁵¹ Che si tratti di formule derivate dalle conferenze napoletane è inferibile ne *L'umorismo* dalla sintesi esplicitamente messa in questione da Pirandello: «E tutta l'Italia del rinascimento "rimase nei suoi gusti pagana, serena; non ebbe curiosità, non intimità"? Vedremo» (UM p. 30).

⁵² Caratteristico per il confronto critico e sagace con le proprie fonti è l'uso che Pirandello fa della *Storia dell'Epopea francese nel medio evo* di Nyrop (1888). Dapprima ne cita esplicitamente alcuni passi per evidenziare «la ingenua speciosità degli argomenti», con cui il filologo danese difende gli eroi dei poemi medievali dall'accusa di rozzezza e di religiosità puerile (UM pp. 60-61 < Nyrop 1888, pp. 323-24, 325, 329-30). Poi ritorce contro l'autore stesso un altro lungo brano in cui giudica la componente religiosa «un fattore concomitante ma subordinato» (UM p. 62 < Nyrop 1888, pp. 331-32). Infine avalla la propria tesi, secondo cui ironia e satira della vita cavalleresca sono già presenti nell'epopea medievale francese, con notizie e citazioni di antichi poemi epici, tutte desunte – senza più dichiararlo – dalle venti pagine centrali del capitolo sul *Valore dell'epopea* (1888, pp. 313-56), abilmente ricucite assieme (UM pp. 62-63). Per la successiva descrizione della ricezione italiana dei poemi francesi lo scrittore trae spunto dal paragrafo dedicato all'Italia nel capitolo su *L'epopea fuori della Francia*. Qui Nyrop (1888, p. 256) rinvia alle pagine di Rajna sulle *Fonti dell'Orlando furioso* (1900, p. 14 e 17), citate in modo esteso ed esplicito da Pirandello (UM p. 63). Inoltre spiega il diverso sviluppo che ebbero i poemi epici nei due paesi contrapponendo l'origine colta e il successivo decadimento a livello popolare in Francia alla diffusione dapprima popolare con successiva nobilitazione artistica in Italia (1888, pp. 257-58), spiegazione che viene accolta e ulteriormente sviluppata dall'agrigentino (UM pp. 63-64). Da ultimo Nyrop accenna all'ininterrotta fortuna riscossa presso il popolo italiano da quegli antichi eroi (1888, pp. 258-59), fornendo così verosimilmente lo spunto per la digressione pirandelliana sul vivo diletto «in ispecie del popolo meridionale» per le figure leggendarie, anche moderne come Garibaldi (UM pp. 64-65). Lo sfruttamento del manuale di Nyrop risulta insomma altamente funzionale alla propria argomentazione, ai propri interessi e alla finalità accademica di mostrare un atteggiamento critico e originale nei confronti degli autori usati, dando al contempo dimostrazione d'erudizione, anche se solo posticcia.

Ho voluto ricordar questo, perché mi sembra che troppo se ne siano dimenticati quanti, discorrendo con scarsa cognizione dell'epopea francese, notano in essa serietà e profondità di sentimento religioso e non so quali e quanti fieri e nobili ideali, per venir poi a dire che quel sentimento e questi ideali non potevano trovar eco nei nostri poeti cavallereschi fioriti in un tempo di *scettica indifferenza*, di *pagana serenità*, *privi di aspirazioni*, ecc. ecc. (UM p. 62)

Le formule parafrastiche derivate dall'Arcoleo ricompaiono ancora poco oltre quando, sempre appoggiandosi a Nyrop, Pirandello riscatta il valore dei poemi cavallereschi italiani sottolineando come essi abbiano rialzato a livello artistico questo genere letterario, che in Francia era ormai decaduto a intrattenimento popolare:

Che ci han dunque da vedere lo scetticismo del tempo, l'indifferenza, la mancanza d'ogni ideale, se anzi i nostri poeti cavallereschi rendono invece a rialzare a mano a mano, a nobilitar la materia, a rivagheggiar quasi in sogno quegli ideali, lavando del troppo sangue gli eroi e rendendoli più umani e gentili? (UM p. 64)

Attraverso questo allusivo dialogo polemico, il quinto capitolo sull'*Ironia comica nella poesia cavalleresca* diventa una confutazione non solo della sintesi idealistica del discepolo di De Sanctis, ma anche – secondo Milone – di quella del maestro stesso: «sul piano storico-critico il saggio pirandelliano costituisce una confutazione della lettura della poesia cavalleresca fatta da Hegel nell'*Estetica* e ripresa da De Sanctis nelle sue lezioni zurighesi», poiché essa si basa sulla «tesi di un riso ironico, di una comicità puramente negativa, demolitrice del passato» (1996, p. 97).⁵³ Pur ammettendo questo maggiore obbiettivo polemico, è la controversia con Arcoleo a essere strutturante per la prima parte de *L'umorismo*. A essa allude la giustificazione *a posteriori* del percorso tortuoso posta all'inizio dell'ultimo capitolo:

Ho voluto soltanto, in questa prima parte del mio lavoro, oppormi a quanti han voluto sostenere che esso sia un fenomeno esclusivamente moderno e quasi una prerogativa delle genti anglo-germaniche, in base a certi preconcetti, a certe divisioni e considerazioni, arbitrarie le une, sommarie le altre, come mi sembra d'aver dimostrato. (UM pp. 104-5)

I due qualificativi si riferiscono rispettivamente al rifiuto della convenzionale partizione tra riso antico e moderno ricondotta alla *querelle* romantica, e all'obiezione metodologica contro le sintesi di una data epoca che inevitabilmente non

⁵³ Due motivi, uno d'ordine di metodo storico-letterario e uno d'ordine più ideologico, stanno secondo Milone all'origine della polemica: «Pirandello costruisce tutta la prima parte dell'*Umorismo* contestando la sintesi hegeliano-desanctisiana non solo in nome di una sorta di empirismo critico, legato all'insopprimibile rapporto diretto col testo, ma anche – come risulta dall'analisi della seconda parte – nel segno della rivendicazione dell'ambivalenza, della paradossale compresenza degli opposti che, propria a lui ed a Leopardi, era invece impenetrabile al buon senso positivo e alla ragione monovalente tanto dei critici scadenti, con cui Pirandello polemizzava apertamente, quanto dei sommi critici la cui sicurezza d'occhio era pur velata da qualsivoglia sistema» (1995, p. LXXXVI, simile in 1996, p. 97).

tengono «conto di tanti particolari in contraddizione, delle singole espressioni» (UM p. 28). La sommarietà delle correnti sintesi storiche viene denunciata passando in rassegna a una a una alcune affermazioni generiche delle conferenze napoletane:

«L'Antichità costrinse serenamente le forme nell'armonia del finito». Ecco una sintesi. Tutta l'antichità? Nessun antico escluso? «Il Ciclope o lo Gnomo, le Grazie o le Parche». E non anche le Sirene, metà donne, metà pesce? «La vita non aveva che o liberi o servi». E non poteva qualche libero sentirsi servo e qualche servo sentirsi libero entro di sé? Non cita lo stesso Arcoleo Diogene che «chiude il mondo nella botte, e non accetta la grandezza d'Alessandro, se gli roglie la vista del sole»? (UM p. 29)

La disamina prosegue per un'altra pagina nello stesso tono e con le stesse modalità, mettendo, cioè, in questione la validità assoluta delle affermazioni di Arcoleo mediante polemiche domande retoriche e segnalazioni di casi contrari, in parte desunti dall'autore stesso. E sfocia nell'annuncio della successiva confutazione mediante esempi singoli: «Parliamo d'umorismo e delle espressioni artistiche di esso, espressioni eccezionali e speciosissime, ripeto: ci basterebbe un umorista solo; ne troveremo parecchi, in ogni tempo, in ogni luogo» (UM p. 30). Se per l'antichità la dimostrazione *ex negativo* si limita a Socrate (UM pp. 41-42), per l'umorismo italiano comprende sia l'individuazione puntuale di scrittori umoristi in senso stretto (Berni, Machiavelli, Bruno, Manzoni ecc.), sia la polemica equiparazione di altri scrittori italiani a tradizionali esponenti inglesi dell'umorismo inteso in senso largo (Boccaccio, Pulci ecc.).

1.2.2. Il capitolo sugli Umoristi italiani come risposta per le rime

Nel sesto capitolo Pirandello svolge il dialogo polemico con Arcoleo in toni particolarmente acri. Dopo aver riportato il giudizio negativo su Leopardi e Manzoni, gli unici due scrittori italiani tangenzialmente considerati nelle conferenze napoletane, arriva alla stroncatura radicale:

Non è questo un modo abbastanza spiccio di giudicare e mandare? Ma questo modo, veramente, tiene l'Arcoleo dal principio alla fine delle sue conferenze: l'argomento è trattato così, a sprazzi, per sentenze inappellabili. Uморismo: fuoco d'artificio di scoppiettanti definizioni; poi, prima fase: dubbio e scerricismo – “ridere del proprio pensiero” – Amleto; seconda fase, lotta e adattamento – “ridere del proprio dolore” – Don Giovanni. (UM pp. 115-16)⁵⁴

La rassegna degli umoristi italiani, che chiude il capitolo, è formulata come refutazione del giudizio sulla letteratura italiana dato da Arcoleo: «Lo spirito comico

⁵⁴ Questi due tipi di umorismo sono designati in modo così laconico solo nell'indice delle conferenze che viene qui commentato da Pirandello.

rimase avviluppato nell'embrione della commedia dell'arte o nella poesia dialettale; e molto e ricco sviluppo ebbero invece e in poesia e in prosa, in poemi, novelle, romanzi e saggi, l'ironia e la satira» (UM p. 116 < 1885, p. 93). Pirandello ne riprende infatti le partizioni (letteratura dialettale e letteratura in lingua italiana) e le relative categorie (comico, ironia e satira) per metterle in dubbio mediante il solito procedimento di interrogative retoriche e di esempi che attestano il contrario:

Sul serio poi l'Arcoleo crede che nella nostra letteratura dialettale non ci sia altro che spirito comico? Egli è siciliano, e certamente ha letto il Meli [...]. Non c'è vero e proprio umorismo in tanta parte della poesia del Meli? [...] E non c'è umorismo, vero e proprio umorismo, in tanti e tanti sonetti del Belli? E senza parlare delle figure del Maggi, il *Giovannin Bongee*, il *Marchionn di gamb avert* di Carlo Porta non sono due capolavori d'umorismo? E, poiché si parla di tipi rimasti imperituri, il *Monsi Travet* del Bersezio, il *Nobilomo Vidal* del Gallina? E un altro scrittore dialettale abbiamo finora quasi del tutto ignoto, grandissimo: umorista vero, se mai ce ne fu, e – a farlo apposta – meridionalissimo, di Reggio Calabria: Giovanni Merlino [...]. / Questo per la letteratura dialettale. Non scopre poi sul serio altro che ironia e satira l'Arcoleo negli scrittori italiani? Io penso a un certo *Socrate immaginario* d'un certo abate del Settecento; penso al *Didimo chierico* del Foscolo; [...] e, poiché l'Arcoleo arriva fino a Marco Twain, penso al *Re umorista*, al *Demonio dello stile*, all'*Altalena delle antipatie*, al *Pietro e Paola*, a *Scaricalasino*, all'*Illustrissimo* del Cantoni; [...] penso [...] anche ad alcune opere di più giovani scrittori, da Luigi Antonio Villari all'Albertazzi, al Panzini... ed ecco, la *Lanterna di Diogene* di quest'ultimo vorrei porre in una mano all'Arcoleo e nell'altra la candela del *Candelajo* del Bruno: son sicuro che parecchi scrittori umoristi scoprirebbe nella letteratura italiana antica e nuova. (UM pp. 117-19)

Ma fin dall'inizio del capitolo la stoccata polemica contro la falsata percezione dell'umorismo nostrano da parte dei critici italiani in generale prende di mira in concreto (come si segnala tra parentesi quadre) Nencioni e, soprattutto, Arcoleo, da cui è derivata alla lettera in modo tacito la caratterizzazione di Montaigne:

La contraddizione invece è in coloro che, dopo aver affermato che l'umorismo è un fenomeno nordico e una prerogativa delle genti anglo-germaniche, quando poi vogliono recare due esempi mirabili del più schietto e compiuto umorismo, citano Rabelais e Cervantes, un francese e uno spagnolo [Nencioni]; oppure il Rabelais e il Montaigne [Arcoleo]; e citando il Rabelais non hanno occhi per vedere in casa loro il Pulci, il Folengo, il Berni [Arcoleo]; e, citando il Montaigne, che è il tipo dello scettico sereno, non avido di lotte, sorridente, senza impeti, senza ideali da difendere, senza virtù da seguire, lo scettico che tollera tutto senza aver fede in nulla [Arcoleo 1885, p. 21], che non ha né entusiasmi né aspirazioni, che si serve del dubbio per giustificare l'inerzia con la tolleranza, che dimostra una percezione della vita serena, ma sterile, indice di egoismo e di decadenza di razza, giacché il libero esame che non spinge all'azione può meglio che salvare dalla schiavitù, accettare, o rendersi complice del dispotismo [Arcoleo 1885, p. 22], non s'accorgono, dico, che le ragioni per cui han negato a tanti scrittori italiani non solo la nota umoristica, ma anche la possibilità d'averla, sono appunto queste che dicono d'aver prodotto l'umorismo di Montaigne. (UM p. 106)

Anche il successivo lungo paragrafo sulla necessità o meno di un fondo etico dell'umorismo, tema ripreso e ulteriormente sviluppato nella seconda parte in contrapposizione con la teoria di Lipps (UM pp. 130-32), trae lo spunto dall'annotazione autografa: «Quasi che l'aspirazione a qualche cosa generi l'umorismo», posta in margine al seguente giudizio di Arcoleo: «Don Abbondio non aspira a nulla, litiga tra il dovere e la paura» (1885, p. 95, citato a UM p. 115). La nota passa di fatti nel testo del libro: «Noi vedremo che, in realtà, l'averne una fede profonda, un ideale innanzi a sè, l'aspirare a qualche cosa e il lottare per raggiungerla, lungi dall'essere condizioni necessarie all'umorismo, sono anzi opposte» (UM p. 106). Pure la chiusa polemica della lettura umoristica di Machiavelli mira al critico siciliano che dedica ben dieci pagine a Swift libellista:

pensavo a tutti questi elementi che, a farlo apposta, se li mettiamo in fila, son proprio quelli che gl'intenditori delle letterature straniere riconoscono proprii dei veri e più celebrati umoristi (s'intende, inglesi o tedeschi), e – Dio me lo perdoni – non sapevo più se piangere o ridere di tutte le meraviglie che questi intenditori han sempre detto... che so? delle *Lettere d'un drappiere* e degli altri scritti politici del decano Gionata Swift! (UM p. 109)

Nello stesso modo generalizzante Pirandello introduce nel paragrafo successivo una lunga citazione dell'Arcoleo: «A questi intenditori, che delle letterature straniere ci pongono innanzi i soliti cinque o sei scrittori umoristi, basta dare della letteratura nostra un giudizio così fatto» (UM p. 109).

La diversa concezione dell'umorismo emerge chiaramente, quando Pirandello commenta l'osservazione cautelativa che conclude le conferenze napoletane. D'un canto Arcoleo osserva che basta confondere l'*humour* con i generi limitrofi del comico, dell'ironia e della satira perché «n'esca un giudizio opposto al mio, o perché io vi sembri esagerato e ingiusto». ⁵⁵ D'altro canto afferma che l'assenza di letteratura umoristica italiana è esemplarmente dimostrabile facendo «un paragone tra l'Ariosto e Cervantes» (UM p. 116 < 1885, p. 93). Entrambi gli argomenti vengono invalidati dall'interno da Pirandello. Avendo svolto il paragone «con un giudizio non opposto a quello ch'egli avrebbe dato» ⁵⁶ e non volendo da parte sua «affatto confondere lo spirito comico, l'ironia, la satira con l'umorismo: tutt'altro!», lo scrittore obietta che «non si deve neanche confondere l'umorismo vero e proprio con l'*humour* inglese» e che viceversa «una letteratura umoristica si può avere a que-

⁵⁵ La diversa valutazione storico-letteraria è di fatti, almeno in parte, riconducibile a un problema di terminologia, dato che Arcoleo dà del comico una definizione in parte sovrapponibile a quella pirandelliana dell'umorismo: «Lo spirito comico ha fondo serio e largo in una convinzione, in una idea; crea la più chiara e compiuta forma del teatro odierno, e presuppone vario sviluppo di cultura e civiltà. Anzi spesso non ride, o mentre tenta le labbra dà una stretta al cuore, perché il nostro sguardo scrutatore indaga sotto il belletto e il minio del personaggio scenico le rughe del pensiero e della vita moderna» (1885, p. 85).

⁵⁶ Un'interessante interpretazione della contrastiva lettura pirandelliana dell'*Orlando furioso* e del *Don Quijote* è offerta da Guido Guglielmi (1986, pp. 66-70 e 83-84).

sto solo patto, cioè di far questa confusione; e allora ogni popolo avrà la sua, assommando tutte le opere in cui questo tipico umore si esprime nei più bizzarri modi» (UM p. 116). All'umorismo inteso come espressione tipica di un popolo e di un'epoca, contrappone esplicitamente in apertura al sesto capitolo la propria concezione dell'umorismo come «frutto di una specialissima disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico che può avvenire tanto in un savio dell'antica Grecia, come Socrate, quanto in un poeta dell'Italia moderna, come Alessandro Manzoni» (UM p. 105).

L'illustrazione polemica che regge la prima parte de *L'umorismo* scaturisce innanzitutto da una diversità di tipo categoriale: umorismo come espressione letteraria di una determinata situazione storica istituzionale e sociale per Arcoleo, umorismo come frutto di un particolar modo di vedere e di sentire la vita per Pirandello. Diversa è anche, come ha messo in luce la Stasi, la funzione storico-filosofica attribuita dai due autori all'umorismo: «soluzione delle antinomie del moderno» per il primo, «espressione della condizione umana» per il secondo (1995, p. 171). L'importanza delle conferenze napoletane per la maggiore opera critica pirandelliana non si situa però a questo livello. L'enunciazione del particolare processo psicologico e delle sue implicazioni etiche e filosofiche avviene infatti per opposizione allusiva a Nencioni ed esplicita a Lipps, mentre il critico di Caltagirone non è più menzionato nella seconda parte, se non in un brano inserito nel 1920 in risposta polemica al Croce:

Il Croce pone innanzi la pregiudiziale metodica circa la possibilità di definire un concetto. Io gli pongo innanzi questo caso, e gli domando come potrebbe egli dimostrare, per esempio, all'Arcoleo, il quale afferma che il personaggio di don Abbondio è comico, che invece no, quel personaggio è umoristico, se non avesse ben chiaro in mente che cosa sia e che debba intendersi per umorismo. (UM 1920 p. 133)

L'esempio non rivela solo il valore antonomastico che Arcoleo ha assunto per Pirandello, ma anche come dietro al principale bersaglio polemico esplicito si nasconda in realtà il maestro De Sanctis, ricordato più in là proprio perché «ha dettato alcune pagine meravigliose esaminando il sentimento della paura nel povero curato; ma non ha tenuto conto di questo, perbacco», che, nascendo la sua paura da un «contrasto terribile», essa è umoristica e non comica (UM p. 143).

1.2.3. *Comune sostrato estetico desanctisiano*

Pirandello cita le conferenze napoletane sempre e solo in negativo, passando sotto silenzio «i punti di convergenza [...] dell'intimità di stile e della lotta alla retorica» presenti negli stessi passi citati (Milone 1996, p. 105). Tra le molteplici ragioni storico-sociali che Arcoleo adduce per spiegare la mancata fioritura dell'umorismo in Italia, compare anche quella di natura più propriamente estetica: «le tradizioni classiche, lo spirito d'imitazione, la lingua ristretta nel vocabolario, schiva del

popolo, impedirono nell'arte la libertà di atteggiamenti, di forma, di stile, indispensabili all'*humour*» (UM p. 110 < 1885, p. 94).⁵⁷ In modo analogo, lo scrittore agrigentino afferma nel capitolo su *L'umorismo e la retorica*, che la scarsa intimità di stile ostacolò la manifestazione della disposizione umoristica, ribadendo nel capitolo sugli *Umoristi italiani* che: «l'ostacolo maggiore fu la retorica imperante, che impose leggi e norme astratte di composizione, una letteratura di testa, quasi meccanicamente costruita, in cui gli elementi soggettivi dello spirito erano soffocati» (UM 107). La comune battaglia contro il cancro della retorica e per una genuina espressione artistica degli elementi soggettivi dello spirito⁵⁸ corrisponde a atteggiamenti critici diffusi all'epoca, in buona parte riconducibili alla scuola desanctisiana. Da questo sostrato estetico traggono origine anche la comune concezione organica dell'opera d'arte, il conseguente approccio psicologico all'umorismo⁵⁹ e il valore decisivo attribuito al polo sentimentale nel contrasto tra cuore e mente.⁶⁰

Altri marginali punti di contatto pertengono invece a luoghi comuni della critica sull'umorismo (la difficoltà di definire il termine,⁶¹ la connessione con un particolare modo di vedere e di sentire,⁶² l'origine ravvisata nel contrasto), o a tematiche

⁵⁷ Tale tesi ricompare quando, contrapponendo il rigoglioso umorismo inglese a quello praticamente inesistente italiano, Arcoletto descrive le «condizioni speciali che derivano dal clima, dal costume, dall'educazione» necessarie all'umorismo: «Il temperamento umoristico richiede libertà di movenze, persistenza di analisi, indipendenza dal dogma, dal sistema, dall'abitudine, dalla moda, dallo spirito largo e universale, finezza di senso e insieme di sentimento, tendenza a scoprire il brutto, e insieme ad amare il bello» (1885, p. 89).

⁵⁸ Tale augurio prioritario di Arcoletto emerge chiaramente dalla valutazione con cui conclude le sue conferenze: «Tuttavia una trasformazione comincia e già qui e lì appare in qualche scritto recente, che si emancipa dalle vecchie pastoje. Io non so, se, sviluppando vieppiù l'osservazione e l'intimità, la nostra arte potrà raggiungere la forma piena dell'umorismo. Ma non è questo che importa; preme anzi tutto che siisca dall'accademia e dalla retorica, e allo studio dei libri e delle parole si aggiunga quello degli uomini e delle cose» (1885, p. 95).

⁵⁹ «Ogni forma artistica ha il suo fondamento in una condizione dello spirito, non è capricciosa, ha il suo organismo, le sue leggi, e trova nella qualità dei mezzi lo aiuto o la resistenza: [...]. Così l'*humour* va studiato dal punto di vista psicologico e dall'artistico, per distinguerlo da ogni altra forma con la quale è sovente confuso» (1885, p. 82); cfr. UM pp. 29 e 124-25.

⁶⁰ «Dell'umore ho appena accennato: ve ne ha in Montaigne gli elementi, non la forma. Questa non può sorgere che quando il contrasto dalla sfera dell'intelletto si ripercuote in quella del sentimento e dell'azione» (1885, p. 23-24); «È la noia più alta dell'umore: l'osservazione, l'analisi nella sfera dell'intelligenza; l'intimità in quella del sentimento. Il pensiero ripiegato in se stesso è fabbro di emozioni, a misura che si accrescono i piaceri nel lavoro del cervello, si moltiplicano i dolori nell'animo» (1885, p. 13); «Come atto morale suppone un'assurdità, e l'impressione sensibile di tale assurdità; cioè il contrasto tra il risultato e il voluto. Il ridicolo sorge sempre da due rapporti contrarii; e non basta che sieno percepiti, ma anche sentiti. L'assurdità, come visione o come concetto rimane astratta, ci lascia indifferente; solo quando colpisce il sentimento desta emozione e riso» (1885, p. 83). Per l'importanza del momento sentimentale nella teoria pirandelliana basti rimandare al concetto centrale del «sentimento del contrario».

⁶¹ Arcoletto osserva dapprima che «Parecchi tentano di definire l'umore: ma lo annebbiano o confusero o videro un lato soltanto» (1885, p. 2). Ammette poi che «seguendo i pensatori e i critici si rischierà di confondere l'umore con questa o quella forma artistica» (1885, p. 5). E dichiara infine di «non definire l'umore, limitandosi a illustrarlo per via di osservazioni ed esempi» (ivi). È proprio questo atteggiamento rinunciatario che Pirandello mette in berlina con il verso: «Pinnosto no 'l comprendo, che te 'l dica» (UM p. 19, cfr. *supra* p. 121).

⁶² «L'umore, oltre agli elementi che producono le altre forme, suppone un temperamento speciale e nello scrittore e nel pubblico, onde da qualcuno fu detto "spirito di temperamento"; cioè non derivato da artificio di raffronti e di contrasti, nei concetti o nelle frasi, ma da tutto un modo speciale di vedere, di pensare, di sentire» (1885, pp. 85-86); cfr. UM p. 127.

tipicamente umoristiche (quali guardare il mondo attraverso il cannocchiale o il microscopio, il vedere «le cose a nudo» e il «sorprendere l'eroe in pantofole, in parrucca, in berretto da notte»).⁶³

Dietro l'enfaticata polemica con le conferenze su *L'umorismo nell'arte moderna* si celano non solo i cospicui debiti d'erudizione nelle letterature inglese e tedesca, ma anche il sostrato estetico d'origine desanctisiana solo in parte condiviso.⁶⁴ L'esposizione contrastiva nasce anche dal rifiuto da parte di Pirandello del metodo storico-idealistico e della valutazione negativa sul rinascimento italiano, che fanno capo al maestro De Sanctis. Le conferenze di Arcolee più che svolgere un ruolo stimolante nella messa a punto della riflessione umoristica pirandelliana, rappresentano una versione vulgata dei principali luoghi comuni della critica italiana sull'umorismo rispetto a cui è necessario prendere posizione in uno scritto forzatamente accademico: ecco che le conferenze forniscono, seppure in negativo, l'impalcatura argomentativa della prima parte del libro su *L'umorismo*, mentre non lasciano traccia nella seconda.

1.3. Il magistero di De Sanctis: tra comunanza estetica e divergente militanza poetica

L'influsso dell'estetica di Francesco De Sanctis su quella pirandelliana è fatto assodato, pur essendoci ancora largo margine di studio per appurare fino a che punto la comunione delle idee si basi sulla conoscenza diretta dei resti del caposcuola napoletano e fino a che punto invece sia dovuta alla mediazione culturale di critici d'ascendenza desanctisiana, in primo luogo di Capuana e di Cesareo, promotori della vasta diffusione del pensiero desanctisiano alla fine dell'Ottocento, soprattutto nel meridione.⁶⁵ Certo è che Pirandello ha meditato intensamente lo

⁶³ Arcolee evoca questi temi antonomasticamente umoristici, dapprima rifacendosi a Taine e poi passando in rassegna vari esponenti dell'umorismo. Secondo il filosofo e critico francese l'umorista «non cerca l'applauso o la lode, discute, fantastica, si diverte per conto suo, a porte chiuse, in pantofole, in veste da camera, a piedi in aria. [...] s'indugia a guardare a occhio nudo, con il cannocchiale, con il microscopio le sfumature, gli atomi, gli incidenti, il pulviscolo della via, i fili di una tela di ragno» (1885, p. 2). Tali temi derivano in larga parte da Sterne, maestro incontestato dell'umorismo, che: «Può vedere e non vedere, aiutarci del cannocchiale e del microscopio; perseguire un gioco di atomi in un raggio di sole» (1885, p. 33). Nell'*Amlero* poi «si rivela l'altro elemento dell'umore: guarda le cose a nudo, senza l'ottica del successo, trova l'uomo sotto il grand'uomo, il cuore umano sotto il farserto del buffone, decompone la storia; sorprende l'eroe in pantofole, in parrucca, in berretto da notte» (1885, pp. 12-13). Cfr. DM pp. 156-59.

⁶⁴ La valutazione complessiva di Milone sul rapporto tra i due autori conferisce maggior peso al predaggio tacito di citazioni straniere: «In ogni caso, sia che le differenze fossero realmente insuperabili (in primo luogo, direi, quella sul metodo, che non consente di distinguere le diverse individualità poetiche), sia che Pirandello almeno in parte le enfatizzasse polemicamente per far scomparire, con le somiglianze, il debito, resta il fatto che tale debito di Pirandello era maggiore di quanto egli facesse apparire» (1996, p. 105).

⁶⁵ Si vedano in merito *La formazione critico-estetica di Pirandello* di Pomilio (1966), *Pirandello e Capuana* di Sipala (1974) e Vicentini (1985, pp. 63-66, 72-76, 85-86, 174-75 e 1993, pp. 40-52). Quest'ultimo riconduce la particolare posizione di Pirandello all'interno del panorama letterario romano di fine Ottocento, posto sotto il dominio dannunziano e idealista, «all'influenza esercitata dai suoi primi maestri d'estetica: Capuana, che d'eredità

Studio su Giacomo Leopardi, edito postumo da Raffaele Bonari nel 1885, come documentano le fitte annotazioni autografe in margine alla copia tuttora conservata nella biblioteca di via Bosio (BP p. 119).⁶⁶ Ha poi letto attentamente la *Storia della letteratura italiana* e gli *Scritti varii inediti o rari* curati dal Croce nel 1898,⁶⁷ entrambi citati esplicitamente a più riprese. Conosce anche i *Saggi critici* nella seconda edizione del 1869 o in una posteriore, poiché all'interno delle poesie di *Mal giocondo* riecheggia sia l'esame della canzone leopardiana *Alla sua donna* del 1855 sia lo studio su *L'Armando* di Giovanni Prati del 1868.⁶⁸ Resta invece sostanzialmente incerto se e, soprattutto, in quale edizione Pirandello abbia conosciuto i *Nuovi saggi critici*. Per questa incertezza, il discorso muove dai resti di De Sanctis sicuramente letti, in primo luogo dai quattro saggi su Manzoni pubblicati tra il 1872 e il 1873 sulla «Nuova Antologia» e fedelmente riediti da Croce negli *Scritti varii*.

La comunione estetica, che meriterebbe d'esser esaminata in uno studio a parte, ruota essenzialmente attorno ai due concetti centrali già additati da Vicentini: quello dell'opera d'arte concepita come forma vivente organica indissolubile dal contenuto (svolto anche da Capuana), e quello del personaggio come persona viva e autonoma che si rivela liberamente nelle situazioni esteticamente riuscite (sviluppato sia da Capuana che da Cesareo). Per il primo concetto, recepito pure attraverso le *Conversazioni di Goethe con Eckermann*,⁶⁹ Pirandello menziona il critico napoletano come massima autorità estetica nell'articolo *Illustratori, attori e traduttori* (1908), dove osserva che Pascoli «ricasca, ahimè, come se il De Sanctis e, dopo, tanti altri valentuomini che han disputato di critica estetica, avessero predicato al vento, ricasca nel vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come *un di fuori*» (SP p. 220). Anche i termini antitetici usati ne *L'umorismo* per designare le opere composte secondo i dettami della retorica – «la forma non era propriamente forma, ma *formazione*: non nasceva, si faceva» (UM p. 49) – coincidono con quelli adottati da De Sanctis nello *Studio su Giacomo Leopardi*: «Le forme nascono, non si fanno» (1885, p. 231).⁷⁰ Del secondo concetto,

hegeliana attraverso De Meis e De Sanctis era un verista tutto particolare, e Goethe» (1985, p. 63). Nell'esame de *La critica italiana negli ultimi cinquant'anni* condotto nel 1914 da Tonelli, Capuana è presentato come il massimo divulgatore della critica di stampo desanctisiano e Cesareo figura come primo dei desanctisiani di seconda maniera, la cui *Storia della letteratura italiana* (1908) è apprezzata come mezzo di divulgazione nelle scuole secondarie dell'impostazione e dei giudizi desanctisiani (1914, rispettivamente pp. 448-53 e 395-405).

⁶⁶ Si veda in merito l'acuta analisi della Stasi 1995, pp. 91-104.

⁶⁷ Pure quest'opera figura tuttora nella biblioteca pirandelliana (BP p. 119).

⁶⁸ Hanno segnalato precisi echi testuali rispettivamente Milone (1996, p. 11) e Providenti (1984, pp. 11-12). Nella biblioteca pirandelliana è conservato il solo secondo volume dei *Saggi critici*, nell'edizione Treves del 1914 (BP p. 119).

⁶⁹ Si veda in merito, oltre a Vicentini (1985, pp. 86-88), anche l'esame della Corsinovi sulle *Ascendenze goethiane* (1997, pp. 37-64).

⁷⁰ La «coincidenza letterale sopra una lessica» è commentata dalla Stasi (1995, p. 103). L'opposizione tra i verbi «fare» e «nascere» per significare rispettivamente l'artificiosità e la spontaneità della creazione artistica compaiono già nel giovanile articolo d'arte figurativa intitolato *Da uno studio all'altro*: «La riflessione ha preso il

già sviluppato nell'articolo sull'*Azione parlata* (1899), Pirandello ricorda nel saggio maggiore non solo la «stupenda intuizione del De Sanctis», secondo cui «l'invenzione nell'arte è il meno» poiché «chi ha dato tal forma e tal carattere [al personaggio], lo deve far vivere» (UM pp. 78 e 79), ma anche l'ulteriore svolgimento concettuale proposto da Cesareo, che assegna uno statuto trascendente e autonomo al personaggio.⁷¹

Per l'ambito più prettamente umoristico, si è accertato nei capitoli precedenti un confronto polemico indiretto col pensiero di De Sanctis: sia a livello di impostazione storico-letteraria, rifiutata attraverso i sommari giudizi negativi sull'ironia rinascimentale espressi dall'Arcoleo, sia a livello di interpretazione filosofica, criticata attraverso la concezione unilateralmente bonaria dell'umorismo esposta da Nencioni. Al di là dei *clichés* stilistici⁷² e dell'apprezzamento o dissenso attorno a puntuali giudizi critici,⁷³ il dialogo esplicito con De Sanctis risulta portante per *L'umorismo* soprattutto in relazione all'interpretazione dei *Promessi sposi*, affidata agli *Scritti vari inediti o rari*.⁷⁴ La diversa valutazione del romanzo manzoniano – capo-

posto dell'ispirazione: la volontà dell'estro. E l'opera d'arte oggi non nasce più per così dire, ma vien fatta; è insomma spesso più artificio che arte, artificio più o meno armonico e integrato con l'idea preconcetta, e che può anche contentare e piacere, secondo una esimitativa fatta a base più di teorie che di sentimenti» («La Critica», Roma, 27 febbraio 1896, p. 203). Altre ricorrenze nell'opera pirandelliana di questi termini antiteci sono segnalate in Casella 1997, p. 163 n.

⁷¹ Già Cesareo cita estesamente il passo di De Sanctis, inducendo forse Pirandello a risalire, attraverso il preciso rinvio bibliografico, alla riflessione estetica disseminata nelle lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca (1898, vol. I, pp. 305 e 306). Simile percorso di risalita al testo primo a partire da una segnalazione di seconda mano è accertata per la citazione di Roscoe riportata da Camerini e per quella di Rabelais addotta da Arcoleo.

⁷² Debenedetti rilevò che «chi si fermasse su queste digressioni critiche avrebbe agio di notare come Pirandello vi si dimostri assai infeedato a taluni *clichés* del De Sanctis: movenze, scatti, risoluzioni epigrammatiche di ragionamenti teorici o analitici, allegrezze e bonarietà di improvvisi contatti familiari col lettore dopo assorti e fervidi indugi nella solitudine meditativa» (1987, p. 392).

⁷³ Pirandello apprezza in particolar modo l'«acuta osservazione del De Sanctis» sulla tolleranza di Machiavelli «che comprende e assolve» pur senza condividere le passioni della moltitudine, dato che questi termini sono solitamente riferiti ai «veri e più celebrati umoristi» esteri (UM p. 109 < De Sanctis 1898, vol. II, p. 16). Tutta la lettura del poema ariostesco è debitrice dell'interpretazione desanctisiana, non solo per quanto concerne le condizioni favolose che, «per dirla col De Sanctis», si disciogliono nell'ironia (UM p. 96 < De Sanctis 1898, p. 322), ma anche per la formula centrale della «magia dello stile» (UM p. 83), trasposta all'Ariosto desumentola tacitamente dal giudizio espresso su Boiardo nella *Storia della letteratura italiana*: «A questo grande inventore di magie [Boiardo] la natura negò la magia più desiderabile, la magia dello stile» (1958, p. 429). Anche i termini della contrapposizione tra l'*Orlando furioso* e il *Don Quijote* sono già presenti nella *Storia* (1958, pp. 537-38). A proposito del Boiardo, Pirandello osserva poi che De Sanctis «ricorda giustamente» come la comicità non sia esentata dal rispetto delle «condizioni serie dell'arte» (UM p. 76 < De Sanctis 1898, p. 286), mentre un poco oltre dichiara: «Su un altro punto io dissenso dal De Sanctis, cioè là dove egli dice che il Boiardo "per intenzioni pedantesche, ha voluto fare seriamente quanto è sostanzialmente ridicolo", poiché tale giudizio contraddice l'osservazione che il poeta «ride delle sue invenzioni» (UM p. 80 < De Sanctis 1898, pp. 298 e 288). Più sopra (UM pp. 67-68 e n) Pirandello aveva criticato il giudizio negativo di De Sanctis sulla coscienza comica del Pulci espresso nelle lezioni zurighesi (De Sanctis 1898, pp. 248 e 256). Solo nell'edizione del 1920, in seguito all'appunto fattogli dal Croce, specifica che tale primo giudizio era stato corretto nella *Storia della letteratura italiana* (cfr. *infra* par. III.1.6.2).

⁷⁴ Pur concentrandosi sulla ricezione leopardiana, la Stasi individua fin dall'introduzione l'asse Leopardi-Manzoni rispetto cui Pirandello capovolge i giudizi critici del maestro napoletano: «E, secondo un paradigma di valori già insinuato da De Sanctis, a un riso leopardiano forzato e improprio veniva contrapposta l'armoniosa ironia manzoniana. Non a caso dunque Pirandello, per aprire la possibilità teorica dell'umorismo leopardiano (e del suo, ovviamente), avvertirà l'esigenza di destrutturare l'equilibrio artistico e bonario del capolavoro manzoniano intro-

lavoro realistico per De Sanctis ed esempio autonomistico dell'umorismo moderno e mediterraneo per Pirandello —, scaturisce da una diversa concezione del mondo e rivela un'assimilazione metabolizzata da parte del secondo delle caratteristiche estetiche attribuite dal primo all'arte moderna, da lui posta sotto il segno della «diminuzione dell'ideale».⁷⁵

1.3.1. *Bonaria indulgenza manzoniana versus spietata pietà*

Fin dal primo accenno nel capitolo iniziale de *Lumorismo* a Manzoni, Pirandello rifiuta l'interpretazione ironica desanctisiana, stimando che la «vera e propria fissazione» manzoniana per la «realtà oggettiva» e «la verità storica» non sia conciliabile con l'ironia romantica, in cui l'artista non perde mai «la coscienza dell'irrealtà delle sue creazioni» (UM p. 24). La diversità di giudizio deriva in questo caso innanzitutto da un problema concettuale. L'agrigentino invoca il fondamento idealistico dell'ironia da lui detta filosofica in contrapposizione a quella retorica, basata su una contraddizione solo verbale. Mentre De Sanctis s'appella alla superiorità emozionale e intellettuale dell'autore rispetto ai personaggi creati, elemento presente pure nelle definizioni classiche di Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel riportate da Pirandello (UM pp. 23 e 24).⁷⁶ Il critico napoletano, anzi, ravvisa proprio nell'ironia di Manzoni un mezzo adatto per agitare l'idealismo romantico a favore del realismo:

Dall'alto del suo osservatorio, sempre presente a sé, e non dominato, ma dominando, ciò che lo colpisce più è il contrasto tra quello che le cose sono e quello che paiono, velati gli occhi da ignoranza e da passione: ciò che dà alla sua espressione una leggera tinta ironica, una forma, nella quale il reale vero si afferma contro all'apparenza. (1955, pp. 100-1)

La portata della discrepanza concettuale si palesa nella seguente definizione desanctisiana, che fa discendere dal soggettivismo idealistico l'umorismo, ma non l'ironia, ritenuta invece espressione tipica dell'obbiettivismo:

Quando uno scrittore considera un mondo come concetto — siccome il concetto è sottoposto a leggi storiche, e per sua natura è limitato — corre corre coll'immaginazione senza

ducendo in quel concetto la dissonanza ossimorica di una dantesca «spietata pietà» che «fa strazio» di don Abbondio — esempio canonico di un umorismo misurato e indulgente» (1955, p. 12). Zangrilli (1995, pp. 101-28) si sofferma invece solo marginalmente sull'innovativa interpretazione dei *Promessi sposi* offerta ne *Lumorismo*, privilegiando calchi ed echi testuali tra il capolavoro manzoniano e le opere creative pirandelliane. Su *Pirandello lettore dei Manzoni* si veda poi il saggio della Scaramucci (1986).

⁷⁵ Manzoni ha saputo «conseguire prima in Italia quella piena realtà, quella misura dell'ideale che è il suggello della letteratura moderna» (1955, p. 354; quarta lezione zurigese *Del romanzo storico e dei «Promessi sposi»*).

⁷⁶ Si tratta dei seguenti brani: «Onde l'ironia: cioè quella forza — secondo il Tieck — che permette al poeta di dominar la materia che tratta; materia che si riduce per essa — secondo Federico Schlegel — a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale» (UM p. 23; definizione derivata di seconda mano dall'*Estetica* di Croce 1902, p. 306); «Ma il signor Schlegel [...] disse che per il poeta l'ironia consiste nel non fondersi mai del tutto con l'opera propria, nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza dell'irrealtà delle sue creazioni» (UM p. 24; citazione in italiano derivata da Muoni 1905, pp. 17-18, che a sua volta traduce un passo dello studio di Basch 1902, citato in nota da Pirandello).

curarsi delle limitazione che dà la storia. Ma quando lo scrittore lo guarda come oggetto, cioè come mondo già realizzato, esso perde l'illimitato dell'ideale e acquista il limite delle condizioni storiche in cui è. Così capite la differenza tra il poeta subbiiettivo e l'obbiettivo, per dirla alla tedesca. Il primo vede il mondo come concerto della propria mente e giunge a farsene un trastullo, giunge sino all'umorismo. Il secondo lo considera come oggetto, e con rispetto, perché lo vede reale: allora viene la misura, l'ideale è compreso e realizzato. (1955, p. 287)⁷⁷

La fede nel fatto positivo, strettamente coniugata alla militanza critica per il realismo, induce De Sanctis a reinterpretare in chiave oggettiva l'ironia romantica, ravvisando nei *Promessi sposi* «uno di quei lavori capitali, che nella storia dell'arte inaugurano un'era nuova, l'era del reale» (1955, p. 73). Altrettanto militante è, viceversa, l'interpretazione umoristica pirandelliana, che finisce col proiettare sull'opera manzoniana il proprio dilaniamento esistenziale.

Pirandello condivide con De Sanctis l'approccio psicologico-estetico. In accordo con il principio che lo stile «è conseguenza di un dato modo di concepire, di sentire e d'immaginare» (1955, p. 100), egli cerca la ragione dell'umorismo in un «particolare modo [...] di intuire e di considerare gli uomini e la vita» (UM p. 127). Condivide sostanzialmente anche la stessa caratterizzazione dello scrittore milanese, malgrado la diversa qualifica. Sull'apprezzamento esplicitamente dichiarato per il De Sanctis, che «ha dettato alcune pagine meravigliose esaminando il sentimento della paura nel povero curato», innesta però subito una *correctio* avversativa: «ma non ha tenuto conto di questo, perbacco: che il pauroso è ridicolo, è comico, quando si crea rischi e pericoli immaginari: ma quando un pauroso ha veramente *ragione d'aver paura*, [...] questo pauroso non è più comico soltanto» (UM p. 143). Le ragioni d'ordine filosofico e di militanza critica, che motivano la divergente valutazione del personaggio e dell'atteggiamento autoriale, emergono chiaramente leggendo l'interpretazione in chiave umoristica fornita da Pirandello sullo sfondo di quella desanctisiana all'insegna della «simpatica indulgenza».

Il critico napoletano sottolinea la serenità armonica di Manzoni, intatta anche nell'apprensione delle contraddizioni della realtà:

La sua natura è talmente armonica e completa, così disposta a tener conto in ogni affermazione della sua negazione e in ogni verità della sua diversità, così serena nella maggior turbazione degli avvenimenti, e nel cozzo delle passioni e delle opinioni così benevola e indulgente, soprattutto così buona e sincera, che ispira simpatia anche nei più avversi. (1955, p. 98)

La serenità resta salva per la netta scissione interna a Manzoni: «Il suo ideale è un mondo fuori del suo reale positivo, un mondo religioso e morale di tutta perfezio-

⁷⁷ Undicesima lezione della seconda scuola napoletana: *Il mondo intenzionale e la concezione dei «Promessi sposi»*.

ne, a cui non risponde il suo reale storico» (1955, p. 46). Dato che si tratta di un mondo ideale non intaccabile dal reale, «il carattere di quell'ideale non sarà più illusione o disinganno, ma la "misura"» (1955, p. 287). E lo scrittore perciò compatisce, comprendendo le limitazioni del reale, assumendo cioè un atteggiamento non dissimile da quello del sentimento del contrario poi teorizzato da Pirandello: «Ma perché il mondo va così, e non può andare altrimenti, quell'ironia non è senza una cert'aria di benevolenza, essendoci nella più parte de' casi debolezze da compatire, perché debolezze della stessa natura umana » (1955, pp. 100-1).

Il rovesciamento della benevola compassione manzoniana nell'ossimorica spietata pietà è avviene in due tempi. In un primo momento Pirandello mette in luce come la rappresentazione comica di don Abbondio d'un canto esponga il personaggio alla derisione, che punisce la deviazione morale,⁷⁸ e d'altro canto costituisca il presupposto necessario per una compassione non lassista:

Si, ha compatimento il Manzoni per questo pover'uomo di don Abbondio; ma è un compatimento, signori miei, che nello stesso tempo ne fa strazio, necessariamente. In fatti, solo a patto di riderne e di far rider di lui, egli può compatirlo e farlo compatire, commiserarlo e farlo commiserare. (UM p. 144)

In un secondo momento, innesta la derisione sulla ragione che motiva l'atteggiamento compassionevole e la simpatia per don Abbondio, facendo così scaturire dalla compassione per le debolezze umane «il discredito del genere umano»:

Ma, ridendo di lui e compatendolo nello stesso tempo, il poeta viene anche a ridere amaramente di questa povera natura umana inferma di tante debolezze; e quanto più le considerazioni pierose si stringono a proteggere il povero curato, tanto più attorno a lui s'allarga il discredito del valore umano. Il poeta, in somma, ci induce ad aver compatimento del povero curato, facendoci riconoscere che è pur umano, di tutti noi, quel che costui sente e prova, a passarci bene la mano su la coscienza. (UM pp. 144-45)

⁷⁸ De Sanctis stesso mette in luce la moralità del comico, non a proposito di don Abbondio, bensì recensendo nel 1856 la commedia *Clelia o la plutomania* di Gaetano Gartinelli: «Perché quando voi mi rappresentate il vizio, la prosa, la materia, il reale, che si pone esso, e sol esso, come il sostanziale, l'ideale, il vero, il serio della vita, scoppia irresistibilmente il riso. E il vostro riso è un attestato di moralità e di arte. Voi ridete perché siete un uomo morale ed avete il sentimento dell'arte; perché vi si rivela subito il contrasto fra quello che è nelle pretensioni dell'uomo vizioso e quello che è nella vostra coscienza. Rendete il vizio ridicolo; fateci ridere a spese di Maurizio; il riso è più morale di tutte le conversioni e le punizioni del mondo» («Rivista contemporanea», Torino, gennaio 1856; poi in *Scritti vari inediti o rari* 1898; ora nelle *Opere*, vol. IV, 1972a, p. 307). Pirandello non remarizza la classica valenza punitiva del riso, concentrandosi sull'*epoché* gnoseologica e quindi (in buona misura) morale sortita all'umorismo, ma se ne avvale oltre che in questo passo centrale su Manzoni anche nell'interpretazione in chiave autobiografica del romanzo di Cervantes, che qui giova ricordare: «È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa nell'autore, quando, materialata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torro e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui» (UM p. 103).

L'interpretazione umoristica pirandelliana deriva così dall'accentuazione del potere corrosivo del comico e dalla generalizzazione del suo oggetto:

E che ne segue? Ne segue che se, per sua stessa virtù, questo particolare divien generale, se questo sentimento misto di riso o di pianto, quanto più si stringe e determina in don Abbondio, tanto più s'allarga e quasi vapora in una tristezza infinita, ne segue, dicevamo, che a voler considerare da questo lato la rappresentazione del curato manzoniano, noi non sappiamo più riderne. Quella pietà, in fondo, è spietata: la simpatica indulgenza non è così bonaria come sembra a tutta prima. (UM p. 145)

È il diverso sistema di riferimento filosofico e poetico a motivare sia la lettura realistica di De Sanctis, incentrata per le riserve nei confronti del contenuto etico-religioso di Manzoni soprattutto sulla limitazione dell'ideale,⁷⁹ sia la lettura umoristica di Pirandello, che mette a nudo le potenzialità demistificanti del realismo comico manzoniano. Quasi a giustificare il fatto che le loro interpretazioni non siano tanto moralmente edificanti quanto previsto dall'intenzione autoriale, entrambi i critici s'appellano alla maggior qualità estetica del personaggio, in cui l'alto ideale religioso è limitato, rispetto ai personaggi in cui esso rifulge appieno. Mentre De Sanctis si limita a osservare che «Don Abbondio è il personaggio meglio analizzato e più compiuto» (1955, p. 102), Pirandello inferisce, con fare psicanalitico *ante litteram*, dalla maggior bellezza artistica il più vivo nucleo psichico dello scrittore: «Il Manzoni se ne consola, creando accanto al curato di villaggio Fra Cristoforo e il Cardinal Borromeo; ma è pur vero che, essendo egli sopra tutto umorista, la creatura sua più viva è quell'altra, quella cioè in cui il sentimento del contrario s'è incarnato» (UM p. 145).

1.3.2. La «limitazione dell'ideale»: realismo e umorismo

Il concetto di misura o di limite dell'ideale, intimamente collegato a quelle «forme moderne» che «costituiscono non solo il suo idolo più vivace, ma la sua norma euristica generale» (Gianfranco Contini 1992, p. 48), è stato coniato da De Sanctis per caratterizzare l'arte analiticamente realistica dei *Promessi sposi*:

Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profundarsi nella infinita varietà della esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura, ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia. / L'istrumento di questa misura è l'analisi. L'ideale nella sua purità è sintesi, esistenza abbreviata e condensata, che ti ruba i limiti, e ti dà

⁷⁹ La genialità di De Sanctis sta, secondo Carlo Muscetta, proprio nel fatto «che meno il critico simpatizza col contenuto etico-religioso e con l'oratoria di Manzoni, e più raffina la sua indagine per trovare obbiettivamente nelle alte qualità dell'opera la giustificazione artistica dello scrittore» (1955, p. LV).

un'immagine dell'infinito. Come lo spirito si fa più adulto, più decompone, limita e analizza, e più l'esistenza si squaderna. L'analisi è il genio del mondo moderno, la porta del reale. (1955, pp. 87-88)

Pirandello s'appropria esplicitamente nel quarto capitolo della seconda parte del concetto desanctisiano, presentandolo però come risultato della riflessione umoristica:

Don Abbondio è quel che si trova in luogo di quello che ci sarebbe voluto. Ma il poeta non si sdegna di questa realtà che trova, perché, pur avendo, come detto, un ideale altissimo della missione del sacerdote su la terra, ha pure in sé la riflessione che gli suggerisce che quest'ideale non si incarna se non per rarissima eccezione, e però lo obbliga a limitare quell'ideale, come osserva il De Sanctis. Ma questa limitazione dell'ideale che cos'è? È l'effetto appunto della riflessione che, esercitandosi su quest'ideale, ha suggerito al poeta il sentimento del contrario. (UM 1920 p. 144)⁸⁰

Tale ridefinizione del concetto in ambito umoristico è già attuata nell'ultimo capitolo della prima parte, quando viene combattuta (come visto) la concezione dell'umorismo come contrasto tra ideale e reale proposta da Nencioni:

Chi crede che sia tutto un giuoco di contrasto tra l'ideale del poeta e la realtà, [...] mostra d'aver dell'umorismo una veduta troppo unilaterale e anche un po' superficiale. [...] E consisterà l'umorismo in questa limitazione dell'ideale? No. La limitazione dell'ideale sarà, se mai, non causa, ma conseguenza di quel particolar processo psicologico che si chiama umorismo. (UM p. 108)

Il critico fiorentino, che matura la propria concezione dell'umorismo intendendo non più in chiave comica bensì umoristica la lettura desanctisiana di don Abbondio, costituisce in effetti il diretto antecedente per la reinterpretazione pirandelliana del concetto di De Sanctis. Quando all'inizio del quinto capitolo della seconda parte, riprende la polemica contro la definizione di Nencioni, Pirandello recupera i termini di De Sanctis, per determinare l'unico modo in cui un ideale può rientrare in un'opera umoristica: «Un ideale può esserci, ripetiamo; questo dipende dalla personalità del poeta; ma se c'è, ecco, è per vedersi decomposto, limitato, rappresentato a questo modo» (UM p. 145). Solo un tale ideale è compatibile con l'attività della riflessione umoristica, che non si limita a corrodere l'ideale ma intacca lo stesso reale, provocando un *epoché* razionale: «il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza» (ivi).

Malgrado il diverso esito filosofico-esistenziale (armonico nel Manzoni desanctisiano e dilaniato nell'umorista), le qualità analitiche attribuite da Pirandello alla

⁸⁰ Nella prima edizione il debito era sottolineato dall'apprezzamento esplicito: «come osserva giustamente il De Sanctis» (UM 1908 p. 167).

«speciale fisionomia psichica» dell'umorista consuonano straordinariamente, talora perfino nei termini usati, con quelle manzoniane descritte da De Sanctis. Così la natura dello scrittore milanese, «disposta a tener conto in ogni affermazione della sua negazione e in ogni verità della sua diversità» (1955, p. 98), che « tutto decompone, tutto si spiega e tutto spiega » (1955, p. 95) pare riaffiorare nel ritratto dell'umorista in genere: « a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir di *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir di *no* » (UM p. 138), siccome la sua «riflessione s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone » (UM p. 146).⁸¹

Ma non solo, la contrapposizione operata nell'ultimo capitolo tra l'umorismo attento alle «cause vere» e l'«arte in genere [che] astrae e concentra» (UM p. 157) sembra riecheggiare quella desanctisiana tra la realistica limitazione dell'ideale manzoniano e l'arte astrattamente idealistica. In effetti De Sanctis sottolinea a più riprese che nei *Promessi sposi* l'ideale non è «artificiosamente realizzato con processi artistici, sì che la realtà, divenuta la sua faccia e la sua apparenza, vi sia abbellita e perfezionata», bensì è «limitato nella sua natura, partecipe di tutte le imperfezioni dell'esistenza, non più un ente logico o un tipo, ma divenuto una vera forza vivente» (1955, p. 80). La vita vi è «scrutata ne' suoi più occulti strati di formazione e poi colta sul fatto, variata e mobile, nel suo libero gioco, nelle sue apparenze anche più accidentali e capricciose » (1955, p. 89), dato che lo scrittore milanese guarda « le cose, anche più delicate e fuggevoli, non nella loro idealità astratta, ma nelle condizioni e ne' limiti della loro esistenza » (1955, p. 88), infatti «la sua inclinazione è di entrare nel più minuto della vita, d'intrattenersi nelle più basse sfere, sdegnate dalla poesia nobile e solenne» (1955, p. 90). Pirandello, dal canto suo, caratterizza l'umorismo attraverso la «ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere» (UM p. 159).

Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori, in genere, non se n'avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari non abbiano alcun valore e siano inutili e trascurabili. Ne fa tesoro invece l'umorista. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori ordinariamente buttano

⁸¹ Vale la pena rilevare in margine il comune ricorso alla metafora dell'ombra per significare i personaggi in contrasto con l'ideale. Mentre De Sanctis osserva che Manzoni «evoca quelle ombre e quegli ideali e dà loro un'esistenza naturale e psicologica» (1955, p. 95), Pirandello innesta questa immagine sulla metafora della fiamma/sentimento connessa al concetto di umorismo come sdoppiamento nell'atto della concezione: «Per la natural disposizione dello spirito, per l'esperienza della vita, che gliel'ha determinata, il Manzoni non può non sdoppiare in germe la concezione di quell'idealità religiosa, sacerdotale: e tra le due fiamme accese di Fra Cristoforo e del Cardinal Federico vede, terra terra, guardinga e mogia, allungarsi l'ombra di don Abbondio» (UM p. 140).

via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari. (UM p. 159)

Il nesso tra i due discorsi è corroborato dall'immagine metaforica dell'oro.⁸² Essa è infatti usata da Croce nella prefazione al volume degli *Scritti vari inediti o rari* proprio per sintetizzare questo aspetto del discorso desancantisiano: «Il Manzoni non rappresenta un mondo morale nella sua perfezione immaginaria o singolare, ma così come si riflette nella realtà storica, misto cioè d'elementi estranei che sono le sue imperfezioni, quasi la scoria che accompagna l'oro nella sua esistenza naturale» (1898, p. IX).

Più che una derivazione diretta, questi vari accostamenti rivelano dietro l'assimilazione metabolizzata una congenialità estetica di fondo tra i due critici, mettendo in luce il fondamento realistico della teoria pirandelliana. In effetti la forma scomposta, slegata e capricciosa delle opere umoristiche viene motivata dall'assunto realistico di rappresentare la «vita nuda, la natura, senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni» (UM pp. 158-59).⁸³ La polemica contro le «nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto» rivela la sua vera ragione d'ordine filosofico prima che estetico, in quanto viene criticata la resa «troppo ragionevole» e «troppo coerente» della vita, che non tiene conto degli «atti più inconsulti assolutamente imprevedibili» (UM p. 157).

Se per questa visione della vita in balia alle contrastanti pulsioni psichiche, conscie e inconscie, il realismo umoristico di Pirandello si discosta dal realismo desancantisiano, è però comune la concezione non piattamente mimetica del termine. Proprio negli articoli dedicati a Manzoni, De Sanctis postula la differenza tra vero artistico e reale storico, invalidando il presupposto estetico della cosiddetta legge della verosimiglianza:

Il vero chiamasi pure il reale, ma a patto che sia reale artistico, e non naturale e non storico. Achille fu un personaggio storico? L'investigazione può interessare l'erudito, e non dico già che sia una questione indifferente: dico che è una questione estranea all'arte. Chi vuol gustare l'Achille omerico, o cosa gl'importa il sapere, quanto in quella rappresentazione è d'avvenuto o d'inventato? Anzi, simili questioni alterano la vera e immediata impressione dell'arte. L'effetto nell'arte non è illusione, cioè a dire una rappresentazione così simi-

⁸² La metafora figura già nel diretto antecedente di questo passo contenuto nella novella metanarrativa *Personaggi* del 1906 (NA² pp. 1474-75).

⁸³ Cappello parla in proposito di «*naturalismo della crisi*, che produce un romanzo disgregato e deforme, perché tale è il mondo, ormai sottratto all'illusione dell'universalità del funzionamento causale, alla parvenza del soggetto pieno, a tutti quei miti che per tanto tempo hanno caratterizzato tutta la nostra civiltà occidentale» (1990, p. 142).

le al reale, che sia scambiata con esso reale. Da questo falso presupposto sono uscite tutte le assurde regole del verosimile e del probabile, abusate dai critici e tormento degli artisti. (1955, p. 43)

Contro il tormento della «vigliacca teoria del verosimile» protesta a sua volta Pirandello, fin dal 1905 nella cornice metanarrativa di *Una novella che non farà*, dall'evidente funzione apologetica rispetto a *Il fu Mattia Pascal*. Egli s'appella però in questo caso (come più tardi nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* del 1921)⁸⁴ non tanto alla superiore verità dell'arte,⁸⁵ bensì all'inverosimiglianza della vita vera,⁸⁶ ricondotta alla pluralità delle anime interiori in contrasto tra di loro ed esemplificata sia mediante il funzionario galantuomo che d'un tratto si ritrova a rubare senza volerlo, sia mediante la constatazione che è impossibile per l'uomo essere senza maschera, non avere la febbre, non fingere cioè né davanti a sé stesso né davanti agli altri. Questa descrizione della vita senz'ordine e coerenza, all'insegna della finzione, confluisce alla lettera – variamente rimontata – negli ultimi due capitoli de *L'umorismo*,⁸⁷ corroborando sia le ragioni filosofiche che l'assunto realistico della contrapposizione tra arte in genere e arte umoristica.

Il realismo umoristico di Pirandello si discosta profondamente, nella concezione fenomenica ed epistemologica della stessa realtà, dal realismo d'ispirazione positivista di De Sanctis interprete di Manzoni. Diversa è la valutazione dell'evoluzione storica moderna: alla visione sostanzialmente ottimistica postunitaria di De Sanctis fa riscontro la visione postrisorgimentale di Pirandello, amaramente disillusa sia del positivismo che delle reazioni neoidealistiche.⁸⁸ Perciò, mentre il critico napoletano ravvisa nel realismo manzoniano l'espressione di un'era nuova armoniosa, che mediante l'ironia e la misura dell'ideale s'accomiata da quanto di vecchio e vuoto hanno tali ideali, rinvigorendone gli aspetti ancora vitali,⁸⁹ l'agrigentino

⁸⁴ Lo scritto apparve dapprima con il titolo *Gli scrupoli della fantasia* su «L'idea nazionale» (22 giugno 1921) e fu poi posposto alla edizione del 1921 de *Il fu Mattia Pascal*. Un esame dell'argomentazione pirandelliana e della sua valenza apologetica rispetto ai *Sei personaggi in cerca d'autore* è offerto da Cappello 1992, pp. 106-19.

⁸⁵ Il concetto della maggior verità dell'arte rispetto alla realtà quotidiana, recepito anche attraverso Goethe (cfr. Vicentini 1985, pp. 65-66 e Corsinovi 1997, pp. 58-59), è teorizzato da Pirandello ne *L'umorismo* (UM pp. 80-82, cfr. *infra* par. IV.2.4) e ripreso in altri testi: per esempio, nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* (1908, SP p. 218), nella novella *Tragedia di un personaggio* (1911, NA¹ p. 821), nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, MN¹ pp. 680-81) e, da ultimo, nell'incompiuto dramma *I giganti della montagna*.

⁸⁶ Il sostrato teorico leopardiano di questa «passionata rivendicazione pirandelliana di un "realismo" profondo delle apparenti inverosimiglianze nelle sue opere creative» è stato messo in luce dalla Stasi (1995, pp. 213-15). D'altronde il problema della coerenza e/o verosimiglianza del personaggio costituisce uno dei punti nodali della riflessione sull'arte tra Otto- e Novecento, come attesta in modo esemplare la prefazione di August Strindberg alla *Signorina Giulia* (1888).

⁸⁷ Per dettagliate indicazioni sulle riprese letterali a distanza e in ordine permutato cfr. Casella 1997, pp. 30-31 n.

⁸⁸ Providenti segnala questo scarco ideologico e generazionale: «Mentre il De Sanctis coglieva gli aspetti salienti dell'epoca nel loro significato affermativo, il giovane Pirandello vive il dramma delle nuove generazioni in proprio, con profondità di echi e risonanze, che lo pone già ai margini del suo tempo, al di fuori dei postulati positivisti e materialistici» (1984, p. 13).

⁸⁹ Si veda in proposito l'interpretazione militante, anche dal punto di vista politico, dell'ideale etico-religioso

propone nel 1908 l'umorismo come espressione di un radicale scetticismo gnosologico e di una condizione ontologica dilaniata dell'uomo, temporalmente non delimitabile né all'epoca moderna né ai momenti storici di transizione (UM pp. 32-33, 105).

Il divario tra i due autori non risulta così abissale, se si tiene conto di alcune loro posizioni critiche antecedenti: da un lato dei giudizi espressi da De Sanctis in mezzo ai torbidi risorgimentali, quando ritraeva con tonalità inquiete⁹⁰ la lacerazione interiore di Leopardi e Heine, rispettivamente nel primo studio su *Alla sua donna* (1855)⁹¹ e nella recensione al *Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854* (1856);⁹² e dall'altro lato delle prime affermazioni programmatiche e teoriche di Pirandello sull'umorismo contenute in *Arte e coscienza d'oggi* (1893) e in *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896).

1.3.3. Leopardi – De Sanctis – Pirandello

La teorizzazione pirandelliana della riflessione umoristica presenta forti analogie con i caratteri ravvisati nel 1855 da De Sanctis in Leopardi come propri dell'arte moderna e ricondotti a una condizione psichica scissa tra sentimento e sua critica razionale:

È il poeta che ripiega lo sguardo in se stesso e si analizza e si spiega, fattosi critico e filosofo. / È inutile mover lamenti sullo stato dell'arte e voler questo o quello; la scienza si è infiltrata nella poesia, né la si può discacciare, perché ciò corrisponde alle presenti condizioni dello spirito umano. Noi non possiamo volger lo sguardo a nessuna cosa sì bella, che rosto fra la nostra ammirazione non s'introduca di soppiatto un: – È ragionevole? –, ed eccoci a vele gonfie in mezzo alla critica e alla scienza. Vogliamo non solo godere, ma esser consci del nostro godimento; non solo sentire, ma intendere. La schietta poesia è oggi impossibile quanto la schietta fede; ché non possiamo parlare di religione, senza sentirci assediati da un molestissimo: – E se non fosse vero? –, così non sentiamo senza filosofare su' nostri sentimenti, non vediamo senza spiegare la nostra visione. (1960, p. 400)

di Manzoni come «ideale di ritorno»: «Di tal natura è l'ideale manzoniano, il più puro e insieme il più moderno di tutti gl'ideali, non dirò della reazione, ma della restaurazione europea: un ideale vecchio, già smarrito tra le caricature e i sarcasmi, e che ora riappare come una vecchia conoscenza mai del tutto dimenticata. E riappare come cosa nuova che si fa via nella tua coscienza, perché parla il tuo linguaggio e sente i tuoi sentimenti; onde, ancora che antico, produce nuove impressioni. Questo ideale non è dunque un semplice ritorno, ma una nuova formazione, è un passato che ha insieme tutte le qualità del presente, e una nazione che ha ancora la forza di appropriarselo e ringiovanirlo e trasformarlo, vuol dire che ha ancora la forza di guarire: ciò che sotto forma di restaurazione è un vero risorgimento» (1955, p. 63).

⁹⁰ L'aspetto autobiografico, la proiezione della propria condizione di vita negli scritti degli anni cinquanta sono evidenziati nell'introduzione di Guido Nicastro al volume *La crisi del romanticismo* (1972, pp. XI-XLV).

⁹¹ «Cimento», dicembre 1855; accolto nei *Saggi critici* fin dalla prima edizione del 1866; ora nelle *Opere*, vol. XIII, 1960, pp. 397-416.

⁹² «Piemontese», Torino, 2 gennaio 1856; ripubblicato da Vittorio Imbriani nel volume degli *Scritti critici*, Morano, Napoli, 1886; ora nelle *Opere*, vol. IV, 1972, pp. 537-46.

Il carattere critico dell'arte moderna⁹³ e il meccanismo di scissione interna riecheggiano sia nella definizione pirandelliana dell'umorista come « critico fantastico » (UM p. 133), sia nella rappresentazione della sua fisionomia psichica attraverso la metafora dell'allodola-sentimento trattenuta per la coda dalla riflessione (UM p.138). L'arresto dello slancio ideale per la consapevolezza della sua vanità è descritto da De Sanctis in modo non dissimile da Pirandello:

L'ideale brilla innanzi alla sua fantasia e commove il suo cuore; ma non si tosto vi si abbandona e vi si oblia, che la voce della sua ragione o del vero lo trae dalla sua estasi e gli risponde: – Quello che vagheggia la tua fantasia è una larva; quello che commove il tuo cuore è una illusione –. (1960, p. 404)⁹⁴

In accordo con la concezione sentimentale dell'opera d'arte, pienamente condivisa da Pirandello, che la sviluppa essenzialmente in appoggio alla dottrina estetica di Séailles,⁹⁵ De Sanctis individua la geniale soluzione artistica di Leopardi a questa ingerenza del pensiero nella poesia nel fatto che egli rappresenta oltre alla contraddizione il «sentimento di essa contraddizione», formula che s'avvicina anche a livello concettuale al «sentimento del contrario» pirandelliano:

L'immagine e il pensiero, elementi di ogni poesia, sono qui dunque scissi, distruggentisi a vicenda, in contraddizione, e forse non ci è alcuna poesia moderna nella quale si riveli con coscienza tanto profonda questa sociale infermità che travaglia le presenti generazioni. Nella poesia leopardiana non solo vi è contraddizione, ma l'angoscioso sentimento di essa contraddizione. (1960, p. 405)

La straordinaria prossimità tra questo primo profilo desanctisiano di Leopardi e la matura descrizione pirandelliana del processo psichico peculiare dell'umorismo è suggellata dal fatto che entrambi i critici ravvisano in Amleto la figura archetipica della condizione dell'arte moderna. Se per De Sanctis lo scrittore recanatese «è il poeta moderno, il moderno Amleto in cui il pensiero agghiaccia ogni bellezza,

⁹³ Al fatto che l'arte contemporanea scaturisce più dalla riflessione che dall'ispirazione Pirandello accenna fin dall'articolo giovanile sulle arti figurative *Da uno studio all'altro* («La Critica», Roma, 27 febbraio 1896, pp. 203-7).

⁹⁴ Forse il diretto antecedente della metafora pirandelliana dell'allodola, è da individuare (come ha segnalato la Stasi) nel seguente brano di Cesareo, pure verosimilmente maturato sui saggi leopardiani di De Sanctis: «Giacomo Leopardi bramò sempre di credere, fino alla morte; e il più potente contrasto della sua poesia a punto consiste nell'urto srazziante e continuo fra il sentimento che batte verso il cielo, e la ragione che d'un colpo ripiomba improvvisamente su la terra» (*Nuove ricerche su la vita e le opere di Giacomo Leopardi*, Torino-Roma, Roux, 1893, p. 186; cit. in Stasi 1995, p. 94). La Del Cairo (1997, pp. 238-40) propone dal canto suo di accostare direttamente il passo de *L'umorismo* a uno dei *Pensieri di varia filosofia* (I, 213-215; 102-104 dell'autografo).

⁹⁵ Analogie tra la «concezione anti-intellettualistica» di De Sanctis, espressa nello *Studio su Giacomo Leopardi*, e alcuni passi pirandelliani sono segnalate dalla Stasi (1995, pp. 94-104), senza forse tenere sempre in debito conto che questi concetti desanctisiani compaiono nei saggi maggiori di Pirandello in formulazioni desunte direttamente dall'*Essai sur le génie dans l'art* del filosofo francese.

avvelena ogni godimento» (1960, p. 406),⁹⁶ Pirandello simboleggia ne *Il fu Mattia Pascal* la differenza tra la tragedia classica e quella moderna attraverso lo strappo nel cielo di carta, che proietta Oreste dalla sua azione monoprospettica nella sospensione tra prospettive contrarie di Amleto (RO¹ pp. 467-68).⁹⁷ Addirittura le tessere lessicali usate dal critico napoletano per designare l'azione del pensiero riaffiorano ne *L'umorismo*: «la riflessione è sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza» (UM p. 132) e la «macchinetta infernale» della logica costringe a «attossicarci la vita», fino a ridurre il nostro cervello a «uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio tra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO» (UM p. 154). Infine, De Sanctis rinvia marginalmente, ma con sottotono negarivo, alle prose leopardiane come luogo privilegiato di questo pensiero corrosivo: «Nel Leopardi il pensiero avvelena tutte le gioie della vita, e ci sono momenti ne' quali occupa esso solo l'animo, spogliato l'universo di ogni bellezza, di ogni affetto: vedetelo nelle sue prose, aride come l'ignudo vero che vi regna solo» (1960, pp. 408-9). E pure Pirandello rimanda a «certi dialoghi e a certe prosette del Leopardi» (UM p. 119) come primario luogo dell'umorismo, connotandolo però in modo positivo.

Le consonanze tra il saggio su *Alla sua donna* e *L'umorismo* sono tali da confermare, con il sostrato leopardiano della teoria di Pirandello, anche l'importante mediazione interpretativa di De Sanctis, e non tanto dell'ultimo incompiuto *Studio su Giacomo Leopardi* quanto del primo intervento, redatto da una distanza storica e umana ravvicinata, per cui «l'attrazione estetica profonda verso la poesia leopardiana» risulta meno schiacciata dal «rifiuto ideale dello scetticismo» (Muscetta, 1960, p. XIII). In effetti, benché in conclusione la «età ferrea nella quale, oppressi da mali incompatibili, l'avvenire ci si oscurò dinanzi, e perdemmo ogni fede, ogni speranza» sia giudicata *a posteriori* come «età breve che sarebbe dimenticata nell'immensa storia umana, se non vivesse immortale in queste poesie» (1960, p. 416), nel corpo del saggio desanctisiano la drammatica scissione interna è fatta corrispondere «alle presenti condizioni dello spirito umano». Perciò la «sola quistione seria» in estetica consiste nel determinare fino a che punto la «poesia, poiché ella non può fare che il pensiero non le si affacci dinanzi», sia riuscita a «lavorarlo, trasfigurarlo, incorporarselo» (1960, p. 400).

⁹⁶ La stessa valenza archetipica è assegnata nella visione scettica della vita tracciata nel 1868 a proposito de *L'Armando* di Giovanni Prati: «nella vita tetrestre ciò che si chiama realtà, è una illusione: l'umanità è un perpetuo divenire di sogni e di visioni. / È naturale che innanzi a questa tragedia umana, dove tutto passa, e niente è di positivo e di sostanziale, il cuore si schianti e mandi sangue. [...] Il concetto di questo mondo è Amleto, il pensiero che in luogo di calare nella vita e obliarvisi, ritorna di continuo sopra se stesso. [...] Scoppia da ultimo il riso micidiale di Heine, e questo mondo va in frantumi» (1972a, p. 252).

⁹⁷ La Stasi ha ravvisato in un passo della conferenza leopardiana di Panzacchi una fonte possibile della contrapposizione tra Oreste e Amleto, esponemi rispettivamente dell'arte antica e di quella moderna (1995, pp. 271-72).

Se è vero che nel 1855 manca ogni accenno al riso e all'umore leopardiano, l'esame in merito proposto nello *Studio* del 1885, a proposito delle *Operette morali*, si basa però su una concezione bonaria diametralmente opposta a quella di Pirandello. Gli argomenti, per cui De Sanctis nega a Leopardi la facoltà di ridere, sono in effetti quelli costitutivi dell'umorismo pirandelliano:⁹⁸

Il Leopardi non sa ridere, malgrado che lo si proponga e vi si sforzi. Il riso è in lui un atto di dispetto e di rivalsa verso gli uomini, perciò senza grazia. Le sue opinioni sono così immedesimate co' suoi dolori, che non ci entra scherzo. Manca a lui la serenità e la bonarietà, che sono le due genitrici della forza comica. (1960, p. 319)

L'immedesimazione con il dolore prodotto dalla disillusione e il dispetto irridente per la condizione umana soggetta all'illusione rappresentano proprio i due sentimenti contrari rivendicati da Pirandello all'umorista in opposizione all'interpretazione bonaria desanctisiana (UM pp. 139, 144-45). Divergente è, di conseguenza, anche la lettura del dialogo di *Copernico*, apprezzato da De Sanctis in quanto espressione serena dello scetticismo leopardiano:

L'originalità non è nelle cose, ma nella invenzione non priva di umore, che è quel prendere in gioco non solo l'errore, ma la verità, non solo l'ignoranza, ma la scienza con quella non curanza scertica generata dal sentimento della vanità universale. La forma è spigliata e veloce, intarsiata di motti felici. Il comico non si sviluppa sino al riso, pur ti mantiene la faccia serena e contenta, come di chi si sente in un buon momento della vita, in uno stato di benessere. (1860, pp. 322-23)

Ben altrimenti dilaniata è la connotazione esistenziale che il motivo copernicano, desunto da questa operetta leopardiana, riveste nella prolifica ramificazione all'interno dell'opera di Pirandello.

1.3.4. Il «senso profondo» della forma umoristica

Abbiamo visto nella *Cronistoria* che all'interno di *Arte e coscienza d'oggi* (1893) Pirandello enuncia per la prima volta, proprio a partire dal tema copernicano, il programma per un'arte umoristica come espressione estetica dell'atteggiamento disincantato e disilluso legato alla caduta dei vari sistemi di orientamento, religiosi, positivisti e idealisti. Nel saggio su Cecco Angiolieri del 1896 questo stretto rapporto tra l'umorismo e un dato momento storico viene poi esplicitamente dichiarato: non solo Pirandello afferma che «l'umorismo non è mai una forma d'arte sana e piana», ma anche che «guardando alla storia, apprendiamo ch'esso suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in

⁹⁸ La storia di *Leopardi umorista nella critica fra i due secoli*, ricostruita dalla Stasi, mostra come la revisione dell'impostazione desanctisiana crei «uno spazio teorico nel quale, per semplificare, i difetti di un Leopardi "comico" potranno diventare i pregi di un Leopardi "umorista"» (1995, pp. 165-91).

tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo morale» (SP p. 251).

Questi termini non sono dissimili da quelli delle sintesi storiche idealistiche che De Sanctis usa, derivandole da Hegel, per collegare sia l'ironia che l'umorismo a momenti di transizione.⁹⁹ Nella recensione del 1868 a *L'Armando* di Prati,¹⁰⁰ per esempio, è detto:

Quando i tempi nuovi compariscono in un lontano orizzonte, la prima forma che li preannunzia, è l'ironia. E che cosa è l'ironia? È il sentimento della realtà, del tempo nuovo, che si mette dirimpetto quel mondo già tanto venerato, e ride. Quel che significa: Ciò che noi credevamo cosa seria era una malattia dello spirito. / Orlando diviene don Chisciotte! / E quando don Chisciotte entra in scena, tutto un mondo se ne va in frantumi. (1972b, p. 249)¹⁰¹

Mentre l'ironia è, secondo l'analogia formula usata nei saggi manzoniani, «una reazione del reale e del positivo contro ogni esaltazione ed esagerazione» (1955, p. 95) e sancisce perciò la fine di un mondo, l'umorismo segna il disfacimento di un'epoca dall'interno, senza opporvi alcunché di solido e reale, nella piena coscienza del venir meno di ogni certezza. Recensendo nel 1856 il *Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854* di Girolamo Bonamici, De Sanctis pone l'umorismo come forma artistica che «comparisce ne' momenti di dissoluzione sociale», motivando perché non ha mai «avuto un'esplicazione sì ricca e sì seria come ne' nostri tempi»:

Che limite ci resta più? Il secolo decimottavo e Voltaire ci hanno passato al di sopra. Di filosofia? L'un sistema non attende l'altro. Di letteratura? Il romanticismo fa la baia al classicismo. Non vi è più sì senza il suo no a dirimpetto; non affermazione che non trovi di rincontro la sua negazione. In tanto disfacimento di principii, in tanto discredito di ogni regola, di ogni limite, che cosa è avvenuto? / Finché non abbiamo avuto una chiara coscienza di questa dissoluzione, io sì e tu no, ci siamo accapigliati, ciascuno con piena fede, io nel mio sì, tu nel tuo no. È scato il tempo di polemiche, di battaglie omeriche. Bel guadagno che ne abbiamo cavato! A forza di gridare è andato in dileguo il mio sì e il tuo no. Certo accanto a questo vi è un lavoro di rinnovamento e di trasfor-

⁹⁹ Muscetta ha sottolineato per primo come De Sanctis derivi da Hegel il significato storico attribuito all'ironia manzoniana, pur giudicandola un segno di rinnovamento contrariamente alla conclusione fatalistica della morte dell'arte propria del filosofo tedesco (1955, pp. LXII-LXIII). Nicastro ravvisa nel giudizio desancisianiano dell'umorismo «termini ortodossamente hegeliani con terminologia desunta dalla *Logica*» (1972, p. XLIV), rinviando però in nota ai seguenti passi della traduzione francese meditata e assimilata dal critico napoletano: W. F. Hegel, *Cours d'esthétique, analyse et traduit en partie par M. Ch. Bénéard*, Paris, 1840-1852, vol. II, pp. 495 sgg. e pp. 513-16 paragrafo *De l'humour*. Ricostituendo questa discendenza critica Milone individua in Hegel oltre che in De Sanctis l'obbiettivo polemico dell'interpretazione storico-letteraria dell'*ironia comica nella poesia cavalleresca* proposta da Pirandello (1995, pp. LXXXVI-LXXXVII e 1996, p. 97).

¹⁰⁰ «Nuova Antologia», luglio 1868; poi nella seconda edizione dei *Saggi critici* del 1869; ora nelle *Opere*, vol. XIV, 1972b, pp. 245-73.

¹⁰¹ La formula conclusiva pare riecheggiata nel celebre passo del «buco nel cielo di carta» per cui «Oreste, insomma, diventerebbe Amleto» (RO¹ pp. 467-68).

mazione, che ha anch'esso la sua espressione letteraria. Ma poiché il primo movimento negativo ha avuto luogo, è naturale che esso abbia avuto la sua manifestazione, nella scienza e nell'arte, per esempio in Proudhon ed in Heine. / Il mio sì ed il tuo no è irto in dileguo: affermazione e negazione sonosi disrutte a vicenda: rimane il vuoto, l'illimitato, il sentimento che niente vi è di vero e di serio, che ciascuna opinione vale l'altra. Allora non solo ci è la distruzione di ogni limite, ma la coscienza di essa distruzione. (1972a, pp. 541-42)

Analogo è il processo storico di relativizzazione scettica tratteggiato da Pirandello in *Arie e coscienza d'oggi*:

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili. / Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. (SP pp. 900-1)

Nel 1893 Pirandello si limita ancora a mettere in parallelo la situazione etica a quella estetica, senza tematizzare il riflesso della disgregazione spirituale nella corrispondente forma artistica dell'umorismo. In nome di una creazione sentimentale e non preconcepita dell'arte, s'astiene anzi dal prescrivere in generale la soluzione umoristica messa in pratica nel testo. Tale collegamento è operato nel 1856 da De Sanctis, quando mette in luce, dietro «il meccanismo» in apparenza facilmente riproducibile (1972a, p. 540),¹⁰² il «senso profondo di questa forma»:

In letteratura l'*umore* corrisponde a questo stato dello spirito. L'umore ha per sua essenza la contraddizione: onde quel fare e disfare, quel dire e disdire, quel distruggere con l'una mano ciò che s'edifica con l'altra. Tale è il senso profondo di questa forma; e se gli angusti confini di un'appendice nel consentissero, mostrerei quanta intelligenza e ordine e misura è nell'apparente spensieratezza di Heine, e di che sangue gronda il suo riso. Ma il lettore può già immaginare quante qualità si richieggano per giungere a quest'altezza, spesso opposte: l'ironia, il sarcasmo, la caricatura congiunte con tutte le gradazioni del patetico, le più strane bizzarrie di una inferma immaginazione congiunte con le più riposte profondità dell'intelligenza. (1972a, p. 542)

Ma non solo, la successiva valutazione storico-letteraria, che constata la mancata unione di tale forma con tale contenuto nella letteratura italiana, prospetta un futuro poeta umorista italiano come successore ideale di Leopardi:

¹⁰² Riaffiora qui, come ha segnalato Milone, una distinzione già presente nell'*Estetica* di Hegel, quella «tra umorismo "piatto", facile esercizio di collegamenti impensati, e il "vero" umorismo dalla grande profondità e ricchezza di spirito» (1996, p. 107).

In Italia, eccetto il Guerrazzi, che qua e colà vi tende, questa forma non ha trovato ancora la sua espressione. Il Leopardi è il poeta di questa situazione; ma questo grande infelice rimane sempre ne' confini del patetico, e talora rasenta l'ironia senza giungere mai fino all'umore. Se fosse possibile che Leopardi avesse un successore, costui sarebbe il poeta umoristico dell'Italia. (1972a, p. 542)¹⁰³

La formulazione ipotetica e la benevola attenzione riservata al *Viaggio di Bonamicì*, come a «uno de' primi tentativi di questo genere in Italia» (1972a, p. 545), rivelano sì l'interesse critico per l'umorismo, ma attraverso il tono distaccato anche lo scarso coinvolgimento militante di De Sanctis, orientato non verso «il primo movimento negativo» bensì verso il parallelo «lavoro di rinnovamento e di trasformazione» (1972a, p. 541), che trova la sua espressione letteraria nel realismo. Il futuro sta, secondo il critico, nella limitazione dell'ideale e non nella coscienza della distruzione di ogni limite:

Lumore non vuol dire il capriccio, l'arbitrio, la licenza, il puro illimitato, senza determinazione di scopo o di contenuto. Esso ha per *iscopo* l'illimitato, e l'illimitato, quando diviene scopo di un lavoro, cessa di essere arbitrio o licenza, ed acquista un significato serio, acquista un limite, non è più il *puro* illimitato. / Lumore è una forma artistica, che ha per suo significato la *distruzione del limite, con la coscienza di essa distruzione*. (1972a, pp. 541-42)

Insomma, il cavallo di battaglia è diverso, ma è sostanzialmente identico il significato storico e filosofico attribuito all'umorismo da De Sanctis nel 1856 e da Pirandello nel 1893-1896. Se nel 1908 l'agrigeno nega questa caratterizzazione storica, egli ne salva però, trasponendolo in termini psicologici e ontologici, il significato filosofico attraverso l'approccio esretico organico, che risale al desanctisiano «senso profondo di questa forma».

Di fronte a queste cospicue analogie sorge inevitabile la domanda del rapporto tra la recensione di De Sanctis e gli scritti di Pirandello, che non menzionano mai la definizione desanctisiana dell'umorismo: si tratta di un tesoro ignorato oppure, secondo l'ipotesi avanzata da Milone (1995, p. XC e 1996, p. 113), di una fonte taciuta perché rifiutata?

Incerta è la conoscenza diretta da parte di Pirandello dell'articolo desanctisiano, ripubblicato da Imbriani nel volume degli *Scritti critici* (Napoli, Morano, 1886), dato che non è stato finora rintracciato alcun accenno concreto a questa silloge né nell'opera e né tra i documenti dell'agrigeno. Nondimeno la definizione dell'umorismo come «forma artistica, che ha per suo significato la distruzione del limite, con

¹⁰³ Che Pirandello aspirasse a questo ruolo di umorista d'Italia, continuatore ideale di Leopardi, emerge anche dall'annuncio finale di *Arte e coscienza d'oggi* già esaminato nella sua valenza autoreferenziale: «E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingojando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto» (SP p. 906; cfr. *supra* par. II.2.2.2).

la coscienza di essa distruzione» gli poteva essere nota attraverso l'*Estetica* di Croce, che però la riporta in questo modo telegrafico e sibillino (1902, p. 382), senza registrarla oltre tutto nell'*Indice delle cose* sotto la voce «umorismo». La concomitanza di questi due fattori potrebbe spiegare perché essa sia sfuggita a Pirandello, che pure sfrutta ne *L'umorismo* puntualmente anche la parte storica del trattato crociano.¹⁰⁴ Non conobbe poi la ben più estesa presentazione della teoria desanctisiana, che Croce offrì nell'articolo del 1903 su *L'umorismo. Del vario significato della parola e del suo uso nella critica letteraria*. Pirandello lo evoca nel 1908 – come visto – solo in base ai dati estraibili dal volume su *L'indole e il riso di Luigi Pulci* di Momigliano, senza mostrare minimamente di conoscerne il contenuto altamente informativo (oltremodo sfruttabile per le numerose definizioni dell'umorismo da parte di autori stranieri e italiani, e per le ricche e aggiornate indicazioni bibliografiche). Ciò che indusse lo stesso Croce a supporre, nella celebre stroncatura del 1909, che Pirandello «forse, benché lo menzioni in un punto, p. 146, non ha letto neppure il mio articolo del *Journal of comparative literature*» (1909, p. 220).¹⁰⁵

Non potendo in base ai dati a nostra disposizione né affermare né negare con certezza la conoscenza della definizione umoristica di De Sanctis, ammettiamo – in via ipotetica – che Pirandello l'abbia conosciuta e cerchiamo di capire perché non la menzioni mai esplicitamente, appurando cioè se c'è una logica dietro questo silenzio. Se per il taglio discorsivo e l'argomento solo marginalmente umoristico non stupisce che manchi ogni riferimento allo scritto desanctisiano in *Arte e coscienza d'oggi*, è invece difficile spiegare, perché Pirandello nello studio d'impostazione filologica su *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* non sia ricorso all'autorità del critico napoletano per combattere l'interpretazione di Cecco Angiolieri proposta da D'Ancona. La definizione di De Sanctis avrebbe infatti corroborato la propria lettura, collimato perfettamente con il proprio giudizio storico-letterario dell'umorismo e reso più sostanziosa la magra rassegna di giudizi critici precedenti, limitata a quelli di Nencioni, Bonghi, Panizzi e Roscoe (SP pp. 248-50). Strano pare anche il silenzio assoluto ne *L'umorismo*: da un lato perché Pirandello ha tutto l'interesse di sfoggiare per l'occasione concorsuale una padronanza critica e bibliografica più estesa possibile, dall'altro perché lo scritto desanctisiano si prestava bene all'uso ambivalente – tra assimilazione e rifiuto polemico – tanto tipico per l'elaborazione dialogica del sistema concettuale pirandelliano. Lo scrittore avrebbe in effetti potuto rifarsi a De Sanctis per la distinzione tra un umorismo meccanico che

¹⁰⁴ Per indicazioni dettagliate dei prelievi pirandelliani cfr. *infra* par. III.1.6.1.

¹⁰⁵ Non convince l'ipotesi della Masi (1998, pp. 524-25), secondo cui Pirandello avrebbe conosciuto l'intervento crociano attraverso il rendiconto nella rubrica *Marginalia* de «Il Marzocco» dell'8 novembre 1903, p. 3. L'esame del rapporto tra Pirandello e De Sanctis svolto da Milone nel 1996 (pp. 106-11) presuppone la conoscenza diretta dell'articolo crociano e, almeno per questo tramite, anche quella della teoria umoristica desanctisiana, risolvendo in modo affermativo il problema sollevato a ragione nella *Prefazione* del 1995: «Il primo problema da porre, in conclusione, è quello dell'eventuale conoscenza, da parte del giovane Pirandello del citato scritto desanctisiano e del suo possibile e, nel caso, determinante influsso» (1995, p. XC).

fa sgambettare le parole e il vero umorismo, per l'approccio estetico organico che risale al senso profondo dei caratteri formali esteriori, per la stessa radice psicologica ed esistenziale fondamentalmente scettica, e – finanche – per la determinazione del sentimento scisso e complesso peculiare dell'umorista. Viceversa avrebbe potuto polemizzare sia con il collegamento storico troppo deterministico e generalizzante per accentuare ulteriormente il carattere ontologico peculiare della propria concezione umoristica a partire dal 1905, sia con la riduzione dell'umore alla semplice contraddizione per sottolineare come al *si* s'opponga una molteplicità di *no* e come il cannocchiale rovesciato metta solo in moto l'infinita catena di possibili ribaltamenti prospettici. I motivi del rifiuto, addotti da Milone per giustificare il silenzio pirandelliano (1996, p. 113),¹⁰⁶ avrebbero cioè potuto esser svolti in modo analogo al dialogo intertestuale esplicito con i saggi desanctisiani su Manzoni o con gli scritti di Nencioni, Arcoleo e Lipps. Sullo sfondo della pratica citazionale e delle modalità intertestuali che caratterizzano *L'umorismo*, non pare quindi molto plausibile che Pirandello si sia astenuto dall'evocare la concezione umoristica di De Sanctis, pur conoscendola.

Ma se Pirandello non conobbe la recensione al *Viaggio* di Bonamici, come si spiegano allora le consistenti analogie tra la sua concezione e quella del critico napoletano? Queste sono essenzialmente da ricondurre alla comune concezione estetica organica che lega intimamente la forma artistica al contenuto sia in quanto materia che in quanto modo di sentire e di pensare dell'autore.¹⁰⁷ Perciò entrambi i critici distinguono un umorismo solo formale da un umorismo vero e non si contentano a descriverne la forma, ma ne mettono in luce il significato profondo. Il fatto che il medesimo approccio porti a risultati largamente sovrapponibili non è di per sé sorprendente e rivela un'analogia sensibilità critica. Questa era data, per lo meno per quanto concerne la descrizione del dilaniamento interiore umoristico, soprattutto negli scritti piemontesi, che De Sanctis stese quando era ancora vivo il ricordo della propria profonda crisi, innescata dall'esperienza rivoluzionaria del 1848 e maturata meditando l'idealismo hegeliano. Le divergenti valutazioni di Leopardi e Manzoni, pur basandosi su una descrizione in sostanza simile, sono invece largamente debitorie della diversa militanza poetica che scaturisce più da una diversa visione del mondo che da diversi principi estetici.

¹⁰⁶ Il primo motivo indicato da Milone, il «rifiuto di una ragione monovalente chiusa nel punto di vista unilaterale che può determinare l'ironia ma non quell'ambivalente umorismo che essa non è in grado neanche di riconoscere (come dimostra la lettura del *Don Quijote* in chiave meramente ironica contestata ne *L'umorismo*)», non pare – a dire il vero – pertinente al *Viaggio* di Bonamici, ma piuttosto ad altri testi posteriori, in particolare alle lezioni zurighesi su *La poesia cavalleresca* (1965, pp. 41, 51, 80, 91).

¹⁰⁷ Particolarmente prossima ai termini usati da Pirandello ne *L'umorismo* (UM p. 127) è la seguente definizione di De Sanctis: «E la forma è generata da un certo modo di pensare e di credere e di sentire, il cui insieme dicesi spirito, e che è la personalità comunicabile di un individuo, di un'epoca, di un popolo» (*La prima canzone di Giacomo Leopardi*, «Nuova Antologia», agosto 1869; ora in 1960, p. 497).

1.4. Cesareo: scudo estetico e pragmatico

Per appurare il valore delle citazioni addotte ne *L'umorismo* dalle opere fresche di stampa – *Critica militante* (1907) e *Storia della letteratura italiana* (1908) – di Giovanni Alfredo Cesareo, è utile preliminarmente mettere a fuoco la personalità dello scrittore, critico e professore messinese, distinguendo le diverse funzioni che in quell'occasione assunse nei confronti di Pirandello: amico e sodale letterario, critico estetico «desanctisiano dell'ultima maniera»¹⁰⁸ e membro relatore della commissione esaminatrice per la promozione.

L'amicizia risale agli incontri avvenuti nell'ultimo decennio dell'Ottocento nell'ambiente dei letterati siciliani residenti a Roma.¹⁰⁹ Cesareo, nato a Messina nel 1860, laureatosi in legge, fu chiamato a Roma nel 1883 da Angelo Sommaruga per dirigere il periodico *La Domenica letteraria*. Attratto dagli ambienti mondani e giornalistici della capitale fu presente con articoli e attacchi imperuosi – tra cui diversi interventi antidannunziani – su varie testate, attirandosi molte antipatie nel mondo letterario. Contemporaneamente si applicò a studi d'erudizione su Petrarca, Leopardi e Salvator Rosa, lavorò alla Biblioteca Vaticana sotto la direzione di monsignor Carini e seguì lezioni di filologia romana di Monaci a Roma e di Foerster a Bonn (entrambi furono qualche anno più tardi professori anche di Pirandello). Libero docente di letteratura italiana all'Università di Roma dal 1894, succedette nel 1898 a Giovanni Mestica sulla cattedra di Palermo.¹¹⁰ Le affettuose dediche del Cesareo nei libri tuttora custoditi nella biblioteca di via Bosio (BP pp. 95-96) e l'epistolario pervenutoci in modo frammentario¹¹¹ documentano come negli anni si sviluppò un'amicizia letteraria che si fece più stretta attorno al 1905 (quando i due scrittori dal voi passarono al più familiare tu)¹¹² e fu intensa durante il periodo della

¹⁰⁸ Da questa definizione, proposta da Ettore Li Gotti (1969, p. 1182), traspare anche la simpatia del Cesareo verso le tendenze positivistiche, tainiane e spenceriane: «Per il Cesareo il De Sanctis era una specie di correttivo ideale agli eccessi dello scientismo; una guida che progressivamente invocò a sostegno contro i positivisti e i naturalisti troppo accesi sconosciuti i diritti della fantasia, e più tardi contro i progressi, in senso opposto, degli idealisti crociani egiziani, in modo da vantare nei riguardi degli uni e degli altri una più diretta e più ortodossa discendenza dalla tradizione italiana. Tanto il Cesareo quanto il Croce si dichiararono allora (e non erano i soli a crederlo e a dichiararlo) interpreti autorizzati del De Sanctis; ma il Cesareo si riallacciava all'ultimo e più appariscente De Sanctis, a quello degli scritti sulla scienza e la vita, su Zola e sul darwinismo nell'arte, per cui un ravvicinamento alla cultura "scientifica" dell'ultimo quarto del secolo XIX (un ravvicinamento formale, beninteso) non era irrealizzabile» (ivi, p. 1180).

¹⁰⁹ Pur non figurando Cesareo tra gli assidui frequentatori del cenacolo letterario formatosi attorno a Fleres, due sue liriche (*Suspiria de profundis* e la traduzione di *Auf Flügeln des Gesanges* di Heine) videro luce nel 1898 sulla rivista «Ariel», che del cenacolo fu per breve tempo portavoce (cfr. Barbina 1984).

¹¹⁰ I dati sono desunti dalla nota biografica apposta in calce al profilo critico di Li Gotti (1969, p. 1200) e dalla voce del DBI firmata da F. Muzzoli (vol. 24, 1980, pp. 146-49).

¹¹¹ Nove lettere di Pirandello scritte tra il 1902 e il 1918 sono state edite fin dal 1967 a cura di Anna Maria Dotto (LC), mentre alcune lettere di Cesareo relative alle procedure di nomina, spesso evocate in modo allusivo dai critici, sono ora citate testualmente, seppure in modo incompleto, da Barbina (1998b, pp. 292-93).

¹¹² Il passaggio è tematizzato nella lettera del 23 gennaio 1905: «Carissimo Cesareo, / da un pezzo avrei voluto anch'io smettere quell'antipaticissimo voi; ma ogni volta, sul punto, dicevo a me stesso: Non tocca a me proporlo;

nomina di Pirandello, sostenuta da Cesareo con consigli e provvedimenti strategici.¹¹³ Essa si affievolì qualche anno più tardi verosimilmente per le condizioni di vita disagiate dell'agrigenino¹¹⁴ e rifiorì invece attorno al 1918, quando Pirandello invitò Cesareo a collaborare «con quei tuoi articoli di critica granitica che mettono a posto cose e persone» all'impresa culturale del «Messaggero della Domenica», al fine di «raggruppare le più forti energie nostre per imporre, fra tanti scontorcimenti di serpette velenose, il rispetto dell'Arte vera», opponendosi così al «gruppo romagnolo (col signor Panzini alla testa)», al «gruppo fiorentino (Papini, Soffici ecc.)» e alla critica «in mano a Goffredo Bellonci, a Emilio Cecchi, a Vincenzo Cardarelli e compagnia bella» (LC p. 481).

1.4.1. Continuatore congeniale di De Sanctis e oppositore di Croce

La comune lotta per «il rispetto dell'Arte vera» e contro le correnti culturalmente dominanti d'inizio Novecento, tra cui il dannunzianesimo,¹¹⁵ affonda le radici in una concezione estetica sentimentale di derivazione romantica mediata dal magi-

sento, sì, per lui un affetto fraterno; ma è lui il fratello maggiore, e dunque tocca a lui e non a me. / Ma ora che tu me lo proponi: figurati non desideravo altro... Tu, tu, sì, che voi! tu, con entusiasmo! (LC, 23 gennaio 1905, p. 477).

¹¹³ Si veda sopra il par. 1.2.

¹¹⁴ Dalla dichiarazione di fraternità del 1908 «Al suo caro Luigi fraternamente G.A. Cesareo» sulla *Storia della letteratura italiana ad uso delle scuole*, ripetuta nel 1911 «Al suo Luigi fraternamente G.A. Cesareo» sul saggio dedicato a Antonio Fogazzaro, si passa infatti all'assenza di dedica nel 1912 sulla raccolta di *Poesie* e al rimprovero d'incostanza nel 1913 «Al prof. Luigi immemore, l'amico costante G.A. Cesareo» sul manuale *Principi di stilistica e di storia della letteratura per le scuole medie* (BP p. 96). Fin dalla lettera datata 4 novembre 1909 Pirandello dichiara: «da un pezzo in qua, non so se a causa della doglia oscura della vita in cui sempre più m'afondo, o per lo spettacolo di tante miserie, di tante ingiustizie, di tante vigliaccherie che offre il nostro paese, provo un'uggia, uno sdegno delle parole così greve e forte, che non riesco più a trovar la forza di scrivere», aggiungendo di scusarlo presso Francesco Biondolillo per non avergli risposto: «fagli le mie scuse; digli ch'io sono così, ch'io sono in un momento assai brutto, per cui gli amici mi debbono compatire» (LC p. 479).

¹¹⁵ Il comune antidannunzianesimo è manifesto fin dalla prima lettera, in cui Pirandello sostiene il progetto di Cesareo di comporre a sua volta un dramma su Francesca di Rimini, sfidando così D'Annunzio che nel dicembre del 1901 portò in scena un'opera omonima senza gran successo: «Ho partecipato al Fleres e al Campanozzi la notizia che mi avete dato della vostra Francesca di Rimini. Al Campanozzi era nota. - Parrà una sfida, ed è, e mi compiacio per ora con voi del vostro bell'atto di coraggio. Voi scenderete in campo però contro un avversario che non combatte, pur troppo con la vostra stessa arma, e che tutti al presente hanno interesse a spalleggiare e a tener su, poiché è tanto facile e tanto comodo l'artificio ch'egli ha reso di moda e che ha fatto passare per arte. Guaj per tutti costoro, se si dovesse far l'arte sul serio, e perciò: - Viva D'Annunzio! lo credo che sia questa soltanto la ragione del persistente favore di questo esimio farabutto, non ostante i ripetuti fiaschi solenni di questi ultimi tempi» (LC, 3 giugno 1902, p. 475). La recensione pirandelliana alla *Francesca di Rimini* di Cesareo (1905, SP pp. 976-83) è impostata sul confronto implicito con D'Annunzio: d'un canto Pirandello giustifica preliminarmente la trattazione di un argomento già svolto da altri scrittori, rifacendosi a Goethe e alla concezione della nascita autonoma e organica dell'opera d'arte, e d'altro canto elogia il modo in cui Cesareo rappresenta i protagonisti, che «sono creature vive e non personaggi», applicando in positivo i criteri di determinatezza e vivezza dei caratteri enunciati per la prima volta in negativo nell'articolo *Lazione parlata* (1899) proprio a proposito dell'opera drammatica di D'Annunzio. Cesareo e Pirandello formano un fronte comune anche attraverso le sferzate polemiche sia contro la situazione degli scrittori italiani di fine secolo, che difficilmente trovano editori, lettori e critici capaci di apprezzarli, sia contro la dittatura delle mode letterarie in genere e di quelle importate dall'estero in particolare. Si vedano, per esempio, il virulento capitolo contro *La critica in Italia* nelle *Conversazioni critiche* del Cesareo (1899, pp. 31-49) e gli interventi giornalistici giovanili di Pirandello: *Eccessi, Il momento e Il neo-idealismo* del 1896, *Gli occhiali e L'idolo* del 1897.

stero di De Sanctis e si manifesta attraverso la precoce e argomentata opposizione all'*Estetica* di Croce. Il giovane e ancora pressoché sconosciuto Pirandello dichiara in una lettera del 3 giugno 1902, in termini per lui inusualmente superlativi, la propria adesione al metodo critico del già affermato professor Cesareo, ritenuto addirittura più geniale di De Sanctis:

Sono ancora sotto l'impressione vivissima della lettura della vostra mirabile *Vita di Leopardi*. Voi sapete, caro Cesareo, che io non so adulare. / Ebbene, vi dico che la vostra opera critica (e non alludo solo a quest'ultimo libro soltanto, ma anche agli altri studi vostri pubblicati su la *Nuova Antologia*) mi par che sia tanto più viva, più acura, più cosciente e più geniale di quella di Francesco De Sanctis – anche perché più completa. / Modestamente e oscuramente, nella mia scuola, io professo da un pezzo il vostro stesso metodo critico; di tanti vostri ammaestramenti ho fatto tesoro, e spesso, parlando di questo o di quello scrittore, cito il vostro giudizio illuminato. (LC, 3 giugno 1902, p. 475)

L'apprezzamento del metodo è alimentato in questo caso da quello del soggetto, a conferma del diffuso leopardismo siciliano di fine Ottocento¹¹⁶ e del rinnovato studio da parte di Pirandello dell'opera del recanatese, in occasione dell'edizione dei *Pensieri di varia filosofia* e delle celebrazioni ufficiali del centenario della nascita. Pur giungendo alla stessa conclusione negativa sul riso di Leopardi già formulata da De Sanctis, Cesareo ritiene però, in maggior sintonia con la valutazione umoristica pirandelliana, che sia l'amara consapevolezza leopardiana a impedire l'ironia, cioè l'urto fittizio tra «l'amore dell'ideale» e il «disdegno contro l'effettiva violazione di quello»:

Che cosa deride il Leopardi nella *Palinodia*? Le speranze del secolo: la fraternità umana, il progresso dell'industria e de' commercj, lo studio delle scienze economiche, la lotta contro il dolore e il male. [...] disperava, gli è vero, delle sorti dell'umanità a cui gli altri credevano; ma l'ideale era pur sempre quello anche per lui, vale a dire la bontà, la giustizia, la felicità del genere umano. / Come poteva egli dunque trovare pieno e sincero l'accento dell'ironia contro fatti e sentimenti i quali, non che trasgredire la sua legge ideale, invece le s'accostavano? Quale ironia può rampollare dal petto d'un uomo, che trangosciato ed immobile veda bruciar la sua casa, contro quelli che s'illudono di salvarne almeno una parte? (1902, pp. 195-96)

Cesareo scorge in Leopardi un dilaniamento interiore non dissimile da quel «contrasto nel sentimento» (UM p. 33), in cui secondo Pirandello consiste l'umorismo. Già nel primo volume leopardiano del 1893 Cesareo aveva ravvisato nella *Ginestra* «tocchi meravigliosi d'un pennello che non la cede davvero per terribile verità d'umorismo ai *Viaggi di Gulliver* di Gionata Swift» (1893, p. 127). E ammetteva così – come ha rilevato la Stasi – «quella possibilità "metafisica" negata all'umorismo» dalla

¹¹⁶ Luperini vi ravvisa uno dei «tratti comuni alla cultura di Pirandello e dei suoi amici di "Ariel"» (1999, p. 12).

maggior parte dei critici contemporanei, sulla quale si fonda «il progetto umoristico come intuizione comica della tragedia cosmica» peculiare di Pirandello (1995, p. 169).¹¹⁷

Non per questi, ma per altri «ammaestramenti» più ortodossamente desanctisiani Cesareo viene citato ne *L'umorismo*. Infatti l'interpretazione del *Morgante* (UM pp. 71-72) come «materia cavalleresca infusa d'un'anima plebea» tratta dalla *Storia letteratura italiana a uso della scuola* (1908, p. 148) è in realtà già svolta nella maggiore *Storia* di De Sanctis (1958, pp. 431-34), come fu segnalato da Croce (1909, p. 223). La citazione dall'opera minore,¹¹⁸ è facilmente riconducibile alla viva e fresca impressione che la «stupenda Storia della lett. it.» suscitò in Pirandello:

Appena ricevuto il tuo libro, mi posi a leggerlo e a studiarlo fervidamente. Non te ne scrissi nulla e neppure te ne ringraziai, perché tu mi avevi detto che presto saresti ritornato a Roma. Ma se sapessi quanto ho parlato di questo tuo libro e a quanti ne ho consigliato la lettura... (LC, 4 novembre 1909, pp. 479-80)

Nel caso poi del concetto dell'autonomia del personaggio rispetto allo stesso autore, sviluppato da Cesareo a partire da un passo delle lezioni zurighesi, in cui De Sanctis affermava la preminenza della situazione estetica sull'invenzione, Pirandello palesa e valuta la discendenza dal maestro napoletano in termini analoghi a quelli della lettera del 1902: «Il Cesareo, che svolge ampiamente e precisa nel suo studio su *La fantasia dell'Ariosto* questa stupenda intuizione del De Sanctis, nota a questo punto [...]» (UM p. 79).¹¹⁹

Oltre a essere un continuatore congeniale del pensiero desanctisiano, Cesareo rappresenta per Pirandello nel 1908 soprattutto la principale autorità estetica contemporanea, cui rifarsi per convalidare le proprie concezioni contro quelle crociane. Il fondamento storico di tale utilizzazione è documentato da Biondolillo in apertura alla recensione del 1908 al volume *Arte e scienza*,¹²⁰ dove contrappone il

¹¹⁷ Negativo è però il giudizio estetico del Cesareo sulle prose leopardiane ritenute eccessivamente intellettuali: «I *Paralipomeni* e le *Operette morali*, dov'egli intese di far dell'ironia, sono composizioni mediocri, o imperfette. C'è lo stile, e scarseggia la vita; c'è il concetto, e tace il sentimento; c'è l'invenzione, e difetta la fantasia» (1902, pp. 197-98).

¹¹⁸ Croce stronca, nel solito modo lapidario, la *Storia* di Cesareo perché è «poco più di un compendio dell'opera di De Sanctis, meno chiaro e meno preciso dell'originale» (*Conversazioni critiche*, serie seconda, Bari, Laterza, 1924, p. 193).

¹¹⁹ Le tappe della progressiva accentuazione dell'autonomia del personaggio rispetto all'invenzione autoriale sono state descritte da Vicentini: «Nel passo di De Sanctis, però, l'invenzione riferita al personaggio è germe potenziale che si realizza nelle situazioni più adatte. Cesareo traduce la potenzialità in trascendenza del personaggio che suscita le situazioni in relazione al carattere degli altri personaggi. Pirandello prolunga questa posizione affidando all'autore non tanto la scelta quanto l'organizzazione delle situazioni possibili» (1985, p. 175). A tale concezione pirandelliana dei personaggi concorrono anche, come ha messo in luce Macchia fin dal 1969, le teorie teosofiche sulla trasformazione delle immagini in veri e propri esseri spirituali (ora in 1992, pp. 46-60).

¹²⁰ Nel saggio dedicato a *Arte e scienza - L'umorismo di Luigi Pirandello*, pubblicato all'interno del volume *Poesi e critici* (1910, pp. 179-92), Biondolillo rivede almeno in parte la propria posizione, come dichiara esplicitamente in un'*Avvertenza* (p. 202). Ora condivide sostanzialmente le critiche pirandelliane mosse in *Arte e scienza* all'im-

progetto cesareo di una nuova critica estetica alle prime obiezioni all'*Estetica* di Croce sollevate da critici «ancor pieni di pregiudizi letterari [...] impreparati e inesperti in fatto di filosofia»:

Ma le avvisaglie si fecero più frequenti, provocate dal giusto rigore di certe critiche, fatte dal Croce sulla nostra letteratura contemporanea, finché il Cesareo sentì il bisogno di intraprendere un corso di lezioni sull'estetica, criticando tutte le estetiche antecedenti, e di pubblicare un saggio su *La critica estetica*, in cui, se non v'era polemica aperta contro il Croce, v'era, però, l'esposizione, netta e precisa, delle proprie idee, le quali manifestamente erano e volevano essere fondate su un concetto dell'estetica, che, partendo dall'esperienza, riusciva a conclusioni diverse da quelle del Croce. (1908, p. 572)

Biondolillo mette poi in luce come Pirandello s'avvalga della posizione espressa da Cesareo nel volume *Critica militante* (1907) per polemizzare apertamente con Croce:

Ora, Luigi Pirandello, intitolando un suo saggio *Arte e scienza* che fa parte d'un suo libro omonimo, recentemente pubblicato, parte precisamente da codesta quistione per combattere nelle sue premesse e nei suoi corollari l'*estetica* del Croce. Egli, penetrato dalle nuove idee sull'arte, seguace della critica estetica, d'accordo col Cesareo, muove con più coraggio, che gli altri, contro il Croce, facendo apertamente quello che velatamente aveva fatto il Cesareo nel suo ultimo libro di critica. [...] Sorvolo su gli altri capitoli: *Illustratori, attori e traduttori* e *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*. Il Pirandello in essi non fa che applicare le logiche conseguenze, che si ricavano tanto dalle premesse del Croce, quanto da quelle del Cesareo. (1908, pp. 573 e 579)

Nel primo saggio Pirandello adduce in effetti contro le basilari equazioni crociane – di arte e conoscenza e di intuizione e espressione –, quanto Cesareo osserva nel capitolo metodologico *La critica estetica* circa il «divario che c'è fra l'intuizione comune e l'opera d'arte»:

Cento, mille, diecimila persone si levano di buon'ora e guardano un'alba in Lombardia. Tutti gli altri si contentano d'esclamare: Bell'alba! Alessandro Manzoni scrive: «Il cielo prometteva una bella giornata» col rimanente della mirabile descrizione che si trova nel cap. XVII dei *Promessi sposi*. In che differiscono le due espressioni? Ecco: i primi hanno percepito quell'alba come uno spettacolo estraneo alla loro coscienza, come qualcosa che venisse di fuori, e dicendo «Bell'alba!» hanno creduto di non far altro che esprimere una realtà oggettiva, la quale sembra la stessa per tutti. Il Manzoni invece diede dell'alba un'espressione

piano estetico crociano dei distinti, mentre rifiuta la definizione concettuale de *L'umorismo*, ritenendola troppo ristretta e – sulla falsariga di Croce – assai problematica dal punto di vista categoriale. Barbina segnala «un'annotazione a penna, verosimilmente di Pirandello» sull'esemplare tuttora presente in via Bosio, che mette in luce i motivi di questo, seppure solo parziale, cambiamento di fronte: «Non è però avvertito che questa tale diversità d'idee derivi dall'aver il Biondolillo ottenuta la pubblicazione del suo studio dal Pirandello stesso» (BP p. 52).

nuova, perché tutta impregnata dalla coscienza individuale; le sue sensazioni, le sue immagini, le sue determinazioni egli sa bene che non esistevano già nel fenomeno, ma sono un prodotto dell'attività fantastica: tanto vero che niun altro le avrebbe trovate; egli insomma non ha rappresentato la realtà oggettiva, ma ne ha dato una sua interpretazione soggettiva e caratteristica. (1907, pp. 6-7)

L'ampia citazione è riportata da Pirandello dapprima in nota (a SP p. 169), per dimostrare che il fatto estetico non consiste nell'oggettivazione meccanica di un'impressione della realtà (come invece risulta dal concetto crociano di intuizione), bensì nel «dare della realtà un'interpretazione soggettiva» (SP p. 169). Essa è poi rievocata un poco oltre per ribadire, contro la distinzione crociana meramente quantitativa tra intuizione comune e intuizione artistica, la differenza qualitativa dovuta alla soggettività non solo dell'impressione iniziale ma ancor di più della sua espressione formale:

Perché il fatto estetico avvenga bisogna che si abbia non la espressione, la forma astratta, meccanica, oggettiva, della intuizione, ma la soggettivazione di essa [...]. Perché sia concreta, libera, soggettiva, questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'esser semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso: non la forma d'una impressione individuale, ma la forma individuale d'una impressione; non quella *Bell'alba*, di cui parla il Cesareo nella nota a p. 169, ma la *bell'alba* descritta dal Manzoni nel cap. XVII dei *Promessi sposi*. (SP p. 175)

È insomma attraverso la citazione di Cesareo che Pirandello rifiuta in *Arte e scienza* l'estetica di Croce definita «intellettualistica» e «astratta» (SP p. 167), sottolineando l'aspetto soggettivo nella creazione artistica e, quindi, la preminenza del sentimento rispetto al momento conoscitivo e razionale. In modo analogo ricorre in *Illustratori, attori e traduttori* (SP pp. 212-13) al commento di Cesareo (1907, pp. 17-18) sui limiti tecnici tra pittura e poesia, già additati da Lessing, per ribadire l'unione intrinseca e organica tra forma e contenuto, contro Croce che invece ritiene il rapporto puramente estrinseco.¹²¹

¹²¹ Nella prima versione del saggio apparsa sulla «Nuova Antologia» (16 gennaio 1908, p. 230), Pirandello dichiara esplicitamente che gli esempi con cui correda la citazione di Cesareo derivano pure da *La critica estetica*: «E il Cesareo ricorda il modo come Dante rappresenta mirabilmente la bellezza di Beatrice [...], e cita il vecchio ma sempre significativo esempio d'Omero». Nel volume li introduce invece con moduli illustrativi generici: «E basterà ricordare il modo come Dante rappresenta la bellezza di Beatrice, o citare il vecchio ma sempre significativo esempio d'Omero» (SP p. 213). Inoltre nell'articolo alla dichiarazione dell'obbiettivo polemico crociano, fa subito seguire un passo di Cesareo: «È il problema estetico posto già da tanto tempo e risolto dal Lessing contro le idee di Spencer su la stretta unione di poesia e pittura presso gli antichi [...], che il Croce a torto, credendo che il rapporto tra il fatto estetico, ossia la visione artistica, e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve d'aiuto per la riproduzione, sia puramente estrinseco, dichiara inconsistente; ma che il Cesareo invece ammette e giustifica, considerandolo sotto l'aspetto della coerenza, cioè dello scrupoloso ossequio, sia nelle immagini singole, sia nella creazione totale, alla tecnica dell'arte, che per lui è "la immediata applicazione delle leggi pratiche ai mezzi comunicativi della rappresentazione estetica"» (1908, p. 228). L'omissione nel volume di questa prima citazione di Cesareo (1907, p. 17) è verosimilmente dovuta alla formulazione giudicata subito sotto da Pirandello infelice:

Anche nell'ampia recensione del 1908 a *I sonetti di Cecco Angiolieri* Pirandello ricorre a un brano della *Critica militante* per chiarire che «le trivialità e volgarità reali del contenuto della poesia angiolieresca» sono inadeguati a suscitare la malinconia propria dell'umorismo, benché il valore estetico di un'opera non dipenda dal suo contenuto:

Essi non possono recar altro, invece, che nausea, ribrezzo, orrore; il che – si badi bene – non toglie nulla al loro pregio artistico, perché altro è il sentimento della forma (il solo che conti nella valutazione estetica) e altro il sentimento del contenuto. «Appunto perciò, – nora acutamente il Cesareo – il contenuto più gradevole (che impropriamente da molti è detto “bello fisico”), se male espresso, dà noia e il contenuto più ripugnante, se detto bene, reca piacere. Nulla di più uggioso che la primavera nelle rime degli arcadi, e nulla di più attraente che la ghiaccia dei traditori nel poema di Dante». (SP p. 275)

1.4.2. *Uso straniato de* La critica estetica *ne* L'umorismo

Ne *L'umorismo* Cesareo rappresenta la principale autorità estetica addotta per combattere la tesi negativa di Croce, secondo cui l'umorismo è uno pseudoconcetto, estrinseco all'arte e indefinibile come tutti gli stati psicologici. Pirandello giustifica l'analisi psicologica di un'opera d'arte contro la concezione logico-filosofica dell'estetica crociana attraverso una lunga citazione da *La critica estetica* (1907, p. 11), evidenziando mediante il corsivo le coordinate teoriche (d'ordine sentimentale e psicologico) rilevanti per il proprio discorso:

«Se un'opera d'arte, – osserva il Cesareo nel suo saggio su *La critica estetica* appunto, – ha da provocare uno stato d'animo, appar manifesto che tanto più pieno sarà l'effetto finale, quanto più intense e concordi coopereranno tutte le singole determinazioni. Anche in estetica la somma è in ragion delle poste. *Or come la perfetta riproduzione d'uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica, è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma d'alcune rappresentazioni sentimentali, così l'analisi psicologica d'un'opera di poesia è il necessario fondamento di qualsiasi valutazione estetica*». (UM pp. 124-25)¹²²

«Applicazione, per quanto immediata, non mi par detto felicemente» (ivi). Ancora nel 1912 Pirandello esprime il suo apprezzamento per la concezione estetica che Cesareo ora contrappone esplicitamente alle teorie neoidealistiche crociane: «Ho letto con profondo compiacimento il tuo mirabile studio "L'arte creatrice". [...] Mi pare che tu abbia detto l'ultima parola. Che ne ha detto, o che ne dirà il Croce? Sarei curioso di saperlo!» (LC, 13 agosto 1912, p. 480).

¹²² Ho ripristinato la virgola tra subordinata comparativa e reggente, presente nell'originale («sentimentali, così» 1907, p. 11). Un po' più incline all'analisi psicopatologica dei positivisti è *Il metodo* dichiarato da Cesareo nel 1899: «Quando il critico estetico ha considerato attentamente l'opera letteraria, e ne ha riportata l'emozione finale, ei dee fare l'analisi degli elementi psicologici e formali, onde quell'emozione fu procurata» (1899, p. 6); «L'opera d'arte è il risultato di due principali elementi, la realtà esterna e il carattere del poeta. Noi non possiamo comprendere un'opera d'arte senza uno studio accurato non soltanto della nuda biografia, ma anche della psicologia fisiologica o patologica del poeta. [...] Per sincerarsi delle qualità intime, del carattere particolare, della varia misura di certi pregi e di certi difetti in un'opera letteraria, bisogna avere scrutato acutamente il carattere del poeta che l'ha composta» (1899, pp. 8-9).

La citazione, che chiude il primo capitolo della seconda parte,¹²³ è più volte rievocata nel capitolo successivo per legittimare le analisi psicologiche di testi letterari, attraverso cui Pirandello esemplifica la definizione dell'umorismo come espressione del sentimento del contrario. Il metodo di Cesareo per stabilire oggettivamente, come in «una scienza sperimentale» (1907 p. 25), il valore artistico di un'opera in base all'appropriatezza dei mezzi adoperati dal poeta per suscitare lo stato d'animo desiderato, viene da Pirandello straniato per identificare in base a un tipo di sentimento provocato nel lettore un tipo di opere letterarie, quelle umoristiche.

Per Cesareo determinare il sentimento suscitato da un'opera costituisce solo il punto di partenza dell'esame estetico: «Quando il critico estetico avrà dunque saputo lo stato d'animo che quell'espressione d'arte vuol suscitare, egli avrà da scrutare se i mezzi adoperati dal poeta sono i più acconci al conseguimento del fine» (1907, p. 11). I suoi parametri di valutazione, correlati all'assunto che «Il caratteristico è l'essenza della bellezza» (ivi), sono: «la determinazione, la perspicuità, la semplicità, la proprietà, la coerenza, così delle parti come del tutto» (1907, p. 12). Essi permettono al critico di giungere a «un giudizio oggettivo e immutabile, non dipendente dal suo gusto o dal suo capriccio» (1907 p. 23), in ragione del principio sperimentale che «il rapporto fra l'emozione e l'espressione della emozione» è «costante nello spazio e nel tempo come la natura dell'uomo» (1907, p. 25).

Che a Pirandello non preme tanto né l'esito della valutazione estetica né la sua oggettività quanto l'autorevole legittimazione dell'analisi psicologica quale mezzo indispensabile della critica estetica, risulta da come giustifica il metodo adottato per mettere in luce il processo umoristico nel *Sant'Ambrogio* di Giusti:

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività di riflessione, io non esco affatto dal campo della critica estetica e psicologica. L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica. (UM p. 129)

In questa parafrasi apparentemente letterale del brano di Cesareo, Pirandello sposta l'obbiettivo dal giudizio estetico – dall'«esame di tutti i rapporti psicologici tra l'emozione che si voleva stimolare e i mezzi adoperati a conseguire l'intento» (1907, p. 23) – alla comprensione del processo psicologico – per intendere la bellezza estetica di un'opera bisogna intendere il processo psicologico da cui risulta –, e motiva così assieme alle analisi testuali esemplari anche la stessa definizione eminentemente psicologica dell'umorismo. Nella successiva interpretazione del *Don*

¹²³ Nel 1908 il primo capitolo termina con il passo citato di Cesareo seguito dal paragrafo con indicazioni procedurali – «Vediamo dunque, senz'altro, qual è il processo...» –, spostato nel 1920 in apertura al secondo capitolo, in seguito al nuovo ampio inserto polemico in risposta alla recensione di Croce (UM pp. 125-26).

Quijote Pirandello applica il metodo di Cesareo, pervenendo a postulare l'identità tra stato d'animo dell'autore e sentimento suscitato nel lettore:

Vogliamo giudicarne il valore estetico. Che faremo? Dopo la prima lettura e la prima impressione che ne avremo ricevuto, terremo conto anche qui dello stato d'animo che l'autore ha voluto suscitare. Qual è questo stato d'animo? Noi vorremmo ridere di tutto quanto c'è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato [...], ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile [...]. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato in noi perché s'è destato in lui, e noi ne abbiamo già veduto le ragioni. (UM p. 129)

Facendo retroagire il principio di corrispondenza sentimentale sulla sua definizione dell'umorismo, Pirandello può individuare nel sentimento del contrario l'effetto distintivo che permette di riconoscere un'opera umoristica:

Che importa a me, critico estetico, di sapere in chi o dove stia la ragion relativa e il giusto e il bene? Io non voglio né debbo uscire dal campo della fantasia pura. Io mi pongo dinanzi a qualunque rappresentazione artistica, e mi propongo soltanto di giudicarne il valore estetico. Per questo giudizio, ho bisogno innanzi tutto di sapere lo stato d'animo che quella rappresentazione artistica vuol suscitare: lo saprò dall'impressione che ne ho ricevuto. Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovo innanzi a una rappresentazione veramente umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa. (UM pp. 131-32)

Il ricorso in modo straniato alla critica estetica su base psicologica di Cesareo permette a Pirandello di legittimare metodologicamente (contro Croce) la peculiarità dell'effetto sentimentale umoristico e di rifiutare al contempo (contro la posizione di Lipps) ogni sua determinazione etica *a priori*. Alla fine del secondo capitolo della seconda parte può perciò ribadire la definizione dell'umorismo basata sul particolare processo psicologico che si manifesta nella concezione: «A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione» (UM p. 132).

L'insistita ripresa del brano di Cesareo, negli immediati dintorni della prima definizione del sentimento del contrario, lascia intravedere una funzione che oltrepassa la mera giustificazione metodologica *a posteriori* da esibire di fronte ai membri della commissione esaminatrice e tocca il decisivo mutamento concettuale dell'umorismo maturato proprio attorno al 1907, che allo sdoppiamento tra sentimento e riflessione teorizzato nel 1905 sovrappone la risoluzione dialettica nel sentimento del contrario, riaffermando così la priorità sentimentale su quella razionale nella creazione artistica. Il confronto con *La critica estetica in particolare e, più in gene-*

rale, con i saggi di *Critica militante* di Cesareo pubblicati nel 1907¹²⁴ può aver concorso a rivalutare il ruolo del sentimento, rivitalizzando così le radici che la teoria umoristica pirandelliana affonda nell'estetica sentimentale romantica, fin dalla prima descrizione nel 1896 dell'umorismo come «sentimentalismo, che per una faccia ride, la faccia opposta piangendo» (SP p. 250). L'innesto del metodo critico di questo continuatore di De Sanctis sulla definizione dell'umorismo offerta nel saggio su *Alberto Cantoni* contribuisce a ricondurre la teoria pirandelliana nell'alveo originale delle plurime sorgenti ottocentesche. Le citazioni di Cesareo addotte nei saggi del 1908 (in *Arte e scienza, Illustratori, attori e traduttori* e ne *L'umorismo*) esplicitano in effetti assunti estetici, che Pirandello aveva già potuto recepire attraverso De Sanctis, Capuana, Goethe e Séailles. Non a caso esse si trovano spesso intrecciate nell'argomentazione con formulazioni tacitamente desunte dal filosofo francese.

Se è proprio questa congenialità di fondo con il proprio substrato estetico a spiegare il sincero apprezzamento da parte di Pirandello dei giudizi di Cesareo e l'espressa volontà di formare assieme un fronte critico minoritario,¹²⁵ essa non spiega però perché le consonanze con il critico messinese siano esibite esclusivamente negli scritti approntati in vista del concorso accademico. Senza mettere in dubbio né la sincerità dell'amicizia né lo stimolo esercitato dal saggio *La critica estetica*, la ragione delle reiterate citazioni di Cesareo va ravvisata anche (non solo) nel suo ruolo di membro relatore della commissione esaminatrice, ciò che conferisce al suo metodo un'autorità particolare, perché difficilmente attaccabile da parte degli altri esaminatori. Tale funzione protettrice è esplicitamente prospettata dallo stesso Cesareo nella lettera già citata del 27 luglio 1907, quando annuncia che «la promozione oramai non si potrà fare se non dierro giudizio d'una Commissione tecnica» e consiglia Pirandello «a mettere insieme un volume di critica storica o estetica, tale che dia modo a un amico tuo, il quale potrebbe entrare nella commissione, di far rilevare, oltre il tuo molto valore come artista, anche la tua attitudine e abitudine alle ricerche propriamente personali» (Barbina 1998b, p. 293). Il ricorso di Pirandello a Cesareo, pur da inquadrare in questo contesto pragmatico, «rivela in definitiva la relativa modestia del suo *ouillage* teorico» (Enrico Ghidetti 1994, p. XXVII) per affermare l'«Arte vera» contro la sempre più dominante filosofia neoidealistica, che informava il contemporaneo rinnovamento della cultura nazionale.

¹²⁴ I dati a nostra disposizione non permettono di stabilire con certezza la successione temporale tra lettura del volume di Cesareo e la prima occorrenza del concetto sentimento del contrario. La formula «sentimento del contrario» appare per la prima volta nell'articolo *Umorismo o ironismo?* del 17 marzo 1907, mentre la data *ante quem* del volume *Critica militante* è il 29 maggio 1907, desumibile dalla prima nota di possesso di un certo Vincenzo Corsini sull'esemplare custodito ora alla Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II di Roma. È vero che Pirandello poteva conoscere lo scritto su *La critica estetica* fin dalla prima pubblicazione sulla «Nuova Antologia» il 1° ottobre 1903. Il fatto però che ne menzioni solo il titolo (UM p. 124) senza indicare – come invece fa per lo studio su *La fantasia dell'Ariosto* (UM p. 78n) – le due sedi di pubblicazione, induce a far risalire la conoscenza dello scritto in questione all'edizione in volume del 1907.

¹²⁵ Si vedano oltre ai brani già citati l'osservazione che conclude la lettera del 4 novembre 1909: «Verrai presto a Roma? Avrei da rivolgerti tante domande... Io non ho più qui nessuno con cui parlare d'arte con qualche soddisfazione» (LC p. 480).

1.5. Lipps: assimilazione concettuale velata dalla diversa base estetico-filosofica

Il trattato *Komik und Humor* (1896) di Theodor Lipps¹²⁶ costituisce l'unico reso in lingua straniera relativo all'umorismo usufruito di prima mano e citato in versione originale.¹²⁷ I dati a nostra disposizione, in particolar modo la mancata menzione del filosofo tedesco in tutti gli scritti sia precedenti che successivi a *L'umorismo*, fatto salvo per una lettera del 1908, inducono a circoscrivere la ricezione della teoria lippsiana al periodo della composizione del volume e non già a quello degli studi universitari a Bonn, dove il giovane Pirandello avrebbe potuto seguire nel primo semestre (inverno 1889-90) un corso su *Ästhetik des Komischen und des Tragischen* tenuto dallo stesso Lipps in qualità di professore straordinario di filosofia, prima di essere chiamato nel 1890 all'Università di Breslavia.¹²⁸ Si potrebbe addirittura ipotizzare che sia stato Croce, con la sua valutazione positiva della teoria lippsiana come «un'acuta analisi [del comico], e forse la migliore di tutte» (1902, p. 436), ad aver attirato l'attenzione dell'agrigentino sul trattato del filosofo tedesco. Questo non figura nelle indicazioni bibliografiche degli altri studi usufruiti da Pirandello ed egli lo segnala richiamando sempre il giudizio del filosofo napoletano.

Al nome di Lipps segue immediatamente quello di Croce, quando nella lettera del 25 dicembre 1908 a Ogetti accenna al problema del valore etico da attribuire o meno all'umorismo:

Son sicuro che saremo pienamente d'accordo, non ostante qualche accenno che mi è parso di sorprendere nell'ultima tua lettera ad una possibile tirata in ballo del valore etico della personalità umana; ma vedrai quel ch'io ne dico, discutendo con un tedescaccio: Theodor Lipps [sic], autore d'un volumone, molto lodato dal Croce: *Komik und Humor*. (Cl p. 31)

¹²⁶ Il filosofo e psicologo tedesco (1851-1914) applicò concetti della psicologia descrittiva ed esplicativa all'estetica, spiegando attraverso l'*Einfühlung* sia il processo della creazione che quello della fruizione artistica (cfr. Wolfrat Henckmann, *Theodor Lipps*, in *Neue deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, vol. XIV, 1984, pp. 670-72).

¹²⁷ Di questo volume, che secondo la testimonianza del figlio Stefano era stato molto consultato da Pirandello, in via Bosio «restano purtroppo pochi sedicesimi» (Barbina 1980, p. 27). Sarebbe interessante sapere se si tratta dei capitoli XVI e XVII, gli unici citati e utilizzati ne *L'umorismo*. Un primo importante esame comparativo intitolato *Pirandello e Lipps. Due lecture psicologiche dell'umorismo* si deve a Michele Cometa (1984), mentre è più generico l'intervento di Tiziana De Rosa (1999).

¹²⁸ Mi pare che la *vetusta quaestio* vada risolta in questi termini, in accordo al ridimensionamento generale cui viene sottoposta la conoscenza diretta degli scrittori tedeschi a partire dal presente esame filologico delle fonti. Inoltre le lettere scritte dal professor Foerster al suo collega italiano Monaci, che gli aveva raccomandato il nuovo studente, non attestano un grande zelo di Pirandello nella frequentazione dei corsi: «Il P[irandello] il giorno dopo non si fece vedere nella Seminarübung – come non è venuto finora mai in nessuna lezione [...]. Per non dimenticar, avevo il 1° giorno già indirizzato il P[irandello] al nostro "Studentischer Neuphilologen Verein", l'élite dei miei a[ll]ievi: inutile di [sic] dire che non vi si è fatto mai vedere» (cartolina del 10 dicembre 1889, ricdata da Busino 1994, pp. 122-23). Nel *curriculum vitae* apposto alla tesi di dottorato Pirandello nomina d'altronde solo i due professori di filologia: «Duobus annis post me contuli Bonnam, ubi per ter sex menses me docuerum Buecheler et Foerster» (LL p. 50). La questione circa l'eventuale frequentazione di Pirandello del corso universitario di Lipps è riassunta in apertura all'intervento di Cometa (1984, pp. 303-4) con chiari rinvii bibliografici.

Stesso abbinamento, quando Pirandello anticipa in nota quella che sarà l'obiezione di fondo alle basi etiche della teoria di Lipps: «Vedi su questa la critica del Croce nella seconda parte della sua *Estetica*, pag. 434» (UM p. 98n), dove è scritto: «Il fatto estetico è così privato di ogni valore proprio, e ne riceve uno d'accatto, dalla moralità» (1902, p. 434). Dalla medesima pagina dell'opera di Croce l'agrigentino toglie alla lettera, senza dichiararlo, la definizione tradotta in italiano dell'approccio etico-estetico di Lipps: «ogni godimento artistico ed estetico in genere è godimento di qualcosa che ha valore etico: non già come elemento di un complesso, ma come oggetto dell'intuizione estetica» (UM p. 130 < Croce 1902, p. 434 < Lipps 1896, p. 227). Questa ripresa tacita si trova ne *L'umorismo* in un contesto fortemente segnato dalla presenza del filosofo napoletano. Immediatamente dopo viene sviluppata la sua critica all'impostazione teorica d'origine idealistica di Lipps (UM pp. 130-32), e subito prima l'approccio meccanico del filosofo tedesco viene paragonato a quello crociano, già biasimato in precedenza (UM p. 123):

Egli [Lipps], da un canto, non vede che una specie di meccanismo così del comico come dell'umore: quello stesso che il Croce nella sua *Estetica* cita come un esempio di spiegazione accettabile di siffatti «concetti»: – «Posto l'organismo nella situazione *a*, sopravvenendo la circostanza *b*, si ha il fatto *c*» –. (UM p. 130)¹²⁹

L'applicazione della formula di Croce al procedimento di Lipps è iscritta nell'*Estetica* stessa, in quanto il brano citato viene esemplificato con la «soluzione che, fra le tante escogitate, sembra a noi la più plausibile, la meno incompleta, del comico» (1902, p. 91), quella appunto del filosofo tedesco, non menzionato esplicitamente in questa prima parte teorica del trattato, ma giudicato (come detto) migliore teorico del comico nella seconda parte storica.¹³⁰ Tutti questi elementi testuali corroborano l'ipotesi di una fruizione di *Komik und Humor* da parte di Pirandello all'insegna sia dell'apprezzamento che della critica crociani.

1.5.1. Diversità di fondo delle due analisi estetico-psicologiche

L'identità tra il sortorito *Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung* dell'opera di Lipps e la designazione usata da Pirandello in un'altra lettera a Ogetti, in cui la seconda parte de *L'umorismo* è detta «psicologica ed estetica» (Cl, 18 dicembre 1908, p. 28), non deve trarre in inganno. Se è simile l'angolazione psicologica con cui viene affrontata la problematica umotistica, ben diversa è l'impostazione estetica. Di fatti ogni qualvolta Pirandello si sofferma sulla teoria del filosofo tedesco, ne

¹²⁹ Lipps (1896, p. 241) ricorre a simili illustrazioni astratte anche nelle pagine sicuramente consultate da Pirandello, così a proposito del principio di riconversione dello sguardo («Rückwärtswendung des Blickes»), che secondo il filosofo agisce ogni qualvolta si ha accumulazione di energia psichica («psychische Stauung»).

¹³⁰ Il collegamento tra i due passi è inoltre garantito dall'*Indice delle cose* apposto alla prima edizione dell'*Estetica*, che segnala entrambi sotto la voce «comico» (1902, p. 536).

rifiuta il metodo, criticando (sulla falsariga di Croce) l'adozione di valori etici per l'interpretazione estetica.

Lipps definisce l'essenza dell'umore come un processo di negazione comica rientrata, che finisce col riaffermare i valori morali momentaneamente apparsi ridicoli:

Die naive Komik entsteht, indem das vom Standpunkte der naiven Persönlichkeit aus Berechtigte, Gute, Kluge von unserem Standpunkte aus im gegenteiligen Lichte erscheint. Der Humor entsteht umgekehrt, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum emportaucht, und nun erst recht in seinem Werte einleuchtet und genossen wird. (1896, p. 234 > UM p. 131)¹³¹

L'agrigentino vi contrappone, rifacendosi (come visto) alla critica estetica su base psicologica teorizzata da Cesareo, una caratterizzazione basata sul tipo di sentimento suscitato dall'opera d'arte (UM p. 131). Egli s'accomuna con Croce contro Lipps nella rivendicazione dell'autonomia estetica dalla morale, ma s'oppone a entrambi criticando l'approccio meccanico riservato all'umore, che dal filosofo tedesco viene spiegato attraverso le leggi generali dell'accumulazione di energia psichica («psychische Stauung») e della retroconversione dello sguardo («Rückwärtswendung des Blickes»), valide anche per il comico e il tragico.¹³² Ben diverso il metodo pirandelliano, che mira a risalire alla ragione intima dell'umorismo, ovvero al «particolar modo di considerare il mondo» (UM p. 126) e alla «speciale fisionomia psichica» (UM p. 138) da cui esso nasce.

La ricezione della teoria di *Komik und Humor* avviene sotto questa duplice riserva metodologica, i concetti assimilati – in modo dichiarato o taciuto – vengono sottoposti a una profonda reinterpretazione all'interno del sistema estetico pirandelliano. I contenuti morali sono tramutati in contenuti sentimentali privi di connotazione etica predeterminata e la spiegazione del processo umoristico mediante generali leggi psichiche è sostituita dalla caratterizzazione della *forma mentis* e della *Weltanschauung* dell'umorista.

1.5.2. Ripresa esplicita all'insegna dello svuotamento concettuale

Come tale complesso procedimento di assimilazione sfiori lo svuotamento del pensiero di Lipps è mostrato paradossalmente dall'unica ripresa concettuale esplicita. Contrapponendo l'effetto tragico del furore di Orlando all'effetto umoristico della pazzia di Don Quijote, Pirandello osserva a testo: «Sentiamo in somma che

¹³¹ Per comodità del lettore traduco in nota le citazioni in tedesco: «La comicità ingenua sorge allorché, ciò che dal punto di vista della personalità ingenua è giusto, buono e assennato, appare ai nostri occhi in una luce opposta. L'umorismo, al contrario, ha luogo quando quell'elemento relativamente giusto, buono e assennato riaffiora dall'annientamento comico e viene ora più che mai percepito e apprezzato nel suo valore».

¹³² Si veda in particolare il capitolo su *Humor und «psychische Stauung»* (Lipps, 1896, pp. 240-41; per il comico pp. 113-29; per il tragico pp. 228-30) e, più in generale, l'esposizione parafrastica della teoria del comico fornita da Croce (1902, pp. 91-92).

qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando» (UM p. 98).¹³³ E in nota dichiara:

Applico qui la formula del Lipps che definisce appunto l'umorismo: «Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe» (vedi *op. cit.*, p. 243). Ma come si 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.

Le riserve all'impostazione estetica lippsiana, annunciate in modo generico qui in nota e svolte nella seconda parte (UM pp. 130-31, 137), incidono in realtà su quella che a prima vista sembra una mera traduzione letterale della formula tedesca. Traducendo con «superamento del comico attraverso il comico stesso», Pirandello interviene sul concetto di «Erhabenheit», che in *Komik und Humor* assume il significato di elevazione e superiorità etica:

Ich selbst bin hier der Erhabene, der sich Behauptende, der Träger des Vernünftigen oder Sittlichen. Als dieser Erhabene, oder im Lichte dieses Erhabenen betrachte ich die Welt. Ich finde in ihr Komisches und gehe betrachtend in die Komik ein. Ich gewinne aber schliesslich mich selbst, oder das Erhabene in mir, erhöht, befestigt, gesteigert wieder. (1896, p. 242 > UM p. 137)¹³⁴

L'intenzionalità della manipolazione pirandelliana, tendente a eliminare attraverso il termine neutro «superamento» qualsiasi connotazione morale, appare manifesta nel quarto capitolo della seconda parte, dove il passo appena citato illustra una versione (per lo meno nel 1908) fedele della formula lippsiana: «egli limita e determina eticamente la ragione dell'umorismo, il quale è per lui, come abbiamo già veduto, elevazione nel comico attraverso il comico stesso. Sappiamo che cosa egli intenda per elevazione» (UM 1908 p. 158).¹³⁵ Ciò che lo scrittore estrae dalla teoria di Lipps è in realtà solo l'idea, contenuta nel concetto già citato di negazione comica rientrata,¹³⁶ che l'effetto umoristico scaturisce da un potenzia-

¹³³ Già Guglielmi ha osservato, senza approfondire, che qui Pirandello applica la formula di Lipps «trasformando[la] profondamente» (1986, p. 70).

¹³⁴ «Io stesso sono il sublime, colui che si afferma, il portatore della ragione e della moralità. In quanto essere sublime, o alla luce del sublime contemplo il mondo. Vi trovo qualcosa di comico e vi aderisco contemplandolo. Alla fine però recupero me stesso, ovvero il sublime che è in me, innalzato, rafforzato, accresciuto».

¹³⁵ La lezione del 1920, che propone anche in questo punto la traduzione manipolata, è verosimilmente dovuta a un eccessivo zelo di omologazione: «il quale è per lui, come abbiamo già veduto, superamento del comico attraverso il comico stesso. Sappiamo che cosa egli intenda per superamento» (UM 1920 p. 137).

¹³⁶ L'annullamento della negazione comica si fonda a sua volta sul principio del blocco momentaneo di energia psichica («psychische Stauung») che, nel caso dell'umore, comporta attraverso la retroconversione dello sguardo («Rückwärtswendung des Blickes») una rivalutazione di quanto è momentaneamente apparso ridicolo (cfr. 1896, pp. 240-41). Freud ricorre nel suo studio sul motto di spirito (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* 1905) al principio della «psychische Stauung» teorizzato da Lipps.

mento del comico stesso («in der Komik und durch dieselbe»)¹³⁷ piuttosto che da una commistione di elementi tragici e comici.

La formula pseudolippsiana resta sostanzialmente enigmatica ne *L'umorismo*, dato che l'autore rifiuta la spiegazione su base etica del filosofo tedesco senza spiegarla a sua volta, limitandosi bensì a usarla anche in seguito a proposito dell'umorismo del *Don Quijote*:

Noi abbiamo qui una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. (UM p. 129)

Significativo è il fatto che in entrambe le occorrenze la formula venga usata per descrivere l'effetto ambivalente dell'umorismo. Simile l'utilizzazione nella lettera autoesegetica del 21 febbraio 1909 a Ojetti:

Certo, è questione di temperamento; ma si tratta qui d'una gradazione del comico: l'umorismo nega il comico, lo supera attraverso il comico stesso; penetra nel suo contrario (nel contrario appunto del comico) e ne acquista tanto il sentimento, che attraverso la rappresentazione di esso comico, te lo distrugge. Ci vuole per questo – è naturale – un temperamento speciale. (CI p. 33)

Anche qui, volendo spiegare all'amico in cosa consista il sentimento del contrario, cioè «la differenza *unica e vera* tra umorismo e tutte le altre espressioni del comico» (ivi), Pirandello ricorre al concetto dell'umorismo di Lipps come negazione del comico attraverso il comico stesso. Proprio tale riutilizzazione straniata e poco perspicace attesta la difficoltà di definire nel 1908 il concetto centrale de *L'umorismo*, rivelando al contempo una certa prossimità tra la teoria pirandelliana e quella del filosofo tedesco.

1.5.3. Lipps e il sentimento del contrario

Seppure sotto forme retoriche della negazione attenuata, l'esistenza in *Komik und Humor* di un elemento corrispondente al sentimento del contrario traspare dalle formule con cui lo scrittore introduce e commenta le citazioni in tedesco addotte da Lipps. Esemplare è il modo in cui affronta la questione del valore da attribuire al sentimento del contrario, immediatamente dopo averlo definito ed esemplificato nelle sue due modalità di rappresentazione soggettiva e oggettiva:

¹³⁷ Lipps commenta la propria formula specificando già in precedenza che: «Die Erhabenheit ist nicht nur bei der Komik, oder irgendwie mit ihr verbunden, sondern die Komik lässt die Erhabenheit erst eigentlich für uns zu stande kommen» (1896, p. 240: «Il sublime non è solo nel comico o in qualche modo collegato con esso, bensì è solo il comico che ci fa percepire veramente il sublime»).

Ora, che bisogno ho io d'assegnare un qualsiasi valore etico a questo sentimento del contrario, come fa Theodor Lipps nel suo libro *Komik und Humor?* / Cioè – intendiamoci – al Lipps veramente non si affaccia mai questo sentimento del contrario. (UM p. 130)

Mentre la *correctio* afferma l'originalità del concetto pirandelliano, la sua modalizzazione («veramente») lascia intravedere l'esistenza di un elemento analogo nella teoria del filosofo tedesco. Simile l'effetto prodotto dalla anticlimax che sorregge il seguente rifiuto di un'altra definizione di Lipps, già commentata più sopra:

Io, secondo lui, ho umore quando: «ich selbst bin der Erhabene, der sich Behauptende, der Träger des Vernünftigen oder Sittlichen. Als dieser Erhabene, oder im Lichte dieses Erhabenen betrachte ich die Welt. Ich finde in ihr Komisches und gehe betrachtend in die Komik ein. Ich gewinne aber schliesslich mich selbst, oder das Erhabene in mir, erhöht, befestigt, gesteigert wieder». / Ora questa per noi è una considerazione assolutamente estranea, prima di tutto, e poi anche unilaterale. Togliendo alla formula il valore etico, l'umorismo poi con essa timan considerato, se mai, nel suo effetto, non nella causa. (UM p. 137 < Lipps 1896, p. 242)

Se l'estraneità consiste nella considerazione etica dell'umore e l'unilateralità nella sua circoscrizione a un valore morale positivo, viene pur sempre accettata – a denti stretti – la descrizione dell'effetto umoristico.

Non a caso la formula «sentimento del contrario» fa la sua apparizione all'interno de *L'umorismo* subito dopo la prima citazione di *Komik und Humor*, l'unica introdotta da un commento positivo: «Umorista non è Aristofane, ma Socrate, come acutamente osserva Teodoro Lipps» (UM p. 41). L'analisi del riso di Socrate evidenzia come esso scaturisca dalla contemporanea condivisione di due punti di vista contrari. D'un canto egli ride solidale con i propri detrattori, poiché ne comprende il punto di vista, e d'altro canto li deride a sua volta, conscio della superiorità del proprio punto di vista.

Er versteht den Standpunkt des Volksbewusstseins, zu dessen Vertreter sich Aristophanes gemacht hat, und sieht darin etwas relativ Gutes und Vernünftiges. Er anerkennt eben damit das relative Recht derer, die seinen Kampf gegen das Volksbewusstsein verlachen. Damit erst wird sein Lachen zum Mitlachen. Andererseits lacht er doch über die Lacher. Er thut es und kann es thun, weil er des höheren Rechtes und notwendigen Sieges seiner Anschauungen gewiss ist. Eben dieses Bewusstsein leuchtet durch sein Lachen, und lässt es in seiner Thorheit logisch berechtigt, in seiner Nichtigkeit sittlich erhaben scheinen. (Lipps 1896, p. 239 > UM pp. 41-42)¹³⁸

¹³⁸ «Egli capisce il punto di vista della coscienza popolare, di cui Aristofane si è fatto portavoce, e vi vede qualcosa di relativamente buono e ragionevole. Riconosce appunto con ciò la ragione relativa di coloro che deridono la sua lotta contro la coscienza popolare. Solo così il suo riso diviene solidale con il riso degli altri. D'altro canto però egli ride di quelli che ridono. Lo fa e può farlo, perché è sicuro della maggior giustizia e della necessaria vittoria del proprio modo di vedere. Proprio questa consapevolezza riluce attraverso il suo riso e lo fa apparire logicamente giustificato nella sua stoltezza, e moralmente sublime nella sua nullità».

Apponendo a questa ampia citazione il commento lapidario: «Socrate ha il sentimento del contrario; Aristofane ha un sentimento solo, unilaterale» (UM 1908 p. 41),¹³⁹ Pirandello accetta in sostanza la descrizione psicologica fornita da Lipps come prima valida illustrazione di quello che nel seguito del volume si rivelerà essere il concetto centrale della propria teoria. Anzi, l'analisi del duplice riso socratico costituisce l'unica esemplificazione del sentimento del contrario offerta ne *L'umorismo* non prodotta dall'autore stesso.

Il reiterato ricorso al filosofo redesco, quando lo scrittore tratta del sentimento del contrario, e le velate ammissioni di una prossimità concettuale inducono a ravvisare uno stimolo importante, forse decisivo, esercitato dalla lettura di *Komik und Humor* sulla contemporanea messa a punto della propria teoria. La formula pirandelliana per designare l'effetto dell'umorismo compare infatti (come visto nella *Cronistoria*) solo a partire dal 1907 e la sua prima definizione: «un umorista dovrebbe dirsi soltanto chi ha il sentimento del contrario, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere» (SP p. 1080), sintetizza la caratterizzazione lippsiana dell'atteggiamento di Socrate.

A causa delle diverse metodologie e terminologie usate dai due autori, della maturazione concettuale pirandelliana tormentata e solo lacunosamente documentata, è però difficile stabilire in quale misura i punti di contatto tra le due teorie derivino dall'influsso diretto esercitato da Lipps su Pirandello. Fatto sta che, mentre nel 1905 l'agrigentino teorizzava l'umorismo come sdoppiamento tra sentimento e riflessione, cioè come processo bifasico di raffreddamento razionale del sentimento, nel 1908 il processo umoristico diventa – come in *Komik und Humor* – trifasico e comporta dopo l'annullamento del sentimento iniziale una sua riconsiderazione attraverso il sentimento del contrario. Malgrado i contenuti categorialmente diversi (rispettivamente morali e sentimentali) emerge una sostanziale analogia fra le tre fasi teorizzate dai due autori:

Die naive Komik entsteht, indem das vom Standpunkte der naiven Persönlichkeit aus Berechtigte, Gute, Kluge von unserem Standpunkte aus im gegenteiligen Lichte erscheint. Der Humor entsteht umgekehrt, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum empor-

Ebbene, nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene, ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un

¹³⁹ Milone (1995, pp. CIV e 45) ha segnalato nell'edizione garzantiana il *saut du même au même* che s'è verificato in questo punto nell'edizione del 1920, ripristinando la lezione del 1908 con il parallelismo tra il sentimento di Socrate e quello di Aristofane qui contrassegnato dalle parentesi quadre: «Socrate ha il sentimento del contrario; Aristofane [ha un sentimento solo, unilaterale, e Aristofane], dunque, se mai, può esser considerato umorista soltanto se intendiamo l'umorismo nell'altro senso molto più largo» (UM 1908 p. 41; UM 1920 p. 42).

taucht, und nun erst recht in seinem Werte einleuchter und genossen wird. (1896, p. 234 > UM p. 131)¹⁴⁰

altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. (UM 1908 p. 149)¹⁴¹

Comune a entrambe le definizioni è la struttura sostanzialmente dialettica del processo umoristico, benché l'esito sintetico non sia univocamente fissato né dal filosofo né dallo scrittore. Il primo tende a sottolineare l'affermazione finale dei valori positivi di partenza, solo momentaneamente annullati nel comico, ammettendo nel caso dell'umore pienamente cosciente («vollbewusster Humor») una conclusiva consapevolezza della relatività del proprio punto di vista:

Der Humor kann, dice il Lipps, schliesslich ein vollbewusster sein. Er ist ein solcher, wenn der Träger desselben sich sowohl des Rechtes, als auch der Beschränktheit seines Standpunktes, sowohl seiner Erhabenheit als auch seiner relativen Nichtigkeit bewusst ist. (UM p. 122n < 1896, p. 238)¹⁴²

Lo scrittore dal canto suo indica attraverso la formula «sentimento del contrario» non tanto un sentimento opposto al primo quanto il dissidio interno dell'umorista, «il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza» (UM p. 145). Nondimeno, pur graduando in modo diverso gli atteggiamenti contrari, entrambi gli autori definiscono l'umorista attraverso la commistione di compassione e sdegno. Lipps sottolinea come l'irrisione umoristica implichi un'adesione a quanto viene deriso («daran reil nimmt») soprattutto quando caratterizza il tipo di umore amaro da lui detto diviso o satirico («entzweiter oder satirischer Humor»), che è il più congeniale all'agrigentino.¹⁴³

¹⁴⁰ Si veda la traduzione del passo fornita sopra alla prima occorrenza p. 136 nota 186.

¹⁴¹ Nella seconda edizione il carattere anticipatorio di tale definizione è esplicitato: «Ebbene, noi vedremo che nella concezione» (UM 1920 p. 127).

¹⁴² «L'umorismo può essere infine pienamente cosciente. È tale, se il detentore del medesimo, è cosciente tanto del diritto quanto della limitatezza del suo punto di vista, tanto del suo essere sublime quanto della sua relativa nullità». Nel resto di Lipps segue una seconda subordinata condizionale, assente ne *L'umorismo*, la quale postula la piena accettazione da parte dell'umorista del punto di vista di coloro, ai cui occhi appare ridicolo: «wenn er neben seinem Rechte auch das Recht derer anerkennt, denen sein Thun komisch ist» (1896, p. 238: «se riconosce accanto al proprio diritto anche quello di coloro, a cui il suo comportamento appare comico»). Si potrebbe veder qui adombrata *in nuce* l'opposizione chiarificatrice introdotta da Pirandello solo nel 1920 tra comico (avvertimento del contrario mediante una percezione dall'esterno) e umorismo (sentimento del contrario mediante la sintesi della percezione dall'interno e quella dall'esterno). Lipps si rifiuta però di circoscrivere l'umore a questo tipo di consapevolezza: «Diesen bewussten Humor will Hecker [*Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, Berlin, 1873] einzig als Humor anerkennen. [...] Das ist dann eine enge Fassung des Begriffs des Humors, die wir nicht mitmachen wollen. Die Einsicht in das positive Wesen des Humors, das vom Gegensatz des Bewussten und des Unbewussten unabhängig ist, verbietet es uns. Auch der Sprachgebrauch widerspricht» (1896, p. 237: «Hecker vuole riconoscere come umorismo unicamente quello cosciente. [...] Questa è una concezione ristretta del termine umorismo, a cui non vogliamo aderire. Ce lo proibisce la comprensione della reale essenza dell'umorismo, che è indipendente dal contrasto tra il conscio e l'inconscio. Vi s'oppone anche l'uso linguistico»).

¹⁴³ Non è un caso che Pirandello polemizzi con la visione dell'umorismo troppo armoniosa di Lipps ricordando proprio questo altro tipo di umore: «Ma è poi costretto a riconoscere egli stesso che "nicht jeder Humor die

Ich verhalte mich zum Komischen satirisch, indem ich es als zum Erhabenen oder zur Forderung eines solchen gegensätzlich erkenne, verlache, lachend verurteile. In dieser Verurteilung tritt die Erhabenheit des Erhabenen, sein höheres Recht, seine Überlegenheit ans Licht. Dieser Humor kann scharf, bitter, ja verzweifelt sein. Er bleibt doch Humor, so lange er das Komische nicht einfach als nichtseinsollend abweist, sondern, wie es in der Natur der Satire liegt, lachend in dasselbe eingeht, also daran teil nimmt. (1896, p. 246)¹⁴⁴

In modo simile Pirandello, fin dallo scritto in onore a Salvatore Farina, teorizza la necessaria compresenza di questi sentimenti contrari che sfocia nella prima (già ricordata) definizione del sentimento del contrario:

I veri umoristi – e Salvatore Farina è fra questi – hanno spesso, se non sempre, una loro particolare pietà, la quale non di rado si esercita proprio su quei casi e su quei sentimenti e su quei uomini, che nello stesso tempo provocano il dispetto o lo sdegno. L'umorista però è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quanto è sincero in quella pietà. [...] Ben per questo un umorista dovrebbe dirsi soltanto chi ha il sentimento del contrario, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere. (SP pp. 1079-80)

1.5.4. Umorismo e modo di considerare il mondo

Pirandello si rifà due volte alla posizione del filosofo tedesco, quando si tratta di definire il complesso rapporto tra umorismo e una determinata visione del mondo. Dapprima condivide apertamente il rifiuto di ridurre il fenomeno letterario a mera *Weltanschauung*, privandolo dei suoi connotati estetici, quando rievoca in modo sintetico la critica in tale senso espressa da Lipps nei confronti del pensiero di Moritz Lazarus: «né del resto, come osserva il Lipps, opponendosi alla teoria del Lazarus [sic], che considera anch'esso l'umorismo soltanto come una disposizione d'animo, questo modo di considerarlo è compiuto» (UM p. 122).¹⁴⁵ Poi, quando

höchste Stufe erreicht e che vi ha "neben dem veröhnten, einen entzweiten Humor" (UM p. 131). Curioso è invece che non menzioni la possibilità ammessa dal filosofo, pur non irradiandola, di un umore negativo: «das will sagen, dass freilich nicht jeder Humor diese höchste Stufe erreicht. Es giebt niedrigere Arten des Humors, und es giebt neben dem vorausgesetzten positiven einen negativen, neben dem veröhnten einen entzweiten Humor» (1896, p. 240: «ciò significa, che non ogni umorismo raggiunge questo grado più alto. Esistono modi più bassi dell'umorismo, ed esiste accanto al supposto umorismo positivo uno negativo, accanto a quello riconciliato uno diviso»).

¹⁴⁴ «Assumo un atteggiamento satirico rispetto al comico, allorché io lo riconosco contrario al sublime o a tale pretesa, lo derido e ridendo lo condanno. In questa condanna viene alla luce la sublimità del sublime, la sua maggior giustizia, la sua superiorità. Questo umorismo può essere mordace, amaro, persino disperato. Ma resta umorismo, fin tanto che non rifiuta semplicemente il comico come qualcosa che non dovrebbe essere, bensì in accordo con la natura della satira vi aderisce e quindi vi partecipa».

¹⁴⁵ Questa la motivazione addotta da Lipps contro la riduzione dell'umorismo a *Weltanschauung*: «Der eben bezeichneten Auffassung des Humors [come riemersione dei valori positivi dalla negazione comica] scheint Lazarus in seinem Werke "Das Leben der Seele" zu widersprechen, indem er im Humor überhaupt nicht eine eigene Kunstform, sondern vielmehr eine eigene Denkweise und Gemütsverfassung sozusagen eine eigene Weltanschauung sehen will. [...] Aber weder, dass diese Denkweise vorhanden ist, noch dass sie überhaupt zu Tage kommt, sondern die Art, wie sie zu Tage kommt, macht den Vorfall zum humoristischen» (1896, pp. 234-35: «Alla conce-

dichiara che «Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta» (UM p.138), riprende in sostanza la conclusione messa in bocca al filosofo tedesco poco sopra a proposito della sua tipologia dell'umore: «Lo stesso Lipps che vede tre modi d'essere dell'umore, cioè: *a*) l'umore, come disposizione, o modo di considerar le cose; *b*) l'umore, come rappresentazione; *c*) l'umore obiettivo; conclude poi che in verità l'umore è soltanto in chi lo ha» (UM p. 137).¹⁴⁶

L'autore tedesco specifica il carattere inclusivo dei tre modi d'essere dell'umore a proposito del modo obiettivo:

Bei ihm ist der Humor dreifach da: In den Objekten, in der Weise der Darstellung und in mir. Dies doch nicht im Sinne des Nebeneinander. Der Humor ist in Wahrheit nur in mir. Aber ich erlebe ihn in den Objekten und der ihrer Natur entsprechenden Darstellung. (1896, pp. 243-44)¹⁴⁷

La priorità della disposizione umoristica, sia dalla parte di chi compie l'azione umoristica sia dalla parte di chi la interpreta in tale modo, emerge dal commento al duplice riso di Socrate:

Indem ich hier den vollbewussten Humor zu kennzeichnen versuche, habe ich im Grunde auch schon das Wesen des Humors nicht als einzelnen humoristischen Thuns, sondern als einer Gesinnung oder Denkweise bezeichnet. Diese beiden Begriffe des Humors wollten wir oben scharf unterscheiden. Auch jetzt bleiben wir bei dieser Unterscheidung. Zugleich sehen wir doch, dass die Inhalte dieser beiden Begriffe aufs unmittelbarste zusammenhängen. Die Denkweise des Humorist ist es, die dem bewusst humoristischen Thun zu Grunde liegt und darin sich kundgiebt. Auch Sokrates handelt nicht nur humoristisch, sondern er denkt

zione dell'umorismo appena considerata sembra opporsi Lazarus nella sua opera "La vita dell'anima", in quanto non vuole considerare l'umorismo come una particolare forma d'arte, bensì piuttosto come un particolare modo di pensare o stato d'animo, come – per così dire – una particolare *Weltanschauung*. [...] Ma né la presenza di questo modo di pensare né il fatto che esso poi si manifesti, bensì il modo in cui si manifesta, rende l'evento umoristico».

¹⁴⁶ In un primo momento Pirandello, in realtà, rifiuta tale ripartizione tipologica basata sull'entità in cui si manifesta il processo umoristico, e vi contrappone senza segni di demarcazione (anzi inuodotti da un ingannevole due punti) i due modi di atteggiarsi dell'umorismo nella rappresentazione esemplificati in precedenza attraverso Giusti e Cervantes: «Lo stesso Lipps che vede tre modi d'essere dell'umore, [...] conclude poi che in verità l'umore è soltanto in chi lo ha: soggettivismo e oggettivismo non sono altro che un diverso atteggiamento dello spirito nell'atto della rappresentazione. La rappresentazione cioè dell'umore, che è sempre in chi lo ha, può essere atteggiata in due modi: subbiertivamente od obiettivamente. I Quei tre modi d'essere si presentano al Lipps perché egli limita e determina eticamente la ragione dell'umorismo [...]» (UM p. 137). La spiegazione è oscurata dalla commissione tendenziosa e non dichiarata di categorie proprie con quelle di Lipps. Il filosofo tedesco, ben lungi dall'opporre soggettivismo e oggettivismo in base all'atteggiamento assunto dall'autore, attribuisce un carattere lirico all'umore nella rappresentazione, quando esso non viene personificato da un personaggio («Das Spezifische der Lyrik ist dies, dass bei ihr das eigentliche Objekt der Darstellung, das innere Geschehen, keinen persönlichen Träger hat», 1896, p. 244), e un carattere epico o drammatico all'umore oggettivo, quando è incarnato da un individuo («er ist Humor eines dargestellten Individuums», 1896, p. 245).

¹⁴⁷ «In quello obiettivo l'umorismo è presente tre volte: negli oggetti, nel modo della rappresentazione e in me. Ma ciò non nel senso dell'essere uno accanto all'altro. L'umorismo è in realtà solo in me. Ma io lo vedo negli oggetti e nella rappresentazione adeguata alla loro natura».

humoristisch oder er hat Humor. Er könnte sonst nicht so handeln wie er handelt. Andererseits brauchen wir Humor, um den Humor des Sokrates'schen Thuns zu verstehen. (1896, pp. 239-40)¹⁴⁸

Affermata l'intima connessione causale tra modo di pensare e modo di agire umoristico, Lipps non approfondisce ulteriormente i caratteri specifici di questa *Denkweise*, la cui disponibilità ad accogliere punti di vista contrari a costo di annientare momentaneamente il proprio non viene ricondotta a una particolare *Weltanschauung*, bensì risulta dalle diverse descrizioni del processo umoristico.¹⁴⁹

Ben diverso l'approccio di Pirandello che, fondandosi sui principi estetici di Séailles, fa risalire tutte le caratteristiche dell'umorismo (sia quelle esteriori solitamente rilevate, sia quelle specifiche da lui solo teorizzate riguardanti il processo creativo) al «particolare modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo» (UM p. 126). Ciò motiva l'atteggiamento apparentemente contraddittorio assunto nei confronti dello psicologo tedesco in apertura al quarto capitolo della seconda parte. In un primo tempo lo scrittore evi-

¹⁴⁸ «Cercando di caratterizzare l'umorismo pienamente cosciente, ho in fondo già indicato l'essenza dell'umorismo non come singolo comportamento umoristico, bensì come modo di sentire o di pensare. Sopra volevamo tener rigorosamente distinti questi due concetti di umorismo. Anche adesso restiamo fedeli a questa distinzione. Allo stesso tempo vediamo però che i contenuti dei due concetti sono intimamente collegati. È il modo di pensare dell'umorismo che sta alla base del comportamento umoristico e vi si manifesta. Anche Socrate non solo agisce in modo umoristico, bensì pensa in modo umoristico o ha umore. Altrimenti non potrebbe agire così come agisce. D'altro canto anche noi abbiamo bisogno di umore per capire l'umorismo del comportamento di Socrate».

¹⁴⁹ Si veda il passo riportato a UM p. 131: «Ich sage schon, dass in der Komik nicht nur das Komische in nichts zergeht, sondern auch wir in gewisser Weise, mit unserer Erwartung, unserem Glauben an eine Erhabenheit oder Grösse, den Regeln oder Gewohnheiten unseres Denkens u.s.w. "zu nichte" werden. Über dieses eigene Zunichtewerden erhebt sich der Humor. Dieser Humor, der Humor, den wir angesichts des Komischen haben, besreht schliesslich ebenso wie derjenige, den der Träger des bewussten humoristischen Geschehens hat, in der Geistesfreiheit, der Gewissheit des eigenen Selbst und des Vernünftigen, Guten und Erhabenen in der Welt, oder eben darin zur Geltung kommt» (Lipps 1896, p. 240: «Ho già detto, che nella comicità non solo l'elemento comico si dilegua nel nulla, ma anche noi, in un certo qual modo, ci "annientiamo" assieme alle nostre aspettative, alla nostra fede in qualcosa di sublime o grande, alle regole o consuetudini del nostro pensiero ecc. Sopra questo nostro annientamento si eleva l'umorismo. Quest'ultimo, l'umorismo che percepiamo di fronte al comico, consiste in fin dei conti, alla stessa stregua di quello che ha il detentore dell'evento coscientemente umoristico, nella libertà di spirito e nella certezza del proprio io e di ciò che è razionale, buono e sublime nel mondo, la quale permane malgrado la nullità obiettiva e personale o proprio per ciò acquista valore»). A proposito dell'umore come modo di considerare le cose è detto: «Ich muss, um diesen Humor [der Weltbetrachtung] zu erleben, von meiner Höhe herabsteigen; aber nicht, um da unten zu bleiben, sondern um von da aus jene Höhe zu ermessen und erst recht zu erkennen, also in meinen Gedanken, – und darum handelt es sich ja hier – doch wiederum auf der Höhe zu bleiben, und jetzt erst mit vollem Bewusstsein da zu sein. / Darin liegt dann zugleich das Umgekehrte: Ich bin auf der Höhe nicht abgeschlossen, wie auf einer einsamen weltabgeschiedenen Höhe. Sondern ich bin da mir der Möglichkeit, immer wiederum herabzusteigen und mich in die nichtige Welt zu mischen. Und ich bin immer wiederum im Begriff dies zu thun. Ich bin auf der Höhe mit der eigentümlichen Geistesfreiheit, die hieraus sich ergibt» (1896, p. 243: «Per sperimentare questo umore della visione del mondo devo scendere dalla mia altezza, ma non per restare quaggiù, bensì per valutare da qui quell'altezza e conoscerla veramente, per restare cioè nel mio pensiero – ed è di questo che qui si tratta – ancora in alto ed esservi solo ora in modo pienamente consapevole. / In ciò è contenuto al contempo il contrario: io sto in alto senza essere isolato come su una solitaria altezza isolata dal mondo, bensì vi sono con la possibilità di sempre ridiscendere e mescolarmi al mondo futile. E sono sempre in procinto di farlo di nuovo. Io sono in alto con questa particolare libertà di spirito che ne deriva»).

denzia che nella tipologia lippsiana è implicita la priorità dell'umore come disposizione, a conferma autorevole della propria tesi («Lo stesso Lipps ... conclude poi che in verità»). In seguito rifiuta però la spiegazione dell'umorismo su base etica: «Togliendo alla formula il valore etico, l'umorismo poi con essa riman considerato, se mai, nel suo effetto, non nella sua causa» (UM p. 137). La causa vera risiede infatti, secondo Pirandello, sì nel modo di considerare le cose da parte dell'umorista, ma esso scaturisce (come illustra di seguito attraverso la metafora dell'uomo fuori di chiave e dell'allodola trattenuta per la coda) dalla speciale fisionomia psichica dell'umorista, dal profondo contrasto interiore tra riflessione e sentimento, dalla consapevolezza sia dell'illusorietà che della necessità di conferire un significato metafisico alla propria vita.

È la diversa concezione filosofica, oltre che estetica, a motivare le differenze che occultano le analogie tra la teoria dei due autori. L'idealistica fiducia di Lipps nell'affermazione dei valori etici, mai messi veramente in discussione, si ripercuote sia nella considerazione disraccata dell'umore alla stessa stregua del comico e del tragico, che nel sottolineare la risoluzione comunque pacifica e positiva del processo umoristico. Viceversa è la lucida coscienza della radicale crisi gnoseologica a dettare l'appassionata teorizzazione pirandelliana dell'umorismo come «arte della condizione consapevole» (Vicentini 1985, p. 109), accentuando «i momenti disgreganti e nichilistici di questo meccanismo psicologico» (Comera 1984, p. 314). È così che la percezione del mondo da punti di vista contrari genera ne *L'umorismo* lo «stato irresoluto della coscienza» (UM p. 145), che può sfociare nella morte, nella pazzia o nell'alienazione dalla vita quotidiana (UM p. 153), mentre in *Komik und Humor* essa non scalfisce l'acquietante rapporto con sé e il mondo:

Wir begegnen beiden Arten [der Schicksalskomik und der Charakterkomik] des Humors in ihrer höchsten Steigerung bei der vollbewussten Persönlichkeit, die in ihrem erhabenen Willen nicht nur die komische Situation deutlich erkennt, in welche sie der natürliche Lauf der Dinge geraten lässt, sondern auch die eigene Unvollkommenheit klar durchschaut, darum aber doch weder am Weltverlauf noch an sich selbst irre wird. (1896, pp. 253-54)¹⁵⁰

In poche parole, Pirandello si confronta con la teoria di *Komik und Humor*, quando ha già ravvisato nel contrasto interiore tra sentimento e riflessione la ragione prima dell'umorismo. Definite fin dal 1905 le cause psicologiche e filosofiche di questo genere letterario, egli s'accinge a determinare il peculiare effetto sentimentale, che lo sdoppiamento umoristico produce nell'autore e di riflesso nel lettore, in

¹⁵⁰ «Incontriamo la forma più pronunciata dei due modi dell'umorismo (il comico del destino e il comico di carattere) nella personalità pienamente cosciente, che nel suo volere sublime non solo riconosce lucidamente la situazione comica, in cui la fa capitare il naturale corso delle cose, bensì intruisce anche chiaramente la propria imperfezione, senza perciò disperare né dell'andamento del mondo né di sé stesso».

base al principio di corrispondenza sentimentale desunto da Cesareo. È in questo contesto che conia la centrale formula «sentimento del contrario», con cui designa a partire dal 1907 il germe sentimentale della creazione artistica e l'effetto del processo umoristico trifasico e dialettico. Il modo critico di rifarsi alla teoria di Lipps, rifiutandone l'impianto etico e l'approccio meccanico, l'estrarre il principio di superamento del comico attraverso il comico dal concetto della superiorità umoristica affermata nel comico attraverso il comico stesso, sono tutti elementi che dimostrano la capacità di Pirandello d'astrarre dai parametri estetico-filosofici non condivisi, andando alla ricerca di un nucleo concettuale compatibile con la propria teoria. Egli lo trova nell'analisi del doppio riso di Socrate e nella caratterizzazione dell'umorista pienamente cosciente della propria relatività per effetto del processo di annientamento comico rientrato. La prossimità concettuale, che traspare indirettamente dal ricorso costante (seppure in genere di segno negativo) a *Komik und Humor* per illustrare e determinare nel 1908 il sentimento del contrario, deriva quindi da una feconda assimilazione metabolizzante non priva di originalità nella lucida analisi concettuale e nella trasposizione categoriale e filosofica.

Ricezione critica e mirata quindi, come dimostra anche il fatto che i passi citati ne *L'umorismo* si trovino tutti concentrati in una decina di pagine dell'articolato e complesso trattato tedesco. Essi derivano dal capitolo XVI su *Das Wesen des Humors* (dai primi due paragrafi *Lazarus' Theorie* e *Naivität und Humor*) e dal primo paragrafo *Die Daseinsweisen des Humors* del capitolo successivo dedicato a *Arten des Humors*.¹⁵¹ Pirandello non tiene invece conto dell'ampia rassegna critica iniziale e neppure degli altri capitoli compresi nella quinta sezione intitolata *Der Humor* (1896, pp. 199-264). Non riutilizza né i capitoli generali sul valore estetico del comico e sul tragico come controparte dell'umore, né quelli più specifici concernenti la tipologia dell'umorismo, dove a proposito dell'umore diviso ricorrono le immagini del mostrare le cose nella loro nudità, dello strappar la maschera e del tenere davanti lo specchio,¹⁵² che costituiscono metafore tipiche per questo genere letterario e come tali sono presenti ne *L'umorismo* (rispettivamente a pp. 153; 152 e 158; 152-53). Esempio per la lettura selettiva e la riutilizzazione interessata è l'appellarsi all'interpretazione lippsiana (1896, p. 239) dell'atteggiamento assunto da Socrate di fronte alla satira delle *Nuvole* per rifiutare, contro il giudizio di Taine, la qualifica di scrittore umorista ad Aristofane (UM pp. 41-42). Mentre vien passato sotto silenzio che la commedia *Uccelli* è proposta nell'ultima pagina di *Komik und Humor* (1896, p. 264) come opera d'arte di massimo umorismo («höchster Humor»).

¹⁵¹ Ecco l'origine delle citazioni dal trattato tedesco in dettaglio: UM pp. 41-41 < Lipps 1896, p. 239; UM p. 98 < 1896, p. 243; UM p. 122 e n < 1896, p. 238; UM p. 129 < 1896, p. 243; UM pp. 130-31 < 1896, pp. 234, 237, 240; UM p. 137 < 1896, p. 242.

¹⁵² La rappresentazione umoristica di tipo satirico «stelt das Kleine, die Schwächen an Menschen und das Komische ihres Schicksals dar», in modo da strappare «diesem Anmasslichen die Maske vom Gesichte» (1896, p. 249); i portatori coscienti del ridicolo possono «einer den anderen in seiner Nacktheit zeigen» o chiamare le cose per il proprio nome e così facendo tener davanti «der sich vornehm dünkenden Niedrigkeit ihren Spiegel» (1896, p. 258).

1.6. *Il dialogo con Croce, uno e due*

E veniamo ora al rapporto particolarmente ambivalente, che ha già fatto scorrere tanto inchiostro, di Pirandello con Croce.¹⁵³ Qui saranno esaminate solo le tracce della polemica lasciate all'interno delle due edizioni de *L'umorismo*, che in questo caso è particolarmente importante tener distinte, poiché quella del 1920 si differenzia essenzialmente per i molteplici brani inseriti o soppressi in rapporto alla stroncatura apparsa nel 1909 su «La Critica».

1.6.1. *Riferimenti nella prima edizione: tra conferma autorevole, polemica e riprese tacite*

Nel 1908 Pirandello evoca il critico napoletano a cinque riprese: una volta (UM p. 67n) in modo totalmente neutro, quando indica l'origine della citazione tratta dagli *Scritti vari inediti o rari di De Sanctis* editi dal Croce; una seconda volta rinvia alla prima edizione de *L'estetica* per convalidare (come visto) le proprie obiezioni nei confronti della teoria lippsiana (UM p. 99n);¹⁵⁴ le altre tre volte critica invece la concezione estetica del filosofo napoletano. In due luoghi (UM pp. 123-24 e 130) combatte la concezione dell'opera d'arte come prodotto dell'attività teorica e intuitiva dello spirito, che esclude dal campo d'indagine estetica gli stati psicologici come il comico, il tragico, il sublime e (ciò che più importa) l'umoristico, ridotti tutti a mera materia della rappresentazione e perciò declassati a oggetti di studio empirico della psicologia descrittiva. In un altro passo, che riporto estesamente in seguito, perché soppresso a partire dalla seconda edizione, Pirandello rivendica, contro la teoria crociana che equipara arte e conoscenza, l'apporto sostanziale nella creazione artistica della componente soggettiva:

¹⁵³ I testi coinvolti nella polemica sono ricordati da: Barbina in OS pp. 85-87, Milone 1995, pp. LX-LXVI, Ghideri 1994, pp. XXIII-XXVII, Vicentini 1985, pp. 123-26 (con bibliografia della critica) e Illiano 1976, pp. 38-45 (con bibliografia della critica). Tra le analisi che mettono variamente in luce i punti della discordia e quelli del tacito sostrato comune ricordo: Ernesto G. Caserta 1983 e Cappelletto 1982, pp. 52-55. Dalla lettera del 27 gennaio 1906 a Gaeta, recentemente riedita da Barbina, emerge come Pirandello abbia regolarmente inviato al filosofo napoletano le proprie opere sperando invano in una recensione: «Al Croce io ho mandato parecchi miei libri di novelle e "Il fu Mattia Pascal". Per tutta risposta, egli mi ha mandato qualche biglietto da visita con un p.r. [per ringraziamento]. Troppo poco per un romanzo come "Il fu Mattia Pascal". Gli ho fatto mandare adesso "L'illustrissimo". Manderà al povero Cantoni anche un biglietto con un p.r.? Suggesteritegli che parli anche di lui su "La Critica", che tra gli scrittori italiani del sec. XIX merita uno tra i primi posti» (Barbina 2000, pp. 175 e 178-79). Con questa richiesta d'intercessione s'interrompe bruscamente il carteggio tra Pirandello e il giovanissimo poeta tanto stimato da Croce.

¹⁵⁴ L'indicazione «*Estetica*, p. 434» rimanda alla prima edizione del 1902, in quanto nella seconda del 1904 il giudizio su Lipps si trova a p. 427. Inoltre il passo dell'*Estetica* (1902, pp. 90-93) citato a UM p. 123-24 fu modificato nell'edizione successiva del 1904. L'affermazione di Croce nella recensione del 1909, secondo cui Pirandello avrebbe utilizzato la seconda edizione, si basa verosimilmente sul presupposto errato che da essa l'agrigentino abbia tratto le indicazioni relative al proprio articolo del 1903, mentre tale conoscenza indiretta è stata mediata, come abbiamo visto, da Momigliano (1907). Sibillina la dichiarazione in merito di Barbina: «abbiamo qualche buon motivo nel ritenere che Pirandello si sia servito della seconda edizione dell'opera del filosofo napoletano, quella del 1904» (OS p. 85).

Lequivoco qui è fondato nell'ignoranza del procedimento di quell'attività creatrice dello spirito, che si chiama fantasia: ignoranza che era fondamentale nella Retorica e che, per una strana aberrazione, è tornata testè a riaffermarsi nella teoria estetica di Benedetto Croce, il quale pure con tanta chiarezza la aveva messa a nudo combattendo la teorica dei generi letterarii. / L'Arte non è, né può essere semplice conoscenza. Come ho dimostrato altrove, [n. 1: Vedi nel mio volume già citato *Arte e Scienza*, la critica, nel primo saggio alla teoria estetica del Croce e l'appendice, in fondo al vol., *Per le ragioni estetiche della parola*], la conoscenza, sia pur soltanto intuitiva e non intellettuale, non ci può dar altro che un'oggettivazione, la quale può esser soltanto *contenuto psichico* e non *forma*, contenuto che l'arte *formerà* investendolo subiettivamente. Ora questa subiettività, che è creazione, che è cioè sentimento e volontà, può essere atteggiata in due modi, secondo la personalità dello scrittore. Non si può intendere altrimenti il così detto soggettivismo e il così detto oggettivismo nell'arte, di cui tanto si disputò durante il periodo della critica romantica. Lo scrittore può, creando, mostrame coscienza e può non mostrarla. Non si tratta d'altro, in fondo, che d'un diverso atteggiamento dello spirito nell'atto della creazione. La volontà e il fine però non debbono essere esteriori. L'artista deve sentire la propria opera com'essa si sente e volerla com'essa si vuole. Avere un fine e una volontà esteriori, vuol dire uscire dall'arte. (UM 1908 pp. 57-58; UM 1920 p. 55)¹⁵⁵

L'incompatibilità di fondo tra l'approccio estetico-logico dei distinti di Croce e quello psicologico e vitalistico di Pirandello era stata ampiamente rematizzata da quest'ultimo, sotto forma di radicali contestazioni dell'impianto meccanicistico astratto crociano, nei due scritti menzionati *Arte e scienza*¹⁵⁶ e *Per le ragioni estetiche della parola*,¹⁵⁷ oltre che in *Illustratori, attori, traduttori*.¹⁵⁸ Perciò nella prima edizio-

¹⁵⁵ La soppressione del passo nel 1920 è verosimilmente da ricondurre alla seguente osservazione di Croce: «Veramente, il P. dichiara di accettare l'eliminazione da me compiuta dei generi letterarii; e, perciò, considerando l'umorismo come un genere d'arte, vorrebbe ad accettare insieme che l'umorismo è un concetto empirico, indefinibile a rigore; con che, la questione sarebbe terminata. Ma è chiaro che il P., per effetto della sua poca preparazione filosofica, non si rende esatto conto dell'idea che accetta da me, come non si rendeva esatto conto di quelle che rifiutava; e, quindi, sarà bene fargli toccare con mano che l'umorismo come arte non si può distinguere dalla restante arte» (1909, p. 221).

¹⁵⁶ Nella seconda parte dello scritto, pubblicato per la prima nel volume omonimo del 1908, Pirandello critica l'*Estetica* crociana innanzitutto per il rapporto istituito, come annuncia il titolo, tra *Arte e scienza*. Esso non è di subordinazione della prima alla seconda («stacca nettamente nella sua *Estetica* l'arte dalla scienza, non però la scienza dall'arte» SP p. 167), bensì di presupposizione reciproca, in quanto l'arte non equivale alla pura intuizione priva di facoltà intellettuale come postula la teoria dei distinti, ma comporta sempre anche una conoscenza dell'oggetto che supera di gran lunga la semplice sensazione. In secondo luogo Pirandello biasima l'approccio troppo astratto, che nega la soggettività nella creazione artistica, giungendo alla recisa condanna complessiva: «un'*Estetica* intellettualistica senza intelletto, fondata tutta su le sole rappresentazioni, naturalmente soltanto in base a un procedimento logico, dunque astratta, come dicevo, monca e rudimentale» (ivi).

¹⁵⁷ Cogliendo lo spunto della recente traduzione italiana del volume *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* di Vossler, Pirandello critica l'identificazione di estetica e linguistica teorizzata da Croce e accolta dal critico tedesco, sottolineando come il fatto estetico nasca dal soggettivarsi della conoscenza oggettiva in una forma non solo intuitiva, ma creata secondo la volontà insita nell'oggetto stesso.

¹⁵⁸ In questo caso Pirandello rifiuta la scissione netta operata dal filosofo napoletano tra attività teorica e attività pratica, affermando che nell'arte la creazione della forma scaturisce da una realizzazione formale pratica non meccanica, che è parte integrante del processo creativo, intimamente legata al contenuto e al sentimento soggettivo dell'artista (SP pp. 210-11). Verso la fine dell'articolo Croce viene però anche citato per avvalorare la propria tesi dell'impossibilità di tradurre una forma estetica compiuta in un'altra (SP p. 217; Croce 1902, p. 71).

ne de *L'umorismo* lo scrittore, dopo aver riportato in apertura alla seconda parte alcuni periodi del capitolo XII su *I concetti pseudoestetici* (1902, pp. 90-91 e 92-93), può limitarsi a una condanna sommaria dichiarando: «Ma noi abbiamo dimostrato altrove e anche nel corso di questo lavoro, che il fatto estetico non è né può essere quel che il Croce intende» (UM p. 124). E, a riconferma del proprio orientamento estetico, Pirandello cita proprio a questo punto la definizione di critica estetica su base psicologica enunciata da Cesareo, così come in *Arte e scienza* era ricorso al critico messinese per rifiutare l'equiparazione crociana di arte e conoscenza.

Accanto a queste menzioni esplicite, in negativo a resto e in positivo in nota, s'individuano ne *L'umorismo* anche alcune riprese tacite dalla seconda parte del trattato crociano, dedicata alla *Storia dell'estetica*. Dal terzo capitolo è tolta l'evocazione dei vani tentativi definitivi del secolo XVII per definire sia l'ingegno, con menzione del *Cannocchiale aristotelico*, sia il 'non so che', con citazione di seconda mano di Dominique Bouhours (UM p. 20).¹⁵⁹ Dal capitolo IX deriva il passo iniziale sull'ironia filosofica tedesca, in cui vengono esposte le tesi di Tieck e di Schlegel. Il raffronto mostra come Pirandello si limiti a riorganizzare le informazioni fornite dal Croce,¹⁶⁰ mutandone l'ordine:

Dal suo [di Fichte] idealismo soggettivo derivò una teoria estetica: quella dell'*Ironia*, come fondamento dell'arte: teoria dedotta da Federico Schlegel e da Ludovico Tieck. L'Io, che pone l'universo, può anche annullarlo; l'universo è una vana parvenza, di cui la sola realtà vera, l'Io, può sorridere, tenendosi come artista, con divina genialità, al disopra delle sue creazioni, che non prende sul serio [n. 1: Hegel, "Vorles. üb. d. Aesth.", introd., I, 82-88]. Perpetua parodia di sé stessa, farsa trascendentale, era perciò detta l'arte da Federico Schlegel; e il Tieck definiva l'ironia "una forza che permette al poeta di dominare la materia che tratta". (Croce 1902, pp. 305-6)

Un altro senso, dicevamo, e questo filosofico, fu dato alla parola *ironia* in Germania. Lo dedussero Federico Schlegel e Ludovico Tieck direttamente dall'idealismo soggettivo del Fichte; ma deriva in fondo da tutto il movimento idealistico e romantico tedesco post-kantiano. L'Io, sola realtà vera, spiegava Hegel, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prender sul serio le proprie creazioni. Onde l'ironia: cioè quella forza – secondo il Tieck – che permette al poeta di dominare la materia che tratta; materia che si riduce per essa – secondo Federico Schlegel – a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale. (UM pp. 22-23)

¹⁵⁹ Il passo da *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), colloquio V «Le je ne sçay quoy» è desunto da Croce 1902, p. 205. L'opera di Emanuele Tesaurò è ricordata nel paragrafo dedicato alla parola ingegno (1902, p. 194).

¹⁶⁰ Il passo crociano è segnalato sotto la voce «ironia» nell'*Indice delle cose* in appendice all'*Estetica* (1902, p. 538). Questa definizione dell'ironia romantica è riproposta da Pirandello alla lettera all'interno dell'articolo *Ironia* del 1920 (SP p. 1028), e già prima era stata utilizzata in apertura all'articolo *L'ironia comica nella poesia cavalleresca* (1908, p. 421), unendo al passo tratto da Croce (1902, p. 305) quello desunto da Basch nella traduzione del Muoni (1906, pp. 17-18): «quell'ironia voglio dire che – secondo l'espressione dello Schlegel – riduce la materia a una perpetua parodia e consiste nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza della irrealtà delle sue creazioni».

Anche l'osservazione di Schleiermacher sul rapporto tra lingua e stile è desunta di seconda mano (lo rivela chiaramente il rinvio siglato insolito per il sistema citazionale pirandelliano) dal capitolo XI dell'*Estetica*.¹⁶¹

Avvertiva acutamente lo Schleiermacher nelle sue *Vorles. üb. Aesth.* che l'artista adopera strumenti che di lor natura non son fatti per l'individuale, ma per l'universale: tale il linguaggio. L'artista, il poeta, deve cavar dalla lingua l'individuale, cioè appunto lo stile. (UM p. 53)

In questo caso Pirandello interviene sul passo di Croce, omologando la grafia (sostituisce «adopra» con «adopera» e «strumenti» con «strumenti») e adattando alla propria concezione estetica sentimentale e individualizzante il secondo enunciato del critico: «Eppure la poesia deve dalla lingua cavar fuori l'individuale, non produrre sotto la forma di antitesi d'individuale e universale, ch'è proprio della scienza» (1902, p. 340). Tacita è poi anche la ripresa già citata della definizione del godimento estetico data da Lipps (UM p. 131 < Croce 1902, p. 434).

Questi recuperi sparpagliati dalla seconda parte del trattato, non limitati a zone testuali segnalate come rilevanti per il discorso sull'umorismo dalla dettagliata tavola delle materie e dall'indice delle cose, e la discussione delle tesi principali esposte nella prima attestano una lettura estesa dell'opera di Croce e inducono a supporre che essa fosse accompagnata da annotazioni d'approvazione e di disapprovazione in margine o su foglietti, secondo l'abituale pratica dello scrittore documentata attraverso libri e appunti pervenutici dalla sua biblioteca.¹⁶²

Diversi elementi suscettibili d'essere inseriti ne *L'umorismo*, ma non riutilizzati da Pirandello, mostrano come lo sfruttamento de *L'estetica* non sia stato sistematico. Così, per esempio, non vengono sfruttate né la rassegna delle concezioni del comico come modificazione del bello e superamento del brutto, con varie definizioni e indicazioni bibliografiche (1902, pp. 364-70), né l'indicazione, seppur marginale dato il taglio prettamente estetico, del volume di Bergson su *Le rire* (1902, p. 443). S'è poi già detto della mancata ripresa dell'interessante definizione dell'umorismo come «forma artistica che ha per suo significato la *distruzione del limite con la coscienza di essa distruzione*» data da De Sanctis (1902, p. 382).

Tutti questi elementi confermano come la ricezione pirandelliana di opere e idee altrui non seguisse tanto procedure di sistematica schedatura scientifica quanto fosse dettata dall'approfondimento delle proprie intuizioni per accordo o per negazione con le idee altrui. Pirandello è sì un «previdente accumulatore di formule,

¹⁶¹ Questa mediazione è già stata segnalata da Vicentini 1985, p. 144 n.

¹⁶² Oltre agli *Appunti*, ai *Foglietti* e ai *Taccuini* di Bonn e di Coazze pubblicati in SP (pp. 1227-76) si vedano le edizioni integrali del *Taccuino segreto* a cura dell'Andreoli (1997), degli autografi del *Taccuino di Coazze* custoditi dalla Biblioteca-Museo Luigi Pirandello di Agrigento (TC) e del *Taccuino di Harvard* di prossima pubblicazione a cura di Gragnani.

dettami, dichiarazioni di principio» – a detta dell'Andreoli (1996, p. 14) – «non già occasionalmente ma sistematicamente, poiché *tutte* le molte letture pirandelliane di argomento estetico (psicologia della creazione artistica o presa di posizione su qualche *ismo contemporaneo*) provengono da letture mirate». Gli accertamenti intertestuali dimostrano però che la sistematicità (se si vuole chiamarla così) è dettata essenzialmente dagli interessi di poetica personale, ammantata per l'occasione accademica di una veste scientifica ed erudita alquanto rappezzata.

1.6.2. *Apologia polemica e assestamenti celati nella seconda edizione*

È solo nella seconda edizione de *L'umorismo* del 1920 che la polemica con Croce assume misure più ampie e toni più acri in risposta alla stroncatura apparsa su «La Critica»,¹⁶³ che condizionò fortemente la fortuna critica di Pirandello. Il filosofo napoletano aveva ribadito nella recensione la propria tesi dell'impossibilità di definire – se non in modo empirico – l'umorismo, dimostrando come Pirandello, «per effetto della sua poca preparazione filosofica» (1909, p. 221),¹⁶⁴ fornisca una definizione priva di «precisione e rigore», in quanto non chiarisce lo statuto dell'umorismo nei confronti dell'arte in genere e non spiega, se non mediante «immagini» imprecise, il ruolo distintivo assunto dalla riflessione e dal sentimento del contrario nell'arte umoristica. Lo scrittore reagisce nella seconda edizione, riportando alla lettera buona parte di queste obiezioni,¹⁶⁵ per difendere la propria posizione e contrattaccare quella crociana. Al contempo però, in modo più celato, opera una serie di adattamenti al testo per eliminare le imprecisioni biasimate, ammettendo così implicitamente la fondatezza di alcune critiche crociane.¹⁶⁶

Gli interventi sulla prima edizione spiegabili come reazioni non polemiche alla recensione sono molteplici, quelli più evidenti concernono l'aggiornamento bibliografico. Croce coglie i due principali punti deboli dei rimandi bibliografici di Pirandello: pochi riguardano opere straniere e molti sono di seconda mano.

¹⁶³ Mi rifaccio sempre alla prima edizione della recensione crociana del 1909, da cui Pirandello riprende interi passaggi per confutarli, poiché la riedizione all'interno delle *Conversazioni critiche* (1939, pp. 43-48) se ne discosta in più punti, nella formulazione e talora perfino nella sostanza. L'attenuazione del tono polemico nel 1939 è forse da ricondurre alla subentrata morte dello scrittore, dato che ancora nel 1936, nell'articolo *Pirandello e la critica* (poi in *Pagine sparse*, vol. III, Bari, Laterza, 1960, 2. cd., pp. 94-96) Croce polemizzava duramente con l'agrigentino a proposito della sua lettera prefativa al volume di Domenico Vittorini (*The Drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia, University Press, 1935). Segnalo nei luoghi debiti le modifiche subenrate nel 1939 che toccano il nostro discorso. Il fatto che Pirandello fornisca a più riprese i riferimenti bibliografici della recensione di Croce (UM pp. 18n, 49n e 125) rivela che nel 1920 *L'umorismo* assume i connotati di una risposta per le rime.

¹⁶⁴ Nella riedizione all'interno delle *Conversazioni critiche*, Croce attenua leggermente questa formula parlando ora di «inesperienza dottrinale» (1939, p. 45).

¹⁶⁵ Elenco i passi ripresi da Croce nell'ordine d'apparizione: UM p. 17n < 1909, pp. 220n e 219; UM p. 19 < 1909, p. 220; UM p. 49n < 1909, pp. 221 e 223; UM pp. 125-26 < 1909, pp. 220, 221, 223; UM pp. 134-37 < 1909, pp. 221, 221, 222.

¹⁶⁶ Gli «effetti di ricaduta» della recensione crociana sulla seconda edizione de *L'umorismo*, concernenti i passi in aperta polemica col filosofo e i recuperi bibliografici taciti, sono stati esaminati anche da Cappello 1982, pp. 52-55 e 1994, p. 102.

Il Pirandello non ha conosciuto i lavori di Baldensperger e del Cazamian (né quelli dello Spingarn, circa la storia della parola, e forse, benché lo menzioni in un punto, p. 146, non ha letto neppure il mio articolo del *Journal of comparative literature*). (1909, p. 220)¹⁶⁷

Come ha già segnalato Cappello (1982a, p. 53), Pirandello rimedia nel 1920 in modo superficiale a queste lacune, integrando in nota (a UM p. 18) l'indicazione degli studi sul termine umorismo dovuti a Ferdinand Baldensperger¹⁶⁸ e a Joel E. Spingarn,¹⁶⁹ ignorati nella prima edizione e citati invece estesamente da Croce (1909, p. 219).¹⁷⁰ Dalla recensione recupera inoltre sia la citazione di Baldensperger sull'impossibilità di definire l'umorismo, sia l'affermazione di Louis Cazamian¹⁷¹ sull'estrema variabilità del fenomeno, non circoscrivibile attraverso alcuni elementi caratteristici e costanti. Entrambi i passi vengono riutilizzati una prima volta nella storia del termine (UM 1920 p. 19) e una seconda volta, in modo più esteso, all'interno della polemica contro l'atteggiamento crociano, che rifiuta di parlare di umorismo in generale ma accetta di parlare di singoli scrittori umoristi (UM 1920 p. 125). È in questa seconda occorrenza che Pirandello desume da Croce anche l'impropria designazione di Cazamian come «seguace del Bergson»,¹⁷² introducendo così surrettiziamente il filosofo francese, di cui non menziona mai il tuttora famoso studio su *Le rire* del 1900. Il nome di Bergson compare però in due opere creative più tarde: nel romanzo *Suo marito* del 1911, in cui è evocato come uno dei tanti autori in voga, di cui non occorre conoscere le opere ma bisogna saper pronunciare il nome (RO¹ p. 659);¹⁷³ e nel dramma *Il giuoco delle parti*, composto nel 1918, in cui vengono esposti per sommi capi i concetti bergsoniani dell'inruizione, del flusso vitale e dei limiti epistemologici della ragione (MN² pp. 166-67). Queste presenze generiche rassodano l'opinione, ormai affermatasi,

¹⁶⁷ Non si tratta, come ritiene Ghideri (1994, p. XXV), di un'insinuazione maligna del Croce. La conoscenza lacunosa da parte di Pirandello «dei lavori stranieri usciti recentemente in luce sul suo tema medesimo (gli è rimasto ignoto il bel saggio del Baldensperger, *Les définitions de l'humourisme, Études littér.* 1908)» fu rilevata anche da Novati, nella sua relazione di membro della Commissione esaminatrice. Di fatti tale menda figurò in forma concessiva nella relazione finale della Commissione: «benché si possa appurare al Pirandello d'aver ignorato alcuna recente disquisizione su la materia» (Comes 1976, pp. 140 e 143). Momigliano, che stava pubblicando nel 1909 un documentatissimo studio su *L'origine del comico*, notò nella recensione a *L'umorismo* senza specificare né infierire, che se Pirandello «avesse avuto una cognizione più precisa e più completa degli studi in proposito, forse non avrebbe dato con tanta sicurezza quella definizione d'un atteggiamento spirituale di cui non è possibile che una descrizione» (1909a, p. 429).

¹⁶⁸ *Les définitions de l'humour*, in Id., *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, pp. 176-222.

¹⁶⁹ Sua è l'introduzione alla raccolta *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1908 (ricedito da Oxford University Press, London, 1957).

¹⁷⁰ Dalla recensione crociana deriva anche il riavio siglato, contrariamente alla prassi citazionale di Pirandello, all'*Arch. stor. p. le prov. nap.* V, 608» quale attestazione della napoletana accademia degli Umoristi (UM p. 17n).

¹⁷¹ *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour*, «Revue germanique», 1906.

¹⁷² Milone osserva che Croce in questo caso fraintende «un'indicazione di Baldensperger che, riferendosi all'articolo di Cazamian, lo giudicava collegato ("se rattachant") alla teoria del comico di Henri-Louis Bergson» (1995, p. 165).

¹⁷³ Vale la pena segnalare l'aggiornamento culturale in direzione psicanalitica apportato nella seconda versione rimasta incompiuta, in cui accanto ai nomi di Nietzsche e Bergson figura anche quello di Freud (RO¹ p. 1085).

secondo cui lo scrittore non sia entrato in contatto diretto con i testi del filosofo francese e che le affinità di pensiero sarebbero da ricondurre all'influenza esercitata su entrambi dal pensiero di Séailles e ad altre mediazioni culturologiche non meglio identificate.

Un altro intervento, che ottempera a un'obiezione crociana, riguarda la citazione del giudizio negativo di De Sanctis sulla comicità del Pulci. Croce aveva mosso il seguente appunto:

Ma perché, a proposito del Pulci, se la piglia col De Sanctis, quando poi il giudizio sul *Morgante*, che egli accetta e loda artingendolo al Cesareo (pp. 79-80) si trova già nella *Storia della letteratura* del De Sanctis (ed. 3a, I, 403, cfr. 401-402)? (1909, p. 223)¹⁷⁴

Tenendo conto di ciò, Pirandello nella seconda edizione precisa a testo che il De Sanctis aveva rivisto in un secondo tempo la sua valutazione¹⁷⁵ e giustifica in nota l'utilità didattica di citare un giudizio critico che è stato corretto dallo stesso autore:

Il De Sanctis poi nella sua *Storia della letteratura it.* corresse il suo giudizio sul Pulci e sul poema. Qui ho citato il suo primo giudizio solo perché anche da un errore (del resto riparato) del sommo critico, si può trarre profitto, ponendo in giusta evidenza, in questa facile confutazione, tra i due casi di cui egli parla, quale veramente sia quello del Pulci. (UM 1920 p. 68n)

Ancora altri assestamenti resinuali sono riconducibili alle obiezioni di fondo sollevate da Croce. La loro portata d'implicita apologia si manifesta chiaramente, se sono letti nel contesto dei brani nuovi in aperto e polemico dialogo con la recensione del critico. Pirandello ribatte duramente all'obiezione di tipo categoriale, sollevata dal Croce a partire dalla contrapposizione tra il processo creativo dell'arte in genere e quello specifico dell'umorismo: «Cosicchè, il P. contrappone arte e umorismo. Vuol egli dire che l'umorismo non è arte, o che esso è più che arte?» (1909, p. 221). Da un lato lo scrittore mette in dubbio la liceità di radicalizzare in tal modo la propria contrapposizione disrinfiva ma non esclusiva: «Veda il lettore intelligente se è lecito e giusto argomentare dalle mie parole una così recisa e assoluta contrapposizione o opposizione» (UM 1920 p. 49n). Dall'altro lato rivendica la necessità per la critica di distinguere non solo tra arte e non arte, ma all'interno della prima di fare

¹⁷⁴ Questo appunto crociano, che conclude la recensione del 1909, cade nella riedizione del 1939, dove sono in genere eliminate le osservazioni troppo puntuali così come diverse indicazioni di pagina e alcune note.

¹⁷⁵ Viene aggiunta nel resto del 1920 la seguente specificazione (evidenziata attraverso lo spazieggiato): «Non è possibile, o è ingiustissimo, giudicare in sé e per sé esclusivamente il *Morgante Maggiore*, come fece ad esempio una prima volta il De Sanctis, il quale credere e volle dimostrare che il Pulci, nel comporre il suo poema, non avesse vera e profonda coscienza del suo scopo» (UM 1920 p. 68). Stessa specificazione viene pure inserita nel passo che analiticamente si rifà al brano precedente: «Ebbene, queste condizioni serie dell'arte rispetta più di tutti l'Ariosto, meno di tutti il Pulci, ma non per difetto d'arte, come era parso prima al De Sanctis, bensì — tipetismo — per lo scopo ch'egli si prefisse» (UM 1920 p. 76).

anche delle differenze in base a diverse «qualità d'espressione», che non vanno confuse con i generi letterari codificati dalla retorica classica:

L'umorismo non è «un genere letterario», come *poema, commedia, romanzo, novella*, e via dicendo: tanto vero che ognuno di questi componimenti letterari può essere o non essere umoristico. L'umorismo è qualità d'espressione, che non è possibile negare per il solo fatto che ogni espressione è arte e come arte indistinguibile dalla restante arte. (UM 1920 p. 49n)

Contemporaneamente a questa polemica difesa in nota, incentrata sul cambiamento del livello d'argomentazione (comune, come vedremo, a tutte le risposte dell'agrigeno) da quello del sistema logico-filosofico a quello della pratica artistica e critica, vengono modificati a testo alcuni passi che ribadivano l'opposizione tra umorismo e arte. Così in apertura al capitolo finale viene eliminata la determinazione contrastiva (evidenziata attraverso lo spazieggiare): «Da quanto abbiamo detto finora intorno alla speciale attività della riflessione nell'umorista, appare chiaramente che diverso per forza deve essere il procedimento dell'arte umoristica rispetto a quello dell'arte in genere» (UM 1908 p. 183). Essa è soppiantata nel 1920 dalla formulazione più psicologizzante: «appare chiaramente quale dell'arte umoristica necessariamente sia l'intimo processo» (UM 1920 p. 157). E poco più sotto viene radicalmente espunta l'affermazione apodittica: «L'arte, in genere, *compone*; l'umorismo *decompon*e» (UM 1908 p. 183; UM 1920 p. 157). Nella stessa direzione va anche la soppressione, alla pagina successiva, della formulazione oppositiva (segnalata tra parentesi quadre): «Ebbene l'umorista fa proprio l'inverso: egli [non *compon*e di quegli elementi un carattere, ma] *scompon*e il carattere nei suoi elementi» (UM 1908 p. 184; UM 1920 p. 158). Malgrado queste correzioni apportate nella parte finale del saggio, esso resta impostato su una base contrastiva, sulla descrizione cioè degli elementi che distinguono l'arte umoristica da tutte le altre espressioni artistiche. La coppia verbale emblematica per l'opposizione tra le due attività antitetiche della riflessione – lo «scomporre» nell'umorista e il «comporre» nell'artista idealizzante – continua infatti ad affiorare in diverse zone testuali anche nell'edizione del 1920.¹⁷⁶

Nel secondo inserto polemico, posto in apertura alla seconda parte, Pirandello rigetta la «pregiudiziale metodica, circa la possibilità di definire un concetto empirico quale è quello di umorismo», messa avanti da Croce (1909, p. 221). E ribadisce che è necessario possedere dei criteri che permettano di determinare, se un autore sia umoristico o piuttosto comico. La disputa metodologica ruota di nuovo attorno al livello dell'argomentazione e su questo punto non ci sono mediazioni

¹⁷⁶ Oltre che nel passo a UM p. 49, al quale si ricollega la citata nota polemica inserita contro Croce, si vedano anche le pp. 158 e 159. L'antinomia compare poi più volte in relazione all'azione esercitata dalla riflessione umoristica che, per l'appunto, «scompone» sia il sentimento iniziale e le immagini da esso suscitate (UM pp. 127, 135, 136, 158), sia le costruzioni ideali composte dalla società o dal singolo individuo (UM pp. 146, 156).

possibili.¹⁷⁷ Perciò lo scrittore non può che affermare l'inefficacia del sistema estetico crociano per l'empiria critica:

L'Estetica del Croce è così astratta e negativa, che applicarla alla critica non è assolutamente possibile, se non a patto di negarla di continuo, com'egli stesso fa, accertando questi così detti concetti empirici che, cacciati dalla porra, gli rientrano dalla finestra. / Ah, una bella soddisfazione, la filosofia! (UM 1920 p. 126)

La sostanziale diversità tra la posizione del filosofo e quella dell'*artifex*¹⁷⁸ viene ribadita in un periodo aggiunto nel 1920 all'inizio del paragrafo sull'indefinibilità degli stati psicologici: «Saranno forse indefinibili per un filosofo, ma l'artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici» (UM 1920 p. 124). Dalla coscienza di questa fondamentale diversità scaturisce la nuova esplicita limitazione della porra teorica del proprio saggio, che «non è, né vuol essere una definizione, ma piuttosto la spiegazione di quell'intimo processo che avviene, e che non può non avvenire, in tutti quegli scrittori che si dicono umoristici» (UM 1920 pp. 125-26). Pirandello riafferma così, contro le tautologie empiriche dell'estetica logico-filosofica crociana, il proprio approccio derivato dalla concezione estetica organica d'ascendenza romantica, che tiene conto di tutte le diverse facoltà umane coinvolte nella creazione artistica.¹⁷⁹

Nella terza e ultima aggiunta polemica, che verte sullo statuto da attribuire alla riflessione e sull'accusa d'imprecisione terminologica occultata attraverso il ricorso a paragoni metaforici, la polemica giunge al suo apice con acri stoccate del tipo: «Qui sta tra due: o io non so scrivere, o il Croce non sa leggere» (UM 1920 p. 135). Con l'osservazione finale: «Tutto questo è veramente pietoso» (UM 1920 p. 137), Pirandello stesso pare dichiarare che i limiti di una corretta disputa accademica siano oramai stati oltrepassati. Lo scrittore perde le staffe, quando il filosofo mette in

¹⁷⁷ Secondo Guglielmi, la «divergenza tra Croce e Pirandello è in realtà una divergenza tra lingue filosofiche», in quanto per il filosofo napoletano l'intuizione «è immediata identità di verità e mondo», mentre per lo scrittore siciliano «c'è una frattura tra mondo e significato», per cui l'arte è «attività logico-intuitiva elevata alla seconda potenza», è «trasformazione in senso soggettivo del materiale comunicativo» (1986, p. 79). Cappello, dal canto suo, sottolinea che Pirandello, difendendo contro Croce l'efficienza della propria teoria umoristica, «ammette implicitamente le ragioni dell'avversario, invece di ribadire il proprio ruolo e il proprio statuto di *bricoleur*» (1982a, p. 54).

¹⁷⁸ I termini dell'opposizione sono desunti da Macchia (1992 p. 102).

¹⁷⁹ Gli interventi attuati da Pirandello nel 1920 sembrano quasi collimare con il giudizio sulla questione definito da Mazzacurati: «In questo senso aveva davvero ragione il Croce, quando avvertiva: "E se s'insiste per ottenere una definizione empirica di validità universale, non c'è da somministrare se non questa: Sublime (o comico, tragico, umoristico, ecc.) è tutto ciò che è stato, o sarà, chiamato così da coloro che hanno adoperato, o adopereranno, queste parole". Aveva ragione o, meglio, avrebbe avuto ragione, se proprio questa classificazione consapevolmente tautologica, questa "autocertificazione" che sottrae l'umorismo alle verifiche di legge (in buona compagnia, a dire il vero), invece di trasformarsi in un limite per le pratiche formali che si ispirano a quel vasio codice, non si fosse rivelata fin d'allora una minaccia di occlusione, infine una cecità, per ogni estetica, normativa e non, incapace di seguirne il volo» (1998, p. 134).

questione l'elemento centrale della propria teoria umoristica, cioè quando vuol «fargli toccare con mano» come la «riflessione», che egli vorrebbe fare carattere distintivo dell'arte umoristica», o rende l'umorismo un'attività dello spirito non artistica oppure non costituisce affatto una peculiarità dell'arte umoristica, in quanto può rientrare come «componente nella materia» di qualsiasi opera d'arte (1909, p. 221). La ribattuta di Pirandello è in due tempi. Dapprima chiarisce che la riflessione di cui parla non è riflessione sull'arte o sulla vita – ciò che darebbe luogo rispettivamente alla critica d'arte e alla filosofia di vita –, bensì un'operazione intrinseca a ogni processo creativo, che nel caso di un'opera umoristica assume però una «speciale attività», quella di scomporre «l'immagine creata da un primo sentimento per far sorgere da questa scomposizione e presentarne un altro contrario» (UM 1920 p. 135). Poi lo scrittore passa alla controffensiva, rinfacciando al critico la concezione meccanicistica dell'opera d'arte, che si compone «come un qualunque pasticcio con tanto d'uova, tanto di farina, tanto di questo o di quell'ingrediente, che si potrebbe anche mettere o lasciar fuori» (ivi). Di nuovo ci troviamo di fronte allo scontro tra due diversi approcci estetici inconciliabili, per cui ciascun contendente non sembra far altro che ripetere con sempre maggior veemenza la propria posizione.

Anche altre modifiche apportate alla seconda edizione de *L'umorismo* rivelano come Pirandello intervenga sul testo tenendo conto delle obiezioni crociate. Ingenti sono le varianti testuali riconducibili all'osservazione del filosofo, secondo cui: «Il P. si accorge, in qualche modo che le distinzioni da lui adoperate sono assai imprecise; tanto che le ripete e modifica e tempera di continuo, e, quando altro non sa, ricorre alle immagini» (1909, p. 222). Lo scrittore rigetta in modo perentorio tale accusa, d'un canto appellandosi alla propria esemplificazione: «come appunto s'è veduto dagli esempi recati e da tutti gli altri che avrei potuto recare, esaminando a una a una le più celebrate opere umoristiche» (UM 1920 p. 135); d'altro canto sfida «chiunque a scoprire il minimo disaccordo, la minima modificazione, il minimo temperamento della prima asserzione, e non piuttosto una più chiara spiegazione, una più precisa immagine» (UM 1920 p. 136). Contemporaneamente però, come ha sottolineato per primo Milone, Pirandello aggiunge nella seconda edizione:

la fondamentale distinzione tra "sentimento" e opposto "avvertimento del contrario", con il relativo esempio della vecchia signora dai capelli ritinti – il più noto e sin troppo inflazionato emblema dell'umorismo – e quello successivo di Marmeladoff all'osteria tratto da *Delitto e castigo* di Dostoevskij. (1995, p. LXV)¹⁸⁹

¹⁸⁹ Vicentini, nell'elenco delle principali modifiche apportate da Pirandello alla seconda edizione, si limita a segnalare che «vengono inoltre introdotti due esempi per chiarire il procedimentum umoristicum» (1985, p. 122), senza soffermarsi sulla nuova contrapposizione terminologica proposta attraverso l'esempio della «vecchia signora imbellettata».

Si tratta di un'aggiunta importante, anzi decisiva per la comprensione della teoria pirandelliana. Lo dimostrano le immancabili citazioni dei critici, che si rifanno al celebre esempio per chiarire il significato dell'espressione «sentimento del contrario», che nella prima edizione risulta piuttosto indeterminata.¹⁸¹ L'esempio della vecchia signora, pur non introducendo di per sé un'innovazione terminologica né concettuale rispetto al 1908, espone però in modo particolarmente perspicuo la differenza che intercorre tra la distaccata percezione comica e quella invece bipspettiva dell'umorismo, ed evidenzia al contempo come il sentimento del contrario costituisca la sintesi finale del particolare processo dialettico messo in moto dalla riflessione umoristica. Anche la soppressione del seguente capoverso può essere considerato un effetto di ricaduta dell'accusa crociana di ricorrere in modo elusivo a immagini: «Esteticamente e psicologicamente, l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta» (UM 1908 p. 155; UM 1920 p. 132). L'espunzione comporta d'un canto lo snellimento della nutrita serie metaforica usata immediatamente prima per illustrare come il sentimento-fiamma sia smorzato dalla riflessione umoristica-specchio d'acqua diaccia, provocando il risfriggio dell'acqua (UM p. 132). Questo snellimento va però a discapito della metafora dell'«erma bifronte», ben radicata nell'opera pirandelliana: non solo in quanto eponimo della raccolta di novelle del 1906, ma anche in quanto immagine che soggiace alle precedenti definizioni dell'umorismo, dal saggio su Cecco del 1896 a quello su *Alberto Cantoni* del 1905. La soppressione risponde al contempo alla tendenza di attenuare il momento dell'antitesi dialettica tra sentimento e riflessione a favore della risoluzione sintetica nel sentimento del contrario, benché il concetto dello «sdoppiamento nell'atto della concezione» compaia ancora nella seconda edizione attraverso un richiamo ormai privato di antecedente: «Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione» (UM p. 134). Nella stessa direzione va infine un intervento di entità minima, in cui l'essenza dell'umorismo non viene più designata attraverso il «contrasto» bensì mediante il più generico e psicologizzante termine «processo»:

L'umorismo, come vedremo, per lo specialissimo contrasto, essenziale in esso, inevitabilmente *scompon*e, disordina, discorda; (UM 1908 p. 51)

L'umorismo, come vedremo, per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompon*e, disordina, discorda; (UM 1920 p. 49)

Queste varianti sembrano inoltre eludere l'equazione prospettata da Croce tra sentimento del contrario e «visione dialettica della vita», che in quanto tale «entra

¹⁸¹ Un esame approfondito è offerto sotto al par. IV.3.2.

in tutte le opere d'arte giacché ogni contenuto di rappresentazione è contrarietà» (1909, p. 222). Se il critico napoletano coglie così il fondamento eminentemente filosofico della concezione umoristica pirandelliana, ne appiattisce però radicalmente il contenuto, generalizzando l'aspetto dialettico senza percepire la nuova radicalità della critica visione della vita prospettata da Pirandello. Il rifiuto crociano non è però tanto dovuto a questa sua incapacità di recepire in modo adeguato i contemporanei movimenti letterari, quanto all'opposizione di principio ad attribuire una particolare qualità estetica all'arte in base al tipo di concezione del mondo e al modo in cui essa l'esprime. Proprio su questo principio, derivato dalla concezione estetica organica, si fonda invece la teorizzazione de *L'umorismo*.

In sostanza, nel 1908 Pirandello utilizza di prima mano tra le opere del filosofo napoletano solo *L'estetica*. Oltre a servirsene come repertorio per diverse citazioni di autori famosi, egli la usa d'un canto come conferma autorevole sia per il rifiuto della teorica dei generi letterari sia per le critiche di fondo all'impostazione idealistica del Lipps, d'altro canto ne rigetta globalmente l'approccio logico-astratto dei distinti, rimandando per una discussione più articolata al volume di saggi *Arte e scienza*, apparso solo pochi mesi prima. Nella seconda edizione, l'unico aggiornamento del saggio consiste nell'accogliere le informazioni bibliografiche contenute nella recensione di Croce, mentre la nuova accalorata difesa della propria teoria umoristica rende corposo il diverbio estetico, presente solo in modo marginale nella prima edizione. Gli effetti di ricaduta comportano un'accentuazione dell'approccio psicologico, descrittivo ed empirico e un'importante chiarificazione terminologica del concetto centrale di «sentimento del contrario», ora contrapposto attraverso l'esempio della vecchia signora al comico «avvertimento del contrario». Croce non costituisce nel 1908 un obbiettivo polemico privilegiato, bensì è trattato allo stesso modo – tra polemica, accettazione e sfruttamento celato – degli altri teorici e critici dell'umorismo. Solo nel 1920 lo scrittore innalza il filosofo napoletano, che ormai gode di un prestigio culturale indiscusso,¹⁸² a suo principale interlocutore sia attraverso l'apologia polemica sia mediante gli assestamenti celati. Ciò conferma il pesante condizionamento che la stoncatura apparsa su «La Critica» comportò per la fortuna di Pirandello, la cui opera ancora alla fine del secondo decennio del Novecento non era stata correttamente intesa né dai critici d'avanguardia né, tanto meno, dai sempre più numerosi critici estetici crociani.

¹⁸² Pirandello già nell'articolo *Il fatto estetico* («Aprutium», aprile-maggio 1914, pp. 179-188) ribadiva le obiezioni all'estetica crociana espresse negli scritti del 1908, sottolineando come fosse stato uno dei primi a segnalare, tra gli elogi generali, le contraddizioni dell'impianto teorico crociano.

2. DIALOGO IMPLICITO

2.1. Assimilazione retroattiva dell'estetica di Gabriel Séailles

Da quando Andersson nel 1966 ha mostrato l'entità delle riprese, spesso tacite, dall'*Essai sur le génie dans l'art* di Gabriel Séailles¹⁸³ e Vicentini nel 1970 ne ha fornito un'acuta valutazione complessiva, menzionare il filosofo francese è diventato un luogo comune della critica pirandelliana. Solo negli ultimi anni s'è registrato un significativo incremento di conoscenze grazie alle ricerche sulle carte di lavoro dello scrittore a opera di Barbina, che ha ricostruito e pubblicato una traduzione parziale dell'*Essai* di Séailles,¹⁸⁴ approntata da Pirandello verosimilmente per i corsi di linguistica e stilistica tenuti a partire dal 15 aprile 1898 all'Istituto superiore di Magistero femminile.¹⁸⁵ In base al rinvio bibliografico fornito in calce ai saggi *Illustratori, attori e traduttori* e *Arte e scienza*: «Vedi G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, (Paris, Alcan)»,¹⁸⁶ è possibile affermare che lo scrittore non ha letto la prima edizione del 1883 pubblicata dalla Librairie Germer Baillière et C.^{ie}, bensì la seconda del 1897 edita per l'appunto da F. Alcan.¹⁸⁷ Confermano questa datazione del contatto

¹⁸³ Il filosofo francese (1852-1922) pubblicò nel 1883 *L'essai* come tesi di dottorato, compose opere storiche e storico-artistiche, tra cui quelle sui filosofi Jules Lachelier e Paul Janet, e quelle su Ernest Renan e Leonardo da Vinci. Professore di filosofia alla Sorbona dal 1898 al 1912, fu continuatore dello spiritualismo francese di Ravaisson e Lachelier, in cui innise un certo volontarismo pessimistico derivato da Schopenhauer (cfr. Vicentini 1985, p. 117 e OS p. 215).

¹⁸⁴ Ripropongo in nota la traduzione pirandelliana dei passi citati in francese da Séailles, quando essa si discosta in modo significativo dall'originale, altrimenti mi limito a rinviare alle pagine corrispondenti della traduzione edita in OS.

¹⁸⁵ Spicce di tale destinazione sono il tono colloquiale, l'inserimento di diverse formule allocutive (come «Loro sanno che», «Come vedono» ecc.), lo snellimento del discorso attraverso parafrasi riassuntive e la soppressione di molte esemplificazioni tratte principalmente dal classicismo francese e tedesco (spesso relative alla pittura e alla musica), talora sostituite con esempi più adeguati all'orizzonte culturale delle sue alunne. Così Pirandello illustra il seguente concetto tradotto alla lettera dall'*Essai*: «L'artista vero non parte mai da un'idea astratta per dedurne mediante il ragionamento le immagini che possano servire da simbolo» (OS p. 249; GS p. 168), adducendo come esempio negativo non il dramma poco noto *La figlia naturale* di Goethe proposto da Séailles, bensì il caso di Ibsen ben più presente alle allieve: «se talvolta lo fa – e ne abbiamo esempi: certi drammi di Ibsen – difficilmente l'opera d'arte riuscirà perfetta, difficilmente non ne risentirà danno» (OS p. 249). In un altro caso, a proposito del concetto che la fantasia non crea *ex nihilo*, Pirandello d'un canto semplifica il riferimento ai «monstres qui se tordent dans les bronzes de la Chine et du Japon» (GS p. 154) traducendo con «mostri alati» (OS p. 243), d'altro canto aggiunge nella versione del passo inserita ne *L'umorismo* l'esempio ben italiano dei «grotteschi più strani» (UM p. 53). Va infine segnalato il rinvio generico a Hegel, che Pirandello interpola nella traduzione per altro letterale del seguente passo: «Mentre nel mondo nulla è completo, finito, tutto può esser negato e contraddetto o minacciato (v. Hegel) da un'accidentalità qualunque: la fantasia crea una nuova realtà più caratteristica, più espressiva, in cui cospirano tutti gli elementi» (OS p. 242; GS p. 129).

¹⁸⁶ Il rinvio è presente in questa forma sia nella prima versione di *Illustratori, attori e traduttori* apparsa sulla «Nuova Antologia» (16 gennaio 1908, p. 227), sia nella seconda all'interno del volume *Arte e scienza* (1908, p. 81). Non è più riportato nell'edizione dei *Saggi* (SP p. 211) curata da Lo Vecchio Musti, che si è basato sulle correzioni autografe della copia di Pirandello, senza segnalare in questo caso l'occultamento di una delle fonti più importanti della sua concezione estetica. In questa edizione l'unico rinvio esplicito a Séailles resta quello contenuto nel saggio *Arte e scienza a proposito della caratterizzazione del processo creativo del genio* (SP p. 165).

¹⁸⁷ Sempre presso Alcan apparvero le numerose edizioni successive – la terza nel 1902, la quarta nel 1911 e la quinta nel 1923 – che attestano l'eccezionale fortuna che riscosse all'epoca l'*Essai*.

con l'*Essai* sia elementi interni alla traduzione pirandelliana¹⁸⁸ sia le prime tracce certe e consistenti della ricezione di Séailles, che risalgono a *L'azione parlata* del 1899 e a *Scienza e critica estetica* del 1900 (Andersson 1966, pp. 148-50).¹⁸⁹

2.1.1. *Fondamenti concettuali dell'approccio teorico maturato nel 1905*

Il decisivo salto di qualità nella riflessione umoristica pirandelliana, che si registra nello studio su *Alberto Cantoni*, è essenzialmente dovuto a un nuovo approccio metodologico: non più definire l'umorismo attraverso le sue caratteristiche esteriori, bensì coglierne «la radice, penetrando nell'intimo dello scrittore umorista, prima ch'egli crei un corpo d'immagini alla sua creazione» (SP p. 372). La formulazione «crei un corpo d'immagini» rivela come il nuovo approccio sia tributario dell'estetica del filosofo francese, che descrive il concepimento e l'esecuzione dell'opera d'arte attraverso l'organizzazione e la creazione delle immagini nello spirito.¹⁹⁰ Già qualche pagina più sopra, Pirandello aveva postulato per la critica d'arte in genere un procedimento attento alle radici psicologiche, adottando la concezione organica dell'opera d'arte tanto centrale in Séailles:

D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarsi a un solo patto, a patto che indovini e scopra in ciascun'opera d'arte il germe da cui essa è nata e si è sviluppata, dati il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la coltura e il temperamento dell'artista, che rappresentano quasi il terreno in cui quel germe è caduto e il clima e l'ambiente in cui si è sviluppato. (SP p. 369)¹⁹¹

¹⁸⁸ Barbina fissa come data *post quem* il 1894 in base all'interpolazione pirandelliana nel capitolo *L'œuvre d'art* di alcune pagine sulla fotografia e sulla tecnica pittorica degli impressionisti con rinvio finale, prima di riprendere a tradurre il testo francese, a «un pregevole studio dell'architetto Giacomo Boni su *Il Duomo di Pienza e i suoi mosaici* apparso nel 1894 nell'«Archivio storico dell'arte» (a. VII, fasc. V, 1894, pp. 107 e segg.; cfr. OS pp. 219 e 278).

¹⁸⁹ Barbina stesso s'astiene dal retrodatare l'incontro Pirandello/Séailles, pur segnalando alcune formulazioni ricollegabili all'*Essai* contenute in *Arte e coscienza d'oggi* del 1893 e ne *Il neo-idealismo* del 1896 (OS pp. 215-19). Queste formulazioni possono, in realtà, essere ricondotte più in generale all'estetica organica d'ascendenza romantica recepita da Pirandello sia attraverso De Sanctis e i suoi continuatori, sia attraverso Goethe. L'Andreoli (1996, p. 26), dal canto suo, identifica in modo misterioso nel volume di Jules Huret *Enquête sur l'évolution littéraire* (la cui seconda edizione del 1894 si trova nella biblioteca di via Bosio, BP p. 151) la mediazione culturale attraverso cui Pirandello sarebbe venuto in contatto con il pensiero di Séailles. Il filosofo francese non figura però nell'indice dei nomi citati, posposto alla ristampa dell'*Enquête* corredata di note e prefazione dovute a Daniel Grojnowski (Vanves, Editions Thot, 1982).

¹⁹⁰ Ben tre interi capitoli sono dedicati all'immagine: cap. 2 *L'image et son rapport au mouvement*; cap. 3 *Organisation des images*; cap. 4 *L'organisation des mouvements dans son rapport à l'organisation des images*. L'espressione «se créer un corps d'images» attribuito all'idea ispiratrice ricorre spesso nell'*Essai* (cfr. per esempio GS pp. 128, 165, 169, 170, 286).

¹⁹¹ Andersson (1966, pp. 184-86) segnala i seguenti passi paralleli di Séailles: «L'art ne part pas d'une idée abstraite» (GS p. 169; OS p. 248); «Il est ému, troublé, surpris; déjà un travail se fait en lui, le germe de l'œuvre est dans son esprit. Jamais l'artiste ne part d'une idée abstraite pour en déduire par raisonnement les images qui peuvent lui servir de symboles» (GS pp. 167-68; OS p. 247); «L'œuvre est rencontrée par une sorte de hasard heureux; elle est reconnue à la sympathie qu'elle inspire. Elle naît spontanément, dans l'inspiration; elle est un germe vivant, qui ne tombe que dans le lieu le plus favorable à son éclosion» (GS p. 169).

La metafora del germe (immagine per altro già familiare all'agrigentino attraverso Goethe e De Sanctis)¹⁹² è qui usata per illustrare come l'ispirazione iniziale si sviluppi spontaneamente, ma risenta pure del temperamento dell'artista. Sull'importanza di quest'ultimo fattore lo scrittore aveva già attirato l'attenzione qualche mese prima nell'articolo *Per un libro di novelle*, dedicato alla raccolta *Le garibaldine* dell'amico Lautia:

Ogni vera opera d'arte racchiude in sé la concezione particolare che l'artista ha della vita, espressa in un modo proprio, particolare; ma questa concezione dipende dal temperamento naturale dell'artista, dalla speciale educazione, dal sentimento che varia secondo i tempi, i casi e la fortuna, dall'ambiente in cui l'artista vive o ha vissuto, dagli elementi che egli ha tratto da esso, la cui scelta non è già ad arbitrio di lui, ma seconda la sua naturale disposizione a cogliere e ad assimilare gli uni anziché gli altri. E da queste condizioni la concezione prenderà qualità e acquisterà un vario colore.¹⁹³

Anche questo modo di descrivere la concezione della vita da parte dell'artista deriva direttamente da Séailles, che rivede il determinismo positivista in base alla legge della naturale selettività soggettiva, per cui l'individuo non è passivamente plasmato dal contesto circostante, bensì è creatore di un proprio mondo di sensazioni e immagini.¹⁹⁴ L'analisi attenta ai valori interiori dell'artista, delineata da

¹⁹² A partire da *L'azione parlata* (1899) Pirandello s'appropria delle metafore filare di Séailles basate sul concetto dell'organicità dell'opera d'arte: «Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna avere le persone: vive libere operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma; ché in ogni germe già frem l'essere vivente, e nella ghianda c'è la quercia con tutti i suoi rami» (SP p. 1016). Il passo deriva da: «L'oeuvre est contenue dans l'émotion première, qui l'annonce, comme dans le germe déjà frémir l'être vivant, déjà sont enveloppées et sa forme et ses destinées. Le chêne, aux ramures robustes, n'est d'abord dans le gland, c'est en groupant dans l'unité de sa forme puissante les éléments empruntés au milieu, dans lequel le hasard ou la volonté de l'homme l'ont jeté, qu'il grandit» (GS p. 169). Secondo la Salina Borello, che incentra la propria analisi sulla metafora del germe, Pirandello opera fin da questa prima ripresa letterale un decisivo spostamento del baricentro rispetto al discorso di Séailles, in quanto «il germe dell'opera d'arte» non sta «tutto racchiuso all'interno di un processo introiettivo», bensì «viene proiettato all'esterno, nell'altro da sé, nelle "persone vive, libere, operanti"» (1996, p. 274).

¹⁹³ *Per un libro di novelle*, «Il Fanfuka della domenica», 15 gennaio 1905. Si tratta di una riformulazione abbastanza libera di un passo dell'*Essai* (GS p. 181; OS pp. 258-59) tradotto più fedelmente ne *L'umorismo* (p. 29; cfr. *infra* par. IV.2.1). Lo stesso concetto è sinteticamente affermato anche in *Soggettivismo e oggettivismo dell'arte narrativa*: «Certo! perché ognuno cresce assimilandosi gli elementi che gli convengono e rifiutando quelli che non saprebbe appropriarsi: il che vuol dire che gli elementi che raccogliamo del mondo non sono esteriori, indifferenti» (SP p. 198).

¹⁹⁴ La selettività soggettiva costituisce uno dei principi portanti dell'*Essai*, esso è espresso oltre che nel brano citato nella nota precedente, anche sotto forma di legge generale: «L'être vivant grandit en assimilant les éléments qui lui conviennent, en rejetant tous ceux qu'il ne serait s'approprier. La vie dans l'esprit, c'est ce même travail» (GS p. 178; OS p. 256). A differenza di Pirandello, che non mette in dubbio la realtà degli oggetti, Séailles è totalmente soggettivista: «L'esprit ne réfléchit pas le monde, il le crée; son premier acte est un effort spontané vers l'harmonie; il commence à vivre en réalisant la beauté. Il ne reproduit ni ne compte les milliards de mouvements que conçoit l'analyse scientifique; il en compose la sensation, puis l'objet, et de l'ensemble des objets le tableau mouvant de l'univers visible, premier chef-d'œuvre du génie qui vit en tout homme par cela seul qu'il est» (GS p. 14); «Ce que l'homme voit ce n'est pas l'objet, c'est ce qui dans l'objet le frappe, mérite son attention, c'est l'image intérieure qui se forme en lui. La connaissance est un rapport; changez un des termes, vous changez le rapport: il y a

Pirandello nei tre passi citati, corrisponde alla critica particolareggiante teorizzata dal filosofo francese a proposito dello stile:

Au figuré, le style, c'est l'individualité et le mouvement de l'esprit visible dans le choix des mots, des images, plus encore dans la construction de la phrase, de la période, dans l'arabesque capricieuse que trace la pensée dans son cours. Le style d'un artiste est aux mouvements de son esprit ce que la courbe que donne le cardiographe est aux battements du cœur. [...] Le style, c'est la pensée visible dans son expression. Pour comprendre ses caractères généraux demandez-vous ce qui est commun à toute conception artistique. Pour comprendre dans un cas particulier ce qu'il a d'original, de propre, d'individuel, étudiez l'âme de l'artiste, imitez par une sympathie intelligente sa manière de voir et de sentir. (GS pp. 215-17; OS p. 268)¹⁹⁵

La nuova concezione estetica spinge Pirandello ad abbandonare il tipo di inquadramento storico postulato ancora nel 1896, che mette genericamente in relazione l'umorismo con i periodi di transizione, e lo induce a «studiare l'anima dell'artista». In base al principio di selettività naturale del soggetto, Séailles fa risalire l'originalità al temperamento e alle preferenze individuali dell'artista che determinano il tipo di sentimenti e questi a loro volta determinano il tipo di costruzione soggettiva del mondo:

Il semble d'abord que la nature fasse tout; en fait, elle ne donne que ce qu'on lui prend. Chaque artiste recueille du monde des images qui varient comme ses préférences individuelles; de même, selon son tempérament, au contact des choses, s'éveillent en lui des sentiments originaux que tout tend à fortifier. Sans qu'il le veuille, sans qu'il y songe, rien qu'en se livrant à la vie, il choisit, de tout ce qui s'offre à lui ce qui lui convient, ce qui l'intéresse; il oublie, il néglige ce qui le laisse indifférent. Par cela même qu'il abstrait il concentre. De ces éléments en rapport avec sa nature peu à peu se compose un monde qui n'est pas le monde réel, un monde moins varié peut-être et moins riche, mais aussi moins divisé d'avec lui-même, plus harmonieux et plus un. Alors même qu'il ne semble que reproduire les choses, le génie manifeste son indépendance. Avant d'avoir rien créé déjà il est original; cela seul se fixe en lui qui par une affinité secrète mérite son attention. Dans le choix des éléments déjà se révèle le caractère de l'œuvre d'art. (GS pp. 159-60)

L'assimilazione di questo principio traspare fin dalla traduzione autografa, dove Pirandello accentua la duplice radice (razionale e sentimentale) dell'originalità arti-

aurant d'épreuves du monde qu'il y a d'esprits qui le reproduisent en le pensant. Chaque artiste, qu'il le veuille ou non, transforme le monde alors même qu'il cherche à l'imiter» (GS pp. 283-84); «L'univers est ma représentation. Pour moi, quoi qu'on fasse, il est ma pensée» (GS p. 309).

¹⁹⁵ La traduzione autografa mostra come l'interesse dello scrittore si concentri sull'analisi di uno stile concreto, poiché traslascia completamente la questione della definitività in genere dello stile, espungendo dall'*Essai* un'ampia rassegna di definizioni autorevoli. Come noto, Pirandello rivendica per l'umorismo l'«inimità di stile», qualificandola attraverso espressioni proprie dell'estetica di Séailles: «L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea» (UM p. 53).

stica: «E l'artista vero, anche quando sembra che riproduca soltanto le cose, manifesta la sua indipendenza; è già originale, prima d'aver creato, pel modo come vede e come sente. Il carattere dell'opera d'arte si rivela già nella scelta degli elementi» (OS p. 246).¹⁹⁶

Il filosofo fa dipendere, dopo aver enunciato le leggi di associazione delle immagini per contiguità e similarità, anche questo processo di combinazione direttamente dalle proprie idee ed emozioni: «En fait, c'est mon idée, c'est mon émotion, c'est la fin que je poursuis, qui détermine et la nature des images et l'ordre dans lequel elles apparaissent. Selon le problème que je me pose, une idée peut s'associer tour à tour aux idées les plus différentes» (GS p.125).¹⁹⁷ Mentre in nota riporta l'osservazione ancor più radicale di Eduard von Hartmann:

Même lorsque le cours de nos idées semble entièrement livré au hasard, lorsque nous laissons aller aux rêveries involontaires de la phantasie, l'action décisive de nos préférences, l'influence de nos sentiments secrets ou de nos prédispositions, se fait sentir tour différemment à une heure qu'à une autre, et l'association des idées s'en ressent toujours.¹⁹⁸

Alle stesse spinte interiori risale, infine, pure lo stile che perciò è, secondo Séailles, eminentemente personale e indefinibile in astratto:

Le style tient au sentiment, le sentiment tient aux profondeurs de l'être, s'en nourrit et les révèle. Le style absolu n'existe que dans l'imagination des philosophes. Tout art est émotion, toute émotion est l'émotion de quelqu'un, et, à condition de l'interpréter, il faut résoudre la question du style par cette formule: «Le style, c'est l'homme». (GS p. 221)¹⁹⁹

Il «modo di vedere e di sentire» dell'artista, che mette in moto la selezione naturale del mondo circostante, determina la natura e l'ordine delle immagini e caratterizza lo stile dell'opera d'arte in base alla concezione organica su cui si fonda l'intera dottrina estetica di Séailles:

¹⁹⁶ Si noti poi come Pirandello (traducendo elimini le formulazioni (inserite tra parentesi quadre) che dalla naturale selettività derivano il processo di concentrazione e astrazione combattuto come inautentico ne *L'umorismo*: «Pare in prima che la natura faccia tutto; ma in realtà essa non dà se non quel che uno sa prenderle. Ogni artista raccoglie dal mondo immagini che variano secondo le preferenze individuali; [de même, selon son tempérament, au contact des choses, s'éveillent en lui des sentiments originaux que tout tend à fortifier] senza volerlo, senza badarvi, egli, esponendosi alla vita, sceglie d'ogni cosa che si offra a lui ciò che gli conviene, ciò che l'interessa, e dimentica e trascura ciò che lo lascia indifferente. [Par cela même qu'il abstrait, il concentre.] Di questi elementi in rapporto con la sua natura a poco a poco si compone un mondo che non è già il reale, un mondo meno svariato forse e men ricco, ma [aussi moins divisé d'avec lui-même,] più armonioso [et plus un]» (OS p. 246).

¹⁹⁷ La traduzione pirandelliana di questo brano è molto succinta: «La nostra idea, la nostra emozione, il fine a cui noi tendiamo determinano e la natura e l'ordine in cui esse si presentano» (OS p. 246).

¹⁹⁸ Séailles cita dalla fondamentale *Philosophie der Unbewussten* (1869) del filosofo tedesco, tradotta nel 1877 da N. Nolen in francese: *Philosophie de l'inconscient*, Paris, G. Baillière et. C.ie, p. 314.

¹⁹⁹ Si tratta della celebre frase «Le style est l'homme même» pronunciata dal naturalista Georges-Louis Buffon, nella prolusione tenuta in occasione della sua nomina all'Accadémie de France nel 1753, a significare che lo stile resta un dato personale dello scrittore contrariamente alle scoperte scientifiche, che diventano sostanza comune a tutta l'umanità.

L'idée se confond avec le sentiment et le sentiment avec l'imagination. Comme l'idée n'est pas distincte de la forme, les diverses parties ne sont pas distinctes les unes des autres, faites tour à tour et cousues de transitions plus ou moins habiles. Toutes les parties se développent à la fois, et l'œuvre toute entière se modifie, se transforme à chaque moment de la conception. La loi de corrélation organique exige que tous les organes de l'être vivant se répondent et conspirent. (GS p. 175; OS p. 256)

Se il principio di selettività soggettiva e la legge di correlazione organica vengono assimilati da Pirandello e posti quali fondamento del nuovo metodo estetico, che risale alla radice intima dell'umorismo, sono questi stessi concetti che nel 1905 lo inducono a caratterizzare il processo di creazione umoristica in opposizione a quello dell'opera d'arte in genere teorizzato da Séailles, dato che il modo di vedere e di sentire dell'umorista è, nel suo fondamento filosofico, radicalmente diverso da quello presupposto dall'autore francese. Benché quest'ultimo affermi più volte la molteplicità storica e la variabilità individuale sia degli ideali²⁰⁰ che dello stile,²⁰¹ la sua dottrina estetica risente inevitabilmente della sua concezione del mondo.

2.1.2. *Simile percezione del reale, diversa interpretazione gnoseologica*

La percezione della realtà descritta nell'*Essai* è alquanto conflittuale e consuona con quella elaborata da Pirandello fin dagli anni giovanili.²⁰² Il filosofo francese fornisce, sulla scorta di studi sulla percezione, sulla psicologia e sull'inconscio, un'immagine tutt'altro che armoniosa dell'individuo, della società e della natura:

Dans l'individu même, la nature et la raison s'opposent. En même temps qu'un être prévoyant qui veut organiser sa vie, l'homme est un être sensible qu'un désir présent fascine. [...] La société n'est pas organisée rationnellement, elle est livrée à tous les hasards de la lutte pour la vie; il y a des injustices qui paraissent les conditions même de son existence. La nature a peu de souci des exigences de l'esprit. Ses accidents imprévus semblent les caprices d'une puissance indifférente; elle se plaît à démentir la raison, à la faire douter d'elle-même; elle scandalise la conscience par les triomphes de ceux qu'elle favorise aussi bien que par les douleurs de ceux qu'elle frappe. Il faut bien en venir à cet aveu qu'il y a de l'absurde dans le monde. (GS pp. 47-48)

²⁰⁰ «L'idéal n'est pas hors de nous; il ne faut pas, pour l'atteindre, sortir de soi, s'élever jusqu'au monde inaccessible des idées éternelles; l'idéal c'est l'esprit même. Il n'y a pas un type immuable pour chaque genre, une idée immobile, vers laquelle doit se tourner en une sorte d'extase l'œil de l'âme. L'idéal est variable comme les esprits, il monte, il descend comme eux; il exprime toujours la même loi de simplicité, d'unité, de concentration; mais il est mobile, indéfiniment varié comme la vie. Nous ne pouvons imaginer sans idéaliser. Il y a, si j'ose dire, autant d'idéales qu'il y a d'objets et pour chaque objet d'esprits qui le contemplant» (GS p. 129).

²⁰¹ «Nous affirmons que le sentiment crée le procédé; que la langue artistique varie comme l'émotion dont elle n'est que le signe; qu'il n'y a pas plus de style absolu que de caractère absolu s'exprimant par une physionomie absolue; que le style des Grecs n'est que la langue qui convient mieux à l'expression de leurs sentiments; qu'il est absurde de détacher ce style de ses causes et de l'ériger en une loi abstraite, principe d'une sorte de code draconien» (GS p. 218).

²⁰² Si veda la dettagliata ricostruzione di Vicentini 1985, pp. 15-39.

Affiorano qui temi familiari a Pirandello: il contrasto interno all'anima sdoppiata e le finzioni sociali necessarie alla sopravvivenza, entrambi evocati ne *L'umorismo* (rispettivamente alle pp. 150-51, 157, 159 e alle pp. 147-48) essenzialmente sulla scorta di Marchesini, e il tema d'origine leopardiano della natura buffona (UM pp. 59, 144, 154). Simile nei due autori studiati è anche la constatazione dell'irraggiungibile pienezza spirituale, la cui aspirazione insopprimibile comporta un forte atto di volontà:

L'esprit n'atteindrait la plénitude de l'être que si, tout étant intelligible, il saisissait toutes choses en accord entre elles et lui-même en accord avec toutes les choses. En fait, il n'existe jamais, parce que jamais il n'arrive à cette harmonie intérieure, à cette conspiration de toutes ses forces. Sa vie est une vie disputée, incomplète, qu'il maintient qu'en la défendant sans cesse contre les contradictions qui la menacent. [...] La certitude est une lumière tournante, dont on cherche parfois en vain la clarté; le doute est toujours possible; la foi de l'esprit en lui-même est un acte de volonté. La vie est une lutte sérieuse, une perpétuelle conquête: tant qu'elle s'exprime par la science et par la morale, par la métaphysique et par la religion, elle n'a pas le loisir de jouir d'elle-même, elle est toute occupée à se maintenir par un acte d'énergie sans défaillance. (GS pp. 72-73)

Colpisce nel passo di Séailles la metafora della «lumière tournante» per indicare il vacillare delle certezze esistenziali, essa ricorda quella del «lanternino» usato da Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* (RO¹ pp. 484-87) e quella della «favilla prometèa» de *L'umorismo* (pp. 155-56) a significare l'inconoscibilità oggettiva del mondo e del nostro destino. E in un atto di volontà sfocia anche la concezione di vita dell'umorista, ben altrimenti cosciente però non solo dell'inevitabilità ma anche dell'illusorietà di tale atto:

non avendo [la vita] fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto: poco importa, giacché non è né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste. (SP p. 375 e UM p. 138)

Se lo scrittore «accetta la teoria della realtà quotidiana come conflitto e disorganicità» (Vicentini 1985, p. 102), non condivide però con il filosofo la risoluzione di tale crisi in un ordine spirituale superiore.

Séailles arriva a questo postulato trascendente, deducendolo da dati sperimentali sul funzionamento della psiche, che è regolato dal principio di autoconservazione dello spirito. La percezione del mondo si basa su un processo di unificazione e organizzazione dei dati sensoriali diretto da un'azione inconscia dello spirito:

De la pluralité des impressions il fait l'unité de la sensation; de la pluralité des sensations, l'unité de l'objet; de la pluralité des objets dans l'espace, il compose le spectacle de l'univers visible; et cela sans intervention de la conscience réfléchie, par un travail que tout homme

accomplir si spontanément que volontiers il le nie. Cette harmonie toute extérieure ne suffit pas à le satisfaire, il veut en saisir les raisons secrètes, et il cherche ses raisons dans les rapports qui unissent les êtres entre eux, dans les lois générales qui résument et expliquent les faits particuliers. (GS p. 3)

L'ordine e l'armonia corrispondono così all'attività intima dello spirito, ne costituiscono la stessa condizione d'esistenza: «La condition de la vie et de la pensée, c'est l'unité dans la diversité, c'est l'harmonie. Par cela seul que la pensée existe, elle agit spontanément pour l'ordre» (p. 36).²⁰³ Su di esse si fonda l'intelligibilità razionale del mondo, pur percepito in modo tutt'altro che armonioso:

L'esprit n'existe que dans la mesure où ses idées s'accordent, et il semble que le monde ne puisse être que l'objet d'une pensée pleine de lutttes et de contradictions. Nier l'intelligibilité, c'est nier soi-même, tout au plus se laisser une existence précaire, incertaine, et le monde semble nous condamner à ce suicide par ses absurdités irrécusables! (GS pp. 44-45)

Secondo Séailles, l'opposizione tra le contraddizioni reali e l'ordine come condizione dello spirito mette in pericolo non solo l'intelligibilità dell'universo ma l'esistenza stessa dell'uomo:

L'homme ne se crée qu'en créant l'univers; il n'existe qu'en donnant l'existence à tout ce qui est et non pas une existence superficielle, hasardeuse, mais une existence solide et durable. Il n'existe que si l'ordre qui le constitue est réel, et cet ordre n'est réel que s'il est la vraie raison des choses, que si les désordres mêmes ne sont que des efforts vers lui. (GS pp. 50-51)

Più che un atto di fede è la scelta per un'esistenza non precaria a postulare la validità del principio dell'armonia sia per lo spirito che per realtà, al di là delle sue contraddittorie apparenze fattuali.²⁰⁴ È proprio questa scelta volontaria che Pirandello non condivide. In essa ravvisa anzi uno dei tanti infingimenti tranquillizzanti per sottrarsi all'unica certezza possibile, quella dell'inconoscibilità del fine ultimo.

²⁰³ In altri termini: «La vie spirituelle est l'activité continue du génie inconscient et spontané qui s'efforce vers l'ordre» (GS p. 72); «L'esprit ne peut créer que l'ordre, parce qu'il n'existe que par l'ordre. Le monde construit par la pensée, créé par la déduction, ne pourrait être que le nôtre ou un monde analogue à celui que nous contemplons» (GS p. 33); «Le travail inconscient, que nous ne connaissons que par ses résultats, comme le travail volontaire et réfléchi, doit nous prendre l'initiative, nous révèle une même tendance vers l'harmonie» (GS p. 259).

²⁰⁴ «Rien ne prouve que tout soit intelligible, c'est vrai; rien ne prouve que le bien soit l'idée maîtresse, qui noue et dénoue le grand drame des choses, c'est vrai; rien sinon que cette foi est en nous, qu'elle est présente à tous les efforts, à toutes les pensées de l'homme, qui n'est en dehors de la nature: rien, sinon qu'elle est l'esprit même et qu'avec elle il s'anéantit. L'homme est l'œuvre de l'homme; tout s'en vient finir à cette question dernière: être ou ne pas être» (GS p. 52); «La métaphysique a son origine dans l'instinct de conservation. Elle est la vie spirituelle suivant son libre cours, jouissant d'elle-même dans l'innocence et dans la joie, avant les déboirs et les désillusions de l'expérience. Elle n'est pas une œuvre artificielle, un jeu abstrait de philosophes, un abus de la réflexion; elle est un penchant, un instinct; elle est une action spontanée, vitale. Elle est l'effort par lequel l'esprit assure sa vie, tout à la fois fonde et achève la science, et, en s'unissant à tout ce qui est, se délivre des oppositions qui le divisent et l'amoindrissent» (GS p. 39).

La gnoseologia dello scrittore è essenzialmente negativa, si basa sulla consapevolezza dei limiti conoscitivi, sull'illusorietà della conoscenza: «All'uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario» (UM pp. 154-55).²⁰⁵ L'umorista non risolve la conflittualità del reale in un'armonia spirituale superiore, bensì smaschera «ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione» (UM p. 146). La sua particolare consapevolezza critica sfocia perciò in uno «stato irresoluto della coscienza» (UM p. 145).

La radicale diversità d'orientamento filosofico si ripercuote sulla finalità stessa dell'arte: mentre per Séailles l'arte sublima la disarmonia del reale, per Pirandello l'arte umoristica deve accogliere in sé la disorganicità della vita conferendole maggior espressività. Il filosofo francese teorizza l'arte come consolazione e paradiso artificiale, in quanto epurata da tutti gli elementi non riducibili alla legge armonica dello spirito:

L'art est un ciel provisoire, un paradis artificiel, un petit univers limité, où rien ne contredit les lois de la nature humaine; où, tout étant par l'esprit, rien n'est obscur, mystérieux, inquiétant; où le souvenir même des désordres réels s'efface dans la jouissance de l'harmonie réalisée; où l'âme, tranquille, en paix avec elle-même et avec le monde, ne songe plus à se poser les questions douloureuses. A vrai dire, pour un instant, ces questions sont résolues, ou plutôt, n'ayant pas de raison d'être, elles ne se posent plus. Nous sommes dans un monde meilleur, hors du doute et des contradictions; nous reposons dans la paix de la certitude. (GS p. 276)²⁰⁶

Le immagini («ciel provisoire», «petit univers limité») usate dal filosofo per desi-

²⁰⁵ Già Séailles, a dire il vero, sottolinea d'un canto lo scarto tra mondo reale e mondo percepito, e d'altro canto la somiglianza tra il mondo ideale costruito mediante le immagini del nostro spirito e quello reale (GS p. 78). Descrivendo la trasformazione delle sensazioni in immagini spirituali, evidenzia poi la libertà di quest'ultime: «Ainsi le monde pour nous se réduit à nos sensations: ce n'est que la force, la vivacité, la permanence, avec laquelle elles s'imposent, qui nous assurent de la réalité des objets auxquelles elles répondent. Ces sensations renaissent en l'absence de leurs causes, ressuscitent sous forme d'images. Sans cesser de représenter le monde, d'être le monde tel qu'il nous apparaît, elles vivent d'une vie intérieure. Réelles et idéales, objets et pensées, elles sont encore la nature, mais elles sont surtout l'esprit. Par l'image, la sensation qui est l'élément des choses devient l'élément de la pensée: les deux termes s'unissent et se réconcilient en elle. Ainsi se prépare en nous une matière spirituelle, des éléments dont l'ordre ne nous est pas imposé, qui peuvent se varier et se combiner à l'infini selon les lois de la pensée qui fait toute leur existence» (GS p. 83). Sempre sulla scorta del filosofo francese, Pirandello formula nella prima parte de *L'umorismo* il concetto dell'equivalenza tra la finzione creata dall'arte e l'illusione dovuta ai nostri sensi (UM p. 80-82), esaminato sotto al par. IV.2.4 sulla *Centralità del sentimento nel fatto estetico*.

²⁰⁶ E ancora: «L'art nous donne ce que la réalité nous refuse. Il crée une vie artificielle et complète en créant un monde qui, fait de l'esprit, répond à toutes ses lois» (GS p. 272). Secondo Séailles l'arte non è mera evasione, bensì perfezionamento della vita incompleta: «De la laideur même sort la beauté: le désordre exalte l'amour de l'ordre en nous le faisant plus désirable. Le paradis supprimerait l'art comme la morale. C'est parce qu'il trouve devant lui un monde indifférent ou hostile que le génie tend à créer un monde qui soit tout à lui. L'art, c'est l'œuvre de l'amour blessé qui se venge et se console» (GS pp. 152-53). È significativo che nella sua traduzione del capitolo *De la conception de l'art* Pirandello tralasciò quest'ultimo passo.

gnare l'affrancamento per mezzo dell'arte dalle pene quotidiane assomigliano a quelle usate dallo scrittore fin dagli anni giovanili per significare come il bisogno umano di certezza e ordine sia appagabile solo costruendosi un mondo fittizio: «un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso», «un gran tendone che [...] sia per le nostre teste e per le nostre fantocciate un tetto più ragionevole». ²⁰⁷ Immagini simili, quindi, per esprimere rispettivamente un'evasione nella trascendenza e l'irrimediabile perdita dell'ingenuità delle illusioni, due concezioni diverse dell'arte riassumibili con le celebri parole di Anselmo Paleari: «Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta» (RO¹ p. 468). Fedele alla concezione di Goethe dell'arte come inveramento della natura, Pirandello teorizza un'arte che esprime in modo organico la visione del mondo, che scaturisce dall'azione demistificante della riflessione umoristica.

Anche il penultimo paragrafo dell'*Essai* tratta del potere corrosivo della riflessione. Il filosofo vi delinea le conseguenze che derivano dall'uso eccessivo del sentimento o della ragione a detrimento dell'altra componente. Dapprima caratterizza i cosiddetti dilettranti, che scrutano con diffidenza ironica i propri sentimenti: «Ils ne s'abandonnent pas au courant de la vie qui nous emporte sans que nous y songions; ils sont toujours attentifs, toujours présents à eux-mêmes» (GS p. 294). La loro riflessione analitica ha effetti demistificanti giudicati in modo negativo perché contrari alla vita:

L'analyse décompose nos sentiments, ne nous laisse que des éléments en dissolution. Si la curiosité peut distraire d'abord de cette absurdité, de cette vanité des choses, la curiosité satisfaite, ne faut-il pas désespérer? L'ironie est un effort, l'effort de la réflexion contre la vie, un effort négatif et stérile, quelque chose d'étrange et de contradictoire comme le suicide. (GS p. 295)

L'esito di questa razionale scomposizione dei sentimenti consuona, ferma restando l'opposto atteggiamento metafisico di fondo dei due autori, in modo significativo all'*impasse* esistenziale della persona che, in un momento di silenzio interiore, spogliata di tutte le finzioni abituali, s'è resa conto «che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire» (UM p. 153). ²⁰⁸ Interessanti consonanze si trovano poi anche nella caratterizzazione di colui che privilegia in modo eccessivo la riflessione:

il analyse ses passions et ses sentiments comme les forces naturelles, et, en les analysant, il les atténue, parce qu'il les divise; il regarde les accidents et les souffrances comme des phé-

²⁰⁷ I passi sono tratti rispettivamente dalla lettera alla sorella Lina del 31 ottobre 1886 (LG pp. 148-49) e dall'elzeviro *La trottola*, «Il Momento», 9 giugno 1905 (PG p. 275). Per ulteriori rinvii tematici cfr. *supra* part. II.1 e II.4.2.

²⁰⁸ Altrove Séailles afferma: «La vie spirituelle est l'activité continue du génie inconscient et spontané qui s'efforce vers l'ordre. La confusion, c'est la folie et la mort» (GS p. 73).

nomènes scientifiquement déterminés; il voit les choses dans l'éternel, et, sa vie d'un jour se réduisant à un point imperceptible dans la durée sans fin de la vie universelle, ses désirs et ses douleurs, ramenés à leur importance relative, s'évanouissent par le ridicule de leur infinie petitesse. Ainsi le savant domine la nature par cela seul qu'il la pense, s'affranchit du désir, se délivre de l'instinct et aux illusions de l'égoïsme oppose l'invincible ironie de l'esprit. (GS pp. 295-96)

Séailles descrive qui quel tipo di percezione dell'esistenza che Pirandello fa derivare dalla rivoluzione copernicana e che costituisce uno dei temi centrali della sua opera.²⁰⁹ L'anarchia interiore prospettata dal filosofo, qualora uno s'abbandoni totalmente al sentimentalismo senza ricomporre gli istinti particolari in un ordine superiore, pare anticipare quella disgregazione dell'anima – tematizzata da Cantoni e studiata da Binet –, che si ritrova in molte opere dell'agrigentino, massimamente in *Uno, nessuno e centomila*.

Le sentiment ne doit pas plus être opposé à la pensée dans la vie morale que dans l'art. La réflexion n'est pas faire pour détruire la nature, mais pour éclairer ses voies. Il y a en nous des luttes, des contradictions; les sentiments s'opposent, l'égoïsme à la sympathie, la sympathie à elle-même; l'unité de l'âme n'est pas faite, elle est à faire; nous n'existons qu'à la condition de nous donner l'existence. La vie, c'est cet effort même. Au-dessus des instincts particuliers, des sentiments élémentaires s'élève un instinct supérieur, un sentiment dominateur, l'amour de l'ordre, qui suppose la prévoyance et dont l'instrument nécessaire est la réflexion. Le désir satisfait n'est qu'une harmonie momentanée, une concentration passagère de l'être dans un plaisir d'un instant. L'anarchie intérieure nous briserait en êtres successifs indifférents ou hostiles les uns aux autres. La vie vraiment humaine, c'est la vie ordonnée dont les divers actes se tiennent et s'organisent. (GS pp. 299-300)

Alla via spiritualista dell'armonia trascendente, indicata da Séailles per superare sia l'effetto disgregante del sentimentalismo che il vuoto provocato dall'eccessivo razionalismo, Pirandello contrappone il sentimento del contrario, che supera dialetticamente il disinganno sentimentale prodotto dalla riflessione e l'aspirazione irrealizzabile a conoscere il fine ultimo della vita. È questo complesso equilibrio razionale e sentimentale che a partire dal 1907 distingue l'umorista dall'ironico e dal satirico, con i quali invece condivide, per mezzo della lucida riflessione, una visione disincantata della costruzione illusoria del mondo. Mentre agli occhi dello

²⁰⁹ La valutazione umoristica dell'uomo, significata da Pirandello ne *L'umorismo* attraverso l'uso bidirezionale del cannocchiale rivoltato (UM pp. 156-57), affiora nel seguente passo di Séailles che però s'attiene più fedelmente al pensiero di Pascal: «L'homme n'est un microcosme que parce qu'il tient à tout ce qui est. Il ne peut parler de lui-même sans se prononcer sur l'univers. Qu'il veuille ou non, sa pensée s'étend, s'amplifie, le dépasse. Il n'est qu'un grain de poussière, un atome, "une quantité négligeable"; mais dans cet atome l'immense se présente. Il ne soupçonne son néant que parce qu'il s'oppose l'objet de sa propre pensée, et sa petitesse n'est que sa grandeur. L'esprit ne voit tout le reste qu'en s'apercevant lui-même. Le monde est sa représentation. Il a beau se plaindre à s'humilier; il reste grand malgré qu'il en ait, et en disant de lui-même il dispose de la réalité toute entière» (GS p. 304).

scrittore la scelta del filosofo appare come un palliativo di fronte all'angoscia esistenziale, quest'ultimo collega l'uso della riflessione come strumento di negazione a momenti storici di spossatezza:

Dans les moments de lassitude, où l'élan vers la vie s'affaïsse, quand vient l'heure pour les peuples de disparaître ou de se renouveler, la réflexion est un instrument de négation: affirmer, c'est vivre; être, c'est croire; comme on n'a plus la force de vivre, on n'a plus la force d'affirmer, comme on n'a plus le courage d'être, on n'a plus le courage de croire. L'âme n'a plus assez d'élan pour parcourir le monde, pour l'embrasser dans un vaste amour et pour le soulever vers l'absolu. On a juste assez de force pour l'existence limitée, relative, pour le jour qui s'écoule, jusqu'à la nuit qui va venir. La réflexion n'est pas nécessairement cet instrument de négation; son œuvre est de développer les affirmations implicites de la nature, de donner conscience de lui-même à l'universel instinct, d'éclairer d'une lumière nouvelle les idées, que tout plus ou moins exprime, par l'action spontanée, de les rendre visibles à elles-mêmes. (GS pp. 53-54)

Séailles relativizza in questo modo a sua volta, per così dire d'anticipo, la rivendicazione formulata nel 1908 da Pirandello dell'umorismo come stato di massima consapevolezza non circoscrivibile dal punto di vista storico.

2.1.3. Ripercussione della fisionomia psichica dell'umorista sulla creazione artistica

Il passo cruciale nell'elaborazione della teoria umoristica consiste nel far agire sullo stesso processo creativo la fisionomia psichica dell'umorista: se in base al concetto dell'organicità l'opera d'arte incarna la concezione di vita dell'artista, una particolare *forma mentis* – diversa da quella posta da Séailles – potrà incidere non solo sulle caratteristiche dell'opera, ma anche sul modo della creazione stessa.²¹⁰ Pirandello, in pratica, assume i fondamenti dell'estetica di Séailles, ma sostituisce alla legge spirituale, secondo cui tutto il reale è improntato all'ordine e all'armonia, la percezione disgregante della riflessione. Ciò comporta una ridefinizione del ruolo svolto dalla riflessione durante la concezione dell'opera d'arte.

Nello scritto *Scienza e critica estetica* (1900) Pirandello descrive per la prima volta, appoggiandosi all'*Essai*, il ruolo svolto dalla riflessione durante la creazione artistica:

Tanto la volontà quanto la riflessione intervengono certo nel concepimento e più nella esecuzione dell'opera d'arte; l'una fissa nello spirito l'idea, l'altra è quasi lo specchio in cui essa si rimirà; ma né l'una né l'altra possono creare e spesso lottano invano, poiché solo nell'ispirazione, per un'azione spontanea, a cui la nostra coscienza resta assolutamente estranea, d'un colpo irrompono le immagini, l'una chiama l'altra in tumulto, e subito s'aggregano, s'aggruppano. Quante cose avvengono in noi senza l'intervento diretto della volontà di cui spesso la coscienza non sa nulla!²¹¹

²¹⁰ Si veda l'illuminante paragrafo di Vicentini intitolato *L'arte della condizione cosciente* (1985, pp. 105-9).

²¹¹ «Il Marzocco», 1° luglio 1900; ora in Andersson 1966, p. 229.

Lo scrittore attua una sintesi di due diversi passi in cui il filosofo francese ritrae l'interazione armoniosa delle varie facoltà che portano all'opera d'arte. Egli riprende in buona parte la descrizione offerta nel capitolo *Organisation des images*:

Sans doute la volonté et la réflexion peuvent intervenir. Souvent elles fixent dans l'esprit l'idée à exprimer, elles l'y font vivre; mais souvent aussi elles luttent en vain contre le désir qui s'impose, et toujours c'est dans l'inspiration, par une action spontanée, dont nous ne sommes pas les maîtres, que tout à coup se précipitent et se groupent les images. Bien des choses se font en nous, sans que la volonté directement intervienne et sans que la conscience en soit informée. (GS p. 127)

La diversificazione delle funzioni svolte dalla volontà e dalla riflessione («l'una fissa nello spirito l'idea, l'altra è quasi lo specchio in cui essa si rimira»), attribuita dall'Andersson a uno sviluppo originale di Pirandello (1966, pp. 170-71), è invece desunta dal capitolo *De la conception dans l'art*:

Ainsi se crée l'œuvre d'art par le libre mouvement de la vie, qui organise les idées et les images dans une forme harmonieuse, dont tous les éléments se répondent et à l'idée maîtresse qui les coordonne. Certes la volonté et la réflexion ne sont pas inactives. Le génie est une grâce, mais qui se mérite par l'effort. C'est la volonté qui, enrichissant, vivifiant l'esprit par le travail, prépare l'œuvre avant qu'elle soit conçue; c'est elle qui, par ses impatiences douloureuses, par ses inquiétudes, par son obstination, agit l'esprit autour de l'idée qu'elle lui impose et rend possibles ces heures de joie, où tout semble se faire de soi-même. [...] Pendant que l'œuvre se compose dans l'esprit, la réflexion la regarde naître et grandir. En s'effaçant elle-même, pour ne pas substituer son impuissance à la vie, qui seule donne la vie, elle assiste à l'œuvre, suit ses phases successives; elle y intervient sans cesse; elle en jouit, elle la juge, elle la critique; c'est elle qui empêche les monstres de naître ou de durer. / Mais si la volonté prépare l'œuvre, si la réflexion, à mesure qu'elle se fait la modifie, tous les efforts ne peuvent remplacer la spontanéité vivante. [...] Si la réflexion devait chercher les éléments spirituels qui peuvent s'unir entre eux et concourir à l'expression de l'idée maîtresse, l'œuvre d'art serait impossible. La conscience n'éclaire pas tout l'esprit; elle n'est pas une lumière distincte de la pensée, qui permet à la volonté de puiser en elle comme dans un trésor d'images et d'idées. La conscience n'est pas une puissance créatrice; elle est la pensée se voyant elle-même, assistant à ce qu'elle fait spontanément. (GS pp. 170-72)²¹²

Questa lunga citazione non solo mostra come Séailles distingua tra la volontà, che tien fissa un'idea, e la riflessione, che interviene nelle varie fasi della creazione

²¹² Una prima definizione del ruolo della riflessione e di quello della volontà si trova già nel capitolo iniziale che tratta *Du génie dans l'intelligence*: «Mais d'abord la réflexion ne doit pas être distinguée de la pensée qui sourdement travaille en nous. La réflexion n'est que la conscience et la prise de possession de cette pensée par elle-même. [...] Le rôle de la volonté, c'est de fixer l'esprit, c'est de l'occuper d'une idée, c'est de faire apparaître, en vertu des lois mêmes de la vie, les idées qui sont en rapport avec cette idée maîtresse, qui la complète et l'achève» (GS p. 25).

giudicando, ma attesta anche come fin dall'originale i termini «réflexion» e «conscience» siano usati in modo largamente sinonimico, in quanto pensiero riflesso. Pirandello può così fin dal 1900 condensare la predicazione della coscienza «elle est la pensée se voyant elle-même, assistant à ce qu'elle fait spontanément» nella metafora «è quasi uno specchio in cui essa si rimira» e attribuirla alla riflessione. Tale resa metaforica si trova per altro già nella traduzione autografa ora rinvenuta: «La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira, si può anzi dire che sia il pensiero che vede sé stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente» (OS p. 254).²¹³ Vale la pena notare che il filosofo stesso ricorre, trattando dell'«absurdité d'opposer la réflexion au sentiment», all'immagine dello specchio per designare, seppure con valenza negativa, l'attività autoanalitica del pensiero: «En devenant la pensée, la nature ne cesse pas d'être elle-même, elle ne s'arrête pas pour se présenter orgueilleusement un miroir où elle se contemple; elle est l'esprit même, elle y vit, elle y agit, elle y poursuit son œuvre» (GS p. 293).

È a partire dall'articolo su *Alberto Cantoni* che Pirandello si discosta significativamente dalla concezione di Séailles. Lo scrittore vi riprende sì il lungo brano sopra citato per descrivere la creazione dell'arte in genere,²¹⁴ ma allarga la sfera d'azione della riflessione, senza più limitarla alla sola facoltà di giudicare: «La riflessione, dal

²¹³ Secondo Barbina non si tratta «di un semplice elemento addizionale, da considerare referente linguistico e chiarificatore» quanto dell'elemento che ha fatto «scattare l'occhio vigile e creativo di Pirandello», che vi ravvisa «il concetto di coscienza riflessa, richiamo della scuola romantica tedesca» (OS p. 231). Vale la pena ricordare che l'espressione «specchio interiore» è usata da Pirandello già nell'articolo del 1898 *Intorno al «Paris» di E. Zola*, dove, senza ricorere a concetti e termini di derivazione seailiana, osserva che: «Emilio Zola sente troppo sé stesso nella vita che vuol ritrarre; ha l'anima troppo aperta alle passioni del momento, e non sa chiuderla quando si mette a scrivere: non sa raccogliersi per riflettere entro lo specchio interiore le cose vedute, sì che esse assumano i loro contorni determinati, nettamente e serbamente. Né egli, per altro, vede giusto sempre: vede attraverso gli occhiali di un preconconcetto» («Ariete», 29 maggio 1898).

²¹⁴ Per facilitare il confronto al lettore, ripropongo qui in nota il brano in questione, già citato nella *Cronistoria*: «Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La volontà e la riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non sono inattive. La volontà, per esempio, arricchendo, vivificando lo spirito col lavoro, prepara l'opera prima che sia concepita; poi, con le dolorose impazienze, con la inquietudine, con l'ostinazione, agita lo spirito attorno all'idea e rende possibili quelle ore di vera gioia, in cui tutto pare che si faccia da sé. La riflessione, dal canto suo, assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara. / La coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permette alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente. E d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile; è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. Questo, ripeto, ordinariamente» (SP pp. 372-73; simile in UM pp. 126-27). Gli ultimi due periodi derivano dal seguente passo di Séailles: «Il en est de la réflexion comme de la volonté: elle est nécessaire et partout présente, mais elle doit s'effacer, rester invisible. A vrai dire, pour l'artiste, elle n'est qu'une forme du sentiment. A mesure que son œuvre se fait, il la juge, non pas froidement, à la façon du critique, en l'analysant, mais d'un coup d'œil, par l'impression qu'il en reçoit» (GS p. 210; OS pp. 265-66).

canto suo, assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li compara» (SP p. 373). Già l'attribuire alla riflessione nell'arte ordinaria la facoltà di intervenire concretamente nella scelta degli elementi contravviene a quanto affermato dal filosofo nello stesso brano: «Si la réflexion devait chercher les éléments spirituels qui peuvent s'unir entre eux et concourir à l'expression de l'idée maîtresse, l'œuvre d'art serait impossible» (GS p. 172).²¹⁵

Al totale ribaltamento si giunge poco dopo, quando Pirandello assegna alla riflessione la funzione di vera e propria «potenza creatrice» nella concezione di un'opera umoristica, opponendo così la creazione dell'arte umoristica a quella dell'arte in genere, teorizzata da Séailles:

E d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile; è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice passionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. Questo, ripeto, ordinariamente. Nell'umorista, invece, la riflessione assume una parte più importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma – per usare una immagine – è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista e il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione. (SP p. 373; il passo è disseminato con varianti in UM a pp. 126-27, 132)

Al momento cruciale, quando si tratta di rendere icastica l'opposizione su cui si articola la nuova concezione teorica, riappare la metafora dello specchio che, introdotta quasi di soppiatto fin dalla traduzione autografa, diviene ora portante a livello

²¹⁵ L'affermazione è fedelmente tradotta nell'autografo: «Se la riflessione dovesse cercare gli elementi spirituali che possono unirsi tra loro e concorrere all'espressione dell'idea-madre, l'opera d'arte non sarebbe possibile» (OS p. 252). Pirandello traslascia invece fin dalla traduzione autografa quest'altra formula incipitale: «En s'effaçant elle-même, pour ne pas substituer son impuissance à la vie, qui seule donne la vie», scrivendo direttamente: «Mentre l'opera d'arte si compone nello spirito, la riflessione assiste al nascere e al crescere di lei, ne segue le fasi successive e ne gode, e la giudica e la critica: essa appunto impedisce ai mostri di nascere» (OS p. 252). Quanto il pensiero di Séailles si innesti congenialmente sul substrato estetico desancristiano di Pirandello dimostra oltre al principio già espresso in *Arte e coscienza d'oggi* del 1893: «guaj a noi [...] se s'intendesse cioè in base a un criterio o ad un ragionamento edificare la nostra opera artistica, che deve nascere spontaneamente dal sentimento» (SI' p. 906), anche il fatto che Leone De Castris nel 1962 (prima cioè dello studio di Andersson) metta in relazione diversi brani derivati dall'*Essai* con l'estetica di Leone De Sanctis. De Castris parla infatti di «suggestioni irrazionalistiche e volontaristiche di indubbia – anche se imputa – ascendenza schopenhaueriana e preoccupazioni idealistiche espresse con una terminologia di sapore desancristiano, o mediatamente hegeliano» (1975, p. 87) a proposito di un passo di *Arte e scienza* (SP pp. 177-78) che deriva da Séailles (GS p. 164), ravvisando in nota «una formulazione ancora più nettamente desancristiana» (1975, p. 88n) nell'appunto pirandelliano (SP p. 1262) che in realtà è una traduzione letterale dell'*Essai* (GS pp. 169-70).

teorico attraverso la contrapposizione dei due tipi fondamentali dello specchiamento. Da un lato lo specchiamento identificatorio proprio dell'arte teorizzata dal filosofo, in cui la coscienza «non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira, si può anzi dire ch'essa sia il pensiero che vede se stesso assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente» (SP p. 373). Dall'altro lato lo specchiamento che fa percepire la differenza e sfocia nello sdoppiamento di riflessione e sentimento, in cui Pirandello nel 1905 ravvisa il tratto peculiare dell'umorismo. La scelta del figurante metaforico è tutt'altro che casuale: oltre a essere iscritto nella duplice valenza (fisica e filosofica) del termine riflessione,²¹⁶ lo specchio costituisce un mezzo privilegiato per esperire la condizione di straniamento tipica dell'umorista. Lo mostra la seguente istruzione d'uso fornita nell'articolo del 1905 qualche pagina più sotto:

Provatevi un po' a piangere per un dolor vero, davanti a uno specchio, guardandovi; se riuscirete a star fermi per un pezzetto a contemplarvi, vedrete la vostra espressione dolorosa irrigidirsi in una smorfia che vi farà ridere; e resterete allora in una condizione molto penosa che non vi consentirà più né di seguitare a piangere di cuore, né di ridere davvero. (SP pp. 374-75)²¹⁷

Tale potere di sospensione umoristica è già pienamente sfruttato nella novella *Prudenza* del 1901, dove si trova il diretto antecedente narrativo del passo teorico:

Scattai in piedi, furibondo; me gli avventai contro sul divanuccio, con un pugno levato: / – Miserabile! Ti sei preso giuoco di me? / Ma, in quella, mi scoprii nell'altro specchio punteggiato dalle mosche, e restai pietrificato, col pugno sospeso e quell'accappatojo bianco che mi rappresentava a me stesso come una fantasma d'assassinato. / – Pietà... pietà... – gemeva quello dal divanuccio, tutto tremante. / Mi strappai d'addosso l'accappatojo; afferrai il cappello e scappai via, imprecaando. (NA³ p. 1050)

Il sostrato esistenziale di questa metafora ricorrente emerge dalla lettera alla futura moglie Antonietta: «In me son quasi due persone... Soglio dire, ch'io consto d'un gran me e d'un piccolo me. [...] Quando questi (il piccolo Me) ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io son perpetuamente diviso tra queste due persone».²¹⁸ Più che ripercorrere gli intricati sviluppi del motivo

²¹⁶ L'incima connessione, presente nell'opera pirandelliana in modo consistente a partire dal 1901, tra atto concreto dello specchiarsi e riflessione distaccata sulla propria persona sembra confermata *ex contrario* dalle rare occorrenze di locuzioni metaforiche del tipo: «lo specchio interiore della coscienza» (*Quand'ero matto* 1902; *Pari* 1907), «lo specchio dell'anima» (*Il signore della nave* 1916).

²¹⁷ L'esemplificazione, omessa ne *Lumorismo*, si trova già negli appunti usati per le lezioni all'Istituto di Magistero dov'è usata la prima persona plurale inglobante: «Proviamoci un po' a piangere per un dolore vero, davanti a uno specchio, guardandoci: se riusciamo a star fermi per un pezzetto a contemplarci vedremo la nostra espressione dolorosa irrigidirsi in una smorfia che ci farà ridere, e resteremo allora in una condizione molto penosa, che non ci consentirà più né di seguitare a piangere di cuore, né di ridere davvero» (Barbina 1999b, pp. 133-34).

²¹⁸ La lettera non datata chiude l'edizione delle *Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta* curata da Barbina (LA p.

dello specchio, tanto centrale nell'opera pirandelliana,²¹⁹ importa qui sottolineare come esso, introdotto apparentemente quale mero chiarificatore linguistico addizionale nella traduzione dell'*Essai*, assuma una sempre più forte valenza disgregante nell'ultimo decennio dell'Ottocento, fino ad assurgere a partire dai primi anni del Novecento a simbolo della riflessione umoristica, la quale non può fare a meno di criticare ogni sentimento riconoscendone la vanità.²²⁰

2.1.4. *Organicità dell'opera umoristica riaffermata nel 1908 attraverso il sentimento del contrario*

Lo scarto operato nel 1905 rispetto alla dottrina di Séailles, aggiudicando alla riflessione un uguale potere creativo a quello del sentimento, è tributario (come visto nella *Cronistoria*) del carattere eminentemente critico dell'opera di Cantoni, per la quale la definizione dell'umorismo come «fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione» è stata coniata. L'opposizione tra riflessione e sentimento assume nella forma del 1905 un che di meccanico, assolutamente contrario alla concezione estetica organica, propria di Pirandello oltre che di Séailles. È attraverso il concetto di sentimento del contrario che lo scrittore risolve dialetticamente le due spinte antitetiche per segno (caldo / freddo) e natura (sentimentale / razionale), dimostrando così come anche l'opera umoristica sia un frutto spontaneo e istintivo dello spirito o, meglio, di una determinata fisionomia psichica, quella dell'uomo fuori di chiave.²²¹

La formulazione teorica del 1908, secondo cui «l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione» (UM p. 160),

229). Comunque già il 4 gennaio 1894 Pirandello parla di questo vizio: «Devi sapere, Antonietta mia, che ogni tanto io mi bacio allo specchio: quando dico qualche bestialità, per compensarmene, mi bacio; quando sono arrabbiato, per calmarmi, mi bacio; quando mi pare che la bestia uomo trionfi per la sua imbecillità, per congratularmene, mi bacio. È un vizio ormai inveterato, al quale vorrei rinunciare, per non appannare gli specchi, ma non posso! È più forte di me. Quando gli amici miei sono in queste stesse condizioni, li bacio pure in fronte. È un tributo d'ammirazione» (LA p. 228).

²¹⁹ Si vedano in merito: Michel Gardair (1977), Alfonzetti (1984, pp. 103-7), Schmitz-Emans (1997, pp. 129-62), Barbina (in OS pp. 96-99, 222-34).

²²⁰ Un primo dialogo con la propria immagine riflessa nello specchio si trova nella novella *Vexilla regis* (1897, NA³ p. 332), mentre la nuova percezione – tematizzata nel titolo della novella *Con altri occhi* (1901) – è provocata nella protagonista sia dalla propria immagine riflessa nello specchio che dalla fotografia della prima moglie del marito, nella quale ravvisa il proprio doppio. Pirandello dichiara l'importanza capitale del tema dello specchio nella *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* (postposta all'edizione del 1921 de *Il fu Mattia Pascal*), quando ravvisa il «senso universalmente umano» dei propri personaggi appunto nella loro presa di coscienza, vedendosi vivere allo specchio, dell'illusorietà necessaria della vita (ROI pp. 582-83). Scene di riflessione davanti alla propria immagine riflessa si trovano anche in *Uno, nessuno e centomila* (1925, RO2 pp. 753-58) e in *Trovarsi* (1932, atto I).

²²¹ Secondo la Salina Borello, il «processo di emancipazione, rispetto all'estetica di Séailles», iniziato ne *L'azione parlata* (1899), è compiuto ne *L'umorismo* attraverso la rivendicazione dell'organicità della stessa riflessione. Sfugge a questo tipo di lettura che la motivazione pirandelliana si basa su concetti estetici del filosofo francese e che il sentimento del contrario costruisce in realtà una riconversione all'estetica di Séailles. Perciò la Salina Borello fatica poi a spiegare come mai il ruolo assunto dalla riflessione nella concezione dell'opera d'arte sia nel 1908 enunciato «in modo persino meno stringente e incisivo» rispetto al saggio su Cantoni del 1905, in cui sentimento e riflessione «vengono presentati come termini antinomici» (1996, p. 283).

costituisce una riavvicinamento alla dottrina del filosofo francese, in quanto ravvisa in un particolare tipo di sentimento il nucleo germinale dell'opera d'arte, in piena sintonia con la concezione di Séailles: «L'idée n'a de valeur en art que quand elle se fait sentiment, que quand, maîtresse de l'esprit entier, elle devient un désir qui suscite les images capables de lui donner une expression vivante. L'art n'est pas raisonnement, il est la vie» (GS p. 164).²²² Nella prima parte de *L'umorismo* viene teorizzata la centralità del sentimento nel processo artistico, che ispira l'opera e traspira da essa:

Il fatto estetico comincia quando questa rappresentazione acquista in noi volontà, azione. L'arte è dunque la rappresentazione che si vuole, che vuole sè stessa; e si vuole secondo l'ispirazione del sentimento da cui è nata. Quel che dà infatti valore espressivo alla rappresentazione che si vuole è il sentimento. Ma per sè stesso questo non potrebbe nulla, se non provocasse nella rappresentazione il movimento che la effettui, la volontà. Se non vi suscita dentro questa volontà, che è appunto l'azione dell'immagine, il sentimento è sterile. Naturalmente questo non avviene in tutti, non avviene in tutti voglio dire il fatto estetico, della rappresentazione cioè che si vuole per sè stessa, senz'altro fine che in sè medesima. Perché questo avvenga, bisogna che il sentimento sia prima di tutto disinteressato. [...] Perché un sentimento divenga estetico, bisogna che si disinteressi, e purificato, idealizzato, si trasfonda tutto nella rappresentazione, per modo che questa non sembri più ispirata da esso, ma che esso spiri dalla rappresentazione. In altre parole, l'artista vorrà la sua rappresentazione com'essa si vuole, quand'egli la sente com'essa si sente. Avviene, invece, il più delle volte che il sentimento non riesca a purificarsi e a idealizzarsi, e allora altera, guasta o fa comunque impeto scomposto nella rappresentazione. (UM 1908 pp. 91-92)²²³

Pirandello riassume in sostanza la dottrina estetica dell'*Essai*, secondo cui è il sentimento «qui vivifie l'image, qui fait sa valeur expressive» (GS p. 156; OS pp. 244-45), in quanto diventa volontà: «Le sentiment qui crée l'art n'est pas un capri-

²²² Una traduzione quasi letterale si trova in *Arte e scienza* (1908): «Certo l'idea non ha valore in arte se non quando si fa sentimento, se non quando, dominatrice di tutto lo spirito, diviene quell'impulso che suscita le immagini capaci di darle espressione vivente. L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo» (SP p. 177). Il brano integra anche quest'altra affermazione di Séailles: «Jamais l'artiste ne part d'une idée abstraite pour en déduire par raisonnement les images qui peuvent lui servir de symboles» (GS p. 168; OS p. 249). Il filosofo ribadisce in vario modo questa conceito: «L'art ne commence pas par le raisonnement. Quiconque prétend faire sortir la beauté d'un formule se trompe. Peu importe ce qui suscite l'oeuvre d'art, pourvu que ce ne soit pas le raisonnement. Elle naît d'un hasard, d'une circonstance imprévue, du caprice d'un particulier ou d'un prince. Ce qui importe, c'est l'é-motion de l'artiste, qui lui donne naissance» (GS pp. 166-67; OS p. 249). Tutti questi passi si trovano riferiti già nell'*Azione parlata* (1899) per denunciare l'errata concezione su cui si basano gli insegnamenti della retorica: «E nessuno pensa, o vuol pensare, che dovrebbe farsi proprio al contrario; che l'arte è la vita e non un ragionamento; che partire da un'idea astratta o suggerita da un fatto o da una considerazione più o meno filosofica, e poi dedurre, mediante il freddo ragionamento e lo studio, le immagini che le possano servir da simbolo, è la morte stessa dell'arte» (SP p. 1016). Il concetto ricompare in alcuni brani de *L'umorismo* (pp. 47 e 134) esaminati a resto un po' più sotto. Nell'articolo su Cantoni l'elemento sentimentale è solo accennato nella similitudine dell'umorismo che «è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta» (SP p. 373).

²²³ La profonda rielaborazione, a cui il brano è sottoposto nella seconda edizione del 1920 (cfr. UM 1920 pp. 80-82), è commentata al par. IV.2.4.

ce; il n'y a de fécond que l'amour qui dure; l'amour ne dure qu'en se faisant volonté» (GS p. 209). Da Séailles desume anche il principio della concezione disinteressata, dell'immagine voluta per se stessa:

Mais dans l'œuvre d'art, œuvre de désintéressement et de loisir, l'image doit être voulue, aimée par elle-même. Tous les mouvements qu'elle fait naître doivent être dirigés vers elle, la transformer en une apparence sensible, objet d'un amour sans désir, qui, sans rien perdre d'elle-même, se donne à tous ceux qui la contemplant. Du même coup, la conception et l'exécution se modifient. Sans doute c'est toujours sous l'action du sentiment, par un mouvement analogue à celui de la vie, que l'œuvre est conçue et exécutée. Mais l'impulsion est donnée, tout au moins continuée par la volonté; la réflexion intervient, prépare le libre jeu de l'imagination, elle lui marque certaines directions, elle l'arrête s'il dévie, elle le fait concourir à l'expression des sentiments, des idées qu'elle préfère. La conception n'est plus abandonnée au hasard, et cependant elle est plus libre, étant voulue pour elle-même. (GS pp. 153-54; OS p. 243)²²⁴

Nella seconda parte del saggio, Pirandello chiarisce come la speciale attività della riflessione non sia addizionale, estrinseca o preconcepita rispetto all'opera d'arte umoristica, bensì spontanea e intimamente connessa alla *forma mentis* dell'autore. L'organicità di questa espressione artistica è affermata attraverso la fondamentale metafora botanica, derivata da Séailles:

Essa [la disposizione umoristica] non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta debbono essere spontanei. Apposta il germe non cade se non nel terreno preparato a riceverlo, ove meglio cioè può germogliare. La creazione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore per addizione d'elementi di cui si siano studiati i rapporti: di membra sparse non si compone un corpo vivo, innestando e combinando. Un'opera d'arte, in somma, è, in quanto è «ingenua»; non può essere il risultato della riflessione cosciente. (UM p. 134)

Lo scrittore inserisce nel proprio discorso alcune tesi centrali dell'*Essai*: «Elle [l'œuvre] naît spontanément, dans l'inspiration; elle est un germe vivant, qui ne tombe que dans le lieu plus favorable à son éclosion» (GS p. 169; OS p. 250)²²⁵ e

²²⁴ Il termine «désintéressement», tanto centrale nel passo de *L'umorismo*, è lasciato cadere nella traduzione autografa: «Ma nell'arte l'immagine dev'essere voluta, amata quasi per sé stessa» (OS p. 243). Il principio dell'opera disinteressata voluta per sé stessa è più volte espresso nell'*Essai*: «L'art est œuvre d'amour; il est l'amour de la vie pour elle-même, de l'harmonie pour sa seule beauté, amour désintéressé qui, au lieu de détruire son objet pour en jouir, le crée pour le posséder. [...] On a dit: le génie est une longue patience, soit, mais en ce sens qu'il est une longue passion» (GS p. 191); «Pour que, selon la loi de l'organisation des images, elle [l'idée] se réalise dans une forme vivante, il faut et il suffit qu'elle se fasse désir, qu'elle soit voulue pour elle-même, que déjà sa beauté entrevue suscite l'amour» (GS p. 170).

²²⁵ È significativo che Pirandello ricorra alla stessa metafora botanica per evidenziare l'artificiosità della retorica: «La coltura, per la Retorica, non era la preparazione del terreno, la vanga, l'aratro, il sarchio, il concime, perché

«Au lieu de laisser l'œuvre se faire spontanément dans l'esprit, on la compose du dehors par une addition d'éléments dont on étudie les rapports. Au lieu de s'abandonner au libre mouvement de la vie, on rapproche savamment des membres morts pour en composer un corps vivant» (GS p. 165; OS pp. 248-49).²²⁶ Dopo aver dichiarato esplicitamente che la «riflessione, dunque, di cui io parlo non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo» (UM p. 134),²²⁷ l'autore s'appoggia di nuovo alla stessa fonte e sviluppa la metafora organica al fine di illustrare la peculiarità dell'arte umoristica:

La concezione dell'opera d'arte non è altro, in fondo, che una forma dell'organamento delle immagini. L'idea dell'artista non è un'idea astratta; è un sentimento, che divien centro della vita interiore, si impadronisce dello spirito, l'agita e, agitandolo, tende a crearsi un corpo d'immagini. Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo: qui, invece, per la riflessione insera nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si sveglian le idee e le immagini in contrasto. È la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione; e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa connaturato. (UM p. 134)

La parte iniziale del brano è un vero e proprio *collage* di proposizioni tratte da Séailles: «La conception de l'œuvre d'art est une forme de l'organisation des images» (GS p. 170); «L'idée du peintre, du poète, n'est pas une idée abstraite, elle est un sentiment. Comme tout désir, elle devient le centre de la vie intérieure; elle s'empare de la pensée, l'agite et par cela seul tend à se créer un corps d'images» (GS p. 169); «Quand une idée l'ébranle violemment, toutes les idées, toutes les images qui

il germe fecondo, il polline vitale, che un'aria propizia, in un momento felice, doveva far cadere in quel terreno vi mettesse salde radici e vi trovasse abbondante nutrimento e si sviluppasse vigoroso e solido e sorgesse senza stento, alto e possente nel desiderio del sole. No: la coltura, per la Retorica, consisteva nel piantar pali e nel vestirli di frasche. Gli alberi antichi, custoditi nella sua serra, perdevano il loro verde, appassivano; e con le fronde morte, con le foglie ingiallite, coi fiori secchi essa insegnava a parar certi tronchi di idee senza radici nella vita» (UM p. 48). Ben diverso è il modo di preparare il terreno, per renderlo più favorevole al germogliare del germe, prospettato da Séailles: «L'artiste pour préparer son âme aux grandes idées par l'effort moral, il peut composer son esprit de pensées très hautes, son cœur de sentiments généreux, enrichis son imagination d'images grandioses: il peut ainsi donner plus d'ampleur, plus de magnificence à sa nature; mais, l'heure venue, il n'a qu'à se livrer à l'émotion qui tout à coup, dans un spectacle de la nature, dans un récit de l'histoire, dans un fait banal pour tous, lui révèle par une sympathie soudaine le sujet qui convient à son génie» (GS p. 168).

²²⁶ Il passo tradotto è stato edito nel 1938 da Alvaro all'interno del *Taccuino segreto di Luigi Pirandello* (p. 9) e riproposto tra i *Foglietti* in SP p. 1262. Pirandello riprende il concetto attraverso i termini di Séailles in *Soggettivismo e oggettivismo dell'arte narrativa* quando circoscrive la principale questione estetica: «Noi vogliamo vedere se la vasta e complessa opera d'arte narrativa, qualificata ancora come romanzo, o la breve e sintetica qualificata ancora come novella, sia un essere vivo: vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; se il germe in cui quest'essere era contenuto si sia sviluppato naturalmente e spontaneamente sia fiorito, secondo cioè la sua propria intima legge vitale» (SP pp. 183-84).

²²⁷ Anche secondo Séailles coscienza e incoscienza non s'oppongono: «L'inconscient travaille pour la conscience, et à tous les moments les deux ordres de phénomènes sont tellement impliqués qu'il est impossible de marquer leur limites et que l'identité de leur nature se révèle par la continuité d'un effort qui ne s'interrompt pas» (GS p. 262).

sont en accord avec elles s'éveillent» (GS p. 170).²²⁸ Appare qui chiaramente che la formulazione oppositiva per caratterizzare l'arte umoristica non intacca la concezione del processo artistico come sviluppo organico delle immagini attraverso la personalità dell'artista: sul germe/sentimento, che cade nel terreno preparato dalla disposizione umoristica, s'innesta in modo naturale il vischio maligno della riflessione, che in tale modo è connaturato alla pianta cresciuta su quel terreno. La metafora esprime una coesistenza dinamica, non meramente oppositiva, di sentimento e riflessione, simile alla collaborazione di tutte le facoltà teorizzata dal filosofo:

Pendant que l'artiste conçoit ou exécute son œuvre, il n'y a pas un moment où la réflexion tout à coup disparaisse pour laisser place à une sorte de grâce efficace et fatale; l'esprit et la nature travaillent de concert, ils sont confondus. C'est ce qui fait que l'artiste sincère ne peut soumettre son génie à une analyse brutale, dire ce qui revient à l'effort réfléchi, à l'inspiration. Le génie c'est l'union même et le travail sympathétique de ces deux modes d'action d'une seule et même puissance qu'on appelle, selon le point de vue au quel on se place, la nature ou la pensée. (GS p. 306)

Il concetto del sentimento del contrario e le determinazioni aggiunte nel 1908 sulla natura della riflessione, come «semplice momento dialettico» che sdoppia il sentimento iniziale (Vicentini 1985, p. 111), reinseriscono così la teoria umoristica pirandelliana nell'alveo dell'estetica organica di Séailles, che al sentimento attribuisce il primato nella creazione.²²⁹

I principi di estetica psicologica adottati da Pirandello ne *L'umorismo*, rifacendosi come visto al saggio di Cesareo sulla *Critica estetica*, per distinguere in base al sentimento del contrario le opere umoristiche, gli erano già familiari attraverso la traduzione del capitolo sulla *Conception dans l'art*. Séailles vi afferma a partire dalla legge, secondo cui ogni sentimento tende a realizzarsi in immagine e questa tende a sua volta a realizzarsi in sentimento, l'efficacia sentimentale dei segni espressivi: «Quand on imite les signes expressifs d'un sentiment, on provoque en soi l'image de ce sentiment, et par cela seul plus ou moins on l'éprouve» (GS p. 155; OS p. 244).²³⁰

²²⁸ Significativa è l'omissione pirandelliana del periodo immediatamente successivo sull'armoniosa cooperazione nell'opera d'arte di tutti gli elementi: «Ainsi se crée l'œuvre d'art par le libre mouvement de la vie, qui organise les idées et les images dans une forme harmonieuse, dont tous les éléments se répondent et à l'idée maîtresse qui les coordonne» (GS p. 170).

²²⁹ Lupérini sottolinea come, pur rivendicando contro Croce l'aspetto razionale e scientifico nel fatto estetico, «invece di sviluppare questa interessante intuizione, Pirandello finiva poi per subire l'influenza crociana (ma probabilmente era anche la lezione di Séailles a spingerlo in questa direzione) ribadendo, per altri versi, la primazia del sentimento: l'idea, la riflessione, dovrebbe diventare sentimento per entrare a far parte dell'elaborazione estetica. [...] Il fatto è che, sul piano meramente estetico-filosofico, egli non riesce mai a sottrarsi del tutto né all'influenza di Séailles, né a quella del filone italiano dell'idealismo, da De Sanctis a Croce: la costante sottolineatura del momento del sentimento individuale, della sincerità e della spontaneità che si affermerebbero contro qualsivoglia canone, genere, tradizione, gli impedisce di valorizzare adeguatamente le sue intenzioni più originali, che così risultano pienamente espresse soltanto nel campo della poetica e della critica militante» (1999, p. 18).

²³⁰ Il passo è utilizzato in *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908, SP p. 195).

Questo principio, applicato alla concezione dell'opera d'arte organica sotto il primato sentimentale, porta ad affermare la corrispondenza tra il sentimento dell'artista e quello del lettore: «L'œuvre est dans l'artiste un sentiment analogue à celui qu'elle éveille dans le spectateur: elle est éprouvée encore plus qu'elle n'est jugée» (GS pp. 178-79; OS p. 257).²³¹ Già nell'*Essai* Pirandello poteva quindi trovare il fondamento per individuare un certo tipo di opere (quelle umoristiche) a partire da un particolare tipo di sentimento (quello del contrario) sia che fosse suscitato nel lettore: «Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovo innanzi a una rappresentazione veramente umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa» (UM pp. 131-32); sia che costituisca lo stato d'animo dell'autore: «E questo appunto distingue nettamente l'umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico. Non nasce in questi altri il sentimento del contrario» (UM p. 145).²³² Ma lo scrittore dichiara ne *L'umorismo* i debiti contratti nei confronti di Cesareo per i motivi già visti, mentre sottace quelli sia puntuali che diffusi con l'opera di Séailles.²³³

2.1.5. Altre caratteristiche dell'umorismo in opposizione al tipo d'arte teorizzato da Séailles

Ne *L'umorismo* il metodo di «studiare l'anima dell'artista» viene adottato per spiagare le notorie caratteristiche esteriori delle opere umoristiche, sviluppando al contempo la fondamentale opposizione, affermata fin dal 1905, tra quanto avviene

²³¹ Questo periodo è ripreso alla lettera in *Illustratori, attori e traduttori* (1908, SP p. 222).

²³² Nel capitolo finale dell'*Essai* (pp. 286-90) Séailles definisce la bellezza estetica «par l'unité d'une émotion vivifiante qui fait parler et penser les choses» e ne distingue diversi gradi a seconda della «puissance du sentiment, de ce qu'il est capable d'organiser d'éléments intérieurs» (GS p. 258), a seconda cioè della capacità dell'artista di accogliere in sé la natura piena di contrasti per ricondurla a un ordine superiore: «Les grands artistes, ce sont les hommes en qui la nature a gardé sa puissance originale, en qui peuvent s'éveiller par sympathie les instincts obscurs, irrésistibles, qui, à travers les luites, les désordres et les douleurs, organisent la vie des mondes et des brutes comme la vie des hommes» (GS p. 290). Nella recensione del 1905 alle novelle di Lauria, pure Pirandello afferma una simile correlazione tra valutazione artistica e concezione della vita, tralasciando (naturalmente) l'ideale risoluzione armonica: «Ora, io dico che una concezione positiva, che penetri più addentro nella vita e accolga in sé una maggior somma di sentimenti – a parità di condizioni, cioè espressa ugualmente bene – debba considerarsi anche artisticamente superiore a un'altra comunque negativa, la quale pure abbia raggiunta una perfetta espressione». Una simile correlazione tra varietà e mobilità degli «elementi costitutivi dello spirito dell'artista» (Andersson 1966, p. 228) d'un canto, e diversità e varietà dei personaggi creati dall'altro, si trova già in *Scienza e critica estetica* (1900), dove Pirandello innesta per la prima volta il concetto della molteplice combinabilità degli elementi dello spirito, derivato dagli studi psico-fisiologici di Binet, sui principi estetici assimilati da Séailles.

²³³ La tendenza a occultare le fonti del proprio pensiero è ravvisabile anche nel passaggio tra la prima e la seconda edizione de *L'umorismo* a proposito dei brani tratti da *Le finzioni dell'anima* di Marchesini (cfr. Milone 1995, p. 202n). Nel 1920 resta infatti solo la sommaria dichiarazione in nota dei cospicui prestiti letterali «Mi avvalgo qui di alcune acute considerazioni contenute nel libro di Giovanni Marchesini, *Le finzioni dell'anima* (Bari, Gius. Laterza e figli, 1905)» (UM p. 147n), mentre viene a cadere l'unico rinvio a testo all'opera del filosofo attraverso l'espunzione della seguente indicazione parentetica: «Come affermarla una, difatti, – si domanda il Marchesini, – se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?» (UM 1908 p. 174; UM 1920 p. 150).

«d'ordinario» nella creazione artistica e quanto avviene in quella specificamente umoristica, in base al diverso funzionamento della riflessione.

Ma se questa caratteristica è stata notata, non se ne son vedute chiaramente le ragioni. Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e invariabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organizzatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrarii: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano per contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate. (UM pp. 132-33)

D'un canto Pirandello enuncia in questo passo una terza legge di organizzazione delle immagini, quella «per contrari» che s'opponne esplicitamente alle due teorizzate nell'*Essai*:

Les images ne sont pas isolées, toutes se tiennent, il n'en est pas une qui ne puisse en suggérer mille autres, auxquelles elle est rattachée par des liens subtils. Par la loi de contiguité, les idées de toutes choses, que l'expérience a présentée ensemble ou successivement, se suggèrent l'une l'autre; par la loi de similarité, les actions, sensations, pensées, émotions présentes, tendent à rappeler les états d'esprit qui leur sont semblables. Ces deux lois concourent pour associer et combiner tous les états de conscience. (GS p. 124; OS p. 240)²³⁴

D'altro canto, scaturendo questa nuova legge d'associazione per contrari dal «modo di vedere e di sentire» dell'umorista, essa risulta organica e quindi conciliabile con la teoria di Séailles, secondo il quale «c'est mon idée, c'est mon émotion, c'est la fin que je poursuis, qui détermine et la nature des images et l'ordre dans lequel elles apparaissent» (GS p. 125; OS p. 240). Di nuovo, Pirandello sviluppa il suo modulo oppositivo, facendo retroagire sui principi estetici del filosofo francese il diverso orientamento filosofico di fondo. Alla fine del brano citato riprende nella formulazione addirittura il concetto, più volte espresso nell'*Essai*, dello spirito che, diviso dalle contraddizioni e opposizioni, cerca immancabilmente di risanarle:

Nous sommes faits de nos idées: qu'elles se contredisent, nous sommes amoindris; une contradiction nous divise; il y a en nous, si j'ose dire, autant d'esprits en lutte que d'idées contradictoires. L'esprit n'existe que dans la mesure où ses idées s'accordent, et il semble que le monde ne puisse être que l'objet d'une pensée pleine de luttes et de contradictions. (GS p. 44)

²³⁴ Pirandello ricorda queste due leggi fin dall'articolo *Scienza e critica estetica* (1900), dove per la prima volta evoca esplicitamente, seppure in modo sommario, l'opera del filosofo francese: «per dirla col Séailles» (Andersson 1966, pp. 225-29).

L'atteggiamento demistificante dell'umorista non si ferma neppure di fronte all'arte: «Anch'essa l'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita» (UM p. 157). Opponendosi ai procedimenti di astrazione e concentrazione dell'arte in genere, l'arte umoristica ne denuncia l'artificiosità idealizzante, che non esprime la criticità della vita: «Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto» (ivi). La critica è duplice, abbraccia il tipo di mondo rappresentato e il modo della sua rappresentazione:

Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. [...] Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari. [...] Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere. (UM p. 159)

Questo modulo oppositivo prende l'avvio dal seguente periodo dell'*Essai*: «Dans la réalité, c'est sur un fond de faits insignifiants, de détails banals que se détachent les quelques actions qui mettent le caractère en plein relief» (GS p. 179; OS pp. 257-58),²³⁵ situato in un paragrafo dedicato ai processi di astrazione, semplificazione e concentrazione nel concepimento dell'opera d'arte. Il rifiuto delle composizioni idealizzanti viene enunciato da Pirandello fin dalle *Questioni preliminari* della prima parte del volume, dove condanna le sintesi storiche che non tengon «conto di tanti particolari in contraddizione», paragonando il modo della loro formazione a quello della leggenda, nella quale «l'immaginazione collettiva rigetta tutti gli elementi, i tratti, i caratteri discordanti con la natura ideale d'un dato fatto o d'un dato personaggio ed evoca invece e combina tutte le immagini convenienti» (UM p. 28). Il passo costituisce la prima riutilizzazione tacita dell'opera di Séailles all'interno de *L'umorismo*:

²³⁵ Ma si veda anche il seguente brano: «Tandis que dans le monde rien n'est complet, achevé, rien n'apparaît qui ne soit aussitôt nié, contredit, menacé, la fantaisie crée une réalité nouvelle, plus caractéristique, plus expressive, dont tous les éléments conspirent. Avant tout elle simplifie, élimine ce qui est inutile, ne tient compte que de ce qui l'intéresse. Du même coup, elle concentre, puisqu'elle supprime les contradictions, les banalités, les détails inutiles, ramasse et ordonne tout l'expressif. Simplifier la réalité, en la dégagant de l'insignifiant, concentrer tous les traits qui la caractérisent, après avoir supprimé tout ce qui l'atténue ou l'efface, n'est-ce pas idéaliser? L'esprit transforme la réalité en s'exprimant par elle; il la spiritualise, il la simplifie, il la concentre en l'animant.» (GS p. 129; OS p. 242).

La légende naît, se développe et s'organise spontanément. Une histoire réelle est confiée au souvenir de tous; sans qu'on y songe, par un besoin d'harmonie, qui n'est que la loi de la vie intérieure, les traits discordants sont effacés, oubliés; en même temps, toutes les images qui conviennent au caractère simplifié, à la nature idéale du personnage transfiguré, sont évoquées, combinées dans la légende. (GS p. 119)

L'omettere il bisogno d'armonia come legge della vita interiore e l'utilizzare il brano come esempio, connotato negativamente, di sintesi generalizzante sono atteggiamenti che rivelano, fin da questa prima ripresa tacita dall'*Essai*, quella che sarà l'opposizione fondamentale ne *Lumorismo*, tra l'arte in genere teorizzata da Séailles e quella umoristica propugnata da Pirandello. E non è allora un caso che le modalità idealizzanti della leggenda vengano rievocate nel capitolo finale, tutto improntato sull'opposizione:

Lumorista non riconosce eroi; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi; egli, per conto suo, sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostrano pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre; né gli si può dir che sia un divertimento piacevole. (UM p. 158)²³⁶

Se il procedimento idealizzante dell'arte enunciato da Séailles viene ne *Lumorismo* rigettato come costruzione fittizia troppo ben congegnata per esprimere la concezione critica della vita, lo stesso procedimento viene però (come visto) addor- to da Pirandello nel coevo articolo *Illustratori, attori e traduttori* per misurare la «diminuzione e il guasto» che provoca l'attore, rendendo «più reale e tuttavia men vero» il personaggio creato dal poeta:

Ecco. La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, derupano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte invece libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso, li astrae; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa invece ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo modo appunto l'artista idealizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il senti-

²³⁶ Anche nel paragrafo dedicato al *Don Quijote* Pirandello descrive la formazione della leggenda con vaghe riprese testuali dall'opera di Séailles: «Ora che fa la leggenda? Accresce, trasforma, idealizza, astrae dalla realtà comune, dalla materialità della vita, da tutte le vicende ordinarie, che creano appunto le maggiori difficoltà nell'esistenza» (UM p. 104).

mento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità di un essere meno reale e tuttavia più vero. (SP pp. 217-18)²³⁷

Si tratta di una citazione quasi letterale (con qualche espunzione qui segnalata attraverso le parentesi quadre) di un passo dell'*Essai* già parzialmente riportato più sopra:

L'être réel trouve dans son milieu mille obstacles qui le contrarient; il est toujours limité, imparfait, déformé. L'art, c'est la vie dans sa liberté, [c'est la vie n'ayant, si j'ose dire, d'autre milieu que la vie et tirant tout d'elle-même]. Par cela seul, le génie abstrait et concentre. Sans même y songer, [par les seules lois de la spontanéité vivante,] il rejete tout ce qui contrarie l'idée maîtresse, il groupe tout ce qui, en accord avec elle, lui donne plus de force et de richesse. [De là l'effet puissant que produit son œuvre.] Elle n'est pas, comme la nature, mêlée de désordre, de contradictions; [elle ne vit pas d'une vie contrariée et mutilée;] elle est un petit monde, où tout se tient et conspire. C'est en ce sens que le génie idéalise [, qu'il justifie cette définition tant de fois reprise: le beau est le général dans l'individuel]. Non pas que l'artiste doive représenter des types, peindre des idées, [l'homme en général; il faut laisser ces images impersonnelles aux manuels d'histoire naturelle. L'artiste idéalise, fait apparaître le général dans l'individuel, sans y songer, parce que l'art, étant une forme de la vie,] simplifie[, abstrait] et concentre. [...] Les détails inutiles disparaissent; tout ce qu'impose la logique vivante du caractère est uni, concentré dans l'unité d'un être moins réel et plus vrai. (GS pp. 179-80)²³⁸

La ripresa fedele dimostra d'un canto come Pirandello accetti fundamentalmente

²³⁷ Questo brano è riproposto alla lettera all'interno dell'articolo *Teatro e letteratura* del 1918 (SP p. 1022). L'idea che l'autore debba selezionare dalla realtà quegli elementi, che attraverso il suo sentimento assumono rilievo espressivo, è enunciata in termini simili in diverse recensioni. Pirandello elogia, ad esempio, nel 1906 Sibilla Alarano perché nel suo romanzo «sa insomma sceverare, buttar via le parti ovvie, comuni, per raccogliere solamente e fermare e luceggiare i tratti e i casi che dal proprio sentimento animatore acquistano valore espressivo, l'idealità essenziale e caratteristica, appunto, dei fatti e delle persone» (PG p. 220). Viceversa a proposito delle novelle sceneggiate *Oh... le dame e i gentiluomini* di Giannino Antonia Traversi osserva: «vorrei ch'egli non fosse soltanto un semplice osservatore di cose che, rappresentate come sono, pajano non molto degne di nota, e che avrebbero potuto essere invece notevolissime, se dal pensiero e dal sentimento dell'artista avessero acquistato un più alto valore espressivo» (*Novelle e novellieri*, «Nuova Antologia», 16 giugno 1906, p. 662).

²³⁸ Nella traduzione autografa sono ancora presenti alcune formule espunte successivamente all'interno dell'articolo del 1908: «L'essere reale trova nel suo ambiente mille ostacoli che lo contrariano, è limitato, imperfetto, deformato. L'arte invece è la vita nella sua libertà, [la vita che non ha, per così dire, altro ambiente che la vita e che tutto trae da sé stessa]. L'artista astrae e concentra: senza neppur badarvi, sol per la legge della spontaneità vivente, rigetta tutto ciò che contraria l'idea-madre, e aggruppa tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Così nasce l'opera che non è, come la natura, senz'ordine, almeno apparente, e irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutto si viene a vicenda e a vicenda tutto coopera. In questo senso appunto l'artista idealizza [e giustifica quella definizione da molti tacciata d'oscurità: che la bellezza è il generale nel particolare]. Non già che l'artista debba rappresentare tipi, dipingere idee. [L'artista idealizza, fa apparire il generale nel particolare, senza volerlo, poichè l'arte, essendo forma della vita,] semplifica [, astrae] e concentra. [...] I particolari inutili spariscono, tutto ciò ch'è imposto dalla logica vivente del carattere vien riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e più vero» (OS pp. 257-58). Da questo brano Pirandello deriva probabilmente anche la dicitologia «l'arte in genere astrae e concentra» di UM p. 157.

la descrizione della creazione artistica proposta da Séailles, e d'altro canto come la teorizzazione oppositiva, messa in atto ne *L'umorismo*, sia da ricondurre a una particolare visione del mondo. Questa non costituisce però – neppure per l'agrigentino – il fondamento di ogni espressione artistica. Nello stesso articolo Pirandello definisce infatti il ruolo svolto dalla riflessione proprio ricorrendo ai termini dell'*Essai* (GS p. 210), che aveva usato fin dal 1905 per definire per opposizione l'umorismo (SP p. 373 e UM pp. 126-27):

Ora sta di fatto che la riflessione è per lo scrittore quasi una forma del sentimento: man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. L'opera è insomma nello scrittore è un sentimento analogo a quello che essa sveglia nello spettatore: è *provata*, cioè, più che non sia *giudicata*. Lo stesso avviene nell'attore, che non può essere affatto considerato come uno strumento meccanico, o passivo di comunicazione. Se egli esaminasse a freddo l'opera che deve rappresentare, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, e da questo freddo esame, da quest'analisi spassionata volesse assurgere alla interpretazione della propria parte, non riuscirebbe mai a dare vita a un personaggio su la scena. Precisamente come non farebbe mai opera viva uno scrittore che non avesse in prima il sentimento ispiratore, la visione dell'insieme, e componesse a parte a parte i vari elementi fino a riunirli con un lavoro di composizione riflessiva, come una conclusione costruita al pari di un ragionamento. (*Illustratori* SP pp. 222-23)²³⁹

Nella tensione tra le posizioni apparentemente contraddittorie di questi due testi del 1908 si manifesta per la prima volta il contrasto, su cui s'incentrano i *Sei personaggi in cerca d'autore*, «tra l'esigenza naturalista di concepire il personaggio assolutamente identico all'individuo» e «la scoperta pirandelliana della diversità della loro natura profonda», dato che il personaggio, «pur riflettendo nel modo più autentico ogni tratto dell'uomo concreto, rimane sempre una creatura del mondo dell'arte, e deve quindi possedere una coerenza e un'unità profonda, indispensabile alla sua perfezione estetica» (Vicentini 1993, p. 171).

In conclusione, Pirandello nell'*Essai sur le génie dans l'art* trova svolta in modo sistematico la concezione organica dell'opera d'arte (a lui già familiare attraverso Goethe, De Sanctis e Capuana), riaffermata la base sentimentale della creazione artistica (già postulata da De Sanctis) e individuata – novità decisiva – la radice dell'originalità artistica (stile, modo e contenuti della rappresentazione) nella selettività soggettiva delle sensazioni esterne e immagini interne, in base al particolare temperamento, alle emozioni, alle idee e agli interessi di ciascuno. Nel trattato di Séailles trova anche una percezione critica della realtà espressa attraverso temi e immagini congeniali, pure in parte già recepiti da altri autori: la conflittualità del

²³⁹ Tutto il brano è un collage di lacerti testuali derivati dall'*Essai* (rispettivamente tratti da pp. 210, 178-79, 161), citati in precedenza e qui variamente ricongiunti.

reale e i contrasti interni all'anima (Cantoni, Binet), la percezione dei capricci della natura (Leopardi), la contemplazione copernicana della finitezza umana misurata all'infinito universo (Leopardi e Pascal), il vuoto causato dal vacillare delle certezze esistenziali, eludibile costruendosi un cielo provvisorio. Dato il sostrato comune di tali principi estetici e di tale analisi della realtà, la diversità nell'orientamento filosofico dei due autori risulta eclatante e mette in luce le ripercussioni che una determinata concezione della vita ha sulla concezione estetica. La teorizzazione dell'umorismo da parte di Pirandello consiste anzi proprio in questo far retroagire la consapevolezza dell'illusorietà di ogni costruzione ordinata sul sistema estetico di Séailles, tutto improntato alla legge dell'armonia e dell'ordine spirituale.²⁴⁰ È dal diverso atteggiamento (rispettivamente d'evasione e di sofferta accettazione) assunto di fronte alla criticità del reale, che scaturiscono i moduli oppositivi, adottati fin dal fondamentale articolo su *Alberto Cantoni* e ulteriormente sviluppati ne *L'umorismo*. Essi oppongono l'arte in generale, come è descritta da Séailles, all'arte umoristica, la composizione armoniosa della prima alla scomposizione analitica della seconda. Tutte le caratteristiche estetiche dell'umorismo risalgono al particolare «modo di vedere e di sentire» dell'umorista, così come è ritratto da Pirandello. L'opera è ispirata dal sentimento del contrario, che è prodotto dal particolare tipo di riflessione demistificante, cui si deve l'associazione delle immagini per contrari e la rappresentazione dei personaggi colti nelle contraddittorietà interne e nelle avversità della vita quotidiana. L'opposizione, su cui si basa la teoria pirandelliana, si situa quindi a livello di *Weltanschauung* e non intracca, bensì assume in modo integrale (contrariamente all'apparenza) «la descrizione del procedimento artistico come sviluppo organico di immagini attraverso la personalità dell'artista mediante l'armonica collaborazione di tutte le sue facoltà» (Vicentini 1985, p. 101). Ciò emerge chiaramente dagli altri saggi, in particolar modo dal coevo articolo *Illustratori, attori e traduttori*, in cui gli stessi passi, usati nel libro per la definizione oppositiva dell'umorismo, vengono adottati senza riserve per descrivere il processo di creazione artistica.

²⁴⁰ Già Luperini sottolinea che, «se, per Séailles come per Pirandello, il mistero della vita può essere penetrato solo attraverso il sentimento e l'arte deve nascere appunto da tale esperienza, bisogna aggiungere però che per lo scrittore siciliano il sentimento è partecipazione sofferta a una visione del mondo relativizzata, disgregata, in cui non è la sintesi a imporsi ma la percezione di un "cozzo di voci discordi"» (1999, p. 17).

IV.

STRUTTURE ARGOMENTATIVE E SISTEMA CONCETTUALE DE *L'UMORISMO*

1. STRATEGIA ARGOMENTATIVA

Il saggio su *L'umorismo* risulta refrattario alla comprensione analitica, poco trasparente è la sua argomentazione, malgrado le dichiarazioni procedurali disseminate nel testo e il complesso ordito di rinvii interni. Ai marcati segni di strutturazione del discorso non corrisponde infatti uno sviluppo argomentativo logico lineare.¹ L'apparente contraddizione deriva dalla strategia messa in atto da Pirandello per ottemperare ai criteri della commissione esaminatrice. L'influsso decisivo, che essa ha esercitato sulla struttura del libro in qualità di destinatario primo e principale, è dichiarato dall'autore stesso nella risposta (che qui giova ricordare) alle critiche di Ojetti:

In quanto alla critica, dirò così, esteriore del libro, son d'accordo con te. Si presenta dalle spalle. Ma sai perché? Ho dovuto farlo (e m'è costato tanta pena!) per presentarlo a una Commissione di 5 professori d'Università che doveva esaminare i miei titoli per la mia promozione da professore straordinario a ordinario. Se li prendevo di faccia, addio! E sono andato innanzi a loro con le spalle imbottite e foderate di dottrina. (CI, 21 febbraio 1909, p. 33)

Ciò che Pirandello occulta dietro all'imbottitura dottrinarica di tipo accademico è l'essenza psicologica e filosofica della propria concezione umoristica, supponendo che tale genere di osservazioni poco sarebbero valse a dimostrare le proprie attitudini scientifiche ai cinque professori ordinari di filologia e storia letteraria.² Per celare, soprattutto inizialmente, la reale natura e portata della propria teoria, lo scrittore

¹ Già Debenedetti, che esaminò *L'umorismo* come apologia de *Il fu Mattia Pascal*, osservava che il saggio è «assai elastico» nelle sue articolazioni e nel suo sviluppo «perché continuamente aperto a digressioni abbastanza autonome di critica letteraria» (1987, p. 392).

² La valutazione della commissione di fatti, pur apprezzando l'approccio psicologico, rilevò le mende bibliografiche, argomentative e formali: «Il suo lavoro su *L'umorismo* parve a tutti cospicuo per la finezza e l'originalità della ricerca psicologica, benché si possa appuntare al Pirandello d'aver ignorato alcuna recente disquisizione su la materia, non tutti persuada la parte dedicata all'ironia comica nella poesia cavalleresca, e la forma sia parsa a qualcuno de' commissarii macchiata qua e là di trascuraggini che il Pirandello avrebbe fatto bene a evitare» (Comes 1976, p. 143).

attua un doppio capovolgimento argomentativo gravido di conseguenze. Alla tradizionale ricostruzione storica del significato assunto dal termine non fa seguire la propria definizione dell'umorismo, bensì la rassegna dei principali luoghi comuni della critica letteraria, per la cui confutazione è continuamente costretto ad accennare, anticipandola, alla concezione dell'umorismo enunciata solo nella seconda parte. E neppure in questa l'esposizione segue la successione logica, poiché gli effetti peculiari, prodotti dalla riflessione durante la creazione di un'opera umoristica, sono descritti prima delle ragioni d'ordine psicologico e filosofico che motivano l'attività scompositrice propria della riflessione dell'umorista.

Il compito di controbilanciare l'argomentazione non lineare è demandato ai vari segmenti metadiscorsivi, che orientano il lettore sui principali snodi del discorso. Così dopo il tipico esame de *La parola «umorismo»*, svolto nel primo capitolo, l'autore annuncia che: «Prima di entrare a parlar dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo, dobbiamo sgomberarci il terreno di tre altre questioni preliminari: 1) se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno; 2) se esotico per noi; 3) se specialmente nordico» (UM p. 25). Le *Questioni preliminari*, trattate nel secondo capitolo, concernono soprattutto la tradizionale delimitazione cronologica debitrice della *querelle* tra romantici e classicisti, mentre il terzo capitolo s'occupa delle *Distinzioni sommarie*, cioè delle generiche caratterizzazioni delle varie letterature nazionali, giudicate inadeguate per descrivere l'umorismo che non è prerogativa di alcun popolo.³ Il rigore argomentativo s'allenta poi nei successivi due capitoli, in cui vengono rivisti i giudizi abituali sul Rinascimento e sui poemi cavallereschi italiani, per appurare quali condizioni siano in realtà avverse o favorevoli all'umorismo. Nel quarto capitolo è giudicato impossibile il connubio tra *L'umorismo e la retorica* e combattuto il luogo comune, secondo cui l'arte rinascimentale sarebbe priva d'ideali e di sentimento. Il lungo quinto capitolo rettifica l'interpretazione idealistica desanctisiana de *L'ironia comica nella poesia cavalleresca italiana* come «comicità puramente negativa, demolitrice del passato» (Milone 1996, p. 97). Da un lato evidenzia la presenza di elementi ironici e satirici già nelle *chansons de gestes*

³ Momigliano condivise il rifiuto pirandelliano dei giudizi sommarie: «Il P. si mostra giustamente nemico delle teorie che cercano di spiegare con ragioni generali fatti così individuali come sono quelli di cui egli si occupa. L'osservazione è questa: che è vano il teorizzare, come s'è fatto, per spiegare l'affermazione arbitraria della mancanza dell'umorismo nelle letterature antiche» (1909, p. 430). La Ragusa, dal canto suo, osserva che questo modo di impostare il problema secondo «la maniera della polemica fra romantici e classicisti» riflette l'impostazione storico-letteraria «che sta alla base degli studi romanzeschi fin dalla nascita della disciplina: visione contrastiva lungo i due assi, spaziale e temporale, tra letterature settentrionali e meridionali, e fra mondo classico e mondo moderno – con tutto ciò che deriva da queste dicotomie». E sottolinea che: «La Parte prima dell'*Umorismo* va letta contro questo sfondo. Un forte senso di *déjà vu* sorprende chiunque si avvicini a queste pagine non da una preliminare – e semmai superficiale – conoscenza dell'opera pirandelliana ma dalla consuetudine con la cultura storico-letteraria europea dell'Ottocento. Questa prospettiva recuperata – impressa nei testi stessi – riflette il progressivo carimino dall'avanguardia all'accademia – fenomeno non certo unico, ma che ha la sua tematica particolare dal primo al tardo Ottocento. In questa prospettiva non il 'nuovo' risalta in quanto si allontana dal 'vecchio', ma il 'vecchio' in quanto perdura nel 'nuovo': resistenza del 'vecchio' e il suo progressivo dissolversi sotto la spinta sempre più forte del 'nuovo', documentati nel sovrapporsi dei testi» (1988, pp. 143-44).

francesi, dall'altro fa risalire sia la comicità di Pulci e di Boiardo sia l'ironia di Ariosto non già alla mancata serietà, bensì alla intenzionale rappresentazione distaccata e comica del mondo cavalleresco, ben diversa dalla sofferta partecipazione di un Cervantes. Che il filo argomentativo si sia alquanto allentato per questa ampia digressione sui poemi cavallereschi,⁴ funzionale in primo luogo a dimostrare le proprie qualità di storico della letteratura alla commissione esaminatrice,⁵ emerge chiaramente dal lungo brano posto in apertura al sesto e ultimo capitolo della prima parte. Prevenendo possibili obiezioni, Pirandello giustifica estesamente il proprio procedimento e afferma, per la prima volta in modo tanto esplicito, la natura essenzialmente psicologica del «vero umorismo»:

Non è mia intenzione di tracciare, neppure per sommi capi, la storia dell'umorismo presso le genti latine e segnatamente in Italia. Ho voluto soltanto, in questa prima parte del mio lavoro, oppormi a quanti han voluto sostenere che esso sia un fenomeno esclusivamente moderno e quasi una prerogativa delle genti anglo-germaniche, in base a certi preconcetti, a certe visioni e considerazioni, arbitrarie le une, sommarie le altre, come mi sembra d'aver dimostrato. / La discussione intorno a queste divisioni arbitrarie e considerazioni sommarie, se forse mi ha fatto ritardare alquanto il cammino, che mi ero proposto più spedito, trattenendomi a osservar da presso certi particolari aspetti, certe particolari condizioni nella storia della nostra letteratura; tuttavia non mi ha disviato mai dall'argomento principale, che del resto vuol esser trattato con sottile penetrazione e minuta analisi. Vi ho girato attorno, ma per circuirlo sempre più e penetrarlo meglio da ogni parte. / A qualcuno che forse avrà creduto di trovare una contraddizione tra il mio assunto e gli esempi finora recati di scrittori italiani, nei quali io non ho riconosciuto la nota del vero umorismo, ricorderò che io ho parlato in principio di due maniere d'intenderlo, e ho detto che il vero nodo della questione è appunto qui: cioè, se l'umorismo debba essere inteso nel senso largo con cui comunemente si suole intendere, e non in Italia soltanto; o in un senso più stretto e particolare, con peculiari caratteri ben definiti che è per me il giusto modo d'intenderlo. Inteso in quel senso largo – ho detto – se ne può trovare in gran copia nella letteratura così antica come moderna d'ogni paese; inteso in questo senso stretto e per me proprio, se ne troverà parimenti, ma in molto minor copia, anzi in *pachissime espressioni eccezionali*, così presso gli antichi come presso i moderni d'ogni paese, non essendo prerogativa di questo o di quella razza, di questo o di quel tempo, ma frutto di una specialissima disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico che può avvenire tanto in un savio dell'antica Grecia, come Socrate, quanto in un poeta dell'Italia moderna, come Alessandro Manzoni. (UM pp. 104-5)

Alla sintesi dell'argomentazione svolta nella prima parte succede una rassegna di

⁴ Il carattere digressivo del capitolo fu criticato da Momigliano: «Il quinto capitolo riguarda l'ironia comica nella poesia cavalleresca, ed è il più estraneo al volume» (1909, p. 431). Mentre Croce formulò in proposito uno dei suoi rari apprezzamenti: «Anche intorno all'ironia comica nel poema cavalleresco (I, c. 5) il P. ha buone osservazioni» (1909, p. 223; il passo manca nella riedizione all'interno delle *Conversazioni critiche* 1939, pp. 43-48).

⁵ Il capitolo non convinse però Novati, secondo cui Pirandello non sempre riesce: «a padroneggiare il vasto e ponderoso argomento (poco ci persuade soprattutto la parte dedicata all'ironia comica nella poesia cavalleresca)» (Comes 1976, p. 140).

Umoristi italiani, giudicati equiparabili agli scrittori anglosassoni solitamente additati come i maggiori esponenti di questa espressione letteraria.

Nella seconda parte del saggio, pure suddivisa in sei capitoli contrassegnati però semplicemente da numeri romani, vengono finalmente esaminati *Essenza, carattere e materia dell'umorismo*, temi annunciati fin dall'inizio del secondo capitolo della prima parte. Il luogo comune dell'impossibilità di definire in modo soddisfacente l'umorismo è ricondotto, nel primo capitolo della seconda parte, a un errato approccio metodologico:

Dalla somma, ripeto, di tutte queste caratteristiche e conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere, così, in generale, che cosa sia l'umorismo, ma nessuno negherà che non ne risulti una conoscenza troppo sommaria. Che se accanto ad alcune determinazioni affatto incompiute, come abbiamo veduto, altre ve ne sono indubbiamente più comuni, l' minima ragione di esse non è poi affatto veduta con precisione né spiegata. (UM p. 123)

L'errore non consiste nel voler definire, come affermò il Croce, uno stato psicologico di per sé indefinibile dal punto di vista estetico, bensì nel soffermarsi sulle caratteristiche esteriori invece di «penetrar nello spirito dello scrittore umorista» (UM p. 137). Per la finalità pragmatica più volte invocata, il metodo psicologico, elaborato a partire dall'estetica di Séailles, viene solo marginalmente esplicitato ne *L'umorismo* e le analisi esemplari d'opere umoristiche sono giustificate invocando la *Critica estetica* di Cesareo. Dal piano argomentativo, che nel 1908 chiude il primo capitolo della seconda parte,⁶ traspare comunque, benché la successione di causa ed effetto sia capovolta, che le ragioni della peculiarità letteraria dell'umorismo si situano nell'ambito psicologico e filosofico:

Vediamo dunque, senz'altro, qual è il processo da cui risulta quella particolar rappresentazione che si suol chiamare umoristica; se questa ha peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano: se vi è un particolar modo di considerare il mondo, che costruisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo. (UM 1908 p. 148)

Tale rapporto causale è affermato più esplicitamente nel secondo capitolo, quando lo scrittore pone, tra la descrizione della creazione artistica in genere e quella particolare dell'umorismo, la seguente domanda retorica, che – a dire il vero – alla lettura lineare del testo risulta piuttosto fuorviante, poiché presuppone l'illustrazione della particolare fisionomia psichica dell'umorista, fornita in realtà solo nel quarto capitolo:

Questo, ordinariamente. Vediamo adesso se per la natural disposizione d'animo di quegli scrittori che si chiamano umoristi e per il particolar modo che essi hanno di intuire e di

⁶ Nella seconda edizione questa dichiarazione metodologica apre (UM 1920 p. 126) il secondo capitolo, poiché alla fine del primo è ampiamente sviluppata la polemica contro la posizione crociana sull'indefinibilità dell'umorismo.

considerar gli uomini e la vita, questo stesso procedimento avviene nella concezione delle loro opere; se cioè la riflessione vi tenga la parte che abbiamo or ora descritto, o non vi assuma piuttosto una speciale attività. (UM p. 127)

Dopo aver esaminato la speciale attività della riflessione nella concezione delle opere d'arte umoristiche, Pirandello vi fa risalire nel terzo capitolo le caratteristiche esteriori solitamente rilevate: «seguiamo questa attività speciale della riflessione, e vediamo se essa non ci spiega a una a una tutte le varie caratteristiche, che si possono riscontrare in ogni opera umoristica» (UM 1908 p. 154).⁷ La causa prima di tali determinazioni letterarie viene finalmente descritta nel quarto capitolo: «Per spiegarci la ragione del contrasto tra la riflessione e il sentimento, dobbiamo penetrar nel terreno in cui il germe cade, voglio dire nello spirito dello scrittore umorista» (UM p. 137). Alla caratterizzazione del suo dissidio interno, segue nel quinto capitolo l'esposizione della materia peculiare dell'umorismo, l'illustrazione cioè dei vari ambiti in cui agisce la riflessione, smontando illusioni e sentimenti. L'ultimo capitolo fa derivare da questa visione demistificante il tipo di mondo rappresentato dall'umorismo e anche il modo di rappresentarlo, mentre nel riassunto conclusivo viene riproposta la definizione essenzialmente estetica dell'umorismo.

Se le numerose indicazioni procedurali conferiscono al saggio su *L'umorismo* l'aspetto esteriore di un'ordinata dissertazione scientifica, malgrado l'andamento argomentativo doppiamente capovolto, esse non appianano però le asperità argomentative e concettuali presenti nel testo. Sulla tendenza tipica di Pirandello, d'adottare nei saggi critici una progressione tematica non molto trasparente a favore di chiazze testuali particolarmente icastiche, s'innestano in questo caso le esigenze, legate alla finalità accademica, di far sfoggio d'erudizione e d'originalità. Il tipo d'illustrazione contrastiva adottata dallo scrittore a questo fine, con frequenti e ampie citazioni delle teorie altrui, risulta a tratti disorientante per il discrimine non sempre chiaro alla lettura lineare tra parola propria e parola altrui e per l'estesa sottostruttura polemica, che accentua i punti di disaccordo racendo quelli condivisi. Inoltre la contrapposizione tra umorismo e arte in genere, più che chiarire didascalicamente i caratteri precipui del primo, ne offusca talora lo statuto categoriale.

Per il capovolgimento argomentativo le due parti de *L'umorismo* stanno in rapporto non consequenziale: la prima costituisce un'applicazione anticipata dei concetti della seconda parte, mentre questa rappresenta una trattazione pressoché autonoma. Numerosi rimandi della prima parte segnalano al lettore elementi variamente sviluppati nella sistemazione concettuale della seconda parte.⁸ I concetti annunciati ricompaiono sì nella seconda parte, ma attraverso un'esposizione indipendente, non provvista di un'esplicita ripresa del passo precedente. L'unica ripresa

⁷ Nella seconda edizione è espunto l'aggettivo indefinito «tutte» (UM 1920 p. 132).

⁸ Il sistema dei rinvii interni risulta particolarmente intricato nella seconda edizione, poiché a causa dei tagli operati nel 1920 in seguito alle critiche crociane vengono a mancare alcuni antecedenti (cf. *supra* par. III.1.6.2).

veramente consistente riguarda l'interpretazione umoristica del *Don Quijote*, come risultato dello sdoppiamento dell'eroico autore finito in carcere, già offerta nella prima parte (UM pp. 99-104). Tale lettura costituisce in effetti il necessario fondamento per comprendere la concisa esemplificazione dell'umorismo oggettivato attraverso il capolavoro di Cervantes proposta nella seconda parte (UM pp. 129-30).⁹ Gli altri recuperi concettuali espliciti riassumono l'elemento riutilizzato, di modo che i rimandi marcano più che altro delle ripetizioni testuali.¹⁰ Il fatto che tutt'e tre si riferiscano al capitolo iniziale e che due compaiano in apertura alla seconda parte,¹¹ segnala una continuità del discorso, non però rispetto al punto in cui s'è interrotto alla fine della prima parte, bensì rispetto all'inizio e su un altro livello. Lo scarto della seconda parte si manifesta, tra l'altro, nel non tematizzare la natura acronica dell'umorismo, rivendicata invece con tanta veemenza nella prima per far fronte alla tradizionale delimitazione cronologica e geografica. Tale silenzio è, come vedremo, sintomatico per la natura polivalente della descrizione umoristica pirandelliana: essa oscilla (come ha delineato con brillante rapidità Umberto Eco)¹² tra spiegazione estetico-psicologica dell'umorismo letterario, teoria di una forma d'arte radicalmente alternativa a quella tradizionale e dichiarazione di poetica connessa alla personale visione del mondo.¹³

⁹ Il richiamo alla precedente interpretazione è esplicito: «Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destinato in noi perché s'è destinato in lui, e noi ne abbiamo già veduto le ragioni» (UM p. 129). L'esempio cervantesco è brevemente rievocato anche in conclusione al quarto capitolo (UM p. 145).

¹⁰ Un caso a parte costituiscono i due moduli di richiamo «abbiamo detto» e «ripetiamo» che si trovano in apertura al quinto capitolo (UM p. 145). Essi sono rapportabili a senso a due passi della seconda parte (UM pp. 132 e 139-45), ma segnalano in realtà un recupero testuale dal sesto capitolo della prima parte con inversione nella successione dei temi (UM pp. 106-7). È questo uno dei rari casi di rinvio incrociato, dato che pure il brano della prima parte rimanda con un «noi vedremo» alla seconda.

¹¹ Nel primo capitolo della seconda parte Pirandello rievoca sia il luogo comune della critica, secondo cui è difficilissimo definire l'umorismo (UM p. 121 si ricollega a UM pp. 19-20), sia il significato materiale e umorale della parola umore (UM p. 122 si ricollega a UM p. 18). Mentre nel quarto e nel quinto capitolo ricorda che nell'ironia la contraddizione è solo verbale (UM pp. 139 e 146), riutilizzando senza più alcun segnale di richiamo la definizione data nel primo capitolo (UM p. 22).

¹² Riprendo in sostanza, verificandone l'articolazione testuale e la validità, i tre piani di significazione messi in luce da Eco nell'articolo *Pirandello ridens* del 1978: «Ci troviamo dunque di fronte a un testo ambiguo. Esso sembra di voler definire l'Umorismo, passa attraverso alcune definizioni del Comico e dell'Ironico, arriva ad essere una definizione dell'Arte in genere, o almeno dell'arte di Pirandello (e quindi un resto di poetica) rivelandosi infine per quello che in realtà è (come tenteremo di dimostrare): un dramma o una commedia di Pirandello, che per errore ha assunto la forma del saggio. Cerchiamo dunque di leggere per tre volte questo saggio, adottando tre punti di vista: 1. Il saggio come una definizione, imprecisa e fallimentare, dell'umorismo. 2. Il saggio come una enunciazione della poetica di Pirandello. 3. Il saggio come il dramma grottesco di una definizione impossibile» (1978, pp. 88-89). Non adotto il terzo punto di vista, perché – secondo me – Pirandello non dimostra tanto che «l'uomo è animale non-razionale» (1978, p. 95) quanto mette in luce la sua inconcludente e vana razionalità, che cerca di rendere logico e coerente l'irrazionale flusso vitale: è da tale consapevolezza (razionale) che scaturisce il riso (propriamente umano) dell'umorismo teorizzato da Pirandello.

¹³ Fin dal 1920, in occasione alla seconda edizione del saggio, Eugenio Levi ha messo in luce il fondamento eminentemente filosofico de *L'umorismo di Pirandello* (ora in 1959, pp. 153-66).

2. TESSERE ESTETICHE NELL'ARGOMENTAZIONE STORICA

La refutazione dei principali luoghi comuni della critica svolta nella prima parte de *L'umorismo* è radicale, perché riguarda l'impostazione storico-letteraria ed estetica. Pirandello contrappone alle usuali sintesi idealistiche e deterministiche e alla concezione artistica esteriore propria della retorica, un approccio psicologico individualizzante e una creazione organica dell'opera d'arte su base sentimentale, da cui derivano i tratti peculiari estetici, psicologici e, anche, le implicazioni filosofiche della sua concezione dell'umorismo. Questa derivazione è dissimulata dal modo non sistematico di esporre i propri fondamenti estetici, enunciati solo per corroborare i propri giudizi storico-letterari controcorrente. Se l'occultamento della propria estetica è riconducibile alla finalità accademica, che impone sia la preminenza accordata alla storia letteraria (dato l'orientamento storico e filologico degli esaminatori) sia l'illustrazione contrastiva rispetto alla critica precedente, esso corrisponde però anche all'interesse più artistico che speculativo di Pirandello stesso, il quale nel sottotitolo chiama il proprio libro «saggio» e non trattato filosofico o estetico.

2.1. Approccio estetico-psicologico e prospettiva acronica

Quando nel secondo capitolo della prima parte rifiuta le ideali sintesi storiche, su cui si basa la tradizionale delimitazione cronologica e geografica dell'umorismo,¹⁴ Pirandello afferma che per prendere «in esame un'eccezionale e speciosissima opera d'arte come l'umoristica» (UM p. 28) non s'addice l'approccio deterministico teorizzato da Taine:

Dopo aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, ecc. non dobbiamo forse appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno di essi questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo? Dove uno s'abbandona, l'altro si

¹⁴ I principali rappresentanti italiani di tale tendenza, con cui Pirandello polemizza ampiamente, sono Arcoletto e Nencioni (cfr. *supra* par. III.1.1 e III.1.2). Essa era condivisa anche da E.G. Parodi che, nella recensione al volume di Enrico Sannia su *Il Comico, l'Umorismo e la Satira nella "Divina Commedia"*, evoca marginalmente pure il libro di Pirandello («Bullettino della società danvesca italiana», settembre 1909, pp. 209-10n). Villari esprime invece nell'articolo *Humour classico e moderno* («Vita Nuova», Roma, 1° ottobre 1889) una posizione alquanto simile a quella pirandelliana, quando combatte la generica considerazione dell'umorismo come fenomeno moderno e del nord: «Con tutto ciò non voglio negare, intendiamoci, che alcune condizioni speciali di clima, costumi, ecc., abbiano fatto più facile l'umorismo nei paesi nordici; ma è piuttosto che lo stato della coscienza latina ha finora reso alquanto sterile il fenomeno fra noi; e dico alquanto, perché tracce infinite se ne possono riscontrare in scrittori antichi e moderni italiani, francesi, spagnuoli, ecc. Il pregiudizio esiste e trova pure un po' di alimento nella difficoltà quasi insuperabile di definire l'umorismo, che del resto assume espressioni e pose variissime secondo i temperamenti e, diciamolo, i paesi. Ma se l'umorismo risponde, come ho accennato, a un certo stato di coscienza, rivela una compenetrazione speciale dell'anima e della vita, pretendere assolutamente che debba sorgere soltanto in certi luoghi, è per lo meno una stranezza» (Providenti 1993b, p. 112).

rivolta; dove uno piange, l'altro ride; e ci può esser sempre qualcuno che ride e piange a un tempo. Del mondo che lo circonda, l'uomo, in questo o in quel tempo, non vede se non ciò che lo interessa: fin dall'infanzia, senza neppur sospettarlo, egli fa una scelta d'elementi e li accetta e accoglie in sé; e questi elementi, più tardi, sotto l'azione del sentimento, s'agiteranno per combinarsi nei modi più svariati. (UM p. 29)

Il metodo, esposto (senza dichiararlo) attraverso le parole di Séailles, non postula solo e tanto un approccio individualizzante quanto uno psicologico, attento allo «speciale organamento psichico» che seleziona gli elementi circostanti. Rivendicare la necessità di un tale metodo per lo studio dell'umorismo implica che la definizione, che ne verrà data, s'incentrerà sulla particolare fisionomia psichica e visione del mondo dello scrittore umorista. Nell'esemplificazione del principio di selettività soggettiva è già dissimulata una sua prima caratterizzazione come coesistenza di sentimenti contrari: «e ci può esser sempre qualcuno che ride e piange a un tempo», dove l'avverbio temporale «sempre» svela la prospettiva acronica, ribadita attraverso l'altra determinazione temporale «in questo o in quel tempo».¹⁵ L'approccio psicologico traspare in seguito dall'affermazione: «Parliamo d'umorismo e delle sue espressioni artistiche» (UM p. 30), che distingue tra fenomeno psicologico e sua manifestazione letteraria, ed è manifesto nella dichiarazione che strappa il travestimento storico-letterario:

Oh via! è proprio inutile sfoggiare esempi e citazioni. Sono questioni, disquisizioni, argomentazioni accademiche. L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tal quale. Possiamo tutt'al più ammettere che oggi, per questa – se vuoi – cresciuta sensibilità e per il progresso (ahimè) della civiltà, siano più comuni quelle disposizioni di spirito, quelle condizioni di vita più favorevoli al fenomeno dell'umorismo, o meglio, di un certo umorismo; ma è assolutamente arbitrario il negare che tali disposizioni non esistessero o non potessero esistere in antico. (UM pp. 32-33)

¹⁵ Si tratta di oltremodo significative aggiunte rispetto al testo originale del filosofo francese: «Mais, quand on a étudié le ciel, le climat, le sol, la société, les mœurs, les habitudes, les préjugés, il faut se tourner vers l'individu et se demander ce que sont devenus en lui tous ces éléments par la combinaison originale, unique, qui le constitue. Où l'un se laisse aller, l'autre se révolte; où l'un ricane, l'autre pleure. [...] Du monde qui l'entoure, l'artiste ne voit que ce qui le frappe et l'intéresse. Dès l'enfance, sans le soupçonner, il fait un choix d'éléments qu'il accepte en lui et qui plus tard, sous l'action du sentiment, s'agiteront pour se combiner» (GS p. 181). Si discosta minimamente dalla versione definitiva quella adottata nell'articolo *Dell'umorismo. Questioni preliminari*: «Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolta; dove l'uno ride, l'altro piange; e ci può essere sempre qualcuno che piange e ride a un tempo» (*Rivista di sociologia ed arte*, Palermo, maggio 1908, p. 37). Mentre nella traduzione autografa, approntata da Pirandello per i corsi all'Istituto di Magistero, non compaiono le puntualizzazioni finalizzate all'argomentazione de *L'umorismo*: «Ma quando si è studiato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi, le abitudini, i pregiudizii, bisogna poi concentrare lo sguardo su l'individuo e domandarsi che cosa sono divenuti in lui questi elementi mercé la combinazione originale, unica, che lo costituisce. Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolta, dove l'uno ride, l'altro piange. [...] Del mondo che lo circonda – noi l'abbiamo detto – l'artista non vede se non quel che lo interessa e lo colpisce. Fin dall'infanzia, senza neppur sospettarlo, egli fa una scelta d'elementi e li accetta e accoglie in sé, e questi elementi, più tardi, sotto l'azione del sentimento, s'agiteranno per combinarsi» (OS p. 258). Costante alle tre versioni pervenuteci è l'errore, segnalato da Milone (1995, p. 27n), per cui Pirandello traduce il francese «sol» con «sole» (francese «soleil») invece che con «suolo».

Di fronte ai vari giudizi leopardiani su dolore antico e dolore moderno,¹⁶ Pirandello invoca (attraverso un'altra formulazione derivata da Séailles)¹⁷ l'essenza umana, di cui l'umorismo viene a essere una espressione acronica in potenza, ma in realtà sottoposta a fluttuazioni quantitative e tonali nel tempo.

Tutta l'argomentazione della prima parte è riconducibile alla duplice distinzione: tra un uso del termine umorismo in senso largo come sinonimo di comico e un uso invece ristretto a designare la specifica essenza psicologica acronica dell'umorismo, la quale a sua volta non va confusa con le modificazioni impresse dal carattere delle diverse lingue e dei diversi popoli. Fin dal primo capitolo viene annunciata la seconda distinzione:

tutto, in fondo, si riduce a un bisogno di più chiara distinzione che sentiamo noi, perché, o bello o buono o tetro o gajo, umore è sempre, e non è diverso dall'inglese nell'essenza, ma nelle modificazioni che naturalmente vi imprimono la lingua diversa e la varia natura degli scrittori. (UM p. 19)¹⁸

Mentre in conclusione al secondo è enunciata quella fondamentale tra l'accezione vulgata e quella tecnica del termine:

Qui è il nodo vero della questione. / Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare, e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche come presso le moderne, d'ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione (UM p. 38)

È rifacendosi a questa duplice distinzione, approvata finanche da Croce,¹⁹ che Pirandello combatte la delimitazione tradizionale, ora invocando l'abuso del termine umorismo usato in senso troppo largo, ora rivendicando per il giudizio sulla letteratura italiana parametri uguali a quelli adottati per giudicare gli scrittori inglesi:

¹⁶ La Stasi (1995, pp. 267-73) ha messo in luce come Pirandello sdoppi il punto di vista leopardiano, contrapponendo il passo dello *Zibaldone* alla conferenza su Leopardi tenuta da Panzacchi nel 1898, chiamata in causa solo indirettamente malgrado le ampie riprese letterali. Anche la Del Gaudio (1997, pp. 232-36) sottolinea dietro l'esposizione polemica pirandelliana la reale affinità con la concezione del ridicolo antico e moderno di Leopardi.

¹⁷ Già il filosofo francese controbilancia l'invito all'artista di considerare il ricco tesoro d'immagini offertogli dalla storia, osservando che: «il n'est pas nécessaire de chercher bien loin l'humanité, elle est dans tous les hommes» (GS p. 158; OS p. 245).

¹⁸ Pirandello afferma, nel terzo e nel sesto capitolo (UM pp. 42-45, 105-8, 114-17), che la mancanza di umorismo nella letteratura italiana e l'abbondanza in quella inglese rilevate dai critici italiani è da ricondurre o a una percezione falsata dal diverso carattere delle due lingue o alla confusione dell'umorismo vero e proprio con l'humour inglese, cioè con quel tipico modo di ridere o umore che, come tutti gli altri popoli, hanno anche gli Inglesi» (UM p. 116).

¹⁹ «Oltre di ciò, nel libro del P. sono pagine degne di essere lette, e, specialmente, mi sembra assai giusto quello ch'egli dice circa la dilatazione della parola "umorismo", estesa a qualsiasi manifestazione di comicità, e, d'altra parte, circa la curiosa ritrosia che si ha poi ad usarla quando si parla di scrittori italiani» (Croce 1909, p. 223).

Non è lecito però assumere a capriccio questo o quel modo d'intendere e applicar l'uno a una letteratura, per concludere che essa non ha umorismo, e applicar l'altro a un'altra per dimostrare che l'umorismo vi sta di casa. Non è lecito sentire soltanto negli stranieri, a causa della lingua diversa, quel particolar sapore, che per la familiarità dello stesso strumento espressivo non si avverte più nei nostri, ma nei quali intanto gli stranieri a loro volta lo avvertono. (UM pp. 105-6)

A dire il vero, egli stesso offusca talora la distinzione tra i due diversi usi del termine quando, lasciandosi prendere la mano dalla *vis* polemica che sorregge la rivalutazione dell'umorismo italiano, annovera tra gli *Umoristi italiani* anche vari scrittori che di per sé non ritiene tali, ma che pur sono equiparabili a molti esponenti dell'umorismo inglese.²⁰

Ma sul serio, se son considerati umoristi in Inghilterra il Congreve, lo Steele, il Prior, il Gay, non troveremo noi nella letteratura nostra da contrapporre altri nomi di scrittori, che noi, per conto nostro, non ci siamo mai sognati di chiamare umoristi, anche del Settecento, e anche di due e di tre secoli innanzi? Ma quanti bizzarri e gaj ingegni tra quei *bajoni* nostri del Cinquecento! E il Cellini? Sul serio, se ci vediamo porre innanzi *The Dunciad* del Pope, non abbiamo da prendere a piene mani, per seppellirla [*sic*], tutta una letteratura, di cui sogliamo vergognarci, a cominciar dai *Mattacini* del Caro? Mancassero guerre d'inchostro tra i letterati nostri d'ogni tempo, giù giù dai sonetti di Cecco Angiolieri contro Dante, all'*Atlantide* di Mario Rapisardi! Riso anche questo, sicuro, gajezza mala, umore, cioè fiele, collera fredda e secca, come la chiama Brunetto Latini, o malinconia nel senso originario della parola: la malinconia appunto dello Swift libellista. (UM 1920 p. 114)²¹

La caratterizzazione del riso di Cecco e Rapisardi attraverso il significato umorale originario, applicato oltre tutto a Swift, uno dei principali e indiscussi esponenti dell'umorismo in senso stretto,²² cancella il discrimine tra le due categorie e solleva il dubbio, se agli scrittori italiani qui nominati non siano umoristi anche in senso stretto. L'insicurezza è risolvibile, ricorrendo d'un canto al chiaro giudizio negativo espresso in precedenza sull'umorismo di Cecco (UM pp. 50-52), e d'altro canto considerando il seguito del testo, in cui l'iscrizione all'umorismo solo in senso lato è di nuovo esplicita, benché Pirandello stesso ammetta che i giudizi non siano univoci:

Penso al Franco, all'Aretino e, più qua, a quel terribile monsignor Lodovico Segardi. A questi soltanto? Ma a ben più d'uno / è forza ch'io riguardi, / Il qual mi grida e di lontano accenna / E priega ch'io nol lasci nella penna, / vedendo con quanta larghezza altri imbar-

²⁰ Per un ampio esame degli scrittori presenti sul *Narrenschiff dell'umorismo* si veda Contarino (1991, pp. 27-55).

²¹ Ricordo che nella prima edizione il brano comportava una caratterizzazione dell'opera teatrale di Congreve, desunta di seconda mano dalla *Storia e fisiologia dell'arte di ridere* di Massarani (cfr. *supra* p. 146 n. 46).

²² A Swift Pirandello ricorre poi più volte come pietra di paragone dell'umorismo vero (UM pp. 33, 41, 109, 122).

chino scrittori su questo *Narvenschiff* dell'umorismo! Ma sì, perché no? anche tu, Ortensio Lando, [...] monta anche tu, autore dei *Paradossi* e del *Commentario delle cose mostruose d'Italia e d'altri luoghi*, tu che, non foss'altro, avesti il coraggio di dare ai noi di dell'animalaccio ad Aristotile. Io, per me, ti lascerei a terra con tutti gli altri, a terra col Doni, [...] a terra con tanti prima e dopo di te, il Caporali e il Lippi e il Passeroni; ma non vorrei essere io solo così rigoroso, massime quando vedo dalla barca uno che ha il diritto di starvi, incontestabile, Lorenzo Sterne, far cenni e invitar quell'ultimo dei nostri che ho nominati, a montarvi. (UM p. 114)

Dubbi sul tipo di umorismo in questione sorgono anche durante la già commentata confutazione del giudizio di Arcoleo, secondo cui nella letteratura italiana in dialetto si trovano solo tracce del comico e in quella in lingua solo ironia e satira. Nella rapida rassegna di umoristi in senso stretto compare infatti ad un tratto un modulo polemico, che solitamente contraddistingue il termine usato in senso lato:

Non scopre poi sul serio altro che ironia e satira l'Arcoleo negli scrittori italiani? Io penso a un certo *Socrate immaginario* d'un certo abate del Settecento; penso a *Didimo chierico* del Foscolo; ad alcune volate del Baretti; penso ai *Promessi Sposi* del Manzoni, tutto infuso di genuino umorismo; penso al *Sant'Ambrogio* del Giusti, vera poesia umoristica, unica forse tra le tante satiriche o sentimentali; penso a quei certi dialoghi e a quelle certe prosette del Leopardi; [...] e, poiché l'Arcoleo arriva fino a Marco Twain, penso al *Re umorista*, al *Demonio dello stile*, all'*Alatena delle antipatie*, al *Pietro e Paola*, a *Scaricalasino*, all'*Illustrissimo* del Cantoni; al *Demetrio Pianelli* del De Marchi; penso ai poeti della scapigliatura lombarda e a tante note di schietto e profondo umorismo nelle liriche del Carducci e del Graf. (UM pp. 118-19)

Ricordare all'interno di questo elenco compatto il giudizio di Arcoleo su Twain risulta straniante, poiché Pirandello a pagina 21 aveva dichiarato che Twain è umorista solo a patto di confondere i termini,²³ mentre a pagina 35 aveva chiamato Cantoni «argutissimo nostro umorista». Anche il reiterato accoppiamento di Rabelais a Folengo, Pulci e Berni, tra le cui opere Pirandello ravvisa una «patentela spirituale innegabile» (UM pp. 56-57, 106), è poco chiaro dal punto di vista categoriale: da un lato egli attribuisce a Berni «quel sentimento che vedremo esser fondamentale dell'umorismo, cioè il *sentimento del contrario*» (UM p. 59),²⁴ dall'altro afferma che in Pulci l'ironia non riesce «a drammatizzarsi, attraverso il suo sentimento, comicamente», per cui nel *Morgante* c'è solo l'«umorismo inteso nel senso

²³ Momigliano condivise la critica pirandelliana: «Altra osservazione giusta; noi esageriamo nel riconoscere scrittori umoristi presso gli stranieri: Mark Twain, per esempio, non è affatto un umorista» (1909, p. 430).

²⁴ A proposito di Berni va rilevato che non figura tra gli *Umoristi italiani* del sesto capitolo, benché Pirandello adduca l'interpretazione umoristica data da Panizzi e Roscoe, esperti dell'umorismo inglese, come prova della falsata percezione dei critici italiani (UM pp. 43-44). Momigliano non condivise la valutazione umoristica pirandelliana: «Il P. trova invece dell'umorismo nel Berni: l'idea, come la intende lui, è nuova, ma inaccettabile anche se si approva la definizione che egli dà dell'umorismo» (1909, p. 430).

più largo e comune» (UM p. 75). Questa ripetuta commistione di scrittori umoristi in senso lato e scrittori umoristi in senso stretto offusca la basilare distinzione terminologica dell'intera prima parte, rendendo evanescenti i contorni del canone letterario umoristico di Pirandello.²⁵

2.2. Vaghe determinazioni dell'umorismo in senso stretto

Le caratterizzazioni delle opere umoristiche in senso stretto, fornite nella prima parte, ruotano attorno al carattere psicologico e filosofico della descrizione proposta nella seconda parte. Così nella storia semantica della Parola «umore» viene subito attirata l'attenzione sul significato originario materiale e spirituale del termine, connesso alla teoria umorale di Ippocrate:

Sarà bene, trattando dell'umorismo, tener presente anche quest'altro significato di malattia della parola umore, e che malinconia, prima di significare quella delicata affezione o passion d'animo che intendiamo noi, abbia avuto in origine il senso di bile o fiele e sia stata per gli antichi un umore nel significato materiale della parola. Vedremo appresso la relazione che le due parole umore e malinconia avranno tra loro assumendo un senso spirituale. (UM p. 18)

Pirandello anticipa in questo modo allusivo il carattere anormale della condizione psicologica dell'umorista, contraddistinta da un atteggiamento «malinconico nel senso originario della parola, cioè pieno di fiele» (UM p. 122).²⁶

L'umorismo è poi è contrapposto per la contraddizione mai «fittizia ma essenziale, come vedremo, e di ben altra natura» all'ironia retorica, che implica «una contraddizione, ma fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole che sia inteso» (UM p. 22).²⁷ La natura sentimentale della contraddizione umoristica è affermata una

²⁵ Sempre Momigliano rilevò subito questo aspetto: «Altri umoristi addita il P. inaspettatamente, soprattutto nel cinquecento ma il fatto che egli si limita ad accenni colla riserva di fare uno studio compiuto ed un'anrologia degli umoristi italiani (benvenuta fra tante antologie zeppa di retorici) ci fa dubitare, almeno per ora, che agli autori che egli cita si addica il nome di umorista» (1909, p. 431). Cappello, dal canto suo, ha osservato che Pirandello «alterna momenti di analisi rigorosa, puntuale, su testi specifici, ad affermazioni sintetiche, che invece fanno ovviamente ricorso ad una concezione dell'umorismo meno precisa, allargata» (1982a, p. 46). Non mi pare però che l'ambiguità terminologica sia perseguita da Pirandello con i fini apologetici ravvisati da Debenedetti: «E lui, Pirandello, poteva rabbonire gli obiettori, tranquillare coloro che aveva sconvolti, rispondendo: perché ve la prendete? perché vi agitate? io faccio dell'umorismo. Questa parola umorismo assolveva dunque, sotto sotto, a un doppio impiego: aveva una sostanza teorica con cui Pirandello spiegava esteticamente la propria arte; aveva l'accezione comune, con cui Pirandello calmava gli animi altrui e anche il proprio» (1987, p. 411).

²⁶ Tale caratterizzazione dell'umorismo di Swift ricorre già nella prima parte (UM p. 114). Sui vari significati del termine malinconia s'incetra il giudizio espresso su Cecco Angiolucci: «La parola *malinconia* in Cecco, ad esempio, se non ha più il senso materiale originario che aveva nel latino di Cicerone e di Plinio, è pur lontanissima dal significare quella delicata affezione o passione d'animo che intendiamo noi» (UM p. 50). Sul valore saturnino della malinconia si veda Contarino (1991, pp. 15-17).

²⁷ Marina Mizzau ricorda nello studio sul funzionamento linguistico discorsivo e interazionale dell'ironia la

prima volta nel quarto capitolo, quando Cecco Angiolieri è giudicato ironico perché il «contrasto non è nel sentimento, è solo verbale» (UM p. 52). Mentre il contenuto del contrasto traspare fin dalla rivendicazione dell'umorismo di Diogene, con la sua botte e la sua lanterna: «nulla di più serio nel ridicolo e di più ridicolo nel serio» (UM p. 33). La compenetrazione dei due elementi contrari assume una prima volta valore distintivo a proposito del poeta senese: «Il contrasto, quel che *par sorriso ed è dolore*, in Cecco in somma non c'è mai» (UM p. 51).

Dall'ironia filosofica dell'idealismo tedesco l'umorismo si distingue invece, perché la sua opera di smascheramento non si limita a sorridere della «vana parvenza dell'universo»:

L'ironia retorica sarebbe, rispetto alla romantica, come quella famosa rana della favola la quale, trasportata nel macchinoso mondo dell'idealismo metafisico tedesco e abbottandosi qua più di vento che d'acqua, fosse riuscita ad assumere le invidiate proporzioni del bue. L'infingimento, quella tal contraddizione fittizia, di cui parla la retorica, è divenuta qua, a furia di gonfiarsi, la vana parvenza dell'universo. Ora ecco: se l'umorismo consistesse tutto nella *puntura di spillo che svescia quella rana abbottata*, ironia e umorismo sarebbero press'a poco la stessa cosa. Ma l'umorismo, come vedremo, non è tutto in questa puntura di spillo. (UM p. 23)

Reperire il passo, a cui rimanda l'anticipazione, è in questo caso difficile, perché il concetto di ironia filosofica non compare più in modo esplicito nella seconda parte. Lo scioglimento è in questo caso assicurato dall'espressiva spia lessicale «svesciar», che ricorre nel quinto capitolo della seconda parte, quando Pirandello descrive l'atteggiamento psicologico peculiare dell'umorista:

Ora la riflessione, sì, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di *svesciar* questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà. (UM 1908 p. 170)²⁸

contrapposizione pirandelliana, sottolineando l'irrisolvibile problematicità delle definizioni contrastive di concetti quali ironia, umorismo, comico, parodia, satira, ecc., che designano «campi distinti ma che si intersecano» (1984, pp. 8 e 40). La Cantelmo si sofferma invece su questa contrapposizione, mettendo in luce i diversi patti comunicativi che sorreggono rispettivamente l'ironia retorica, quella romantica e l'umorismo (1997, pp. 20-29).

²⁸ Nella seconda edizione Pirandello sostituisce con «sgonfiar» (UM 1920 p. 146) il termine toscano «svesciar», qui usato in un'accezione non registrata dai vocabolari, che vi attribuiscono il significato di «spifferare in segreto», «vuotare il sacco» e l'avvicinano a 'loffà'. La sostituzione lessicale, che elimina il debole segnale di svolgimento rispetto all'anticipazione della prima parte, ottempera al consiglio formulato da Flamini di «guardarsi in avvenire dall'abuso, che v'è ora innegabilmente nei suoi scritti, del neologismo non tanto nella formazione quanto nell'accezione de' vocaboli» (Comes 1976, 139). Si veda in merito l'articolo di Luciana Bandi su *Vaghezza e tecnica della parola in Pirandello* (1984). Mentre per la rivalutazione in corso delle scelte linguistiche pirandelliane, su cui a lungo pesò il giudizio apodittico di Contini (1968, p. 609), si vedano i saggi della Grignani (1993) e le indi-

L'unica determinazione positiva dell'umorismo, fornita nel capitolo iniziale, è contenuta nella caratterizzazione di Manzoni. Egli non è ironico né in senso filosofico, dato che della «verità storica si fece una vera e propria fissazione», né in quello retorico, poiché «nessuna contraddizione fittizia si trova mai in lui», bensì è umorista:

Il Manzoni non si sdegna mai della realtà in contrasto col suo ideale: per compassione transige qua e là e spesso indulge, rappresentando ogni volta minutamente, in forma viva, le ragioni del suo transigere e del suo indulgere: il che come vedremo, è proprio dell'umorismo. (UM p. 24)

L'esempio è importante perché, anticipando l'interpretazione in chiave umoristica di Manzoni ampiamente svolta nella seconda parte (UM pp. 132 e 139-45), caratterizza in modo sintetico i sentimenti contrastanti in gioco (sdegno e compassione), l'atteggiamento riflessivo («le ragioni del suo transigere») e lo stile analitico dello scrittore umorista.

2.3. Umorismo come risultato di un particolare processo psicologico ed estetico

Un primo riferimento esplicito alla natura processuale dell'umorismo si trova nel terzo capitolo, quando Pirandello a proposito del catalogo di umoristi inglesi offerto da Taine osserva:

Quel che di comune possono aver tra loro questi scrittori non deriva dalla qualità dell'umore nazionale inglese, ma dal solo fatto ch'essi sono umoristi, ciascuno sì a modo suo, ma umoristi tutti veramente, scrittori cioè nei quali avviene quello speciale processo intimo e caratteristico da cui risulta l'espressione umoristica. (UM p. 40)

I caratteri psicologici di tale processo emergono dall'esame dell'atteggiamento di Aristofane e di quello di Socrate, interpretarsi sulla falsariga di Lipps.²⁹ Il commediografo greco non è umorista, perché in lui «quel processo non avviene affatto», dato che «non è mai tenuto tra il sì e il no; egli non vede che le ragioni sue, ed è testardamente per il no» (UM p. 41). Umorista è invece il filosofo greco, che «assiste alla rappresentazione delle *Nuvole* e ride con gli altri della derisione che fa di lui il poeta», accettandone il punto di vista, pur mantenendo al contempo il proprio: «Socrate ha il sentimento del contrario; Aristofane ha un sentimento solo, unilaterale» (UM 1908 p. 41). Ricorre qui per la prima volta la formula «sentimento del

cazioni fornite da Pier Vincenzo Mengaldo (1994, pp. 141-45), il quale però ribadisce la valutazione sostanzialmente negativa dello stile pirandelliano isolandolo dal sistema poetico-retorico dello scrittore.

²⁹ Quanto importante sia stata l'analisi psicologica fornita in *Komik und Humor* (1896) dell'atteggiamento socratico per l'elaborazione da parte di Pirandello del concetto di sentimento del contrario è illustrato sopra al par. III.1.5.3.

contrario» per designare l'elemento peculiare dell'umorismo inteso in senso stretto: esso si distingue dalla satira aristofanesca per la sospensione tra il sì e il no, per lo sdoppiamento delle prospettive, da cui scaturisce il duplice riso socratico. Pirandello non attira però l'attenzione del lettore sul concetto centrale già a questa sua prima occorrenza, lo fa solo alla fine del capitolo successivo, dopo aver accennato ai caratteri più propriamente estetici dell'umorismo.

Nel quarto capitolo espone la propria concezione estetica, affermando che lo stile e la forma nascono in modo organico durante la concezione dell'opera d'arte. In particolar modo s'oppongono ai dettami esteriori della retorica classica, secondo cui:

la forma non era propriamente forma, ma *formazione*: non nasceva, si faceva. E si faceva secondo norme prestabilite: si componeva esteriormente, come un oggetto. Era dunque artificio, non arte; copia non creazione. / Ora si deve ad essa, senza dubbio, la scarsa intimità dello stile che si può notare in genere in tante opere della nostra letteratura; si deve ad essa se – per restringerci alla nostra indagine speciale – non pochi scrittori nostri che avrebbero avuto e anzi ebbero indubbiamente, come per tante testimonianze si può arguire, una spiccatissima disposizione all'umorismo, non riuscirono a manifestarla, a darle espressione, per rispettare appunto le leggi della composizione artistica. (UM p. 49)³⁰

In base al rapporto d'esclusione reciproca tra umorismo e retorica, Pirandello spiega, perché nella storia letteraria «tanto quegli scrittori nostri che si sogliono chiamare umoristi, quanto gli altri che sono veramente tali, o son di popolo o popolareggianti, lontani cioè dalla scuola, o son ribelli alla Retorica, cioè alle leggi esterne della tradizionale educazione letteraria» (UM 1920 p. 50).³¹ L'incompatibilità con la retorica non è però esclusiva dell'umorismo in senso stretto, in quanto viene attribuita anche a quello in senso largo:

Son toscani, questi poeti, e in Toscana segnatamente troveremo queste espressioni così dette umoristiche in senso largo: in Toscana, e nella non scarsa letteratura nostra dialettale. Perché? Perché l'umorismo ha sopra tutto bisogno d'intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retoriche che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. [...] Il movimento è nella lingua viva e nella forma che si crea. E l'umorismo che non può farne a meno, (sia nel senso largo, sia nel suo proprio senso) lo troveremo – ripeto – nelle espressioni dialettali, nella poesia macaronica e negli scrittori ribelli alla retorica. (UM pp. 52-53)

³⁰ L'apologo della retorica come guardaroba dell'eloquenza (UM pp. 48-49) si trova anche nel contemporaneo *Soggettivismo e oggettivismo dell'arte narrativa* (SP p. 194). La metafora vestimentaria compare nella contemporanea lirica *Per la prossima estate* («La Critica», Roma, 28 marzo 1896, firmata con lo pseudonimo Paulo Posti, SP pp. 808-9), che polemizza contro l'imitazione della letteratura francese e contro quella dannunziana. Per l'ascendenza desancianiana dell'uso dei verbi «fare» e «nasce» per significare rispettivamente l'artificiosità e la spontaneità della creazione artistica cfr. *supra* p. 155.

³¹ Più contorta la sintassi adoperata nella prima edizione: «tanto quegli scrittori nostri i quali nel senso più largo e più comune della parola si sogliono chiamare umoristi, quanto quegli altri che sono veramente e propriamente tali» (UM 1908 p. 51).

L'indistinzione rivela come l'intimità stilistica corrisponda in realtà a uno dei requisiti fondamentali dell'arte *tout court*, per cui non è causa sufficiente a spiegare la perifericità storico-letteraria dell'umorismo. È una creazione artistica non organica a impedire che la disposizione umoristica si manifesti nell'opera e le conferisca caratteri specifici:

L'umorismo, come vedremo, per lo specialissimo contrasto essenziale in esso, inevitabilmente *scompon*e, disordina, discorda; l'arte, invece, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era soprattutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato. (UM 1908 p. 51)

La contrapposizione, problematica dal punto di vista categoriale (come ha subito rilevato Croce),³² assimila l'arte organica a quella umoristica e motiva il carattere decomposto dell'umorismo attraverso il suo «specialissimo contrasto essenziale» o – secondo la lezione del 1920 – attraverso il suo «intimo, specioso, essenziale processo» (UM p. 49).³³ Questo elemento è però ancora troppo indeterminato a questo punto del saggio per esplicitare la sua funzione causale. Apodittico e ambiguo resta perciò pure il postulato: «L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea» (UM p. 53). Esso predica al grado superlativo una condizione propria a ogni espressione artistica:

La lingua è conoscenza, è oggettivazione; lo stile è il subbiettivarsi di questa oggettivazione. In questo senso è *creazione* di una forma: è cioè, la larva della parola in noi investita e animata dal nostro particolar sentimento e mossa da una nostra particolar volontà. (UM p. 53)³⁴

³² Per le obiezioni del critico napoletano e la difesa di Pirandello nel 1920 si veda qui sopra il par. III.1.6.2. Anche Biondolillo rilevò la contraddizione insita nell'opposizione tra umorismo e retorica: «La retorica è di danno non solo a quelli ch'hanno disposizione per l'umorismo, ma anche per tutti gli altri. [...] Ma tutti i veri artisti, umoristi o no, sono ribelli alla retorica, perché *arte* è il contrario di *retorica*» (1910, p. 190). Debenedetti, dal canto suo, ha messo in luce come Pirandello, equiparando la retorica all'imitazione e l'arte genuina all'infrazione della tradizione, giustifichi le proprie infrazioni rispetto al canone naturalistico e ponga il fondamento per due petizioni di principio tra loro reciproche: «- In arte non può né deve esistere tradizione. Dunque, ciò che io faccio, per scandaloso e disorientante e urtante che possa parere, è vera arte, perché porta le stigmate della rivolta contro la tradizione, è quello specifico modo di rivolta, anche nella forma, che si chiama umorismo. - Il rovesciamento della posizione adopera come premessa quello che per Pirandello sono i caratteri dell'umorismo; - L'umorismo, che certamente per ammissione generale è arte, si presenta come qualcosa di rotto e di ribelle alla tradizione, dunque l'arte è ribelle alla tradizione, dunque quel mio ineluttabile piglio di ribelle è segno che io sono umorista, e perciò artista» (1987, p. 397).

³³ Lo spostamento d'accento dal contrasto dialettico al carattere processuale dell'umorismo è commentato sopra a proposito degli assestamenti celati operati nel 1920 in rapporto alle critiche mosse da Croce (cfr. par. III.1.6.2).

³⁴ Ricordo che l'idea dell'arte come creazione soggettiva promossa dal sentimento e dalla volontà è ribadita nel 1908 un poco sotto, quando Pirandello polemizza con l'estetica intellettualistica crociana: «L'arte non è, né può essere semplice conoscenza. Come ho dimostrato altrove, la conoscenza, sia pur soltanto intuitiva e non intellettuale, non ci può dar altro che un'oggettivazione, la quale può esser soltanto *contenuto psichico* e non *forma*, contenuto che l'arte *formerà* investendolo subbiettivamente» (UM 1908 p. 58).

Su questa base sentimentale della creazione fa leva la concezione umoristica pirandelliana che culmina nel «sentimento del contrario». Non a caso, proprio in chiusura al capitolo su *L'umorismo e la retorica* – tutto incentrato sull'affermazione di un'estetica organica, né formalistica né contenutistica, bensì essenzialmente sentimentale –,³⁵ Pirandello annuncia il concetto centrale, commentando l'atteggiamento assunto dal Berni in alcune sue lettere:

E come uno stoico veramente fu in mezzo alla peste, ne vinse il terrore e riuscì ad acquistare quel sentimento che vedremo esser fondamentale dell'umorismo, cioè *il sentimento del contrario*: l'ironia nei due capitoli in lode della peste riesce a drammatizzarsi comicamente, e però va oltre alla facezia, oltre alla burla, oltre al comico. [...] Ma la natura ha anche «forte del buffone» e il Berni sa bene avvertirne tutti i contrasti e le aspre dissonanze e riderne, rappresentandoli. (UM pp. 58-59)

Il nuovo concetto è corredato da una perifrasi non molto perspicua, più volte usata per determinare la differenza tra una rappresentazione ironica, distaccata ed esteriore, e una invece umoristica, contrassegnata da una amara partecipazione interiore. Poco sopra Pirandello afferma che l'ironia nelle opere del Rinascimento italiano «non riesce se non di rado a drammatizzarsi comicamente, come avviene nei veri umoristi: resta comica senza dramma, e dunque facezia, caricatura più o men grottesca» (UM p. 57). E nel quinto capitolo a proposito di Pulci osserva:

Ma no! Il vero umorismo non si può trovare nel *Morgante*. Si sarebbe potuto trovare, se il Pulci fosse riuscito a trasfondere i suoi dolori, le sue miserie in qualcuno dei personaggi o in qualche scena, e ne avesse riso, come nella *Frottole* o in qualcuna delle lettere; se la sua ironia, la vana parvenza di quello sciocco, puerile o grottesco mondo cavalleresco, fosse riuscita in qualche punto a drammatizzarsi, attraverso il suo sentimento, comicamente. Ma egli non solo non vede, né può vedere sé nel dramma, ma non riesce a vedere il dramma nell'oggetto rappresentato. E come si può dunque parlare d'umorismo? (UM p. 75)³⁶

³⁵ L'idea di una creazione artistica spontanea, disinteressata, non ridicibile al mero contenuto né alla forma esteriore emerge anche dai seguenti passi: «L'artista deve sentire la propria opera com'essa si sente e volerla com'essa si vuole. Avere un fine e una volontà esteriori, vuol dire uscire dall'arte. / E ne escono difatti quanti s'ostinano a ripetere che l'arte nostra del rinascimento fu splendida di fuori e vuota di dentro. Vuota in che senso? Nel senso che non ebbe volontà e fini oltre a sé stessa? Ma questo fu un pregio e non un difetto. O se no, bisognerebbe dimostrare che fu arte falsa, cioè artificio. Si può dimostrar questo? Sì, certamente, se prendiamo i mediocri, gli schiavi della retorica, la quale insegnava appunto l'artificio, la copia! Ma perché dobbiamo prendere i mediocri? perché dobbiamo guardare così raineamente all'ingrosso, senza distinguere? Arte falsa, quella dell'Ariosto?» (UM pp. 55-56); «Buttando via in un fascio i mediocri, e affrontando i veri poeti, ci accorgeremo subito di fare una questione di contenuto e non di forma, una questione dunque estranea all'arte» (UM p. 56); «gl'ideali della vita, per sé stessi, non hanno nulla da vedere con l'arte, che dev'essere creazione spontanea e indipendente» (UM p. 57).

³⁶ Una prima versione concisa di questo giudizio si trova su un foglietto d'appunti ritrovato da Barbina nella biblioteca di via Besio: «Quella frottole il Molinigliano chiama giustamente il "rosario d'uno scettico". Noi sappiamo dal Pulci che l'uomo piangeva mentre il poeta rideva. Ma non c'è nell'opera sua l'oggettivazione comica del pianto: e però non c'è l'umorismo, né ci poteva essere perché il poeta non poteva sentirsi in nessuno dei personaggi

Condizione necessaria all'umorismo è, secondo la formulazione di Debenedetti, la «presenza soggettiva dell'autore, come parte lesa, sotto il velo delle parvenze e figure comiche che essa drammatizza» (1987, p. 404). Ciò spiega perché Pirandello basi la valutazione delle opere umoristiche su una lettura attenta alle proiezioni autobiografiche dell'autore.³⁷

L'ultima occorrenza della formula del «sentimento del contrario» all'interno della prima parte si registra a proposito dell'esemplare interpretazione umoristica del *Don Quijote*, dove Pirandello applica già quelli che saranno i principali concetti e le più importanti metafore della seconda parte.

Li, nell'oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli *si vede* finalmente; si accorge che i giganti eran molini a vento e l'elmo di Mambrino un vil piatto da barbiere. Si vede, e ride di sé stesso. Ridono tutti i suoi dolori. Ah folle! folle! folle! Via, al rogo, rutti i libri di cavalleria! [...] Ma come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa nell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui. (UM p. 103)

È questa la prima volta che ne *L'umorismo* è descritto il processo psicologico da cui scaturisce il sentimento del contrario. Fa qui la sua apparizione la riflessione come potenza demistificante propria dell'umorista, la quale provoca una percezione distaccata («si vede»), suscitando così una reazione contraria («ridono tutti i suoi dolori»), che s'oppona al primo sentimento senza però annientarlo («pena»).

rappresentati comicamente, come più tardi Cervantes si sentirà nel Don Chisciotte. L'influsso del Rinascimento non c'entra. Certamente il Pulci si riconnette con la poesia borghese faceta toscana. La particolarità è nel tono» (BP p. 76). Buona parte del brano su Pulci è rifuso nella voce *Morgante* firmata da Pirandello nel *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le culture*, Milano, Bompiani, vol. 4, 1947, pp. 813-14.

³⁷ Salvatore Guglielmino (1984, pp. 152-53) sottolinea come il nesso tra amara esperienza biografica e meccanismo di sdoppiamento umoristico, su cui si basano l'interpretazione del *Morgante* e quella del *Don Quijote*, venga attenuato nella seconda parte per ambizioni di estetica generale, quando Pirandello dichiara, contraddicendosi, che «è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante» alla speciale fisionomia psichica dell'umorista (UM p. 138), il concetto di umorismo come drammatizzazione del comico appare un'ultima volta per caratterizzare l'ironia ariostesca: «Ma perché il poeta si è posto fin da principio, rispetto alla sua materia, in condizioni del tutto opposte a quelle in cui si sarebbe messo un umorista. Egli schiva il contrasto e cerca l'accordo tra le ragioni del presente e le condizioni favolose di quel mondo passato: lo ottiene sì, ironicamente, perché, com'ho detto, è per sé stessa ironica quell'intenzione d'accordo; ma l'effetto è che quelle condizioni non si affermano come realtà nella rappresentazione, si sciolgono, per dirla col De Sanctis, nell'ironia, la quale, distruggendo il contrasto, non può più drammatizzarsi comicamente, ma resta comica, senza dramma» (UM pp. 95-96). In questo caso Momi-gliano apprezzò l'interpretazione di Pirandello: «Meglio è quel che dice dell'Ariosto: spiega bene la sua superiorità di fronte alla materia cavalleresca, e fa qua e là buone osservazioni» (1909, p. 432).

2.4. Centralità del sentimento nel fatto estetico

Tipico per il modo al contempo disseminato e dissimulato di enunciare la propria concezione estetica è il lungo brano teorico, profondamente rielaborato nel 1920, con cui Pirandello, nel quinto capitolo, corrobora il proprio giudizio (opposto a quello di Rajna) sull'atteggiamento assunto da Boiardo e Ariosto nei confronti del mondo da loro rappresentato. In questo luogo non preminente espone l'importante principio del soggettivismo gnoseologico, secondo cui la realtà oggettiva non è conoscibile dall'uomo, se non come ricostruzione soggettiva a partire dalla propria esperienza sensoriale. Perciò la rappresentazione del mondo reale derivata dai sensi può essere equiparata, per la sua inevitabile soggettività, all'arbitrarietà della finzione creata dall'arte:

Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Certo, nessun artista crede alla verità oggettiva, cioè reale in sé, del mondo che rappresenta. Ma si potrebbe dire che questa verità oggettiva, non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno, giacché non può esser considerata come reale in sé se non per una astrazione in base a un procedimento logico: l'uomo non può uscire fuori di sé stesso; e fatalmente crede verità fuori di sé quella ch'egli si finge coi propri sensi, la propria illusione. Si potrebbe dire altresì che l'unica verità oggettiva per l'uomo sia quella ch'egli stesso riesce a creare oggettivando con la volontà il proprio sentimento. Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo esteriore, rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione; tuttavia non è ancora arte, perché è in noi senza volontà; noi non possiamo volerla o non volerla. (UM 1908 pp. 90-91)

Se la costruzione soggettiva del mondo costituisce la base filosofica della visione del mondo umoristica esposta nella seconda parte, la descrizione del processo artistico fornita nel 1908 (sempre sulla falsariga di Séailles)³⁸ evidenzia la centralità del sentimento, che ispira l'opera e traspira da essa.

Il fatto estetico comincia quando questa rappresentazione acquista in noi volontà, azione. L'arte è dunque la rappresentazione che si vuole, che vuole sé stessa; e si vuole secondo l'ispirazione del sentimento da cui è nata. Quel che dà infatti valore espressivo alla rappresentazione che si vuole è il sentimento. Ma per sé stesso questo non potrebbe nulla, se non provocasse nella rappresentazione il movimento che la effettui, la volontà. Se non vi suscita dentro questa volontà, che è appunto l'azione dell'immagine, il sentimento è sterile. Naturalmente questo non avviene in tutti, non avviene in tutti voglio dire il fatto estetico, della rappre-

³⁸ Il passo appena citato radicalizza il concetto espresso dal filosofo francese, secondo cui l'uomo percepisce la realtà solo attraverso una ricostruzione spirituale delle innumerevoli sensazioni trasmesse dai sensi: «Le monde n'a d'existence pour nous que par nos sensations; à toute sensation répond une image; nous trouvons donc en nous les matériaux d'un monde idéal semblable au monde réel» (GS p. 78). Mentre il brano che segue rielabora vari concetti espressi nell'*Essai* (cfr. soprattutto pp. 156, 209 e 153-54) esaminati sopra al par. III.2.1.4.

sentazione cioè che si vuole per sè stessa, senz'altro fine che in sè medesima. Perché questo avvenga, bisogna che il sentimento sia prima di tutto disinteressato. Generalmente invece i sentimenti sono interessati e interessata è l'azione ch'essi provocano: la rappresentazione non si vuole più per sè stessa ed è effettuata secondo i fini e gl'interessi del sentimento che l'ispira. Una prova di questo si può avere nella frase che ciascuno suol ripetere: — «*Ho lavorato per amore dell'arte*» — ogni qual volta, per disgrazia, contro ogni aspettativa, il proprio fine, i proprii interessi siano stati frustrati. Ma il sentimento può essere anche altrimenti interessato, cioè anche senza un fine di pratica utilità. Tutti i sentimenti così detti organici sono interessati. Perché un sentimento divenga estetico, bisogna che si disinteressi, e purificato, idealizzato, si trasfonda tutto nella rappresentazione, per modo che questa non sembri più ispirata da esso, ma che esso invece spira dalla rappresentazione. In altre parole, l'artista vorrà la sua rappresentazione com'essa si vuole, quand'egli la sente com'essa si sente. Avviene, invece, il più delle volte che il sentimento non riesca a purificarsi e a idealizzarsi, e allora altera, guasta o fa comunque impeto scomposto nella rappresentazione. (UM 1908 pp. 91-92)

Il costante ricorrere della locuzione «il sentimento spira dalla rappresentazione», ogni qualvolta nella seconda parte si tratta di caratterizzare l'umorismo attraverso il sentimento del contrario, dimostra come questo brano costituisca l'effettiva base estetica per quella definizione. La locuzione non solo traluce dalla celebre definizione della particolare attività della riflessione, che durante la concezione di un'opera umoristica si pone innanzi al sentimento «lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il *sentimento del contrario*» (UM p. 127). Essa ricompare anche nella successiva analisi esemplare del *Don Quijote*: «Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il tiso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario» (UM p. 129).³⁹ Ricorre poi nella regola generale per riconoscere un'opera umoristica: «Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche» (UM pp. 131-32). E, infine, nell'affermazione che il particolare effetto della riflessione durante la creazione di un'opera umoristica «ha tutti i caratteri della "ingenuità" o nativa spontaneità; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario» (UM p. 134). È il risultato di ripo sentimentale a certificare che l'umorismo non sia arte preconcepita

³⁹ Il concetto è ribadito poco sotto, sempre ricorrendo al verbo «spirare»: «Il poeta non ha rappresentato la causa del processo — come il Giusti nella sua poesia, — ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto» (UM p. 130).

nata da freddo ragionamento, bensì arte spontanea e organica in pieno accordo con la concezione estetica d'ascendenza romantica; ovvero, capovolgendo il punto di vista e assumendo una prospettiva diacronica, è tale tipo di estetica a esigere che lo sdoppiamento tra riflessione e sentimento, teorizzato fin dal 1905 a proposito di Alberto Cantoni, si risolva in un elemento sentimentale, indicato a partire dal 1907 attraverso la formula del «sentimento del contrario».

Nella seconda edizione de *L'umorismo* il brano teorico del 1908 è completamente riformulato e costituisce l'unico intervento di tale ampiezza non rapportabile alle critiche mosse da Croce.⁴⁰ Pirandello non si sofferma più sulla peculiare funzione estetica del sentimento, sviluppa bensì l'opposizione tra illusione creata dall'arte e illusione dovuta ai nostri sensi sullo sfondo di un soggettivismo gnoseologico radicalizzato,⁴¹ dove il parametro della «verità oggettiva» è sostituito da quello della «realtà», a sua volta ritenuto meno rilevante di quello della «volontà»:

Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Ma si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi. / Pur non di meno, chiamiamo *vera* quella dei nostri sensi, *finta* quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di *realtà*, bensì di *volontà*, e solo in quanto la finzione dell'arte è *voluta*, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a sé stessa; ma voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma. (UM 1920 pp. 80-81)

Ciò che distingue nel 1920 i due tipi di finzione non sono gli elementi dello spirito coinvolti (sono menzionati solo intelletto, fantasia e volontà, senza più far parola del sentimento), bensì il carattere volontario e disinteressato della creazione artistica:

Il fatto estetico, effettivamente, comincia solo quando una rappresentazione acquisti in noi per sé stessa una volontà, cioè quando essa in sé e per sé stessa *si voglia*, provocando per questo solo fatto, *che si vuole*, il movimento (tecnica) atto ad effettuarla fuori di noi. Se la rappresentazione non ha in sé questa volontà, che è il movimento stesso dell'immagine, essa è soltanto un fatto psichico comune; l'immagine non voluta per sé stessa; fatto spirituale-

⁴⁰ La riformulazione compare anche nel contemporaneo articolo *Ironia*, pubblicato sul quotidiano «L'Ida Nazionale» il 20 febbraio 1920 (SP pp. 1027-28).

⁴¹ Secondo Milone, Pirandello nell'edizione del 1920 «rielabora il fondamentale concetto dell'equivalenza tra l'illusione e la finzione generate dall'arte e quelle derivate dai nostri sensi, rendendo l'affermazione più chiara ed efficace, ma anche più perentoria. La sostanza di quest'affermazione è già nell'edizione del 1908 (pp. 90-2) ma la troviamo espressa quasi dubitativamente, con una cautela che nel 1920 viene totalmente a cadere» (1995, p. CII).

meccanico, in quanto non sta in noi volerla; ma che si ha in quanto risponde in noi a una sensazione. / Abbiamo tutti, più o meno, una volontà che provoca in noi quei movimenti atti a creare la nostra propria vita. Questa creazione, che ciascuno fa a sé stesso della propria vita, ha bisogno anch'essa, in maggiore o minor grado, di tutte le funzioni e attività dello spirito, cioè d'intelletto e di fantasia, oltre che di volontà; e chi più ne ha e più ne mette in opera, riesce a creare a sé stesso una più alta e vasta e forte vita. La differenza tra questa creazione e quella dell'arte è solo in questo (che fa appunto comunissima l'una e non comune l'altra): che quella è *interessata* e questa *disinteressata*, il che vuol dire che l'una ha un fine di pratica utilità, l'altra non ha alcun fine che in sé stessa; l'una è voluta per qualche cosa; l'altra si vuole per sé stessa. (UM 1920 p. 81)

La seconda edizione sposta così «la valutazione a tutto favore dell'illusione artistica rispetto a quella prodotta – o meglio subita – dai nostri sensi» (Stasi 1995, p. 252). Tale valutazione è per altro già enunciata nell'articolo *Teatro e letteratura* del 1918: «Ciascuno in realtà crea a sé stesso la propria vita; ma questa creazione, purtroppo, non è mai libera [...]. Soltanto l'arte, quando è vera arte, crea liberamente: crea, cioè, una realtà che ha solamente in se stessa le sue necessità, le sue leggi, il suo fine» (SP p. 1021). Il tema dell'intenzionalità autonoma delle immagini e del suo rispetto nella creazione disinteressata ribadisce il principio estetico, espresso dapprima ne *L'azione parlata* (1899), secondo cui l'artista deve immedesimarsi «con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole» (SP p. 1015), e riproposto alla lettera già nella prima edizione de *L'umorismo*. Nel 1920 esso assume anche una valenza gnoseologica sullo sfondo della concezione espressa – sempre attraverso la stessa formula – nel romanzo *Si gira* (1916):

Ho ragione di credere (e già più d'una volta me ne sono compiaciuto) che la realtà ch'io do agli altri corrisponda perfettamente a quella che questi altri danno a se medesimi, perché m'industrio di sentirli in me come essi in sé si sentono, di volerli per me com'essi si vogliono: una realtà, dunque, al tutto «disinteressata». (RO² p. 625)

Lo spostamento d'accento dall'estetica sentimentale alla maggiore verità della creazione artistica riflette il complesso percorso che, tra la fine dell'Ottocento e la metà degli anni venti, porta Pirandello a risolvere attraverso la presenza di intenzionalità indipendenti il conflitto tra l'assunto estetico fondamentalmente realistico e il soggettivismo gnoseologico.⁴²

A ravvisare in un elemento di tipo sentimentale il discrimine tra umorismo e generi limitrofi concorre, comunque, oltre all'impostazione estetica anche un parametro della classica teoria del comico,⁴³ evocato nello stesso quinto capitolo della

⁴² Per una differenziata ricostruzione del «complicato (e sovente contraddittorio) sforzo teorico operato da Pirandello» in questo ambito si veda Vicentini 1985, pp. 34-49 e 129-70.

⁴³ La non-parrecipazione affettiva nei riguardi dell'oggetto deriso è uno dei presupposti classici e tradizionali del comico già fissato nella *Poetica* di Aristotele (cfr. Ferroni 1980, pp. 24-25; Eco 1978, pp. 89-90). L'emozione

prima parte, quando Pirandello prospetta i diversi effetti possibili del disinganno dall'illusione connaturata nell'uomo:

Tutto è favola e tutto è vero, poiché è fatale che noi crediamo vere le vane parvenze che spirano dalle nostre illusioni e dalle passioni nostre; illudersi può esser bello, ma del troppo immaginare si piange poi sempre la frode: e questa frode ci appare comica o tragica secondo il grado della partecipazione nostra ai casi di chi la subisce, secondo l'interesse o la simpatia che quella passione o quell'illusione ci suscitano, secondo gli effetti che quella frode produce. (UM pp. 94-95)

Il diverso grado di partecipazione ai casi altrui decide non solo dell'effetto comico o tragico, ma anche di quello umoristico.

2.5. *Eccezionalità dell'arte umoristica*

Riassumendo in apertura al sesto e ultimo capitolo della prima parte il percorso argomentativo, Pirandello dichiara l'umorismo «tratto distintivo acronico dell'essere uomo» (Stasi 1995, p. 171), affermandone il carattere psicologico eccezionale, non legato a un determinato tempo o popolo. Invalida poi la tesi tradizionale (sostenuta soprattutto dall'Arcoleo), secondo cui l'umorismo necessita di un ideale:

Un ideale qualsiasi, in somma, per sé stesso, non dispone affatto all'umorismo, anzi ostacola questa disposizione. Ma l'ideale può ben esserci; e se c'è, l'umorismo che deriva da altre cause, certamente prenderà qualità da esso, come del resto da tutti gli altri elementi costitutivi dello spirito di questo o di quell'umorista. (UM pp. 106-7)

Ravvisare la causa dell'umorismo nel contrasto tra ideale e reale è «una veduta troppo unilaterale e anche un po' superficiale», perché confonde la causa con l'effetto «di quel particolar processo psicologico che si chiama umorismo» (UM p. 108). Questi parametri di derivazione desantisciana, solitamente addotti per spiegare la mancanza di umorismo nella letteratura italiana, misconoscono che «lo scetticismo, la tolleranza, il carattere realistico, che le nostre letterature assunsero fin quasi dal loro inizio, furon ben disposizioni e condizioni favorevoli all'umorismo» (UM p. 107).

forte» rappresenta, viceversa, una delle principali cause inibitrici del riso (cfr. Lucie Olbrechts-Tyteca 1977, p. 30). Nel saggio su *L'origine del comico* Morrigliano (1909b, pp. 303-7) si sofferma a lungo sulle «condizioni subietive» del riso, evidenziando accanto alle componenti emotive anche quelle sociali, e descrive la possibile azione della riflessione in termini non dissimili a quelli usati da Pirandello, senza però avvalersene nell'ampia tipologia formale e contenutistica dell'umorismo: «La riflessione ora frena ora eccita il sentimento comico: lo frena allorché, penetrando nella natura di un oggetto che sul momento parrebbe comico, scopre in esso un contenuto grave [...]. Il rovescio accade quando la riflessione eccita il sentimento comico [...]. Una riflessione ulteriore può uccidere anche il riso elevato, se questa consiste nel pensare al valore che ogni anche menomo oggetto ha nel mondo» (1909b, p. 304, cfr. anche p. 317).

In Machiavelli Pirandello ravvisa le qualità analitiche e la potenza demistificante proprie dell'umorista:

Ed io pensavo alla grandezza nuda di questo Sommo nostro, che non andò mai a vestirsi nel guardaroba della retorica; che come pochi comprese la forza delle cose; a cui la logica venne sempre dai fatti; che contro ogni sintesi confusa reagì con l'analisi più arguta e più sorrile; che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso; pensavo che nessuno ebbe maggiore intimità di stile di lui e più acuto spirito d'osservazione; che poche anime furono come la sua disposte all'apprensione dei contrasti, a ricevere più profondamente l'impressione delle incongruenze della vita; pensavo che, parendo a molti un carattere dell'umorismo quella certa cura delle minuzie e una – come dice il D'Ancona – «a giudicarla astrattamente e a prima vista, trivialità e volgarità», anch'egli, il Machiavelli, alla moltitudine talvolta si mescolò fino alla volgarità. (UM p. 109)

È qui accennata *in nuce* l'attività scompositrice peculiare della riflessione umoristica nei suoi tre principali campi d'azione, teorizzati nella seconda parte: 1) la percezione del mondo – in quanto smonta «ogni sintesi confusa», «ogni macchina ideale» rivelando i «contrast» e le «incongruenze della vita» –; 2) il tipo di mondo rappresentato – ritratto nelle sue «minuzie», «trivialità e volgarità» –; 3) il modo di rappresentarlo – con «acuto spirito d'osservazione» e «intimità di stile», senza prestiti dal «guardaroba della retorica». A queste qualità razionali, derivate non dalla «logica» astratta bensì dall'«esperienza» dei fatti, s'aggiunge poi l'atteggiamento spirituale peculiare dell'umorista, designato attraverso la formula coniata da De Sanctis (1898, II, p. 16) per caratterizzare la particolare tolleranza di Machiavelli, che pare dire: «ti tollo, non perché ti approvi, ma perché ti comprendo» (UM p. 109).

In base all'«eccentricità di stile» propria dell'umorismo (UM pp. 43 e 116), Pirandello radicalizza infine il principio estetico generale, secondo cui «non può né deve esistere tradizione in arte», dato che ogni forma deve essere «unica» (UM p. 47). Nega perciò la possibilità di un approccio storico-letterario all'umorismo, se non a patto di confonderlo con il particolare modo di ridere di un determinato popolo:

Altrimenti, una letteratura umoristica vera e propria non è possibile, presso nessun popolo: si possono avere umoristi, cioè pochi e rari scrittori in cui per natural disposizione avviene quel complicato e speciosissimo processo psicologico che si chiama umorismo. (UM p. 117)

L'umorismo risulta così un fenomeno prettamente individuale, che tuttavia può manifestarsi in determinati tempi e luoghi in modo più consistente fino a diventare una moda letteraria:

Certamente, l'umorismo nasce da uno speciale stato d'animo, che può, più o meno, diffondersi. Quando un'espressione d'arte riesce a conquistare l'attenzione del pubblico, questo si dà subito a pensare e a parlare e a scrivere secondo le impressioni che ne ha ricevute.

to; di modo che quella espressione, sorta dapprima dalla particolare intuizione d'uno scrittore, penetrata rapidamente nel pubblico, è poi da questo variamente trasformata e diretta. Così avvenne per il romanticismo, così per il naturalismo: diventarono le idee del tempo, quasi un'atmosfera ideale; e molti fecero per moda i romantici o i naturalisti, come molti per moda fecero gli umoristi in Inghilterra nel sec. XVIII, e molti furono degli *umidi* nel Cinquecento in Italia, e degli *arcadi* nel Settecento. (UM p. 117)⁴⁴

Vale però per l'umorismo, come per tutti gli altri movimenti letterari cui è qui equiparato, il criterio estetico della coerenza spirituale, che sola permette di creare un'opera che perduri nel tempo.

Uno stato d'animo si può creare in noi e divenir coerente o rimaner fittizio, secondo che risponda o no alla speciale fisionomia dell'organismo psichico. Ma poi le idee del tempo mutano, cangia la moda, i pòmipi seguaci si mettono appresso ad altre navi. Chi resta? Restano quei pochi, da contar su le dita, quei pochi che ebbero, primi l'intuizione straordinaria, o in cui quello speciale stato d'animo divenne così coerente, che poteron creare un'opera organica, resistente al tempo e alla moda. (ivi)⁴⁵

Sono pochi, in qualsiasi epoca, gli scrittori che creano in modo non fittizio un'opera d'arte, di qualsiasi tendenza essa sia.⁴⁶ Non è, cioè, la rarità delle espressioni

⁴⁴ Nel foglietto autografo, edito nel 1934 da Alvaro sotto il titolo *Nota sull'umorismo*, è tematizzata esplicitamente la larga diffusione contemporanea dell'umorismo e ricondotta, almeno in parte, all'uso indiscriminato del termine per indicare opere che suscitano il riso: «L'umorismo nasce da uno stato d'animo più o meno diffuso. Oggi è diffusissimo, per varie ragioni. Parte dal romanticismo e dal naturalismo. Molti facevano il romanticismo o il naturalismo, per moda; e oggi è l'umorismo. La moda, le idee del tempo, la varietà dei giudizi e degli apprezzamenti, l'attrazione e l'inquadramento. Uno stato d'animo si può creare in noi, e divenir coerente o rimaner fittizio a seconda che risponda o no alla speciale fisionomia dell'organismo psichico. / Quando un'espressione d'arte riesce a conquistare l'attenzione del pubblico, questo si dà subito a pensare e a parlare e a scrivere secondo l'impressione che ha ricevuto, di modo che questa espressione, sorta dapprima dalla particolare ispirazione d'uno scrittore, penetra rapidamente nel pubblico che la trasforma variamente e variamente la dirige. I pontili [sic] e la nave. / Si fa dire all'autore ciò che non ha mai voluto dire. Un libro umoristico accolto da risate. Certi ammiratori! "Quanto mi hai fatto ridere!"» (1934, pp. 11-12 e 1938, p. 19).

⁴⁵ Anche qui affiora in controluce un passo dell'*Essai* di Séailles sulla caducità storica degli epigoni rispetto ai maestri: «Si le procédé n'a pas veilli chez les maîtres, c'est que chez eux il a gardé sa fraîcheur de l'âme, qui en art sans contredit est immortelle. La forme à la mode répondait à certaines idées, elle les éveillait chez tous, elle occupait l'esprit de comparaisons de jugements, qui ne se produisent plus en nous. Aujourd'hui cette forme est vide, elle ne nous fait plus agir, penser; elle nous fatigue comme un vain bavardage. [...] Le sentiment s'use, perd sa fleur à passer ainsi de bouche en bouche. De ceux qui viennent trop tard, les uns, pour se faire remarquer, raffinent sur le procédé, font de la parade. Les autres continuent de parler la langue poétique passée en usage. On les écoute quelque temps par l'habitude d'entendre de grandes choses dans cette forme. Mais le procédé seul, c'est le géai paré des plumes du paon» (GS p. 226).

⁴⁶ Il rapporto tra creazione artistica e momento storico emerge ancor più chiaramente dall'intervento *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1922). Polemizzando con Adriano Tilgher, secondo cui l'arte deve fornire una sintesi dei problemi del tempo che è compito della critica d'indicare, Pirandello rivendica l'originalità atemporale e disintessata dell'opera d'arte: «Se questi spiriti sono davvero creatori, i problemi sono d'essi spiriti, e non sono un indistinto e un indeterminato nel tempo; ma punti indistinti e indeterminati dello spirito attivo, il quale appunto perché li ha in sé, connaturali, e vivo travaglio, può trovare la forza di liberarsene, esprimendoli. E sono problemi attivi appunto perché non enunciati dalla critica, ma da esprimere per mezzo dell'arte; non definiti, cioè, col puro intellet-

umoristiche a motivare la qualifica di «arte d'eccezione» (UM p. 33), l'eccezionalità è bensì di altra natura, psicologica e filosofica.

In conclusione, il discorso storico-letterario svolto nella prima parte de *L'umorismo* espone quei principi generali di estetica (selettività soggettiva, arte organica, intimità di stile, centralità del sentimento), derivati in modo tacito dall'*Essai sur le génie dans l'art* di Séailles, che determinano il tipo di descrizione fornita nella seconda parte. L'ambiguità concettuale di questa ultima parte è inerente alle principali contrapposizioni già operate nella prima. Alla tradizionale delimitazione cronologica e geografica è contrapposto l'umorismo come espressione letteraria di un «complicato e speciosissimo processo psicologico», fenomeno perciò individuale e non circoscrivibile a un paese o a un'epoca, benché possa esser favorito da determinate condizioni socio-culturali ed esprimere, in quanto moda letteraria, l'atmosfera di un'epoca. All'arte preconcerta, fatta secondo i dettami esteriori della retorica, Pirandello oppone l'umorismo come forma d'arte organica ed «eccentricità di stile», ribelle alla tradizione letteraria. La prima parte determina essenzialmente la natura psicologico-sentimentale e non etica dei parametri che contraddistinguono l'umorismo, sia come espressione letteraria sia come condizione di spirito, senza indicarne i contenuti, accennati solo nei giudizi sui vari scrittori. Il concetto centrale del sentimento del contrario compare sotto varia forma a più riprese (in modo esplicito riferito a Socrate, Berni e Cervantes), mentre la speciale decomposizione operata dalla riflessione è solo vagamente adombrata: nel paragone con l'ironia filosofica, nell'affermazione del soggettivismo gnoseologico, nell'amara autocoscienza di Cervantes e nel procedimento analitico attribuito a Manzoni e a Machiavelli. Presso che indeterminata risulta la visione del mondo umoristica, eccezione fatta per l'accenno alla «natura buffona» a proposito di Berni e alle «incongruenze della vita» a proposito di Machiavelli. Data la finalità accademica del saggio, Pirandello dedica molto spazio alla *pars destruens*,⁴⁷ attraverso cui arretra alla commissione esaminatrice – in modo talora coraggiosamente polemico – le proprie qualità di storico della letteratura.

to che li raffredda e li raprende e, naturalmente, li uccide, in quanto problemi, col solo enunciarli; ma da rappresentare per mezzo dell'arte in una forma, che è la costruzione e la ragione stessa della loro vita perenne» (SP p. 233).

⁴⁷ Si tratta, secondo Debenedetti, del «procedimento per eliminazione di errori e pregiudizi, caro al Croce, che anche lui comincia quasi sempre col fare piazza pulita, stabilendo ciò che un concetto non è» (1987, p. 393).

3. ORIGINALITÀ E NATURA AMBIGUA DELLA DEFINIZIONE ESTETICA

L'originalità di quanto Pirandello dice nella seconda parte del saggio su *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo* deriva dall'approccio estetico psicologico e dal larvato procedimento induttivo su base autobiografica,⁴⁸ attraverso cui fa risalire le varie caratteristiche dell'umorismo letterario a «un patticolar modo di considerare il mondo» (UM p. 126), che coincide con quello espresso nelle proprie opere.⁴⁹ In questa impostazione è già iscritta la natura polivalente della sua teoria, che oscilla tra definizione estetica di un tipo di letteratura, affermazione poetica (personale) di un'arte radicalmente alternativa e descrizione di una particolare visione del mondo.⁵⁰ Per l'urgenza pratica più volte evocata, la prima edizione de *L'umorismo* si presenta innanzitutto come definizione estetica, rivelando un certo valore apologetico attraverso la dedica alla «Buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario». Nella seconda edizione, priva di dedicatario e in tenzone con Croce, lo scrittore può invece dichiarare i limiti della propria ricerca, che «non è né vuol essere una definizione, ma piuttosto la spiegazione di quell'intimo processo che avviene, e che non può non avvenire, in tutti gli scrittori che si dicono umoristi» (UM 1920 pp. 125-26),⁵¹

⁴⁸ Già Guglielmino ha sottolineato come «Pirandello miri ad occultare, a relegare in fondo questa matrice di esperienza autobiografica; il suo impegno è quello di dare dignità e coerenza teorica ad una personale esperienza e dimensione psicologica» (1984, p. 153). Proprio per la particolare evidenza di tale fondamento nella seconda parte de *L'umorismo*, Carlo Salinari afferma recisamente nel 1960 che il saggio «è, senza possibilità di dubbio, la sistemazione della poetica personale dell'autore», caratterizzata dalla tendenza di «portare l'elemento critico e riflessivo nel cuore stesso della creazione artistica» (1975, p. 249). Leone De Castris, dal canto suo, si sofferma nel 1962 sulla tensione meditativa in senso lato biografica, che informa tutta l'arte di Pirandello: «Filosofia dunque, o pensiero, o meglio costante tensione meditativa, in cui confluiscono tutte le ragioni storiche, biografiche e culturali, della personalità pirandelliana: da queste condizioni, e dalla loro mediazione intellettuale, nasce e si svolge un sentimento della vita che nutre un'esigenza rappresentativa. E questa sorge e si realizza sulla ferma condizione di quello scandaglio intellettuale, e ne segue lo svolgersi, il coerente articolarsi» (1975, p. 7).

⁴⁹ Per un'acribica messa in luce delle strategie linguistiche, narrative e retoriche dell'umorismo nelle *Novelle per un anno* si vedano le analisi esemplari di Nicoletta De Vecchi Pellati (1998), mentre per i romanzi si vedano gli acuti saggi sulle *Retoriche pirandelliane* della Grignani (1993). Una spiegazione semiotica del funzionamento testuale della poetica umoristica di Pirandello è fornita dal saggio della Cantelmo su *Vedere, far vedere, essere visti: dalla Weltanschauung dell'autore alla visione narrativa* (1996).

⁵⁰ La Olbrechts-Tyteca osserva, in conclusione al suo vasto esame sull'argomentazione del comico, che si è tentati di esprimere tutte le teorie generali del comico «sotto forma di coppie filosofiche», ciò che «mostra in modo assai chiaro che tali teorie sono di natura più filosofica che scientifica» (1977, p. 364). La peculiarità della teoria umoristica pirandelliana risiede perciò non tanto nell'importanza del sostrato filosofico, quanto nel suo contenuto. Nella terminologia della Olbrechts-Tyteca, Pirandello riconduce sì l'umorismo alla dissociazione della più tipica coppia di nozioni filosofiche: «appareanza / realtà», dove il termine dato per primo è «il solo ad essere conosciuto direttamente», mentre il secondo «è una costruzione che spesso si può conoscere solo attraverso il termine 1» (1977, pp. 290-91). Egli connette poi questa dissociazione di base ad un'altra coppia «unità / molteplicità», inverendo però i termini rispetto alla norma e all'arte in genere. Al posto di risalire dalla molteplicità dell'apparenza all'unità del reale, Pirandello smaschera l'unità armoniosa dell'arte in genere rivendicando la molteplicità instabile del reale.

⁵¹ Leone De Castris ha rilevato giustamente che: «Proprio per questa nativa incapacità di tenere il problema nel suo ambito teorico, l'indagine pirandelliana — anche nei momenti di maggior impegno intellettuale — non supera mai un piano di descrittiva empirica, di succosa e calda argomentazione psicologica; e il suo discorso appare rivolto più a motivare e inseguire le conseguenze della sua premessa scettica, che non a sceverare criticamente la esattezza dei postulati e la saldezza dei principi logici che li muovono» (1975, pp. 78-79). La Cantelmo, dal canto

e rivendicare così la validità generale e non solo personale della propria spiegazione psicologica.⁵² Ambigui sono il contenuto e la natura degli stessi concerti portanti (la specificità della riflessione umoristica e il sentimento del contrario), definiti da Pirandello attraverso immagini metaforiche, esempi e parafrasi che non sempre collimano per la loro diversa origine resruale e cronologica. La polivalenza al limite dell'ambiguità, pur riconducibile in parte al contesto pragmatico di produzione, contribuisce all'originalità e alla modernità del testo.⁵³

3.1. *Originale approccio estetico psicologico*

L'analisi pirandelliana dell'umorismo si distingue (come appurato nel *Dialogo intertestuale*) da quelle dei critici letterari precedenti per il tipo di «discorso genetico e non più meramente descrittivo» (Debenedetti 1987, p. 408): esso non si basa sulla generica conoscenza delle «sommario ed esteriori determinazioni» dell'umorismo (UM 1920 p. 121),⁵⁴ bensì risale alla sua «intima ragione» (UM p. 123).

In apertura alla seconda parte, Pirandello giustifica l'approccio psicologico contro la tesi negativa di Croce, rifacendosi alla *Critica estetica* di Cesareo, che determina il

suo, tenendo conto anche dei recenti accertamenti intertestuali di Milone, osserva che: «Pirandello, si è più volte ripetuto, specula *en philosophe*, ma teorizza *encrivain*: se certo non gli mancano – come è ormai assodato – gli strumenti idonei per un approccio estetico informato e corretto (manca semmai la base di una deontologia professionale al suo affettato "piglio" accademico; da qui il "trattamento" per un verso fin troppo insistito, talvolta per altro verso spregiudicato e disinvolto delle fonti), nel momento in cui la teoresi incalza l'argomentazione in vista (o con miraggio) di una teoria formalmente e strutturalmente adeguata del testo umoristico, la *raison comica pura* si fa *pura pratica* ed attinge largamente all'esperienza dello scrittore lettore» (1997, pp. 18-19).

⁵² In questo senso va anche la valutazione di Borsellino, che però forse non tiene debitamente conto dei molteplici riferimenti contenuti nella seconda parte a motivi e temi della propria produzione creativa: «Nell'edizione del 1920 la discussione si incrementa fino alla speciosità dialettica della polemica con un recensore come Benedetto Croce, troppo autorevole perché le sue riserve di principio passassero sotto silenzio. Ma ormai a distanza di dodici anni dalla prima edizione e quasi al culmine della sua carriera di scrittore Pirandello evita di fare riferimento al suo personale contributo letterario all'arte umoristica, togliendo finanche dal frontespizio l'unica allusione interna, la dedica «Alla buon'anima di Maria Pascal bibliotecario»: come a voler ribadire il carattere oggettivo della ricerca e dissuadere dalla tentazione di interpretazioni in chiave di poetica individuale» (1991, p. 38). Una variante minima, apparentemente insignificante, rivela l'aggiornata autoreferenza alla propria opera. Mentre nel 1908 Pirandello contrapponeva nell'ultimo capitolo il modo di caratterizzare i personaggi da parte di «un poeta» tradizionale a quello dell'umorista, il testo del 1920 ne specifica gli ambiti dell'attività, facendoli coincidere con i propri: «Sì un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporta* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli *scompon*e il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni suo atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incoerenze» (UM p. 158).

⁵³ Ghidetti interpreta la trasformazione dell'iniziale «trattello di estetica» nell'appassionato «manifesto dell'uomo "fuori di chiave"» come «atto di insubordinazione nei confronti del costume accademico» che «non avrebbe potuto essere più grave, ma proprio l'eccentricità e la trasgressività di queste pagine garantiscono, a dispetto di contraddizioni e zone grigie, la sua caratura novecentesca, di un Novecento oscuramente consapevole che ci sono in cielo e in terra più cose di quante la filosofia può immaginare» (1994, p. XXVII).

⁵⁴ Nella prima edizione è sottolineata anche l'incompletezza di tali caratteristiche: «sommario ed esteriori determinazioni incomplete» (UM 1908 p. 144).

valore di un'opera d'arte in base all'adeguatezza dei mezzi usati per riprodurre uno stato d'animo. Applica poi questo metodo in modo straniato nell'esame del *Santi Ambrogio* di Giusti e del *Don Quijote*, per ravvisarvi il sentimento del contrario e, estrapolando – attraverso un procedimento empiristico che «naturalmente risale dal piano analitico all'ambizione sintetica di una definizione assoluta» (Leone De Castris 1975, p. 87) –, per caratterizzare in generale le opere umoristiche attraverso il particolare sentimento di perplessità da loro suscitato (UM pp. 131-32).

In questa parte non esplicita più il fondamento estetico che gli permette di ricondurre questo sentimento «che spira dalla rappresentazione stessa» a un «particolare modo di considerare il mondo» (UM p. 126). Egli applica la concezione organica, sentimentale e soggettiva di Séailles (sottesa alla prima parte) non per interpretare un'opera singola, bensì per comprendere cosa accomuna quel particolare tipo di opere dette umoristiche. Stabilisce così una relazione non generica né individualizzante tra *Weltanschauung* e opera d'arte e teorizza la concreta ripercussione di un determinato modo «di intuire e considerar gli uomini e la vita» (UM p. 126) sul processo artistico stesso, al punto da motivare «le varie caratteristiche, che si possono riscontrare in ogni opera umoristica» (UM p. 132).

La novità della spiegazione genetica pirandelliana è duplice. D'un canto consiste nell'individuare, postulandole, una speciale fisionomia psichica e una particolare visione del mondo dell'umorista e d'altro canto nel teorizzare, in accordo con esse, uno specifico processo di creazione artistica.⁵⁵ Se la descrizione psicologica e filosofica comporta il rischio dell'approssimazione (individualizzante per difetto o generalizzante per eccesso), la caratterizzazione estetica rischia nella sua forma contrastiva di radicalizzare la diversità. La variabile validità, esaminata in seguito, di questi due piani della definizione incide sulla natura della concezione umoristica pirandelliana, conferendole la sua polivalenza.

3.2. Una prima sibillina definizione del processo estetico dell'umorismo

L'esame del «processo da cui risulta quella particolare rappresentazione che si suol chiamare umoristica» mira a mettere in luce i «peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano» (UM p. 134) e implica perciò la preliminare caratterizzazione del processo creativo in generale. Nel secondo capitolo, difatti Pirandello espone dapprima, attraverso formule che significano la genericità categoriale,⁵⁶ quello che potrebbe dirsi il grado zero della creazione artistica:

⁵⁵ Tale intima connessione è colta da Petronio, secondo cui l'umorismo è termine che «definisce tanto una gnoseologia e una psicologia quanto una tecnica» (1990, p. 186).

⁵⁶ Nei vari «d'ordinario», «per così dire» e «quasi» che «costellano il discorso di Pirandello», Debenedetti ha ravvisato «esattamente l'opposto dello stile, del ragionare filosofico; che deve arrivare ad affermazioni universali e non a constatazioni di somiglianze approssimative» (1987, p. 406).

Ordinariamente, — ho già detto altrove, e qui m'è forza ripetere — l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non è inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compata. La coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di arringere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente. E d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile; è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. (UM pp. 126-27)⁵⁷

Annuncia poi lo scarto rispetto a questa concezione artistica, armoniosamente assecondata dalla riflessione, attraverso una domanda retorica che già ravvisa l'origine di tale scarto nella «naturale disposizione d'animo» degli umoristi e nel «particolar modo che essi hanno di intuire e di considerar gli uomini e la vita» (UM p. 127). Infine propone la descrizione dell'«attività speciale» assunta dalla riflessione durante la creazione di un'opera umoristica, adottando uno schema di *rapportatio* che nega le qualificazioni precedenti:

Ebbene, nella concezione di ogni opera umoristica la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira; quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. (UM 1908 p. 149)

Rileggere nel suo contesto originario la celebre definizione estetica oppositiva permette di coglierne il carattere essenzialmente anticipatorio,⁵⁸ in quanto essa culmina nella designazione di un nuovo concetto senza spiegarlo. La sua illustrazione è demandata alle successive esemplari analisi psicologiche, che nella prima edizione sono ristrette al *Sant'Ambrogio* di Giusti e al *Don Quijote* di Cervantes, a documentare i due modi (rispettivamente soggettivo e oggettivo) in cui il sentimento del contrario può manifestarsi nell'opera d'arte.

⁵⁷ Il passo derivato dalle pp. 170-72 dell'*Essai sur le génie dans l'art* si trova con una focalizzazione meno esclusiva sul ruolo della riflessione già nell'articolo del 1905 su *Alberto Cantoni* (cfr. *supra* par. II.3.2.2 e III.2.1.3).

⁵⁸ Tale carattere è dichiarato esplicitamente nella seconda edizione mediante una piccola aggiunta: «Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica la riflessione non si nasconde.» (UM 1920 p. 127).

È solo esaminando il *Sant'Ambrogio* che Pirandello indica le singole fasi del processo umoristico. Il «primo sentimento [...] d'odio» per «quei soldaracci ispidi e duri [che] son lì a ricordargli la patria schiava» (UM p. 128) è soppiantato dalla «disposizione propriamente umoristica», designata ricorrendo ai termini della precedente definizione: «lo dispone a quella particolar riflessione che, spassionandosi del primo sentimento, dell'odio suscitato alla vista di quei soldati, genera appunto il sentimento del contrario» (ivi). Per la commozione prodotta dal suono dell'organo e dall'inno cantato dai soldati tedeschi, che gli ricordano «la dolcezza amara dei canti sentiti da fanciullo», l'atteggiamento solitamente satirico di Giusti si ribalta nel «contrario dell'odio di prima», diventa cioè compassione per quella «Povera gente!» (UM p. 129). Subentra infine un nuovo sentimento dialetticamente sospeso tra la prima percezione distaccata e la successiva partecipazione sentimentale: «Qui, se non fuggo, abbraccio un caporale, / Colla su' brava mazza di nocciuolo / Duro e piantato lì come un piuolo» (ivi).

Nel successivo «esempio più complesso» del *Don Quijote*, Pirandello risale dall'effetto prodotto sul lettore a quello che ha mosso l'autore, fornendo così nel 1908 la prima estesa caratterizzazione del concetto centrale:

Noi vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l'ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d'ammirazione, sì, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v'ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico. Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato in noi perché s'è destato in lui, e noi ne abbiamo veduto le ragioni. (UM p. 129)

Il passo chiarisce che il sentimento del contrario prima di essere effetto dell'opera umoristica ne è la causa.⁵⁹ Cervantes, diversamente da Giusti, non rappresenta però «la speciale attività della riflessione», bensì «soltanto l'effetto» finale, in quanto nel *Don Quijote* «la comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto» (UM pp. 129-30). Secondo l'interpretazione autobiografica fornita nella prima parte de *L'umorismo*, la presa di coscienza, che «l'idealità cavalleresca non poteva più accordarsi con la realtà dei tempi nuovi» (UM p. 102), dispone a una percezione umoristicamente distaccata delle proprie disgrazie, innestando il riso sul pianto: «Si vede, e ride di sé stesso. Ridono tutti i suoi dolori. Ah, folle! folle! folle!» (UM p. 103).

⁵⁹ Pirandello dichiara esplicitamente questo principio nell'appunto autografo pubblicato da Alvaro sull'*Almanacco letterario Bompiani*: «L'umorismo è generato dal sentimento del contrario, ma genera anche il sentimento del contrario. Il sentimento del contrario, insomma, è causa ed effetto. Quando innanzi a una rappresentazione comica voi vi sentite commossi, cioè quando in voi si genera il sentimento del contrario, siete innanzi a una espressione umoristica» (1938, p. 19).

Riassumendo, i due esempi letterari adottati nel 1908 mettono in luce un processo psicologico sostanzialmente trifasico. La riflessione agisce su un «primo sentimento» (d'odio in Giusti, di dolore in Cervantes) da cui fa nascere, attraverso una prospettiva opposta alla prima (immedesimata nel *Sant'Ambrogio*, distaccata nel *Don Quijote*), un sentimento che è «il contrario di prima» (rispettivamente di compassione e di irrisione). Questo annulla solo momentaneamente quello precedente (come avviene nel primo «esempio, che per la sua lampante chiarezza, si potrebbe dir tipico», UM p. 128), in quanto alla fine i due sentimenti contrari coesistono nella consapevolezza della relatività del loro punto di vista. Il processo umoristico è così determinato dal sentimento del contrario: esso costituisce il sintetico esito finale del ribaltamento prospettico operato dalla riflessione su una prima percezione,⁶⁰ la quale può essere sia comica (come nel *Sant'Ambrogio*), sia di sofferta partecipazione (come avviene invece nel caso di Cervantes).⁶¹

La permutabilità delle prime due fasi, rispettivamente di distacco e di partecipazione, chiaramente iscritta negli esempi della prima edizione, è meno manifesta nel 1920 per il valore antonomastico che vi assume l'esempio della vecchia signora imbellettata, sia attraverso la pregnante distinzione tra comicità e umorismo sia per la sua posizione testuale, quasi di apposizione esplicativa alla sibillina definizione estetica.⁶² Vale la pena rileggere per intero il celebre brano, per poter cogliere oltre alla chiarificazione anche lo sfasamento concettuale e terminologico rispetto al 1908:

Vedo una vecchia signora, coi capelli rintriti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi merito a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna

⁶⁰ Vicentini osserva giustamente che «la riflessione si limita a sdoppiare il sentimento, è un semplice momento dialettico del suo sviluppo. La facoltà che presiede allo sviluppo dell'opera, organizzandone gli elementi, resta il sentimento» (1985, p. 111).

⁶¹ A questa permutabilità, spesso trascurata dai critici, accennava nel lontano 1939 Lo Vecchio Musti, nel primo organico esame in assoluto dell'intera produzione pirandelliana: «Il "sentimento del contrario" consiste in un alquanto di ridicolo contrario di un serio, oppure, inversamente, può anche consistere in un serio contrario di un ridicolo» (1939, p. 57n).

⁶² Pirandello stesso attribuisce una valenza antonomastica all'esempio della vecchia signora imbellettata, ricordandolo nelle interviste degli anni venii quando è interrogato sull'essenza dell'umorismo. Lo ripropone, ad esempio, nell'intervista rilasciata ad Arturo Lanocita nel 1928, intitolata per l'appunto *Pirandello o dell'umorismo, adattando questa volta a un personaggio del dramma Diana e la Tuda*: «Basta intendersi sulla precisa essenza dell'umorismo. Che non è affatto il comico e nasce dall'urto dei contrasti. Molti anni fa scrissi un libro sull'umorismo; e pensavo allora come penso oggi che esso sia il sentimento del contrario, derivato dall'avvertimento del contrario. Parole più povere? Un esempio, piuttosto. C'è nell'ultimo mio dramma, *Diana e la Tuda*, una vecchia ripugnanza che s'imbellezza come una cocottina minorene. Umorismo: cozzo di contrasti, avvertimento del contrario. Si apprende più tardi che il bistrot e il carminio hanno per la vecchia il compito di tenerle avvinto il marito che ama: ecco l'umorismo spinto sino al sentimento del contrario, ossia sino ad una verità acre e pietosa» (1928, pp. 219-20).

che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. (UM 1920 p. 127)⁶³

L'esempio illustra la fase iniziale e quella finale del processo umoristico sommariamente determinate nella definizione estetica e, soprattutto, chiarisce come il «sentimento del contrario» risulti dalla sovrapposizione prospettica prodotta dall'analisi spassionata della riflessione. Per l'opposizione terminologica rilevata dall'autore mediante il corsivo, che conferisce al brano un valore più definitorio che esemplare, l'umorismo pare supporre necessariamente un punto di partenza comico. Ciò corrisponde all'enigmatica definizione dell'umorismo come «superamento del comico attraverso il comico stesso» (UM p. 98n), applicata al *Don Quijote*, e derivata da Lipps svuotandola del suo contenuto erico. Ma tale presupposizione comica iniziale non è data proprio nel caso di Cervantes stesso né nei casi di auto-coscienza umoristica, che per natura presumono una prospettiva inizialmente immedesimata, cui solo in un secondo tempo subentra una percezione straniata. Il celebre esempio della vecchia signora tende cioè attraverso il suo valore antonomastico a occultare uno dei fondamentali tipi di umorismo – esemplificato attraverso la contemplazione allo specchio e i «momenti di silenzio interiore» (UM pp. 152-53) –, quello in cui la persona stessa è «dentro il fatto»⁶⁴ e lo percepisce con distacco comico, pur essendovi coinvolta, perché si vede vivere.

⁶³ Il più diretto e remoto antecedente di questo celebre esempio è costituito dalla descrizione della signora Baldinotti nella novella *Le dodici lettere*, pubblicata dapprima nel 1897 e poi inclusa nel 1902 nella raccolta *Quando ero matto* (NA³ pp. 1004-5). Già in questa novella sono chiaramente rappresentati i due atteggiamenti contrastanti – di riso distraccato e di compassione – suscitati da una vecchia signora inconvenientemente acconciata nel vano tentativo di restare attraente per il marito più giovane. A differenza dell'esempio emblematico del 1920 con prospettiva fissata sull'io-osservatore, abbiamo nel 1897 un'interpenetrazione del punto di vista della giovane Adele e di quello del narratore onnisciente, inoltre i due tipi di percezione – quella comica e quella umoristica – non si succedono temporalmente, bensì sono compresenti nella prospettiva del narratore. Egli designa d'un canto l'anziana signora con qualificativi compassionevoli («povera», «buona», «infelice» e di nuovo «povera»), d'altro canto però ne mette in luce anche i difetti, taluni collegati alla sua età (come la sordità, il modo d'abbigliarsi e di acconciarsi troppo giovanile), altri al carattere (quali l'incapacità di adattare il proprio comportamento a una determinata situazione, il cattivo gusto e la propensione a parlare di intimi fatti coniugali). Il lettore è indotto ad assumere un atteggiamento umoristico, sospeso tra il riso e il pianto, attraverso lo sdoppiamento prospettico tra l'irrisione di Adele, che rappresenta la percezione comica distaccata dell'«avvertimento del contrario», e la compassione per le lacrime convulse della Baldinotti, che invece tien conto della sofferenza soggiacente alla comica anomalia, sfociando per l'appunto nel «sentimento del contrario». Altre piccoci occorrenze del motivo della persona anziana, che vanamente s'industria ad apparire più giovane, si trovano nel romanzo *L'esclusa* composto a partire dal 1893 (RO¹ p. 7) e nella lirica *Dal fanale* (1902, SP pp. 653-54).

⁶⁴ Si tratta del terzo tipo di umorismo descritto da Eco nell'articolo su *Pirandello ridens*. Se i primi due tipi derivano dalla «riflessione che si esercita prima o dopo il comico» (1978, p. 91), nel terzo siamo noi stessi «dentro il fatto» che perciò possiamo percepire come comico solo a patto di uno straniamento: «Sono in una situazione tragica. [...] Cerco di vedere me stesso come se fossi un altro. Mi «estranio». Mi vedo come un attore che recita me.

La contrapposizione tra «avvertimento del contrario» e «sentimento del contrario», pur senza il carattere distintivo che assume attraverso i due esempi introdotti nel 1920,⁶⁵ compare fin dalla prima edizione:

E quest'appunto distingue nettamente l'umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico. Non nasce in questi altri il sentimento del contrario; se nascesse, sarebbe reso amaro, cioè non più comico, il riso provocato nel primo dall'avvertimento di una qualsiasi anormalità; la contraddizione che nel secondo è soltanto verbale, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso, diventerebbe effettiva, sostanziale, e dunque non più ironica; e cesserebbe lo sdegno o, comunque, l'avversione della realtà che è la ragione d'ogni satira. (UM pp. 145-46)⁶⁶

Nella seconda edizione Pirandello non innova quindi in modo sostanziale l'apparato terminologico, bensì cerca (in accordo con le obiezioni crociane) di rendere più perspicuo il concetto centrale della sua teoria. Egli sovrappone attraverso l'icastico esempio della vecchia signora il passaggio tra *avvertimento* e *sentimento del contrario* alle perfrasi incentrate sul ribaltamento dello stato iniziale che, se hanno il vantaggio di esprimere la permutabilità dello sdoppiamento dialettico senza presupporre un punto di partenza comico, non permettono però sempre di distinguere in modo chiaro tra *sentimento contrario*, come seconda fase del processo umoristico, e *sentimento DEL contrario*, come suo effetto sintetico finale.⁶⁷

Mi recito. [...] Da un lato partecipo a questa storia e quindi, anche vedendola comica, la considero con umorismo. Dall'altro non vi partecipo, e in un certo senso divento estraneo e superiore. Per questo posso raccontarla come se fosse comica» (1978, pp. 91-92). Ricordo che una vera e propria teorizzazione dello straniamento come mezzo per superare situazioni particolarmente dolorose è attuata attraverso la «filosofia del lontano» che percorre l'intera opera saggistica e creativa pirandelliana fin dagli anni giovanili.

⁶⁵ Nella seconda edizione Pirandello fa seguire all'esempio della vecchia signora un altro esempio nuovo pure interpretato attraverso l'opposizione tra avvertimento comico e sentimento umoristico: «- Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è *ridicolo*, perché io *senso* tutto ciò...» - Così grida Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostojevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità» (UM 1920 pp. 127-28). Anche per questo esempio è possibile trovare un antecedente nell'opera giovanile pirandelliana. Nella novella *La disdetta* del 1898 il protagonista narratore Pitagora si lamenta di un'analoga percezione superficiale ed esteriore: «La mia disdetta vuole che di quello che sento io nessuno mai debba o voglia tener conto: l'impressione provata da me alla vista del povero Tito era dolorosa, è vero? ebbene Renzi, il cognato stesso, innanzi al bagagliajo, si teneva i fianchi dal troppo ridere» (NA³ p. 1489). L'opposizione sentimentale è in questo caso attenuata a partire dalla versione profondamente rielaborata del 1903, intitolata *La disdetta di Pitagora*: «La mia disdetta vuole che di tutto quello che io sento nessuno mai debba o voglia tener conto: Renzi, come ho detto, rideva» (NA² pp. 774 e 1319).

⁶⁶ La contrapposizione terminologica teorizzata nel 1920 appare ancor più chiaramente nella parafrasi contenuta nella lettera del 21 febbraio 1909 all'amico Ojetri: «*Sentimento del contrario*, bada! tu non ci hai posto mente a bastanza. Da' il suo giusto valore alla parola, pondera bene, e vedrai che la differenza *unica e vera* tra umorismo e tutte le altre espressioni del comico è qua. In questo (ironia, satira, epigramma, ecc. ecc.) non hai affatto il *sentimento del contrario*: hai soltanto la visione, il pensiero o, comunque, un avvertimento del contrario, un avvertimento che non penetra fino a farti *sentire* il no come il sì, per modo che tu non possa più e non sappia da che parte tenere, e t'è impedito il riso come il pianto» (CI p. 33).

⁶⁷ Tale ambiguità si manifesta in modo esemplare nel riassunto conclusivo, dove è scritto che «l'umorismo

In chiusura del secondo capitolo Pirandello si limita a ribadire che il sentimento del contrario costituisce il tratto distintivo delle opere umoristiche. Esso è prodotto nell'autore «da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione» (UM p. 132) e si trasmette al lettore, suscitando uno stato di «di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa» (UM p. 131). Postula poi l'indeterminabilità del suo contenuto e delle sue cause contro la spiegazione etica di Lipps e la tradizionale riduzione al contrasto tra «la vita reale e l'ideale umano»:

Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche. Perché limitarne eticamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola, ad esempio, al disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? Nascerà anche da questo, come da tantissime altre cause indeterminabili *a priori*. (UM p. 132)

Tale apertura, che rasenta il generico, è rivelatrice della validità generale a cui aspira la teoria estetica pirandelliana, soprattutto nei primi tre capitoli della seconda parte. Perciò vengono d'un canto rifiutate come troppo restrittive e superficiali le usuali caratterizzazioni dell'atteggiamento assunto dallo scrittore umorista, dato che né «quella tale peculiar bonarietà o benevola indulgenza» attribuita a Manzoni, né la malinconia mordace di Swift «si trovano in tutti gli umoristi» (UM p. 129 e 130). Perciò, d'altro canto, il catalogo delle cause che possono determinare la disposizione umoristica è aperto: «una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc.» (UM pp. 133-34).⁶⁸ A partire dal quarto capitolo l'indetermi-

consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo» (UM p. 160). Perfino alcuni brani, inseriti nel 1920 per confutare l'accusa di imprecisione concettuale mossa da Croce, presentano questa ambiguità. Così succede, per esempio, quando Pirandello riafferma la natura artistica dell'umorismo, il cui tratto distintivo consiste nel sentimento del contrario: «Ebbene, perciò l'umorismo non è arte, o è più che arte? Chi lo dice? Lo dice lui, il Croce, perché vuol dirlo, non perché io non mi sia espresso chiaramente, dimostrando che è arte con questo particolare carattere, e chiarendo da che cosa le provenga, cioè da questa speciale attività della riflessione, la quale scompone l'immagine creata da un primo sentimento per far sorgere da questa scomposizione e presentarne un altro contrario, come appunto s'è veduto dagli esempi recati e da tutti gli altri che avrei potuto recare, esaminando a una a una le più celebrate opere umoristiche» (UM 1920 p. 135). La stessa indistinzione s'insinua anche nella nuova rievocazione dell'analisi condotta nel 1908 sul *Santi Ambrogio*: «ho mostrato come la riflessione, inserendosi come un vischio nel primo sentimento del poeta, che è d'odio verso quei soldatucci stranieri, generò a poco a poco il contrario del sentimento di prima» (UM 1920 p. 136).

⁶⁸ Nei foglietti d'appunti per il libro, ritrovati nella biblioteca pirandelliana, sono già delineati due dei principali modi d'acquisizione dell'umorismo per riflessione sull'amara esperienza della vita o per malinconia ereditaria: «Umoristi non si nasce, si diventa: l'esperienza insegna a vedere a misura, a riflettere in sé volta per volta i due lati di ogni cosa e tutte le sfumature di questi due lati, e a dar peso alle minuzie (dovute le particolarità più intime). È

natezza di questa «speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante» (UM p. 138), viene però progressivamente soppiantata dalla particolare condizione spirituale subentrata alla crisi del positivismo ottocentesco.

3.3. Precisazioni discordanti sull'attività e sulla natura della riflessione

Nel terzo capitolo Pirandello corrobora l'efficacia della precedente definizione estetica, adducendo la «speciale attività della riflessione» per spiegare «ad una ad una tutte le varie caratteristiche che si possono riscontrare in ogni opera umoristica» (UM 1908 p. 154). Precisa così come la riflessione agisca nella creazione estetica, senza comprometterne l'organicità. Questi chiarimenti supplementari non eliminano però quel che di enigmatico ha la definizione pirandelliana, anzi le riformulazioni e il frequente ricorso a metafore filate sono sintomatici (come ha già rilevato Croce) per la difficoltà dello scrittore a esprimerla in termini logici.

In apertura a questo capitolo Pirandello sviluppa la metafora dello specchio per significare il ruolo della riflessione durante la concezione dell'opera d'arte:⁶⁹

nella concezione umoristica, la riflessione è sì come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si rimira soltanto, ma si ruffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'essala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (UM p. 132)

Illustra poi questa descrizione metaforica attraverso un brano tratto dal terzo capitolo dei *Promessi sposi*, a cui nel 1908 fa seguire una nuova definizione psicologica ed estetica dell'umorismo:

– *A questo mondo non c'è giustizia finalmente!* – grida Renzo, il promesso sposo, appassionato e rivoltato. / – *Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica,* – commenta il Manzoni. / Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione. Esteticamente e psicologicamente, l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del piano della faccia opposta. (UM 1908 p. 155)

L'opposizione tra sentimento e riflessione, adombrata nell'immagine metaforica attraverso le qualità opposte (fiaccola / acqua diaccia), sfocia nella definizione

una speciale fisionomia psichica, che si acquista per azione del tempo, della fortuna, ma difficilmente nativa, se non per eredità» (BP p. 80).

⁶⁹ A tale metafora Pirandello ricorre ancora nel 1920 quando rifiuta l'interpretazione di Croce, che degrada la riflessione a materia dell'opera d'arte: «E forse perché questa riflessione, sempre vigile e specchiante in ogni artista durante la creazione, non segue qua il primo sentimento, ma a un certo punto gli s'oppone, diventa perciò estrinseca all'opera d'arte, diventa perciò critica?» (UM 1920 p. 136).

generale dell'umorismo come «fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione», di problematica compatibilità con la concezione estetica sentimentale professata ne *L'umorismo*. Tale definizione proviene (come visto) dall'articolo su *Alberto Cantoni* del 1905, in cui Pirandello assegnava esplicitamente alla riflessione una potenza creatrice equivalente, ma contraria, a quella del sentimento. Rispetto a questa prima teorizzazione, lo scrittore attenua nel 1908 notevolmente la suddivisione meccanica tra azione del sentimento e azione della riflessione, in sintonia col nuovo concetto del sentimento del contrario in cui si risolve tale opposizione dialettica. Non di meno, la definizione pregnante dell'umorismo è riproposta nella prima edizione del libro e applicata nel capitolo successivo per illustrare in modo esemplare, attraverso le solite immagini metaforiche, l'atteggiamento umoristico che sorregge la creazione di *don Abbondio*:

Per la natural disposizione dello spirito, per l'esperienza della vita, che gliel'ha determinata, il Manzoni non può non sdoppiare in germe la concezione di quell'idealità religiosa, sacerdotale: e tra le due fiamme accese di Fra Cristoforo e del Cardinal Federico vede, terra terra, guardinga e mogia, allungarsi l'ombra di don Abbondio. E si compiace a un certo punto di porre a fronte, in contrasto, il sentimento attivo, positivo, e la riflessione negativa; la fiaccola accesa del sentimento e l'acqua diaccia della riflessione; la predicazione alata, astratta, dell'altruismo, per veder come si smorza nelle ragioni pedestri e concrete dell'egoismo. (UM p. 140)

A questa interpretazione, che ripete lo schema contrappositivo tra sentimento e riflessione sviluppato nel 1905, Pirandello ne fa seguire un'altra, che adotta invece la struttura dialettica trifasica propria de *L'umorismo*. Il personaggio di *don Abbondio* non rappresenta cioè più direttamente «la riflessione negativa» quanto «il sentimento del contrario oggettivato e vivente», perché scaturisce dall'«efferro della riflessione che, esercitandosi su quest'ideale, ha suggerito al poeta il sentimento del contrario» (UM p. 144). Che la formula a effetto dello «sdoppiamento nell'atto della concezione» non collimi con il nuovo impianto concettuale è comprovato dalla sua espunzione nella seconda edizione,⁷⁰ per far emergere più chiaramente – contro le critiche mosse da Croce – la natura organica e spontanea della «speciale attività delle riflessioni», esplicitamente affermata nel testo del 1908 un poco più sotto.

Prima però Pirandello compie il programma annunciato in apertura al terzo capitolo. Dimostra cioè la validità della propria definizione, riconducendo quella che è «la caratteristica più evidente» delle opere umoristiche – il loro essere «scomposte, intramezzate di continue digressioni» –, alla «riflessione attiva», che turba «il

⁷⁰ Si tratta di un'espunzione solo parziale, poiché nel 1920 restano sia l'applicazione del concetto di sdoppiamento, per mettere in luce la concezione umoristica dei *Promessi sposi*, sia (come visto) il richiamo privato ormai dell'antecedente: «Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione» (UM p. 134).

movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa» e associa le immagini «in contrasto», anziché «per similitudine e per contiguità» (UM pp. 132-33).⁷¹

Confermata la tesi iniziale, Pirandello sottolinea la compatibilità della propria teoria umoristica, incentrata sull'attività speciale della riflessione, con l'estetica organica su base sentimentale. Di nuovo prende avvio da una formula, tanto pregnante quanto sibillina, coniata nel 1905 a proposito di Cantoni e ora provvista di una spiegazione chiarificatrice:

Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma — si badi — un critico *sui generis*, un critico fantastico: e dico *fantastico* non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una *speciale* attività della riflessione. (UM p. 133)

La stretta relazione, che intercorre tra le due nature (psicologica ed estetica) designate dal termine «fantastico», è in seguito illustrata mediante la metafora botanica per significare l'organicità della creazione d'arte. Infatti, pur basandosi l'intera teoria pirandelliana su «quella particolar disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica» (UM pp. 133-34), l'umorismo letterario non è mai ridotto solo a questa condizione psicologica:

questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta debbono essere spontanei. Apposta il germe non cade se non nel terreno preparato a riceverlo, ove meglio cioè può germogliare. [...] Un'opera d'arte, in somma, è, in quanto è «ingenua»; non può essere il risultato della riflessione cosciente. (UM p. 134)

È a partire dalla regola della naturale congenialità dell'opera con la disposizione dello scrittore (desunta dall'*Essai* di Séailles come tutti i principi estetici generali addotti in questa pagina)⁷² che Pirandello rivendica, con un atto d'equilibrismo sul filo della contraddizione, la spontaneità della particolare riflessione umoristica, in quanto connaturata in termini metaforici sia al germe che al terreno:

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come

⁷¹ Questo nuovo modo di associazione, opposto agli altri due tacitamente desunti dall'*Essai* di Séailles (GS p. 124), è già descritto negli appunti per il libro rinvenuti nella biblioteca pirandelliana: «Fenomeno d'associazione: si presentano le immagini in contrasto, anziché associate. Ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie che dividono lo spirito perché lo spirito non riesce a fonderle» (SP p. 1259 e BP p. 80).

⁷² Per precisi rinvii intertestuali si veda sopra il par. III.2.1.4 sull'*Organicità dell'opera umoristica riaffermata nel 1908*.

l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della «ingenuità» o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario. [...] Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo; qui, invece, per la riflessione inserita nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si svegliano le idee e le immagini in contrasto. È la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa connaturato. (UM p. 134)

Se il brano chiarisce inequivocabilmente che l'attività della riflessione umoristica teorizzata da Pirandello non corrisponde alla «razionalità estetica» proclamata dalla cosiddetta modernità letteraria novecentesca,⁷³ resta però incerto il suo statuto concettuale posto al di sopra dell'opposizione tra cosciente e spontaneo.⁷⁴ Le similitudini e le metafore, che esprimono il carattere naturale della riflessione («ombra-corpo») anche nella sua manifestazione umoristica fuori dalla norma («vischio maligno»), non dissolvono completamente l'incertezza concettuale, perché non sono ancora state determinate – contrariamente a quanto afferma il testo – la «qualità» e la «condizione» del «terreno». Lo ammette lo stesso Pirandello, quando in apertura al successivo quarto capitolo riprende la metafora botanica:

Per spiegarci la ragione del contrasto tra la riflessione e il sentimento, dobbiamo penetrar nel terreno in cui il germe cade, voglio dire nello spirito dello scrittore umorista. Che se

⁷³ La forzatura a cui viene sottoposto il testo pirandelliano da tali letture attualizzanti, è esemplarmente palese nell'interpretazione de «*L'Umorismo*» di Pirandello nel sistema della modernità letteraria dovuta a Fausto Curi: «Dobbiamo davvero credere, come pretende la lettera del testo, che a generare quell'opera sia il "sentimento del contrario"? Ma la funzione di questo "sentimento" non è esercitata in realtà dalla "riflessione", della quale non per nulla, in quella che può rettamente essere considerata una prima, parziale stesura dell'*Umorismo* e che è presente in *Un critico fantastico*, si diceva che "diventa anch'essa potenza creatrice"? / Il "sentimento del contrario" non è allora una suggestiva maschera verbale indossata per coprire la pudenda convinzione che il processo artistico è di fatto un processo razionalmente controllato? Ma se tale convinzione è radicata, perché non renderla inprevidentemente esplicita, portando a un grado estremo, però coerentemente con certe ricerche della modernità, la "razionalità estetica"?» (1988, pp. 52-53).

⁷⁴ Quanto esile sia il filo logico e argomentativo di questa opposizione pirandelliana, evidenzia il confronto tra il brano qui discusso e la precedente affermazione, secondo cui: «La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa» (UM pp. 132-33). Rivendicando la spontaneità della riflessione umoristica, Pirandello le conferisce uno statuto diverso dalla riflessione estranea, ambiziosa propria dell'arte preconcetta, descritta nel coevo saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*: «Solamente, io dico, se sincerità in arte significa qualche cosa, non saranno certo sinceri tutti coloro che, invece di lasciar che l'opera nasca spontaneamente nel loro spirito, la compongono esteriormente, sostituendo comunque alla natura la riflessione, una riflessione estranea, ambiziosa; tutti coloro che condannano la propria opera ad essere non già come essa si vuole, ma come essi la vogliono, per seguirne una moda, una formula, per parere insomma quel che non sono» (SP p. 185). Anche ne *L'umorismo* compare il termine riflessione in questa accezione per designare negativamente le parti allegoriche dell'*Orlando furioso*: «In qualche altro punto si può notare che la riflessione più che il sentimento, muova la rappresentazione; la quale allora perde l'azione spontanea, d'essere organico e vivente, e acquista un movimento rigido e quasi meccanico. È là dove il poeta dimostra d'essersi proposto a freddo il rispetto delle condizioni serie dell'arte, là cioè dove non le rispetta più istintivamente, ma per intenzione preconcetta» (UM p. 82).

la disposizione umoristica per sé sola non basta, perché ci vuole il germe della creazione, questo germe poi si nutre dell'umore che trova. (UM p. 137)

3.4. *Speciale fisionomia psichica dell'umorista e sua visione del mondo*

Conscio di abbandonare il terreno usuale di una dissertazione accademica storico-letteraria, Pirandello giustifica in vario modo, all'inizio del quarto capitolo, la natura essenzialmente psicologica e filosofica che il discorso assume in questo e nel capitolo successivo, enrrambi di esorbitante lunghezza all'interno della serrata economia testuale della seconda parte.⁷⁵ Ribadito (come appena visto) in apertura lo sratuto della disposizione d'animo umoristica, come condizione necessaria ma non sufficiente per la creazione artistica, il ricorso all'autorevole tipologia dell'umore fornita da Lipps permette di affermare che «l'umorismo è soltanto in chi lo ha» (UM p. 137). Lo scrittore precisa il significato di tale priorità psicologica rispetto al fatto estetico, enunciando dapprima una legge valida anche per altre categorie estetico-psicologiche: «Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta» (UM p. 138).⁷⁶ Poi specifica a quali livelli agisce il contrasto fondamentale dell'umorismo: «Questo contrasto, che è nella disposizione dell'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione» (UM p. 138). In altre parole, parafrasando il titolo preposto alla seconda parte del libro, l'essenza psicologica dell'umorismo (capitolo IV) incide sia sul processo estetico (capitolo II), motivando i caratteri stilistici dell'opera letteraria (capitolo III), sia sulla materia stessa dell'opera (capitolo VI), in base alla particolare visione del mondo connessa con tale disposizione (capitolo V).

Le due celebri caratterizzazioni psicologiche dell'umorista, offerre nel quarto capitolo, iniziano entrambe dichiarando il carattere anormale di tale condizione di spirito:

Nella sua anormalità non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso [...]. È una speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante [...] (UM p. 138)⁷⁷

⁷⁵ Delle 44 pagine, che la seconda parte occupa nell'edizione del 1908, ben 25 appartengono al quarto e al quinto capitolo (rispettivamente 11 e 14 pp.), mentre la lunghezza degli altri quattro capitoli oscilla fra tre e sette pagine (il cap. I conta 5 pp.; il II 7 pp.; il III 3 pp. e il VI 4 pp.). Nella seconda edizione tale sproporzione quantitativa è attenuata per l'inserzione nei primi tre capitoli degli ampi brani polemici contro Croce e dell'esempio della vecchia signora imbellettata.

⁷⁶ Nel 1916 Pirandello ribadisce questo principio, variandolo leggermente, all'interno della conferenza *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*: «il comico non è della materia, è dell'animo del poeta, cioè nel modo come questa materia s'atteggia innanzi a lui e nel modo come il poeta a sua volta s'atteggia innanzi alla materia» (SP p. 348).

⁷⁷ La metafora musicale come emblema dello sdoppiamento interno è attestata fin dal 1904 nel titolo *Fuori di*

Tale insistita dichiarazione d'un canto esplicita la matrice psicologica del carattere eccezionale variamente rivendicato all'arte umoristica, sia nella prima parte al fine di motivare l'inadeguatezza degli usuali approcci storici idealistici e deterministici, sia nella seconda parte per giustificare la caratterizzazione oppositiva tra il processo estetico dell'umorismo e quello dell'«arte in genere», in base alla diversa attività della riflessione. D'altro canto questa anormale condizione psicologica, non priva di una certa connotazione morbosa (basti ricordare che fin dalle primissime pagine Pirandello sottolinea il «significato di malattia della parola umore»⁷⁸ e nella seconda parte paragona la riflessione umoristica a «un demonietto»),⁷⁹ comporta la marginalità della letteratura umoristica nel passato, nel presente e anche nel futuro, a meno che non esprima «le idee del tempo, quasi un'atmosfera ideale» (UM p. 117). L'opposizione tra umorismo e «arte in genere» è perciò interpretabile come proclama per un'arte radicalmente nuova ed egemone, solo a patto di ravvisare nella visione del mondo umoristica, descritta da Pirandello, l'atmosfera ideale del Novecento.

Peculiare dello «spirito dello scrittore umorista» è il principio del «contrasto tra la riflessione e il sentimento» (UM p. 137), che si generalizza fino a sdoppiare ogni moto interiore, di qualsiasi natura esso sia: «Ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no, che viene in fine ad assumere lo stesso valore del sì» (UM p. 138). Se il principio del contrasto è in sé privo di connotazioni filosofiche, la sua radicalizzazione e il suo esito irrisolto, che sfocia in uno stato di perplessità, implica però un certo relativismo scettico. Tale fondamento è affermato nel quarto capitolo come causa possibile, non necessaria, in accordo con l'apertura e validità generale a cui aspira la descrizione estetica del professor Pirandello:

È una speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante; può esser frutto d'una esperienza amara della vita e degli uomini, d'una esperienza che se, da un canto, non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di

chiane previsto per una raccolta di «rime ironiche» (CI p. 315), pubblicata dopo lunga elaborazione solo nel 1912. L'immagine compare anche nel *Prefudio orchestrale* della raccolta, apparso fin dal 1907 (per un esame della raccolta si veda Corsinovi 1981). Cremante (1981, p. 318n) ha ravvisato per primo, in base anche ad alcuni indici metrici, la fonte di questa immagine metaforica nella poesia *Il ballo* di Giusti: «Fra tanti titoli / nudo il mio nome / strazia inarmonico / gli orecchi, come // In una musica / solenne e grave / un corno oboe / fuori di chiave» (vv. 29-36). Anche la formula spesso citata dalla critica per caratterizzare l'umorismo attraverso il contrasto di «quel che par sorriso ed è dolore» (UM p. 51) deriva da Giusti, dalla lirica *A Gino Capponi* (v. 81). Il volume delle *Poesie di Giuseppe Giusti*, con prefazione di Giosuè Carducci, Barbera, Firenze, 4a ed. 1862 è tuttora conservato nella biblioteca pirandelliana (BP p. 123 e Barbina 1998a, pp. 59-60).

⁷⁸ UM p. 18. Va sottolineato che questa connotazione morbosa, dovuta forse all'influsso delle teorie psicopatologiche di Nordau, è assente nell'articolo su *Alberto Cantoni*, dove la metafora dell'uomo fuori di chiave è introdotta in modo anodino: «Vi prego di credere che non può esser lieta la condizione d'un uomo che si trovi ad esser sempre quasi fuori di chiave» (SP p. 374).

⁷⁹ UM p. 138. Tale immagine pare rievocare il titolo della «novella critica» di Cantoni *Il demonio dello stile* (1887), in cui è descritto uno sdoppiamento nell'atto della concezione in termini metaforici simili a quelli usati da Pirandello (cfr. *supra* par. 11.3.2.3).

levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo, dall'altro induce a riflettere che la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacché non è, né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste. Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana: varrà quanto un'altra stimata seria, perché in fondo né l'una né l'altra daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini. (UM p. 138)⁸⁰

Questa visione scettica della vita all'insegna della tristezza e debolezza dell'uomo, costretto a illudersi per l'incapacità di sopportare il vuoto metafisico insondabile con la ragione, è ancora introdotta e costellata da moduli possibilistici («può essere frutto», «forse», «non è detto»). Nel capitolo successivo invece lo scerricismo gnoseologico viene enunciato in modo radicale, senza la minima modalizzazione attenuante:

Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obbiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua. (UM p. 146)

Non solo il fine dell'esistenza, ma la realtà stessa è inconoscibile: «L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna» (UM p. 154).⁸¹ È questa incertezza gnoseologica e metafisica ad alimentare la corrosiva e inatrestabile azione della riflessione, che «s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione» (UM p. 146).⁸²

⁸⁰ Il primo germe metaforico e concettuale del brano è ravvisabile nella terza lirica della sezione *Momentanee* di *Mal gioconda* (1889, SP pp. 484-85). Il motivo topico dell'allodola lieta messaggera di primavera compare nella lirica finale di *Pasqua di Gea* (1891, SP p. 533) ed è in seguito variamente ricordato attraverso la proposizione di grammatica latina: *alauda laeta est*. La veridicità di tale detto è leopardianamente negata nel romanzo *I vecchi e i giovani* (1909, RO2 p. 232), mentre nella novella *Va bene* il motivo primaverile rafforzato dalla proposizione latina evidenzia per contrasto la condizione umoristica del protagonista, che vorrebbe librarsi in cielo come l'allodola ma è trattenuto per la coda dalla propria condizione familiare (1905, NA² pp. 80-81). Fonti mediatamente leopardiane di questa metafora sono segnalate sopra al par. III, 1.3.3.

⁸¹ L'idea è espressa anche nei *Foglietti* editi da Alvaro (1938, pp. 17-18; ora in SP p. 1269). La Scaramucci ravvisa proprio nella radicalità di questo problematicismo gnoseologico la peculiarità pirandelliana: «Il processo alla ragione che in Pascal ne rivela i limiti e la insufficienza a rispondere agli interrogativi che veramente contano, e in Leopardi il *tremendum*, in quanto la ragione, distruggendo le illusioni rivela alla umanità il volu di Medusa di una terrificante realtà esistenziale, nella logica lucidissima di Pirandello arriva sino alla disgregazione della realtà e dell'uomo stesso, e ad una concezione irrazionalistica di fondo» (1972, p. 137).

⁸² Tale fondamento della propria arte è esplicitamente dichiarato nella lettera autobiografica redatta nella

Che però il contrasto non sia nell'umorista sempre tanto radicale da dissolvere ogni certezza positiva, è attestato dall'esempio manzoniano, addotto nel quarto capitolo per dimostrare come dietro alla «*simpatica indulgenza*» (UM p. 139), di cui parlano i critici desanctisiani, si nasconda in realtà il sentimento del contrario. La lettura di Pirandello tende (come visto)⁸³ ad accentuare l'aspetto corrosivo del realismo comico di Manzoni, giungendo a implicazioni filosofiche generali, che risentono nelle formulazioni negative più della propria visione del mondo che di quella dello scrittore milanese. Pur accettando il ragionamento, per cui l'irrisione della debolezza di don Abbondio è trasposta alla debolezza della natura umana in genere, pare difficile attribuire a Manzoni l'idea che «il discredito del genere umano» a partire dal povero curato s'allarghi fino a che «quasi vapora in una tristezza infinita» (UM pp. 144-45). Lo scrittore milanese limita sì l'ideale, ma non lo distrugge. Pirandello lo ammette indirettamente quando, quasi per giustificare la propria valutazione tendenziosa, s'appella al miglior esito estetico del curato di villaggio rispetto ai due massimi rappresentanti dell'ideale religioso.

Il sostrato personale si manifesta ancor più chiaramente nel quinto capitolo, dove l'esposizione della materia peculiare dell'umorismo viene sempre più a coincidere con l'enunciazione della propria visione del mondo. Essa è introdotta dalla polemica contro «coloro che vedono soltanto un umorismo bonario» (UM p. 139) e lo riducono al «contrasto tra l'ideale e il reale» (UM p. 145). Dietro al rifiuto di ridurre l'umorismo a questo contrasto, non sta solo e tanto la volontà di fornire una descrizione dell'umorismo che tenga conto di tutte le sue svariatissime espressioni, quanto la ragione filosofica del proprio umorismo.⁸⁴ Essa scaturisce da una visione del mondo totalmente disincantata, priva d'ideali e di certezze, in cui il sentimento del contrario non si limita alla sospensione di giudizio in un caso particolare, bensì è espressione di un generalizzato «stato irresoluto della coscienza».

seconda metà del 1912: «Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. / Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è. / La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno. / Questa in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita» (SP p. 1286).

⁸³ Per il complesso dialogo intertestuale sotteso a queste pagine si vedano i par. sui *Riferimenti allusivi a Nencioni* (III.1.1.2) e sulla *Bonaria indulgenza manzoniana* (III.1.3.1).

⁸⁴ Il fine apologetico e le implicazioni filosofiche di questa polemica spiegano la straordinaria insistenza con cui Pirandello ritorna a combattere questi luoghi comuni della critica sia nella prima parte (UM I 6, pp. 116-17) che nella seconda (UM II 2, p. 132; II 4, pp. 139 e 144-45; II 5, p. 145). Già Guglielmi rileva che l'«insistenza polemica di Pirandello [...] è in realtà la spia che ci troviamo di fronte a un punto decisivo della sua poetica», fornendo poi un'interpretazione postmoderna del radicale relativismo gnosologico, che forse non considera debitamente la sofferenza insita nella teoria pirandelliana: «Relativizzazione da non intendersi più come limite dell'esperienza, come confessione di impossibilità (si resterebbe dentro una tradizionale impostazione del problema), ma come momento di liberazione, come via a un'altra modalità di esperienza» (1986, p. 72).

È un considerar superficialmente, abbiamo detto, e da un lato solo l'umorismo, il vedere in esso un particolar contrasto tra l'ideale e la realtà. Un ideale può esserci, ripetiamo; questo dipende dalla personalità del poeta; ma se c'è, ecco, è per vedersi decomposto, limitato, rappresentato a questo modo. Certamente, come tutti gli altri elementi costitutivi dello spirito d'un poeta, esso entra e si fa sentire nell'opera umoristica, le dà un particolar carattere, un particolar sapore; ma non è condizione imprescindibile: tutt'altro! che anzi è proprio dell'umorista, per la speciale attività che assume in lui la riflessione, generando il sentimento del contrario, il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza. (UM p. 145)⁸⁵

Lo slittamento dalla teoria con validità generale alla poetica personale⁸⁶ avviene mediante la negazione dell'imprescindibilità di un ideale e l'affermazione contrapposta, che il sentimento del contrario implica non solo una sospensione sentimentale, ma anche un'epoché razionale. Questa però non è riscontrabile in tutti gli scrittori umoristi, basti pensare a Manzoni che ciò nonostante è più volte evocato come umorista esemplare.⁸⁷

Prima di esporre la visione umoristica del mondo, per cui s'avvale delle «acute considerazioni contenute nel libro di Giovanni Marchesini, *Le finzioni dell'anima*»

⁸⁵ È interessante paragonare questo brano all'appunto autografo, pubblicato da Alvaro nell'*Almanacco letterario Bompiani*, che invece collega il sentimento del contrario a un'aspirazione dolorosa — sincera e disillusa — a un ideale: «Importa che si abbia il sentimento del contrario, comunque; perché, anche quando si ha un ideale, il transigere di questo ideale da chi è determinato? dal sentimento del contrario, cioè dalle ragioni della realtà in contrasto col nostro ideale. E il sentimento del contrario si può avere anche senza avere un ideale. L'effetto però allora non sarà così profondo come quando questo ideale c'è. È vero. Ma per poter vedere le ragioni della realtà (approfondisci bene questo) basta che si abbia il concetto delle idealità, senza averne alcuna veramente per sé. Un vero umorista, anzi, non ha mai un ideale attivo in sé, può avere aspirazione a qualche ideale, un'aspirazione dolorosa a qualche ideale di cui riconosce la bontà ma poi... La sua tolleranza è frutto di scetticismo; non può essere indifferenza, perché l'indifferenza non genera contrasto e non può dar l'effetto doloroso che dà l'umorismo» (1938, p. 19).

⁸⁶ La portata poetica de *L'umorismo* è stata subito recepita e apprezzata dai critici. Secondo Momigliano Pirandello spiega il senso del termine umorista «meglio che nella sua definizione», in «alcune pagine veramente belle (pp. 175-78), dove spunta dietro il critico il poeta affannato di questa comica tragedia che è la vita, il noveliere che rivive la desolazione inconsolabile de' suoi personaggi comici e s'innalza ad una filosofia che è la migliore spiegazione possibile della sua arte» (1909, p. 431). Biondolillo rilevò invece in modo critico che Pirandello «s'è lasciato trascinare dal vivo ricordo di talune opere d'arte e del processo psicologico e artistico ch'egli ha tenuto solitamente nelle sue novelle e ne' suoi romanzi e cade nel concetto d'un umorismo strettamente pessimistico» (1910, p. 185). La validità ristretta a poetica personale della teoria umoristica di Pirandello fu pure sottolineata da Ferdinando Pasini, che nello studio monografico del 1927 (pp. 42-59) combatteva proprio lo scetticismo relativistico su cui si fonda la concezione pirandelliana dell'arte e della vita.

⁸⁷ Pirandello vi fa riferimento in molti capitoli del libro: I 1, p. 24; I 2, p. 27; I 4, p. 59; I 6, pp. 105, 115, 118; II 1, p. 122; II 3, p. 132; II 4, pp. 139-45. Già dal discorso sommariamente tracciato nei foglietti d'appunti ritrovati nella biblioteca in via Bosio emerge la centralità dei riferimenti manzoniani: «Dopo aver chiaro le varie definizioni, citare il caso del Manzoni giudice tra due contendenti: concludere che intanto questo è l'umorismo: non sapere a chi dar ragione» (BP p. 79). L'ambigua validità dell'esemplificazione pirandelliana è colta da Ferroni, quando osserva che in *Giusti* e in *Manzoni* «abbiamo modi di "scomposizione" e di "contraddizione" soltanto apparente e marginale, risolti in un atteggiamento moralistico e in un'evidentissima ricerca di ordine chiuso», e dichiara che «del tutto fuori luogo appaiono tra l'altro le pagine che vengono dedicate al Manzoni e al suo don Abbondio» (1980, p. 52).

(UM p. 147n), Pirandello sottolinea che la peculiarità dell'umorismo non risiede tanto nello smascheramento delle finzioni per opera della riflessione,⁸⁸ che può esser effettuata anche dal comico e dal satirico, quanto nell'atteggiamento assunto nei confronti di tale scomposizione (UM pp. 145-46). Il tratto distintivo forte consiste nel sentimento del contrario, cioè nell'adottare contemporaneamente un punto di vista esterno e uno interno, che tiene conto sia delle ragioni individuali sia di quelle connaturate alla condizione umana. Che il concetto centrale della teoria pirandelliana comporta oltre a un certo relativismo anche una specifica prospettiva psicologica, emerge chiaramente dalle reiterate formulazioni con cui, inframmez-zando le riprese tacite da Marchesini, viene caratterizzato il particolare punto di vista dell'umorista.⁸⁹ Questi non solo rivela, alla stessa stregua del comico e del satirico, come la «mentalità» individuale sia più largamente debitrice della «vita sociale» che del «senso morale» (UM pp. 146-47), ma tiene anche conto dei meccanismi psicologici sottesi alle finzioni sociali, di cui coglie il carattere talora ingenuo:

L'umorista va più addentro, e ride senza sdegnarsi scoprendo come, anche ingenuamente, con la massima buona fede, per opera di una finzione spontanea, noi siamo indotti a interpretare come vero riguardo, come vero sentimento morale, in sé, ciò che non è altro, in realtà, se non riguardo o sentimento di convenienza, cioè calcolo. (UM p. 147)

Poco sotto è espressamente attribuito all'umorista anche il campo d'indagine dello psicologo, che esamina le ragioni profonde delle apparenze esterne descritte dal sociologo:

E mentre il sociologo descrive la vita sociale qual'essa risulta dalle osservazioni esterne, l'umorista armato del suo arguto intuito dimostra, rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo di coscienza degli associati. Eppure si mentisce psicologicamente come si mentisce socialmente. (UM p. 148)⁹⁰

L'analisi psicologica dell'umorista mette in luce la «vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanzziata nella vita sociale» (UM p. 149), e smaschera la logica apparente di tanti comportamenti:

E l'umorista sa bene che anche la pretesa della logicità supera spesso di gran lunga in noi la reale coerenza logica, e che se ci fingiamo logici reoreticamente, la logica dell'azione può

⁸⁸ Per il fondamento leopardiano di tale estetica della demistificazione razionale delle illusioni si veda il saggio di Carlo Ferrucci (1990).

⁸⁹ Per un raffronto testuale tra le *Finzioni dell'anima* e *L'umorismo* si veda il saggio fondamentale di Rauhut (1939, pp. 185-97).

⁹⁰ Già Milone ha notato, confrontando il brano con il corrispettivo passo delle *Finzioni dell'anima*, «che in Marchesini la contrapposizione era tra sociologia e psicologia e che Pirandello, dunque, trasferisce all'umorista le attribuzioni che Marchesini riteneva proprie dello psicologo» (1995, p. 205n).

smentire quella del pensiero, dimostrando che è una finzione il credere alla sua sincerità assoluta. (UM p. 149)⁹¹

Tutto sommato però le attribuzioni specifiche dell'umorista, che sottolineano il sostrato psicologico del sentimento del contrario, non conferiscono un carattere esclusivamente umoristico a questa visione del mondo all'insegna della «costruzione illusoria continua» di sé, degli altri e del mondo intero. L'umorismo resta in sostanza, come Pirandello stesso dichiara nel 1909 all'amico Ojetti, una «questione di temperamento» (CI p. 33),⁹² tanto più che buona parte delle considerazioni sociologiche e psicologiche sono desunte alla lettera da testi totalmente estranei al problema dell'umorismo: dal già citato saggio di etica pragmatica di Marchesini e dallo studio psicopatologico *Les altérations de la personnalité* di Binet, usufruito attraverso il riassunto fornito da Negri nel volume *Segni dei tempi*.⁹³ L'appropriazione letterale da questi pensatori di concetti, che ruotano attorno all'inconscio, agli influssi sociali, alla molteplicità e mutevolezza dell'anima, attesta come la visione del mondo proposta da Pirandello scaturisca dalla profonda rivoluzione, a cui è sottoposta l'immagine dell'uomo (della sua psiche, dei suoi limiti cognitivi e del suo fine esistenziale) per la crisi del razionalismo positivista a cavallo tra Otto e Novecento.⁹⁴

⁹¹ Il tema dell'autoinganno inconsapevole affiora fin dalla novella giovanile *Il «no» di Anna* del 1895 (NA⁵ p. 933), assume un ruolo centrale nell'agnizione della protagonista di *Una voce* (1904, NA² pp. 200-2) e nella trama di *Senza malizia* (1905, cfr. CI p. 329). Viene esposto in termini simili a quelli usati nel brano riportato a testo: nelle novelle *Non è una cosa seria* (1910, NA³ pp. 124-25 unito al tema dell'antro della bestia accennato a UM p. 151) e *La realtà del sogno* (1914, NA² pp. 484 e 1382), e nei romanzi *I vecchi e i giovani* (1909, RO² p. 315), *Suo marito* (1911, RO¹ pp. 793-94), *Quaderni di Senzino Gubbio operatore* (1916, RO² p. 641) e *Uno, nessuno e centomila* (1925, RO² p. 797, cfr. anche p. 879).

⁹² Pirandello aveva d'altronde già sottolineato l'importanza decisiva del temperamento quando a proposito della raccolta *Mimi e la gloria* giudicò il carattere di Ojetti troppo gaio per penetrare gli abissi dell'anima analizzati dall'umorismo, indirettamente evocato attraverso il suo significato antico di malinconia: «Nessuno mio caro Ugo, ti supera nel brio, nella frizzante festività della narrazione. Anche le novelle più amare, più piene di quella tal collera fredda e secca, ch'era per gli antichi la melanconia, sono improntate di questo tuo carattere particolarissimo. Il quale però ti impedisce or di penetrare con l'analisi più acuta in certi abissi d'anima per trarne e metterne in luce con rapido e preciso rilievo l'intima essenza segreta, or di rendere con l'efficacia stessa della realtà che avventa, sfacciata, certe crudeltà della bestialità umana e certe smorfie dell'artificiosità sociali. Ma gli elementi costitutivi del tuo spirito, divenuti con gli anni, coi viaggi, con la bella attività della tua vita, vari e numerosi, aggregandosi per la costruzione organica di tante creature vive, sono spinti, animati d'una speciale agilità felice, di quella gaja estrosità che è propria della tua natura e che ti distingue fra tutti gli scrittori contemporanei» (CI, 11 dicembre 1908, p. 25). D'altra parte fin dal 1901 Pirandello dichiarò, concordando pienamente con il giudizio dell'amico Mastri, che «il mio temperamento (felice o infelice che sia) è prevalentemente umoristico» (LPM, 15 giugno 1901, p. 254).

⁹³ Si vedano in merito le indicazioni bibliografiche fornite in apertura al *Dialogo intertestuale*. Interessanti interpretazioni dell'influsso esercitato dallo psicologo francese sono offerte da Macchia (*Binet, Proust, Pirandello* [1980], ora in 1992, pp. 141-52) e Remo Bodei (1988, pp. 17-33).

⁹⁴ Leone De Casaris si sofferma sul dilaniamento interiore tra le contrarie spinte razionalistiche e spirituali: «Il fondo intellettuale del dramma di Pirandello è in una contraddizione insanabile, che segna indubbiamente la qualità filosofica del suo tormento e insieme la impossibilità filosofica di un approdo: un'esigenza spiritualistica e finalistica in un impianto meccanicistico e positivo. [...] Pirandello vive la crisi positivista nella sua costitutiva premessa scettica, ma, lungi dall'appagarsene, vi giustappone un'ansia di conoscenza assoluta, evidentemente destina-

Insomma, la «rapida visione umoristica» (UM p. 156)⁹⁵ esposta nel quinto capitolo oltre a non essere esclusivamente umoristica, non è neppure acronica, bensì – secondo la formulazione un po' provocatoria di Eco – corrisponde alla «parodia (inconscia) di tre quarti della filosofia contemporanea» (1978, p. 94).⁹⁶ Questa visione è perciò poco adatta a costituire il fondamento di una teoria generale e atemporale dell'umorismo, la sua ambigua validità si ripercuote direttamente sulla natura e sulla portata della teoria pirandelliana. D'un canto per l'ancoraggio al modo «di intuire e di considerar gli uomini e la vita» (UM p. 127) tipico per il primo Novecento, e per la marcata contrapposizione tra arte in genere e arte umoristica, la descrizione pirandelliana dell'umorismo può essere interpretata come manifesto di un'arte radicalmente alternativa, come unica espressione artistica «autentica» della «criticità della vita» (Vicentini 1985, pp. 115-16). D'altro canto, siccome tale ancoraggio corrisponde nel 1908 innanzitutto alla visione del mondo dello stesso autore, *L'umorismo* risulta, in particolar modo negli ultimi tre capitoli della seconda parte, anche una poetica personale travestita da studio accademico.

ta a non ottenete risposta. Il suo paradossale tormento è nel cercare il "vero" nell'ambito del "certo": ma, schiavo del fenomeno, quel vero idealistico gli si fiantuma in un relativismo senza consolazione. Egli è uno spiritualista caduto in terreno positivo: gli resta il reale senza ideale, o, di questo, lo schema e l'esigenza, non la sostanza e la fede costruttiva. Applica una lente idealistica alla realtà, che, posta come dato assoluto, ripugna la sintesi razionale: e la realtà gli si scopre quindi come molteplicità infinita, giustapposizione eterna di fenomeni; e la storia come divenire fotogrammatico e inconcludente, e anzi frattura tra passato e presente, tra essere e divenire» (1975, p. 10). Ferroni, dal canto suo, sottolinea l'ambiguità insita nell'«atteggiamento "critico"» teorizzato da Pirandello: «L'umorismo è dunque il veicolo artistico di questa "profondità": in esso la partecipazione del "sentimento" può permettere di riscoprire i segni del più intenso flusso vitale, di quell'indice di valore epifanico che si dà rompendo gli schemi dei rapporti sociali. Più che una denuncia storica, tutta l'opera di Pirandello sembra allora un lungo giro per offrire nuovi valori alla borghesia, per rinnovare qualcosa di depurato e di supremo, un dato metafisico da opporre al non valore della maschera: forse ci si dovrà accorgere che la sua critica alla maschera non è per niente una aggressione alla finzione borghese, ma quasi una paura borghese della finzione, un segno della nostalgia ideologica per valori antichi e tradizionali» (1980, pp. 48-49). Mentre Borsellino evidenzia la modernità della sintesi tra estetica e ricerche scientifiche operata ne *L'umorismo*, che «non fu soltanto la sua personale uscita di sicurezza di scrittore, ma esprime il tentativo di fornire, parallelamente allo sviluppo delle teorie della crisi, i punti di riferimento capitali per una nuova riflessione sull'esperienza letteraria moderna e sulle sue non sempre coscienti finalità. Da qui il rilievo concettuale che hanno soprattutto nella seconda parte del saggio ("Essenza, caratteri e materia dell'umorismo") gli adattamenti al principio di sovrapposizione umoristica della realtà di una serie di contributi scientifico-sperimentali (cui antropologici sociologici estetici già parzialmente messi a frutto nell'articolo *Scienza e critica estetica* del 1900. [...]) Pur con i suoi caratteri di teoria o poetica "negativa", *L'umorismo* indicava una nuova funzione dell'arte all'interno di una cultura della crisi, in un mondo al quale il dominio tecnico-scientifico non garantiva le necessarie certezze» (1991, pp. 40-41).

⁹⁵ Vale la pena notare che nell'edizione Battistelli del 1920 il qualificativo «umoristica» è espunto: «Noi l'abbiamo veduto, in questa rapida visione, allargarsi man mano, varcare i limiti del nostro essere individuale, ov'ha radice, ed estendersi intorno» (UM 1920, p. 221). Malgrado la scorrettezza della seconda edizione, mi pare in questo caso necessario interrogarsi sull'opportunità della reintegrazione operata da Lo Vecchio Musi, dato che la «visione» in realtà non è prettamente umoristica e Pirandello nel contesto della seconda edizione non era più tenuto a dichiararla tale.

⁹⁶ Il contesto culturologico è stato messo in luce da Barilli (1964, 1972, 1986), mentre Kryszynski ha ricostruito il paradigma inquieto che collega Pirandello allo «spazio comparativo della modernità» (1988). Un tuttora valido esame della concreta temperie spirituale, in cui si muoveva Pirandello, è offerto dalle *Cronache di filosofia italiana 1900-1943* di Eugenio Garin (1955).

L'intera visione pirandelliana è all'insegna del principio del contrasto iscritto nella stessa natura dell'uomo, che non può fare a meno di «sentirsi vivere»:

Perché la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita. L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario. (UM p. 155)⁹⁷

L'illusorietà di tale conoscenza soggettiva del mondo è celata dall'aspetto oggettivo conferitole dalla «macchinetta infernale» della logica che, «astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo» (UM pp. 154-55).⁹⁸ La precarietà gno-seologica, tematizzata (come visto nella *Cronistoria*) fin dagli scritti giovanili,⁹⁹ viene ne *L'umorismo* rafforzata attraverso le nozioni relative all'insondabilità, molteplicità e mobilità dell'anima umana, derivate attraverso Binet e Marchesini dalla psicologia moderna:

Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparire della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato. [...] E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità umana fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale.

⁹⁷ La contrapposizione tra l'uomo che si sente vivere e la beata incoscienza degli animali e delle piante svolta in UM pp. 153-54 è desunta da *Una novella che non farò* (1905, SF pp. 67-68). Il tema affiora già nelle novelle *Il marito di mia moglie* (a partire della versione del 1903, NA² p. 323) e *I tre pensieri della sbiobbina* (1905, NA¹ p. 543), è poi sviluppato nella lirica *Esame* (1910, SP p. 846), e riappare infine nella novella *Fortuna d'esser cavallo* (1935, NA⁵ p. 759). Per il sostrato leopardiano del tema si vedano Roberto Salsano (1980, pp. 28-31) e Ferrucci (1990, pp. 385-88).

⁹⁸ Altre ricorrenze del motivo sono segnalate sopra a proposito dell'elzeviro *La fiera della sapienza* (par. II.4.2).

⁹⁹ Tale precarietà è variamente svolta anche nelle opere successive, per esempio nel celebre monologo di Don Cosmo Laurentano ne *I vecchi e i giovani* a partire dall'edizione Treves del 1913: «Una sola cosa è triste, cari miei: aver capito il giuoco. Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno ha dentro di noi e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà... E dunque, non vi lagnate! Affannatevi e tormentatevi, senza pensare che tutto questo non conclude. Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, finché non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà... passerà.» (RO² pp. 509-10). Quest'ultima variazione dell'insondabilità della vita è svolta con insistenza a partire dall'elzeviro programmatico *Non conclude* del 1909, compare nelle novelle *Leviamoci questo pensiero* (1910, NA³ p. 402), *Quando s'è capito il giuoco* (1913, NA³ p. 716), e nei romanzi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916, RO¹ pp. 613-14) e *Uno, nessuno e centomila* (1926, RO² pp. 800 e 900-2).

Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra i due o più orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? [...] La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto. (UM pp. 149-51)¹⁰⁰

Sviluppando la nozione psicologica della mobilità dell'anima, Pirandello formula il concetto della vita come un fluire continuo, che l'uomo cerca di incanalare entro ideali personali e convenzioni sociali, senza riuscire però ad arrestare il flusso vitale, che prima o poi oltrepassa questi argini artificiali:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessa. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi

¹⁰⁰ Il primo passo deriva da Binet (1892, p. 299) secondo la traduzione di Negri (1896, pp. 358-59). Gli altri due sono desunti da Marchesini (1905, pp. 59-60), cioè che nella prima edizione del 1908 era dichiarato esplicitamente attraverso l'unico rinvio a testo a *Le finzioni dell'anima*: «Come affermarla *una*, difatti, — si domanda il Marchesini, — se passione e ragione.» (UM 1908 p. 174). Pirandello traspone (come hanno già notato Milone 1995, p. 207n e Tudor Moise 1996, pp. 189-93) alla vita quotidiana di persone normali il processo di riemersione del passato scoperto mediante esperimenti psico-fisiologici su persone schizofreniche. La tappa intermedia di questa generalizzazione è rappresentata dall'articolo *Scienza e critica estetica* (1900), dove il potere di risvegliare affetti passati oramai relegati nell'inconscio è riservato, in accordo col testo di Binet, alla scienza: «pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che al comando imperioso della scienza possono ancora dar prova di vita» (Andersson 1966, p. 228; cfr. anche in SP p. 1265). Ne *L'umorismo* tale potere è invece assegnato alla vita normale, «a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito» (UM p. 150), e nella novella *L'avemaria di Bobbio* del 1912, che riprende il passo in questione, il potere rievocativo è addirittura attribuito «al richiamo improvviso d'una sensazione, d'un odore, di un colore, d'un suono» (NA¹ pp. 507-8 e 1313). Va segnalato che anche Séailles considera il perdersi sotto la soglia cosciente di emozioni passate: «Tout ce qui a vécu en nous survit et peut reparaître. Les images qui ne parviennent plus à la conscience ne sont pas effacées pour jamais; le délire, la fièvre, une excitation violente parfois les évoque après un long intervalle. [...] Ce n'est pas seulement un monde déterminé, limité, qui vit en nous, ce sont tous les aspects du ciel et de la terre, toutes les nuances des choses; c'est l'enfance, la jeunesse, la virilité, la vieillesse de tout ce qui s'agit, de tout ce qui est, de tout ce qui peut être. Ce qui vit en nous, ce n'est pas un monde, ce sont les éléments d'une infinité de mondes possibles»; «Nous ne savons pas tout ce que nous sommes, nous ne voulons pas tout ce qui se fait en nous. La conscience n'est pas toute la pensée. Le travail réfléchi lui-même est soumis à des principes instinctifs qui lui marquent sa direction» (GS pp. 94 e 258). Ricordo che è soprattutto a partire dal 1905 che i limiti della coscienza e la sincerità delle finzioni psicologiche vengono tematizzati da Pirandello con formule che anticipano o ripeterono quelle del saggio maggiore (cfr. *supra* par. II.3.2.5).

momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. (UM pp. 151-52)¹⁰¹

Diversamente dalle sue fonti principali,¹⁰² l'ideale dello scrittore è rappresentato dalle «anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua»¹⁰³ e dai «momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali» (UM p. 152). Per evadere dall'illusorietà del «sentirsi vivere» e superare i limiti della nostra coscienza occorre cioè «vedersi vivere»:

noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. [...] Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar

¹⁰¹ Il passo è ripreso con qualche variante nel romanzo *I vecchi e i giovani* (1909, RO² pp. 311-12), ritorna poi nelle novelle *Stefano Giogli, uno e due* (1909, NA³ pp. 1119-20) e *La trappola* (1912, NA¹ pp. 777-78), e in forma più breve in *Ciascuno a suo modo* (1924, atto II) e in *Uno, nessuno e centomila* (1925, RO¹ p. 897). Un prodromo della metafora del flusso virale straripante può essere ravvisato nella metafora del vulcano in eruzione, attestata nella prima edizione de *L'elclusa*, dov'è riferita all'improvvisa passione amorosa dell'Alvignani (1901, RO¹ pp. 909-10), e svolta nel *Commentario postumo di Mattia Pascal* (1906, SP pp. 1052-53). Ricordo che l'opposizione tra il fluire della vita e la fissità della forma costituisce, come ha rilevato per primo Tilghet (1923, p. 140), uno dei temi centrali dell'opera pirandelliana.

¹⁰² Benché secondo Marchesini il «midollo della coscienza scientifica» consista «nel riconoscimento della finzione come necessaria» (1905, p. 59), la sua prammatica etica attribuisce all'ideale un fondamentale ruolo positivo: «La personalità vive nel suo ideale ricevendo da questo e in questo particolari atteggiamenti [...]. Anche se utopistico, un ideale è un modo intimo, psico-fisico, di essere, è un bisogno naturale della personalità. [...] La sua potenza è sempre, come tendenza, risolutiva, ed è pacificatrice delle inquietudini che agitando l'anima ne sommuovono e invadono le energie, ripercuotendosi nell'ondeggiare vario del pensiero, nel vibrare spesso concitato della parola, nell'ardore spesso cocente dell'atto. L'ideale, nel concerto delle attività psichiche, è inquietudine, e nell'inquietudine manifesta la propria consistenza e l'azione sua; in essa è il movente pratico e continuo» (1905, p. 74). Anche nell'*Essai di Séailles* è espressa l'idea della vita come creazione spontanea e irrequieta, sempre però diretta all'armonia e all'unità: «A son degré le plus élevé, la vie, c'est la création perpétuelle et spontanée d'une forme harmonieuse, mais d'une forme frémissante, toujours agitée, qui se défait et se refait sans cesse, et dont l'harmonie visible n'exprime que l'unité des impressions et des actions dans leur diversité et dans leurs rapports» (GS p. 186). Il diverso esito, a cui perviene questa idea della perpetua creazione vitale in Pirandello e Bergson, è stato evidenziato da Leone De Castris: «Dunque per Bergson "esistere significa mutare, mutare consiste nel maturare, maturare consiste nel creare indefinitivamente se stessi". Per Pirandello, invece, esistere significa frantumarsi, perdere per sempre ogni possibilità di consistere e d'essere, precisamente l'opposto della "durata" bergsoniana e dello "slancio creativo"» (1975, p. 84).

¹⁰³ Tale ideale, strettamente connesso all'idea del flusso vitale, è dichiarato nell'elzeviro *Non conclude* (1909) e nelle opere creative: *I vecchi e i giovani* (1909, RO² pp. 197-98), *Stefano Giogli, uno e due* (1909, NA³ pp. 1119-23), *Non è una cosa seria* (1910, NA³ p. 126), *La trappola* (1912, NA¹ pp. 777-79), *Uno, nessuno e centomila* (1925, RO² pp. 780-81), *Diana e la Tuda* (1927, atto III).

la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestare fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto? (UM pp. 152-53)¹⁰⁴

Lo scetticismo gnoseologico sfocia così in una visione totalmente disillusa e, a suo modo, disperata dell'esistenza, cosciente che l'unico modo per sfuggire al conaturato «inganno della nostra mente» è quello di spegnere la «favilla prometèa», ovvero «il sentimento che noi abbiamo della vita» (UM p. 155).¹⁰⁵

E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare malinconicamente la sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasma, un miserevole inganno, l'ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della fiaccola ch'egli tiene accesa in mano. A un solo patto Giove potrebbe sparire, a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno. (UM p. 156)¹⁰⁶

¹⁰⁴ Il brano ricompare con leggere modifiche nel romanzo *Suo marito* (1911, RO¹ pp. 640, 643 e 646). I momenti di percezione suranata della realtà vengono tematizzati con insistenza soprattutto attorno agli anni della prima guerra, si vedano per esempio: *Nell'albergo è morto un tale* (1914), *Il treno ha fischiato* (1914), *La carriola* (1915), *La mano del malato povero* (1915), *Candelora* (1916), *Non è una cosa seria* (1918).

¹⁰⁵ Ne *L'umorismo* non è evocata l'altra possibilità di eludere l'impasse gnoseologica ed esistenziale, quella dell'adesione empatica al mondo delle cose fino a perdere la coscienza di sé. Benché la contemplazione empatica della natura compaia presto nell'opera pirandelliana (*Sole e ombra* 1896), essa è praticata come consapevole scelta di vita solo a partire dalla novella *Canta l'Epistola* (1911) e giunge al suo apice, passando per *La morte addio* e *L'uomo dal fiore in bocca* (1918), con *Moscarda in Uno, nessuno e centomila* (1925).

¹⁰⁶ La metafora prometèa deriva dalla cosiddetta lanterminosofia esposta da Anselmo Paleari ne *Il fu Mattia Pascal* (1904, RO¹ p. pp. 484-87), che a sua volta sviluppa l'immagine del lanierino già presente nella novella *Il vecchio Dio* (1901, NA¹ p. 743-44), forse suggerita da un passo di Negri nel volume *Segni dei tempi*, citato da Pirandello proprio nel 1901, nell'articolo *Scienza e critica estetica* (cfr. Rauhut 1939, p. 205 e Vicentini 1985, pp. 42-43, 47-49). D'altronde già nel 1892 Pirandello, commentando la lirica *Sensitiva* di Percy Bisshé Shelley, s'interrogava: «Ma chi sa che la morte come tutto non sia un inganno dei sensi?» (SP p. 931). Il sostrato spiritualista, di cui si nutre la metafora prometèa pirandelliana, è poi ravvisabile nella conferenza su *La felicità in rapporto al progresso* tenuta da Fogazzaro a Roma, a cui assistettero anche Pirandello e gli altri membri del cenacolo letterario, che ne riassunsero il contenuto sulla rivista «Ariel», portavoce del loro orientamento culturale: «Concluse con una splendida rappresentazione della morte ch'egli disse proiettare ombra su la vita perché al di là da essa v'è la luce, e che sfatata dalla scienza (la quale la dimostrò trasformazione) si riconoscerà forse un giorno essere stata soltanto una paura dell'umanità» («Ariel», 8 aprile 1898). Per riecheggiamenti pascaliani e bonaventuriani si veda Artioli (1989, pp. 76-77).

Come la fiaccola è figurante della necessariamente limitata e falsata percezione umana del mondo, lo specchio è il mezzo privilegiato per vedersi dal di fuori, per cogliere cioè la discrepanza tra la maschera esteriore e quella interiore:

E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere.* (UM p. 152)¹⁰⁷

Il contrasto «inoviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo», su cui si basa la visione umoristica pirandelliana, è così quello tra il *sentirsi vivere* e il *vedersi vivere*, tra l'illusoria prospettiva interna e quella demistificante esterna. Copernico risulta allora «uno dei più grandi umoristi, senza saperlo», proprio perché postula una prospettiva sull'universo non incentrata sull'uomo e smonta così «l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta» (UM p. 156). L'inseparabilità nell'umorista delle due prospettive contrarie è da Pirandello ribadita in modo esemplare attraverso l'uso bidirezionale del telescopio, che sfocia nella riflessione pascaliana sulla piccolezza dell'uomo controbilanciata però dalla sua capacità di concepire l'infinita grandezza dell'universo.¹⁰⁸

I fitti legami intertestuali tra questo quinto capitolo de *L'umorismo* e la restante opera pirandelliana (sommariamente evocati in nota per non fuoriuscire dai limiti di questo lavoro) provano la natura di bilancio e di progetto artistico del saggio. Lo scrittore non solo riprende una serie di temi già svolti in scritti precedenti (*sentirsi vivere*, sdoppiamento davanti allo specchio, incertezza metafisica, tema copernicano), ma ne propone altri che svilupperà in modo consistente solo nelle opere creative posteriori (limiti della coscienza, sincerità delle finzioni psicologiche, momenti di silenzio interiore).¹⁰⁹ Al contempo, ponendo il proprio modo di considerare gli uomini e la vita a fondamento della descrizione generale dell'umorismo, Pirandello assegna alla propria «particolare intuizione» di scrittore una validità generale, quella di esprimere «le idee del tempo»,¹¹⁰ annoverandosi così implicitamente tra «quei

¹⁰⁷ Ricordo che nell'articolo su *Alberto Cantoni* il lettore è invitato esplicitamente a guardarsi allo specchio per esperire la condizione di straniamento tipica dell'umorista (SP pp. 374-75; cfr. par. III.2.1.3 per rinvii sul tema dello specchio). Più in generale, la discrepanza tra maschera esteriore e maschera interiore è tematizzata già nelle novelle metanarrative degli anni precedenti: *Una novella che non farò* (1905, SF pp. 67-68) e *Personaggi* (1906, NA³ p. 1475).

¹⁰⁸ Per lo sviluppo all'interno dell'opera pirandelliana del tema copernicano e dell'uso bidirezionale del telescopio si vedano le osservazioni fatte nella *Cronistoria* commentando l'articolo *Arte e coscienza d'oggi* (par. II.2.2.2) e l'elzeviro *La troiata* (par. II.4.2).

¹⁰⁹ Mazzacurati sottolinea che, oltre a costituire un'importante tessera «nell'accidentato profilo delle battaglie estetiche primo-novecentesche», *L'umorismo*, in quanto «sostrato programmatico di tutti i futuri cammini pirandelliani, è addirittura inaggrabile e insostituibile» (1998, p. 145).

¹¹⁰ È utile in proposito ricordare quanto Pirandello dichiarò in un'intervista del 1933, interrogato sui rapporti tra arte e tempo. Dopo aver domandato ironicamente: «Ci può essere un'arte che non sia del proprio tempo?»,

pochi che ebbero, primi, l'intuizione straordinaria, o in cui quello speciale stato d'animo divenne così coerente, che poterono creare un'opera organica, resistente al tempo e alla moda» (UM p. 117).

3.5. Ragione ultima dell'arte umoristica

Nell'ultimo capitolo Pirandello riprende e sviluppa l'opposizione tra arte umoristica e arte in genere, valutando la loro diversa rappresentazione del mondo a partire dalla concezione della vita esposta nel capitolo precedente. Così facendo assume, al di là di ogni scetticismo gnoseologico, come vera la (propria) visione critica del mondo, deducendone la materia e le modalità necessarie all'arte che voglia esprimere tale visione. È l'oscillazione tra descrizione neutrale e valutazione prescrittiva, inerente a questo ultimo capitolo, a conferire all'intero saggio, per assimilazione retroattiva, il tono di manifesto letterario per un'arte che non evada la criticità della vita.¹¹¹

L'andamento contrappositivo è problematico anche dal punto vista categoriale, perché alcuni caratteri stigmatizzati, associati al polo negativo dell'arte in genere, sono in realtà connaturati al processo artistico stesso e quindi ineludibili anche da parte dell'umorista. Così, in apertura del sesto capitolo, è per sovrapposizione dei moduli contrastivi che le due coppie di poli contrari (arte in genere *vs* arte umoristica; arte *vs* vita) tendono a identificarsi, di modo che la fissità inevitabile dell'arte viene associata all'arte in genere, mentre l'arte umoristica esprimerebbe la mobilità della vita:

Da quanto abbiamo detto finora intorno alla speciale attività della riflessione nell'umorista, appare chiaramente che diverso per forza deve essere il procedimento dell'arte umoristica a quello dell'arte in genere. / Anch'essa l'Arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, rende a fissar la vita: la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano? / L'arte, in genere, *compone*; l'umorismo *decompon*e. (UM 1908 p. 183)¹¹²

La successiva critica ai procedimenti di astrazione e concentrazione dell'arte in

Pirandello ribadisce l'inevitabile attualità delle opere letterarie: «Se io ho una mia particolare visione della vita e del mondo, se ho questa mia sensibilità, essa non può che essere del mio tempo (e di quale altro tempo sarebbe?). Io non posso fare a meno di muovermi in quest'ambiente, di respirare quest'aria, di essere colpiti dagli usi dai costumi dagli attuali modi di essere, da questi avvenimenti e trasformazioni sociali. E l'arte con me» (Romeo Ricci, *Pirandello scrittore e Pirandello uomo*, «L'Ora», Palermo, 5-6 ottobre 1933, p. 3).

¹¹¹ Già Eco evidenzia questo slittamento argomentativo, quando nota a proposito dell'«arte in genere» che «qui Pirandello sta parlando dell'Arte-Prima-di-Lui» e che «l'Umorismo è diventato, per *felix culpa*, l'Arte-dopo-con-Pirandello» ovvero «l'Arte nuova e vera, in generale» (1978, pp. 92, 93).

¹¹² Ricordo che nella seconda edizione l'andamento contrappositivo è leggermente attenuato (cfr. par. III.1.6.2). L'idea dell'arte che fissa la vita è già espressa in termini alquanto simili nella novella *Personaggi* del 1906 (NA³ p. 1475).

genere verre, in realtà, più sul fine che lo scrittore s'è proposto, cioè sul tipo di mondo rappresentato, che sul processo di concentrazione espressiva:

L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause vere che muovono spesso questa povera anima umana agli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe. Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima isintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perché non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita. (UM p. 157)¹¹³

Anche l'umorista inevitabilmente seleziona e fissa elementi della vita, conferendo loro valore espressivo (come emerge dal contemporaneo articolo *Illustratori, attori e traduttori*),¹¹⁴ ciò che lo distingue dagli scrittori ordinari sono i criteri di selezione, connessi alla propria visione della vita e alla finalità artistica mimetica e non evasiva.¹¹⁵ L'umorista rappresenta i personaggi e sceglie gli elementi che con-

¹¹³ Ricordo che questo rimprovero di rendere troppo coerente e logica la vita è derivato testualmente dalla cornice metanarrativa di *Una novella che non farò* (Casella 1997, pp. 29-32 e 67-68) e confluisce nella recensione a *I sonetti di Cecco Angiolieri* edita nel volume *Arte e scienza del 1908* (SP pp. 275-76; cfr. *supra* par. II.4.3.4). I temi che affiorano in questo passo si trovano in forma leggermente diversa anche nella novella metanarrativa *Personaggi* (1906, NA³ pp. 1474-75) e nella lettera dedicatoria premessa all'edizione Treves 1908 de *L'esclusa* (RO' pp. 881-82).

¹¹⁴ Si veda quanto detto in proposito ai par. II.4.3.4 e III.2.1.5. Ricordo poi che nella prima edizione Pirandello dichiarava che il sentimento per dar nascita al fatto estetico deve «purificarsi e idealizzarsi» (UM 1908 p. 92). L'ambigua equiparazione di umorismo a «vita» in contrapposizione alla «forma» è sottolineata da Milone nel saggio in chiave psicanalitica su *Pirandello: arte e follia*: «La contraddizione è ineliminabile: l'umorismo pirandelliano, «el campo dell'interrelazione di "vita" e "forma", indubbiamente smaschera la "forma" e – come scrive Pirandello nell'*Umorismo* – la "scompone", scomponendo le coscienti costruzioni ontologiche e gnoseologiche (oltre che le finzioni della società del suo tempo), ma non arriva né può arrivare, per quanto vi porti vicino, alla "vita" che è al di là di quelle costruzioni. L'umorismo è esso stesso "forma" e composizione: pur nella sua scomposizione, nella sua profonda ambivalenza, è costruzione che può solo alludere a quell'identità originaria dei contrari che, in quanto al di là del pensiero e del linguaggio, è indicibile (costruzione che pure, al contempo, appare come una sorta di traduzione di un altro linguaggio)» (1984, p. 78).

¹¹⁵ L'opposizione a livello di concezione del mondo e il conseguente valore dell'umorismo sono già stati messi in luce da De Castris: «L'umorismo è un tipo particolare di arte [...] che si differenzia dall'arte in generale [...] in corrispondenza della differente realtà che è chiamato a conoscere e rappresentare: là dove l'arte in generale rappresenta una realtà pacificata, concorde, una realtà animata e dominata dai valori e dagli ideali, l'umorismo nasce a rappresentare una realtà contraddittoria, composita, una immagine polivalente del reale. [...] L'umorismo, come coscienza critica del reale storico, diventa, per questa via, sentimento del crollo di ogni realtà, sofferenza lucida della disintegrazione contemporanea della natura e dell'io» (1975, pp. 19 e 22). Ulrich Schulz-Buschhaus, dal canto suo, propone di parlare piuttosto che di «irrazionalismo e anti-realismo» pirandelliano di «un eccesso di realismo e di razionalismo che, per la sua stessa dinamica, penetra ciò che la logica e la realtà comportano di necessa-

fluiscono nell'opera, in modo tale da esprimere il caos illogico e insondabile della vita senza risolverlo:¹¹⁶

Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari. E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere. (UM 1920 p. 159)¹¹⁷

Pirandello motiva qui una seconda volta la principale caratteristica dell'umorismo letterario, riconducendola non più a una fisionomia psichica dilaniata che associa per contrari, bensì a una concezione filosofica all'insegna dello scetticismo gnoseologico. Nell'ultimo capitolo s'appalesa così che «il saggio *L'umorismo* esprime la coscienza pirandelliana del moderno sul piano letterario», ovvero che la sua arte umoristica non è che «da conseguenza dell'affermazione di una nuova visione del mondo» (Luperini 1999, pp. 49 e 50).

Nel riassunto finale del saggio, lo scrittore professore abbandona però significa-

riamente fittizio e convenzionale» (1982, p. 82). Mentre la Candelmo osserva che: «La stessa oltranza visiva della decostruzione umoristica non scardina in ultima analisi l'ottica mimetica del "realismo". [...] L'opacità del mezzo espressivo non impedisce in Pirandello esiti sostanzialmente realistici, grazie all'assunto critico della rappresentazione, cioè ad una istanza comunicativa di demistificazione di denuncia. [...] La raffigurazione programmatica del caos insomma non solo non è affatto "rappresentata caoticamente", come avvertiva l'autore stesso, ma richiede ed ottiene un impegno costruttivo "forte", una progettazione rigorosamente consequenziale, quasi teorematica secondo la tipologia discorsiva dell'argomentazione» (1996, pp. 121 e 122).

¹¹⁶ I temi tradizionalmente umoristici che Pirandello evoca a questo punto, quasi per riaffermare in chiusura la validità generale della propria teoria pur in concomitanza con l'accentuata argomentazione contrappositiva, sono ampiamente svolti nella propria opera tutta posta sotto l'insegna della «vita nuda» (UM p. 158). Sul sottotema del vestiario come emblema dell'artefatta compostezza sociale sono incentrate le novelle *La marsina stretta* (1901), *Il bottone della palandrana* (1913), *L'abito nuovo* (1913), *La veste lunga* (1913); mentre smascherano l'ipocrita e vana compunzione delle pompe funebri – ironicamente difesa nel brano intitolato *Con dignità* del *Commentario postumo di Mattia Pascal* (SP pp. 1049-50) – le novelle *Visitare gli infermi* (1896), *Le medaglie* (1904), *Distrazione* (1907), *L'illustre estinto* (1909, con l'episodio della *digestio post mortem* abbozzato in UM p. 158), *La rallegrata* (1913) e il dramma *Vestire gli ignudi* (1922). La teorizzazione umoristica dell'eroe in camicia risolve il divario tra il realtà caotica e arte armoniosa problematizzata fin dagli anni giovanili: nelle *Conversazioni letterarie* («La Critica», Roma, 5 gennaio 1896, p. 16) e nella novella metanarrativa *La scelta* (1898, NA³ pp. 1036-37).

¹¹⁷ Il brano deriva in buona parte testualmente dalla novella *Personaggi* del 1906 (NA³ pp. 1474-75). La lezione della prima edizione si discosta solo minimamente: «contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali.» (UM 1908 p. 168).

tivamente questo livello argomentativo per ritornare a quello più specificamente estetico letterario:

Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura. / Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, troviamo uno scolare che per farsi beffe di lui gli dà ad acchiappare la propria ombra sul muro. Chi rappresentò questo diavolo non era certamente un umorista. Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi. (UM p. 160)

La chiusa è nella sua ambiguità¹¹⁸ emblematica per l'intero libro, dato che da un lato ottempera formalmente ai crismi accademici, dall'altro è però poco perspicua, perché il concetto centrale del sentimento del contrario resta determinato in modo enigmatico sia in termini propri (scaturisce dalla riflessione che diventa il contrario della forma del sentimento) che in termini metaforici. Il binomio corpo-ombra, che in precedenza è stato addotto per significare l'inscindibilità tra ridicolo e amaro nel *Don Quijote* (UM p. 103), tra attività fantastica e riflessione nell'umorista (UM p. 134), tra sentirsi vivere e visione ingannevole della vita (UM p. 156), appare ora per indicare sia l'inseparabilità della riflessione dal sentimento sia l'azione deformante d'irridente scomposizione che questa opera su quello ignaro, e assume così un valore emblematico per lo stesso umorismo attraverso il riferimento lapidario al capolavoro di Chamisso. L'ambigua polivalenza e la ricchezza metaforica sono riconducibili allo sforzo speculativo di conferire validità generale a riflessioni nate essenzialmente dalla personale esperienza umana e artistica.

Il saggio su *L'umorismo* scaturisce da due spinte contrarie, dalla finalità pratica di tipo accademico e dalla ricerca personale di un'espressione letteraria, che riesca a esprimere la condizione spirituale contemporanea in «un'opera organica, resistente al tempo e alla moda» (UM p. 117). Ossequiano le regole della tradizionale dissertazione accademica la compassata forma esteriore (bipartita e simmetrica), l'iniziale discussione del termine e l'ampia rassegna di giudizi storico-letterari svolta nella prima parte. Tale travestimento dottrinario è completato dal doppio capovolgimento argomentativo, che lascia a lungo indeterminati contenuti e cause dell'umorismo, permettendo d'affermarne l'acronicità e infinita varietà. Negli ultimi tre capitoli però la propria visione del mondo radicalmente scettica e relativistica viene

¹¹⁸ Già Lo Vecchio Musti giudicava la «conclusione in verità un po' vaga, se non nella sostanza, nel linguaggio involuto e impreciso» (1939, p. 59).

posta come fondamento di questa arte scomposta slegata capricciosa, piena di contrasti e contraddizioni. Pirandello non risale solo alla radice intima, psicologica e filosofica, di queste caratteristiche letterarie, bensì nell'ultimo capitolo afferma che sono necessarie per rappresentare attraverso un'opera d'arte organica il caotico, illogico e sotterraneo fluire della vita. D'un canto la radicalità scettica, con cui è espresso il fondamento relativistico, restringe la validità generale e acronica della teoria umoristica pirandelliana, non applicabile in questi termini a tutti i vari esponenti dell'umorismo, salvo a forzarli come nell'interpretazione di Manzoni. D'altro canto è difficilmente ammissibile che la visione critica del mondo sia prerogativa esclusiva dell'umorista e che, se espressa in un'opera d'arte, questa debba necessariamente assumere i connotati dell'umorismo. Tale relazione reciproca non ha quindi validità assoluta, ma solo in quanto poetica personale o manifesto per un'arte nuova, che esprima attraverso la ribellione agli istituti letterari la scomposizione radicale degli ideali umani, fittizi e pur inevitabili. Individuare le ripercussioni a vari livelli delle due spinte contrarie che hanno mosso Pirandello, cogliere le discrepanze concettuali e smascherare le finzioni argomentative, significa anche mettere in pratica l'esortazione con cui l'autore rispose alle critiche di Ojetti: «Compiangi il tuo povero amico, ridendone, e acquista il sentimento del contrario del mio libro!» (Cl p. 33).

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- AA.VV.,
 1981a *A.F. Formiggini, un editore del Novecento*, a cura di Luigi Balsamo e Renzo Cremante, Bologna, Il Mulino.
- 1981b *Pirandello poeta*. Atti del Convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Firenze, Vallecchi.
- 1982 *Pirandello saggista*. Atti del Convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Palermo, Palumbo.
- 1984 *Pirandello e la cultura del suo tempo*. Atti del Convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento, a cura di Stefano Milioto e Enzo Siciliano, Milano, Mursia.
- 1988a *Lenigma Pirandello*. Atti del Congresso internazionale di Ottawa (24-26 ottobre 1986), a cura di Antonio Alessio, Claudia Persi Heines, Leonard G. Sbroggi, Canadian Society for Italian Studies, Ottawa.
- 1988b *L'ultimo Pirandello e l'Abruzzo*. Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani (Chieti 15-16 dicembre 1986), a cura di Francesco Nicolosi e Vito Moretti, Chieti, Vecchio Faggio editore.
- 1990a *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi.
- 1990b *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*. Atti del XIII Convegno Internazionale (Agrigento, 6-10 dicembre 1989), a cura di Enzo Laurer, Milano, Mursia.
- 1996a *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, Roma, De Luca.
- 1996b *Le fonti di Pirandello*, a cura di Antonio Alessio e Giuliana Sanguineti Katz, Palermo, Palumbo.
- 1997 *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, a cura di Marinella Cantelmo, Roma, Bulzoni.
- ADANK, MATHIAS
 1948 *Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il mondo tedesco*, Aarau, Berner Dissertation.

ALFONZETTI, BEATRICE

1984 *Il trionfo dello specchio*, Catania, C.U.E.C.M.

1989 *L'erede del «Copernico»: Pirandello e lo «trottolo»*, «Le forme e la storia», n. 1, pp. 77-111.

ALVARO, CORRADO

1934 *Nascita di personaggi*, «Nuova Antologia», a. LXIX fasc. 1483, 1° gennaio, pp. 3-25.

1938 *Il taccuino segreto di Luigi Pirandello*, in *Almanacco letterario Bompiani 1938*, Milano, Bompiani, pp. 3-28.

ANDERSSON, GÖSTA

1966 *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell.

ANDREOLI, ANNAMARIA

1996 *Alla scoperta di una biblioteca*, in AA.VV. 1996a, pp. 11-80.

1997 *Nel laboratorio di Pirandello*, in L. P., *Taccuino segreto*, a cura e con un saggio di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, pp. 127-215.

ANGELINI, FRANCA

1992 *Introduzione* in Eadem (a cura di), *Il punto su Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, pp. 1-67.

ARCOLEO, GIORGIO

1885 *L'umorismo nell'arte moderna. Due conferenze al Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Detken (riedito in Idem, *Le opere*, a cura di Giacomo Paulucci di Calboli e Antonio Casulli, vol. I, *Studi e profili*, con prefazione di G.A. Borgese, Milano, Mondadori, 1929, pp. 137-86).

ARTIOLI, UMBERTO

1989 *L'officina segreta di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.

ATTIANI, ALESSANDRA

1996 *L'arte come «dimenticanza» della vita nelle lettere giovanili di Pirandello*, in *Intorno a Pirandello*, a cura di Rino Caputo e Francesca Guercio, Roma, Editrice universitaria di Roma La Goliardica, pp. 13-43.

BACCHELLI, RICCARDO

1953 *Prefazione a AC*, pp. XIX-LVI.

BANDI, LUCIANA

- 1984 *Vaghezza e tecnicità della parola in Pirandello*, «Rivista di studi pirandelliani», giugno, pp. 49-69.

BARBI, MICHELE

- 1937 *Dante*, in AA.VV., *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936). Saggi raccolti a cura della società filologica romana e dedicati a Vittorio Rossi*, Firenze, G. C. Sansoni, vol. I, pp. 73-111.

BARBINA, ALFREDO

- 1971 *Capuana, Pirandello e un romanzo*, «Giornale italiano di filologia», luglio, pp. 141-51 (poi in Idem, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974 pp. 27-37).
- 1973 *Sul primo Pirandello recensore e recensito*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 1», Roma, Carucci, pp. 121-50.
- 1980 *Introduzione a BP*, pp. 11-32.
- 1984 (a cura di), *Ariel. Storia di una rivista*, «Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7», Roma, Bulzoni.
- 1988 *Appunti inediti di Pirandello su Verga*, in AA.VV. 1988b, pp. 75-85.
- 1991 *Pirandello, il dramma storico e la suggestione di Gabriel Séailles*, «Ariel», maggio-agosto, pp. 173-76.
- 1993 *La "bella fantastica romanza" di Melisanda*, «Ariel», gennaio-aprile, pp. 141-43.
- 1994 *Appunti autografi di Pirandello su Verga*, «Ariel», maggio-agosto, pp. 61-69.
- 1998a *Le «stonature» del Giusti e quelle di Pirandello*, «Ariel», gennaio-agosto, pp. 59-60.
- 1998b *Editori di Pirandello*, «Ariel», gennaio-agosto, pp. 257-352.
- 1999a *«Amami come fratello... Luigi»*, (destinatario Carmelo Faraci di Sant'Agata di Militello), «Ariel», settembre-dicembre, pp. 159-82.
- 1999b *La pubblicazione dell'Umorismo e spigolature varie sul rapporto Pirandello/Carabba*, in Gianni Oliva (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 129-38.
- 2000 *Quei Mattacini «simpatici e animosi». Pirandello e Francesco Gaeta*, «Ariel», gennaio-aprile, pp. 161-84.

BARILLI, RENATO

- 1964 *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia.
- 1972 *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia.
- 1986 *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia.

BATTISTINI, FABIO

1975 *Giunte alla bibliografia di Luigi Pirandello*, «L'Osservatore politico letterario», dicembre, pp. 43-58.

BINET, ALFRED

1892 *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan.

BINI, DANIELA

1987 *Fu Leopardi umorista?*, «Italian Quarterly», estate, pp. 59-64.

BIONDOLILLO, FRANCESCO

1908 *Arte e scienza*, «Rassegna contemporanea», settembre, pp. 572-81.

1910 *«Arte e scienza» e «L'umorismo» di Luigi Pirandello*, in Idem, *Poeti e critici*, Palermo, Trimarchi, pp. 177-92.

BODEI, REMO

1988 *Scissione della coscienza e personalità multiple. Aspetti dello psicopatologia e della filosofia europea in Pirandello*, in AA.VV. 1988a, pp. 1-41.

BONCHIO, ROBERTO

1991 Prefazione a Alberto Cantoni, *Un re umorista*, Roma, Lucarini, pp. VII-XXIV.

BONGHI, RUGGERO

1886 *Appunti critici e bibliografici. Giuseppe Fraccaroli, «Per gli umoristi dell'antichità»*, «La cultura», 15 gennaio.

BONI, MARCO

1948 *La formazione letteraria di Luigi Pirandello*, «Convivium», n. 3, pp. 321-50.

BORSELLINO, NINO

1991 *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.

1996 *Le biblioteche di Mattia Pascal*, in AA.VV. 1996a, pp. 89-93.

BUSSINO, GIOVANNI R.

1979 *Alle fonti di Pirandello*, Firenze, Tip. ABC.

1994 *Pirandello nel carteggio Foerster-Monaci*, «Ariel», maggio-agosto, pp. 119-25.

CAMERINI, EUGENIO

1877 *Introduzione e note* a Francesco Berni, *Opere*, I, Milano, Sonzogno, 3^a ed.

CAMILLERI, ANDREA

2000 *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli.

CANELLO, UGO A.

1881 *Fiorita di liriche provenzali* tradotta da U.A. Canello, con prefazione di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli.

CANTELMO, MARINELLA

1996 *Vedere, far vedere, essere visti: dalla Weltanschauung dell'autore alla visione narrativa*, «Strumenti critici», gennaio, pp. 111-35.1997 *Di lemmi del riso*, in AA.VV. 1997, pp. 9-29.

CAPPELLO, GIOVANNI

1982a *Due concezioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello*, in AA.VV. 1982, pp. 30-58.1982b «*Suo marito*» e «*Sua moglie*» (o «*Si gira*»): *Storia di due romanzi paralleli*, «Uomini e libri», gennaio-febbraio, pp. 40-44.1986 *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia.1990 *La confessione della rovina*, in AA.VV. 1990b, pp. 141-72.1992 *Le reazioni della critica e l'autocommento (due esempi pirandelliani)*, «Strumenti critici», gennaio, pp. 103-28.1994 *Progetto per una storia della critica pirandelliana*, in AA.VV., *Da Malebolge alla Senna. Studi in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, pp. 91-104.

CAPUANA, LUIGI

1904 *Lettere alla assente*, Roma-Torino, Roux-Viarengo.

CASELLA, PAOLA

1997 *Introduzioni e commenti* a SF.

CASERTA, ERNESTO G.

1983 *Croce, Pirandello e il concetto di umorismo*, «Canadian Journal of Italian Studies», nn. 22-23, pp. 103-10.

CESAREO, GIOVANNI ALFREDO

- 1893 *Nuove ricerche su la vita e le opere di Giacomo Leopardi*, Torino-Roma, Roux-Viarengo.
1899 *Conversazioni letterarie*, prima serie, Catania, Giannotta.
1902 *Vita di Giacomo Leopardi*, Palermo, Sandron.
1907 *Critica militante*, Messina, Libreria editrice Trimarchi.
1908 *Storia della letteratura italiana a uso della scuola*, Messina, Muglia.

CIPOLLA, GAETANO

- 1985 *Pirandello: Don Quijote o Don Chisciotti*, «Quaderni d'italianistica», n. 1, pp. 113-15.

COMES, SALVATORE

- 1976 *Scrittori in cattedra*, Firenze, Olschki.

COMETA, MICHELE

- 1984 *Pirandello e Lipps. Due letture psicologiche dell'umorismo*, in AA.VV. 1984, pp. 303-16.

CONTARINO, ROSARIO

- 1991 *Per una storia dell'umorismo italiano*, in Idem, *L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Rovito, Marra editore, pp. 13-55.

CONTINI, GIANFRANCO

- 1968 *Luigi Pirandello*, in Idem, *La letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, pp. 607-11.
1992 *Introduzione a De Sanctis* [1949], in Idem, *La letteratura italiana Otto-Novecento*, Milano, Rizzoli.

CORSINOVÌ, GRAZIELLA

- 1981 *La poesia contro-corrente di «Fuori di chiave»*, in AA.VV. 1981b, pp. 152-79.
1997 *La persistenza e la metamorfosi. Pirandello e Goethe*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia.

CREMANTE, RENZO

- 1981 *Letteratura e critica nell'esperienza editoriale di Formiggini*, in AA.VV. 1981a, pp. 279-321.

CRO, STELIO

- 1996 *Le fonti spagnole del «teatro nel teatro» in Pirandello*, in AA.VV. 1996b, pp. 147-58.

CROCE, BENEDETTO

- 1898 *Prefazione a De Sanctis 1898*, pp. V-XXV.
 1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron.
 1903 *L'umorismo. Del vario significato della parola e del suo uso nella critica letteraria*, «Journal of Comparative Literature», vol. I, fasc. III, pp. 220-28.
 1908 *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. N. 27 Alberto Cantoni*, «La Critica», Napoli, vol. VI, 1908, pp. 401-7 (poi in *Letteratura della nuova Italia*, s. III, Bari, Laterza, 1964, pp. 224-33).
 1909 *Rivista bibliografica*, «La Critica», Napoli, vol. VII, 20 maggio, pp. 219-23.
 1939 *L'umorismo*, in Idem, *Conversazioni critiche*, s. I, Roma-Bari Laterza, pp. 43-48.

CURI, FAUSTO

- 1988 *«L'Umorismo» di Pirandello nel sistema della modernità letteraria*, in AA.VV., 1988b, pp. 19-61.

D'ANCONA, ALESSANDRO

- 1888 *Cecco Angiolieri*, in Idem, *Studi di critica e di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, pp. 105-216.

DEBENEDETTI, GIACOMO

- 1987 *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [1971], Milano, Garzanti.

DE CAMILLI, DAVIDE

- 1973 *Leopardismo pirandelliano*, in AA.VV., *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, vol. I, pp. 345-64.

DEL GATTO, ANTONELLA

- 1997 *Spunti leopardiani nel saggio su «L'umorismo» di Pirandello*, «Studi Medievali e Moderni», n. 2, pp. 229-53.
 2001 *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle «Operette morali» ai «Canti» pisano-recanatesi*, Firenze, Cesati.

DEL PUPPO, DARIO

- 1990 *Pirandello e il «Copernico» di Leopardi*, «Canadian Journal of Italian Studies», nn. 40-41, pp. 28-37.

DENIS, JACQUES

1886 *La comédie grecque*, Paris, Hachette.

DE ROSA, TIZIANA

1999 *L'estetica psicologica di Theodor Lipps e l'«umorismo» pirandelliano: la deformazione del tragico nel moderno*, «Allegoria», giugno-agosto, pp. 139-44.

DE SANCTIS, FRANCESCO

1885 *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di Raffaele Bonari, Napoli, Morano.

1898 *Scritti vari inediti o rari*, a cura di Benedetto Croce, Napoli, Morano, 2 voll.

1955 *Opere*, vol. X, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Manzoni*, a cura di Carlo Muscetta e Dario Puccini, Torino, Einaudi (citato nella 2ª ed. 1965).

1958 *Opere*, voll. VIII-IX, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo con introduzione di Natalino Sapegno, Torino, Einaudi (citato nella 2ª ed. del 1962)

1960 *Opere*, vol. XIII, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Leopardi*, a cura di Carlo Muscetta e Antonia Perna, Torino, Einaudi.

1965 *Opere*, vol. VII, *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, a cura di Nino Borsellino, Torino, Einaudi.

1972a *Opere*, vol. IV, *La crisi del Romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, introduzione di Guido Nicastro e note di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi.

1972b *Opere*, vol. XIV, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi.

DE VECCHI PELLATI, NICOLETTA

1998 *Pirandello: uno stile fuori di chiave. Strategie dell'umorismo nelle «Novelle per un anno»*, Brescia, Grafo.

DOMBROSKI, ROBERT S.

1982 *Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, in AA.VV. 1982, 59-67.

ECO, UMBERTO

1978 *Pirandello ridens*, «Rivista italiana di drammaturgia», nn. 9-10, pp. 87-96 (ora in Idem, *Sugli Specchi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 261-70).

FAUSTINI, GIUSEPPE

1996 *Presenze dantesche in Pirandello*, «Il Cristallo. Rassegna di varia umanità», agosto, pp. 53-68.

FEDERICI, CORRADO

1996 *Il discorso poetico di Pirandello: tra leopardismo e pirandellismo*, in AA.VV. 1996b, pp. 97-110.

FERRONI, GIULIO

1977 *Pirandello*, in *Da Fogazzaro a Moravia. I classici italiani nella storia della critica*, a cura di Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, pp. 59-129.

1980 *Il comico nelle teorie contemporanee* [1974], Roma, Bulzoni.

1989 *Beffe della morte e della vita: all'origine della novella pirandelliana*, «Le forme e la storia», n.s., a. I n. 1, pp. 251-68.

1990 *Persona e personaggio*, in AA.VV. 1990b, pp. 49-67.

FERRUCCI, CARLO

1987 *Leopardi e Pirandello: due estetiche ultrafilosofiche*, in Idem, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, pp. 385-402.

1990 *Leopardi, Pirandello e la morale del «dramma a tristo fine»*, in A. Frattini, G. Galeazzi, S. Sconocchi (a cura di), *Leopardi e noi. La vertigine cosmica*, Roma, Ed. Studium, pp. 385-402.

GARDAIR, MICHEL

1977 *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete.

GARIN, EUGENIO

1955 *Cronache di filosofia italiana 1900-1943*, Roma-Bari, Laterza (poi riedito in Idem, *Cronache di filosofia italiana 1900-1960*, ivi, 2^a ed. 1997).

GHIDETTI, ENRICO

1994 *Introduzione a L.P. L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, pp. IX-XXVII.

GIBELLINI, PIETRO

1997 *Lo strappo nel cielo di carta: dal «Mattia Pascal» alla «Cattura»*, in AA.VV. 1997, pp. 55-69.

GIOVANELLI, PAOLA DANIELA

1994 *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi.

1997 *L'ossessione del corpo nella poetica pirandelliana*, in AA.VV. 1997, pp. 69-88.

GIUDICE, GASPARE

1980 *Luigi Pirandello* [1963], Torino, UTET.

GIUDICI, ENZO

1976 *Luigi Capuana e Ugo Fleres*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Macerata, Padova, Antenore, pp. 107-64.

GRAF, ARTURO

1878 *Tre commedie italiane del Cinquecento*, in Idem, *Studii drammatici*, Torino, Loescher.

1888 *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher.

GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA

1993 *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori.

GUGLIELMI, GUIDO

1986 *Peri Bathous*, in Idem, *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 56-85.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO

1969 *Enrico Nencioni*, in *Letteratura italiana. I critici*, collana diretta da Gianni Grana, Milano, Marzorati, vol. II, pp. 1117-35.

GUGLIELMINO, SALVATORE

1984 *Retroterra e implicazioni del saggio su «L'umorismo»*, in AA.VV. 1984, pp. 143-55.

HIRDT, WILLI

1981 *Pirandello a Bonn, ovvero «due autori in cerca d'un personaggio»*, in AA.VV. 1981b, pp. 69-94.

ILLIANO, ANTONIO

1976 *Introduzione alla critica pirandelliana*, Verona, Fiorini.

1982 *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi.

KRYSINSKI, WLADIMIR

1988 *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, tradotto e curato da Corrado Donati, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.

LANOCITA, ARTURO

1928 *Pirandello o dell'umorismo*, in Idem, *Scrittori del nostro tempo. Interviste*, Milano, Casa editrice Ceschina, pp. 212-24.

LEONE DE CASTRIS, ARCANGELO

1975 *Storia di Pirandello* [1962], Roma-Bari, Laterza, 4ª ed..

LEVI, EUGENIO

1959 *L'umorismo di Pirandello* [1920], in Idem, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, pp. 153-66.

LI GOTTI, ETTORE

1969 *Giovanni Alfredo Cesareo*, in *Letteratura italiana. I critici*, collana diretta da Gianni Grana, Milano, Marzorati, vol. II, pp.1175-93.

LIPPS, THEODOR

1896 *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Hamburg-Leipzig, Voss.

LONGO, NICOLA

1992 «*Leopardi cieco*». *Un articolo dimenticato di Pirandello*, «Rivista di studi pirandelliani», dicembre, pp. 103-11.

LO VECCHIO MUSTI, MANLIO

1939 *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino [etc.], G.B. Paravia & C.

LUCIGNANI, LUCIANO

1999 *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Giunti.

LUPERINI, ROMANO

1999 *Pirandello*, «Scrittori italiani», Roma-Bari, Laterza.

MACCHIA, GIOVANNI

1969 *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, ed. accresciuta e aggiornata, pp. 441-92 (ripubblicato con alcune modifiche e aggiunte in Macchia 1992, pp. 23-119).1973 *Introduzione a RO*¹, pp. XIII-LII.1985 *Premessa a NA*¹, pp. XIII-XX.1992 *Pirandello o la stanza della tortura* [1981], Milano, Mondadori, 5ª ed.

MANTICA, GIUSEPPE

1898 *Giovanni Merlino umorista. Conferenza tenuta il 10 gennaio 1897 al circolo calabrese di Napoli con l'aggiunta di due scritti originali del Merlino in vernacolo reggino e della traduzione di essi in italiano*, Napoli, Pietro.

MARCHESINI, GIOVANNI

1905 *Le finzioni dell'anima*, Bari, Laterza.

MASCI, FILIPPO

1889 *Psicologia del comico*, Napoli, Tipografia dell'Università (anche in: «Atti della R. Accademia di Scienze morali e politiche, XXVI, 1889, pp. 520 e sgg.).

MASI, STEFANIA

1998 *Alle origini dell'umorismo pirandelliano: la collaborazione al «Il Marzocco», «La rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre, pp. 521-37.*

MASSARANI, TULLO

1900-1902 *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, Milano, Hoepli, 3 voll.

MAZZACURATI, GIANCARLO

1987 *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino.

1990a *L'arte del titolo, da Sterne a Pirandello*, in AA.VV. 1990a, pp. 294-332.

1990b *Premessa a L.P., Non conclude*, in AA.VV. 1990a, pp. 433-36.

1998 *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, introduzione di Matteo Palumbo, Torino, Einaudi.

MAZZAMUTO, PIETRO

1974 *La cultura agrigentina nell'800 e il primo Pirandello*, in Idem, *L'arrovello dell'arcolato*, Palermo, Flaccovio, pp. 11-56.

MENGALDO, PIER VINCENZO

1994 *Luigi Pirandello*, in Idem, *Il Novecento*, «Storia della lingua italiana», a cura di Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino.

MENSI, PINO

1974 *Di alcune probabili fonti di Luigi Pirandello*, in Idem, *La lezione Pirandello*, Firenze, Le Monnier, pp. 153-70.

MILONE, PIETRO

- 1984 *Pirandello: arte e follia*, «Rivista di studi pirandelliani», marzo, pp. 68-81.
- 1995 *Prefazione e note a L. P., L'umorismo*, Introduzione di Nino Borsellino, «I grandi libri», Milano, Garzanti.
- 1996 *L'umorismo nel «guardaroba dell'eloquenza»*, in AA.VV. 1996a, pp. 95-119.

MIZZAU, MARINA

- 1984 *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.

MOISE, TUDOR

- 1996 *Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia*, in AA.VV. 1996b, pp. 187-94.

MOMIGLIANO, ATTILIO

- 1906 *L'anima e l'arte di Cecco Angiolieri*, «L'Italia moderna», 2 aprile, pp. 678-84.
- 1907 *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Rocca di S. Casciano, Cappelli.
- 1909a *Bollettino bibliografico*, «Giornale storico della letteratura italiana», nn. 160-161, pp. 427-32.
- 1909b *L'origine del comico*, «La cultura filosofica», luglio-agosto e settembre-ottobre, pp. 302-29, 406-33.

MUONI, GUIDO

- 1906 *Note per una poetica storica del romanticismo*, Milano, Società editrice libraria.

MUSCETTA, CARLO

- 1960 *Introduzione a Francesco De Sanctis, Opere*, vol. XII, pp. XI-LXXIII.

NEGRI, ANTIMO

- 1994 *Piccolo intermezzo: Copernico e il leopardismo pirandelliano*, in Idem, *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Editrice le Lettere, pp. 155-58.

NEGRI, GAETANO

- 1892 *Il problema dello spiritismo*, in Idem, *I segni dei tempi*, Milano, Hoepli.

NENCIONI, ENRICO

- 1884 *L'umorismo e gli umoristi*, «Nuova Antologia», vol. XLIII, pp. 193-211 (ristampa in «La tavola rotonda», 17 e 24 luglio 1892; poi in Idem, *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, 1898, pp. 175-202).

NICASTRO, GUIDO

1972 *Introduzione a Francesco De Sanctis, Opere*, vol. IV, pp. XI-XLV.

NYROP, CRISTOFORO

1888 *Storia dell'epopea francese nel medio evo*, traduzione di Egidio Gorra, Torino, Loescher.

OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE

1977 *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, traduzione dal francese di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli.

ONOFRI, MASSIMO

1993 *Introduzione e nota ai testi a VD*, pp. 7-25 e 132-56.

PASINI, FERDINANDO

1927 *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, La vedetta italiana.

PEDACCINI FLORIS, PERGENTINA

1993 *Introduzione e note a L.P., L'umorismo*, Roma, Angelo Signorelli.

PETRONIO, GIUSEPPE

1990 *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.

PISCHEDDA, BRUNO

1994 *Pirandello e affini*, «Belfagor», n. 5, pp. 576-84.

POMILIO, MARIO

1966 *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Napoli, Liguori.

PROVIDENTI, ELIO

1984 *Introduzione a LB*, pp. 9-27.

1990 *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone.

1993a *Carteggio Croce - L.A. Villari*, Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli, Bologna, Il Mulino.

1993b *Lettere di Alberto Cantoni a Luigi Antonio Villari (1895-1903)*, «Quaderni dei Nuovi Annali. Facoltà di Magistero dell'Università di Messina 29», Roma, Herder.

1996 *Gli anni della formazione*, introduzione a LF, pp. 9-55.

PUPPA, PAOLO

- 1984 *Pirandello e l'oltre*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia (riedito in Idem, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 33-62).

RAGUSA, OLGA

- 1978 *Correlated Terms in Pirandello's Conception of «Umorismo»*, in *The two Hesperias. Literary Studies in Honor of Joseph G. Fucillo on the occasion of his 80th birthday*, a cura di Americo Bugliani, «Studia Humanitatis», pp. 291-307.
- 1988 *Nota su «L'umorismo» di Luigi Pirandello*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», gennaio-aprile, pp. 139-44.

RAIMONDI, EZIO

- 1981 *I «Classici del Ridere»*, in AA.VV. 1981a, pp. 207-25.

RAJNA, PIO

- 1900 *Le fonti dell'Orlando furioso* [1876], Firenze, Sansoni, 2^a ed.

RAPPAZZO, FELICE

- 1991 *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, «Allegoria», n. 8, pp. 155-60.

RAUHUT, FRANZ

- 1939 *Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*, «Romani-sche Forschungen», LIII, pp. 185-205.
- 1964 *Der junge Pirandello*, München, C. H. Beck.

RINGGER, KURT

- 1982 *Letterati e scrittori tedeschi nella saggistica pirandelliana*, in AA.VV. 1982, pp. 345-50.

RÖSSNER, MICHAEL

- 1988 *Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze*, in AA.VV. 1988a, pp. 228-42.
- 1996 *Pirandello e il mondo tedesco*, in AA.VV. 1996b, pp. 161-77.

SAHLFELD, WOLFGANG

- 2001 *Già un siciliano complicato... Gli ambienti letterari nel romanzo italiano del primo Novecento (Pirandello, Rosso di San Secondo, Brancati, Patti)*, Bern-Berlin, Peter Lang.

SALINA BORELLO, ROSALMA

- 1996 *La maschera e lo specchio. I germi romantici dell'ironia pirandelliana*, in Eadem, *Testo, intertesto, ipertesto. Proposte teoriche e percorsi di lettura*, Roma, Bulzoni, pp. 265-84.

SALINARI, CARLO

- 1975 *Miti e coscienze del decadentismo italiano* [1960], Milano, Feltrinelli.

SALSANO, ROBERTO

- 1980 *Pirandello novelliere e Leopardi*, Roma, Lucarini,

SANTANGELO, GIORGIO

- 1981 *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, in AA.VV., 1981b, pp. 23-40.

SCARAMUCCI, INES

- 1972 *La dimensione pascaliano-leopardiana come problematicismo radicale nell'itinerario di Pirandello*, in Eadem, *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano, Edizioni IPL, pp. 137-51.
- 1986 *Pirandello lettore del Manzoni*, in Giuseppe Catanzaro, Francesco Santucci, Salvatore Vivona (a cura di), *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, pp. 87-103.

SCHMITZ-EMANS, MONIKA

- 1984 *Das gespaltene Ich: Pirandellos Theorie des Subjekts und ihre Korrespondenzen zu philosophischen Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches*, in Johannes Thomas (a cura di), *Pirandello-Studien*, Paderborn, pp. 27-44.
- 1997 *Potenzierte Spiegelungen. Zur Fiktionalisierung des erkenntniskritischen Diskurses bei Pirandello*, in Michael Rössner (a cura di), *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne*, Wilhelmsfeld, Egert, pp. 129-62.

SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH

- 1982 «L'umorismo»: *l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo*, in AA.VV. 1982, pp. 77-86.

SCORRANO, LUIGI

- 1994 *Pirandello*, in Idem, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna, Longo, pp. 59-70.

SEGRÈ, CARLO

1897 *Profili storici e letterari*, Firenze, Le Monnier.

SIPALA, MARIO

1974 *Pirandello e Capuana. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno.

STASI, BEATRICE

1995 *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino.

TAINÉ, HIPPOLYTE

1903 *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette et Cie, 12^a ed.

THOMAS, JOHANNES

1990 *Persona e personaggio attraverso il saggio dell'Umore*, in AA.VV. 1990b, pp. 305-16.

TILGHER, ADRIANO

1923 *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere.

TONELLI, LUIGI

1914 *La critica italiana negli ultimi cinquant'anni*, Bari, Laterza.

VICENTINI, CLAUDIO

1985 *L'estetica di Pirandello* [1970], Milano, Mursia, 2^a ed. aggiornata.

1993 *Pirandello: il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio.

ZANGRILLI, FRANCO

1983 *L'umorismo: poetica morale* [1980], in Idem, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, pp. 63-94.

1995 *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Firenze, Cadmo.

1996 *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, Società editrice internazionale.

ZAPPULLA MUSCARÀ, SARAH

1983 *Introduzioni e note a PG*.

1996 *Pirandello, Verga, Capuana e De Roberto*, in AA.VV. 1996a, pp. 125-47.

APPENDICE

Tavola sinottica delle principali varianti tra la prima e la seconda edizione de *L'umorismo*

Non vengono registrate le varianti isolate minime (d'interpunzione e di grafia) né quelle lessicali meramente stilistiche. Non sono segnalati i numerosi refusi della prima e della seconda edizione in genere emendati in SP da Lo Vecchio Musti. Le citazioni sono piuttosto ampie e cominciano sempre con l'inizio del periodo per facilitare al lettore il reperimento nel testo. L'adozione del neretto mira ad agevolare l'individuazione delle varianti, soprattutto nel caso in cui siano circoscritte.

1908

1920

dedica

Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario

I 1

E l'Italia ebbe ai suoi tempi le Accademie degli *Umorosi* a Bologna ed a Cortona e degli *Umoristi* in Roma¹, [nota: E perché non citare anche quella degli *Umidi* di Firenze di cui il Lasca disse (Lett. a Mes. Lorenzo Scala, premessa al primo libro delle opere burlesche, ed. Bern. Giunra 1548): «la quale (*Accademia degli Umidi*) principalmente fa professione, essendovi tutte persone dentro allegre e spensierate, dello stil burlesco, giocondo, lieto, amorevole e, per dir così, *buon compagno?*».] (UM 1908 p. 10)

E l'Italia ebbe ai suoi tempi le accademiche degli *Umorosi* a Bologna ed a Cortona e degli *Umoristi* in Roma¹, [nota: E anche a Napoli (*Arch. stor. p. le prov. nap.* V. 608). E perché non citare anche quella degli *Umidi* di Firenze di cui il Lasca disse (Lett. a Mes. Lorenzo Scala, premessa al primo libro delle opere burlesche, ed. Bern. Giunra 1548): «la quale (*Accademia degli Umidi*) principalmente fa professione, essendovi tutte persone dentro allegre e spensierate, dello stil burlesco, giocondo, lieto, amorevole e, per dir così, *buon compagno?*». Si vedano, per altro, a proposito delle parole *umore* e *umorismo*, il Baldensperger (*Les*

définitions de l'humour in *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907) e lo Spingarn nell'introduzione al primo volume della sua raccolta *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1908; non che ciò che ne dice il Croce in *Critica*, vol. VII, pagine 219-20.] (UM p. 18)

Piuttosto no 'l comprendo, che te 'l dica. / L'Addison stesso stimava più facile dire ciò che l'*humour* non è, che dire ciò che è. Tutte le fatiche che si son fatte per definirlo ricordan pur troppo quelle speciosissime che si fecero nel secolo XVII per definir l'*ingegno* (UM 1908 p. 12)

Piuttosto no 'l comprendo, che te 'l dica. / Di tutte quelle tentate nei secoli XVIII e XIX parla in un suo studio già citato, il Baldensperger, per concludere, a modo del Croce, che: «*il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes*», come se per poter dire o riconoscere che questo o quello scrittore è un umorista, non si dovesse avere un qualche concetto dell'umorismo, e bastasse sostenere, come fa il Cazamian, citato dallo stesso Baldensperger, che l'umorismo sfugge alla scienza, perché gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e sopra tutto negativi, laddove gli elementi variabili sono in numero indeterminato. Sì. Anche l'Addison stimava più facile dire ciò che l'*humour* non è, che dire ciò che è. E tutte le fatiche che si son fatte per definirlo ricordano veramente quelle speciosissime che si fecero nel secolo XVII per definir l'*ingegno* (UM pp. 19-20)

Or ti fa lieta, che tu hai ben onde; / Tu ricca, tu con pace, tu con senno... / dà esempj di bellissime ironie nel senso retorico della parola: (UM 1908 p. 15)

Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde; / Tu ricca, tu con pace, tu con senno... / dà mirabili esempj di ironia nel senso retorico della parola: (UM p. 22)

12

Più propriamente: non chiama il Cantoni *humour* moderno l'umorismo inteso in un senso più stretto, più particolare e specifico, di fronte all'*humour classico*, che

Più propriamente: ciò che il Cantoni chiama *humour classico*, non sarebbe l'umorismo inteso in un senso molto più largo, nel quale sian comprese la burla, la baja, la

sarebbe l'umorismo inteso in un senso molto più largo, nel quale sian comprese la burla, la baja, la facezia, tutto il comico in somma nelle sue varie espressioni? (UM 1908 p. 35)

I 3

Socrate ha il sentimento del contrario; Aristofane ha un sentimento solo, unilaterale, e Aristofane, dunque, se mai, può esser considerato umorista soltanto se intendiamo l'umorismo nell'altro senso molto più largo, (UM 1908 p. 41)

I 4

L'umorismo, come vedremo, per lo specialissimo contrasto, essenziale in esso, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; l'arte, invece, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era soprattutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato. E si può veder difatti che tanto quegli scrittori nostri i quali nel senso più largo e più comune della parola si sogliono chiamare umoristi, quanto quegli altri che sono veramente e propriamente tali, (UM 1908 p. 51)

facezia, tutto il comico in somma nelle sue varie espressioni? (UM p. 38)

Socrate ha il sentimento del contrario; Aristofane, dunque, se mai, può esser considerato umorista soltanto se intendiamo l'umorismo nell'altro senso molto più largo, (UM p. 42)

L'umorismo, come vedremo, per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato¹. [nota: Il Croce, in una recensione su la prima edizione di questo mio saggio, nel VII volume di *Critica*, ha voluto credere ch'io, dicendo così, contrapponessi arte e umorismo e affermassi che umorismo è l'opposto dell'arte, perché questa compone e quello scompone. Veda il lettore intelligente se è lecito e giusto argomentare dalle mie parole una così recisa e assoluta contrapposizione o opposizione; se è lecito e giusto, dopo aver con molta leggerezza e senz'alcun fondamento argomentato così, aggiungere come fa il Croce: «Ma, forse, la parola è andata di là dal pensiero del P, il quale non voleva già dire che l'umorismo non sia arte, ma piuttosto che sia un genere d'arte, che si distingue dagli altri generi d'arte o dal complesso di essi». Ritornero su questo appunto più oltre, quando tratterò della speciale attività della riflessione

nella concezione dell'opera umoristica. Mi contenterò qui per ora di rispondere al Croce, ch'egli fa – non so se volutamente o no – una confusione tra i così detti «generi letterarii» come li intendeva la retorica, la cui eliminazione è da accettare, con quelle distinzioni, che non solo sono legittime, ma anche necessarie tra le varie espressioni, quando non si voglia confondere l'una con l'altra, abolendo ogni critica, per concludere filosoficamente che tutte sono arte e che ciascuna come arte non si può distinguere dalla restante arte. L'umorismo non è un «genere letterario», come *poema*, *commedia*, *romanzo*, *novella*, e via dicendo: tanto vero che ognuno di questi componimenti letterarii può essere o non essere umoristico. L'umorismo è qualità d'espressione, che non è possibile negare per il solo fatto che ogni espressione è arte e come arte non distinguibile dalla restante arte. La molta preparazione filosofica (la mia, si sa, è pochissima) ha condotto il Croce a questa edificante conclusione. Si può sì parlare di questo o di quell'umorista; egli, filosoficamente, non ha nulla in contrario; ma guai a parlar dell'umorismo! Subito la filosofia del Croce diventa un formidabile cancello di ferro, che è vano scrollare. Non si passa! Ma che c'è dietro quel cancello? Niente. Questa sola equazione: *intuizione = espressione*, e l'affermazione che è impossibile distinguere arte da non arte, l'intuizione artistica da intuizione comune. Ah, va bene! Non vi pare che si possa benissimo passar davanti a questo cancello chiuso, senza neanche voltarci a guardarlo? E si può veder difatti che tanto quegli scrittori nostri che si sogliono chiamare umoristi, quanto quegli altri che sono veramente e propriamente tali, (UM pp. 49-50)

L'equivoco qui è fondato nell'ignoranza del procedimento di quell'attività creatrice dello

L'equivoco qui è fondato nell'ignoranza del procedimento di quell'attività creatrice dello

spirito, che si chiama fantasia: ignoranza che era fondamentale nella Retorica e che, per una strana aberrazione, è tornata testé a riaffermarsi nella teoria estetica di Benedetto Croce, il quale pure con tanta chiarezza la aveva messa a nudo combattendo la teorica dei generi letterarii. / L'arte non è, né può essere semplice conoscenza. Come ho dimostrato altrove,¹ [nota: Vedi nel mio volume già citato *Arte e Scienza*, la critica, nel primo saggio alla teoria estetica del Croce e l'appendice, in fondo al vol., *Per le ragioni estetiche della parola*.], la conoscenza, sia pur soltanto intuitiva e non intellettuale, non ci può dar altro che un'oggettivazione, la quale può esser soltanto *contenuto psichico* e non *forma*, contenuto che l'arte formerà investendolo subiettivamente. Ora questa subiettività, che è creazione, che è cioè sentimento e volontà, può essere atteggiata in due modi, secondo la personalità dello scrittore. Non si può intendere altrimenti il così detto soggettivismo e il così detto oggettivismo nell'arte, di cui tanto si disputò durante il periodo della critica romantica. Lo scrittore può, creando, mostrarne coscienza e può non mostrarla. Non si tratta d'altro, in fondo, che d'un diverso atteggiamento dello spirito nell'atto della creazione. La volontà e il fine però non debbono essere esteriori. L'artista deve sentire la propria opera com'essa si sente e volerla com'essa si vuole. (UM 1908 pp. 57-58)

15

Non è possibile, o è ingiustissimo, giudicare in sé e per sé esclusivamente il *Morgante Maggiore*, come fece ad esempio il De Sanctis,¹ [nota: Vedi *Scritti varii inediti o rari*, a cura di B. Croce, vol. I, Napoli, Morano e figlio, 1898.] (UM 1908 p. 74)

spirito, che si chiama fantasia: ignoranza che era fondamentale nella Retorica. L'artista deve sentire la propria opera com'essa si sente e volerla com'essa si vuole. (UM p. 55)

Non è possibile, o è ingiustissimo, giudicare in sé e per sé esclusivamente il *Morgante Maggiore*, come fece ad esempio una prima volta il De Sanctis,¹ [nota: Vedi *Scritti varii inediti o rari*, a cura di B. Croce, vol. I, Napoli, Morano e figlio, 1898. Il De Sanctis poi nella sua *Storia della letteratura it.* corresse il suo giudizio sul Pulci e sul poe-

L'Ariosto, se per condizioni di vita, rispetto alla casa d'Este, è – in un altro senso – poeta cortegiano anche lui; rispetto però alla materia che prende a trattare, è sopra tutto *poeta d'arte*. / Abbiamo veduto (UM 1908 p. 84)

Ebbene, queste condizioni serie dell'arte rispetta più di tutti l'Ariosto, meno di tutti il Pulci, ma non per difetto d'arte, come ci vorrebbe far credere il De Sanctis, bensì – ripetiamo – per lo scopo ch'egli si prefisse. (UM 1908 p. 85)

Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Certo, nessun artista crede alla verità oggettiva, cioè reale in sé, del mondo che rappresenta. Ma si potrebbe dire che questa verità oggettiva, non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno, giacché non può esser considerata come reale in sé se non per una astrazione in base a un procedimento logico: l'uomo non può uscire fuori di sé stesso; e fatalmente crede verità fuori di sé quella ch'egli si finge coi propri sensi, la propria illusione. Si potrebbe dire altresì che l'unica verità oggettiva per l'uomo sia quella ch'egli stesso riesce a creare oggettivando con la volontà il proprio sentimento. Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo esteriore, rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa

ma. Qui ho citato il suo primo giudizio solo perché anche da un errore (del resto riparato) del sommo critico, si può trarre profitto, ponendo in giusta evidenza, in questa facile confutazione, tra i due casi di cui egli parla, quale veramente sia quello del Pulci.] (UM p. 67)

L'Ariosto, se per condizioni di vita, rispetto alla casa d'Este, è – in un altro senso – poeta cortegiano anche lui, rispetto però alla materia che prende a trattare, non guarda che alle condizioni serie dell'arte. / Abbiamo veduto (UM pp. 75-76)

Ebbene, queste condizioni serie dell'arte rispetta più di tutti l'Ariosto, meno di tutti il Pulci, ma non per difetto d'arte, come era parso prima al De Sanctis, bensì – ripetiamo – per lo scopo ch'egli si prefisse. UM p. 76)

Bisogna bene intendersi sul non credere del poeta al mondo che canta o che, comunque, rappresenta. Ma si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi. / Pur non di meno, chiamiamo *vera* quella dei nostri sensi, *finta* quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione non è però questione di *realtà*, bensì di *volontà*, e solo in quanto la finzione dell'arte è *voluta*, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a sé stessa; ma voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in

rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione; tuttavia non è ancora arte, perché è in noi senza volontà; noi non possiamo volerla o non volerla. Il fatto estetico comincia quando questa rappresentazione acquista in noi volontà, azione. L'arte è dunque la rappresentazione che si vuole, che vuole sé stessa; e si vuole secondo l'ispirazione del sentimento da cui è nata. Quel che dà infatti valore espressivo alla rappresentazione che si vuole è il sentimento. Ma per sé stesso questo non potrebbe nulla, se non provocasse nella rappresentazione il movimento che la effettui, la volontà. Se non vi suscita dentro questa volontà, che è appunto l'azione dell'immagine, il sentimento è sterile. Naturalmente questo non avviene in tutti, non avviene in tutti voglio dire il fatto estetico, della rappresentazione cioè che si vuole per sé stessa, senz'altro fine che in sé medesima. Perché questo avvenga, bisogna che il sentimento sia prima di tutto disinteressato. Generalmente invece i sentimenti sono interessati e interessata è l'azione ch'essi provocano: la rappresentazione non si vuole più per sé stessa ed è effettuata secondo i fini e gl'interessi del sentimento che l'ispira. Una prova di questo si può avere nella frase che ciascuno suol ripetere: — «*Ho lavorato per amore dell'arte*» — ogni qual volta, per disgrazia, contro ogni aspettativa, il proprio fine, i proprii interessi siano stati frustrati. Ma il sentimento può essere anche altrimenti interessato, cioè anche senza un fine di pratica utilità. Tutti i sentimenti così detti organici sono interessati. Perché un sentimento divenga estetico, bisogna che si disinteressi, e purificato, idealizzato, si trasfonda tutto nella rappresentazione, per modo che questa non sembri più ispirata da esso, ma che esso invece spiri dalla rappresentazione. In altre parole, l'artista vorrà la sua rappresentazione com'essa si vuole, quand'egli la sente com'essa si sen-

quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma. / Il fatto estetico, effettivamente, comincia solo quando una rappresentazione acquisti in noi per sé stessa una volontà, cioè quando essa in sé e per sé stessa *si voglia*, provocando per questo solo fatto, *che si vuole*, il movimento (tecnica) atto ad effettuarla fuori di noi. Se la rappresentazione non ha in sé questa volontà, che è il movimento stesso dell'immagine, essa è soltanto un fatto psichico comune; l'immagine non voluta per sé stessa; fatto spirituale-meccanico, in quanto non sta in noi volerla o non volerla; ma che si ha in quanto risponde in noi a una sensazione. / Abbiamo tutti, più o meno, una volontà che provoca in noi quei movimenti atti a creare la nostra propria vita. Questa creazione, che ciascuno fa a sé stesso della propria vita, ha bisogno anch'essa, in maggiore o minor grado, di tutte le funzioni e attività dello spirito, cioè d'intelletto e di fantasia, oltre che di volontà; e chi più ne ha e più ne mette in opera, riesce a creare a sé stesso una più alta e vasta e forte vita. La differenza tra questa creazione e quella dell'arte è solo in questo (che fa appunto comunissima l'una e non comune l'altra): che quella è *interessata* e questa *disinteressata*, il che vuol dire che l'una ha un fine di pratica utilità, l'altra non ha alcun fine che in sé stessa; l'una è voluta per qualche cosa; l'altra si vuole per sé stessa. E una prova di questo si può avere nella frase che ciascuno di noi suol ripetere ogni qual volta, per disgrazia, contro ogni nostra aspettativa, il proprio fine pratico, i proprii interessi siano stati frustrati: «*Ho lavorato per amore dell'arte*». E il tono con cui si ripete questa frase ci spiega la ragione per cui la maggioranza degli uomini, che lavorano per fini di pratica utilità e che non intendono la volontà disinteressata, suol chiamare

te. Avviene, invece, il più delle volte che il sentimento non riesca a purificarsi e a idealizzarsi, e allora àltera, guasta o fa comunque impeto scomposto nella rappresentazione. / Il tono con cui si ripete la frase: – *Ho lavorato per amore dell'arte* – ci spiega la ragione per cui la maggioranza degli uomini, che lavorano per fini di pratica utilità e che non intendono i sentimenti disinteressati, suol chiamare matti i poeti veri, quelli cioè in cui la rappresentazione si vuole per sé stessa senz'altro fine che in sé medesima, e tale che essi la sentono com'essa si sente, e tale la vogliono, quale essa si vuole. Non ricorderò qui la domanda (UM 1908 pp. 90-92)

16

Ma sul serio, se son considerati umoristi in Inghilterra il Congreve, lo Steele, il Prior, il Gay, non troveremo noi nella letteratura nostra da contrapporre a quel mediocrissimo commediografo, il cui teatro – a dirla col Thackeray – fa l'effetto d'un triclinio o d'un cubicolo di Pompei, dove non restino più se non i cocci dell'antico banchetto o i detriti del mondo muliebre scomparso, e a quei tre altri buoni compagni, non troveremo, dicevo, da contrapporre altri nomi di scrittori, che noi, per conto nostro, non ci siamo mai sognati di chiamare umoristi, anche del settecento, e anche di due o tre secoli innanzi? (UM 1908 p. 132)

11

Certamente, dalla somma di tutte queste varie caratteristiche e delle conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere, così in generale, che cosa sia l'umorismo; ma se ne avrà sempre una conoscenza sommaria ed esteriore, appunto perché fondata

matti i poeti veri, quelli cioè in cui la rappresentazione si vuole per sé stessa senz'altro fine che in sé medesima, e tale essi la vogliono, quale essa si vuole. Non ricorderò qui la domanda (UM pp. 80-82)

Ma sul serio, se son considerati umoristi in Inghilterra il Congreve, lo Steele, il Prior, il Gay, non troveremo noi nella letteratura nostra da contrapporre altri nomi di scrittori, che noi, per conto nostro, non ci siamo mai sognati di chiamare umoristi, anche del Settecento, e anche di due o tre secoli innanzi? (UM p. 114)

Certamente, dalla somma di tutte queste varie caratteristiche e delle conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere, così in generale, che cosa sia l'umorismo; ma se ne avrà sempre una conoscenza sommaria ed esteriore, appunto perché fondata

su queste sommarie ed esteriori determinazioni incomplete. / La caratteristica, (UM 1908 p. 144)

Innanzitutto, perché sono indefinibili gli stati psicologici? E se l'umorismo è un processo (UM 1908 p. 147)

Or come la perfetta riproduzione d'uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica, è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma d'alcune rappresentazioni sentimentali, così l'analisi psicologica d'un'opera di poesia è il necessario fondamento di qualsiasi valutazione estetica». / Vediamo dunque, senz'altro, qual'è il processo da cui risulta quella particolare rappresentazione che si suol chiamare umoristica; se questa ha peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano: se vi è un particolare modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo. / II / Ordinariamente, (UM 1908 pp. 147-48)

su queste sommarie ed esteriori determinazioni. / La caratteristica, (UM p. 121)

Innanzitutto, perché sono indefinibili gli stati psicologici? Saranno forse indefinibili per un filosofo, ma l'artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici. E poi se l'umorismo è un processo (UM p. 124)

*Or come la perfetta riproduzione d'uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica, è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma d'alcune rappresentazioni sentimentali, così l'analisi psicologica d'un'opera di poesia è il necessario fondamento di qualsiasi valutazione estetica». / Parlando di questo mio saggio su la sua rivista *La Critica* (vol. VII, a. 1909, pagg. 219-23), il Croce, a proposito dello studio del Baldensperger *Les définitions de l'humour* (in *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907), si compiace di dire che il Baldensperger ricorda anche le ricerche del Cazamian, edite nella *Revue germanique* del 1906: *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour*, in cui l'autore, seguace del Bergson, sostiene che l'umorismo sfugge alla scienza, perché gli elementi caratteristici e costanti di esso sono in piccolo numero e sopra tutto negativi, laddove gli elementi variabili sono in numero indeterminato. Per cui, il compito della critica è di studiare il contenuto e il tono di ogni umore, e cioè, la personalità di ciascun umorista. / - *Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes*, - dice il signor Baldensperger. / E il Croce s'affrettava a concludere: / - La questione è così esaurita. / Esaurita? Torniamo e torneremo sempre a domandare come mai, se l'umorismo non c'è, né si sa, né si può dire che cosa sia, ci sieno poi scrittori, di cui si pos-*

sa sapere e dire che sono umoristi. In base a che cosa si saprà e si potrà dire? / *L'umorismo non c'è; ci sono scrittori umoristi. Il comico non c'è; ci sono scrittori comici.* / Benissimo! E se un tale, sbagliando, afferma che un tale scrittore umorista è un comico, come farò io a chiarirgli lo sbaglio, a dimostrargli che è un umorista e non un comico? / Il Croce pone innanzi la pregiudiziale metodica circa la possibilità di definire un concetto. Io gli pongo innanzi questo caso, e gli domando come potrebbe egli dimostrare, per esempio, all'Arcoleo, il quale afferma che il personaggio di don Abbondio è comico, che invece no, quel personaggio è umoristico, se non avesse ben chiaro in mente che cosa sia e che debba intendersi per umorismo. / Ma egli dice, in fondo, di non muover guerra alle definizioni, e che anzi il suo modo di rifiutarle tutte, filosoficamente, è l'accettarle tutte, empiricamente. Anche la mia; che del resto non è, né vuol essere una definizione, ma piuttosto la spiegazione di quell'intimo processo che avviene, e che non può non avvenire, in tutti quegli scrittori che si dicono umoristi. / *L'Estetica del Croce è così astratta e negativa, che applicarla alla critica non è assolutamente possibile, se non a patto di negarla di continuo, com'egli stesso fa, accettando questi così detti concetti empirici che, cacciati dalla porta, gli rientrano dalla finestra.* / Ah, una bella soddisfazione, la filosofia! / II / Vediamo dunque, senz'altro, qual è il processo da cui risulta quella particolare rappresentazione che si suol chiamare umoristica; se questa ha peculiari caratteri che la distinguono, e da che derivano: se vi è un particolare modo di considerare il mondo, che costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo. / Ordinariamente, (UM pp. 125-26)

Ebbene, nella concezione di ogni opera umoristica la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira; quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. / Ecco subito un esempio, che per la sua lampante chiarezza, si potrebbe dir tipico. (UM 1908 p. 149)

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira; quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. / Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. / — «Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è *ridicolo*, perché io *sento* tutto ciò...» — Così grida Marmela-

doff nell'osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostojevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità. / Ed ecco qua un terzo esempio, che per la sua lampante chiarezza, si potrebbe dir tipico. (UM pp. 127-28)

II 3

Teniamoci a questo; seguiamo questa attività speciale della riflessione, e vediamo se essa non ci spiega ad una ad una tutte le varie caratteristiche, che si possono riscontrare in ogni opera umoristica. (UM 1908 p. 154)

Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione. / Esteticamente e psicologicamente, l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. / La riflessione, (UM 1908 p. 155).

È la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione; e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa conaturato. / IV / Per spiegarci la ragione del contrasto (UM 1908 pp. 157-58)

Teniamoci a questo, seguiamo questa attività speciale della riflessione, e vediamo se essa non ci spiega a una a una le varie caratteristiche, che si possono riscontrare in ogni opera umoristica. (UM p. 132)

Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione. / La riflessione, (UM p. 132)

È la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione; e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa conaturato. / A questo punto si fa avanti il Croce con tutta la forza della sua logica raccolta in un *cosicché*, per inferire da quanto ho detto più su, ch'io contrappongo arte e umorismo. E si domanda: - «Vuol egli dire che l'umorismo non è arte, o che esso è più che arte? E, in questo caso, che cosa è mai? Riflessione sull'arte, e cioè critica

d'arte? Riflessione sulla vita, e cioè filosofia della vita? O una forma *sui generis* dello spirito, che i filosofi, finora, non hanno conosciuta? Il P., se l'ha scoperta lui, avrebbe dovuto, a ogni modo, dimostrarla, assegnarle un posto, dedurla e farne intendere la connessione con le altre forme dello spirito. Il che non ha fatto, limitandosi ad affermare che l'umorismo è l'opposto dell'arte». / Io mi guardo attorno sbalordito. Ma dove, ma quando mai ho affermato questo? Qui sta tra due: o io non so scrivere, o il Croce non sa leggere. Come c'entra la riflessione *sull'arte* che è critica d'arte, e la riflessione *sulla vita* che è filosofia della vita? Io ho detto che *ordinariamente*, in generale, nella concezione d'un'opera d'arte, cioè mentre uno scrittore la concepisce, la riflessione ha un ufficio che ho cercato di determinare, per poi venire a determinare quale speciale attività essa assuma, non già *sull'opera d'arte*, ma *in quella speciale opera d'arte* che si chiama umoristica. Ebbene, perciò l'umorismo non è arte, o è più che arte? Chi lo dice? Lo dice lui, il Croce, perché vuol dirlo, non perché io non mi sia espresso chiaramente, dimostrando che è arte con questo particolare carattere, e chiarendo da che cosa le provenga, cioè da questa speciale attività della riflessione, la quale scompone l'immagine creata da un primo sentimento per far sorgere da questa scomposizione e presentarne un altro contrario, come appunto s'è veduto dagli esempi recati e da tutti gli altri che avrei potuto recare, esaminando a una a una le più celebrate opere umoristiche. / Non vorrei ammettere un'ipotesi quanto mai ingiuriosa per il Croce, che cioè egli creda che un'opera d'arte si componga come un qualunque pasticcio con tanto d'uova, tanto di farina, tanto di questo o di quell'altro ingrediente, che si potrebbe anche mettere o lasciar fuori. Ma pur troppo mi vedo costretto da lui stesso ad ammettere

una siffatta ipotesi, quand'egli «per farmi toccare con mano che l'umorismo come arte non si può distinguere dalla restante arte» pone questi due casi circa alla riflessione, di cui io – secondo lui – vorrei fare carattere distintivo dell'arte umoristica, quasi che fosse lo stesso dire così, in generale, *la riflessione* e parlare com'io faccio, d'una *speciale attività della riflessione*, più come processo intimo, immancabile nell'atto della concezione e della creazione di tali opere, che come carattere distintivo che per forza debba mostrarsi. Ma lasciamo andare. Pone, dicevo, questi due casi: che cioè, la riflessione «o entra come componente nella materia dell'opera d'arte e, in questo caso, tra l'umorismo e la commedia (o la tragedia o la lirica, e via dicendo), non vi ha differenza alcuna, giacché in tutte le opere d'arte entra, o può entrare, il pensiero e la riflessione; ovvero rimane estrinseca all'opera d'arte, e allora si avrà critica e non mai arte, e neppure arte umoristica». / È chiaro. Il pasticcio! *Recipe*: tanto di fantasia, tanto di sentimento, tanto di riflessione; impasta e avrai una qualunque opera d'arte, perché nella *composizione* di una qualunque opera d'arte possono entrare tutti quegli ingredienti, e anche altri. / Ma domando io: come c'entra questo pasticcio, questa *composizione* d'elementi come *materia* dell'opera d'arte, qualunque e comunque sia, con quello che io ho detto più su e che ho fatto vedere, punto per punto, parlando per esempio del *Sant'Ambrogio* del Giusti, quando ho mostrato come la riflessione, inserendosi come un vischio nel primo sentimento del poeta, che è d'odio verso quei soldatucci stranieri, generò a poco a poco il contrario del sentimento di prima? E forse perché questa riflessione, sempre vigile e specchiante in ogni artista durante la creazione, non segue qua il primo sentimento, ma a un certo punto gli s'oppone, diventa perciò estrinseca all'opera d'arte, diventa

perciò critica? Io parlo d'una *attività* intrinseca della riflessione, e non della riflessione come *materia* componente dell'opera d'arte. È chiaro! E non è credibile che il Croce non l'intenda. Non vuole intenderlo. E ne è prova quel suo voler far credere che siano imprecise le mie distinzioni e che io le ripeta e le modifici e le temperi di continuo e che, quando altro non sappia, ricorra alle immagini; mentre invece negli esempi ch'egli cita di queste mie pretese ripetizioni e modificazioni e soccorrevoli immagini, sfido chiunque a scoprire il minimo disaccordo, la minima modificazione, il minimo temperamento della prima asserzione, e non piuttosto una più chiara spiegazione, una più precisa immagine; sfido chiunque a riconoscere con lui il mio imbarazzo, poiché i concetti a suo dire, mi si sformano tra mano quando li prendo per porgerli altrui. / Tutto questo è veramente pietoso. Ma tanto può sul Croce ciò che una volta egli s'è lasciato dire: che cioè dell'umorismo non si debba, né si possa parlare. / Andiamo avanti. / IV / Per spiegarci la ragione del contrasto (UM pp. 134-37)

II 4

Quei tre modi d'essere si presentano al Lipps perché egli limita e determina eticamente la ragione dell'umorismo, il quale è per lui, come abbiamo già veduto, elevazione nel comico attraverso il comico stesso. Sappiamo che cosa egli intenda per elevazione. Io, secondo lui, (UM 1908 p. 158)

Ma il poeta non si sdegna di questa realtà che trova, perché, pur avendo, come abbiamo detto, un ideale altissimo della missione del sacerdote su la terra, ha pure in sé la riflessione che gli suggerisce che quest'ideale non si incarna se non per rarissima ecce-

Quei tre modi d'essere si presentano al Lipps perché egli limita e determina eticamente la ragione dell'umorismo, il quale è per lui, come abbiamo già veduto, superamento del comico attraverso il comico stesso. Sappiamo che cosa egli intenda per superamento. Io, secondo lui, (UM p. 137)

Ma il poeta non si sdegna di questa realtà che trova, perché, pur avendo, come abbiamo detto, un ideale altissimo della missione del sacerdote su la terra, ha pure in sé la riflessione che gli suggerisce che quest'ideale non si incarna se non per rarissima ecce-

zione, e però lo obbliga a limitare quell'ideale, come osserva giustamente il De Sanctis. (UM 1908 p. 167)

Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di svesciar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; (UM 1908 p. 170)

II 5

Come affermarla *una*, difatti, — si domanda il Marchesini, — se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, (UM 1908 p. 174)

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. (UM 1908 p. 177)

II 6

Da quanto abbiamo detto finora intorno alla speciale attività della riflessione nell'umorista, appare chiaramente che diverso per forza deve essere il procedimento dell'arte umoristica rispetto a quello dell'arte in genere. / Anch'essa l'Arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto,

zione, e però lo obbliga a limitare quell'ideale, come osserva il De Sanctis. (UM p. 144)

Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; (UM p. 146)

Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, (UM p. 150)

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. (UM p. 152)

Da quanto abbiamo detto finora intorno alla speciale attività della riflessione nell'umorista, appare chiaramente quale dell'arte umoristica necessariamente sia l'intimo processo. / Anch'essa l'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo,

il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano? / L'arte, in genere, *compon*e; l'umorismo *decompon*e. / L'arte astrae e concentra, (UM 1908 p. 183)

Sì, un poeta può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene l'umorista fa proprio l'inverso: egli *non compon*e di quegli elementi un carattere; ma *scompon*e il carattere nei suoi elementi; (UM 1908 p. 184)

immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano? / L'arte in genere astrae e concentra, (UM p. 157)

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene l'umorista fa proprio l'inverso: egli *scompon*e il carattere nei suoi elementi; (UM p. 158)

INDICE DEGLI SCRITTI DI PIRANDELLO

Questo indice registra, per ordine alfabetico, le opere citate qui suddivise
in *Poesie, Novelle, Romanzi, Saggi e scritti vari, Teatro ed Epistolari.*

POESIE

Al cielo 47
A un gusfo 34
Belfagor 40
Bolla e palla 45
La caccia di Domiziano 32
Canzoni allegre 26, 45 (II)
Comiato 45
Convegno 34, 79
Credo 34
Dal fanale 269
Elegie della Città 95
Esame 47, 284
Fuori di chiave 32, 34, 45, 276-77
Il globo 45
Intermezzo lieto 45 (I)
Ladmatche 50
Luna sul borgo 44
Linvito 47
Mai giocondo 27, 34, 45, 104, 155
Momentanee 45 (V), 278 (III)
La mèta 44
Notte insonne 47
Pasqua di Gea 47 (XII), 104, 278 (XXII)
Il perché 47
Per la prossima estate 251
Il pianeta 34, 45
Preludio orchestrale 277
Richiesta d'un tendone 45
Scamandro 50
Sempre bestia 34
Triste 45 (VIII)
Tutto sommato 45
Ultimo vate 44
La via 47 (n. 7)
Zampogna 59

NOVELLE

L'abito nuovo 291
Allegri! (cfr. *Guardando una stampa*)
Amicissimi 31
Amori senza amore 47
L'avemaria di Bobbio 28, 285
Beffe della morte e della vita (1ª serie) 59, 64, 79
Beffe della morte e della vita (2ª serie) 59, 65, 79
Il bottone della palandrana 291
Candelora 79, 287
Canta l'Epistola 287
Il carnevale dei morti 21
La carriola 79, 297
La casa del Granella 49, 111, 113
La cassa riposta 16
C'è qualcuno che ride 81
Certi obblighi 81
Il commesso pensatore (cfr. *Il guardaroba dell'elo-
quenza*)
Con altri occhi 225
Dal naso al cielo 47, 109
Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me 78, 90
 I. *Nostra moglie* 78
 II. *L'accordo* 45, 78
 III. *La vigilia* 78, 82
 IV. *In società* 79
La difesa del Méola 16
La disdetta (cfr. *La disdetta di Pitagora*)
La disdetta di Pitagora 79, 114, 270
Distrazione 291
Le dodici lettere 269
Il dovere del medico 80
Due letti a due 16
Erna bifronte 15, 55, 88, 207
Fortuna d'esser cavallo 284
Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua

- guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea* 37, 124
Gioventù 113
Guardando una stampa 28
Il guardaroba dell'eloquenza 16
La guerra su la carta (cfr. *Frammento di cronaca*)
L'illustre istinto 291
La levata del sole 45
Leviamoci questo pensiero 284
Lontano 65
La mano del malato povero 287
Il marito di mia moglie 284
La marsina stretta 291
Le medaglie 291
La messa di quest'anno 113
Mondo di carta 89
La morte addosso 287
Nell'albergo è morto un tale 287
Il «no» di Anna 282
Non è una cosa seria 82, 282, 286
I nostri ricordi 89
Notizie del mondo 83
Pallottoline 28, 45, 108, 110
Pari 224
La paura del sonno 82-83
Personaggi (cfr. anche *La tragedia di un personaggio*) 60, 89, 163, 288, 289, 290, 291
Il pipistrello 11
Il presepe di quest'anno (cfr. *Un goj*)
Prima notte 44
Prudenza 224
Quand'ero matto... (novella) 66, 224
Quand'ero matto... (raccolta) 59
Quando s'è capito il giuoco 284
La rallegrata 291
La realtà del sogno 79, 282
Rimedio: la geografia 28, 108, 109
Risposta 79, 89
La scelta 49, 291
Senza malizia 282
La signora Speranza 82
La signorina 48, 79
Il Signore della nave 224
Sole e ombra 287
Sopra e sotto 28, 109
Le sorprese della scienza 44, 113
Stefano Giogli, uno e due 16, 79, 286
Tirocinio 81
Tra due ombre 79
La tragedia di un personaggio (cfr. anche *Personaggi*) 28, 60, 164
La trappola 89, 286
Il treno ha fischiato 28, 287
I tre pensieri della sbiobbina 284
Tutto per bene 81
Un goj 82
Un matrimonio ideale (cfr. anche *Una novella che non farà*) 60, 82
Una novella che non farà (cfr. anche *Un matrimonio ideale*) 60, 80, 82, 89, 126, 164, 284, 288, 290
Va bene 278
Il vecchio Dio 134, 287
La verità 81
La veste lunga 291
Vexilla regis 225
Visitare gli infermi 291
La vita nuda 89
Il vitalizio 65, 108
Una voce 282
- ROMANZI
- Le allegrie di Bizzarro* 26
L'esclusa 16, 47, 49, 127, 269, 286, 290
Il fu Mattia Pascal 16, 17, 27-28, 31, 36, 38, 41, 44, 45, 46, 47, 48-49, 59, 60, 65, 68, 76, 84, 101, 110, 111, 112, 134, 164, 167, 197, 215, 225, 237, 263, 285, 287, 290
Male di vivere 46
Quaderni di Serafino Gubbio tornatore 258, 282, 284
Si gira... (cfr. *Quaderni di Serafino Gubbio tornatore*)
Suo marito 31, 79, 81, 85, 89, 110, 113, 114, 202, 282, 287
Il turno 59, 65
Uno, nessuno e centomila 28, 36, 79-80, 81, 144, 219, 225, 282, 284, 286, 287
I vecchi e i giovani 14, 16, 79, 81, 124, 278, 282, 284, 286, 287
- SAGGI E SCRITTI VARI
- Alberto Cantoni* (cfr. anche *Un critico fantastico*) 17, 18, 20, 22, 25, 52, 55, 63, 65-66,

- 68-93, 98, 99, 120, 135, 136, 183, 207, 210, 222-25, 236, 257, 266, 273, 277, 288
- «L'altalena delle antipatie» di Alberto Cantoni 64, 67, 72, 78, 82, 86
- «A me i bimbi» di Giuseppe Mantica 52
- Appunti autografi 200, 267, 280
- Appunti di villeggiatura 113
- Arte e coscienza d'oggi 42-49, 51, 56, 58, 60, 75, 78, 86, 107, 112, 165, 168, 170-72, 210, 223, 288
- Arte e scienza (saggio) 124, 178, 183, 198-99, 209, 223, 226
- Arte e scienza (volume) 13, 14, 15, 17, 18-19, 22, 68, 70, 84, 89, 104, 122, 177-78, 198, 208, 209, 290
- Avvertenza premessa ai singoli volumi delle *Novelle per un anno* 56
- Avvertenza sugli scrupoli della fantasia 164, 225
- L'azione parlata 40, 61, 106, 156, 175, 210, 211, 225, 226, 258
- «La camminante» di Giustino L. Ferri 106
- «La città morta» di Gabriele d'Annunzio 97
- Come si scrive oggi in Italia 18
- La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante 276
- Commentario postumo di Mattia Pascal (cfr. *Lucciole e lanterne*)
- Conversazioni col Goethe di Eckermann (traduzione) 17, 135, 155
- Conversazioni letterarie 28, 49, 291
- Da lontano
- I. Presentazione 28, 108
- II. Femminismo 28, 103
- III. Ricomincio a veder l'Europa 28
- IV. Non conclude 28, 37, 284, 286
- Da uno studio all'altro 155-56, 166
- Dell'umorismo. Questioni preliminari 18, 114-25, 137, 138, 244
- Discorso su Verga 53
- Due favole della volpe (cfr. *Le Favole della volpe*)
- Eccessi 61, 175
- Il fatto estetico 208
- Le Favole della volpe 83
- «Fede e bellezza» di Niccolò Tommaseo 17, 36, 61
- La fiera della sapienza. Cronache stravaganti (1906) 113-14, 284
- La fiera della sapienza (1926) 114
- Foglietti 47, 200, 228, 253-54, 261, 271, 274, 278, 280
- La «Francesca di Rimini» di G. A. Cesareo 85, 102, 175
- «Le Garibaldine» di A. Lauria (cfr. *Per un libro di novelle*)
- «Giacomo l'idealista» di E. De Marchi 61
- Giuseppe Mantica (necrologio) 53
- «Gruppi e figure» di Don Ramiro (I. M. Palmirini) 27, 118
- «Homo» di Giovanni Cena 102, 106
- L'Idolo 18, 85, 175
- Illustratori, attori e traduttori 17, 40, 106, 124, 128-29, 155, 164, 178-79, 183, 198, 209, 230, 233-35, 290
- Imitiamo Diogene! La fame di case a Roma 107
- Intorno a «Paris» di Emile Zola 49, 134, 222
- Ironia 116-17, 120, 199, 257
- L'ironia comica nella poesia cavalleresca 19, 99-100, 114, 125-26, 148, 169, 199
- Laute und Laurenczwicklung der Mundart von Girgenti 17
- Leopardi cieco 18, 61, 135
- Lettera autobiografica 79, 278-79
- Libri di versi 106
- Lucciole e lanterne. Dal «Commentario postumo di Mattia Pascal»
- I. Con dignità 291
- III. Le nostre favole 84
- IV. Il vulcano e la neve 286
- «Il Marchese di Roccaverdina» di Luigi Capuana 53
- La menzogna del sentimento nell'arte 41-42
- Il momento 31, 41, 61
- Morganze 254
- Nell'arte e nella vita. Vignette e scene 17, 40, 106
- Il neo-idealismo 61, 85, 103, 175, 210
- Non conclude (cfr. *Da lontano*)
- Novelle e novellieri 18, 66, 102-3, 234
- Gli occhiali 84, 175
- «Olimpia» di Remigio Zena. Circolo letterario 106
- Osservazione sull'evoluzione del verso 61
- Percy Bisshe Shelley 287
- Per le ragioni estetiche della parola 19, 198
- Per l'ordinanza di un sindaco 18
- Per Salvatore Farina 16, 20, 105-6, 121, 192
- Per un libro di novelle (su *Le Garibaldine* di A. Lauria) 56, 62, 211, 230
- Per uno studio sul verso di Dante 17, 102
- «Piccolo mondo antico» di Fogazzaro 45
- Poscritta 17
- Prefazione ai «Sei personaggi in cerca d'autore» 124

Prosa moderna 30
«Le rime della selva» di Arturo Graf 102, 103-4
Riunzia 44, 46, 49, 112
Romanzi e novelle 62
Romanzo, racconto, novella 18, 61
Scienza e critica estetica 18, 61, 210, 220-30, 231, 285, 287
Sincerità 18, 61
Sincerità e arte 18, 61
Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa 18, 178, 211, 229, 251, 275
I sonetti di Cecco Angiolieri 18, 35, 55, 80, 126-29, 180, 290
«Studi Shakespeariani» di Giuseppe Chiarini 61
Sul Bosforo d'Italia 52
Su «Le vergini delle rocce» 96
Sulle «Tempeste» di Ada Negri 49
I taccuini segreti 200
Il taccuino di Bonn 96, 131, 200
Taccuino di Coazze 113, 129, 136, 200
Il taccuino di Harvard 200
Il taccuino segreto 228
La tartaruga 84
Teatro e letteratura 234, 258
Teatro nuovo e teatro vecchio 84, 261-62
Il teatro stabile di Roma 102
I topi bianchi della signora Judic. Cronache stravaganti 84, 107
Tra libri vecchi e nuovi
 9 maggio 1897 (su Capuana) 53, 56, 67-68
 25 luglio 1897 (su Mantica) 52
 5 dicembre 1897 (su Capuana e Cantoni) 53
 20 marzo 1898 (su Prévost) 45
 7 aprile 1901 (su Mastri) 30
«Trois nouvelles» di Marcel Prévost 49
La trottoia 37, 45, 107-10, 218, 288
L'ultimo libro d'un umorista morto 18, 66, 76, 90-91
L'umorismo di Cervantes. Centenari d'arte 20, 40, 98-100
Umorismo o ironismo? 16, 56, 114, 115-21, 137, 183
«Una donna» di Sibilla Aleramo. Nuovi romanzi italiani 102, 106, 234
Un critico fantastico (cfr. anche Alberto Cantoni) 18, 68, 89-93, 122, 274
Un fantasma. Cronache stravaganti 111-13
Un poema su Dante 17, 18, 102

Un preteso poeta umorista del sec. XIII 17, 19, 20, 25, 35, 53-58, 60, 86, 97, 121, 126, 133, 135, 136, 143, 165, 168-69, 172, 183, 207
Un trionfo nazionale. Cronache stravaganti 18, 107
La vita che non viviamo. Variazioni sentimentali 110-11
«Il vecchio» di Ugo Ojetti 47

TEATRO

Il berretto a sonagli 81
Ciascuno a suo modo 49, 286
Così è (se vi pare) 79
Diana e la Tuda 268, 286
La gente allegra 26-27
Ma non è una cosa seria 82, 114, 286
Non si sa come 108
O di uno o di nessuno 108
Il piacere dell'onestà 81
Sei personaggi in cerca d'autore 101, 124, 164, 235
Trovarsi 225
Tutto per bene 81
L'uomo dal fiore in bocca 287
Vestire gli ignudi 31, 53, 85, 291

EPISTOLARI

Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro (CI) 14-20, 31, 51, 65, 66, 68, 79, 89, 102, 103, 114, 116, 184, 185, 188, 237, 270, 276, 282, 293
Lettere ad Antonietta (LA) 47, 224-25
Lettere da Bonn (LB) 30, 34, 46, 95-96
Lettere al Cesareo (LC) 175-77, 180, 183
Lettere della formazione (LF) 14, 16, 17, 35-36, 42, 59, 79, 83, 104
Lettere giovanili da Palermo e da Roma (LG) 25-33, 34, 40, 421, 63, 81, 94, 95, 110, 121, 218
Lettere a Jenny (LJ) 32-33
Lettere a Monaci (LM) 34
Lettere a Pietro Mastri (LPM) 31, 62, 79, 282
Lettere a Schirò (LS) 95
Lettere alla sorella Lina (LD) 29-30, 32, 42, 46, 47, 48, 66
Lettere a Villari 13-14, 19, 59, 65, 79

INDICE DEI NOMI

- Adank, Mathias 40, 135, 146, 295
 Addison, Joseph 118, 121, 144
 Aganoor, Vittoria 39
 Aksakof, Alexander Nicolajevic 111
 Albertazzi, Adolfo 51, 150
 Aleardi, Aleardo 39
 Aleramo, Sibilla 102, 106, 234
 Alessandro Magno 149
 Alessio, Antonio 295
 Alfieri, Vittorio 39
 Alfonzetti, Beatrice 28, 44, 135, 225, 296
 Alighieri, Dante 17, 18, 44-45, 54, 102, 119,
 141, 157, 179, 180, 246, 276
 Alvaro, Corrado 40, 47, 113, 228, 261, 267,
 278, 279, 296
 Andersson, Gösta 42, 45, 47, 60, 61, 63, 84,
 135, 209-10, 220, 221, 223, 230,
 231, 285, 296
 Andreoli, Annamaria 131, 135, 200, 201,
 210, 296
 Angiolieri, Cecco 18, 19, 25, 34-35, 40, 44,
 53-58, 60, 81, 87, 97, 121, 126-28,
 128, 132-33, 135, 136, 168, 172,
 180, 207, 246, 248, 249, 289
 Antona Traversi, Gianitino 102, 234
 Antonelli, Luigi 50
 Arcoleo, Giorgio 38, 58, 62, 101, 121, 132,
 137, 138, 143-54, 156, 173, 243,
 247, 259, 296
 Arcino, Pietro 246
 Ariosto, Ludovico 57, 100, 110, 115, 126, 133,
 139, 147, 151, 156, 203, 239, 253,
 254, 255
 Aristofane 50, 122, 138, 141, 189-90, 196,
 250-51
 Aristotele 247, 258
 Armati, Angela 10
 Artioli, Umberto 129, 287, 296
 Ascoli, Graziadio Isايا 30
 Attiani, Alessandra 25, 296
 Azeglio, Massimo Taparelli 139
 Bacchelli, Guido 52
 Bacchelli, Riccardo 10, 63, 64, 69, 296
 Baffico, Giuseppe 61
 Baldensperger, Ferdinand 202
 Balsamo, Luigi 295
 Bandi, Luciana 249, 297
 Barbi, Michele 18, 19, 54, 297
 Barbieri, Gaetano 37
 Barbina, Alfredo 9, 10, 16, 17, 19, 20, 29, 30,
 38, 39, 40, 41, 50, 53, 61, 65, 69, 79,
 89, 99, 101, 104, 124, 135, 143, 174,
 178, 183, 184, 197, 209-10, 222,
 224, 225, 253, 276, 297
 Baretto, Giuseppe 139, 247
 Barilli, Renato 132, 283, 297
 Barrili, Anton Giulio 139
 Barzellotti, Giacomo 147
 Basch, Victor 137, 145, 157, 199
 Battistelli, Luigi 21
 Battistini, Fabio 79, 90, 298
 Beaudelaire, Charles 39
 Belli, Giuseppe Gioacchino 55, 139, 150
 Bellonci, Goffredo 103, 175
 Benco, Silvio 64
 Béranger, Pierre-Jean de 39
 Berchet, Giovanni 39
 Bergson, Henri-Louis 132, 133, 200, 202-3, 286
 Bernardini Capuana, Adelaide 31
 Berni, Francesco 57-58, 97, 119, 136, 149,
 150, 247, 253, 262, 299
 Bersezio, Vittorio 139, 150
 Besomi, Ottavio 99

- Berreloni, Vittorio 139
Bilancioni, Pietro 35
Binei, Alfred 78, 134, 135, 219, 230, 236,
282, 285, 298
Bini, Carlo 136, 138
Bini, Daniela 46, 298
Binni, Walter 303
Biondolillo, Francesco 175, 177-78, 252, 280,
298
Boccaccio, Giovanni 149
Bodei, Remo 282, 298
Boiardo, Marteo Maria 57, 115, 125-26, 156,
239, 255
Bonamici, Girolamo 169, 171, 173
Bonari, Raffaele 155, 302
Bonchio, Roberto 63, 64, 298
Bonghi, Ruggero 55, 58, 70, 99, 100, 137,
172, 298
Boni, Giacomo 210
Boni, Marco 42, 50, 104, 298
Bontempelli, Massimo 14, 51
Borgese, Giuseppe Antonio 143, 296
Borsellino, Nino 34, 42, 132, 264, 283, 298,
302, 307
Bouhours, Dominique 199
Bracco, Roberto 51, 102
Brunetière, Vincent-Paul-Marie-Ferdinand 137
Bruni, Francesco 306
Bruno, Giordano 34, 39, 55, 139, 149, 150
Buffon, Gerges-Louis 213
Bugliani, Americo 309
Bussino, Giovanni R. 9, 10, 29, 32, 39, 121,
184, 298
Byron, George Gordon 39, 139, 149

Cabanca, Jacopo 39
Cadonici, Roberto 65
Camerini, Eugenio 119, 136, 299
Camilleri, Andrea 59, 299
Campanozzi, Antonio 175
Canello, Ugo Angelo 41, 299
Canilli, Atilio 38
Cantelmo, Marinella 21, 83, 249, 263-64,
291, 295, 299
Canroni, Alberto 11, 13, 17, 18, 20, 22, 25,
36, 52, 55, 56, 60, 61, 63-93, 98, 99,
100, 102, 103, 106, 120, 121, 122,
123, 135, 136, 150, 183, 197, 207,
210, 219, 222, 225, 226, 236, 247,
257, 265, 272, 273, 277, 287, 298

Cantoni, Luigi 66
Caporali, Cesare 247
Cappello, Giovanni 63, 79, 84, 89, 91, 92,
101, 118, 120, 132, 163, 164, 197,
201, 202, 205, 248, 297
Capuana, Luigi 31, 50, 53, 61, 66, 69, 85,
106, 111, 112, 124, 126, 129, 139,
154-55, 183, 235, 299
Caputo, Rino 296
Carabba, Rocco 19
Carchia, Gianni 134
Cardarelli, Vincenzo 175
Carducci, Giosué 39-40, 62, 98, 124, 136,
139, 247, 277, 299
Carini, Isidoro 174
Carlyle, Thomas 38, 141, 144
Caro, Annibal 87, 246
Casella, Paola 10, 20, 28, 31, 37, 50, 59, 79,
85, 114, 135, 146, 156, 164, 289,
299
Caserta, Ernesto G. 197, 299
Casini, Tommaso 19
Casulli, Antonio 143, 296
Catanzaro, Giuseppe 310
Cavallori, Felice 39
Cazamian, Louis 202
Cecchi, Emilio 65, 175, 305
Cellini, Benvenuto 246
Cena, Giovanni 50, 91, 102, 106
Cenne della Chitarra 34, 54, 97
Cervantes y Saavedra, Miguel de 20, 36, 40,
58, 60, 63, 94-101, 102, 106, 115,
121, 125, 138, 139, 142, 144, 146,
150, 151, 156, 159, 193, 239, 242,
254, 256, 262, 265, 266-68, 269
Cesareo, Giovanni Alfredo 16-18, 39, 69, 85,
102, 126, 132, 154-55, 156, 166,
174-83, 186, 196, 199, 203, 229,
230, 240, 264, 300
Chamisso, Adalbert von 101, 103, 104-5,
127, 292
Chiarini, Giuseppe 61
Chimenti, F. 38
Chimenti, G. 38
Cicerone, Marco Tullio 248
Cimino, Antonino 38
Cipolla, Gaetano 63, 300
Civinini, Ricciotto 50, 51
Clausen, Carlo 95
Colautti, Arturo 39

- Comes, Salvatore 13, 17, 18, 19, 125, 145, 202, 237, 239, 249, 300
 Cometa, Michele 184, 195, 300
 Congreve, William 118, 146
 Contarino, Rosario 54, 84, 133, 300
 Contini, Gianfranco 300
 Copernico, Niccolò 39, 46, 107-110, 139, 168, 219, 287, 288
 Corradini, Enrico 19
 Corsi, Mario 50
 Corsini, Vincenzo 183
 Corsinovi, Graziella 135, 155, 164, 277, 298, 300
 Costanzo, Giuseppe Aurelio 18, 102
 Costanzo, Mario 10
 Cremante, Renzo 34, 277, 295, 300
 Cro, Sreljo 94, 300
 Croce, Benedetto 13, 23, 58, 64, 93, 101, 119, 121, 132, 133, 145, 152, 155, 156, 157, 163, 167, 172, 174, 175, 177-80, 181, 182, 184-86, 197-208, 229, 239, 240, 245, 252, 257, 262, 263, 264, 270-71, 272, 273, 276, 301, 302
 Crookes, William 111
 Cuccia, Simone 94
 Curi, Fausto 275, 301
 Curie, Pierre 38

 D'Ambra, Lucio 50
 D'Amico, Alessandro 10
 D'Ancona, Alessandro 18, 34, 35, 38, 54-58, 121, 122, 126-28, 132, 133, 137, 172, 260, 301
 D'Annunzio, Gabriele 39, 85, 96-97, 136, 175
 Darwin, Charles 43
 De Angelis, Alberto 79
 Debenedetti, Giacomo 140, 156, 237, 248, 252, 254, 262, 264, 265, 301
 De Bosis, Adolfo 39
 De Camilli, Davide 28, 44, 301
 De Castro, Calogero (cognato) 26
 De Castro, Linuccia (nipote) 48
 De Frenzi, Giulio 51, 102
 Del Gatto, Antonella 46, 135, 166, 245, 301
 Del Puppo, Dario 46, 301
 De Marchi, Emilio 51, 61, 247
 De Meis, Angelo Camillo 139, 155
 Democrito 55, 87, 88
 Denis, Jacques 50, 302

 De Rosa, Tiziana 184, 299
 De Sanctis, Francesco 39, 44, 69, 85, 124, 126, 132, 133, 134, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 152-77, 183, 197, 200, 203, 210, 211, 223, 229, 235, 238, 251, 254, 259, 260, 279, 300, 302, 307, 308
 De Vecchi Pellati, Nicoletta 263, 302
 Dickens, Charles 21, 144
 Diogene di Sinope 107, 146, 149, 249
 Doestoevskij, Fëdor Michajlovic 270
 Dombroski, Robert S. 132, 302
 Donati, Corrado 304
 Doni, Anton Francesco 247
 Dorpelli, Giulian (pseudonimo di Pirandello)
 Dotto, Anna Maria 9, 174

 Eckermann, Johann Peter 17, 135, 155
 Eco, Umberto 242, 258, 269-70, 283, 289, 302
 Eraclito 55, 87, 88
 Esopo 119

 Facchini, Cesare 51, 66, 103
 Faelli, Emilio 42
 Falbo, Italo Carlo 50
 Faraci, Carmelo 29, 39, 121
 Farina, Salvatore 16, 20, 36, 60, 105-6, 121, 139, 192
 Faustini, Giuseppe 45, 303
 Federici, Corrado 135, 303
 Ferrari, Severino 39,
 Ferri, Giustino 50, 106
 Ferroni, Giulio 35, 39, 45, 94, 132, 258, 280, 283, 303
 Ferrucci, Carlo 281, 284, 303
 Fichte, Johann Gordieb 199
 Finzi, Giuseppe 35
 Flamini, Francesco 18, 249
 Flammarión, Camillo 111
 Flaubert, Gustave 129
 Fleres, Ugo 50, 174, 175
 Foerster, Wendelin 174, 184
 Fogazzaro, Antonio 45, 106, 139, 287
 Folengo, Teofilo 45, 150, 247
 Folgore da San Gimignano 34, 54, 97
 Formiggini, Angelo Fortunato 20, 36, 37
 Foscolo, Ugo 35, 36, 39, 139, 150, 247
 Fraccaroli, Giuseppe 137
 France, Anatole 103

- Franchi, Anna 21
Franco, Matteo 245
Frati, Carlo 35
Frati, Ludovico 35
Fratini, A. 303
Freud, Sigmund 132, 187, 202
Fucini, Renato 106
- Gaeta, Francesco 89, 197
Galeazzi, Giancarlo 303
Galli (editore) 79
Gallina, Giacinto 150
Gallo, Niccolò 302
Gardair, Michel 225, 302
Garibaldi, Giuseppe 147
Garin, Eugenio 283, 303
Garlanda, Federico 17, 102
Garoglio, Diego 19
Gartinelli, Gaetano 159
Gay, John 118, 146, 246
Gelli, Giovan Battista 139
Ghidetti, Enrico 183, 197, 202, 264, 303
Giani, Romualdo 44, 109
Gibellini, Pietro 110, 303
Gibier, Paul 111
Giovannelli, Paola Daniela 83, 295, 303-4
Giudice, Gaspare 25, 42, 50, 59, 304
Giudici, Enzo 50, 304
Giusti, Giuseppe 39, 139, 181, 193, 247, 256, 265, 266-68, 277, 280
Gnoli, Tommaso 19, 50
Goethe, Johann Wolfgang von 37, 39, 46, 52, 69, 129, 132, 135, 145, 155, 164, 175, 183, 209, 210, 211, 218, 235
Gorra, Egidio 308
Gozzi, Gasparo 139
Graf, Arturo 18, 34, 39, 91, 102, 104, 139, 247, 304
Grana, Gianni 304
Grandville 37
Grazzini, Anton Francesco 119, 136
Grignani, Maria Antonietta 83, 249, 263, 304
Grojnowski, Daniel 210
Guercio, Francesca 294
Guerrazzi, Francesco Domenico 139, 171
Guerrini, Olindo 139
Guglielmi, Guido 151, 187, 205, 279, 304
Guglielminetti, Marziano 140, 304
Guglielmino, Salvatore 254, 262, 304
Guglielmo IX d'Aquitanica 41
- Hartmann, Eduard von 213
Hecker, E. 191
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 107, 144, 148, 169, 170, 173, 199, 209
Heine, Heinrich 36, 38-40, 52, 76, 98, 99, 100, 104-5, 136, 143, 144, 165, 167, 170, 174
Henckmann, Wolfhart 184
Hirdt, Willi 146, 304
Hölderlin, Friedrich 52
Hugo, Victor 39, 141
Huret, Jules 210
- Ibsen, Henrik 209
Illiano, Antonio 111-13, 197, 304
Imbriani, Vittorio 165, 171
Innocenti, Camillo 55, 87-88
Ippocrate di Cos 248
- Jaccolliot, Louis 111
Janet, Paul 209
Janet, Pierre 111
Janni, Ettore 14
Jean Paul (cfr. Richter, Johann Paul Friedrich)
Jerome, Jerome Klapka 21
- Kardec, Allan 111
Keats, John 39
Kerbaker, Assunra 38
Kryszinski, Wladimir 94, 283, 304
- La Licata, Menico 94
Labbati, Alfredo 79
Lachelier, Jules 209
Lamartine, Alphonse de 39
Lander-Schulze, Jenny 32
Lando, Orrenzio 247
Lanocira, Arturo 268, 302
Lanza, Maria Teresa 302
Lasca (cfr. Grazzini, Anton Francesco)
Latini, Brunetto 246
Laurenti, Enzo 295
Lauria, Amilcare 40, 56, 61-62, 211, 230
Lazarus, Moritz 193
Lenau, Nikolaus 39
Leonardo da Vinci 202
Leone De Castris, Arcangelo 25, 78, 223, 263, 265, 282-83, 286, 290, 305
Leopardi, Giacomo 18, 28, 29, 39-40, 44, 46, 48, 58, 61, 87, 93, 99, 107, 109, 122,

- 132, 135, 139, 146, 148, 149, 155-56, 164, 165-68, 170-71, 173, 174, 176-77, 215, 236, 245, 247, 277-78, 281, 284
- Lessing, Gotthold Ephraim 146, 179
- Levi, Eugenio 242, 305
- Li Gotti, Ettore 174, 305
- Lioy, Paolo 139
- Lippi, Lorenzo 247
- Lipps, Theodor 31, 58, 92, 132, 140, 151, 152, 173, 182, 184-196, 197, 200, 208, 250, 269, 271, 276, 305
- Litré, Maximilien-Paul-Émile 43
- Loescher, Ermanno 95
- Lo Forte Randi, Andrea 42
- Lombroso, Cesare 111
- Longfellow, Henry Wadsworth 35, 39
- Longo, Nicola 61, 135, 305
- Lo Vecchio Musti, Manlio 10, 20, 22, 114, 209, 268, 283, 292, 305
- Lucatelli, Luigi 51
- Luciano di Samosata 138, 141
- Lucignani, Luciano 59, 305
- Lucrezio 117
- Luperini, Romano 50, 176, 229, 236, 291, 305
- Luzio, Alessandro 64
- Macchia, Giovanni 10, 21, 30, 35, 36, 101, 111, 135, 177, 205, 282, 305
- Machiavelli, Niccolò 39, 94, 139, 149, 151, 156, 260, 262
- Maggi, Carlo Maria 150
- Mantica, Giuseppe 13, 50, 52-53, 306
- Manzoni, Alessandro 36, 39, 57, 91, 138, 139, 142, 146, 149, 152, 155, 156-65, 169, 173, 178-79, 239, 247, 250, 262, 271, 272-73, 279-80, 292
- Marchesini, Giovanni 42, 78, 80, 134, 144, 215, 230, 280-82, 286, 306
- Marradi, Giovanni 39
- Marrone, Tito 50,
- Marsili Antonetti, Renata 9, 46, 47
- Martelli, G. B. 38
- Martoglio, Nino 50
- Masci, Filippo 133, 306
- Masi, Stefania 64, 172, 306
- Massarani, Tullio 145, 246, 306
- Massera, Aldo Francesco 19, 35, 126
- Mastri, Pietro 30-31, 62, 79, 282
- Maupassant, Guy de 129
- Mauro, Giovanni 136
- Mazzacurati, Giancarlo 16, 22, 35, 36, 37, 38, 43, 48, 84, 144, 205, 288, 306
- Mazzamuto, Pietro, 135, 306
- Mazzoni, Guido 39
- Meli, Giovanni 62-63, 94, 100, 139, 150
- Mengaldo, Pier Vincenzo 250, 306
- Mensi, Pino 35, 306
- Merlino, Giovanni 150
- Mestica, Giovanni 174
- Mickiewicz, Adam 39
- Milioto, Stefano 295
- Milone, Pietro 22, 34, 98, 114, 121, 131, 133, 136, 143, 144-46, 148, 152, 154, 155, 169, 170, 171-73, 190, 197, 202, 206, 230, 238, 244, 257, 263, 281, 285, 290, 307
- Milton, John 141
- Mizzau, Marina 248-49, 307
- Modes, Walter 18
- Moise, Tudor 285, 307
- Momigliano, Attilio 20-22, 54, 58, 115, 132-33, 141, 172, 197, 202, 238, 239, 247, 248, 253, 254, 259, 280, 307
- Monaci, Ernesto 34, 174, 184
- Montaigne, Michel Eyquem de 144, 150, 153
- Montale, Eugenio 30
- Monti, Vincenzo 39
- Moore, Thomas 39
- Morandi, Luigi 136
- Moretti, Vito 295
- Morseffi, Enrico 111
- Muoni, Guido 38, 40, 66, 137, 145, 157, 199, 307
- Muscetta, Carlo 160, 169, 299, 302, 307
- Musser, Alfred de 39
- Muzzoli, F. 174
- Napoleone Bonaparte 97
- Negri, Ada 49
- Negri, Antimo 46, 307
- Negri, Gaetano 134-35, 282, 285, 287, 307
- Nencioni, Enrico 38, 40, 54, 55, 58, 70, 106, 118-19, 132, 136-43, 146, 150, 152, 156, 161, 172, 173, 243, 279, 307
- Nencioni, Giovanni 9
- Nicastro, Guido 165, 169, 302, 308
- Niccolini, Giovanni Battista 39
- Nicolosi, Francesco 295
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 107, 135, 202

- Nievo, Ippolito 39, 139
Nolen, N. 213
Nordau, Max 41-42, 277
Nosari, Adone 50
Novari, Francesco 18, 202, 239
Nyrop, Kristoffer 137, 147-48, 308
- Ojetti, Ugo 14, 15, 19, 21, 31, 47, 51, 103,
116, 184, 185, 188, 237, 270, 282,
293
Olbrechts-Tyteca, Lucie 258-59, 263, 308
Oliva, Gianni 297
Omero 141, 163, 179
Onofri, Massimo 10, 53, 97, 308
Orano, Paolo 50
Orsi, Alberto 50,
Orvieto, Adolfo 15, 19, 89
Orvieto, Angiolo 15, 18, 19, 22, 64, 65, 66,
79, 84
- Pallestrini, L. E. 38
Palmarini, Italo Mario 27, 50-52, 54, 61, 118
Palumbo, Matteo 306
Pancrazi, Pietro 30
Panizzi, Antonio 57, 136, 172, 247
Panzacchi, Enrico 122, 167, 245
Panzini, Alfredo 51, 150, 175
Paolieri, Ferdinando 21
Papini, Giovanni 103, 175
Parini, Giuseppe 119
Parodi, Ernesto Giacomo 245
Pascal, Blaise 46, 109, 129, 144, 219, 236,
278, 288
Pascoli, Giovanni 19, 39, 155
Pasini, Ferdinando 280, 308
Passeroni, Gian Carlo 146, 246
Paulhan, Jan 14
Paulucci de Calboli, Giacomo 143, 296
Pedaccini Floris, Pergentina 63, 134, 308
Pellissier, Georges 129
Perna, Antonia 302
Parsi Heines, Claudia 295
Petöfi, Sándor 39
Petrarca, Francesco 121, 174
Petronio, Giuseppe 43, 265, 308
Pezzè Pescolato, M. 38
Pipitone Federico, Giuseppe 40, 42
Pirandello Agrò, Anna (sorella) 35, 46, 104
Pirandello De Castro, Rosolina (Lina, sorella)
14, 17, 26, 29-30, 33
Pirandello, Fausto (fratello) 59
Pirandello, Innocenzo (Enzo, fratello) 26
Pirandello, Lietta (figlia) 59
Pirandello, Rosalia (Lina, cugina) 59
Pirandello, Stefano (figlio) 59
Pirandello, Stefano (padre) 29, 42, 59, 94, 95
Pischedda, Bruno 36, 105, 308
Platen-Hallermünde, August von 52
Plauto, Tito Maccio 34, 117
Plinio il vecchio 248
Pomilio, Mario 42, 43, 154, 308
Pope, Alexander 118, 246
Porta, Carlo 138, 150
Portulano, Antonietta (moglie) 47, 48, 59,
224-25
Praga, Emilio 39, 139
Prati, Giovanni 39, 155, 167, 169
Prévost, Marcel 45, 49
Prior, Matthew 118, 146, 246
Proudhon, Pierre Joseph 170
Providenti, Elio 9, 10, 13, 14, 19, 29, 30, 34,
36, 40, 42, 52, 55, 59, 63, 64, 65, 66,
68, 79, 84, 94, 131, 132, 155, 164,
243, 308
Puccini, Dario 302
Pulci, Luigi 132-33, 139, 143-44, 145, 149,
150, 156, 203, 239, 247-48, 253-54
- Rabelais, François 35, 136, 138, 144, 145,
146, 150, 156, 247
Ragni, Eugenio 63
Ragusa, Olga 63, 115, 116, 238, 309
Raimondi, Ezio 20, 309
Rajna, Pio 126, 133, 147, 255, 309
Rapisardi, Mario 39, 246
Rappazzo, Felice 61, 309
Rauhut, Franz 42, 43, 134, 281, 287, 309
Ravaisson-Mollien, Jean-Gaspard-Félix 209
Renan, Ernest 209
Renier, Rodolfo 18
Revere, Giuseppe 139
Ricci Gramitto, Caterina 42, 47
Ricci, Romeo 289
Richtel, Charles 111
Richter, Jean Paul 35, 38, 144
Ringger, Kurt 146, 309
Rivalta, Ercole 51
Rizzant, Massimo 64
Rochas d'Aiglun, Albert de 111
Rod, Ed 64

- Rodenbach, Georges Raymond Constantin 39
 Romagnoli, Ettore 50
 Rosa, Salvator 174
 Roscoe, William 57, 172, 247
 Rössner, Michael 135, 146, 309, 310
 Rousseau, Jean Jacques 134
 Rovetta, Gerolamo 139
 Rudel, Jauféré 50
 Russo, Luigi 53
- Saccheri, Enrico 37
 Sahlfeld, Wolfgang 50, 102, 309
 Sainre-Beuve, Charles Augustin de 146
 Salina Borello, Rosalma 25, 55, 211, 225, 310
 Salinari, Carlo 263, 310
 Salsano, Roberto 284, 310
 Salvatore, Ada 36, 38
 Sanguinetti Katz, Giuliana 295
 Sannia, Enrico 243
 Santangelo, Giorgio 40, 104, 310
 Santi, Venceslao 19
 Santucci, Francesco 310
 Sapegno, Natalino 302, 305
 Saya, Salvatore 50
 Sbocchi, Leonard G. 295
 Scaramucci, Ines 46, 157, 278, 310
 Schiattarella, Raffaele 43
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von 52, 141, 145, 199
 Schirò, Giuseppe 95
 Schlegel, Friedrich 109, 110, 157, 199
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 200
 Schmitz-Emans, Monika 135, 225, 310
 Schopenhauer, Arthur 135
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 290-91, 310
 Sconocchi, S. 303
 Scorrano, Luigi 45, 310
 Séailles, Gabriel 11, 45, 58, 69, 70, 71, 84, 88, 93, 125, 128-29, 132, 135, 138, 145, 166, 183, 194, 203, 209-36, 240, 244, 245, 255, 261, 262, 264, 266, 274, 285, 286
 Segardi, Lodovico 246
 Segrè, Carlo 98, 311
 Serra, Alessandro 308
 Sessi, Frediano 64
 Shakespeare, William 37, 44, 61, 86, 136, 149, 154, 166-7, 169
 Shelley, Percy Bisshe 39, 287
 Sicardi, Enrico 30, 34
- Siciliano, Enzo 295
 Sipala, Mario 31, 53, 311
 Socrate 149, 152, 189-90, 193, 194, 196, 239, 250-51, 262
 Soffici, Ardengo 175
 Sommaruga, Angelo 174
 Sonzogno, Edoardo 16
 Spaventa Filippi, Silvio 21, 38
 Spaventa, Bertrando 133
 Spencer, Herbert 179
 Spenser, Edmund 141
 Spingarn, Joel E. 202
 Stasi, Beatrice 29, 44, 46, 109, 122, 135, 145, 152, 155, 156, 164, 166, 167, 176, 245, 258, 259, 311
 Stecchetti, Lorenzo 39
 Steele, Richard 118, 146, 246
 Sterne, Laurence 35, 36-38, 76, 97, 110, 138, 140, 142, 144-45, 146, 154, 235, 247, 251
 Strappini, Lucia 16
 Strindberg, August 164
 Sully, James 133
 Swift, Jonathan 35, 36, 37-38, 86, 107, 113, 118, 138, 144, 146, 151, 176, 246, 248, 271
- Taine, Hippolyte-Adolphe 43, 125, 154, 196, 243, 250, 311
 Tasso, Torquato 141
 Tassoni, Alessandro 19
 Tennyson, Alfred 39
 Terenzio, Afro Publio 34
 Tesauro, Emanuele 199
 Thackeray, William Makepeace 38, 101, 118, 144, 146
 Thomas, Johannes 134, 310, 311
 Tieck, Ludwig 157, 199
 Tilgher, Adriano 45, 286, 311
 Tommasco, Niccolò 17, 36, 61
 Tonelli, Luigi 136, 155, 311
 Treves, Emilio 14, 15, 16, 51
 Twain, Mark 118-19, 144, 150, 247
- Valmaggi, Luigi 35
 Valori, Aldo 37
 Verga, Giovanni 53, 139
 Vicentini, Claudio 25, 42, 58, 60, 93, 106, 129, 134, 135, 145, 146, 154, 155, 164, 177, 195, 197, 200, 206, 209,

- 214, 215, 220, 229, 235, 236, 258,
268, 283, 287, 311
- Vigny, Alfred de 39
- Villari, Luigi Antonio 13, 19, 59, 63-65, 66,
79, 150, 243
- Virgilio, Marone Publio 62, 117, 141
- Vittorini, Domenico 201
- Vivona, Salvatore 311
- Volpi, Guglielmo 133
- Voltaire (François Marie Arquet) 38, 146, 169
- Vossler, Karl 19, 198
- Wagner, Nicolaus 111
- Wagner, Richard 48
- Whitman, Walt 39
- Zacchetti, Corrado 38
- Zanella, Giacomo 39
- Zangrilli, Franco 20, 35, 39, 78, 94, 157, 311
- Zappulla Muscarà, Sarah 9, 10, 14, 15, 51,
90, 102, 111, 311
- Zena, Remigio 106
- Zoellner, Johan Carl 111
- Zola, Emile 49, 134, 174, 222
- Zuccoli, Luciano 51

Finito di stampare
nel mese di novembre 2002
dalle Arti Grafiche La Moderna
Via di Tor Cervara, 171 - Roma

La genesi della riflessione pirandelliana sull'umorismo viene in questo volume ricostruita utilizzando anche documenti minori che testimoniano il travagliato percorso della messa a fuoco terminologica e concettuale: dalla precoce disposizione umoristica attestata negli epistolari giovanili, alle affermazioni programmatiche dei primi scritti pubblici, fino al saggio maggiore del 1908.

Il dialogo intertestuale con autori di primo piano (come De Sanctis, Lipps e Croce) e con altri di secondo piano (come Nencioni, Cantoni, Arcoleo, Cesareo e Séailles), dai quali la teoria umoristica ha preso le mosse, la reinserisce nell'ambiente filosofico e storico-culturale otto-novecentesco, mettendo in luce l'eccentrica e innovativa sintesi operata da Pirandello. L'autrice ripercorre le varie fasi, che portarono fino all'edizione "rivista e aumentata" del 1920, e fornisce così nuove indicazioni sulla poetica pirandelliana.

Paola Casella, compiuti gli studi di letteratura italiana a Friburgo, ha insegnato all'Università di Neuchâtel ed è ora docente di lingua e letteratura italiana presso la Facoltà di lettere dell'università di Zurigo. Collabora a riviste italiane e straniere con contributi incentrati soprattutto sulla narrativa del Novecento e sul teatro. Ha pubblicato in «Studi secenteschi» un ampio saggio su *L'arte de' cenni* di Giovanni Bonifaccio (1993) e presso l'editore Longo il volume *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle «Novelle per un anno». Saggi e bibliografia della critica* (1997).

