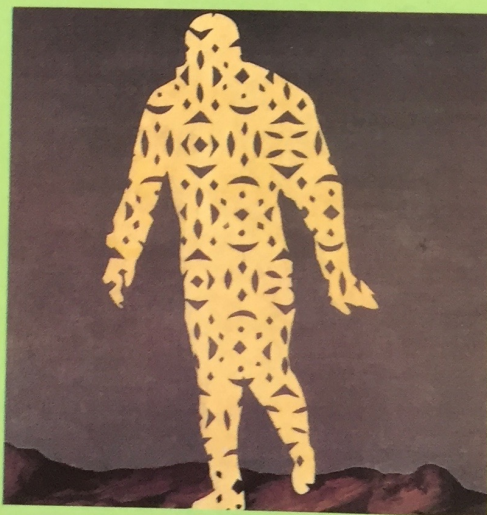


Pirandello

L'umorismo



i grandi libri Garzanti

Essenza, caratteri e materia dell'umorismo

I

Che cosa è l'umorismo?

Se volessimo tener conto di tutte le risposte che si son date a questa domanda, di tutte le definizioni che autori e critici han tentato, potremmo riempire parecchie e parecchie pagine, e probabilmente alla fine, confusi tra tanti pareri e dispareri, non riusciremmo ad altro che a ripetere la domanda: - Ma, in somma, che cos'è l'umorismo?

Abbiamo già detto che tutti coloro, i quali, o di proposito o per incidenza, ne han parlato, in una cosa sola si accordano, nel dichiarare che è difficilissimo dire che cosa sia veramente, perché esso ha infinite varietà e tante caratteristiche che, a volerlo descrivere in generale, si rischia sempre di dimenticarne qualcuna.

Questo è vero; ma è vero altresì che da un pezzo ormai avrebbe dovuto capirsi che partire da queste caratteristiche non è la via migliore per arrivare a intendere la vera essenza dell'umorismo, poiché sempre avviene che una se ne assuma per fondamentale, quella che si è riscontrata comune a parecchie opere o a parecchi scrittori studiati con predilezione; di modo che tante definizioni si vengono infine ad avere dell'umorismo, quante sono le caratteristiche riscontrate, e tutte naturalmente hanno una parte di vero, e nessuna è la vera.

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 este-

riore, appunto perché fondata su queste sommarie ed esteriori determinazioni.

La caratteristica, ad esempio, di quella tale peculiar bonarietà o benevola indulgenza che scoprono alcuni nell'umorismo, già definito dal Richter¹ «malinconia d'un animo superiore che giunge a divertirsi finanche di ciò che lo rattrista»,² quel «tranquillo, giocondo e riflesso sguardo

a Del Richter si possono citare parecchie definizioni. Egli chiama anche l'umorismo, «sublime a rovescio». ³ La descrizione migliore, secondo il suo modo d'intenderlo, è quella a cui già abbiamo accennato altrove, ⁴ parlando della diversità del riso antico dal riso moderno: «L'umore romantico è l'atteggiamento grave di chi compari il piccolo mondo finito con l'idea infinita: ne risulta un riso filosofico che è misto di dolore e di grandezza. È un comico universale, pieno di tolleranza cioè e di simpatia per tutti coloro che, partecipando della nostra natura, ecc. ecc.» ⁵ Altrove parla di quella certa «idea che annienta», ⁶ che ha avuto molta fortuna presso i critici tedeschi, anche applicata in un senso meno filosofico. *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.* ⁷

1 *umorismo... Richter*: in *Vorschule der Aesthetik* (programmi VI-IX) Jean Paul aveva esaminato i fenomeni del comico, dell'umorismo e dell'arguzia.

2 «malinconia... rattrista»: la medesima citazione era, anche lì senza alcun rinvio, in Arcoleo (*op. cit.*, p. 5). Sulle citazioni di Richter che proseguono in nota è condivisibile quanto osserva G. Cappello in *Due condizioni dell'umorismo: Dossi e Pirandello* (in *Pirandello saggista*, a cura di P.D. Giovanelli, Palermo, Palumbo, 1982, p. 52). Dopo aver sottolineato la conoscenza di seconda mano degli autori inglesi e la cura nella citazione di alcuni tedeschi, Cappello scrive che la nota pirandelliana di questa pagina «fornisce anzi la prova del fatto che neppure tutti gli autori tedeschi citati sono stati utilizzati con uguale criterio. Dopo aver citato il Richter in italiano, chissà da dove, Pirandello cita, questa volta in tedesco, il Lipps. Non se ne può concludere che Pirandello non conoscesse direttamente il Richter [...] [bensì] che le opere del Richter non erano sotto i suoi occhi».

3 «sublime a rovescio»: «umgekehrte Erhabene», in *Vorschule der Aesthetik*, programma VII, cap. 32.

4 *altrove*: cfr. p. 32 e nota 2.

5 «L'umore... ecc.»: la «descrizione» è in Muoni, *op. cit.*, p. 26.

6 «idea che annienta»: all'idea annientatrice o infinita dell'umorismo Jean Paul intitolava il cap. 33 della *Vorschule der Aesthetik* («Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors»).

7 *Der Humor... bewusst ist*: L'umorismo può [...] essere in fondo un

le cose», quel «modo
che sembra, nella
del ridicolo e dom
delicato in tal comp
degli spiriti dall'int
dalla corrente con
pensosa», di cui parla
non si trovano in tutti gli
al critico francese,² e
dell'umorismo, si tro
certuni anzi si troverà
ello Swift, che è malinc
arola, cioè pieno di fiele
innanzi, parlando del
che cosa in fondo si rid
simpatia indulgenza.

Al contrario, quella «
esprimere il ridicolo del s
», di cui parla il Bongh
ai pari di lui beffardi
del resto, come osserva
del Lazzarus,⁴ che c
tanta come una dispo

Paris, Alcan, 1904, pag. 276.

umorismo pienamente cosciente
tante tanto del diritto quanto
na, tanto del suo essere sublim
a (T. Lipps, *op. cit.*, p. 238).
1 Sully: James Sully (1842-1922)
on laughter (Saggio sul riso) è de
2 critico francese: il duplice err
che egli non conosceva né l'aut
di seconda mano, scambiando
nale.

3 «acre... Bonghi: nell'articolo g
4 Lazzarus: Moritz Lazarus (1
della *Völkerpsychologie*, lo stud
dei popoli nelle sue varie manif
5 che considera... animo: la tesi
psychologisches Phänomen, in D

su le cose», quel «modo d'accogliere gli spettacoli divertenti, che sembra, nella sua moderazione, soddisfare il senso del ridicolo e domandar perdono di ciò che v'è di poco delicato in tal compiacimento», quella tale «espansione degli spiriti dall'interno all'esterno incontrata e ritardata dalla corrente contraria d'una specie di benevolenza pensosa», di cui parla il Sully¹ nel suo *Essai sur le rire*,^a non si trovano in tutti gli umoristi. Alcuni di questi tratti, che al critico francese,² e non a lui soltanto, pajono principali dell'umorismo, si troveranno in alcuni, in altri no; e in certuni anzi si troverà il contrario, come ad esempio nello Swift, che è malinconico nel senso originario della parola, cioè pieno di fiele; e del resto noi vedremo un po' più innanzi, parlando del don Abbondio del Manzoni, a che cosa in fondo si riduca quella peculiar bonarietà o simpatica indulgenza.

Al contrario, quella «acre disposizione a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano», di cui parla il Bonghi,³ calzerà allo Swift e a umoristi al pari di lui beffardi e mordaci; non calzerà ad altri; né del resto, come osserva il Lipps, opponendosi alla teoria del Lazzarus,⁴ che considera anch'esso l'umorismo soltanto come una disposizione d'animo,⁵ questo modo

^a Paris, Alcan, 1904, pag. 276.

umorismo pienamente cosciente. È tale allorché chi lo impersona è cosciente tanto del diritto quanto della limitatezza del suo punto di vista, tanto del suo essere sublime quanto anche della sua relativa nullità (T. Lipps, *op. cit.*, p. 238).

¹ Sully: James Sully (1842-1923), filosofo e psicologo inglese. *An essay on laughter* (Saggio sul riso) è del 1902.

² critico francese: il duplice errore in cui Pirandello qui incorre rivela che egli non conosceva né l'autore né, evidentemente, il testo se non di seconda mano, scambiando così una traduzione per il titolo originale.

³ «acre... Bonghi: nell'articolo già ricordato (cfr. Parte I, cap. II).

⁴ Lazzarus: Moritz Lazarus (1824-1903), filosofo tedesco, creatore della *Völkerpsychologie*, lo studio degli elementi psicologici della vita dei popoli nelle sue varie manifestazioni.

⁵ che considera... animo: la tesi è sostenuta nel saggio *Der Humor als psychologisches Phänomen*, in *Das Leben der Seele* (1855), che Lipps

di considerarlo è compiuto. Né compiuto sarà quello del Hegel che lo dice «attitudine speciale d'intelletto e di animo onde l'artista si pone lui stesso al posto delle cose»,¹ definizione che, a non porsi bene a guardare da quel solo lato da cui lo Hegel lo guarda, ha tutta l'aria d'un rebus.

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente osservate, sono la «contradizione» 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,² e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colora ogni osservazione, ogni pittura umoristica,³ e in fine il suo procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico.

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 incomplete, come abbiamo veduto, altre ve ne sono indubbiamente più comuni, l'intima ragione di esse non è poi veduta affatto con precisione né spiegata.

esamina in *Komik und Humor* (cap. xvi, «Das Wesen der Humors» [L'essenza dell'Humor], in cui si concentrano le citazioni pirandelliane).

1 «attitudine... cose»: identica citazione, senza alcun rinvio, in Arcoleo, *op. cit.*, p. 5.

2 «contradizione»... miserie: come anche per il Lazarus prima citato, che «aveva definito la peculiare modalità di pensiero dell'umorista come opposizione frontale di reale e ideale» (M. Cometa, *op. cit.*, p. 312 e cfr. p. 308).

3 perplessità... umoristica: nel coevo saggio sui *Sonetti di Cecco Angiolieri*, dopo alcune pagine coincidenti con quelle conclusive dell'*Umorismo*, si legge: «Che cosa dà valore a tutti questi scherzi di ombra? Un profondo e sottile 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».

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? «L'indagine dei filosofi – egli dice – si è a lungo travagliata intorno a questi fatti, e specialmente intorno ad alcuni di essi, come, in prima linea, il *comico*, e poi il *sublime*, il *tragico*, l'*umoristico* e il *grazioso*. Ma bisogna evitar l'errore di considerarli come *sentimenti speciali, note* del sentimento, ammettendo così delle distinzioni e classi di sentimenti, laddove il sentimento organico per se stesso non può dar luogo a classi; e bisogna chiarire in che senso possano dirsi fatti *misti*. Essi dan luogo a concetti *complessi*, ossia di complessi di fatti, nei quali entrano sentimenti organici di piacere e dispiacere (o anche sentimenti spirituali-organici), e date circostanze esterne che forniscono a quei sentimenti meramente organici o spirituali-organici un determinato contenuto. Il modo di definizione di questi concetti è il *genetico*: Posto l'organismo nella situazione *a*, sopravvenendo la circostanza *b*, si ha il fatto *c*. Questo e simili processi non hanno col fatto estetico nessun contatto: salvo quello generale che tutti essi, in quanto costituiscono la materia o la realtà, possono essere *rappresentati* dall'arte; e l'altro, accidentale, che in questi processi entrino talvolta dei fatti estetici, come nel caso dell'impressione di *sublime* che può produrre l'opera di un artista titano, di un Dante o di uno Shakespeare, o di quella *comica* del conato di un imbrattatele o di un imbrattacarte. Anche in questi casi il processo è estrinseco al fatto estetico: al quale non si lega se non il sentimento del piacere e dispiacere, del valore e disvalore estetico, del bello e del brutto».¹

¹ «L'indagine... brutto»: B. Croce, *Estetica*, ed. cit. (il passo fu modificato già nelle successive edd. del 1904 e 1907), pp. 90-93, con tagli.

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 o un fatto che dà luogo a concetti complessi, ossia complessi di fatti, come diventa poi esso un concetto? Concetto sarà quello a cui l'umorismo dà luogo, non l'umorismo. Certamente se per fatto estetico deve intendersi quel che intende il Croce, tutto diviene estrinseco ad esso, non che questo processo. Ma noi abbiamo dimostrato altrove¹ e anche nel corso di questo lavoro, che il fatto estetico non è né può essere quel che il Croce intende. E, del resto, che significa la concessione che «questo e simili processi non hanno col fatto estetico nessun contatto, salvo quello generale che tutti essi, in quanto costituiscono la materia o la realtà, possono essere *rappresentati* dall'arte»? L'arte può rappresentare questo processo che dà luogo al concetto di umorismo. Ora, come potrò io, critico, rendermi conto di questa rappresentazione artistica, se non mi rendo conto del processo da cui risulta? E in che consisterebbe allora la critica estetica? «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 vi coopereranno tutte le singole determinazioni. Anche in estetica la somma è in ragion delle poste. L'esame di tutte a una a una le particolari espressioni ci darà la misura dell'espressione totale. *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*».²

Parlando di questo mio saggio su la sua rivista *La Criti-*

¹ *altrove*: in *Arte e Scienza*.

² «*Se... estetica*»: G.A. Cesareo, in *Critica militante*, cit., p. 11.

ca (vol. VII, a. 1909, pagg. 219-23), il Croce,¹ 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,² 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*,³ - dice il signor Baldensperger.

E il Croce s'affretta 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 possa 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 ta-

1 *Parlando...* Croce: se il precedente attacco alla concezione crociana dell'umorismo e, più in generale, dell'arte, era contenuto già nella prima edizione del saggio, la parte che qui inizia, fino al termine del capitolo, è evidentemente un'aggiunta dell'edizione del 1920.

2 *seguace del Bergson*: così lo aveva definito Croce - nel citato articolo del 1903 - fraintendendo un'indicazione di Baldensperger che, riferendosi all'articolo di Cazamian, lo giudicava collegato («se rattachant») alla teoria del comico di Henri-Louis Bergson (1859-1941), il filosofo francese che acquistò grande fama con *L'évolution créatrice* (Evoluzione creatrice, 1907). Nel 1900, infatti, Bergson aveva scritto *Le rire* (Il riso), saggio divenuto di grande importanza ma che Pirandello non cita mai e che all'epoca probabilmente ignorava.

3 *Il... humoristes*: cfr. nota 1, p. 9.

le 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,¹ 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!

¹ Arcoleo... comico: cfr. p. 153 e nota 6.

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 costituisce appunto la materia e la ragione dell'umorismo.

Ordinariamente, – ho già detto altrove,^a 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.¹ La riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i varii elementi, li coordina, li

^a Vedi nel mio volume già citato *Arte e scienza* il saggio *Un critico fantastico*.

¹ libero... coordina: già in *Scienza e critica estetica* (1900) Pirandello scriveva del «libero movimento vitale» dell'arte. La formula, a lui cara, torna frequentemente sino alle parole sull'arte di Hinkfuss in *Questa sera si recita a soggetto*. Essa appare nei *Foglietti* editi da Alvaro (che spesso traducono o parafrasano l'*Essai sur le génie dans l'art* di Séailles) e in *Arte e scienza*, dove Pirandello rinvia esplicitamente al filosofo francese. Il passo traduce, infatti, dall'*Essai* (p. 170) in cui ricorre più volte l'espressione «libre mouvement de la vie» per definire – come fa anche Pirandello – la spontaneità dell'arte. Cfr. G. Andersson, *op. cit.*, pp. 156-57.

compara.¹ La coscienza non rischiarà 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, 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 che esso fa spontaneamente.² 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.³

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 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.

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile,⁴ 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

1 *La riflessione... compara*: tutto il capoverso è ripreso - come segnalato dalla nota dell'autore - da *Un critico fantastico* (cap. II); questo passo è però modificato: sono state soppresse alcune considerazioni sulla volontà, anch'essa, al pari della riflessione, non inattiva durante la concezione artistica. Anche qui Pirandello riprende concetti e traduce espressioni di Séailles (*op. cit.*, p. 171). Cfr. G. Andersson, *op. cit.*, pp. 192-94.

2 *La coscienza non... spontaneamente*: anche questo passo riprende Séailles, *op. cit.*, p. 172.

3 *la riflessione... riceve*: *ivi*, p. 210. Traduzione pressoché letterale.

4 *la riflessione... invisibile*: stessa affermazione in *Un critico fantastico* (cap. II).

scomposizione,¹ 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,² e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili.³ 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.⁴ 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.

1 scomposizione: una parola-chiave del saggio. Cfr. il successivo cap. VI in cui Pirandello si sofferma a lungo sulla riflessione che «scompone» le costruzioni illusorie e fittizie della realtà e, nelle opere umoristiche, i caratteri dei personaggi, la struttura e lo stile del testo narrativo.

2 manteca: unguento cosmetico per i capelli.

3 vecchia signora... giovanili: il ritratto che qui e più oltre viene fatto di questa figura esemplarmente umoristica, richiama in parte quello della signora Popònica nelle pagine iniziali dell'*Esclusa* (edito nel 1901, ma composto nel 1893) e in parte quello della signora Baldinotti nella novella *Le dodici lettere* (1897). Al noto *topos* pirandelliano concorre però anche un vecchio, che «nero-rossi, qual pelo di faina, / si ritinge i capelli» come tutti gli uomini che un po' di tinta danno «al canuto, imbecillito affetto / della vita» (*Dal fanale*, una poesia del 1902 poi raccolta in *Fuori di chiave*).

4 avvertimento del contrario: nel breve scritto su *Salvatore Farina* (cfr. nota 3, p. 160) Pirandello lo definiva invece come «una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non sapere più da qual parte tenere».

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 Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e Castigo*¹ del Dostojevski,² 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. Un poeta, il Giusti, entra un giorno nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, e vi trova un pieno di soldati,

Di que' soldati settentrionali,
Come sarebbe boemi e croati,
Messi qui nella vigna a far da pali...³

Il suo primo sentimento è d'odio: quei soldatucci ispidi e duri son lì a ricordargli la patria schiava. Ma ecco levarsi nel tempio il suono dell'organo: poi quel cantico tedesco lento lento,

D'un suono grave, flebile, solenne⁴

che è preghiera e pare lamento. Ebbene, questo suono determina a un tratto una disposizione insolita nel poeta,

1 *Delitto e Castigo*: Parte I, cap. II.

2 *Dostojevski*: Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-81), il grande scrittore russo autore delle *Memorie del sottosuolo*, *I fratelli Karamazov* ecc. Poco esaminato dai critici il suo influsso su Pirandello che, invece, lo indicava in un'intervista («La lettura», 1° marzo 1927) come uno degli autori da cui aveva ricevuto le impressioni più forti.

3 *Di que'... pali*: G. Giusti, *S. Ambrogio*, 3.

4 *D'un... solenne*: ivi, 8.

↓
anche lì.

avvezzo a usare il flagello della satira politica e civile: determina in lui la disposizione propriamente umoristica: cioè, lo dispone a quella particolar riflessione che, spassionandosi del primo sentimento, dell'odio suscitato dalla vista di quei soldati, genera appunto il sentimento del contrario. Il poeta ha sentito nell'inno

la dolcezza amara
 Dei canti uditi da fanciullo: il core,
 Che da voce domestica gl'impara,
 Ce li ripete i giorni del dolore.
 Un pensier mesto della madre cara,
 Un desiderio di pace e d'amore,
 Uno sgomento di lontano esilio...¹

E riflette che quei soldati, strappati ai loro tetti da un re pauroso,

A dura vita, a dura disciplina,
 Muti, derisi, solitari stanno,
 Strumenti ciechi d'occhiuta rapina,
 Che lor non tocca e che forse non sanno.²

Ed ecco il contrario dell'odio di prima:

Povera gente! lontana da' suoi,
 In un paese qui che le vuol male...³

Il poeta è costretto a fuggir dalla chiesa perché

| Qui, se non fuggo, abbraccio un caporale,
 | Colla su' brava mazza di nocciuolo
 | Duro e piantato lì come un piuolo.⁴

¹ la dolcezza... esilio: ivi, 9.

² A dura... sanno: ivi, 11.

³ Povera... male: ivi, 12.

⁴ Qui... piuolo: ivi, 12.

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività della 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.¹

Vediamo ora un esempio più complesso, nel quale la speciale attività della riflessione non si scopre così a prima giunta; prendiamo un libro di cui abbiamo già discorso: il *Don Quijote* del Cervantes. 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 che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose; 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.² 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 an-

1 *io non esco... estetica*: è da sottolineare l'affermazione pirandelliana circa la natura psicologica dell'umoristico sentimento del contrario e la base psicologica della valutazione estetica.

2 *eroiche... eroico*: nel pirandelliano *Taccuino di Bonn* si legge: «all'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. [...] Vengono i tempi moderni [...] la missione del cavaliere è finita, ove uno ancora ne volesse assumere la parte, troverà un Cervantes».

che 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. Ebbene, perché non si scopre qui la speciale attività della riflessione? Ma perché essa – frutto della tristissima esperienza della vita,¹ esperienza che ha determinato la disposizione umoristica nel poeta – si era già esercitata sul sentimento di lui, su quel sentimento che lo aveva armato cavaliere della fede a Lepanto. Spassionandosi di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudice, nella oscura carcere della Mancha, ed analizzandolo con amara freddezza, la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto il Don Quijote: è questo sentimento del contrario oggettivato. 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 spirava attraverso la comicità della rappresentazione;² questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto.

Ora, che bisogno ho io d'assegnare un qualsiasi valore estetico a questo sentimento del contrario, come fa Theodor Lipps nel suo libro *Komik und Humor*?

Cioè – intendiamoci bene – al Lipps veramente non si affaccia mai questo sentimento del contrario. Egli, 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

¹ frutto... vita: successivamente, non riferendosi più a Cervantes ma allo scrittore umorista in generale, Pirandello negherà che sia sempre questa la causa determinante.

² Il poeta... rappresentazione: «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» («Nota sull'umorismo», in *Taccuino segreto*, «Almanacco letterario Bompiani», 1938, p. 19).

siffatti «concetti»: – «Posto l'organismo nella situazione *a*, sopravvenendo la circostanza *b*, si ha il fatto *c*».¹ – E, dall'altro canto, s'impaccia di continuo di valori etici, poiché per lui 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. E tira continuamente in ballo il valore etico della personalità umana, e parla di positivo umano e di negazione di esso. Egli dice: *«Dass durch die Negation, die am positiv Menschlichen geschieht, dies positiv Menschliche uns näher gebracht, in seinem Wert offener und fühlbarer gemacht wird, darin besteht, wie wir sahen, das allgemeinste Wesen der Tragik. Ebendarin besteht auch das allgemeinste Wesen des Humors. Nur dass hier die Negation anderer Art ist als dort, nämlich komische Negation. Ich sagte vom Naiv-komischen, dass es auf dem Wege liege von der Komik zum Humor. Dies heisst nicht: die naive Komik ist Humor. Vielmehr ist auch hier die Komik als solche das Gegenteil des Humors. 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»*. E poco più oltre: *«Der eigentliche Grund und Kern des Humors ist überall und jederzeit das relativ Gute, Schöne, Vernünftige, das auch da sich findet, wo es nach unseren gewöhnlichen Begriffen nicht vorhanden, ja geflissentlich negiert erscheint»*. Dice anche: *«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, besteht schliesslich ebenso wie*

¹ «Posto... fatto *c*»: passo già citato; cfr. p. 167 e nota 1.

derjenige, den der Träger des bewusst humoristischen Geschehens hat, in der Geistesfreiheit, der Gewissheit des eigenen Selbst und des Vernünftigen, Guten und Erhabenen in der Welt, die bei aller objektiven und eigenen Nichtigkeit bestehen bleibt, oder eben darin zur Geltung kommt».¹ Ma è poi costretto a riconoscere egli stesso che «nicht jeder Humor diese höchste Stufe erreicht» e che vi ha «neben dem verhöhten, einen entzweiten Humor».²

Ma che bisogno ho io, ripeto, di dare un qualsiasi valo-

1 «Dass durch... kommt»: Che attraverso la negazione in atto nel carattere positivo umano quest'ultimo si renda a noi più accessibile, più evidente e più tangibile nel suo valore – in questo, come abbiamo visto, risiede in generale l'essenza dell'elemento tragico. E proprio in questo suo tratto risiede anche, in generale, l'essenza dell'umorismo. Senonché, in tal caso, la negazione è di diversa natura rispetto alla prima, e precisamente è una negazione in senso comico. Del principio ingenuo-comico dicevo trovarsi a metà strada fra la comicità e l'umorismo. Ciò non significa che il comico ingenuo si identifichi con l'umorismo. Piuttosto, anche in questo caso, la comicità come tale è il contrario dell'umorismo. La comicità ingenua sorge allorché ciò che per il punto di vista della personalità ingenua è giusto, buono e intelligente appare ai nostri occhi in una luce opposta. L'umorismo, al contrario, ha luogo quando quell'elemento relativamente giusto, buono e intelligente riaffiora dall'annientamento comico e soltanto ora viene pienamente evidenziato e apprezzato. [...] Il fondamento e nocciolo dell'umorismo è costituito in realtà, in ogni luogo ed epoca, dall'elemento relativamente buono, bello e razionale che si trova anche là dove secondo i nostri consueti schemi non esiste ed è anzi puntualmente negato. [...] nella comicità non solo l'elemento comico si dilegua nel nulla, ma anche noi, in un certo senso, ci "annientiamo" in compagnia delle nostre aspettative, della nostra fede in qualcosa di sublime o grande, delle regole o consuetudini del nostro pensiero e così via. Sopra questo nostro stesso 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 percepiamo nel portatore 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, che permane malgrado la nullità obiettiva e personale, o che proprio in virtù di essa acquista valore (T. Lipps, *op. cit.*, pp. 234, 237 e 240).

2 «nicht... Humor»: non ogni umorismo raggiunge un tale sommo livello. [...] accanto a quello riconciliato, un umorismo diviso (ivi, p. 240).

re etico a quello che ho chiamato il sentimento del contrario, o di determinarlo *a priori* in alcun modo? Esso si determinerà da sé, volta per volta, secondo la personalità del poeta o l'oggetto della rappresentazione. Che importa a me, critico estetico, di sapere in chi o dove stia la ragione relativa e il giusto e il bene? Io non voglio né debbo uscire dal campo della fantasia pura. Io mi pongo dinanzi 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:¹ 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. Ne cerco la ragione. Per trovarla, non ho affatto bisogno di sciogliere l'espressione fantastica in un rapporto etico, di tirare in ballo il valore etico della personalità umana e via dicendo.

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*. 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.

¹ *stato d'animo... di perplessità*: allo «stato d'animo» perplesso del lettore Pirandello fa poi corrispondere analoga «disposizione d'animo» dell'umorista, in quella che successivamente definirà la condizione dell'uomo «fuori di chiave».

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.

Abbiamo detto che, ordinariamente, nella concezione d'un'opera d'arte, la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguir quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, 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: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica.¹

- *A questo mondo 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.²

Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione.

La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo

¹ *la riflessione... umoristica*: la stessa immagine è anche in *Un critico fantastico* (cap. II).

² *commenta il Manzoni*: nelle righe conclusive del cap. III dei *Promessi sposi*.

che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa.¹ È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. 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 interrompersi della rappresentazione o per 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. Basta citare il *Tristram Shandy* dello Sterne, che è tutto quanto un viluppo di variazioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si proponga di narrar tutto *ab ovo*,² punto per punto, e cominci dall'alvo di sua madre e dalla pendola che il signor Shandy padre soleva puntualmente caricare.

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 inovviabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore 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 in 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.

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 contraddi-

1 movimento... armoniosa: cfr. p. 171 e nota 1.

2 *ab ovo*: dalle origini (letteralmente 'dall'uovo'). Fonte della locuzione è Orazio (*Ars poetica*, 147).

zione in termini. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una *speciale* attività della riflessione.

Questo apparirà chiaro quando si pensi che se, indubbiamente, 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. possono determinare quella particolare disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica, 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 germe¹ 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.² La creazione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore, per aggiunta d'elementi di cui si siano studiati i rapporti: di membra sparse non si compone un corpo vivo, innestando, combinando. Un'opera d'arte, in somma, è, in quanto è «ingenua»; non può essere il risultato della riflessione cosciente.

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 l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della «in-

¹ *l'opera... germe*: la metafora, ripresa da Séailles, è ricorrente in Pirandello, dall'*Azione parlata* alla *Prefazione ai Sei personaggi* (cfr. G. Andersson, *op. cit.*, pp. 150, 186). Nella recensione della *Francesca da Rimini* di G.A. Cesareo (1905) Pirandello inserisce l'immagine, come qui, in una discussione sulla spontaneità dell'opera d'arte in quanto «essere organico e vivente» e riferisce tale concezione a Goethe nei colloqui con Eckermann. Sull'influsso, per tale concezione, di Goethe (oltre che di Capuana), cfr. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985², pp. 47, 64-66.

² *il germe... germogliare*: «un germe vivant, qui ne tombe que dans le lieu le plus favorable à son éclosion» (G. Séailles, *op. cit.*, p. 169).

genuità» o natività spontanea;¹ è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario.

Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione. La concezione dell'opera d'arte non è altro, in fondo, che una forma dell'organamento delle immagini.² 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.³ 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 inserta 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 sù descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione; e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa connaturato.

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 sù, 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

1 *La riflessione... spontanea*: la precisazione di Pirandello è importante non solo dal punto di vista teorico-estetico, in rapporto alle successive obiezioni di Croce richiamate più avanti, ma altresì dal punto di vista critico-interpretativo: una possibile lettura della «riflessione» umoristica in chiave intellettualistica sarebbe incompatibile con la concezione più volte ribadita della spontaneità della creazione artistica. Cfr. p. 59 e nota 1.

2 *La concezione... immagini*: traduzione da Séailles, *op. cit.*, p. 170.

3 *L'idea... immagini*: *ivi*, p. 169.

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». ¹

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»² 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 ge-

¹ «Vuol egli... arte»: nella citata recensione su «La Critica», p. 221.

² «per... arte»: *ibidem*.

nerale, *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 dell'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».¹

È chiaro. Il pasticcio! *Recipe*:² 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,³ 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 in-*

1 «o entra... umoristica»: ivi, pp. 221-22.

2 *Recipe*: 'Prendi'; voce latina ancora usata nelle ricette mediche e qui estesa a quelle di cucina. L'uso è evidentemente ironico e metaforicamente connesso alla concezione dell'opera d'arte come «pasticcio», rimproverata a Croce.

3 *questo pasticcio*: la polemica prosegue, dopo la degradazione comica di Croce a una sorta di Artusi dell'estetica, con l'iterazione del termine che sottende un altro evidente doppio senso comico.

trinseca della riflessione, e non della riflessione come *ma-*
teria componente dell'opera d'arte. È chiaro! E non è cre-
 dibile 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 modifichi e le tem-
 peri 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 soccorre-
 voli immagini, sfido chiunque a scoprire il minimo disac-
 cordo, 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 del-
 l'umorismo non si debba, né si possa parlare.

Andiamo avanti.

IV

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 la disposizione umoristica per sé sola non basta, perché ci vuole il germe della creazione, questo germe poi si nutre dell'umore che trova. 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: 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: subiettivamente od obiettivamente.

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, 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».*¹

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 rimane considerato, se mai, nel suo effetto, non nella causa.

Per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta. 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; 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 sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no*; e tra il sì e il no lo tengan 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.²

1 «*ich... wieder*»: T. Lipps, *op. cit.*, p. 242. «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 osservo il mondo. Vi trovo qualcosa di comico e vi aderisco osservandolo. Alla fine però ottengo me stesso, ovvero il sublime che è in me, in maniera più alta, più forte e in maggior misura» (trad. it. di M. Cometa, *op. cit.*, p. 316 n.).

2 la condizione... *indispettisce*: il brano era già in *Un critico fantastico* (cap. II). *Fuori di chiave* Pirandello intitolò, nel 1912, la sua ultima raccolta poetica. L'uomo "fuori di chiave" è nella condizione amletica di «perplexità angosciose» e «vertigini e capogiri», che Anselmo Paleari illustra nel cap. XIII del *Fu Mattia Pascal*, nel noto passo sullo «strappo nel cielo di carta del teatrino» che trasforma Oreste in Amleto e in cui consiste tutta la differenza «fra la tragedia antica e la moderna». «Amleto come personaggio, il *Tristram Shandy* come *plot*, divengono archetipi e sinonimi della visione pirandelliana del moderno», scrive Giancarlo Mazzacurati commentando *Non conclude*, uno scritto del 1909 - di grande importanza in rapporto all'umorismo e alla genesi di *Uno, nessuno e centomila* - in cui Pirandello indica quali sue opere preferite il romanzo di Sterne e il dramma di Shakespeare (cfr. *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 435).

↳ designazione del sentimento del contrario

Questo stesso contrasto, che è nella disposizione dell'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione.

È una speciale fisionomia psichica,¹ a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante; può esser frutto d'una esperienza amara² 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 levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo,³ 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, forse perché 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 desidera-

→ pando espresso da H.

1 *speciale fisionomia psichica*: viene ribadita la natura psicologica dell'umorismo («speciale fisionomia dell'organismo psichico» nella ricordata «Nota sull'umorismo» del *Taccuino segreto*).

2 *esperienza amara*: da qui alla fine del capoverso il testo coincide con il penultimo capoverso del cap. II di *Un critico fantastico*. Da notare che la condizione «fuori di chiave» veniva lì esplicitamente definita uno «sdoppiamento» e che Pirandello ne attribuiva la causa all'«esperienza amara o [al]la disposizione necessariamente pessimistica dello spirito».

3 *non permette... volo*: «la lodola, com'usa, / trillando a piena gola, / si leva in alto», scriveva Pirandello nella lirica XXII e conclusiva di *Pasqua di Gea* (1891). E Mattia Gangi, personaggio dai capelli ritinti di rosso carota, «insegnava nel ginnasio inferiore *alauda est laeta*, e «lieta un corno!» soggiungeva ai ragazzi con tanto d'occhi sbarrati: ma che lieta! non ci credete» (*I vecchi e i giovani*, Parte I, cap. VIII). Cfr. anche la novella, del 1905, *Va bene* (II).

re, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini.¹

Tutte le finzioni dell'anima,² tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo sì dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricare la molla, e tutto il congegno striderne, convulso.³ 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. Se così non fosse, si

(memoria Leop.)

1 *Quel... uomini*: «Né l'ideale si raggiunge, né il bisogno s'uccide. [...] Il possesso non risponderà giammai al desiderio, [...] c'è sempre qualcosa, che ci sta dinanzi e che non possiamo ghermire. È l'eterna Tantaliade! Libertà? Retorica! Siamo alla discrezione della vita. [...] Stolto intanto, chi in base a simili concetti intendesse dimostrare la vanità delle umane azioni» (*Arte e coscienza d'oggi*, cap. III). E Don Cosmo Laurentano, uno dei personaggi che hanno "capito il giuoco": «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» (*I vecchi e i giovani*, Parte II, cap. VIII).

2 *le finzioni dell'anima*: è la definizione che dà il titolo al volume di Giovanni Marchesini che Pirandello cita di sfuggita in nota, ma utilizza ampiamente, riportandone ampi passi non virgolettati, nel capitolo successivo. L'individuazione di questi passi - e di altri ripresi da Binet e Negri - è opera di Franz Rauhut (*Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos*, in «Romanische Forschungen», LIII, 1939, pp. 185-205).

3 *la riflessione... convulso*: la medesima immagine è in *Un critico fantastico*, cap. II.

avrebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia, che deriva - come abbiamo veduto - da una contraddizione soltanto verbale, da un infingimento retorico, affatto contrario alla natura dello schietto umorismo.

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. Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: 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, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere.

(X)
 Proprietà
 SPOSI

 Così avviene che noi dovremmo tutti provar disprezzo e indignazione per don Abbondio, per esempio, e stimar ridicolissimo e spesso un matto da legare Don Quijote; eppure siamo indotti al compatimento, finanche alla simpatia per quello, e ad ammirare con infinita tenerezza le ridicolaggini di questo, nobilitate da un ideale così alto e puro.

Dove sta il sentimento del poeta? Nel disprezzo o nel compatimento per don Abbondio? Il Manzoni ha un ideale astratto, nobilissimo della missione del sacerdote su la terra, e incarna questo ideale in Federigo Borromeo. Ma ecco la riflessione, frutto della disposizione umoristica, suggerire al poeta che questo ideale astratto soltanto per una rarissima eccezione può incarnarsi e che le debolezze umane sono pur tante. Se il Manzoni avesse ascoltato solamente la voce di quell'ideale astratto, avrebbe rappresentato don Abbondio in modo che tutti avrebbero dovuto provar per lui odio e disprezzo, ma egli ascolta entro di sé anche la voce delle debolezze umane. Per la naturale 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 Federigo 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 predica alata, astratta, dell'altruismo, per veder come si smorzi nelle ragioni pedestri e concrete dell'egoismo.

Federigo Borromeo domanda a don Abbondio: - «E quando vi siete presentato alla Chiesa per addossarvi codesto ministero, v'ha essa fatto sicurtà della vita? V'ha detto che i doveri annessi al ministero fossero liberi da ogni ostacolo, immuni da ogni pericolo? O v'ha detto forse che dove cominciasse il pericolo, ivi cesserebbe il dovere? O non v'ha espressamente detto il contrario? Non v'ha avvertito che vi mandava come un agnello tra i lupi? Non sapevate voi che c'eran de' violenti, a cui potrebbe dispiacere ciò che a voi sarebbe comandato? Quello da Cui abbiam la dottrina e l'esempio, ad imitazione di Cui ci lasciam nominare e ci nominiamo pastori, venendo in terra a esercitarne l'ufizio, mise forse per condizione d'aver salva la vita? E per salvarla, per conservarla, dico, qualche giorno di più sulla terra, a spese della carità e del dovere, c'era bisogno dell'unzione santa, della imposizion delle mani, della grazia del sacerdozio? Basta il mondo a dar questa virtù, a insegnar questa dottrina. Che dico? oh vergogna! il mondo stesso la rifiuta: il mondo fa anch'esso le sue leggi, che prescrivono il male come il bene; ha il suo vangelo anch'esso, un vangelo di superbia e d'odio; e non vuol che si dica che l'amore della vita sia una ragione per trasgredirne i comandamenti. Non lo vuole ed è ubbidito! E noi! noi figli e annunziatori della promessa! Che sarebbe la Chiesa se codesto vostro linguaggio fosse quello di tutti i vostri confratelli? Dove sarebbe, se fosse comparsa nel mondo con codeste dottrine?».¹

Don Abbondio ascolta questa lunga e animosa predica a capo basso. Il Manzoni dice che lo spirito di lui «si trovava tra quegli argomenti, come un pulcino negli artigli del

¹ «E quando... dottrine?»: verso la fine del cap. xxv dei *Promessi sposi*.

falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata». Il paragone è bello, quantunque a qualcuno l'idea di rapacità e di fierezza che è nel falco sia sembrata poco conveniente al Cardinal Federigo. L'errore, secondo me, non è tanto nella maggiore o minor convenienza del paragone, quanto nel paragone stesso, per amore del quale il Manzoni, volendo rifar la favoletta d'Esiodo,¹ s'è forse lasciato andare a dir quello che non doveva. Si trovava don Abbondio veramente sollevato in una regione sconosciuta tra quegli argomenti del Cardinal Borromeo? Ma il paragone dell'agnello tra i lupi si legge nel Vangelo di Luca,² dove Cristo dice appunto agli apostoli: «*Ecco, io mando voi come agnelli tra i lupi*». E chi sa quante volte dunque don Abbondio lo aveva letto; come in altri libri chi sa quante volte aveva letto quegli ammonimenti austeri; quelle considerazioni elevate. E diciamo di più: forse lo stesso don Abbondio, in astratto, parlando, predicando della missione del sacerdote, avrebbe detto su per giù le stesse cose. Tanto vero che, in astratto, egli le intende benissimo:

– Monsignore illustrissimo, avrò torto, – risponde infatti; ma s'affretta a soggiungere: – Quando la vita non si deve contare, non so cosa mi dire.

E allorché il Cardinale insiste:

– E non sapete voi che il soffrire per la giustizia è il nostro vincere? E se non sapete questo, che cosa predicate? di che siete maestro? qual è la *buona nuova*³ che annunziate ai poveri? Chi pretende da voi che vinciate la forza con la forza? Certo non vi sarà domandato, un giorno, se abbiate saputo fare stare a dovere i potenti; ché a questo non vi fu dato né missione, né modo. Ma vi sarà ben domandato se avrete adoprate i mezzi ch'erano in vostra ma-

¹ *volendo... Esiodo*: Esiodo (VIII-VII sec. a.C.), il più antico poeta greco di cui ci siano giunte notizie storicamente attendibili. La «favoletta» è quella dello sparviero e dell'usignolo (*Le opere e i giorni*, 202-12).

² *nel Vangelo di Luca*: x, 3.

³ *buona nuova*: il *Vangelo*, così definito seguendo il senso della sua etimologia greca (in quanto lieto annunzio della redenzione).

falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata». Il paragone è bello, quantunque a qualcuno l'idea di rapacità e di fierezza che è nel falco sia sembrata poco conveniente al Cardinal Federigo. L'errore, secondo me, non è tanto nella maggiore o minor convenienza del paragone, quanto nel paragone stesso, per amore del quale il Manzoni, volendo rifar la favoletta d'Esiodo,¹ s'è forse lasciato andare a dir quello che non doveva. Si trovava don Abbondio veramente sollevato in una regione sconosciuta tra quegli argomenti del Cardinal Borromeo? Ma il paragone dell'agnello tra i lupi si legge nel Vangelo di Luca,² dove Cristo dice appunto agli apostoli: «Ecco, io mando voi come agnelli tra i lupi». E chi sa quante volte dunque don Abbondio lo aveva letto; come in altri libri chi sa quante volte aveva letto quegli ammonimenti austeri; quelle considerazioni elevate. E diciamo di più: forse lo stesso don Abbondio, in astratto, parlando, predicando della missione del sacerdote, avrebbe detto su per giù le stesse cose. Tanto vero che, in astratto, egli le intende benissimo:

– Monsignore illustrissimo, avrò torto, – risponde infatti; ma s'affretta a soggiungere: – Quando la vita non si deve contare, non so cosa mi dire.

E allorché il Cardinale insiste:

– E non sapete voi che il soffrire per la giustizia è il nostro vincere? E se non sapete questo, che cosa predicate? di che siete maestro? qual è la *buona nuova*³ che annunziate ai poveri? Chi pretende da voi che vinciate la forza con la forza? Certo non vi sarà domandato, un giorno, se abbiate saputo fare stare a dovere i potenti; ché a questo non vi fu dato né missione, né modo. Ma vi sarà ben domandato se avrete adoptrati i mezzi ch'erano in vostra ma-

1 *volendo...* Esiodo: Esiodo (VIII-VII sec. a.C.), il più antico poeta greco di cui ci siano giunte notizie storicamente attendibili. La «favoletta» è quella dello sparviero e dell'usignolo (*Le opere e i giorni*, 202-12).

2 *nel Vangelo di Luca*: x, 3.

3 *buona nuova*: il *Vangelo*, così definito seguendo il senso della sua etimologia greca (in quanto lieto annunzio della redenzione).

no per far ciò che v'era prescritto, anche quando avessero la temerità di proibirvelo.

- Anche questi santi son curiosi, - pensa don Abbondio: - in sostanza, a spremere il sugo, gli stanno più a cuore gli amori di due giovani, che la vita d'un povero sacerdote.

E poiché il cardinale è rimasto in atto di chi aspetti una risposta, risponde:

- Torno a dire, monsignore, che avrò torto io... Il coraggio, uno non se lo può dare.

Il che significa appunto: - Sissignore, ragionando astrattamente, la ragione è dalla parte di Vossignoria Illustrissima; il torto sarà mio. Però Vossignoria Illustrissima parla bene, ma quelle facce le ho viste io, le ho sentite io quelle parole.

- E perché dunque, - gli domanda in fine il Cardinale, - vi siete voi impegnato in un ministero che v'impone di stare in guerra con le passioni del secolo?

Oh, il perché noi lo sappiamo bene: il Manzoni stesso ce l'ha detto fin da principio; ce l'ha voluto dire e poteva anche farne a meno: don Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era accorto, prima quasi di toccare gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro. Aveva quindi, assai di buon grado, ubbidito ai parenti, che lo vollero prete. Per dir la verità, non aveva gran fatto pensato agli obblighi e ai nobili fini del ministero al quale si dedicava: procacciarsi di che vivere con qualche agio e mettersi in una classe privilegiata e forte, gli eran sembrate due ragioni più che sufficienti per una tale scelta.

In lotta dunque con le passioni del secolo? Ma se egli s'è fatto prete per guardarsi appunto dagli urti di quelle passioni e col suo sistema particolare¹ di scansar tutti i contrasti!

¹ Il sistema particolare: I promessi sposi, cap. I, dopo il noto paragone col vaso di terracotta tra i vasi di ferro.

Bisogna pure ascoltare, signori miei, le ragioni del coniglio! Io immaginai una volta che alla tana della volpe, o di Messer Renardo, com'essa si suol chiamare nel mondo delle favole, accorressero a una a una tutte le bestie per la notizia che tra loro s'era sparsa di certe controfavole che la volpe avesse in animo di comporre in risposta a tutte quelle che da tempo immemorabile gli uomini compongono, e da cui esse bestie han forse motivo di sentirsi calunniate. E tra le altre alla tana di Messer Renardo veniva il coniglio a protestare contro gli uomini che lo chiamano pauroso, e diceva: «Ma ben vi so dire per conto mio, Messer Renardo, che topi e lucertole e uccelli e grilli e tant'altre bestiole ho sempre messo in fuga, le quali, se voi domandaste loro che concetto abbiano di me, chi sa che cosa vi risponderebbero, non certo che io sia una bestia paurosa. O che forse pretenderebbero gli uomini che al loro cospetto io mi rizzassi su due piedi e movessi loro incontro per farmi prendere e uccidere? Io credo veramente, Messer Renardo, che per gli uomini non debba correre alcuna differenza tra eroismo e imbecillità!».¹

Ora, io non nego, don Abbondio è un coniglio. Ma noi sappiamo che Don Rodrigo, se minacciava, non minacciava invano, sappiamo che pur di *spuntare l'impegno*² egli era veramente capace di tutto; sappiamo che tempi eran quelli, e possiamo benissimo immaginare che a don Abbondio, se avesse sposato Renzo e Lucia, una schioppettata non gliel'avrebbe di certo levata nessuno, e che forse Lucia, sposa soltanto di nome, sarebbe stata rapita, uscendo dalla chiesa, e Renzo anch'egli ucciso. A che giovano l'intervento, il suggerimento di Fra Cristoforo? Non è rapita Lucia dal monastero di Monza? C'è la *lega dei birbo-*

1 «Ma ben... imbecillità!»: il brano riproduce, con qualche variante, un passo dalla seconda delle *Favole della volpe*. Cfr. nota 2, p. 43.
2 *spuntare l'impegno*: *I promessi sposi*, inizio del cap. XVIII relativo alla partenza del conte Attilio.

ni,¹ come dice Renzo. Per scioglier quella matassa ci vuol la mano di Dio; non per modo di dire, la mano di Dio propriamente. Che poteva fare un povero prete?

Pauroso, sissignori, don Abbondio; e il De Sanctis ha dettato alcune pagine meravigliose esaminando il sentimento della paura nel povero curato;² ma non ha tenuto conto di questo, perbacco: che il pauroso è ridicolo, è comico, quando si crea rischi e pericoli immaginari;³ ma quando un pauroso ha veramente *ragione d'aver paura*, quando vediamo preso, impigliato in un contrasto terribile, uno che per natura e per sistema vuole scansar tutti i contrasti, anche i più lievi, e che in quel contrasto terribile per suo dovere sacrosanto dovrebbe starci, questo pauroso non è più comico soltanto. Per quella situazione non basta neanche un eroe come Fra Cristoforo, che va ad affrontare il nemico nel suo stesso palazzotto! Don Abbondio non ha il coraggio del proprio dovere; ma questo dovere, dalla nequizia⁴ altrui, è reso difficilissimo, e però quel coraggio è tutt'altro che facile; per compierlo ci vorrebbe un eroe. Al posto d'un eroe troviamo don Abbondio. Noi non possiamo, se non astrattamente, sdegnarci di lui, cioè se in astratto consideriamo il ministero del sacerdote. Avremmo certamente ammirato un sacerdote eroe che, al posto di don Abbondio, non avesse tenuto conto

1 *lega dei birboni*: locuzione desunta da un passo del cap. XIV («il re, e quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perché c'è una lega»).

2 *De Sanctis... curato*: nelle lezioni della seconda scuola napoletana sul Manzoni (1872) che furono raccolte da Croce negli *Scritti vari inediti o rari*, utilizzati da Pirandello anche in merito alla poesia cavalleresca. È in una conferenza fiorentina su don Abbondio del 1873, ma ripubblicata nel 1892-93.

3 *non ha tenuto... immaginari*: De Sanctis considerava infatti don Abbondio (ma un po' meno unilateralmente di quanto Pirandello riferisce e non solo in riferimento all'incontro coi bravi) dominato da «una specie di Musa della paura [che] agita la fantasia, la quale si raffigura cose inesistenti; si mescolano così pericoli reali con pericoli immaginari» (*Scritti vari*, cit., p. 157).

4 *nequizia*: malvagità.

della minaccia e del pericolo e avesse adempiuto il dovere del suo ministero. Ma non possiamo non compatire don Abbondio, che non è l'eroe che ci sarebbe voluto al suo posto, che non solo non ha il grandissimo coraggio che ci voleva; ma non ne ha né punto né poco; e *il coraggio, uno non se lo può dare!*¹

Un osservatore superficiale terrà conto del riso che nasce dalla comicità esteriore degli atti, dei gesti, delle frasi reticenti ecc. di don Abbondio, e lo chiamerà ridicolo senz'altro, o una figura semplicemente comica. Ma chi non si contenta di queste superficialità e sa veder più a fondo, sente che il riso qui scaturisce da ben altro, e non è soltanto quello della comicità.

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 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 eccezione, e però lo obbliga a limitare quell'ideale, come osserva il De Sanctis.² 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. E don Abbondio è appunto questo sentimento del contrario oggettivato e vivente; e però non è comico soltanto, ma schiettamente e profondamente umoristico.

Bonarietà? Simpatica indulgenza? Andiamo adagio: lasciamo star codeste considerazioni, che sono in fondo estranee e superficiali, e che, a volerle approfondire, c'è il rischio che ci facciano anche qui scoprire il contrario. Vogliamo vederlo? Sì, ha compatimento il Manzoni per questo pover'uomo di don Abbondio; ma è un compatimento, signori miei, che nello stesso tempo ne fa strazio, necessa-

¹ *il coraggio... dare*: sono parole di don Abbondio nel dialogo col cardinal Federigo già citato da Pirandello.

² *lo obbliga... De Sanctis*: cfr. la lezione x, «La "Morale cattolica" e i "Promessi sposi"», *Scritti vari*, cit., pp. 149-54.

riamente. In fatti, solo a patto di riderne e di far rider di lui, egli può compatirlo e farlo compatire, commiserarlo e farlo commiserare. 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 pietose 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. 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 si 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.

Gran cosa come si vede, avere un ideale - religioso, come il Manzoni; cavalleresco, come il Cervantes - per vederselo poi ridurre dalla riflessione in don Abbondio e in Don Quijote! 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. Il Cervantes non può consolarsi in alcun modo perché, nella carcere della Mancha, con Don Quijote - come egli stesso dice - genera qualcuno che gli somiglia.

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! ché 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.

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 ragione d'ogni satira.

Non che all'umorista però piaccia la realtà! Basterebbe questo soltanto, che per poco gli piacesse, perché, esercitandosi la riflessione su questo suo piacere, glielo guardasse.

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. Il pensiero dell'uomo, diceva Guy de Maupassant,¹ «tourne comme une mouche dans une bouteille».² Tutti i fenomeni, o sono illusori, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua.³

Vogliamo assistere alla lotta tra l'illusione, che s'insinua anch'essa da per tutto e costruisce a suo modo; e la riflessione umoristica che scompone a una a una quelle costruzioni?

Cominciamo da quella che l'illusione fa a ciascuno di noi, dalla costruzione cioè che ciascuno per opera dell'illusione si fa di se stesso. Ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi.⁴

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 sgonfiare 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 ideale, ma non per ri-

1 Guy de Maupassant: (1850-93), narratore francese, considerato uno dei fondatori del Naturalismo.

2 «tourne... bouteille»: gira come una mosca in una bottiglia.

3 una costruzione... continua: cfr. pp. 190-91 e nota 1.

4 Ci vediamo... stessi: un passo molto simile è nelle pagine iniziali di *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in cui Pirandello precisa che si tratta di «una finzione vissuta, sincera». Marchesini, a proposito del predominio della finzione, scriveva che «l'individuo in questa guisa vive non tanto la realtà quanto la metafora di sé stesso» (*Le finzioni dell'anima*, Bari, Laterza, 1905, p. 8).

derne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà.

Il comico e il satirico sanno dalla riflessione quanta bava tragga dalla vita sociale il ragno dell'esperienza per comporre la ragna¹ della mentalità in questo e in quell'individuo, e come in questa ragna resti spesso avviluppato ciò che si chiama il senso morale. Che cosa sono, in fondo, i rapporti sociali della così detta convenienza? Considerazioni di calcolo, nelle quali la moralità è quasi sempre sacrificata. L'umorista va più addentro, e ride senza sdegnarsi scoprendo come, anche ingenuamente, con la massima buona fede, per opera d'una finzione spontanea, noi siamo indotti a interpretar come vero riguardo, come vero sentimento morale, in sé, ciò che non è altro, in realtà, se non riguardo o sentimento di convenienza, cioè di calcolo. E va anche più in là, e scopre che può diventar² convenzionale finanche il bisogno d'apparir peggiori di quello che si è realmente, se l'essere aggregati a un qualsiasi gruppo sociale importi che si manifestino idealità e sentimenti che sono proprii a quel gruppo, e che tuttavia a chi vi partecipa appaiono contrarii e inferiori al proprio intimo sentimento.⁴

^a Mi avvalgo qui di alcune considerazioni contenute nel libro di Giovanni Marchesini,³ *Le finzioni dell'anima* (Bari, Gius. Laterza e figli, 1905).

1 *ragna*: ragnatela.

2 *può diventar*: omettendo le virgolette, Pirandello maschera nel generico riferimento della nota che segue l'estensione delle citazioni qui riportate: il brano che segue è ripreso pressoché letteralmente da Marchesini (*op. cit.*, p. 11), al pari di alcune locuzioni nei periodi precedenti (p. 10); i successivi sette capoversi, a parte alcune brevi inserzioni pirandelliane (sul Conte Zio, l'umorista, il Thackeray), sono anch'essi citazioni dissimulate - tanto più nella seconda edizione, in cui è soppresso l'unico riferimento interno al testo - di Marchesini; e sino alla fine del capitolo si succederà un *collage* di altre citazioni non virgolettate (di Negri e ancora di Marchesini) e autocitazioni.

3 *Giovanni Marchesini*: (1868-1931) filosofo e pedagogista, discepolo di Roberto Ardigò. Uscì dalla crisi del positivismo con il volume citato, che esponeva una teoria prammatistica delle finzioni, frutto di mediazione tra postulati positivisti e influssi empirio-criticisti, neospiritualisti e idealisti.

La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra più attuabile su le basi d'una comune menzogna, che non su la esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto; sembra, in somma, che la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della veracità, in quanto quella può unire, laddove questa divide; il che non impedisce che, mentre la menzogna è tacitamente scoperta e riconosciuta, si assuma poi a garanzia della sua efficacia associatrice la veracità stessa, facendosi apparire come sincerità l'ipocrisia.¹

La ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere più di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi - oh, indimenticabile Conte Zio del Consiglio segreto,^a - sono arti che si usano di frequente nella pratica della vita; e così pure il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di quanto si pensa effettivamente, il pretendere di essere creduti differenti da ciò che in fondo si è.²

Notava il Rousseau³ nell'*Émile*: «Si può fare ciò che si è fatto e non si doveva fare. Poiché un interesse maggiore può far sì che si violi una promessa che si era fatta per un

la obromulazione

^a «Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringere d'occhi che esprimeva: non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciar in cerimonia; tutto era diretto a quel fine; e tutto, o più o meno, tornava in prò. A segno che fino un: io non posso niente in questo affare, detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà, del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speciale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla: ma servono per mantenere il credito alla bottega».

¹ *La conciliazione... ipocrisia*: G. Marchesini, *op. cit.*, p. 10; citazione pressoché letterale.

² *La ritenutezza... si è*: G. Marchesini, *op. cit.*, p. 11. Citazione pressoché letterale; l'inciso (col riferimento al cap. XVIII dei *Promessi sposi*, citato in nota) è di Pirandello.

³ *Rousseau*: Jean-Jacques Rousseau (1712-78), filosofo e scrittore po-

interesse minore, ciò che importa è che la violazione avvenga impunemente. Il mezzo a questo fine è la menzogna, che può essere di due specie, potendo riguardare il passato, onde ci si dichiara autori di ciò che in realtà non facemmo, o essendone autori dichiariamo di non essere; - e potendo riguardare il futuro, come avviene quando ci facciamo promesse che si ha in animo di non mantenere. È evidente che la menzogna, nell'uno e nell'altro caso, sorge dai rapporti della convenienza, come mezzo a conservar l'altrui benevolenza e ad accaparrarsi l'altrui soccorso».¹

Quanto più difficile è la lotta per la vita, e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, d'ogni virtù, e della virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta.² L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: - è così!

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 della coscienza degli associati.³ Eppure si mentisce psicologicamente

litico ginevrino, autore di *Il contratto sociale* e *Emilio o dell'educazione*, romanzo pedagogico qui citato, che al loro apparire furono condannati al rogo.

1 «*Si può... soccorso*»: si tratta della traduzione non sempre fedele, con salti e modifiche, di un passo del libro II dell'*Émile* che Pirandello riprende da Marchesini (*op. cit.*, p. 13).

2 *Quanto... lotta*: G. Marchesini, *op. cit.*, p. 13. Il primo periodo modifica appena l'ordine sintattico; il secondo cita alla lettera.

3 *E mentre... associati*: la contrapposizione tra sociologo e umorista va sottolineata, in rapporto alla definizione pirandelliana dell'umorismo in chiave eminentemente psicologica che abbiamo già più volte annotato. Tanto più se confrontiamo questo passo con Marchesini (*op. cit.*, p. 13), da cui Pirandello trae le espressioni («vita sociale qual'essa risulta dalle

come si mentisce socialmente. E il mentire a noi stessi, vivendo coscientemente solo la superficie del nostro essere psichico, è un effetto del mentire sociale.¹ L'anima che riflette se stessa è un'anima solitaria; ma non è mai tanta la solitudine interiore che non penetrino nella coscienza le suggestioni della vita comune, con gl'infingimenti e le arti trasfigurative che la caratterizzano.

Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte; e la pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci. Risentiamo noi stessi quella vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanziata nella vita sociale; e rifuggiamo da quell'analisi che, svelando la vanità, ecciterebbe il morso della coscienza e ci umilierebbe di fronte a noi stessi. Ma quest'analisi la fa per noi l'umorista, che si può dar pure l'ufficio di smascherare tutte le vanità, e di rappresentar la società, come fa appunto il Thackeray, quale una *Vanity Fair*.^a

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 teoreticamente, la logica dell'azione può smentire quella del pensiero, dimostrando che è una finzione il credere alla sua sincerità assoluta. L'abitudine, l'imitazione incosciente, la pigrizia mentale concor-

^a Lo stesso ufficio si dà il Thackeray anche nel *Libro degli Snobs* e in

osservazioni esterne» e «essere intimo della coscienza degli associati») che determinano la contrapposizione tra sociologo e umorista. Va infatti rilevato 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.

¹ *si mentisce... sociale*: G. Marchesini, *op. cit.*, p. 15. Il passo seguente, fino al penultimo periodo del capoverso successivo, è citazione pressoché letterale da p. 16.

rono a crear l'equivoco. E quand'anche poi alla ragione rigorosamente logica si aderisca, poniamo, col rispetto e l'amore verso determinati ideali, è sempre sincero il riferimento che facciamo di essi alla ragione? È sempre nella ragione pura, disinteressata, la sorgente vera e unica della scelta degli ideali e della perseveranza nel coltivarli? O invece non è più conforme alla realtà il sospettare che essi siano talora giudicati non già con un criterio obiettivo e razionale, ma piuttosto a seconda di speciali impulsi affettivi e di oscure tendenze?¹

Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparir della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto.² 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

quella «Novella senza eroi, o vanità illuminate con le candele stesse dell'autore».³

1 *pretesa... tendenze?*: ivi, p. 21, citazione letterale, con alcuni tagli. Anche Marchesini riferiva il discorso, conclusivamente, allo scrittore («analogamente a ciò che accade nell'artista quando compone nella mente l'opera sua»).

2 *Le barriere... punto*: il passo - da questo periodo a quello che segue la nota dell'autore - riprende, per lo più alla lettera, alcuni brani dei paragrafi conclusivi di *Scienza e critica estetica*. Nella sua nota Pirandello rinvia a Binet e Negri ma non dà conto delle citazioni che, contrariamente al precedente saggio, inserisce qui senza virgolette. Questo passo, infatti, riprende alla lettera G. Negri, *Segni dei tempi. Profili e bozzetti letterari*, Milano, Hoepli, 1893, p. 299 (cfr. F. Rauhut, *op. cit.*, pp. 202-05).

3 «*Novella... autore*»: 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 svarione: *novel* sta infatti per 'romanzo'.

altro essere insospettato.¹ I limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo.² E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali,³ noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. Certi ideali che crediamo ormai tramontati in noi e non più capaci d'alcuna azione nel nostro pensiero, su i nostri affetti, su i nostri atti, forse persistono tuttavia, se non più nella forma intellettuale, pura, nel sostrato loro, costituito dalle tendenze affettive e pratiche. E possono essere motivi reali di azione certe tendenze da cui ci crediamo liberati, e non aver per l'opposto efficacia pratica in noi, se non illusoria, credenze nuove che riteniamo di possedere veramente, intimamente.⁴

^a Vedi nel libro di Alfredo Binet⁵ *Les altérations de la personnalité*

1 Non soltanto... *insospettato*: come accade nella novella *L'avemaria di Bobbio* (1912), in cui il protagonista ripete considerazioni simili, talora identiche. Pirandello si riferisce agli esperimenti di Binet («il soggetto ipnotizzato è costretto dallo sperimentatore a risvegliarsi, ricollocandosi in un'epoca anteriore», spiega Negri, *op. cit.*, p. 293, che Pirandello qui utilizza), come era esplicito in *Scienza e critica estetica* dove, infatti, attribuiva lo sdoppiamento «al comando imperioso della scienza». La causa dello sdoppiamento è qui il «tumulto improvviso» che è possibile in tutti, in qualsiasi momento, così come il «richiamo improvviso d'una sensazione, sia sapore, sia colore o suono» che è la causa individuata invece, quasi proustianamente, nella novella.

2 I limiti... *siamo*: citazione letterale da G. Negri (*op. cit.*, p. 293) che a sua volta traduce - anch'egli senza indicarlo - da A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p. 243.

3 *momenti eccezionali*: «momenti tempestosi» o «di piena» e «momenti di silenzio interiore» li definirà nelle prossime pagine. (Cfr. nota 1, p. 212). Per alcuni riscontri nelle novelle e nei romanzi, cfr. C. Vicentini, *op. cit.*, pp. 172-74.

4 *Certi ideali... intimamente*: citazione, lievemente modificata, da Marchesini, *op. cit.*, p. 25. I tre capoversi successivi citano da p. 59.

5 *Binet*: Alfred Binet (1857-1911), psicologo francese. Con la qui citata «rassegna di meravigliosi esperimenti» contro «la presunta unità del

controllo = racconto di F.D.

proustianamente

LA NOVELLA A FOGLIA

E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. 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 due o più orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?¹

Non c'è uomo, osservò il Pascal,² che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo.

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

quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, da cui queste e tant'altre considerazioni si possono trarre, come notava già G. Negri³ nel libro *Segni dei tempi*.

nostro io» iniziava l'articolo pirandelliano – già più volte ricordato nelle note – *Scienza e critica estetica*.

1 *le varie... personalità?*: l'affermazione di «une altération particulière de la personnalité, un dédoublement ou plutôt un morcellement du moi» (un'alterazione particolare della personalità, uno sdoppiamento o piuttosto una frantumazione dell'io) era la tesi essenziale di Binet (*op. cit.*, p. VIII), che scriveva altresì (ivi, p. 322): «En un mot, il peut y avoir chez un même individu, pluralité de mémoires, pluralité de consciences, pluralité de personnalités» (In poche parole, si può avere in uno stesso individuo pluralità di memorie, pluralità di coscienze, pluralità di personalità).

2 (*Pascal*) Blaise Pascal (1623-62) matematico, fisico e filosofo francese. I frammenti di una progettata *Apologia del Cristianesimo* uscirono postumi col titolo di *Pensieri*. L'osservazione di Pascal (cfr. *Pensieri* 122-123, ed. Brunschvicg) è, in questa stessa forma, in Marchesini (*op. cit.*, p. 60).

3 *Negri*: Gaetano Negri (1838-1902), militare impegnato nella repressione del brigantaggio, poi uomo politico, si dedicò anche alla letteratura e alla critica. *Segni dei tempi* è una raccolta di saggi, tra cui «Il problema dello spiritismo» utilizzato da Pirandello: in esso l'autore nega le credenze spiritiche ricorrendo agli studi psicologici di Janet e, soprattutto, Binet.

idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, 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 e via dicendo. Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla il fiore del godimento, non tarda ad apparire, vindice dei diritti dell'esperienza, il pensiero del passato, non di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità. *(non viene da pensare al teatro dei sentimenti)*

Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria¹ acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore, piange, domanda a se stesso, disperato: - *Come, come mai ho potuto far questo?* - Ma, sissignori, ha rubato. E quell'altro là? Uomo dabbene, anzi dabbenissimo: sissignori, ha ucciso. L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva o passionale; costituiva un'anima acquisita che lottava con l'anima ereditaria, la quale, lasciata per un po' libera a se stessa, è riuscita d'improvviso al furto, al delitto.

¹ *l'anima... originaria*: a partire dalla novella *Le tre carissime* (1894) il motivo della *bestia*, variamente declinato, è uno dei più ricorrenti nell'opera di Pirandello. Nella novella *Non è una cosa seria* (1910) - da cui poi la quasi omonima commedia - il protagonista Perazzetti definisce «antro della bestia» il «fondo dell'essere» su cui «aveva fatto studii particolari». Nei *Sonetti di Cecco Angiolieri* Pirandello, dopo aver negato all'opera del senese il «profondo e sottile sentimento filosofico dell'umorista» (cap. III), e negandogli altresì l'intento letterario, gli attribuisce solo l'originalità di un degenerato «tutto in preda all'anima istintiva, alla bestia originaria» (cap. IV).

arrivare K.?

La vita è un flusso continuo¹ 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 cessi. 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 noi 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 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.²

Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua,³ che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in

1 *La vita... continuo*: si manifesta qui quella filosofia del rapporto Vita-Forma che il critico Adriano Tilgher considerò poi centrale nell'opera pirandelliana. Pirandello condivise pienamente e fece sua la formula critica di Tilgher, fino a servirsene in maniera esplicita e intenzionale nelle opere più stanche e scontate del cosiddetto "pirandellismo" (si potrebbe dire, con Séailles e Pirandello, che la formula allora da nata divenne fatta e le opere costruite, quasi a ripetere e imitare se stesso).

2 *Ma dentro... tutto*: parole quasi identiche, nei *Vecchi e i giovani* (Parte II, cap. II), sono riferite a Lando Laurentano che anela anche in campo sociale a un «momento di piena». Quest'ultimo è un importante topos pirandelliano, ricorrente, in varie forme, da *Arte e coscienza d'oggi* alle pagine iniziali dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, alla novella *Berecche e la guerra*, a *Uno, nessuno e centomila* (Libro VIII, cap. II).

3 *anime... continua*: in *Non conclude*, Pirandello, dopo aver ripreso per intero il precedente capoverso del saggio, scriveva: «Io odio a morte tutti coloro che si son composti e quasi automatizzati [...]». Amo invece

questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.

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.¹ Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi?² – 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.³ Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale.⁴ Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata!

ed ammiro le anime sconclusionate»; anime che definiva poi con queste stesse parole del saggio, mentre romanzo «sconclusionato» definiva anche il prediletto *Tristram Shandy*. Di tal fatta furono poi *Uno, nessuno e centomila* e Vitangelo Moscarda, personaggio inetto, inconcludente, e anima sconclusionata, folle in contatto con la Vita inconclusa, infinita.

1 *corpo... immutabili*: anche *il corpo è una forma* da cui talora i personaggi pirandelliani cercano di evadere e che spesso Pirandello umoristicamente scompone.

2 *Oh... noi?*: il passo, da qui alla fine del capoverso, torna, solo lievemente modificato, in *Suo marito* (cap. II, 3). «Perché dovevo essere io, questo, così?», dice anche, allo specchio, Moscarda (*Uno, nessuno e centomila*, Libro I, cap. VII).

3 *Ci vediamo vivere*: il *vedersi vivere* – contrapposto e incompatibile con il *vivere* – è un *topos* ricorrente in Pirandello assieme al motivo dello *specchio*. Cfr. ad es. *Il giuoco delle parti* (Atto I, Scena I) e *Trovarsi* (Atto I).

4 *quella... Quirinale*: «da via Dataria», è precisato in *Suo marito*. Sul Quirinale, il più alto dei sette colli di Roma, fu eretto, alla fine del XVI secolo, l'omonimo palazzo, residenza papale prima, reggia dei sovrani italiani dal 1870, residenza presidenziale, infine, con la repubblica.

Lettera di Calvino - 1909,
X.M.

L'UMORISMO

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 se 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 crudeltà impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar 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 prestar 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.¹ 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 mi-

MONTE

¹ In certi... impazzire: questi momenti, già definiti «eccezionali», di esperienza dell'oltre della realtà fuori dei limiti umani, impossibile e indicibile - della Vita che Vitangelo Moscarda definisce il «Dio di dentro» - costituiscono il fondo mistico (laicamente inteso e interpretabile nei confini terreni e umani della psicologia del profondo) dell'opera di Pirandello, in quanto «senso di percezione ed esperienza sentimentale del tremendo mistero che è nel fondo di tutte le cose» (A. Tilgher, Pirandello mistico, in «La Stampa», 12 settembre 1924).

sere 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?¹

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quell'altro; i quali non se n'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere...² Un soffio e passano,³ per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là... Chi è? Correre alla morte con la stampella... La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro... Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti!⁴ Ciascuno si racconcia la maschera come può - la

¹ La vita... rispetto?: chi riemerge dall'*oltre* è un uomo profondamente modificato, che ha, umoristicamente, "capito il gioco", e non può più credere alla quieta apparenza delle cose cui pure, per continuare a vivere, dovrebbe continuare a credere o far finta di credere. Dall'esperienza e intuizione dell'*oltre*, nasce il gioco umoristico che è comico solo in apparenza, e il cui fondo «mistico» resta «assai ben dissimulato sotto l'ironia amara, con la quale alla luce di quell'intuizione l'Autore sgretola e dissolve a una a una tutte le povere ridicole costruzioni» (A. Tilgher, *art. cit.*).

² Oggi... maschere...: «Che la concezione di UNC [Uno, nessuno e centomila] sia contigua al saggio su *L'umorismo* è ipotesi del tutto ovvia ed universalmente accettata; ma qui siamo addirittura al sunto anticipato dei primi due capitoli del romanzo, con al centro il trionfale enigma del naso» (G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 293 n.).

³ Un soffio e passano: «Ah la vita cos'è! Basta un soffio a portarsela via», esclama casualmente, scoprendo così il proprio sovrumano potere di morte, il protagonista e voce narrante della novella *Soffio* (1931).

⁴ La vita... avanti!: «qualche sciagura avrebbe potuto anche svisarlo, dargli un occhio di vetro o una gamba di legno» (*Uno, nessuno e centomila*, Libro I, cap. VII).

maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice*, ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci. Sì, perché un cane, poniamo, quando gli sia passata la prima febbre della vita, che fa? mangia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente, e lascia che il tempo passi, freddo se freddo, caldo se caldo; e se gli danno un calcio se lo prende, perché è segno che gli tocca anche questo. Ma l'uomo? Anche da vecchio, sempre con la *febbre*: delira e non se n'avvede; non può fare a meno d'atteggiarsi, anche davanti a se stesso, in qualche modo, e si figura tante cose che ha bisogno di creder vere e di prendere sul serio.

L'ajuta in questo una certa macchinetta¹ infernale che la natura volle regalargli, aggiustandogliela dentro, per dargli una prova segnalata della sua benevolenza.² Gli uomini, per la loro salute, avrebbero dovuto tutti lasciarla irrugginire,³ non muoverla, non toccarla mai. Ma sì! Certuni si sono mostrati così orgogliosi e stimati così felici di possederla, che si son messi subito a perfezionarla, con ze-

1 *una certa macchinetta*: questo e i due successivi paragrafi comparivano già nella novella *La messa di quest'anno* (1905) e nell'articolo *La fiera della Sapienza* («Gazzetta del Popolo» di Torino, 10 gennaio 1906; si tratta di una delle *Cronache stravaganti*, riportate alla luce da Sarah Zappulla Muscarà e raccolte, con altri inediti, nel suo *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta, Sciascia, 1983). Cfr. altresì *Suo marito* (cap. II, 1) e *Ma non è una cosa seria* (Atto II, Scena I) dove tornano concetti ed espressioni simili.

2 *la natura... benevolenza*: la polemica, di stampo leopardiano, con la *natura matrigna* appare anche nelle fonti su citate del passo, nel tono ironico di alcuni incisi. Nella novella: «la natura che ci vuol tanto bene»; nel successivo articolo: «dovete sapere, cari bambini, che la natura, che ci vuol tanto bene - mamma di tutti -». - *segnalata*: considerare e, perciò, manifesta.

3 *irrugginire*: arrugginire.

lo accanito. E Aristotile ci scrisse sopra finanche un libro, un leggiadro trattatello che si adotta ancora nelle scuole, perché i fanciulli imparino presto e bene a baloccarci.¹ È una specie di pompa a filtro che mette in comunicazione il cervello col cuore.

La chiamano LOGICA i signori filosofi.

Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za. Un povero sentimento, così, destato da un caso particolare, da una contingenza qualsiasi, spesso dolorosa, pompato e filtrato dal cervello per mezzo di quella macchinetta, diviene idea astratta generale; e che ne segue? Ne segue che noi non dobbiamo affliggerci soltanto di quel caso particolare, di quella contingenza passeggera; ma dobbiamo anche attossicarci² la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica. E molti disgraziati credono di guarire così di tutti i mali di cui il mondo è pieno, e pompano e filtrano, pompano e filtrano, finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio fra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO.

L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario,³ secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora la logica, astruendo 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. E aggrava un male già grave per se stesso. Perché la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita. L'albero vive e

¹ Aristotele... baloccarci: riferimento agli *Analitici primi*, lo scritto dell'*Organon* che tratta del sillogismo.

² attossicarci: avvelenarci.

³ L'uomo... vario: l'affermazione era già nell'articolo *Rinunzia* (1896). Per altri riscontri cfr. G. Andersson, *op. cit.*, pp. 115-16.

non si sente:¹ 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 privilegio² 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.

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo³ rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra pau-

luce/ombra
- la favilla di Prometeo

1 *L'albero... sente*: il lungo passo, sino alla fine del paragrafo seguente, è ripreso da due diversi punti del cap. XIII del *Fu Mattia Pascal*. Li costituiva la «concezione filosofica, speciosissima» della «lanterninosofia» di Anselmo Paleari, modificata, qui, solo nell'immagine del *sentimento della vita*, della ragione in quanto coscienza individuale, che anziché «lanternino» (connesso ai «lanternoni» delle ideologie collettive) diviene mitica favilla prometeica. Un cenno all'albero che «vive e non si sente» era anche nella novella *I tre pensieri della sbiobbina*, dove più evidente appare forse la fonte pascaliana - «La grandezza dell'uomo esiste in quanto egli ha coscienza della propria miseria. Un albero non si conosce miserabile.» (*Pensieri*, 397, ed. Brunschvicg) - individuata da Luigi Sedita (cfr. *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 27-31). E Pirandello scriveva della sua attività di scrittore quale «frutto d'albero insanabilmente attossicato, radicato profondamente nella più acre e nera tristezza» che costituiva «la fonte del suo umorismo» (lettera a L.A. Villari del 23 luglio 1908).

2 *triste privilegio*: la paradossale contraddizione in termini dà voce all'inconciliabile compresenza di due diverse componenti della personalità umana con i loro diversi, opposti, punti di vista: quello della ragione, orgogliosa di garantire il primato umano sulla natura, e quello della vita naturale, spontanea, irriflessa, che nella ragione vede invece la radice del male esistenziale dell'uomo. È la stessa duplicità paradossale espressa da Pascal, che nell'uomo vedeva una *canna pensante*.

3 *Prometeo*: uno dei Titani che, punito da Zeus per aver rubato il fuoco agli dei e averlo donato agli uomini, è incatenato a una rupe dove un'aquila gli rode continuamente il fegato. Il mito, in Esiodo, fu ripreso da Eschilo, che ne fece una figura di primo eroe civilizzatore, rappresentante dell'umano spirito inventivo, e ispirò molti altri scrittori tra cui Goethe e Shelley.

rosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana? Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita? Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve ambito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? Non è anche qui illusorio il limite, e relativo al poco lume nostro, della nostra individualità? Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo;¹ anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo; non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo quella favilla che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva.

E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo

¹ Forse... universo: Gaetano Negri, dopo aver negato in quanto illusioni i limiti della nostra coscienza, scriveva: «Nella realtà, forse, non esiste che una infinita coscienza universale, donde siam venuti e a cui ritorneremo» (op. cit., p. 299). Con la citazione di questa conclusione anche Pirandello aveva terminato il suo Scienza e critica estetica.

sul Caucaso¹ 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.

Così il contrasto ci si dimostra inavviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo. Noi l'abbiamo veduto, in questa rapida visione umoristica, allargarsi man mano, varcare i limiti del nostro essere individuale, ov'ha radice, ed estendersi intorno. Lo ha scoperto la riflessione, che vede in tutto una costruzione o illusoria o finta o fittizia del sentimento e con arguta, sottile e minuta analisi la smonta e la scompone.

Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico,² che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta.³ Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco.⁴

1 *Caucaso*: la catena montuosa, tra Mar Nero e Mar Caspio, a una cui rupe, secondo il mito, era stato incatenato Prometeo.

2 *Copernico*: astronomo polacco (1473-1543); col suo *Le rivoluzioni dei mondi celesti* fu il primo sostenitore della concezione eliocentrica dell'universo - poi ribadita da Galilei e Keplero - che rivoluzionò la concezione geocentrica, risalente a Tolomeo.

3 *che smontò... fatta*: «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 ch'egli s'immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto. Era un giorno la terra l'ombelico d'una sconfinata creazione» (*Arte e coscienza d'oggi* [1893], cap. II). Su Copernico cfr. anche l'importante «Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa», cap. II del *Fu Mattia Pascal*.

4 *dialogo... polacco*: *Il Copernico. Dialogo*, «sopra la nullità del genere

sul Caucaso¹ 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.

Così il contrasto ci si dimostra inovviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo. Noi l'abbiamo veduto, in questa rapida visione umoristica, allargarsi man mano, varcare i limiti del nostro essere individuale, ov'ha radice, ed estendersi intorno. Lo ha scoperto la riflessione, che vede in tutto una costruzione o illusoria o finta o fittizia del sentimento e con arguta, sottile e minuta analisi la smonta e la scompone.

Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico,² che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta.³ Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco.⁴

1 *Caucaso*: la catena montuosa, tra Mar Nero e Mar Caspio, a una cui rupe, secondo il mito, era stato incatenato Prometeo.

2 *Copernico*: astronomo polacco (1473-1543); col suo *Le rivoluzioni dei mondi celesti* fu il primo sostenitore della concezione eliocentrica dell'universo - poi ribadita da *Galilei e Keplero* - che rivoluzionò la concezione geocentrica, risalente a *Tolomeo*.

3 *che smontò... fatta*: «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 ch'egli s'immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto. Era un giorno la terra l'ombelico d'una sconfinata creazione» (*Arte e coscienza d'oggi* [1893], cap. II). Su *Copernico* cfr. anche l'importante «Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa», cap. II del *Fu Mattia Pascal*.

4 *dialogo... polacco*: *Il Copernico. Dialogo*, «sopra la nullità del genere

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il pajo con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi, per non esser da meno. 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 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.¹

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.² E come si può dir piccolo dunque l'uomo?

Ma è anche vero che se poi egli si sente grande e un umorista viene a saperlo, gli può capitare come a Gulliver, gigante a Lilliput e balocco tra le mani dei giganti di Brobdingnag.

umano» (scriveva Leopardi al De Sinner), una delle *Operette morali*, fu composto nel 1827. La definizione che in esso si legge, della terra come «granellino di sabbia», si ritrova nel cap. II del *Fu Mattia Pascal* (con quella di «invisibile trottolina», già presente in *Arte e coscienza d'oggi*; cfr. anche *La trottolina*, in «Il Momento» di Torino, 9 giugno 1905).
1 *telescopio... grandezze*: Leopardi, nel *Copernico*, scriveva di «animalluzzi», Pirandello di «vermucci» (*Il fu Mattia Pascal*, cap. II) o «insettucci infinitesimali» (*La trottolina*). Ma in *Da lontano* («La Preparazione», 11-12 febbraio 1909) e nella novella *La tragedia d'un personaggio* (1911) – riprendendo peraltro indicazioni di novelle antecedenti, come *Pallottoline* – il «cannocchiale rivoltato» diviene uno strumento di pace e consolazione per i rispettivi protagonisti intenti, appunto, a comporre una «*Filosofia del lontano*».

2 *Ma ... universo*: lo stesso interrogativo torna nella novella *Sopra e sotto* (1914). Se la fonte lontana è, ancora, *Pascal* (cfr. pp. 215-16 e nota 1), quella più diretta è Leopardi: «Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, né l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza» (*Zibaldone*, 3171).

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, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano?

L'arte in genere¹ astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità² 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 no-

1 *L'arte in genere*: l'intero paragrafo torna, identico, nei *Sonetti di Cecco Angiolieri* (cap. III).

2 *astrae... idealità*: scrive Séailles (*op. cit.*, p. 179): «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» (L'artista idealizza, fa comparire il generale nell'individuale, senza averne l'intenzione, perché l'arte, essendo una forma della vita, semplifica, astrae e concentra).

stre 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 anime¹ in lotta fra loro: l'anima istintiva, 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.

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 scompone il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze.

L'umorista 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 mostran pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre; né si può dir che sia un divertimento piacevole.

Il mondo, lui, se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia: in camicia il re,² che vi fa così bella impressione a vederlo composto nella maestà d'un trono con lo scettro e la corona e il manto di porpora e d'ermellino; e non componete con troppa pompa nelle camere ardenti su catafalchi i morti, perché egli è capace di non rispettar neppure questa composizione, tutto questo apparato; è capace di sorprendere, per esempio, in mezzo alla

¹ quattro... anime: cfr. p. 208 e nota 1.

² in camicia il re: il riferimento è alla fiaba di Andersen I vestiti nuovi dell'imperatore.

compunzione degli astanti, in quel morto lì, freddo e duro, ma decorato e in marsina, un qualche borboglio lugubre nel ventre, e d'esclamare (poiché certe cose si dicono meglio in latino):

- *Digestio post mortem*.¹

Anche quei soldatucci austriaci della poesia del Giusti, di cui ci siamo occupati in principio, son veduti in fine dal poeta come tanti poveri uomini in camicia: sono spogliati cioè di quelle loro uniformi odiose, nelle quali il poeta vede un simbolo della schiavitù della patria. Quelle uniformi *compongono* nell'animo del poeta una rappresentazione ideale, della patria schiava; la riflessione scompone questa rappresentazione, spoglia quei soldati e vede in essi una torma di poveretti addogliati e derisi.

«L'uomo è un animale vestito, - dice il Carlyle nel suo *Sartor Resartus*,² - la società ha per base il vestiario». ³ E il vestiario *compone* anch'esso, compone e *nasconde*: due cose che l'umorismo non può soffrire.

↳ «*repatta dunque di simulazione e dissimulazione come nel Barco*»

1 *Digestio post mortem*: 'digestione dopo la morte'. Il cadavere che evacua, in faccia alle massime autorità del Paese, è quello dell'on. Costanzo Ramberti, nella novella *L'illustre estinto*. Pirandello scriveva della novella, già ideata e in via di composizione, a Ugo Ojetti, in una lettera del Natale del 1908 in cui si soffermava anche sulla sua concezione dell'umorismo (cfr. *Carteggi inediti* cit., pp. 30-31). Iniziata, nel 1909, la collaborazione al «Corriere della sera», Pirandello inviava la novella a Renato Simoni, direttore de «La Lettura» (il mensile del «Corriere»), ottenendone la pubblicazione solo dopo aver accettato di eliminare quell'episodio (reinserito nell'edizione della novella nella raccolta *Terzetti*, del 1912).

2 *Sartor Resartus*: o, come prosegue il titolo, *the life and opinions of herr Teufelsdröckh* (Il sarto rappezzato, vita e opinioni del signor Teufelsdröckh). Nella prima parte del romanzo l'immaginario prof. Diogene Teufelsdröckh svolge la sua «filosofia del vestito»; nella seconda parte è narrata la sua vita.

3 «L'uomo... vestiario»: la medesima citazione è in Arcoleo (*op. cit.*, p. 67). Da lì con tutta probabilità Pirandello la trae, come fa per lo più per le citazioni di opere della letteratura in lingua inglese, tanto più che si tratta di citazione imprecisa, che fonde due affermazioni piuttosto distanti (libro I, capp. 1 e 8).

La vita nuda,¹ la natura² senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano.

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 via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pensato 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 contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii. 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?³ Di qui,

1 *vita nuda*: è il titolo di una novella del 1907, di una raccolta di novelle del 1910 e del secondo volume delle *Novelle per un anno* (1922).

2 *la natura*: anche il passo che inizia qui, e comprende tutto il successivo capoverso, torna identico nei *Sonetti di Cecco Angiolieri* (cap. III).

3 *E l'abisso... riconosciamo?*: in una famosa lettera alla sorella Lina il diciannovenne Pirandello scriveva: «La meditazione è l'abisso nero, popolato di foschi fantasmi [...]. In certi momenti di abbandono parlo come un insensato e sento un impetuoso desiderio di non vivere». E scriveva di avere nel cervello «un vuoto nero, orribile, raccapricciante, come il misterioso fondo del mare popolato di mostruosi pensieri che guizzano, passando minacciosi» (cfr. *Lettere giovanili*, cit., pp. 148-49).

+ 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.

Sono il frutto della riflessione che scompone.¹ «Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo».² E questo se, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, 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!

Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione

1 Sono... scompone: in una lettera autobiografica del 1912-13, pubblicata nel '24 dal periodico romano «Le Lettere», Pirandello aveva scritto: «E un altro romanzo ho anche per le mani, il più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita: *Moscarda, uno, nessuno e centomila*». Nel romanzo le vicende di scomposizione si originano dal naso di Moscarda; qui nel saggio, subito dopo, Pirandello collega la scomposizione al naso di Cleopatra. Si tratta di un ulteriore indizio dell'ideazione e forse anche della parziale stesura (cfr. nota 2, p. 213), peraltro oggi non altrimenti documentata, dell'ultimo romanzo già negli anni di composizione del saggio.

2 «Se il naso... mondo»: Arcoleo (*op. cit.*, p. 5) riporta l'identica frase, definendola un «motto di Pascal». Il n. 162 dei *Pensieri* (ed. Brunschvicg) si conclude in una forma un po' diversa: «Le nez de Cléopâtre; s'il eut été plus court, toute la face de la terre aurait changé» (Il naso di Cleopatra; se fosse stato più corto, tutta la faccia della terra sarebbe cambiata).

3 questo se: Se... è una novella del 1894. Vi si leggeva, a partire dall'edizione del 1898 su «Ariel»: «Se follia c'è, è questa la mia follia... Posso veder tutto quello che sarebbe stato, se quel ch'è avvenuto non fosse avvenuto. Lo vedo, ci vivo; anzi vivo lì soltanto... Il se, insomma».

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.¹

Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, troviamo uno scolare² 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 Chamisso³ informi.

¹ *riflessione... cura*: questo passo, collegato al periodo conclusivo, torna pressoché identico nel cap. III dei *Sonetti di Cecco Angiolieri*.

² *scolare*: studente universitario.

³ *Chamisso*: Adalbert von Chamisso (1781-1838) poeta tedesco, fu anche insigne botanico. Nel racconto *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, la sua opera più nota, il protagonista, venduta la propria ombra al diavolo, è sfuggito da tutti.