

L'UM  
di considerarlo è compiuto.  
Hegel che lo dice «attitudi-  
animo onde l'artista si pon-  
se»,<sup>1</sup> definizione che, a no-  
quel solo lato da cui lo Hegel  
d'un rebus.

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente os-  
servate, sono la «contraddizione» fondamentale, a cui si  
suol dare per causa principale il disaccordo che il senti-  
mento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l'i-  
deale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debo-  
lezze e miserie,<sup>2</sup> e per principale effetto quella tal perples-  
sità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colo-  
ra ogni osservazione, ogni pittura umoristica,<sup>3</sup> e in fine il  
suo procedere minuziosamente, di cui si colo-  
analitico.

Dalla somma, ripeto, di tutte queste caratteristiche e  
conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere e  
sì, in generale, che cosa sia l'umorismo, ma nessuno ne-  
gherà che non ne risulti una conoscenza troppo sommaria.  
Che se accanto ad alcune determinazioni affatto incom-  
piute, come abbiamo veduto, altre ve ne sono indubbia-  
mente più comuni, l'intima ragione di esse non è poi ve-  
duta 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).  
«attitudine... cose»: identica citazione, senza alcun rinvio, in Arcoleo,  
p. cit., p. 5.

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

perplexità... umoristica: nel coevo saggio sui *Sonetti di Cecco Angiolie-*  
i legge: «Che cosa dà valore a tutti questi scherzi di ombra? Un pro-  
ndo e sottile sentimento filosofico, pessimistico o scettico? Un pro-  
ne si sdoppia e talvolta anche si moltiplica cosicché l'umorismo  
e perplesso, non sa più da qual parte tenere».

anzieremo noi a vederla con precisione e a spiegar-  
tentando l'opinione di Benedetto Croce che nel *Jour-*  
*comparative Literature* (fasc. III, 1903) dichiarò inde-  
de l'umorismo come tutti gli stati psicologici, e nel li-  
dell'*Estetica* lo annoverò tra i tanti concetti dell'este-  
del simpatico? «L'indagine dei filosofi - egli dice - si  
lungo travagliata intorno a questi fatti, e specialmente  
mo ad alcuni di essi, come, in prima linea, il *comico*,  
il *sublime*, il *tragico*, l'*umoristico* e il *grazioso*. Ma bi-  
evitar l'errore di considerarli come *sentimenti specia-*  
del sentimento, ammettendo così delle distinzioni  
si di sentimenti, laddove il sentimento organico per  
esso non può dar luogo a classi; e bisogna chiarire in  
senso possano dirsi fatti *misti*. Essi dan luogo a con-  
i *complessi*, ossia di complessi di fatti, nei quali entra-  
sentimenti organici di piacere e dispiacere (o anche  
timenti spirituali-organici), e date circostanze esterne  
forniscono a quei sentimenti meramente organici o  
tuali-organici un determinato contenuto. Il modo di  
nella situazione *a*, sopravvenendo la circostanza *b*, si  
il fatto *c*. Questo e simili processi non hanno col fatto  
nessun contatto: salvo quello generale che tutti  
in quanto costituiscono la materia o la realtà, posso-  
essere *rappresentati* dall'arte; e l'altro, accidentale, che  
questi processi entrino talvolta dei fatti estetici, come  
il caso dell'impressione di *sublime* che può produrre l'o-  
ta di un artista titano, di un Dante o di uno Shakespea-  
o di quella *comica* del conato di un imbrattatele o di  
imbrattacarte. Anche in questi casi il processo è estrin-  
to al fatto estetico: al quale non si lega se non il senti-  
mento del piacere e dispiacere, del valore e disvalore este-  
to del bello e del brutto».<sup>1</sup>

un comico, come farò io a chiarirgli che è un umorista e non un co-

zi la pregiudiziale metodica circa la un concetto. Io gli pongo innanzi ando come potrebbe egli dimostrare, il quale afferma che il personaggio è comico,<sup>1</sup> che invece no, quello, se non avesse ben chiaro in te debba intendersi per umorismo. do, di non muover guerra alle definio modo di rifiutarle tutte, filosofiche tutte, empiricamente. Anche la è, né vuol essere una definizione, zione di quell'intimo processo che non avvenire, in tutti quegli scritti.

è così astratta e negativa, che ap è assolutamente possibile, se non a inuo, com'egli stesso fa, accettando cetti empirici che, cacciati dalla finestra. azione, la filosofia!

II

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,<sup>a</sup> 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.<sup>1</sup> 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

<sup>a</sup> Vedi nel mio volume già citato *Arte e scienza* il saggio *Un critico fantastico*.

<sup>1</sup> 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. 150.

compara.<sup>1</sup> La coscienza non rischiara tutto lo spirito; se gnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio in cui il pensiero si rimirà; si può dire anzi che essa esso fa spontaneamente.<sup>2</sup> E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, ma, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista, nel ma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve.<sup>3</sup>

Questo, ordinariamente. Vediamo adesso se, per la natura disposizione d'animo di quegli scrittori che si chiamano umoristi e per il particolare modo che essi hanno di procedere a considerare gli uomini e la vita, questo stesso se cioè la riflessione vi tenga la parte che abbiamo 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,<sup>4</sup> non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimirà; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionatamente; 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 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. Séailles, *La coscienza non... spontaneamente* (op. cit., p. 172).

2 *La coscienza non... riceve*: ivi, p. 210. T.

3 *La riflessione... invisibile*: stessa aff. (cap. II).

composizione,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili.<sup>3</sup> Mi metto a ride-re. *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*.<sup>4</sup> 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 Poponica nelle pagine iniziali dell'*Escissa* (edito nel 1901, ma posto nel 1893) e in parte quello della signora Baldimotti nella nota *Le dodici lettere* (1897). Al noto *topos* pirandelliano concorre però e un... che «nero-rossi, qual pelo di faina, / si ritinge i capelli» uomini che un po' di tinta danno «al canuto, imbecillita» (da *La vita*) (Da *La male*, una poesia del 1902 poi raccolta in *La vita*).

4 *contrario*: nel breve scritto su *Salvatore Farina* (cfr. *La vita*) Pirandello lo definiva invece come «una filosofica tolleranza» a tal segno da non sapere più da qual parte te-

L'UMORISMO

Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.  
 - «Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, andovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è *ridicolo*, perché io *vedo tutto ciò...*» - Così grida Marmeladoff nell' *ostia*, in *Delitto e Castigo*<sup>1</sup> del Dostojevski,<sup>2</sup> 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...<sup>3</sup>

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 canticco tedesco lento lento,

D' un suono grave, flebile, solenne<sup>4</sup>  
 che è preghiera e pare lamento. Ebbene, questo suono termina 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, indicava in un' intervista («La lettura», 1° marzo 1927) come uno dei autori da cui aveva ricevuto le impressioni più forti.  
 3 *Di que' ... pali*: G. Giusti, *S. Ambrogio*, 3.  
 4 *D' un... solenne*: ivi, 8.

PARTE SECONDA · II

mezzo a usare il flagello della satira politica e civile: de-  
 termina in lui la disposizione propriamente umoristica:  
 che, lo dispone a quella particolare riflessione che, spassio-  
 andosi del primo sentimento, dell' odio suscitato dalla vi-  
 sta di quei soldati, genera appunto il sentimento del con-  
 trario. 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,<sup>1</sup>  
 Uno sgomento di lontano esilio...

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,<sup>2</sup>  
 Che lor non tocca e che forse non sanno.

Ed ecco il contrario dell' odio di prima:

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

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.<sup>4</sup>

la dolcezza... esilio: ivi, 9.  
 dura... sanno: ivi, 11.  
 va... male: ivi, 12.  
 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, di quale consiste appunto la bellezza estetica.<sup>1</sup>

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 giudicare 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.<sup>2</sup> 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 Bomi* 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. [...] Veniva riproposto [il] tipo intermedio: la missione del cavaliere è finita, ove uno assumere la parte, troverà un Cervantes».

qui il sentimento del contrario. L'autore l'ha destato noi perché s'è destato in lui, e noi ne abbiamo già visto le ragioni. Ebbene, perché non si scopre qui la speciale attività della riflessione? Ma perché essa - frutto dell'attissima esperienza della vita,<sup>1</sup> esperienza che ha già determinata la disposizione umoristica nel poeta - si era già determinata sul sentimento di lui, su quel sentimento che lo aveva armato cavaliere della fede a Lepanto. Spassionatamente di questo sentimento e ponendovisi contro, da giudici della oscura carcere della Mancha, ed analizzando un'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 la causa del primitivo. Il poeta non ha rappresentato la causa del contrario, - come il Giusti nella sua poesia, - ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario potrà attraverso la comicità della rappresentazione,<sup>2</sup> que-

sto nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primitivo 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*?

Ciò - 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», «Compiani», 1938, p. 19).

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 ragion 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.<sup>1</sup> Io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spirava 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 spirava 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 lettero Pirandello fa poi corrispondere analoga «disposizione d'animo» l'umorista, in quella che successivamente definirà la condizione del «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 un'opera d'arte, la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimirando seguita quest'immagine, si potrebbe dire che la concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimirava soltanto, ma si tuffa e si smorza. Il vapore dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che si esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica.<sup>1</sup>

- A questo mondo c'è giustizia finalmente! - grida Renzo, il promesso sposo, appassionato e rivoltato.  
- Tant'è vero che un uomo sovrappiù dal dolore non sa più quel che si dica, - commenta il Manzoni.<sup>2</sup>  
Ecco la fiamma 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 letterario* (1907).  
2 Manzoni: nelle righe conclusive del cap. III dei *Promessi Sposi*.

che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono composte, 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 nome 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 evidente di tutti i libri umoristici. Basta citare il *Tristram Shandy* dello Sterne, che è tutto quanto un viluppo di premonizioni e digressioni, non ostante che l'autobiografo si 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 ineluttabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrari: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini destinate, il quale, irrequieto, che naturalmente dividono le loro 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... armonioso: cfr.  
2 ab ovo: dalle origini (lettera  
è Orazio (*Ar poetica*, 147).

nota 1.

l'uovo). Fonte della locuzione

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 germe<sup>1</sup> che cadrà in questo terreno, e sorgendo, 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.<sup>2</sup> La creazione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore, per addizione d'elementi<sup>3</sup> 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 nel colloquio con Eckermann. Sull'influsso, per tale concezione, di Goethe (oltre che di Capuana), cfr. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1957, pp. 47, 64-66.

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

genuità» o natività spontanea;<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Quando un sentimento scuote violentemente lo spirito, d'ordinario, si svegliano tutte le idee, tutte le immagini che son con esso in accordo: qui, invece, per la riflessione inserita nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si svegliano le idee e le immagini in contrasto. È la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inscrive 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 su, ch'io contrappongo arte e umorismo. E si domanda: - «Vuol egli dire che l'umorismo non è arte, o che esso è più che arte? E, in questo caso, che cosa è mai? Riflessione sull'arte, e cioè critica d'arte? Riflessione sulla vita, e cioè filosofia della vita? O una forma *sui generis* dello spirito, che i filosofi, finora, non hanno conosciuta? Il P., se l'ha scoperta lui, avrebbe dovuto, a ogni modo, dimostrarla, assegnarle un posto, dedurla e

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. 50 e nota 1.

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

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

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».<sup>1</sup>

Io mi guardo attorno sbalordito. Ma dove, ma quando si ho affermato questo? Qui sta tra due: o io non so niente, 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*, la riflessione ha un ufficio generale, nella concezione d'un'opera d'arte, cioè determina 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 dirllo, non perché io non mi sia espresso chiaramente, e mostrando 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 celeberrate 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»<sup>2</sup> 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-

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

*per... arte*: *ibidem*.

nerale, la riflessione e parlare com'io faccio, d'una speciale attività della riflessione, più come processo intimo, immanente all'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 «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»!

E chiaro. Il pasticcio! *Recipe*:<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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 «*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 metaforico: il pasticcio è un modo di dire che significa un composto, un miscuglio, un connesso alla concezione dell'opera d'arte come «pasticcio», riproverata a Croce.

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

ricerca della riflessione, e non della riflessione come *materia* componente dell'opera d'arte. E chiaro! E non è crederlo che il Croce non l'intenda. Non vuole imprecise le distinzioni e che io le ripeta e le modifichi e le tenti di continuo e che, quando altro non sappia, ricorra alle immagini; mentre invece negli esempi e soccorrendo alle mie pretese ripetizioni e scoprire il minimo disaccordo, la minima modificazione, il minimo temperamento della prima asserzione, e non piuttosto una più chiara spiegazione, una più precisa immagine; sfido chiunque a riconoscere con lui il mio imbarazzo, poiché i concetti, a suo dire, mi si sfornano tra mano quando li prendo per porgerli altrui.

Tutto questo è veramente pietoso. Ma tanto può sul Croce ciò che una volta egli s'è lasciato dire: che cioè dell'umorismo non si debba, né si possa parlare. Andiamo avanti.

V

È un considerar superficialmente, abbiamo detto, e da contrasto tra l'umorismo, il vedere in esso un particolar c'è, ecco, è per vedersi decomposto, limitato, rappresentati a questo modo. Certamente, come tutti gli altri elementi costitutivi dello spirito d'un poeta, esso entra e si fa sentire nell'opera umoristica, le dà un particolar carattere, un particolar sapore; ma non è condizione imprescindibile: tutt'altro! che anzi è proprio dell'umorista, per la speciale attività che assume in lui la riflessione, per 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 dal avvertimento di una qualsiasi anomalità; la contraddizione e quel che si vuole sia inteso, diventerebbe effettiva sganziata, e dunque non più ironica; e cesserebbe lo stesso 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 guasterebbe e tutto scompare, ogni immagine del sentimento, ogni

zione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione. Il pensiero dell'uomo, diceva Guy de Maupassant,<sup>1</sup> viene come una mouche dans une bouteille». <sup>2</sup> Tutti i sogni, o sono illusori, o la ragione di essi ci sfugge, è applicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua.<sup>3</sup>

Vogliamo assistere alla lotta tra l'illusione, che s'insidia anch'essa da per tutto e costruisce a suo modo; e la riflessione umoristica che scompare 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.<sup>4</sup>

Ora la riflessione, si, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione 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... costruita: cfr. pp. 190-191 e nota 1.

4 Ci vediamo... stessi: un passo molto simile è nelle pagine iniziali di *Seguitemo e oggettiviamo nell'arte narrativa*, in cui Pirandello precisa che si tratta di «una finzione risoluta, sincera». Marchesini, a proposito del prechiamo della finzione, scriveva che «l'individuo in questa guisa vive non tanto la realtà quanto la metafora di sé stesso» (*Le frazioni 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 parte tragica dalla vita sociale il ragno dell'esperienza per il dividuo, 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? Convenzionalità 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 diventare convenzionale finanche il bisogno d'apparir peggiori di quello che si è realmente, se l'essere aggregati a un qualsiasi gruppo sociale importa 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.<sup>a</sup>

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

<sup>1</sup> *ragna*: ragnatela.

<sup>2</sup> *può diventare*: 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 di *dissimulais* - tanto più nella seconda edizione, in cui è soppresso l'unico riferimento interno al testo - di Marchesini, e sono stati tratti dalla fine del capitolo si succederà un *collegio* di altre citazioni ragnate (di Negri e ancora di Marchesini) e autocitazioni.

<sup>3</sup> *Giovanni Marchesini*: (1868-1931) filosofo che espose una teoria prammatistica del positivismo, frutto di meditazione tra postulati positivisti e i flussi empirici 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.<sup>1</sup>

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 giustificati - oh, indimenticabile Conte Zio del Consiglio segreto,<sup>a</sup> - 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.<sup>2</sup>

Notava il Rousseau<sup>3</sup> 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 *obscurezza*

<sup>a</sup> «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 cerimoniosi; 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 è nulla: ma servono per mantenere il credito alla bottega».

*conciliazione... ipocrisia*: G. Marchesini, *op. cit.*, p. 10; citazione è letterale.

*veracità... si è*: G. Marchesini, *op. cit.*, p. 11. Citazione pressoché letterale; l'inciso (col riferimento al cap. xviii dei *Promessi sposi*, citato) è di Pirandello.

<sup>3</sup>: Jean-Jacques Rousseau (1712-78), filosofo e scrittore po-



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?<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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».<sup>3</sup>

1 *pretesa... tendenze?*: ivi, p. 21, citazione letterale, con alcuni tagli. Anche Marchesini riferiva il discorso, conclusivamente, allo scrittore («analoga 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 dello 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, *Seppur: Iei tempi. Profili e bozzetti letterari*, Milano, Hoepli, 1893, p. 299.

3 *«Novella... autore»*: la citazione è scorretta e

un passo dell'introduzione dell'autore. A *Novella* il sottotitolo, è tradotto con uno svarione: «manzo».

altro essere insospettato.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> E tante e tante cose, in certi momenti eccezionalmente, 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 affettivi che crediamo nel nostro pensiero, su i nostri affetti d'alcuna azione nel nostro pensiero, se non più, su i nostri atti, forse persistono tuttavia, costituito nella forma intellettuale e pratiche. E possono essere libere dalle tendenze affettive e pratiche. E ci crediamo liberi reali di azione certe tendenze da cui ci crediamo possedere, e non aver per l'opposto efficacia pratica in noi, se non illusoria, credenze nuove che riteniamo di possedere veramente, intimamente.<sup>4</sup>

4 Vedi nel libro di Alfredo Binet<sup>3</sup> *Les altérations de la personnalité*

1 *Non soltanto... insospettato*: come accade nella novella *L'œmèria 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, attribuisce lo sdoppiamento «al comando 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 in vece, quasi proutianamente, nella novella. A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p. 243.

2 *I limiti... siamo*: citazione letterale da G. Negri (*op. cit.*, p. 293) che a sua volta traduce - anch'egli senza indicarlo - o «di piena» e «momenti eccezionali»: «momenti tempestosi» o «di piena» (Cfr. nota 1, p. 2).

3 *momenti eccezionali*: li definirà nelle prossime pagine. Cfr. C. Vicentini, *op. cit.*, p. 25. I tre capoversi successivi citano da p. 59.

4 *intimamente*: citazione, lievemente modificata, da Mar-

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, appaisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?

Non c'è uomo, osservò il Pascal,<sup>2</sup> 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 sorgere 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. Negri<sup>3</sup> 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 de 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. Brunsvicg) 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 ne crede le credenze spiritiche ricorrendo agli studi psicologici di Jarrett, tutto, Binet.

idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, e 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, il pensiero del passato, l'indice dei diritti dell'esperienza, o interviene a infrenare la bruciante di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la bruciante fantasia il senso riotoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, di idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastano il dominio definitivo e pieno della personalità. (non viene da pensare al teatro dei venturini)

Ecco un alto funzionario. Domina in lui l'anima morale. In verità, un galantuomo. Domina in lui, che è come la bestia Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria<sup>1</sup> 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, signori, ha rubato. E quell'altro là? Uomo dabbene, anzi dabbenissimo: signori, 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 Perazetti definisce «l'antra della bestia» il «fondo dell'essere» su cui «aveva fatto negativi particolari». Nei *Sonetti di Cecco Angiolieri* Pirandello, dopo aver negato l'opera del senese il «profondo e sottile sentimento filosofico dell'opera del senese il «profondo e negandogli altresì l'intento letterario, gli attribuisce solo l'originalità di un degenerato «tutto in preda all'anima istintiva a bestia originaria» (cap. iv).

La vita è un flusso continuo<sup>1</sup> che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessa. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo sbarcarci 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.<sup>2</sup>

Vì sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua,<sup>3</sup> che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in

1 *La vita... continua*: 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* (Py II, cap. II), sono riferite a Lando Laurentano che anela a un momento di fusione sociale a un «momento di piena». Quest'ultimo è un pirandelliano, ricorrente, in varie forme, da *Arte e mestiere* alle pagine iniziali dei *Quaderni di Serafino Gubbio* o di *Berecche e la guerra*, a *Uno, nessuno e centomila* (LI).

3 *Anime... continua*: in *Non confidate*, Pirandello intero il precedente capoverso del saggio, ser tutti coloro che si son composti e qu

questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagiate 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.<sup>1</sup> Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi?<sup>2</sup> - 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*.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 fatto furono poi *Uno, nessuno e centomila* e *Vitangelo Moscarda*, personaggio inetto, inconcludente, anima sconclusionata, folle in contatto con la Vita inconclusa, infinita. I corpo... immutabili: anche il corpo è una forma da cui talora i personaggi pirandelliani cercano di evadere e che spesso Pirandello umoristicamente scompone.

Z 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).

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

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

Lettera di Calvino - 650p.  
x h.

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 crudezza 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 questo sentimento normale, a queste idee riconosciute, 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. 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-

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. Tilghet, *Pirandello mistico*, in «La Stampa», 12 settembre 1924).

PARTE SECONDA · V

ere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, in queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto? 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 zivati a credere d'aver 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...<sup>2</sup> Un soffio e passano,<sup>3</sup> per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là... Chi è? Corriere 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!<sup>4</sup> 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 quietà 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 sgricola e dissolve a una a una tutte le povere ridicole costruzioni» (A. Tilghet, *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 anticipata universalmente accettata, ma qui siamo addirittura al suntuo anticipato dei primi due capitoli del romanzo, con al centro il trifonale 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 sovrano potere di morte, il protagonista e voce narrante della novella *Soffio* (1931).

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



non si sente:<sup>1</sup> per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio<sup>2</sup> di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di sentire cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario.

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo<sup>3</sup> rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometeica favoleggiata. Essa ci fa vedere spediti 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-

*l'ombra nera 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*. Il cosentino di Anselmo Paleari, modificata, qui, solo nell'immagine del «lantermino», della «lanterna», della ragione in quanto coscienza individuale, che anziché ne mitica favilla prometeica. Un cenno all'albero che «vive e non si sente» appare forse la fonte pascalliana - «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 (cf. *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 insatolezza» 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'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, irreflessa, 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 *anima 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, ripreso sentante dell'umano spirito inventivo, e ispirò molti altri scrittori tra cui Goethe e Shelley.

osa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo credere vera, sentiamo che quella ci si mantiene viva in petto. Spenta alla fine del 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 forme della ragione umana? Tutta quell'ombra, l'eterno 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;<sup>1</sup> 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 una infinita coscienza universale, donde siam venuti e a cui ritorneremo» (*op. cit.*, p. 299). Con la citazione di questa conclusione anche Bello aveva terminato il suo *Scienza e critica estetica*.

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: allora 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.<sup>1</sup>

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 che egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'uomo? E come si può dir piccolo dunque l'uomo? Ma è anche vero che se poi egli si sente grande e 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 trottoina», già presente in *Atte e costanza d'oggi*; cfr. anche *La trottoia* in «Il Momento» di Torino, 9 giugno 1905).

1 *Telescopio... grandezza*: Leopardi, nel *Copernico*, scriveva di «animazzu», Pirandello di «vermucci» (*Il fu Mattia Pascal*, cap. II) o «insetti infinitesimali» (*La trottoia*). Ma in *Da lontano* («La Preparazione», 11-12 febbraio 1909) e nella novella *La tragedia d'un personaggio* (1911) - riprendendo peraltro indicazioni di un suo strumento di pace *Pallottoline* - il «cannocchiale rivoltato» diviene uno strumento a comporre e consolazione per i rispettivi protagonisti intenti, appunto, a comporre una «*Filosofia del lontano*».

Ma... *universo*: lo stesso Leopardi è, ancora, Pascal (cfr. pp. 215-16 e nota 1914). Se la fonte lontana è, ancora, Pascal, cosa maggiormente dimostra quella più diretta è Leopardi: «Natura, né l'altezza e nobilita grandezza e la potenza dell'umano intelletto, né l'altezza e nobilita l'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e

sul Caucaso<sup>1</sup> 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 che 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,<sup>2</sup> che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta.<sup>3</sup> Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco.<sup>4</sup>

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 trovarvi. Un po' di orgoglio potrebbe trovare in ciò motivo a qualche rimprovero. Facciamoci un po' di terra l'ombelico d'una sconfinata creatura, e non si può più dire che si arda (1893), cap. II). Su Copernico cfr. anche *Il Dialogo di un filosofo* (1893), cap. II). Su Copernico cfr. anche *Il Dialogo di un filosofo* (1893), cap. II). Su Copernico cfr. anche *Il Dialogo di un filosofo* (1893), cap. II).

4 *Dialogo di un filosofo*: Leopardi, *Il Copernico*.

tre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime<sup>1</sup> 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 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, bella così dire, in camicia: in camicia il re,<sup>2</sup> 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 appenti su catafalchi i morti, perché egli è capace di non spettar neppure questa composizione, tutto questo apparato; è capace di sorprendere, per esempio, in mezzo alla

quattro... anime: cfr. p. 208 e nota 1.  
in camicia il re: il riferimento è alla fiaba di Andersen *I vestiti nuovi dell'imperatore*.

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 illusive, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano?

L'arte in genere<sup>1</sup> astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità<sup>2</sup> 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 Ceco 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'idea, perché l'arte, essendo un'attività della vita, semplifica, astrae e concentra).



umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se affrontano 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.<sup>1</sup> «Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo».<sup>2</sup> 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 eût 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: è una novella del 1894. Vi si leggeva, a partire dall'edizione del 1898 su «Ariel»: «Se follia è, è questa la mia follia... Posso veder tutto quello che sarebbe stato, se quel ch'è avvenuto non avvenisse. Lo vedo, ci vivo; anzi vivo il soltanto... Il se, insomma»

non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, 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, come 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.<sup>1</sup> Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, questo diavolo non era certamente un umorista. Quanto a un'ombra l'umorista sa bene: il Peter Schlemihl di Chamisso<sup>3</sup> 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 botanico. Nel racconto Storia meravigliosa di Peter Schlemihl, a più nota, il protagonista, venduta la propria ombra al diavolo, è perseguito da tutti.

alle donne del paese, accarezzavano di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradare l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia. Dall'una all'altra di quelle terre, dall'altre alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti; e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' monti che l'accompagnano, degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi nell'orizzonte. Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparendo in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'ampio, il domestico di quelle falde tempera gradatamente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute.

Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato di un villaggio di montagna della valle di Sesia.

30  
33  
35  
40  
45

31. Dall'una all'altra... da qui fino al termine del capoverso la descrizione del paesaggio ha un andamento poetico ben più singolare di quello dei primi periodi; dove i particolari erano così numerosi e dettagliati da creare una sensazione piuttosto dispendiosa. Ora, sì, che anche a noi, in questo pacato e armonioso comparire di « cielo » e di « vette », in questo riposato spaziare dello sguardo per « prospetti » estesi e ricchi e nuovi, viene l'illusione di muoverci per quelle stradette silenziose e romite, e di lassu contemplare lago, fiume, balzo, monti, paesuoli. — Cfr. « Appendice Prima », n. 2, e « Appendice Seconda », n. 1.

32. Per una di queste stradicciole... finita la descrizione del paesaggio, incomincia il racconto delle vicende e la presentazione del personaggio. Il passaggio è misurato: niente scatto violento; che anzi, proprio qui, si sente quanto la precedente attenua l'importanza dei luoghi — con quell'insistere su « strade e stradette », « più o meno ripide o piane », « sepolte tra due muri » o « elevate su terrapieni aperti » — non così lo sfondo realistico e necessario per cominciare.

NON CONSIDERARLO IL DIESERARIO DAL NOSTRO STATO DANITO  
PAGGIO  
INTORNO  
DOMESTICO  
AGNODI  
MAGNIFICI  
PAGGIO  
DI LU  
BAMBINO  
SETTIMA  
CANTINI

rato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovano nel manoscritto, né a questo luogo né altrove. Diceva tranquillamente il suo ufficio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparsa, scappando per i fessì del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un ipsilon: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura: l'altra scendeva nella valle fino a un torrente; e da questa parte il muro non arrivava che all'anche del passeggiere. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte

55  
60  
65  
70

badi che il M. fu particolarmente attento anche in questo, in modo che, come avremo altre volte occasione di notare, c'è precisa corrispondenza cronologica fra i vari eventi storici rievocati nel romanzo e le vicende inventate. — don Abbondio: a parte il fatto che Sant'Abbondio è il protettore di Como, e che quindi questo nome aveva nella zona una certa diffusione, bisogna riconoscere — e lo ricorderemo avanti meglio man mano — che il nome, per tutto quello che può suggerire nel fisico e nel morale, si attaglia perfettamente al personaggio che ora entra in scena. Aveva ragione il Graf: « Il nome di don Abbondio? Si potrebbero frugare da cima a fondo tutti gli onomastici antichi e moderni senza riuscire a trovarne uno più adatto, più proprio, più raffigurativo ».

54-55. curato: parroco. Nell'uso fiorentino più comune si chiama curato il coadiutore del parroco.

56. nel manoscritto: nel manoscritto si diceva che i nomi dei personaggi, come quelli dei luoghi, sarebbero stati tacuti per degni rispetti, cioè per giusti motivi di riguardo verso chiunque, anche se ormai più parte delle persone menzionate era sparita dalla Scena del Mondo. Ma il M. tace esclusivamente per ragioni artistiche, perché proprio in tal modo circonda il racconto di un'atmosfera più suggestiva e poetica. Del resto sappiamo, da quanto ci racconta Stefano Stampa, figliastro del poeta, che M. stesso dichiarò più volte che « le descrizioni di tutti quei luoghi marcati di un asterisco ».

risco invece che dal nome, erano non solo immaginarie, ma fatte in modo e con l'intenzione di *dérouter*, di sviare il lettore dai poteri riconoscere come realmente esistenti ». Tuttavia una tale asserzione non ha impedito a molti commentatori di ricercare quale abbia potuto essere, nella mente del M., il paese di cui effettivamente don Abbondio sarebbe stato il curato: ed i più propendono per Olate, un paesino di poche centinaia di anime ai piedi del Resegone.

64. a larghe e inuguali pezze di porpora: questa vasta pennellata di splendido paesaggio del tramonto non è espressione di un sentimento del protagonista, ma dello scrittore. La poesia dell'ora don Abbondio non la può sentire, come non può sentire quella dei luoghi. A lui non resta che guardare in terra o girare gli occhi attorno, ma oziosamente, senza niente provare dentro di sé. Ogni suo gesto, d'altra parte, non è che una consuetudine di ogni giorno, di sempre: un moto meccanico ed estremo, non una partecipazione della mente e del cuore. Si osserva, per esempio, come poco avanti don Abbondio alzerà gli occhi dal libro, *dove era solito* alzarli, e poi dirizzerà lo sguardo ad un tabernacolo, *com'era solito* dirizzarvi ogni sera. Tutto metodico, dunque, e tutto solitario in lui, ogni giorno: la passeggiata, l'ufficio, i movimenti...: e tutto puramente meccanico. Solo di fronte ad un pericolo, quando ne andrà della vita — come vedremo fra poco e vedremo altre volte — don Abbondio aguzzerà ed impegnerà tutto il suo indugio.

69. alla cura: alla casa parrocchiale.

MISSA QUANTE VOLTE AVRA' BARRADATO OGNI TUCCO DI CASO  
ABBONDO A CASA, OVA' CUOGNOME AVA' PIU' FACI

certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole: un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada; il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguere dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione. Avevano entrambi intorno al capo una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un manico di coltellaccio che spuntava fuori sul petto, come una collana: un piccolo corno ripieno di polvere, cascante d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni: uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' bravi.

Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che

77. con qualche scalcinatura qua e là: è un tocco magistrale che chiude in sintona questa scherzosa ed umanissima rappresentazione del tabernacolo, dipinto con arte così pedestre, e ritratto con ironia così sottile: la quale nasce, soprattutto, dall'accostamento sottinteso fra la goffaggine di quelle «figure da non descriversi» e la goffaggine della figura del curato alla vista dei bravi.

87-88. enorme ciuffo: serviva in generale come maschera, per nascondere il volto, quando ce n'era bisogno.

89. un piccolo corno: « ecco un esempio di quei tanti troncamenti, che il M. usò in omaggio al parlar fiorentino, ma che i fiorentini non fanno; qui doveva dire un piccolo corno » (Blanchi).

93. specie de' bravi: erano uomini violenti, pronti ad ogni ribalderia e ad ogni delitto, sgherri prezzolati di signorotti. Il termine *bravo*, che è di etimo incerto (senza una falsa, per esempio, l'etimologia medievale di *bravo* da *bravo* = 'malvagio'), si trova già diffuso negli scritti letterari del '500 (Castiglione, Beni, Cellini, ecc.) col significato di soldato mercenario al servizio di un signore. La presentazione che ora il M. ha fatto dei due in attesa di don Abbondio è una stupenda pittura di costume del secolo: una — come si suol dire —

potranno darne una bastante de' suoi caratteri principali, degli sforzi fatti per ispiegarla, e della sua dura e rigogliosa vitalità.

Fino dall'otto aprile dell'anno 1583, l'illustrissimo ed Eccellentissimo signor don Carlo d'Aragon, Principe di Castelvetrano, Duca di Terranova, Marchese d'Avola, Conte di Burgeto, grande Ammiraglio, e gran Contestabile di Sicilia, Governatore di Milano e Capitan Generale di Sua Maestà Cattolica in Italia, pienamente informato della intollerabile miseria in che è vivuta e vive questa città di Milano, per cagione dei bravi e vagabondi, pubblica in questo bando, e doversi ritenere bravi e vagabondi... i quali, essendo forestieri o del paese, non hanno esercizio alcuno, od avendo, non lo fanno... ma, senza salario, o pur con esso, s'appoggiano a qualche cavaliere o gentiluomo, ufficiale o mercante... per fargli spalle e favore, o veramente, come si può presumere, per tendere insidie ad altri... A tutti costoro ordina che, nel termine di giorni sei, abbiano a sgomberare il paese, intima la galleria a' renitenti, e dà a tutti gli ufficiali della giustizia le più stramente ampie e indefinite facoltà, per l'esecuzione dell'ordine. Ma, nell'anno seguente, il 12 aprile, scorgendo il detto signore, che questa Città è tuttavvia piena di detti bravi... tornati a vivere come prima vivevano, non punto mutato il costume loro, né scemato il numero, dà fuori un'altra grida, ancor più vigorosa e notabile, nella quale, tra l'altre ordinazioni, prescrive:

110. Che qualsivoglia persona, così di questa Città, come forestiera, che per due testimonj consterà esser tenuto, e comunemente riputato per bravo, et aver tal nome, ancorché non si verificchi aver fatto delitto alcuno... per questa sola ripetizione di bravo, senza altri indizi, possa dai detti giudici e da ognuno di loro esser posto alla corda et al tormento, per processo informa-

111. ufficiali: per ufficiali. Il M. qui ha voluto usare una parola fiorentina: l'ha preso, però, non dalla lingua viva, ma da quella antica ed ormai rimasta a Firenze solo in alcune determinazioni tradizionali, come nel nome della famosa *Galleria degli Uffizi*.

115. grida: questi bandi delle autorità si chiamavano *gride* perché, oltre ad essere affisse stampate, venivano *gridate*, cioè lette ad alta voce nelle piazze e ai cantì delle vie dai banditori.

121. alla corda et al tormento: si tratta di quella che lo scrittore definirà più avanti (Cap. XXXIV) « abominevole macchina della tortura », costituita da « due travi, rette con una corda e con certe carucole », per mezzo delle quali il disgraziato era tirato in alto per i polsi legati dietro la schiena, in modo da storcergli le braccia. Qui e altrove

lanese » (Gessi). — Osserva come il M., citando questi personaggi d'autorità, metta in evidenza tutti i loro titoli nobiliari ed ufficiali per ridicolizzarli il più possibile. Nell'animo dello scrittore le concezioni egualitarie dell'illuminismo si sono bene incontrate con la sua visione cristiana della vita.

— Sua Maestà Cattolica: il re di Spagna, che nel 1583 era Filippo II.

111. ufficiali: per ufficiali. Il M. qui ha voluto usare una parola fiorentina: l'ha preso, però, non dalla lingua viva, ma da quella antica ed ormai rimasta a Firenze solo in alcune determinazioni tradizionali, come nel nome della famosa *Galleria degli Uffizi*.

115. grida: questi bandi delle autorità si chiamavano *gride* perché, oltre ad essere affisse stampate, venivano *gridate*, cioè lette ad alta voce nelle piazze e ai cantì delle vie dai banditori.

121. alla corda et al tormento: si tratta di quella che lo scrittore definirà più avanti (Cap. XXXIV) « abominevole macchina della tortura », costituita da « due travi, rette con una corda e con certe carucole », per mezzo delle quali il disgraziato era tirato in alto per i polsi legati dietro la schiena, in modo da storcergli le braccia. Qui e altrove

100. ma, senza salario, o pur con esso, s'appoggiano a qualche cavaliere o gentiluomo, ufficiale o mercante... per fargli spalle e favore, o veramente, come si può presumere, per tendere insidie ad altri... A tutti costoro ordina che, nel termine di giorni sei, abbiano a sgomberare il paese, intima la galleria a' renitenti, e dà a tutti gli ufficiali della giustizia le più stramente ampie e indefinite facoltà, per l'esecuzione dell'ordine. Ma, nell'anno seguente, il 12 aprile, scorgendo il detto signore, che questa Città è tuttavvia piena di detti bravi... tornati a vivere come prima vivevano, non punto mutato il costume loro, né scemato il numero, dà fuori un'altra grida, ancor più vigorosa e notabile, nella quale, tra l'altre ordinazioni, prescrive:

110. Che qualsivoglia persona, così di questa Città, come forestiera, che per due testimonj consterà esser tenuto, e comunemente riputato per bravo, et aver tal nome, ancorché non si verificchi aver fatto delitto alcuno... per questa sola ripetizione di bravo, senza altri indizi, possa dai detti giudici e da ognuno di loro esser posto alla corda et al tormento, per processo informa-

111. ufficiali: per ufficiali. Il M. qui ha voluto usare una parola fiorentina: l'ha preso, però, non dalla lingua viva, ma da quella antica ed ormai rimasta a Firenze solo in alcune determinazioni tradizionali, come nel nome della famosa *Galleria degli Uffizi*.

115. grida: questi bandi delle autorità si chiamavano *gride* perché, oltre ad essere affisse stampate, venivano *gridate*, cioè lette ad alta voce nelle piazze e ai cantì delle vie dai banditori.

101. Governatore di Milano e Capitan Generale: « il Governatore aveva il compito di sorvegliare che il Senato, il Magistrato ordinario e quello straordinario, e gli altri tribunali svolgessero le proprie funzioni in libertà e conformemente alle leggi stabilite dal re; che non mutassero i loro ordinamenti e le forme di amministrazione tanto autoritario e alterzoso nella forma quanto vuoto di forza e privo di morale, ci fa intuire, come sempre, la riprovazione dello scrittore.

101. Governatore di Milano e Capitan Generale: « il Governatore aveva il compito di sorvegliare che il Senato, il Magistrato ordinario e quello straordinario, e gli altri tribunali svolgessero le proprie funzioni in libertà e conformemente alle leggi stabilite dal re; che non mutassero i loro ordinamenti e le forme di amministrazione tanto autoritario e alterzoso nella forma quanto vuoto di forza e privo di morale, ci fa intuire, come sempre, la riprovazione dello scrittore.

101. Governatore di Milano e Capitan Generale: « il Governatore aveva il compito di sorvegliare che il Senato, il Magistrato ordinario e quello straordinario, e gli altri tribunali svolgessero le proprie funzioni in libertà e conformemente alle leggi stabilite dal re; che non mutassero i loro ordinamenti e le forme di amministrazione tanto autoritario e alterzoso nella forma quanto vuoto di forza e privo di morale, ci fa intuire, come sempre, la riprovazione dello scrittore.

« Oh! suggerire a lei che sa di latino! » interruppe ancora il bravo, con un riso tra lo sguaitato e il feroce. « A lei tocca. E sopra tutto, non si lasci uscir parola su questo avviso che le abbiamo dato per suo bene; altrimenti... eh... sarebbe lo stesso che fare quel tal matrimonio. Via, che vuol che si dica in suo nome all'illustrissimo signor don Rodrigo? »

250 « Il mio rispetto... »  
« Si spieghi meglio! »

« ... Disposto... disposto sempre all'ubbidienza. » E, profendendo queste parole, non sapeva nemmeno lui se faceva una promessa, o un complimento. I bravi le presero, o mostraron di prenderle nel significato più serio.

255 « Benissimo, e buona notte, messere, » disse l'un d'essi, in atto di partir col compagno Don Abbondio, che, pochi momenti prima, avrebbe dato un occhio per iscanzarli, allora avrebbe voluto prolungar la conversazione e le trattative. « Signori... » cominciò, chiudendo il libro con le due mani; ma quelli, senza più dargli udienza, presero la strada dond'era lui venuto, e s'allontanarono, cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere. Il povero don Abbondio rimase un momento a bocca aperta, come incantato; poi prese quella delle due stradette che conduceva a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che parevano aggranchiate. Come stesse di dentro, s'intenderà meglio, quando avrem detto qualche cosa del suo naturale, e de' tempi in cui gli era toccato di vivere.

Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone. Ma, fin da' primi suoi anni, aveva dovuto comprendere che la peggior condizione, a que' tempi, era quella d'un animale senza artigli e senza zanne, e che pure non si sentisse inclinazione d'esser divorato. La forza legale non proteggeva in alcun conto l'uomo tranquillo, inoffensivo, e che non avesse altri mezzi di far paura altrui. Non già che mancassero leggi e pene contro le violenze private. Le leggi anzi diluviavano; i delitti erano enumerati, e particolarreggiati, con minuta proflissità; le pene, pazzamente esorbitanti e, se non basta, aumentabili, quasi per ogni caso, ad arbitrio del legislatore stesso e di cento esecutori; le procedure, studiate soltanto a liberare il giudice da ogni cosa che potesse essergli d'impedimento a profetire

260 dond'era lui venuto: ha ragione un commentatore nel definire « duro e brutto » questo modo di esprimersi, nel posto del quale si sarebbe dovuto usare, per mantenere al discorso la forma parlata, « dond'era venuto lui ». — L'edizione del 27 reca « donde egli era venuto ». La sostituzione di *egli* con *lui* e lo spostamento di *era* furono dovuti, probabilmente, al proposito di togliere quel che di letterariamente sostenuto si sentiva nella frase.

264, « che parevano aggranchiate: povere gambe, intrizzate e avvilitate dalla paura: e povero vecchio, che si trascina verso casa col cuore a pezzi! Nel narratore, che ne segue il barcollante scomparire, non c'è più riso, ma solo umana tristezza. »

267-268, non era nato con un cuor di leone: è la prima, e certo una delle più note definizioni che il M. dà del suo personaggio; e ben presto ne vedremo altre ugualmente

una condanna: gli squarci che abbiamo riportati delle gride contro i bravi, ne sono un piccolo, ma fedel saggio. Con tutto ciò, anzi in gran parte a cagion di ciò, quelle gride, ripubblicate e rinforzate di governo in governo, non servivano ad altro che ad attestare ampollosamente l'impotenza de' loro autori; o, se producevan qualche effetto immediato, era principalmente d'aggiunger molte vessazioni a quelle che i pacifici e i deboli già soffrivano da perturbatori, e d'accrescer le violenze e l'astuzia di questi. L'impunità era organizzata, e aveva radici che le gride non toccavano, o non potevano smovere. Tali eran gli asili, tali i privilegi d'alcune classi, in parte riconosciuti dalla forza legale, in parte tollerati con astioso silenzio, o impugnat con vane proteste, ma sostenuti in fatto e difesi da quelle classi, con attività d'interesse, e con gelosia di puntiglio. Ora, quest'impunità minacciata e insultata, ma non distrutta dalle gride, doveva naturalmente, a ogni minaccia, e a ogni insulto, adoperar nuovi sforzi e nuove invenzioni, per conservarsi. Così accadeva in effetto; e, all'apparire delle gride dirette a comprimere i violenti, questi cercavano nella loro forza reale i nuovi mezzi più opportuni, per continuare a far ciò che le gride venivano a proibire. Potevan ben esse inceppare a ogni passo, e molestare l'uomo bonario, che fosse senza forza propria e senza protezione; perché, col fine d'aver sotto la mano ogni uomo, per prevenire o per punire ogni delitto, assoggettavano ogni mossa del privato al volere arbitrario d'esecutori d'ogni genere. Ma chi, prima di commettere il delitto, aveva prese le sue misure per ricoverarsi a tempo in un convento, in un palazzo, dove i birri non avrebbero mai osato metter piede; chi, senza altre precauzioni, portava una livrea che impegnasse a difenderlo la vanità e l'interesse d'una famiglia potente, di tutto un ceto, era libero nelle sue operazioni, e poteva ridersi di tutto quel fracasso delle gride. Di quegli stessi ch'eran deputati a farle eseguire, alcuni appartenevano per nascita alla parte privilegiata, alcuni ne dipendevano per clientela; gli uni e gli altri, per educazione, per interesse, per consuetudine, per imitazione, ne avevano abbracciate le massime, e si sarebbero ben guardati dall'offenderle, per amor d'un pezzo di carta attaccato sulle canionate. Gli uomini poi incaricati dell'esecuzione immediata, quando fossero stati intraprendenti come eroi, ubbidienti come monaci, e pronti a sacrificarsi come martiri, non avrebbero però potuto venire alla fine, inferiori com'eran di numero a quelli che si trattava di sottomettere, e con una gran probabilità d'essere abbandonati da chi, in astratto e, per così dire, in teoria, imponeva loro di operare. Ma, oltre di ciò costoro eran generalmente de' più abietti e ribaldi soggetti del loro tempo;

incisive e celebri, come: un animale senza artigli e senza zanne...; un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro... Ma in queste pagine, o almeno in buona parte di esse, l'interesse dello scrittore, e nostro, sono rivolti essenzialmente al quadro che viene fatto del secolo, nel quale la figura di don Abbondio si stempera in una nota di compatimento e di tristezza. Un quadro mirabile in sé, per la varietà degli aspetti toccati: pagina autentica di storia civile ed umana, che il poeta indaga con occhio vigile e ricerca con animo veramente perturbato e commosso. Carezza

di autorità, impotenza delle leggi, corruzione della giustizia, sopraffazione della violenza, impunità organizzata, omertà, terrore... sono gli aspetti più generali e diffusi di uno stato di fatto in cui la dominazione spagnola aveva ridotto il Milanese, riportandolo addietro di secoli in una nuova specie di feudalesimo, coi suoi signori prepotenti e onnipotenti e la sua massa di umili lasciata all'arbitrio del più forte o del più astuto.

286, gli asili: le chiese, i conventi, i castelli, i palazzi dei signori, ove i delinquenti, come vedremo altre volte nel romanzo, potevano rifugiarsi e trovare impunità.

I SIGNORI PROTEGGEVANO I BRAVI IN CAMBIO DEL TITOLO DEL TIRANDO DEL DELITO

315 l'incarico loro era tenuto a vile anche da quelli che potevano averne terrore, e il loro titolo un improprio. Era quindi ben naturale che costoro, in vece d'arrischiare, anzi di gettar la vita in un'impresa disperata, vendessero la loro inazione, o anche la loro connivenza ai potenti, e si riservassero a esercitare la loro esecrata autorità e la forza che pure avevano, in quelle occasioni dove non c'era pericolo; nell'opprimer cioè, e nel vessare gli uomini pacifici e senza difesa.

320 L'uomo che vuole offendere, o che teme, ogni momento, d'essere offeso, cerca naturalmente alleati e compagni. Quindi era, in que' tempi, portata al massimo punto la tendenza degli individui a tenersi collegati in classi, a formare delle nuove, e a procurare ognuno la maggior potenza di quella a cui apparteneva. Il clero vegliava a sostenere e ad estendere le sue immunità, la nobiltà i suoi privilegi, il militare le sue esenzioni. I mercanti, gli artigiani erano arrolati in maestranze e in confraternite, i giurisperiti formavano una lega, i medici stessi una corporazione. Ognuna di queste piccole oligarchie aveva una sua forza speciale e propria; in ognuna l'individuo trovava il vantaggio d'impiegare per sé, a proporzione della sua autorità e della sua destrezza, le forze riunite di molti. I più onesti si valevano di questo vantaggio a difesa soltanto; gli astuti e i facinorosi ne approfittavano, per condurre a termine ribalderie, alle quali i loro mezzi personali non sarebbero bastati, e per assicurarsene l'impunità. Le forze però di queste varie leghe eran molto disuguali; e, nelle campagne principalmente, il nobile contadino e violento, con intorno uno stuolo di bravi, e una popolazione di contadini avvezzi, per tradizione famigliare, e interessati o forzati a riguardarsi quasi come sudditi e soldati del padrone, esercitava un potere, a cui difficilmente nessun'altra frazione di lega avrebbe ivi potuto resistere.

340 Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compa-

316. il loro titolo: quello di birri.

321-322. L'uomo... alleati e compagni: è la prima massima che il M. espone nel suo romanzo. Andando avanti nella lettura, molte altre ne incontreremo, tutte chiare, nitide, penetranti, dettate da saggezza antica e frutto di spirito illuminato e moderato, frutto di studio psicologico attento ed emana- zione di un'anima pensosa degli uomini e delle loro vicende. E in queste massime che il M. sembrava, per così dire, fissare per l'eterno quel suo saper guardare pacato, e insieme solenne, tutti gli aspetti della realtà, quel suo saper frangere, con severità e compiantimento ad un tempo, in tutti gli uomini, i buoni e i cattivi, i deboli e i potenti, i furbi e gli stolti.

325-326. immunità... privilegi... esenzioni: proprii interessi; esenzioni alla legge per il vari e, in particolare, da obblighi serva con quanta accortezza, ed insieme con quanta accortezza, ed insieme spaziatamente in lungo e in largo su quegli che

331. gli anni della discrezione: gli anni del giudizio; di un giudizio, cioè, sicuro e responsabile delle proprie scelte e decisioni.

342. come un vaso di terra cotta...: forse

gli appaiono i mali peggiori del Seicento — e da ultimo su le maestranze, le confraternite, le corporazioni, e le leghe, fra le quali ne aveva trovata, con meraviglia, anche una dei medici, di gente cioè che dovrebbe essere aperta verso tutti, per quel minimo di umanità che non può mancare in una tale professione, con quanta accortezza e naturalezza, dicevamo, dopo la lunga digressione, il M. ci riporta nelle *campagnie*: ci parla di un certo *nobile dovizioso e violento*, che col suo *stuolo di bravi*, sopra una popolazione di contadini esercita un potere a cui nessuno può opporsi. Eccoli, dunque, ritornati al nostro paese, ai nostri personaggi, che già conosciamo o direttamente o di riflesso, e quindi al nostro don Abbondio; del resto tutto l'ultimo capitolo sulle caste, sulle maestranze, sulle leghe ecc. contribuisce proprio ad introdurre la spiegazione del motivo di fondo per cui don Abbondio si era fatto prete.

341. gli anni della discrezione: gli anni del giudizio; di un giudizio, cioè, sicuro e responsabile delle proprie scelte e decisioni.

342. come un vaso di terra cotta...: forse

345 gria 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 riverita e forte, gli eran sembrate due ragioni più che sufficienti per una tale scelta. Ma una classe qualunque non protegge un individuo, non lo assicura, che fino a un certo segno: nessuna lo dispensa dal farsi un suo sistema particolare. Don Abbondio, assorbito continuamente ne' pensieri della propria quiete, non si curava di que' vantaggi, per ottenere i quali facesse bisogno d'adoperarsi molto, o d'arrischiarsi un poco. Il suo sistema consisteva principalmente nello scansar tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare. Neutralità disarmata in tutte le guerre che scoppiavano intorno a lui, dalle contese, allora frequentissime, tra il clero e le podestà laiche, tra il militare e il civile, tra nobili e nobili, fino alle questioni tra due contadini, nate da una parola, e decise coi pugni, o con le coltellate. Se si trovava assolutamente costretto a prender parte tra due contendenti, stava col più forte, sempre però alla retroguardia, e procurando di far vedere all'altro ch'egli non gli era volentieri nemico: pareva che gli dicesse: ma perché non avete saputo esser voi il più forte? ch'io mi sarei messo dalla vostra parte. Stando alla larga da' prepotenti, dissimulando le loro soverchierie passeggerie e capricciose, corrispondendo con commissari a quelle che venissero da un'intenzione più seria e più meditata, costringendo, a forza d'inchini e di rispetto giovanile, anche i più burberi e sdegnosi, a fargli un sorriso, quando gl'incontrava per la strada, il pover'uomo era riuscito a passare i sessant'anni, senza gran burrasche.

350 Non è però che non avesse anche lui il suo po' di fiele in corpo; e quel continuo esercitar la pazienza, quel dar così spesso ragione agli altri, que' tanti bocconi amari inghiottiti in silenzio, glielo avevano esacerbato a segno che, se non avesse, di tanto in tanto, potuto dargli un po' di sfogo, la sua salute n'avrebbe certamente sofferto. Ma siccome v'eran poi finalmente al-

colatore di don Abbondio: un atteggiamento che non gli mancherà mai, anche se non sempre gli darà i frutti sperati.

352. Il suo sistema...: in questo « sistema » di don Abbondio, è stato osservato dai critici, il M. ha messo buona parte del suo carattere di uomo onestamente e profondamente contemplativo, che si sente inerte alla vita pubblica e che ha un amore senza limiti per la vita solitaria, in un tranquillo isolamento da tutto e da tutti. In una lettera all'amico Fauriel una volta il M. scrive: « Noi viviamo nella più grande solitudine, tremanti di paura tutte le volte che sentiamo una vettura scortare per la corte, perché potrebbe essere un qualche imperatore che viene a rapire a noi la nostra giornata, per disfarsi della sua ». Allora, concludendo, ha proprio ragione chi dice che il sistema di vita di don Abbondio — quale qui è appena accennato e poi per tutto il romanzo verrà costantemente ritratto — è riuscito un capolavoro anche perché il M.

la primigenia interviene l'atteggiamento cal-

è la similitudine più nota di tutti i *Promessi Sposi*, passata ormai in proverbio. In essa due elementi, soprattutto, si devono osservare: da un lato, la capacità di riassumere l'intera precedente analisi della società del Seicento, in cui i deboli e i pacifici erano alla mercé dei violenti e dei prepotenti; dall'altro, l'indulgente comprensione del M. verso il suo personaggio, che il destino ha posto a vivere in un mondo che non era fatto per lui.

344. parenti: genitori, nel senso latino che troveremo altre volte. Dunque don Abbondio nel farsi prete aveva soltanto « ubbidito » ai genitori: nessuna vera vocazione c'era stata in lui verso i « nobili fini del ministero ». Ma questo ubbidire non era stato forzato — come, vedremo, avverrà per la monaca di Monza —, ma era avvenuto di buon grado: cioè, come si dice subito dopo, in seguito ad un calcolo di vantaggi puramente materiali. Già, dunque, in questa scelta la primigenia interviene l'atteggiamento cal-

GIU' E' A CREVUTA A DISEGNO IL SUDORDO  
GALANTUOMO PER DON ABBONDIO: PERSONA  
CHE NON SI OCCUPA DEGLI ALTRI - NON SI METTE  
CAPITOLO I IN BREZZO AI QUAI

bel no, via; ma vorrà delle ragioni; e cosa ho da rispondergli, per amor del cielo? E, e, anche costui è una testa: un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol contraddirgli... ih! E poi, e poi, perduto dietro a quella Lucia, innamorato come... Ragazzacci, che, per non saper che fare, s'innamorano, vogliono maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de' travagli in che mettono un povero galantuomo. Oh povero me! vedete se quelle due figure garrece dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi? Perché non son andati piuttosto a parlare... Oh vedete un poco: gran destino è il mio, che le cose a proposito mi vengan sempre in mente un momento dopo l'occasione. Se avessi pensato di suggerir loro che andassero a portar la loro imbasciata... — Ma, a questo punto, s'accorse che il pentirsi di non essere stato consigliere e cooperatore dell'iniquità era cosa troppo iniqua; e rivolse tutta la stizza de' suoi pensieri contro quell'altro che veniva così a togliergli la sua pace. Non conosceva don Rodrigo che di vista e di fama, né aveva mai avuto che far con lui, altro che di toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello, quelle poche volte che l'aveva incontrato per la strada. Gli era occorso di difendere, in più d'un'occasione, la riputazione di quel signore, contro coloro che, a bassa voce, sospirando, e alzando gli occhi al cielo, maledicevano qualche suo fatto: aveva detto cento volte ch'era un rispettabile cavaliere. Ma, in quel momento, gli diede in cuor suo tutti que' titoli che non aveva mai uditi applicargli da altri, senza interrompere in fretta con un oibo. Giunto, tra il tumulto di questi pensieri, alla porta di casa sua, ch'era in fondo del paesello, mise in fretta nella toppa la chiave, che già teneva in mano; aprì, entrò, richiuse diligentemente; e, ansioso di trovarsi in una compagnia fidata, chiamò subito: « Perpetua! Perpetua! ». avviandosi pure verso il salotto, dove questa doveva essere certamente ad apparecchiare la tavola per la cena. Era Perpetua, come ognun se n'avvede, la serva di don Abbondio: serva affezionata e fedele, che sapeva ubbidire e comandare, secondo l'occasione, tollerata a tempo il brontolio e le fantasticaggini del padrone, e fargli a tempo

« compagnia fidata », di cui ha bisogno don Abbondio, la sua unica persona fidata. Perpetua è la serva del curato; una serva, però, che sa ubbidire e comandare, perché, come vedremo, possiede proprio le doti che il suo padrone non ha: acutezza d'istinto, buon senso, prontezza nelle decisioni. Per questo, più volte, essa assolverà sul piano umano, come su quello artistico, una funzione complementare rispetto a don Abbondio. — Riguardo al nome Perpetua — raro e singolare nel passato, ma ormai, per merito del M., divenuto designazione per antonomasia di tutte le serve dei parroci — si è molto discusso sulla fonte che l'abbia suggerito allo scrittore: ma nessuna ipotesi soddisfa abbastanza. La verità si dovrà forse ricercare in questa miltiziosa insinuazione del Belloni? « Vedete combinazione: Perpetua, rimasta da maritare ' per non aver mai trovato un cane che la volesse », portava il nome d'una santa che... è alta protettrice delle donne maritate! ».

FILOSOFIA DAL TIRA P...  
I PROMESSI SPOSI

mondo, e vicino a lui, persone ch'egli conosceva ben bene per incapaci di far male, così poteva con quelle sfogare qualche volta il mal umore lungamente represso, e cavarsi anche lui la voglia d'essere un po' fantastico, e di gridare a torto. Era poi un rigido censore degli uomini che non si regolavano come lui, quando però la censura potesse esercitarsi senza alcuno, anche lontano, pericolo. Il battuto era almeno un imprudente; l'ammazzato era sempre stato un uomo torbido. A chi, messi a sostenere le sue ragioni contro un potente, rimaneva col capo rotto, don Abbondio sapeva trovar sempre qualche torto; cosa non difficile perché la ragione e il torto non si dividono mai con un taglio così netto che ogni parte abbia soltanto dell'una o dell'altro. Sopra tutto poi, declamava contro que' suoi confratelli che, a loro rischio, prendevan le parti d'un debole oppresso, contro un soverchiatore potente. Questo chiamava un comprarsi gli impicci a contanti, un voler raddrizzare le gambe ai cani; diceva anche severamente, ch'era un mischiarsi nelle cose profane, a danno della dignità del sacro ministero. E contro questi predicava, sempre però a quattr'occhi, o in un piccolissimo crocchio, con tanto più di veemenza, quanto più essi eran conosciuti per alieni dal risentirsi, in cosa che li toccasse personalmente. Aveva poi una sua sentenza prediletta, con la quale sigillava sempre i discorsi su queste materie: che a un galantuomo, il qual badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri. Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato. Lo spavento di que' visacci e di quelle parolacce, la minaccia d'un signore noto per non minacciare invano, un sistema di quieto vivere, ch'era costato tant'anni di studio e di pazienza, sconcertato in un punto, e un passo dal quale non si poteva veder come uscirne: tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio. — Se Renzo si potesse mandare in pace con un

stesso, sia pure con una condotta tanto più nobile e con idealità ben più elevate, lo praticava nella realtà della sua quotidiana esistenza.  
375. **d'esser un po' fantastico...** dopo tante considerazioni serie, ritornano il sorriso e l'ironia. Ed è giusto che sia così, ora che lo scrittore ci presenta un don Abbondio che non c'è pericolo di fare, anche lui, quando vuol dimostrare di essere, anche lui, galantuomo.  
381. **la ragione e il torto...** altra famosa sentenza, espressa con l'abituale sereno di qui, è in atteggiamento di commentatore. La sentenza è anche rivelatrice di quell'angoscia di don Abbondio, nelle cose degli uomini: anche, e soprattutto, quando si potrebbe leggere un'altra gustosissima pagina del M. nel discorso *Del romanzo storico*, ove è narrato l'aneddoto di un giudice, il quale, trovandosi a dirimere una questione fra due litiganti, ascoltato il primo detto ragione a lui, ma ascoltato il secondo detto ragione anche a questo. Però « c'era il accanto un suo bambino di sette o ott'anni,

IRROIA DELL'ALTRA  
CAPITOLO ARCHE A U  
I BRUTTI INCONTRI

TUTTU' UNO - TACCA PENSARSI CHE SI  
S...  
423. **che già teneva in mano:** la frase non è superflua, ma dice e fa vedere: fretta. Incomincia, ansia, terrore... quasi i bravi lo stesso inseguendo... quasi il porto sicuro fosse ancora tanto lontano... Così è, subito dopo, col fremito di quei due verbi brevi e accentati: « aprì, entrò », e poi con la gran cura di quel « richiuse diligentemente ». Si ha la sensazione che il M. sia lì, insieme con noi, attento a spiare e sorridere alle spalle del povero prete.  
425. **Perpetua! Perpetua!** ecco chi è la