

L'UMORISMO. POETICA DELLA MODERNITA'

Commemorando Pirandello, da poco scomparso, Massimo Bontempelli disse una volta – era il 1937 – che «il mondo pirandelliano noi siamo tratti a ricordarlo nella sua totalità». «Ognuna delle sue opere, come ognuna delle sue persone» aggiunse «ugualmente ripugna all'isolamento». E ancorché variata nella forma, nel suo senso basilare l'osservazione, pertinente all'oggetto, avrebbe avuto una larga fortuna. Sempre nel '37 Giacomo Debenedetti, ragguagliandosi peraltro allo stesso Bontempelli, avrebbe scritto: «L'opera di Pirandello, nella sua formidabile coerenza e omogeneità, fu un perpetuo “lavoro in corso”: una sezione, praticata in qualunque punto, la denuncia tutta». E a distanza di oltre trent'anni – nel '69 – Giovanni Macchia avrebbe argomentato: «Quel che colpisce nella sua opera è una sorta d'intercomunicabilità a lungo raggio tra un genere e l'altro. Poesie, traduzioni, novelle, romanzi, commedie e drammi, in lingua e in dialetto, libretti d'opera, riduzioni, sceneggiature cinematografiche, saggi: segnare divisioni nette tra un'opera e l'altra, e anche tra opere di fantasia e opere critiche, risulta impresa facile e grossolana. È come un vasto terreno su cui scorrono continui canali d'irrigazione; terreni della fantasia vengono alimentati da acquazzoni filosofici o pensieri polemici, temi insistenti e “concetti” che rimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra, a volte con le stesse parole».

Ogni testo di Pirandello, ogni frammento di ogni suo testo, indipendentemente dal suo genere, richiama invero alla memoria tutto l'universo che concorre a formare. Ed è questa la ragione per cui, nell'accompagnare l'Edizione Nazionale dell'Opera omnia in corso (presso Mondadori), apparirà non del tutto superfluo, né sconveniente, illustrarne previamente le motivazioni al di fuori delle quali essa sarebbe forse intesa ingenuamente. O magari fraintesa. O non sarebbe intesa per niente.

È notorio: la teoria – la poetica esplicita di Pirandello, intendo – sopravviene quando il primo capolavoro narrativo che la declina, *Il fu Mattia Pascal* [1904], memorie fittive di un bibliotecario già defunto, eppure ancora in vita, era uscito da quattro anni. A date ancora più alte appartengono altri due romanzi: *L'esclusa* [1901] e *Il turno* [1902]. Non è però men vero che la poetica in oggetto si presenta in forma ragionata già in lavori precedenti, anche se frammista a residui d'invenzione. Oppure si elabora nell'osservatorio da cui l'autore stesso recupera propri individui – si vedrà quali – magari forzandone un po' la lettura. Non solo. «La continua tensione meditativa che si percepisce sotto traccia in tutta l'opera sua» se ascoltiamo una brillante pagina di Enrico Ghidetti «sembra paradossalmente, fino dall'esordio narrativo, dipendere da un sistema di idee di cui sarebbe arduo tracciare un diagramma di sviluppo». Rilievo, quest'ultimo, che autorizzerebbe la conclusione che quanto di poesie, romanzi, novelle, articoli, drammi si collochi prima, non sia esperimento isolabile da ciò che di teorico si collocherà dopo. Ne costituisce invero un aspetto strettamente solidale già presente e operante, se pure simultaneo ad altri e non ancora sistematizzato.

La teoresi non insorgerà dunque come dal nulla, improvvisa. Ma ora si rifugierà sotto una stessa insegna. Oltre tutto implica una più generale concezione della vita e del mondo, una *Weltanschauung* diffusamente annunciata fin da prima della inaugurazione del romanzo in pubblico. E divenuta via via tanto totalizzante da rendere non del tutto superfluo, e anzi didascalicamente utile, uno sguardo d'insieme preliminare. A chi lo esegua si presenterà allora, come prologo alle inquiete riflessioni letterarie e metaletterarie che seguirono la festa

del naturalismo, essenzialmente *Arte e coscienza d'oggi*, che risale al 1893 (poi fruibile a lungo in *Saggi, poesie, scritti vari*, il noto volume uscito postumo nei "Classici moderni" di Mondadori). E penso ancor di più a *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, uscito nel '96 (e quindi riunito negli stessi *Saggi*). Posteriore ai primi romanzi, ma sempre anteriore all'*Umorismo*, del 1905, è invece l'Introduzione all'*Illustrissimo* di Alberto Cantoni, un profilo dello scrittore confluito poi in *Arte e scienza* [1908]¹ e quindi nei suddetti *Saggi* con il nuovo titolo di *Un critico fantastico*.

Titolo ossimorico. E paradigmatico. Dell'umorismo, si capisce, dal momento che il sostantivo, riferito a un narratore, non sembra esente da polarità rispetto all'attributo che lo qualifica, più conveniente al Cantoni. Sarà anzi lo stesso Pirandello a parlare di una «contraddizione in termini» («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 capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini»). Dove leggiamo tali parole? Innanzi ai nostri occhi si presente subito un altro anno.

1908. L'editore Carabba di Lanciano pubblica un importante libro di Luigi Pirandello, sorta di manifesto che sarà lungamente oggetto di dibattito: *L'umorismo. La princeps*. Sottotitolo: *Saggio*. Non ebbe però grandi accoglienze. Nel gennaio dell'anno dopo Benedetto Croce si affretterà sì a compilare sopra quell'opera, datandola al 1909, una scheda. Abbastanza perplessa, però. Anzi: fermamente contraria. Ne parleremo senz'altro.

Ma dovremo intanto fissare al 1908 la data della *princeps*? Non deporrebbe a favore di questa congettura una lettera del 25 dicembre 1908 in cui Pirandello confidava a Ugo Ojetti di aspettare «di giorno in giorno le prime copie» del volume. Che dunque non doveva essere ancora uscito. Questione di giorni, però. Il 15 febbraio del 1909 Pirandello chiederà infatti al suddetto amico se ne avesse ricevuto l'esemplare inviatogli. Sul quale, informa Sarah Zappulla Muscarà, curatrice dei *Carteggi* di merito, la dedica era di poco anteriore: del 24 gennaio. Del 1909. Quindi uscirà una «edizione aumentata». Apparirà presso Battistelli di Firenze nel '20. E in merito si deve avvertire che se quanto segue si farà carico, qualora utile, di un confronto locale tra i due testi, s'intende che si segnaleranno solo le singole dislocazioni delle varianti in esame. Tanto più che la pubblicazione dell'opera, a cura di Langella e Savio (Edizione nazionale in corso) si è fatta carico di un articolato esame delle varianti.

All'epoca il libro suscitò un interesse limitato. E si capisce. La materia era opinabile. E la carriera dell'autore era stata fino ad allora non troppo brillante. Né lui era ancora abbastanza noto. Gli inizi erano stati peraltro poetici. E sappiamo che la poesia non era all'epoca un genere molto attraente e frequentato. Ma non mancarono nemmeno varie novelle – magari apparse su sedi non sempre autorevoli o gettonate. Va poi segnalato il paio di romanzi già ricordati sopra. Che se non acclamati, nemmeno furono del tutto ignorati. Parlo dell'*Esclusa* e del *Fu Mattia Pascal*. A parte *Il turno*, piuttosto modesto. L'impegno del loro titolare nell'insegnamento al Magistero di Roma (ereditato dall'amico Capuana), necessario dopo la severa crisi del benessere familiare, limitava del resto il tempo da dedicare al lavoro creativo. Ma intanto si chiariva il senso attorno al quale gravitava fin dall'esordio l'opera dell'autore. Della quale, della cui tensione umoristica, egli confesserà che all'epoca, negli anni della sua inaugurazione, non aveva per nulla coscienza.

¹ In *Arte e scienza* l'Autore rinvia all'*Umorismo*, che infatti riprende vari stralci del saggio rinviano a sua volta ad esso.

Si è già detto che tale tensione implica una *Weltanschauung*. E si aggiunga che essa era all'epoca abbastanza diffusa. Sarebbe però abusivo, malgrado l'influenza pur trasparente di Simmel, convertirla subito in filosofia vera e propria. «Che poi – eccipì Sciascia in *Pirandello e il Pirandellismo* – non era se non un'astuzia della Provvidenza: il materiale isolante che permetteva a Pirandello di maneggiare il fuoco bianco del suo nucleo poetico e umano». Senz'altro opportuno, però, discutere di poetica. Precisamente esplicita. Una poetica, si premette, che resiste nel tempo. Che negli assi portanti appare pressoché catafratta. Il che non significa affatto che fosse del tutto priva di variazioni, anche minime. Poiché a ben guardare essa non risulta rigidamente fissata una volta per sempre. Gli scarti tra le due edizioni dell'opera, che tuttavia non ne compromettono la coerenza, in verità non mancano. Ma interesseranno meno le eventuali innovazioni formali, che le dichiarazioni, le confessioni, le proposte, le sentenze che si leggono nelle due edizioni dell'*Umorismo*. Ma non si trascurerà nemmeno, ogni volta che ne sarà il caso, di deferire anche frammenti programmatici emergenti in altri testi. Né di coglierne in flagrante l'efficacia, di saggiarne l'operatività nei manufatti di invenzione che essi potevano condizionare, e condizionavano, fino a prevaricarne, al limite, la fantasia investita, libera come l'elaborazione.

2. PRODROMI

Per cominciare si dirà che agli esordi appare importante *Arte e coscienza d'oggi*. O si pensi anche a *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* Posteriore al *Fu Mattia Pascal*, ma sempre anteriore all'*Umorismo*, è l'Introduzione all'*Illustrissimo*, profilo di Alberto Cantoni confluito in *Arte e scienza* con il titolo di *Un critico fantastico*. Paradigmatico dell'umorismo, si è opinato. Poiché più appropriato allo statuto professionale dell'oggetto.

Parallelamente allo stesso, riflessione critica e creazione fantastica in Pirandello sono contigue. Ma non sempre coincidenti. Sono spesso dissociate l'una dall'altra. Come nella novella *Personaggi* [1906], ove le sue considerazioni metaletterarie il narratore le premette al racconto vero e proprio. E se poi accade che riflessione e creazione si compenetrino reciprocamente – come negli *incipit* del romanzo naturalistico ironizzati da Mattia Pascal – non è men vero che altre volte le prime, delegate a un personaggio, e perciò parte del racconto, ne restano in verità abbastanza distinte. Ne costituiscono una digressione. Come quando in *Suo marito* [1911] Paolo Baldani confida a Silvia Roncella in cosa secondo lui consista l'arte di lei.

D'altra parte nello stesso profilo di Cantoni si attesta che «predomina in lui la riflessione, e la critica allora si scopre». Si privilegia insomma quest'ultima. E non a caso. Subito dopo si attesta: «Egli è umorista perché artista e critico insieme; e non più critico che artista; ma un artista che ha voluto esercitare divisatamente la sua facoltà artistica su la critica». Solo che nel caso prevale l'ambiguità inflitta dall'avverbio modale. O una duplicità. Si capisce allora che nello stesso saggio si legga che l'umorista «non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce». Lo divide, lo sdoppia.

Ecco ancora la riflessione, la «meditazione», la duplicità, altro possibile indice di umorismo: la contraddizione (vivere «senza la vita», pensare «senza pensiero», sentire «senza cuore»). E poi: il «furore ostinato» di vivere e d'altra parte l'osservazione della vita intesa come vana finzione o «pupazzata» (equivalente della «buffoneria»); il malessere

esistenziale; la caduta del finalismo antropocentrico e il relativismo radicale cui si ragguaglia *L'umorismo*; un vago accenno all'«ombra nera» che, dato il «limite» della conoscenza umana, non si rischierà mai. Ad esso appare riconducibile la bizzarra «lanterninosofia» esposta dal *Pascal*. Alludo all'«abisso nero» senza un «raggio di luce», peraltro comparabile con quello di una intervista a Giovanni Cavicchioli, pubblicata il 5 novembre 1933: «Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. [...] Io le scrollo, invece, per rivelarlo». Infine una deroga dalle protervie positivistiche: il disinganno della scienza. È quanto incombe.

Non pochi dei motivi appena elencati sono infatti raccolti da *Arte e coscienza d'oggi*. Sulla scorta di un lavoro a suo tempo notissimo, l'*Entartung* di Max Nordau, uscita nel '92 e tradotta in italiano nel '93, il centro del discorso è ora, se non la degenerazione, la crisi. Che sembra qualificarsi come crisi individuale. Ma la crisi storica la integrerà. Le conferirà una «coscienza» di sé. E ispirerà l'arte. Che sarà allora un'arte consapevole della *fin de siècle*. Come pure – prima dell'opera di Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* [1918-1922] – della *fin de race*. «Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata» è l'amara diagnosi. E ad essa si aggiunga una presa d'atto dell'antitesi e del relativismo, altri stigmi umoristici, si accennava, immanenti alla modernità.

La filosofia moderna, il pensiero positivista, le conquiste della scienza hanno ridotto la rilevanza dell'uomo. «Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci del tutto perdere l'estimativa». L'uomo non è più il «centro dell'universo». E non senza un sorriso scettico sul progresso della scienza e del sapere – che vuol dire poi su di un mito disarticolato già da Nietzsche e non solo – ecco allora, con parole simili ad altre che ascolteremo spesso (si pensi alle pagine del *Pascal* sulle scoperte copernicane), ecco allora il presagio del «poeta umoristico». Si riproporrà efficacemente sotto forma storico-erudita in *Un preteso poeta umorista*.

L'oggetto è ora Cecco Angiolieri, lo stesso di un altro lavoro riunito in *Arte e scienza (I sonetti di Cecco Angiolieri)*. E l'occasione uno studio del D'Ancona sul poeta senese (*Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo XIII* [1878]). Preso atto della difficoltà di definire l'umorismo, Pirandello sottoscrive ora Bonghi (*Per gli Umoristi dell'Antichità* [1884]), secondo cui esso consisterebbe in «un'acre disposizione a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano». Sembra quindi palese la distinzione dalla comicità. Questa sarebbe «questione di forma, quello invece «questione sempre di sostanza»: è basato sul «contrasto» («par sorriso ed è dolore»). Un contrasto consapevole, che mal si concilia, si arguisce, con l'idea organicistica dell'arte che si struttura secondo il modello ideale di ordine equilibrio simmetria coerenza. La distinzione suddetta, appena intuita, e nondimeno dissimulata, sarà ripresa e meglio motivata nelle pagine del manifesto. Le leggeremo presto. Si veda intanto come l'inquieto saggista, anticipando un suo discorso più ampio, classifichi l'umorismo:

Per me l'umorismo, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi – mi si passi l'immagine – è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo; ride delle sue stesse lacrime, dei suoi sogni andati a vuoto o vani, dei suoi desideri sproporzionati alla possibilità del volere; ed è bene spesso un eccesso, che risponde a un altro eccesso. Noto questo, perché in verità, checché se ne voglia dire, l'umorismo non è mai una forma d'arte sana e piana; la vita, com'è nel suo grande insieme, resta nel mezzo tra un eccesso e l'altro, e assai difficilmente il poeta umorista può levarsi dal suo punto di vista a coglierla intiera. Ahimè, quante volte questo poeta che scopre ed esprime il ridicolo del serio umano, non è lui stesso il serio del ridicolo che rappresenta!

Posto che «la poesia umoristica sia in massimo grado subbiettiva e individuale», la soggettività, tuttavia, «lascia a punto nel caso speciale, nel fatto proprio riconoscere verità e realtà della vita comune, è la particolarità insomma che abbraccia la generalità, un piccolo specchio che riflette grandi cose». Si noti appena, incidentalmente, che in tali parole si ascoltano gli echi combinati e deformati di due esergli leonardeschi delle *Vergini delle Rocce*, il romanzo di d'Annunzio che uscì e fu presto recensito da Pirandello («Io farò una finzione che significherà cose grandi» e «una cosa naturale vista in un grande specchio»). E la circostanza è un sintomo, certo non l'unico, di come e quanto l'opera di Pirandello concretesca sulla letteratura. Attingendo perfino a un suo idolo polemico come il Vate. Se ne parlerà ancora. Ora interessa che il poeta umorista esprima oltre sé stesso la «vita comune». E che il giudizio su di lui non possa prescindere dalla «storia». Già:

Bisogna, poi, per bene intendere un poeta umorista, considerar quanto gli sta d'attorno; e allora, guardando alla storia apprendiamo ch'esso suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo morale.

Il poeta umorista fiorisce dunque specialmente, se non soltanto, in un «periodo di transizione». Di crisi. Dell'umorismo sarà anzi manifestazione conscia, se è vero che può ridere delle sue «stesse lacrime», se è vero cioè, si desume, che può riflettere su di esse, e che su di esse e sulle loro cause può elaborare una coscienza critica che porta al riso. E posto poi che la *fin de siècle* sia precisamente età di trasformazioni fragilità disagi, l'umorismo si qualificherà come l'arte più adeguata alla modernità fine/ infrasecolare. E non diverge dalla cultura del tempo se sopra una siffatta idea gravi questa volta, si avverte, la suggestione discreta di un hegelismo residuale. Di un determinismo storicistico.

2. UN'AUTOBIOGRAFIA DELL'IMMAGINARIO

Fondata sulla «riflessione» esplicitamente consapevole (proposta già dal *Pascal*) appare altresì la condizione umoristica dell'arte nel menzionato profilo di Cantoni. Ma il richiamo all'«esperienza amara della vita e degli uomini», all'*Erlebnis*, sembra attestare anche che l'arte umoristica decorre da un intimo trauma esistenziale, da una ferita dolorosamente incisa nel soggetto, nei suoi strati più profondi e inaccessibili. Nell'inconscio. Né importa troppo se nel manifesto non si individua «una causa determinata» dell'umorismo. Si opina solo che non sempre, né necessariamente, esso possa «essere frutto d'una esperienza amara». Più oltre si afferma infatti che il «contrasto» implicato varca pure «i limiti del nostro essere individuale». Salvo che, si aggiunge, ha comunque «radice» in esso. E dove, altrimenti, atteso che alla «disposizione d'animo che suol chiamarsi umoristica» cospirano «una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito»? È allora infondata l'interpretazione di Gaspare Giudice secondo cui tutta l'opera di Pirandello è una «continua autobiografia»? Immaginarla – si aggiunga.

Su tale ultima ipotesi occorrerà tuttavia compiere una verifica, pur se per campioni, nel *corpus* pirandelliano. Si rammenterà allora che esso comprende un articolo apparso sul «Marzocco» il 1° luglio del 1900, *Scienza e critica estetica*. Su istigazione del pre-freudiano Binet, autore delle *Altérations de la personnalité* [1892], ove si premette che il medium in

trance secerne suoi molteplici doppi in guisa di fantasmi. E quindi Pirandello desume che parimenti l'artista, «nel momento dell'estro, in cui la sua coscienza normale si smarrisce, si disgrega in tumulto, veramente compone, costruisce, crea con gli elementi del suo proprio spirito, altri personaggi, altri individui in sé, ciascuno con la sua propria coscienza, con una intelligenza sua propria, vivo e operante».

È come presumere l'osmosi tra un autore, tra l'inconscio di un autore e il personaggio. O è come immaginare in esso, divenuto frattanto «vivo e operante», la transustanziazione di «elementi» dello «spirito» dell'autore («l'artista trae dal proprio essere l'essere reale della sue creature»). Ma non si tratterebbe di un orientamento trivialmente psicologico, né meccanicamente autobiografico. Penserei piuttosto alla ben nota osservazione di un altro lettore di Binet, a Marcel Proust, secondo cui la paternità empirica di un'opera cela un'identità segreta, un «*autre moi*»: «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che manifestiamo nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi» scriveva egli nel *Contre Sainte-Beuve* [1908-1911?] polemizzando con il taglio del *portrait*. «Un tale io, se vogliamo cercare di comprenderlo, possiamo attingerlo solo nel profondo di noi stessi, sforzandoci di ricrearlo in noi. Nulla può esimerci da tale sforzo interiore. Si tratta d'una verità che dobbiamo creare di sana pianta».

Allora, se la maschera di un personaggio cela le latebre più riposte di chi lo generò, se insomma un'opera letteraria può rivelare aspetti autobiografici, l'autobiografia, però, non espone affatto circostanze e vicende vere e verificabili della vita vissuta dall'autore empirico. Sarebbe come quella che Thibaudet disse «autobiographie du possible». Con formula proustiana si potrebbe dire anche autobiografia dell'«*autre moi*». Dell'inconscio, se visto il richiamo di Proust al «profondo» possiamo avvalerci di un tal concetto psicanalitico che la parola cela. Talché una vita narrata non è la vita che si vive o si è vissuta, ma la vita che si vive o si sarebbe desiderato vivere nell'immaginario, in un suo scrigno riposto: una «vita possibile».

Ancor più degno di nota è che in un'altra lettera del 3 settembre 1904 all'amico Villari (ora nelle *Archeologie pirandelliane* di Elio Providenti) Pirandello esibisca una immedesimazione con un suo personaggio:

mi trovo in tantissime angustie. Non nego che queste, per un sincero umorista, siano la manna [...]. Sarebbe veramente piacevole, se *Il fu Mattia Pascal* [...] uscisse con questo frontespizio:

Il fu Mattia Pascal
Romanzo
del
Fu Luigi Pirandello

figurati quanti elogi, la critica, e come andrebbe a ruba il volume!...

Non solo. Nino Borsellino avvertì che un'istanza del personaggio («Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere») è sottoscritta nell'autografo da «Luigi Pirandello». È una flagrante avocazione dell'enunciato e dell'enunciazione dell'altro finzionale, dell'«*autre moi*» che affiora da recessi oscuri o ignoti perfino a chi li ha in seno, laddove il *Pascal* racconta una storia fantastica e paradossale che non ha molto da spartire con la vita dell'autore. Sicché, se in quel romanzo si ravvisano impronte autobiografiche, su di esso le avrà impresse appunto meno Pirandello che il suo «*autre moi*».

In tutta l'opera di Pirandello, sebbene egli non narri esplicitamente la propria vita, fermentano del resto frequenti, più o meno mascherate, tracce autobiografiche. E infatti di chi si parla surrettiziamente quando *Un critico fantastico*, sia detto come semplice esempio, si conclude con le parole seguenti?

Vi sono scrittori schiavi del tempo che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna, e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori che pur vivendo oscuri, solitari e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati.

L'oggetto del discorso è sempre Cantoni. Ma chi guardi in controluce la pagina su cui è scritto il di lui nome, scorgerà per così dire in filigrana un autoritratto ideale dell'autore.

Ed ecco ancora un individuo ai nostri fini esemplare uscito nel 1906: *Personaggi*. «Oggi, udienza» esordisce il narratore autodiegetico. «Ricevo» informa «dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle». Una moltitudine di «ombre» accorre. Non ancora personaggi di un racconto, ognuno aspira ad averne su di sé. Ed è ora ravvisabile la memoria di una lettera del 1904 trascritta da Giudice: «resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittojo, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno» confida il mittente all'amico Natoli. «Ciascuno vorrebbe assumer vita prima dell'altro. Hanno tutti una particolar miseria da far conoscere». Prodotti dell'immaginario fuor d'ogni favola, queste creature implicano forse il ricordo dei «personaggi» che *Spiritismo?* di Capuana [1884] trattava come «allucinazioni».

Nella novella suddetta si fa avanti un certo Leandro Scoto, sé-dicente dottore in scienze fisiche e matematiche. Ha con sé un libro del teosofo Leadbeater, *The Astral Plane* [1895]. Anche il sopravvenuto pretenderebbe un racconto su di sé. Ma il narratore, pensando che l'intruso vorrebbe apparirvi in veste di teosofo, reagisce fermamente: «Ho già messo un teosofo in un mio romanzo, e basta. So io quanto ho dovuto faticare per non farlo parere noioso!» Ebbene: se è vero come è vero che il narratore allude al signor Paleari del *Pascal*, egli si identifica con il suo autore empirico: Pirandello stesso. Autobiografismo dunque? La risposta è che quella di *Personaggi* è narrazione finzionale, e che il narratore, essendone parte, nonostante le coincidenze tra sé e l'autore reale, è anche lui pura finzione. Sicché si potrà parlare solo di «autobiografia immaginaria».

Ma per ricondurre il discorso al suo centro, al manifesto, si pensi soprattutto a quanto si legge in esso del *Don Quijote*. Uscirebbe dalle vive sofferenze di Cervantes, combattente a Lepanto e alle Azzorre, schiavo in Algeri, privato d'una mano, relegato a «impieghi indegni di lui», scomunicato e imprigionato in «un'oscura e rovinosa carcere della Mancha». Dove infine nascerebbe l'archetipo dell'umorismo moderno. «Ma era già nato prima il vero Don Quijote» si legge subito dopo. Dove? Quando? In «Alcalà de Henares nel 1547»: luogo e data di nascita non già dell'Hidalgo, ma dello stesso Cervantes. È dunque lui il «Cavaliere dalla Trista figura»? L'agnizione non era in verità inedita. Pirandello aveva già pubblicato sul «Momento» del 13 maggio 1905 *Centenari d'arte. L'umorismo di Cervantes*, dove riteneva autobiografica la genesi dell'umorismo.

Solo che, alla luce di quanto s'è detto, andrà intesa anch'essa nel senso esposto sopra, tanto più se il suggerimento era di specillare i misteri dell'io avvalendosi «dell'autore stesso e della storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del *Don Quijote* e quella più profonda, dell'umorismo di esso». E sottolineo «più profonda». Si allude al concetto ornai

freudiano dell'inconscio? Chissà. Invero il panegirista pretende solo che proprio per questo la sua interpretazione sia originale («Pare impossibile: nessuno ha saputo intenderla veramente, questa ragione, ed io ho quasi paura che tocchi a me, dopo tanto tempo, di scoprire un'altra America nel mondo della letteratura internazionale»). Tacendo poi di ciò, egli trasferirà il suo articolo nel manifesto. E in tale sede sull'argomento autobiografico indugerà a lungo.

3. PIRANDELLO E CROCE. CONVERGENZE E DIVERGENZE

È a causa della «riflessione» che insorge sulla consapevolezza, opinava ancora Pirandello, che insorge il «sentimento del contrario»; che «l'opera umoristica è sempre piena di digressioni»; che esse sono «sempre la parte principale dell'opera, la più saporita». Si annuncia così lo scioglimento di un dubbio: se un'opera umoristica possa rendere artisticamente, e come, il «contrasto» acceso dalla riflessione. Una tal opera non sembrerebbe infatti conciliabile con l'arte, posto che «Ordinariamente» essa tragga origine «dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina». La premessa – dovendosene riparlare la terremo bene a mente – è però una limitazione. Sembra insinuare che «ordinariamente», per l'appunto, l'arte umoristica sia diversa. Se vorrà esprimere le contraddizioni, infatti, non potrà rassegnarsi alla rappresentazione ideale, perfettamente proporzionata – e perciò, potremo arguire, reputata consolatoria, evasiva.

Un'intuizione serpeggiava. All'epoca di *Un critico fantastico* mancava però di adeguata elaborazione concettuale, sicché non si profilava ancora un'alternativa plausibile. Vero è, se n'è fatto cenno, che in concreto il *Pascal* la conteneva già – e questo non è certo un elemento trascurabile. Ma nella sua articolazione ragionata essa si presenterà solo dopo, nel lavoro che proprio rispetto al *Pascal* ha risvolti apologetici. Ossia nel manifesto. Quando quest'ultimo uscì, subito Croce lo recensì sulla «Critica». E la sua, intitolata «*L'umorismo*» di Pirandello, fu una delle rare schede pubblicate all'epoca sul libro. Certamente prestigiosa, ma niente affatto lusinghiera. D'altra parte non va dimenticato che a sancire una reciproca incompatibilità, in *Arte e scienza* e nell'*Umorismo* stesso Pirandello aveva aspramente confutato l'*Estetica* del filosofo abruzzese [1902]. Che intanto, soprattutto per aver postulato fermamente l'autonomia dell'arte, andava assicurandosi proseliti e proiettandosi verso un ruolo egemonico.

Ma non che con Croce mancassero convergenze non banali. Tant'è che già la prima parte del manifesto attesta che «l'umorismo non ha affatto bisogno di un fondo etico». E si potrebbe anche far capo al '93, quando il soggetto di *Arte e coscienza d'oggi* ironizzava sul «giusto in sé» e sull'«etica assoluta» dello Spencer. Cui si opponeva con simmetria perfetta un'*Etica relativa*, titolo sintomatico seppure di un saggio di Gregorio Alvinani (*L'esclusa*). La convergenza suddetta Croce l'aveva semmai consolidata. Magari fornita di una coscienza teorica. Essa, però, era verosimilmente motivata da un orientamento personale. Non per nulla l'ultimo lavoro di uno studioso non meno documentato che acutissimo, Santo Mazzarino, attesta che la ferma contrarietà di Pirandello a un'arte sociale si radica in anni giovanili frammista e coinvolgeva le di lui posizioni politiche e religiose.²

² Vd. Pirandello. *Die Neuve und die Alta geschichte Italiens* [2007], trad. it. *Pirandello e la storia dell'Italia moderna e antica*, a c. di M.A. Cavallaro, Roma, Writeup. 2022, pp. 30 sgg.

Un'altra convergenza con il suddetto, che non ometterà di farsene un vanto, si coglie così nella idiosincrasia per ogni precettistica, come nel rifiuto della retorica, della sua parte relativa ai generi letterari. Già nel 1897 un breve articolo uscito sulle «Grazie» aveva invalidato le nozioni tralatizie di ben tre generi: *Romanzo*, *Racconto*, *Novella*. Sicché sarebbe abusivo presumere che la relativa critica svolta in proposito da Pirandello, precoce e mai intermessa, dipendesse strettamente dalla lettura di Croce. D'altra parte, se pure è vero che la *princeps* dell'*Umorismo* elogia Croce perché «con tanta chiarezza» aveva avvertito «la teorica dei generi letterari», non è men vero che la Battistelli abrogherà tale elogio. Perché ormai le asprezze polemiche frattanto intervenute lo inibivano? Inoltre qualche rigo dopo la Carabba rinvia a una nota a piè di pagina, anch'essa successivamente scomparsa, ove si ricordava la «critica» rivolta al filosofo abruzzese da *Arte e scienza* e dal breve saggio *Per le ragioni estetiche della parola*. A sanzionare la retorica e i generi letterari poteva intanto bastare un brano che, quasi inalterato nei due testi dell'*Umorismo*, è conforme a quello di *Soggettivismo e oggettivismo*:

La Retorica, in somma, era come un guardaroba: il guardaroba dell'eloquenza dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti, tagliati tutti su i modelli antichi, <più> o meno adorni, di stoffa umile o mezzana o magnifica, divisi in tante scansie, appesi alle grucce e custoditi dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci ai pensieri che si presentavano ignudi.

È forse la presenza di tali concetti il motivo per cui è soppressa la confutazione dei generi letterari? Perché sembrava ormai ridondante? Tanto meglio allora se appare all'unisono caduco anche l'apprezzamento rivolto all'animoso Croce.

Ma non vorrei nemmeno omettere che nel frammento dell'antigrafo su cui la predetta nota si innestava, in contrasto con Croce faceva aggio la «forma», effato del soggetto, «creazione» sua. Meglio: creato. «Come ho dimostrato altrove» affermava a ragione l'autore «la conoscenza, sia pur soltanto intuitiva, e non intellettuale, non ci può dar altro che un'oggettivazione, la quale può esser soltanto *contenuto psichico* e non *forma*, contenuto che l'arte formerà investendolo subiettivamente. Ora questa subiettività, che è creazione, che è cioè sentimento e volontà, può esser atteggiata» in modi diversi «secondo la personalità dello scrittore». La parola *forma* può avere più di un significato, da struttura a stile ecc. In proposito l'autore tace. Ma innanzi all'estetica crociana, notoriamente fondata sulla identità di intuizione e espressione, innanzi a un giudizio critico che privilegiava in fatto l'intuizione (ne parleremo ancora), era già significativo optare per l'alternativa.

Anche quel lacerto sarà caduco. Perché riprende concetti già enunciati in *Arte e scienza*? O perché li riproporrà la Battistelli? In essa si legge infatti che inasprendo un brano della Carabba si darà risalto a «sentimento e volontà». E che la «finzione dell'arte» è «voluta per sé e per sé amata». In rapporto a Croce prevaleva dunque in Pirandello, se pur non sempre motivato, l'antagonismo. Che non era poi il solo che egli coltivasse in sé. A parte altri meno aspri, è noto a tutti quello con d'Annunzio, nemmeno esso mai intermesso. E in entrambi i casi si è tentati di concludere che il confronto perpetuo con due figure all'epoca dominanti confermasse indirettamente il ruolo che di fatto ebbero entrambe. Anche per il contendente, del quale mettevano preterintenzionalmente a nudo, oltre che un innegabile talento

dialettico, pur se a volte sofisticato, l'idea di un'arte dissonante, e al limite aspra, rispetto a quella armonica presupposta dai due rivali (diciamo così). Ad essa si aggiungeva oltretutto un imperioso bisogno di competizione che sembra tradire qualche insoddisfazione per una carriera stentata, una istanza delusa di protagonismo e rivalsa rispetto a due astri che brillavano allora luminosi nel firmamento culturale.

Pur innanzi a una grande personalità come Croce, che oltre tutto vigilava attento e magari arcigno su convergenze e divergenze relative al proprio pensiero, non esitando ad ammonire dissidenti e dubbiosi, senza remore né cautele Pirandello si avventurò nella disputa. Proruppe in un lungo brano demolitorio nel saggio eponimo di *Arte e scienza* e in altri giudizi perplessi o avversi di tal volume. Né le gravi discordanze verranno meno nell'*Umorismo*. Lungi dall'essere speciose, esse potevano non difettare di torsioni strumentali, né di paralogismi. Ma erano comunque circostanziate. Come del resto nel contendente.

Nessuna sorpresa, pertanto, se quando lesse nella Carabba il prelievo dal saggio su Cantoni trascritto sopra, e quindi il seguito che faceva centro sulla «riflessione», Croce esprimeva un giudizio sprezzante, perfino beffardo. Non privo però di una sproporzione per eccesso, di una inadeguatezza, dico, relativamente a chi, appartenente a un ambito professionale diverso, e con il quale si identificava, si muoveva su di un altro piano e adoperava altri arnesi del mestiere, i peopri: le forme, su cui tanto insisteva, e non a caso proprio in polemica con Croce. Poiché laddove quest'ultimo era senz'altro filosofo, e quando esercitava la critica letteraria, la animava sempre di motivazioni o anche pregiudiziali teoretiche, Pirandello, troppo ovvio, era invece uno scrittore, pur se non sempre renitente a filosofare.

4. UNA NATURA FILOSOFICA?

Della vera o presunta tempra filosofica di Pirandello si è molto discusso e si continua a discutere. Si tratta di una *vexata questio*. Nondimeno ci attarderemo ancora su di essa. Anche per accertare l'improprietà del terreno di scontro che Croce scelse, e che in verità sembra che scelse con la tacita connivenza del rivale. Su quella tempra pullulano pareri contrastanti. Pur se ben noti, se ne offre un esempio: quello di Michele Federico Sciacca, che accredita un «rapporto dialettico di coscienza del nulla dell'esistenza e di disperata ricerca di una forma assoluta».

Ma non si ignori, sul fronte opposto, l'illuminante obiezione che Giacomo Debenedetti formulò in «*Una giornata di Pirandello*»: «se apparve un grande, se per lui si poté spendere la parola di “genio”, se egli fu – per dirla con lui – “qualcuno”, non abbastanza si seppe vedere che quella grandezza era d'artista, che il “qualcuno” era qualcuno perché poeta. Salvo eccezioni, non lo si inseguì nella profonda, originale zona dell'anima, che si concreta nella parola: cioè là dove vanno esplorati i poeti». E sarà sempre Debenedetti, nel suo *Romanzo del Novecento*, a investigare nel vivo del linguaggio su quanto di filosofico sussista in Pirandello. Nelle locuzioni generiche come “d'ordinario”, “per così dire” ecc. egli scorge esattamente l'opposto del ragionare filosofico; che secondo lui dovrebbe arrivare «ad affermazioni universali, non a constatazioni di somiglianze approssimative». Si tratta di posizioni che contraddicono apertamente una tendenza verso cui non sono mancate le connivenze.

In verità l'opera in questione è costellata di filosofemi e filosofi o sé-dicenti tali, è vero, ma tutti chi più e chi meno vaghi. O magari inibiti da tensioni d'arte dominanti. Qualcuno di loro compare di sghimbescio. Si pensi alla *Premessa seconda* del *Pascal*: «dimentichiamo

spesso e volentieri» vi leggiamo «di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci incalcolabili». Cosa desumerne? Che se poi quella *Premessa* s'intitola anche *filosofica*, tale parola, ancorché generica, forse non sembra proprio arbitraria. All'apparenza.

Tant'è che più avanti Mattia Pascal concluderà non a caso una sua digressione insistendo in forma ironicamente interrogativa sulla propria tendenza a impersonare il «filosofo», già trasparsa nel seguente interrogativo del capitolo: «Ero io dunque sul punto di diventare sul serio un filosofo?» Il campionario potrebbe estendersi a dismisura. Ma basterà notare ancora che lo stesso Pirandello si approprierà della vocazione latente nel suo personaggio. La Prefazione ai *Sei personaggi*, in parte apocrifia, poiché scritta a quattro mani con Stefano Pirandello, confesserà nel '25 senza nemmeno più ironia la «disgrazia» di «appartenere» agli «scrittori di natura più propriamente filosofica». Salvo che in una intervista a Giulio Caprin uscita due anni dopo, il 1° marzo del '27, egli protesterà: «non sono filosofo». E aggiunge subito una motivazione dirimente: «Il filosofo il mondo lo pensa in concetti e se lo ragiona. Io non riesco a vederlo e a sentirlo che in immagini: uomini, passioni, urti di uomini» dirà. Parole da ricordare sempre, nel trattare della questione.

Non si esclude che nel caso dell'intervista predetta la ricusazione avesse ragioni tattiche. O anche reattive, forse, dal momento che lo stesso intervistatore scriveva dell'intervistato: «quasi si stizzisce quando lo gabellano per filosofo: uno sceneggiatore di tesi astratte vestite di nomi e panni di uomini». Resta tuttavia che la narrativa e la drammatica di Pirandello saranno disseminate di ragionamenti. Testimoniano una «natura filosofica»? Non dimentichiamo che si tratta quasi sempre di *fiction*. A cominciare dai romanzi, ove la parola appartiene spesso a narratori immaginari, da Mattia Pascal a Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda ecc. O appartiene a narratori non rappresentati, quando nemmeno ora chi narra una vicenda fittiva è l'autore empirico (*L'esclusa, Il turno, I vecchi e i giovani, Suo marito*).

E se la voce è di altri attori? Di personaggi? Loro sono tutti fittivi. Personaggi di *fiction*. Basti pensare al signor Paleari del *Pascal*, titolare di una «concezione filosofica» – ancorché «speciosissima», si badi. Personaggio, questo, il quale, se è vero che la sua «lanterninosofia» trapasserà nell'*Umorismo*, rifletterà forse il pensiero dell'autore empirico, e indizierà le di lui fornizioni spesso sfuggenti e a volte vistose con la filosofia. Ma comunque sovrastate sempre, ma non annullate, dalle ragioni della poesia.

Chi voglia poi rivolgere un rapido sguardo al teatro, noterà che quasi in ogni *pièce* si imbatte in una figura istituzionalizzata: il *raisonneur* – personaggio fittivo. Un solo esempio. Clamoroso. Una cosiddetta «Apparenza» dell'atto unico *All'uscita* [1916]. È il fantasma di un defunto. Tralascio che forse è proprio il requisito con cui esso è denominato, «Filosofo», che gli interdice l'«altra vita» (così Jacopo Sturzi nella novella *Chi fu?* [1896]) nella quale dilegueranno invece le «Apparenze» in scena. Noto piuttosto le sue ultime parole: «Ho paura ch'io solo resterò sempre qua, seguitando a ragionare». E taccio della folla di altri personaggi, narrativi e/o drammatici, ossia fittivi, dalla parola così spesso debordante, capziosa, paradossale.

Ma rilevare ciò è come assumere dall'arsenale del cosiddetto pirandellismo una ovvietà. È come avvalorare e usare come di chiave d'interpretazione un luogo comune, che non che sia del tutto infondato, ma che lungi dall'essere sufficientemente esplicativo, può, al limite, apparire fuorviante. Il «ragionamento» cui spesso il personaggio di Pirandello, cui Pirandello stesso si concede e cede, il suo «intellettualismo», come preferì opinarne Luigi Baldacci

Baldacci, è sì importante, ma per le acrobazie sofistiche. Che sono però da delibare come pure forme di discorso, come virtuosismi logici (nel duplice senso etimologico: di pensiero e di parola), non per i loro contributi alla conoscenza – e non oso dire alla verità. Ancor di più importa la digressività così attualizzata. Opponendosi tipologicamente al romanzesco, e più in generale al racconto, essa cospira alla struttura contrastiva dell'arte sostenuta dall'*Umorismo*. All'arte della «dissonanza». Il che avvalorava l'ipotesi cui alludevo, e cioè che il ragionamento importi piuttosto per le forme in cui si manifesta che per i suoi contenuti. Che spesso si riducono a un formulario non troppo originale – più o meno gli stessi temi e i relativi slogan ripetuti all'infinito.

Diversa è la posizione di Croce. È vero che con il nostro autore fu tagliente, ma aveva poi completamente torto, nel giudizio sulla di lui filosofia? Quando nel suo tardo *Pirandello* eccepiva severo: «Se io dovessi definire in poche parole in che cosa propriamente questa sua materia consiste, direi: in taluni spunti artistici, soffocati o sfigurati da un convulso inconcludente filosofare»? Ciò che però Croce tralasciava, o non intendeva, è che quel «filosofare» non è poi così pregiudizievole. O lo è scarsamente. Perché quantunque si arroghi talvolta natura «filosofica», l'autore – mi associa a Debenedetti – non va letto in questa prospettiva, che del resto smentisce lui stesso. O sulla quale può essere oscillante. La Prefazione ai *Sei personaggi* la convalidava, certo. Ma va eccepito che essa, 1925, è successiva all'*Umorismo*, che sulla filosofia ironizzava («Ah, una bella soddisfazione, la filosofia!»). E sui «signori filosofi», e su di «una certa macchinetta infernale» che loro «chiamano LOGICA» satirizzava.

Anzi: una severa irrisione non risparmiava nemmeno Aristotele, perché sulla stessa logica «scrisse [...] finanche un libro, un leggiadro trattatello che si adotta ancora nelle scuole perché i fanciulli imparino presto e bene a baloccarci». Quando però Rosso di San Secondo gli domanda per il «Corriere di Sicilia» del 25-26 luglio 1911 se *Uno, nessuno e centomila*, all'epoca *in progress*, sia un «romanzo filosofico», Pirandello risponde ambiguamente senza autorizzare né confutare un tal giudizio. Si limita a rettificarlo: «Filosofico?» soggiunge: «Sì, se così lo vuole chiamare, è certamente un romanzo *sui generis*». Ben più perentoria è invece la dichiarazione che accanto ad altre si leggerà nell'intervista a Caprin: «Sono nel concreto, artista».

Ma non che a un «artista», a uno scrittore, il concetto, da cui nessuna parola, nessun significato ha facoltà di separarsi, sia interdetto, ovvio (a parte la controversa esperienza di poesia fonetica). È nel merito classico e notorio l'esempio anche figurativo deferito da un Saussure, secondo cui, sappiamo, il segno linguistico è «un'entità psichica a due facce» solidali: concetto e immagine acustica.³ Ma si pensi soprattutto a un Novalis e a un Hölderlin, a un Leopardi e a un Luzi, a un Michelstadter e a un Celan ecc.: tutti poeti e insieme filosofi – detto alla svelta – nei quali la poesia non è affatto soverchiata dal pensiero. E magari ne insorge. Che con formula invalsa di recente si dirà “pensiero poetante”. Nell'ambito della poesia moderna, a tacere della precedente, esso circoscrive un'area che se non è deserta non è nemmeno affollatissima: il combacio di *denkende Dichtung* e *dichtendes Denken*. In proposito del Leopardi, per esempio, si potranno menzionare *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi* di Antonio Prete (Milano, Feltrinelli, 1980) e il lungo lavoro di Emanuele Severino, tra i massimi filosofi contemporanei, articolato su vari manufatti tra cui, ad esempio, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi* (Milano, Rizzoli, 1980).

³ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale* [1962], Introd. trad. e commento di T. DE MAURO, Bari, Laterza, 1967, pp. 136-48.

In una qualche misura, in una misura frugale, intendo, si pensi anche a Pirandello stesso, cui non fece difetto, più che le dissertazioni logiche, un pensiero pur a-sistematico. Salvo che non si accolga un famigerato aneddoto su Mallarmé. Secondo il quale, raccontò Valéry, la poesia non si farebbe con le idee, ma con le parole – casi in cui il giudizio estetico, seguendo altresì l'indicazione di Debenedetti, si dovrà concentrare specialmente su di esse piuttosto che su criteri filosofici o sulla coerenza di un sistema e sul rigore della speculazione

5. RETORICA E ALLEGORIA

Croce invece, senza nemmeno addentrarvisi troppo, opta per una disputa che seppure sbrigativa non prescinde da criteri teoretici. È questo il terreno su cui trascina lo scontro. E la poetica? Egli omette di vagliarne non solo il testo relativo, ma a pari tempo le opere creative che ne sono espressione concreta. Cosa tanto più opportuna, se malgrado qualche smania di estetica *L'umorismo* – Borgese lo intuì subito – era un'*ars poetica*, un saggio di poetica militante. In servizio dell'arte di chi lo aveva elaborato e scritto. Tale insomma da richiedere attenzione, non negligenza. Ma sembra che a Croce questo non interessi troppo. Egli non esita perciò a denunciare l'«inesperienza dottrinale» e la «poca preparazione filosofica» dello scrittore. Solo che seppure ciò fosse stato vero, è da eccepire, perché dissiparsi – questa la sproporzione a cui accennavo – in una controversia della stessa tipologia di cui si accusava l'incompetenza assoluta? A causa degli strali lanciati dallo scrittore al filosofo? Ne dubito. Il dissenso ha le radici in una incomprensione profonda. Una incomprensione alimentata da formazioni e finalità diverse.

In un lacerto centrale della sua scheda, Croce, pressoché irridente, scrive: «Il Pirandello, dunque, viene a questo modo a distinguere e contrapporre arte e umorismo. Vuol dire forse che l'umorismo non è arte, o che esso è più che arte? In tal caso, che cosa è mai?» Una riserva su tale posizione non priva di rigidità si può desumere da ciò che si è già detto, ossia che Pirandello non pretendeva invero che l'umorismo sia «più che arte» o che non sia arte. Si limitava a contrapporlo alla «forma armoniosa» di quest'ultima – per come verrebbe secondo lui esercitata «ordinariamente». Nella Carabba egli asseriva infatti: «L'arte, in genere, *compon*e, l'umorismo *decompon*e». Nella Battistelli, invece, chissà se turbato dalle osservazioni crociane, egli attenua, se pur di poco, la singolarità del fenomeno. Corregge il tiro e sostituisce il primo frammento. Ora si limita a invocare «quale dell'arte umoristica sia l'intimo processo», non più il «diverso». Il secondo frammento è invece abrogato del tutto. Restano tuttavia immutate le parole che seguivano:

L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause *vere* che muovono spesso questa povera anima umana agli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe.

Le distinzioni sono dunque ridotte, non annullate. Come sempre l'«umorista» appare divergere dalla arte solita, non dall'arte. Rispetto alla quale sembra anzi depositario di un valore aggiunto. La divergenza tra composizione e decomposizione invece resta, pur con varianti. Di più: nella replica della Battistelli a Croce – la leggeremo subito – le «distinzioni» fraposte saranno enfatizzate come «legittime». Anzi «necessarie». Proprio esse che avevano

sollevato il sospetto e l'ostilità del duellante. Il quale era stato diffidato non solo dal tentativo di discernere e definire l'umorismo come pure dal rischio che un tale tentativo si risolvesse nella illazione di un nuovo genere letterario. Quest'ultimo, come del resto qualunque genere, e come pure le distinzioni suddette, avrebbe infatti smentito il concetto crociano di unicità dell'attività estetica. Che si compirebbe già con l'intuizione, di per sé stessa sufficiente e perfino svincolata dalla necessità di estrinsecarsi, di farsi forma, materia: parola. Ossia poesia. Comunque letteratura.

Sappiamo che una restrizione così rigida sollevò perplessità. Ne fu partecipe anche un crociano eterodosso come Alfredo Gargiulo. Spostandosi per ragioni tattiche dall'arte verbale all'arte figurativa, egli si avvalese come esempio della ipotesi astratta di un quadro non dipinto, benché configurato già nelle mente del pittore. Seguivano fondate remore sulla scarsa attenzione al «particolare», alla estrinsecazione. Che rispetto all'interiorità dell'arte l'autore dell'*Estetica* reputava mero dato empirico.⁴ Palese la polemica con il filosofo abruzzese, secondo cui una estrinsecazione, ininfluenza ai fini della poesia, sarebbe il genere letterario. Che in verità, per quanto sia un veicolo formale, peraltro storicamente fruttifero, che si voglia o no, è condizionante e dunque non privo di effetti. Anche quando non sia simultaneo bensì anteriore all'atto creativo, alla parola, alla forma poetica che subordina a sé ma da cui è a sua volta attualizzato.

Solo che Pirandello nega drasticamente che l'umorismo sia un genere. In risposta a Croce opinerà invece (vedremo subito) che sia una «qualità d'espressione». Potremmo anche dire un «modo», se sui troppi propositi farà aggio il senso accreditato da Northrop Frye (*Anatomy of Criticism* [1957]). Quale senso? Forma archetipica d'indole mitico-antropologica. Ma si noti che la formula «qualità d'espressione», senz'altro sintomatica, compare non nella Carabba, ma nella Battistelli. In una nota che respinge l'esplicita accusa crociana di voler ripristinare il deprecato «genere». Cui il filosofo suddetto non poteva consentire, poiché per lui – altro che identità di espressione e intuizione – la responsabilità dell'arte era in definitiva devoluta, se posso ripeterlo, alla seconda. Tanto che in *Arte e scienza* Pirandello affermava polemico, come sappiamo, che «L'arte [...] è creazione della forma, non intuizione del contenuto».

Viste queste premesse, la replica alle confutazioni di Croce era prevedibile. Differita nel tempo, assumerà, corpo specialmente nel '20. E sarà aspra. Si tratterà della *Poesia di Dante* [1921], recensione meno che requisitoria contro Croce. Contro il suo celebre e discutibile saggio appena uscito sotto la stessa epigrafe. Né si ometterà di notare che la nuova polemica, se pure non direttamente legata alla controversia sull'umorismo, rispetto ad essa sembra ancillare. Convalida infatti l'autonomia dell'arte dalla «morale» e conferma il ripudio della retorica come «veste» giustapposta. Ma d'altra parte ne comporta un recupero parziale. Precisamente della allegoria.

Si sostiene dapprima che nella *Commedia* la poesia non sia inibita da tale figura. Questa, si obietta, normalmente vale come «rappresentazione». E dopo un ampio ragionamento ecco la conclusione:

In Dante [...] l'allegoria è necessaria e sostanziale, sempre: è l'altro mondo che è il vero mondo: non un concetto, ma una realtà da creare poeticamente. [...] ogni figura vive nella sua essenzialità allegorica, non come in una veste, ma anzi nella sua vera realtà. Non è la Grazia che si fa Beatrice; è Beatrice che vive nella sua vera

⁴ Una interiorità siffatta, obiettò il crociano eretico, potrebbe per paradosso legittimare un caso-limite: «riconoscere come esteticamente esistente, cioè espressa, un quadro – non si sa neanche come dire – non dipinto» (A. GARGIULO, *Quadro non dipinto* [1926], in ID., *Scritti di estetica*, a cura di M. CASTIGLIONI, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 299-300).

essenzialità di Grazia divina. Come si vede, abbiamo un assoluto capovolgimento del concetto d'allegoria.

Si accoglie dunque l'allegoria di Dante. Ma come? Isolandola da «tutte le altre». Si opina che il tragitto vada nel caso non dal concetto alla figura che lo effigia, non dalla Grazia a Beatrice, bensì nella direzione opposta: da Beatrice alla Grazia. Posizione, questa, in contrasto con quella di Croce. Animata però come quest'ultima da residue insofferenze per la retorica ereditate forse dalla civiltà romantica. Laddove essa concepiva l'arte come frutto del genio esente da regole, Croce negava ogni carattere poetico alla allegoria. Pirandello ribaltava invece quella negazione. Attenzione però: grava su entrambe il pregiudizio della spontaneità dell'arte e di conseguenza il rifiuto della retorica. Dunque dell'allegoria, mossa da una premeditazione indirettamente proporzionale alla «spontaneità» – invocata invero fin da *Prosa moderna* [1890].

Rispetto alla recensione dantesca di Croce la Carabba enunciava invero una posizione decisa e lineare. E la Battistelli la confermava senza alcuna variante. Quando la «fantasia» viene meno, si eccepiva, il poeta – Ariosto nel caso – «s'ajuta con la speculazione, talché «la vita perde il movimento spontaneo, diventa macchina, allegoria». Donde la censura: «Sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha alcuna verità né fantastica né effettiva». Per quale ragione, allora, malgrado questa risolutezza, nell'articolo sulla *Poesia di Dante* il rifiuto della allegoria rischia di apparire non altrettanto categorico e generale? Si tratta forse di un cedimento ostativo cui non sarebbe estranea la reazione alla scheda crociana uscita sulla «Critica». Come si compirebbe quel cedimento? In rapida sintesi: si impugna la condanna crociana dell'allegorismo dantesco e d'altra parte si celebra la poesia allegorica di Dante. Ma non riabilitando la figura. Come allora? Rimodulandone la nozione – ripeto. Non azzardando un pur timido recupero della retorica – la retorica come struttura o anche scienza del discorso, sia chiaro, non come precettistica, né come esecuzione più o meno pedissequa di regole estrinseche. Proprio sulla retorica Tito Lenzi, il minuscolo «cavaliere» del *Pascal*, era stato del resto perentorio. L'aveva sdegnata senza riserve. Quando alle sue spalle si scorgeva in guisa di suggeritore lo spettro dell'autore empirico, che in *Arte e coscienza d'oggi* e sul *Momento* [1896] esprimeva pensieri non troppo dissimili.

6. TRAGICO E SUBLIME NELLA MODERNITÀ.

È ragguagliandosi appunto al *Pascal* – e con ciò slittiamo a un altro aspetto – che prende abbrivo *L'umorismo* 1908. Poiché a indugiare sull'esergo, esso, l'abbrivo, era già la dedica. Che sembra del tutto gravida di malizia. Frutto di calcolo. Programmatica. E documentava la suddetta istanza militante. A chi si destinava infatti il dono? Lo abbiano letto già: «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario». Se così, con quel ragguaglio premeditato, la *princeps* dell'*Umorismo* non celava, ma esibiva il suo vincolo profondo con il romanzo, era per legalizzarne a-posteriori la «qualità d'espressione» proiettandovi tacitamente sopra i ragionamenti del manifesto; oppure era per notificare che esso, assumendo un ufficio strumentale, fungeva da esegesi e anche da propaganda di quell'opera e delle consimili. Che secondo Pirandello, se proprie, fin dagli inizi non sarebbero esenti da umorismo. Tant'è che che di *Mal giocondo*, per esempio, la lettera al Surico attesta: «han voluto dire che il mio umorismo

è provenuto dal mio soggiorno in Germania; e non è vero: in quella prima raccolta di versi più della metà sono del più schietto umorismo, e allora io non sapevo neppure che cosa fosse l'umorismo». Testimonianza tardiva, certo, ma non per questo poco significativa.

Intanto il manifesto estrapolava dalla storia letterario, motiva anche, una tradizione peculiare. E in fatto suggeriva di collocarvi dentro il *Pascal* (e non solo) onde perfezionarne la legittimazione con un patronato insigne: da Cervantes a Swift e Sterne ecc. e da Bruno a Manzoni e Leopardi ecc. Né sembra un caso se, come a chiudere il circolo aperto con la dedica, il saggio si conclude con queste parole: «l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo [...]. Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi». È l'evocazione abbastanza trasparente di un episodio del *Pascal*: l'aspra contesa di Adriano Meis con l'ombra.

Vero è che delle testimonianze seriori è prudente dubitare, essendo spesso alterate da fallacie della memoria o contraffatte da esperienze posteriori al loro oggetto. Ma non è men vero che fin dalla sua gestazione il *Pascal* si presenta sotto la cauzione dell'umorismo, sebbene ancora acerbo e come modo indefinito. «Io, sto scrivendo un romanzo umoristico» confida infatti l'autore al Villari il 24 aprile 1903. E sta di fatto, ancora, che il bibliotecario cede a una confessione rivelatrice che precorre *L'umorismo*. Terminato il racconto di una baruffa con la vedova Pescatore, la suocera, egli, che è strabico (e lo strabismo, sguardo disgiunto, è per traslato vista di umorista), annota nelle sue memorie: «Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento». E nel capitolo VI della sua Parte prima *L'umorismo* rammenterà che Giordano Bruno «ebbe per motto, come tutti sanno: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, che pare il motto dello stesso umorismo». Nella cui contraddizione si corroborano molte delle osservazioni che abbiamo passate in rassegna non meno che altre confessioni di Mattia Pascal. «Mi vidi» prosegue lui «attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare». Ancora un ossimoro. Ed è degno di nota se, quando la Carabba sarà forse uscita o comunque in uscita, il 25 dicembre del 1908, Pirandello, come identificandosi nell'immaginario con il suo personaggio, confessa a Ojetti: «Ho dentro di me la più buffa delle tragedie. Forse un giorno, quando la catastrofe, che prevedo inevitabile e imminente, sarà scoppiata – ma senza rumore – te ne dirò qualcosa, e ti farò ridere e piangere di me, mio caro Ugo!»

Può una «tragedia» essere «buffa»? Può fare «ridere» e insieme «piangere»? Di massima rappresenta eventi terrificanti, fatti e circostanze che incutono semmai brividi di spavento. Come susciterebbero dunque il riso? Tormenti e lacrime invece, altro che riso. O forse anche «godimento». Solo che sarebbe un «godimento» singolare. Sarebbe – se una breve digressione non è di troppo – il «godimento» del «dolore». Del «sublime», stando al grande tragico che fu oggetto di culto del «Conciliatore», allo Schiller di *Über das Erhabene* o di *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (e informo *en passant* che la biblioteca di Pirandello, che leggeva notoriamente il tedesco, annoverava un'edizione di *Schillers sämtliche Werke*). O stando soprattutto al Burke, grande competente della materia. Nell'*Enquiry* egli scrisse invero parole più congrue per la tragedia: «Tutto ciò che sia in qualche modo atto a suscitare le idee di dolore e di pericolo, vale a dire tutto ciò che in qualche modo è terribile o riguarda cose terribili o agisce in modo analogo al terrore, è fonte di *sublime*, cioè produce la più forte emozione che l'animo umano sia capace di sentire. Dico che si tratta dell'emozione più forte perché sono certo che le idee di dolore sono molto più potenti di quelle che hanno a che fare con il piacere».⁵

⁵ E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, trad. it. *Ricerca*

Si torni ora a Pirandello. Si consideri il «professore» dell'*Esclusa*, Matteo Falcone, collega di Marta Ajala. Era «d'una bruttezza mostruosa, e aveva di essa coscienza, peggio anzi: un tragico invasamento». La sua «figura destava» addirittura «ribrezzo». Eppure nonostante il senso «tragico» che conviveva in lui, poteva ridere «orribilmente» di sé. A sua volta Maurizio Gueli, scrittore non per caso umorista, avvertiva in *Suo marito* la «ridicolaggine atroce della sua tragedia», che doveva infliggergli semmai dolore. Né per puro accidente la Prefazione ai *Sei personaggi* promette «un misto di tragico e di comico», che accenderebbe il riso. Non solo: essa va oltre e specifica a chiare lettere che si tratterà di «una situazione umoristica». Ma si pensi anche a una figura archetipica come Don Quijote, la cui follia, secondo *L'umorismo*, «ha del tragico nella sua comicità». La dedicatoria di *Erma bifronte* [1906] evoca invece un'antitetica coppia topica: «da una parte v'è Eraclito che piange e dall'altra Democrito che ride»

Esibendo tutte quelle figure emblematiche Pirandello delucidava intanto il titolo della sua raccolta predetta. Il quale non è a sua volta che una immagine allegorica: «un'erma, che da una faccia ride, e piange dall'altra: ride da una faccia, del pianto opposto dell'altra». E in proposito la Carabba è perfino didascalica. «Esteticamente e psicologicamente» avverte «l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta». Nella Battistelli il lacerto è però caduco, è vero. Ma forse perché la stessa immagine compare anche altrove, non perché Croce l'avesse censurata. O avesse biasimato la contaminazione cui essa è associata (alla stessa altezza dell'*Umorismo* la propone anche la lettera a Ojetti trascritta più avanti). Parlo della contaminazione di una materia, presuntivamente dell'estetica, con una empirica, la psicologia.

Le cui analisi, se pure possono richiedere una forma argomentativa, sfuggono però alla verificabilità come alla dimostrazione. Niente affatto revocata dalla Battistelli, la psicologia è infatti ben presente, ad esempio, concettualmente fondata sul Cesareo, nel commento a Giusti di cui si dirà in seguito. Quanto all'immagine suddetta, dell'erma bifronte, sempre nell'*Umorismo* si legge: «Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando». Altra contraddizione: si rovescia il pianto, e senza annullarlo, se ne stempera il tragico nel riso amaro dell'umorismo. Il quale ultimo sarà allora il tragicomico. Che è come prendere le distanze dai terrori che suscita una tragedia. E dunque dal sublime.

È peraltro lo stesso manifesto che ragguagliandosi a Jean Paul attesta che l'«umorismo» è il «sublime a rovescio». Ma si pensi pure a *Suo marito*. Dopo che Silvia Roncella abbandona il coniuge, egli, «tra lo stordimento e la commozione di tutti», nasconde il volto «su la spalla» di una sua «consolatrice» e scoppia in un «dirottissimo pianto». Lacrime eccedenti. E si capisce perché. A parte la solerte «consolatrice», come si comportano infatti gli altri astanti? Spicca un personaggio che coglie nella scena un aspetto umoristico, e lo può cogliere tanto più agevolmente quanto più essa è patetica. Perciò quell'eccesso di pianto. Perché uscendo egli possa sussurrare beffardo a un suo vicino: «Sublime, sublime, Sublime! [...] È proprio sublime, poverino!» Ove l'enfasi veicolata da esclamazioni e ripetizioni mima l'oralità, e secondo la retorica di Aristotele perfino la teatralizzazione del discorso. Solo che nella situazione data interessa che essa sembra implicare un «sentimento del contrario» e insieme un umorismo che ribalta il «sublime» presunto.

filosofica sulle origini delle nostre idee del sublime e del bello, in M.M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze, Sansoni, 1944, II p. 617.

Nel manifesto non si nega infatti la «simpatia indulgenza di cui parlan coloro che vedono soltanto un umorismo bonario», ma si soggiunge:

non c'è da fidarsene, perché se la disposizione umoristica ha talvolta questo di particolare, cioè questa indulgenza, questo compatimento o anche questa pietà, bisogna pensare che esse son frutto della riflessione che si è esercitata sul sentimento opposto; sono un sentimento del contrario nato dalla riflessione su quei casi, su quei sentimenti, su quegli uomini, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'irrisione dell'umorista, il quale è tanto sincero in questo dispetto, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà.

Non che a Pirandello il sublime sia estraneo. Già quanto detto ne dà testimonianza. E si vada pure oltre. Tralascio che convertendo il sublime in un tratto di sadismo *I vecchi e i giovani* giungono a esporre la «voluttà d'orrore» che pervade una folla sbigottita alla notizia di una strage. Ricordo invece un lacerto dell'*Umorismo* ove se pur sottaciuto, si insinua, sottile, il brivido di un orrore diffuso. Se ne sorprendono echi pure in altre opere. Intanto, essendo tra i più alti e suggestivi dell'autore, si trascrive di seguito tale lacerto (dal testo del 1920, indicando tra due cunei l'unica variante della *princeps*):

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 <finzione colorata dei nostri sensi> 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 questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?

È vero: nessuna traccia si scorge dei terribili baratri che un'esecutrice del sublime secondo Burke, Ann Radcliffe, descrive nell'*Italian*; né se ne scorge alcuna delle deserte cime innestate sulle quali incombe un silenzio attonito; o degli strapiombi, delle pareti scoscese che dipinse un Friedrich. Come per un aspetto della cultura romantica e decadente, che Amiel compendia con efficacia («Un paesaggio qualunque è uno stato d'animo»),⁶ il paesaggio appena descritto è interiore, è visibile solo all'occhio della mente.

⁶ H.-F. AMIEL, *Fragments d'un journal intime*, a cura di E. SCHERER, Geneve, Georg, 1915¹², p. 62. E Amiel aggiunge che le forme della natura si offrono solo all'«occhio che sa vederle», e che l'«anima» mimetizzata tra quelle forme è «divinata dal poeta» con una facoltà che non sarà più visiva in senso proprio. Va anche ricordato brevemente che all'abbrivo della modernità sul paesaggio naturale fa aggio l'interferenza dell'io, come ad esempio nelle *Confessions* e nelle *Réveries* di Rousseau (vd. in proposito M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e filosofia*, Milano, Guerini e Associati, 1992, particolarmente i capp. VI e VII). Sicché tende a prevalere il paesaggio interiorizzato, il paesaggio ideale o addirittura ideologico, un paesaggio meno percepito che costruito su paradigmi mentali. Non a caso dall'idealismo uscirà poi un'opera profondamente suggestiva – alludo a *Die Welt als Wille und Vorstellung* – ove l'autore scrive: «Colui che [...] si sprofonda e si perde nella contemplazione della natura, così da non esistere più se non a titolo di puro soggetto conoscente, sentirà immediatamente di essere, in quanto tale, la condizione, il sostegno del mondo e di ogni esistenza oggettiva; poiché quest'esistenza oggettiva si presenterà da questo momento in poi come dipendente dalla sua. Egli attira a sé la natura, e non la sente più se non come

Così in Pirandello gli abissi, che abbondano, non sono abissi propriamente detti. Sono di massima figurati. Basti rammentare i predetti «abissi del mistero». O ancora un interrogativo della novella *Personaggi* e poi dell'*Umorismo* che rileggeremo in seguito: «e l'abisso che è nelle anime?» Non mancherebbe nemmeno la «vertigine». Né la «realtà diversa» che «ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa». Ma un tal sublime si rovescia subito. Al di là dello sgomento che esso desta, quando sfila l'orrido campionario espressivistico di un'umanità sfigurata, insorge insieme con la commiserazione il riso. Amarissimo. E con esso - erma bifronte - l'umorismo stesso, stando a un lacerto magistralmente efficace per le sue figurazioni:

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quell'altro; i quali non se n'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere... Un soffio e passano, per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là... Chi è? Correre alla morte con la stampella... La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro... Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti! Ciascuno si racconcia la maschera come può - la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice*, ecc. ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci.

Scorre innanzi a chi legge l'arte che non tollera più il tragico, si è detto. E che pertanto lo converte in tragicomico. Tale sappiamo che è il requisito del *Don Quijote*. Che inaugura, se posso ripeterlo, l'arte più congrua alla modernità.

Tragicomico. Modernità. Ed ecco che annunciando la rappresentazione dell'*Elettra* in un «teatrino di marionette», il signor Anselmo Paleari, *raisonneur* del *Pascal*, confida al protagonista del romanzo:

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.

Cosa se ne desume? Attraverso lo squarcio nel cielo di carta, che è come dire nel cielo fittizio di una *fiction*, entrano sulla scena «mali influssi». E alla «marionetta», tesa a compiere una vendetta, valore della civiltà cui appartenne l'originale, viene meno la certezza d'essere il cuore di un universo concluso, rassicurante, tale che non sollevava quesiti, tanto meno angosciosi. Lo strappo ha rivelato un'immensità celeste a paragone della quale, come già per effetto della rivoluzione copernicana, l'uomo appare rimpicciolito, declassato a entità minimale, proiettato in una prospettiva relativistica che ne revoca in dubbio ogni imperativo categorico e ne paralizza l'azione. La tragedia non è più possibile. L'eroe classico, eroe tragico, si commuta nel personaggio della modernità, nel paradigma dell'umorismo. Perplesso e contraddittorio («To be, or not to be»), egli è il nuovo Amleto, su cui già Arturo Graf ebbe a

accidente del suo proprio essere». Vd. A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, trad. it. *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Introd. di G. VATTIMO, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1989

dire: «A noi, figliuoli di questo secolo, fa poi singolar meraviglia il ritrovare in Amleto tanta parte di noi medesimi». ⁷ Di «noi» in quanto «figliuoli» della modernità – intendeva appunto.

Ebbene: «tutta la differenza [...] fra la tragedia antica e la moderna» è questa: «un buco nel cielo di carta». Così conclude a sua volta Anselmo Paleari pensando alla titubanza che quel buco infligge alla marionetta e alla duplicità che consegue (si è detto anche «sdoppiamento», e s'è visto a cosa sia connaturato). La «tragedia d'Oreste» si rovescerebbe dando luogo al tragicomico, all'umorismo. Chi vi partecipa, chi ne è il soggetto, avvertirebbe ancora il manifesto, «non riconosce eroi». Apparirebbe infatti eroe l'Oreste raffigurato dalla marionetta?

7. UNA DEFINIBILITÀ CONTRASTATA

Nella Battistelli la dedica al «bibliotecario» è soppressa. Operazione tanto più significativa, se si compie proprio sulla soglia del testo. Frutto anch'essa di calcolo, era non meno programmatica della precedente. Poiché disdice l'orientamento che l'altra conferiva alla lettura. E all'usufruttuario postumo parrà che l'autore affranchi il manifesto dal primo vincolo col *Pascal*. Che istituito oltre tutto da una postazione strategica rilevante, sembra ormai avvertito come restrizione d'orizzonte. Qual è lo scopo di tale emancipazione? Evidenziare una natura teoretica e una sua efficacia permanente. Se Croce l'aveva messa in dubbio con tanto vigore, e addirittura con derisione, ora sembra reclamata. E lasciamo stare se lo scopo, peraltro non troppo in armonia con le suddette preteste anti- o a-filosofiche, sia raggiunto davvero.

Si osservi piuttosto che il saggio, nemmeno privo di intensi brani narrativi, per ragioni accademiche (il concorso *in itinere* cui partecipava l'autore) esibisce un corredo di erudizione che non ignora ad esempio un'opera importante come quella del Lipps, *Komik und Humor. Eine psychologischen-ästhetische Untersuchung* [1898]. Ma non che questa erudizione sia sempre aggiornata e abbastanza esauriente. A limitarsi a qualche omissione tra le più sorprendenti, si noterà quella di Henri Bergson, che nel 1899 pubblicò sulla «Revue de Paris», nota a Pirandello, *Le rire* (a volume l'anno dopo). Ma una menzione di tale autore si leggerà a suo tempo nel *Giuoco delle parti* [1916], quindi nella seconda edizione del manifesto, ossia ben dopo la menzione che si coglie nella nota scheda di Croce. Il manifesto accennerà tuttavia al filosofo francese in riferimento a un presunto «seguace», l'anglista Louis Cazamian (*Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* [1906]), anche lui dapprima ignorato e poi recuperato presumibilmente grazie a Croce. Né diversa era stata la sorte di Ferdinand Baldensperger (le cui *Études d'histoire littéraire* [1907] raccolgono *Les définitions de l'humour*), e di Joel Elias Spingarn (*Critical Essays of the Seventeenth Century* [1908]).

Se Croce deferisce gli ultimi tre, non sarà certo per caso. La loro opinione sull'oggetto del contendere era infatti conforme a quella da lui esposta dapprima nell'*Estetica* e quindi nell'*Umorismo*, una memoria del 1903 ove avvertiva: «“Umorismo” non è altro che un nome, dato a gruppi di rappresentazioni, le quali non si possono mai staccare con un taglio netto da quelle affini, salvo che arbitrariamente e per comodo». Né vi si tralasciava di impugnare fermamente la «vana pretesa di porre la definizione vera (cioè rigorosa e filosofica) dell'umorismo», trattando questo piuttosto di psicologia, di materia empirica, talché suscita

⁷ A. GRAF, *Amleto: indole del personaggio e del dramma*, in «Nuova antologia», XXXI, 1876, p. 536.

perplexità la richiesta di una definizione «filosofica».⁸ La Battistelli obietterà di conseguenza che «per poter dire o riconoscere che questo o quello scrittore è un umorista» si dovrà pur avere «qualche concetto dell'umorismo». Salvo che più oltre aggiungerà che la sua «non è, né vuol essere una definizione, ma piuttosto la spiegazione di quell'intimo processo che avviene, e che non può non avvenire, in tutti quegli scrittori che si dicono umoristi».

Quanto a Bergson, egli non era affatto ignoto. Nemmeno in Italia. Tra il 1903 e il 1907 «Il Leonardo», un periodico che suscitò clamore (ebbe a parlarne benevolmente pure Croce), e che oltre tutto alimentò gli interessi teosofici e spiritici cui cede anche il *Pascal*, discusse infatti ampiamente di lui. Non solo: lo elesse tra i propri numi tutelari. Possibile che Pirandello lo ignorasse? In linea di principio non si può escludere. Ma non si può escludere nemmeno che egli abbia voluto celare una propria lettura. Come del resto gli accadeva: si pensi a tutti i taciti prelievi da Séailles (li documenta Andersson); si pensi a quelli su Cervantes tratti da Carlo Segrè (vi accenna la Casella).

I titoli di cui s'è detto non erano però i soli taciuti. Di uno testo magari remoto come *De l'essence du rire* di Baudelaire [1855], o di un altro recentissimo come *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* di Freud [1905], entrambi capitali, non si scorge ad esempio alcuna menzione, nemmeno criptica: non all'altezza della Carabba, né all'altezza della Battistelli – nonostante che Pirandello potesse anche prescindere dalle traduzioni, dal momento che leggeva sia il francese che il tedesco. Nulla si dice di molti altri. Nulla ad esempio di Léon Dumont, autore del saggio *Des causes du rire*; nulla di Gaetano Trezza, i cui *Saggi postumi* ne comprendono uno intitolato proprio *L'umorismo*; nulla di Vittorio Pica, che scrisse *L'umorismo nell'arte* (riunito in un libro noto come *All'avanguardia* [1890]); nulla infine di Tullio Massarani, che nel 1900-1902 aveva pubblicato un'ipertrofica *Storia e fisiologia dell'arte del ridere*. Eppure Pirandello avrebbe forse sottoscritto Dumont in vari luoghi, ma soprattutto là dove quest'ultimo, ragguaglia il «risibile» a un «sentimento», e rilevando che «nel riso abbiamo coscienza d'un contrasto», opina che «risibile» sia «ogni oggetto riguardo al quale lo spirito si trova forzato ad affermare e a negare nello stesso tempo la stessa cosa».⁹ Eppure Trezza fa leva proprio sulla «riflessione» ed espone concetti rispetto ai quali Pirandello si sarebbe scoperto in sintonia: la «contraddizione che scinde l'uomo in due mondi avversi» e il «tono tragico» convertibile nello «scherzo leggero» dell'«umorismo».¹⁰

Cosa desumere? Conosceva Pirandello le pagine di Pica, quelle di Dumont o di Trezza? O invece li conosceva e se ne avvaleva pur sottacendone i rispettivi titoli? Se commutassimo i due interrogativi in ipotesi, queste, pur restando tali, non sarebbero inverosimili. Già. Pica non era ignoto. Non si considera che anche lui collaborava alle «Grazie» e al «Momento» come Pirandello stesso: non proverebbe molto. Va però ricordato che quel nome compare in una scheda di Caliban (pseudonimo schakespeariano di Pirandello) pubblicata nel '98 da «Ariel» (ora in *Saggi e interventi* [2006]), e quindi in un paio di articoli firmati da Pirandello sul «Momento» (1° giugno e 23 luglio 1905). Il che non documenta una lettura reale del saggio suddetto, è vero. Ma in proposito fornisce un indizio non trascurabile benché tenue. Salvo che non si ammetta una delle due ipotesi formulate sopra: o una scarsa attenzione, cioè, o un'attenta dissimulazione delle letture propedeutiche all'*Umorismo*. Sull'opera del Massarani, intanto, si deve registrare che secondo la Casella essa era stata per il manifesto

⁸ B. CROCE, *L'umorismo. Del vario significato della parola e del suo uso nella critica letteraria* [1903], poi in ID., *Problemi di estetica e contributo alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1910, pp. 275 sgg.

⁹ L. DUMONT, *Des causes du rire*, Paris, Durand, 1862, pp. 6, 26, 48.

¹⁰ G. TREZZA, *Saggi postumi*, Verona-Padova, Druker & Tedeschi, 1885, p. 146.

un generoso serbatoio di notizie. Non apparirà troppo stravagante supporre allora che proprio per rendere meno individuabile una fonte così feconda, sia parzialmente soppresso nel '20 un brano che ne proveniva quasi alla lettera – quello che nella *princeps* attribuiva al Thackeray una severa valutazione del Congreve.

Quanto al percorso storico dell'umorismo, il saggio rileva, in contrasto con Enrico Nencioni (*L'Umorismo e gli Umoristi* [1884]) e Giorgio Arcoleo (*L'umorismo nell'arte moderna* [1885]), altro ricco serbatoio di notizie, che esso «non è prerogativa di questa o quella razza, di questo o quel tempo». Benché si tratti di «un'eccezionale e speciosissima espressione d'arte», si attesta, esso si manifesta presso tutti i popoli, i nordici del pari che i mediterranei, l'italiano incluso, e in tutte le epoche, nell'antichità come nella modernità. Una differenza tanto opportuna quanto pertinente è posta semmai tra il «senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare» e il «senso più ristretto e più proprio» per il quale opta senz'altro Pirandello. E se sia nel primo che nel secondo senso esso è reperibile appunto in ogni tempo e in ogni popolo, nel primo senso lo è in abbondanza, e nel secondo in via piuttosto eccezionale.

La sottrazione del «fenomeno» alla dimensione storica e geografica potrà essere coerente con l'aspirazione a una teoria generale, svincolata dalle contingenze. Ma ciò gli conferisce in fatto non già la peculiarità di elemento dello spirito, ma solo, e in entrambe le edizioni, di una «disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico». Requisiti discordi. La «disposizione», in quanto «naturale», è costitutiva e propria di ogni età e luogo, laddove il «processo psicologico» appare invece esposto a suggestioni culturali o comunque antropologiche, che pur senza rimuoverlo, affievoliscono il carattere permanente del fenomeno e l'ambizione teoretica esalante dal saggio. Come dire una contaminazione. Ciò che aggraverà l'intransigenza del Croce, che a sua volta susciterà la dura replica della Battistelli (Parte seconda). Gli «stati psicologici» cui può sembrare declassato l'umorismo, eccipisce essa, sono «forse indefinibili per un filosofo» (altra presa di distanza dalla filosofia), solo che «l'artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici».

Ciò che destituisce di fondamento la dimensione teoretica. E poco più avanti, questa volta in entrambe le edizioni, su *Sant'Ambrogio* del Giusti si argomenta inoltre che non si può «intenderne la bellezza» se non si coglie «il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica». Ancora oltre si parlerà di una «speciale fisionomia psichica». Talché il discorso si qualificherà ora sul terreno empirico della psicologia piuttosto che su quello filosofico di una presunta estetica. D'altra parte il 18 dicembre 1908 l'autore confidava a Ojetti che il proprio manifesto non gli dispiaceva «specialmente nella seconda parte, psicologica ed estetica». Una contaminazione. Che a onor del vero sembra che contraddicesse un rigore ineccepibile. Del quale non proprio a torto Croce lamentava allora che esso fosse fin troppo difettivo.

8. LA DIMENSIONE STORICA

Peraltro, nonostante sia azzerata (almeno nelle intenzioni), la dimensione storica sembra poi parzialmente recuperata allorquando si opina che la modernità infrasecolare – età di crisi – offra le «condizioni di vita più favorevoli» al «fenomeno» dell'umorismo. O allorquando la sua «descrizione migliore» è reputata quella di Jean Paul, che infatti distingue il «riso

antico dal riso moderno». Non solo. Si pensi a due autori che anche l'Arcoleo esibisce a mo' di figure esemplari: Ariosto e Cervantes. Posto che secondo il *Pascal* all'attitudine umoristica non è estrinseco il relativismo insorto sulla rivoluzione copernicana, Romano Luperini ha osservato che non senza motivo questi due scrittori siano contrapposti. Perché l'uno vive prima e l'altro dopo Copernico.

Aggiungo che se Pirandello deferisce anche il pre-copernicano Machiavelli, ben più sintomatico è che egli tragga da Giordano Bruno – autore anche di opere copernicane come *De l'infinito, universo e mondi* e *De immenso et innumerabilibus* – la massima dell'umorismo già trascritta sopra. Né meno sintomatico è poi che siano in più gran copia post-copernicani gli umoristi specialmente italiani catalogati in seguito. Ma non si dimentichi nemmeno l'epónimo, il crinale – lo stesso Copernico («Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta»).

Ecco: la dimensione peculiare di Ariosto non è l'umorismo. È l'ironia. Che secondo Pirandello o è retorica o è filosofica. Se è retorica, costituirebbe sì una contraddizione, ma una contraddizione «fittizia, tra quel che si dice e quel che si vuole che sia inteso», sicché ha poco in comune con l'umorismo, ove essa «non è mai [...] fittizia, ma essenziale». L'ironia filosofica (Schlegel e Tieck ad esempio) consiste invece nel «non prendere sul serio quel che si fa», poiché non si smarrisce mai, «neppure nel momento del patetico, la coscienza della irrealtà [...] delle creazioni», e in tal caso si ha sì «qualche parentela col vero umorismo», solo che questo si protende oltre, verso l'immedesimazione con l'oggetto comico e la riflessione che concreta su di esso. Finché, smentendo in fatto l'opposto principio di cui si parlerà più oltre, non si manifesti la contraddizione. Ma a parte le considerazioni sparse nell'*Umorismo*, Pirandello tratterà diffusamente di ironia, riprendendo anche alla lettera i concetti già esposti, e integrandoli, in un articolo del '20 intitolato appunto alla figura. E in esso si opinerà che «una rappresentazione può in noi volersi anche *ironicamente*, vale a dire non soltanto cosciente in sé della sua irrealtà, ma che tale anche si mostri agli altri di fuori».

Perché c'è, oltre all'ironia così detta retorica, che consiste in una contraddizione verbale tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso, un'altra ironia: quella filosofica [...]. Hegel spiegava che l'io, sola realtà vera, può sorridere alla vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prender sul serio le proprie creazioni. Onde appunto l'ironia: cioè quella forza — secondo il Tieck — che permette al poeta di dominar la materia che tratta: materia che si riduce per essa — secondo Federico Schlegel a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale. [...] Veramente, tra quella che suol chiamarsi ironia retorica e questa filosofica una certa parentela si può scoprire. La differenza tra l'una e l'altra è, che in quella non bisogna prender sul serio ciò che si dice, e in questa ciò che si fa».

Ragguagliandosi al Romanticismo tedesco, Pirandello aggiunge dunque all'ironia retorica la filosofica, la cui funzione sarebbe di destituire di fondamento una «rappresentazione» dal suo stesso interno e di capovolgerne il senso. L'ovvia condizione dell'ironia, se vuole eludere il rischio della menzogna o dell'inganno che le è connaturato, è che essa «si mostri agli altri di fuori». La contraddizione tra parole e pensiero, o tra le azioni rappresentate e il loro senso, deve apparire come tale e risolversi in favore dell'intendimento reale. Sicché essa, diventando ora «effettiva, sostanziale», non coincide con l'esito ironico: ne provoca uno ben diverso, visto che semmai l'ironia la annulla

Cosa accade infatti in Ariosto? L'umorista, «<per lo specialissimo contrasto essenziale in esso,> per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scomponne*, disordina, discorda». Così dichiara il manifesto. E la variante (tra due cunei) è degna di nota. Se a

contrasto subentra *processo*, che resta *essenziale*, ma non *specialissimo*, bensì *intimo* e *specioso*, è perché la tensione è non soltanto a privilegiare parole usate spesso, *intimo* e *processo*, ma anche, con le medesime, a interiorizzare e dinamizzare il requisito (il cui tragitto andrebbe ora dalla osservazione al sentimento del contrario): effetto collaterale è la celebrazione della «perpetua mobilità» psicologica dell'umorista (ne parleremo presto). La diversità di Ariosto appare dunque riconoscibile. Dalla sua specola, egli, titolare compatto della enunciazione, domina con l'ironia la «materia» trattata. Non la «*scomponere*»: la compone. In conformità con il venerato De Sanctis Pirandello opina che Ariosto eluda il «contrasto» e che semmai liberi il comico. Si legga in proposito il seguente lacerto (trapassato identico da un'edizione all'altra del manifesto:

Don Quijote non finge di credere, come l'Ariosto, a quel mondo meraviglioso delle leggende cavalleresche: ci crede sul serio; lo porta, lo ha in sé quel mondo, che è la sua realtà, la sua ragion d'essere. La realtà che porta e sente in sé l'Ariosto è ben altra; e con questa realtà in sé, egli è come sperduto nella leggenda. Don Quijote, invece, che ha in sé la leggenda, è come sperduto nella realtà. Tanto è vero che, per non vaneggiar del tutto, per ritrovarsi in qualche modo, così sperduti come sono, l'uno si mette a cercar la realtà nella leggenda; l'altro, la leggenda nella realtà. [...] Ma il riso che qua scoppia per quest'urto con la realtà è ben diverso di quello che nasce là per l'accordo che il poeta cerca con quel mondo fantastico per mezzo dell'ironia, che nega appunto la realtà di quel mondo. L'uno è il riso dell'ironia, l'altro il riso dell'umorismo.

Umorista è dunque il post-copernicano Cervantes, è la conclusione da trarre, la «qualità d'espressione» del quale è invece inibita all'Ariosto dall'ironia radicata così nell'indole di un pre-copernicano come nello *Zeitgeist* che alita in lui.

9. ESEMPI DI UMORISMO.

I filamenti concettuali delineati frammentariamente nella Parte prima dell'*Umorismo*, sono esposti con più larghezza e organicità nella Parte seconda. Riprendendo il saggio su Cantoni, e proseguendone il discorso, essa illustra il «processo» in esame. Si era fatto spesso cenno alla riflessione, ma sempre girandole attorno e restando in definitiva nel vago – come quando si parlava di una «speciale attività» della stessa senza ulteriori indicazioni. Ma l'impegno mira ora a circostanziare la nozione. La riflessione apparirà precisamente la scaturigine del «processo» suddetto.

Il processo sarà capitale, dal momento che genera il modo trattato, l'umorismo: «nella concezione di ogni opera umoristica» si legge:

a riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, emerge un altro sentimento: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.

E a conferire evidenza all'asserzione interviene un apologo paradigmatico – cui fa seguito quello su Marmeladoff, personaggio di *Prestuplènie i Nakazànie* [*Delitto e castigo*] di Dostoevskij. Leggiamoli entrambi:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili, Mi metto a ridere. *Avverto* che quella signora è *il contrario* di ciò che

una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché così pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

– «Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimete ridicolo tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è *ridicolo*, perché io sento tutto ciò...» – Così grida Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostojevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità.

Un tale brano, in parte narrativo, estraneo alla controversia con Croce, è introdotto nella seconda parte del manifesto 1908, ove costituisce una delle novità più rilevanti. In essa, infatti, dopo aver accennato al «*sentimento del contrario*», si proseguiva deferendo subito il noto esempio, ripreso poi tal quale nella Battistelli, del *Sant'Ambrogio*. Ove Giusti, si ricorderà, racconta che entrando nella basilica milanese «vi trova un pieno di soldati» della potenza occupante. La sua reazione immediata era stata di un acre rancore. Salvo che la «riflessione» su di loro, «strappati ai loro tetti da un re pauroso», in uno con la «disposizione propriamente umoristica», accendeva poi un «sentimento del contrario»).

Il traguardo dell'esposizione è identico nei due testi dell'*Umorismo*:

Notando questo, avvertendo cioè questo sentimento del contrario che nasce da una speciale attività della riflessione, io non esco affatto dalla critica estetica e psicologica. L'analisi psicologica di questa poesia è il necessario fondamento della valutazione estetica di essa. Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica.

Ricordiamo appena che a tratti il frammento ne implica persino alla lettera uno prelevato poco prima da *Critica militante* [1907], raccolta di saggi di Giovanni Alfredo Cesareo – ciò che non è da sottacere, poiché indizio di una speciale sintonia con uno studioso anticrociano del pari che il tributario. A complemento dell'informazione si avvertirà infine che la sequela degli esempi termina con evocando il *Don Quijote*. Cui segue la considerazione:

Il poeta non ha rappresentato la causa del processo – come il Giusti nella sua poesia, – ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto.

Perché allora, se le sue conclusioni sono le stesse, Pirandello risolve di aggiungere agli esempi selezionati dall'antigrafo anche quelli della «vecchia signora» e di Marmeladoff? Non bastava deferire *Sant'Ambrogio* e *Don Quijote*? Tanto più che nella Carabba si legge quel che l'apologo della «vecchia signora» ripropone semmai con più perspicuità.¹¹ Ossia cosa «distingue nettamente l'umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico»: precisamente

¹¹ In proposito del suddetto apologo e della sua genesi ed evoluzione vd. anche A. SICHERA, *Pirandello e la «vecchia signora»*. *Dal contrasto del sentimento al «contrario» dell'alterità*, «letteratura italiana contemporanea», 1992, n. 35, cui farà seguito il menzionato volume di *Saggi I*, a cura di G. Langella e D. Savio per l'edizione nazionale in corso – già in rete insieme con raffronto sinottico delle due edizioni dell'*Umorismo*.

che nei secondi l'«avvertimento» non si converte come nel primo in «sentimento del contrario»:

Non nasce in questi altri il sentimento del contrario; se nascesse, sarebbe reso amaro, cioè non più comico, il riso provocato nel primo dall'avvertimento di una qualsiasi anormalità; la contraddizione che nel secondo è soltanto verbale, tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso, diventerebbe effettiva, sostanziale, e dunque non più ironica; e cesserebbe lo sdegno o, comunque, l'avversione della realtà che è ragione d'ogni satira.

Magari le classificazioni e le conseguenti distinzioni di comico e umoristico potevano non apparire abbastanza persuasive, ma erano davvero necessarie le integrazioni? E perché fissarle? I concetti che illustrano non sono in fondo inauditi allo sguardo del lettore: si potevano già fiutare in vari individui precedenti. Ma avevano lo stesso effetto?

La prima delle due figure esibite è in verità paradigmatica del pirandellismo più accusato. E che in esso sia centrale è testimoniato ancora vari anni dopo la Battistelli, il 10 marzo 1928, da un'intervista ad Arturo Lanocita apparsa sul «Popolo di Roma», ove Pirandello cede a una vera e propria affabulazione e trasferisce abusivamente i crucci della «vecchia signora» in una delle due «Streghe» di *Diana e la Tuda* [1927]:

C'è nell'ultimo mio dramma, *Diana e la Tuda*, una vecchia ripugnante che s'imbelletta come una cocottina minorene. Umorismo: cozzo di contrasti, avvertimento del contrario. Si apprende più tardi che il bistro e il carminio hanno per la vecchia il compito di tenerle avvinto il marito che ama: ecco l'umorismo spinto sino al sentimento del contrario, ossia sino ad una verità acre e pietosa.

Ma lungi dall'essere un'invenzione seriore, l'icona della «vecchia signora» ha radici lontane, e da queste si svolge con lenta evoluzione. A parte altre coincidenze parziali e non troppo significative (la signora Popònica dell'*Esclusa*, anche lei con i capelli «unti non si sa di qual manteca»; la signora Ely Faccioli di *Suo marito*, che aveva un «parrucchino sulla fronte», ecc. ecc.) si può risalire al '91, quando *L'umorismo* era di là da venire: alla *Pasqua di Gea*, XVII, il cui soggetto lirico rammenta sarcastico a una «gallina faraona» che «il tempo non perdona» e che «s'invecchia tuttavia»:

In vano di cinabro
v'incendiate il labro,
in vano v'imbiancate
le rughe desolate –
Madonna, ei pare! ei pare!
andatevi a lavare.

Segue nel '97 la novella *Le dodici lettere*, ove «la bionda e grassa e pur tanto afflitta signora Baldinotti» s'illudeva «d'impedire i molteplici e sfacciati tradimenti del marito (che aveva otto anni meno di lei), parandosi e acconciandosi con straordinario lusso non più conveniente né all'età né al suo corpo, e di gusto assai dubbio». «Le pare, signora mia» confidava lei con «gli occhi pieni di lagrime» a una vicina «che vestirei così, e spenderei tanto per me, se non avessi il marito giovine?» E si prenda nota della selezione verbale, non priva di analogie con quella attivata dall'esempio della «vecchia signora».

Quando poi nel 1901 esce *L'esclusa*, vi si legge della madre e della zia di Matteo Falcone, vedove e «stolide entrambe», che «si facevano acconciare, parare dalle vicine con gli abiti del loro bel tempo [...], i più antichi e stridenti con la [loro] vecchiezza». Nella demenza senile in cui brancolavano sperdute, consumavano in delirante attesa la mesta illusione d'uno

«sposo immaginario», effetto forse di una struggente nostalgia di affetto. Nella novella *Pianto segreto* [1903], invece, ecco ancora una *imago*: un attempato «Ministro», l'antico eroe garibaldino che sarà poi recuperato da *I vecchi e i giovani* (allusione a Crispi). A «sessanta-ta-sei anni sonati» aveva sposato una giovane donna «che, quasi subito dopo le nozze, s'era messa a far pubblicamente strazio dell'onore di lui». Che ormai «non pensava che a sporcarsi timidamente, d'una tinta giallognola, i pochi capelli che gli eran rimasti attorno al capo e l'ampia barba, che sarebbe stata così bella, se bianca».

Ma nessuno di questi personaggi esemplari sembra sollevare la riflessione. O almeno non se ne fa parola. Né se ne fa di un «sentimento» distinto e perfino dissonante dall'«avvertimento del contrario». A ben guardare non manca tuttavia qualche suggestione. La signora Baldinotti, il narratore, pur focalizzato su Adele, se talvolta la riduce a «figura comica», di cui la vicina ha solo «spasso», talaltra la commiserà, reputandola «povera» e «infelice». Nel caso delle due «dissennate» dell'*Esclusa*, invece, il riso e la pietà si distribuiscono su soggetti diversi: di entrambe si può ridere, e le donne del caseggiato ne hanno infatti «trastullo» e le deridono; laddove Matteo Falcone ne prova però «compatimento filiale». Quanto a *Pianto segreto*, già il titolo informa che qualcuno piange. È il ministro stesso. Piange e compiange. Compiange sé stesso e la ventura d'una bimba in lacrime anche lei, di cui la madre, la di lui giovane moglie, ha poca cura. E l'umorismo? Si cogliere nel cavaliere Cao, il segretario di S.E. il ministro. Animato da tensioni contrastanti, aveva scoperto in lui molte «particolarità ridicole», ma pur sdegnandosene «si rattristava insieme, di poter vedere, ora, così, quell'uomo».

Ecco però che sopravviene, del tutto trasparente e rappresentativo, il caso deferito nella menzionata intervista resa a Rosso di San Secondo. L'intervistatore, memore forse della scheda di Croce, all'epoca relativamente recente, e chissà se pure a quella altrettanto recente di Momigliano, domanda: «dopo le critiche che sono state mosse al suo saggio sull'umorismo, persiste a ritenere [...] esatta la sua definizione?» E già una domanda del genere testimonia ulteriormente che sulla «definizione» di umorismo le perplessità non mancavano. Delle quali il tiepido interesse che il libro suscitò era in fondo una sindrome. Tacita e invisibile, sì, eppure intuibile senz'altro. L'intervistato replica nel caso il suo proposito di «definizione», è vero. Attenzione però: reso forse guardingo dalle «critiche» che gli vengono ricordate, lo sfuma, lo relativizza. Nella Battistelli, poi, vedremo che in parte lo confermerà e in parte lo smentirà. Ecco intanto, del tutto didascalica, la risposta a Rosso di San Secondo:

quando io vedo una donna anziana la quale s'incipri e s'infocchetti, non posso fare a meno di notare la comicità, perché essa fa cosa contraria alla sua età. Se io la rappresento dunque com'è, faccio rappresentazione puramente comica. Se io però, penetrando di più, a traverso il belletto intuisco una tragedia, per esempio, una necessità di quella donna d'imbellezzarsi, io supero l'*avvertimento del contrario*, che è il comico, e ho il *sentimento del contrario*, che è umorismo; io supero il comico attraverso il comico stesso».

In verità nemmeno ora si parla apertamente di riflessione. Si intuisce tuttavia sul fatto («Se io però, penetrando di più...») È la condizione necessaria del transito dall'«avvertimento» al «sentimento del contrario»: transito cui la Carabba, se n'è preso atto, aveva accennato vagamente per una volta sola. Ma l'intervista in questione, ricordo, risale al 1911 – oltre due anni dopo *L'umorismo* 1908, per il quale, dunque, l'«esempio» non era ancora disponibile.

Associabile a Marmeladoff Marmeladov è invece Fabrizio Cavalena, un medico che vive in un inferno coniugale. «Da anni e anni» egli «ha esercitato tutte le facoltà mentali per difendere contro gli iniqui sospetti della moglie la propria dignità»:

Ma la dignità, così a lungo e strenuamente difesa, gli s'è ormai imposta addosso, come il calco d'una statua, irremovibile. Cavalea si sente vuoto dentro, ma tutto incrostato di fuori. È diventato il calco ambulante di quella statua. [...] Gli amici lo deridono e gli danno dell'ipocrita. Ha così dipinta, il pover'uomo, in tutto l'aspetto la grande sciagura ond'è oppresso, la dà tanto a vedere [...], che non si può fare a meno, pur commiserandolo, di ridere di lui.

Già da queste ultime parole si comprende la peculiarità che era stata di Marmeladoff. Fabrizio Cavalea appartiene però ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1925] (già *Si gira...* [1916]). Ma di entrambi i personaggi si parla dopo il primo *Umorismo*. Ed è per questo, perché la sua figura viene evocata a proposito del Cavalea, è per questo che Marmeladoff può essere infine reclutato a mo' d'esempio. Tra i due personaggi, o tra le reciproche tipologie, sussiste tuttavia una differenza che Pirandello non mette a fuoco. Sono entrambi vittime di angustie familiari, sì, ma il primo è oggetto di umorismo («non si può fare a meno [...] di ridere di lui»), e il secondo invece ne è soggetto. Non a caso egli leva la «protesta dolorosa ed esasperata di un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale. Non va oltre l'«avvertimento del contrario».

Degli esempi enumerati, uno solo, quello della «vecchia signora» apparterrebbe all'autore, mentre i restanti sono prelievi da opere altrui. Ma oltre questi ultimi, la tendenza alla metaletteratura (se ne parlerà presto) è palese anche diversamente. A ben guardare, l'apologo della «vecchia signora» è un discorso narrativo. Assunto nell'*Umorismo* è narrazione di una narrazione, narrazione al quadrato. Ma tralascio per ora tutto ciò, poiché compito attuale è vagliare le ragioni dei nuovi inserti. Si rammenterà pertanto che Pirandello faceva centro sulla «riflessione» e sul «sentimento del contrario», e che Croce, a scongiurare una eventuale se pur graduale riabilitazione dei generi letterari che se ne poteva desumere, o a scongiurare addirittura l'istituzione di uno speciale genere umoristico, impugnava proprio quei concetti. Sicché, nel rivedere l'antigrafo, Pirandello si assume l'onere di delucidarli e insieme di rimuovere o allontanare altre riserve. E non soltanto o non tanto per adempiere a un'istanza polemica. Non che questa gli difettesse. Anzi!... Solo che essa celava, attestata dalla funzione didascalica dei nuovi esempi, specialmente del primo, anche l'urgenza di persuadere.

10. RIFLESSIONE E SENTIMENTO

Pirandello non si fa scrupolo di ostentare verso Croce un armamentario dialettico cui non fa difetto una certa virulenza. Ma in tal quadro non sarebbe eccessiva una inferenza: che secondo l'autore, a rettificare o comunque a contrastare l'opinione di un lettore indocile e persino intollerante come il filosofo abruzzese, pur se per nulla ingenuo o sprovveduto. Che fosse insomma utile alternare il didascalismo. I nuovi esempi che, a onor del vero, sovrabbondano, è inoltre probabile che si rivolgano a un più largo uditorio onde carpirne il consenso che l'antigrafo aveva mancato.

Il discorso non può che essere congetturale. Ma non ignaro del menzionato colloquio con Rosso di San Secondo, ove in proposito della «definizione» di umorismo si legge: «Forse il consentimento non è stato generale perché non si è inteso il valore che io intendevo dare all'espressione *sentimento del contrario*, che è ben altro di ciò che vuol dire *avvertimento del contrario*». Tanto vale delucidare dunque anche noi. Meglio: «spiegar[si] più chiaramente», magari utilizzando a tal fine qualche «esempio» – nell'intento di favorire un «consentimento» più «generale».

Soffermandosi allora sulla «riflessione» e sul «sentimento del contrario», l'autore manifesta altresì l'assillo di cauzionare la spontaneità accreditata all'arte dalla cultura romantica – e non solo. Interviene pertanto un altro funambolismo: la riflessione non interdirebbe il «sentimento», né lo destituirebbe dal suo ufficio fondante onde avocarselo. Benché «cosciente», essa sarebbe, con formula però approssimativa, «quasi una forma del sentimento». Oppure un «altro sentimento». Si resterebbe comunque nell'ambito di quest'ultimo. Sicché, in conformità con l'idea tralatizia dell'arte, sempre esso ispirerebbe in definitiva l'opera umoristica. Non per nulla, carteggiando con Ojetti, il 21 febbraio 1909, prima della scheda di Croce, Pirandello pone ben più netta che nella Carabba appena uscita una discordanza tra «avvertimento» e «sentimento del contrario». La anticipa l'intervista al «Corriere di Sicilia»:

Sentimento del contrario, bada! tu non ci hai posto mente a bastanza. Da' il suo giusto valore alla parola, pondera bene, e vedrai che la differenza unica e vera tra umorismo e tutte le altre espressioni del comico è qua. In questo (ironia, satira, epigramma, ecc. ecc.) non hai affatto il sentimento del contrario: hai soltanto la visione, il pensiero o, comunque, un avvertimento del contrario, un avvertimento che non penetra fino a farti sentire il no come il sì, e t'è impedito il riso come il pianto.

L'opera umoristica, del pari che ogni «opera d'arte, in tanto è, in quanto è “ingenua”»: non può essere il risultato della riflessione cosciente» pura e semplice. Non che questa sia assente. No. Tanto è vero che si è già letto nelle pagine su Cantoni che «diventa anch'essa potenza creatrice». Se ne trae una conclusione, pur se di una esattezza ancora difettiva («è una specie di... »):

La riflessione [...] non è un'opposizione consapevole 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 «ingenuità» o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato sentimento del contrario.

Orbene: la riflessione così intesa «s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione». E le finzioni, le illusioni, sono invasive, pervasive. Sono coesenziali all'uomo stesso, che giunge a dar di sé un'«interpretazione fittizia e pur sincera». L'idea che egli avrà del mondo e di sé stesso non sarà in tal caso che una «costruzione illusoria continua», una eterna mascherata. Che però è premessa dialettica alla liberazione delle maschere. Le quali si trasformeranno *eo ipso* in “maschere nude”, *adynaton* sotto cui si rifugia notoriamente la drammatica di Pirandello.

Muovendo dalle *Finzioni dell'anima*, il libro del Marchesini, e avvalendosi degli esperimenti del Binet, *L'umorismo* sostiene che per un «sentimento di convenienza» noi mentiamo perfino a noi stessi, «simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi», magari inconsapevolmente «sdoppiandoci» come nell'immagine che riflettiamo in uno specchio, «e spesso anche moltiplicandoci», poiché «più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità» convivono o si sono succedute in noi stratificandosi, talché «a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato» (e se così viene evocata in fatto la dimensione dell'inconscio, rammento che Freud pubblicò *Traumdeutung* non molti anni prima, nel 1900).

Lasciamo stare un eventuale confronto semmai accidentale con un Proust (penso all'episodio vulgatissimo della *madeleine* che evoca alla memoria ciò che l'oblio aveva ormai oscurato). Si osservi piuttosto che si tratta della manifestazione sensibile del movimento

vitale su cui molti hanno insistito, di un vitalismo inarrestabile e insopprimibile, imprevedibile e incontrollabile, che come la follia di Vitangelo Moscarda, narratore autodiegetico di *Uno, nessuno e centomila* [1925-1926], può travolgere d'impeto tutte le finzioni, tutte le maschere, tutte le forme, inautentiche se pur sincere, che può assumere e spesso assume il nostro io. E questa tensione primigenia e fondante, può fare avvertire e subire perfino il corpo come illibertà, può respingere il fissaggio, la paralisi dell'io nelle apparenze relative di quella «trappola» – come la novella eponima del '12 coonesta che il corpo sia.

Se poi si pone innanzi allo «specchio», simbolo che nelle arti è presente in gran copia fin dal mito di Narciso (vd. A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica dell'immagine*, Roma, Donzelli, 2023), il soggetto che si sdoppia in esso (mentre sullo sfondo si intravede il profilo di Binet), anziché vivere, si vede o si sente vivere. Il suo sguardo penetra acuto le labili immagini che vi compaiono, e al di là dell'inganno che tendono, al di là delle finzioni che consumano, scorge un'altra realtà. Ma ad essa «nessuno può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire» – abbiamo letto già letto nel manifesto.

In tutto ciò la riflessione coglie una finzione del sentimento. E la neutralizza. Così come Copernico smontò l'illusione antropocentrica e relativizzò la terra e il signore della terra. Quindi, scomponendo e scindendo, nonché relativizzando, la riflessione trae dal contrasto così percepito l'umorismo. Lo sappiamo: nell'oggetto comico sorprende e sente l'aspetto tragico, e nello stesso oggetto tragico sorprende e sente l'aspetto comico. Questo à in sintesi l'«intimo processo» del soggetto umoristico compendiato dall'aforisma bruniano.

E il processo dell'arte umoristica quale sarà, invece?

12. CAMBIO DI PARADIGMA

Si premette che in proposito di quanto segue non si registrano differenze sensibili tra le due edizioni del manifesto. In entrambe l'«attività creatrice dello spirito», in conformità con l'idea romantica dell'arte, è la «fantasia». Parlandone poi in funzione dell'umorismo, il discorso cede a una osservazione che, non troppo specifica, sembra del resto applicabile estensivamente. La fantasia

non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta debbono essere spontanei. Apposta il germe non cade se non sul terreno preparato a riceverlo, ove meglio può germogliare. La creazione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore, per addizione di elementi di cui si siano studiati i rapporti: di membra sparse non si compone un corpo vivo, innestando, combinando.

L'implicazione è contenuta nella *Tragedia d'un personaggio*, novella dell'11 ove si narrano le disavventure dell'autore immaginario di una *Filosofia del lontano*. È il dottor Fileno, sédicente inventore di un cannocchiale rovesciato attraverso cui guardare, alleviandone le afflizioni, fatti e mali recenti come già distanti nel tempo. E si aggiunga tra parentesi che egli è un clone del protagonista dell'apologo *Da lontano* [1909], Paulo Post – nome che a conferma della tensione autobiografica dell'autore è uno tra i vari pseudonimi di Pirandello. Né si tralasci che guardare da lontano è facoltà di chi, avendone capito il gioco, si estranea dalla

vita. Il dottor Fileno predetto uscirà dal mediocre «romanzo» di un altro scrittore, e chiederà una piena realizzazione di sé al narratore che dialoga con lui.

Parimenti nel '21 i Sei, soprattutto il Padre, imploreranno a loro volta il Capocomico di supplire l'autore che li rifiutò. Qual è la premessa implicita nella/della loro supplica? Si è già esposta sopra, e corrisponde al pensiero che da Moritz giungeva attraverso Goethe e Séailles a d'Annunzio e in parte a Capuana.¹² In tal ambito si attua un cambio di paradigma. Il precetto di imitazione della natura è convertito. L'imitazione resta sì a fondamento dell'arte, ma in un senso ben diverso. Oltre l'oggetto cambia la titolarità dell'imitazione. Laddove l'opera imitava il prodotto della natura – un paesaggio, una figura umana, aspetti e fatti della vita ecc., l'artista ne replicherà ora il processo produttivo: fecondazione incubazione nascita. In una parola lo stesso processo di creazione della vita. La quale sarà una vita ideale.

In consonanza con tali presupposti, Pirandello sosterrà allora che l'«attività creatrice» della fantasia rinnoverà il mistero del parto naturale, poiché ivi l'«opera» germoglierà. Un'altra «vita» sarà creata. Ed ecco che un romanzo come *Suo marito* orchestrerà una calcolata metafora dell'evento. Un personaggio, Paolo Baldani, non immemore del Séailles, né del Binet riassunto in *Scienza e critica estetica*, rivela alla scrittrice Silvia Roncella ove dimori secondo lui l'«arte» di lei:

Voi siete una vera forza della natura; dirò meglio: siete la natura stessa che si serve dello strumento della vostra fantasia per creare opere sopra le comuni. La vostra logica, intanto, è quella della vita, e voi non potete averne coscienza, perché logica ingenua, logica mobile e complessa. Vedete, signora mia: gli elementi che costituiscono il vostro spirito sono straordinariamente numerosi, e voi li ignorate; essi si aggregano, si disgregano con una facilità, con una rapidità prodigiosa, e questo non dipende dalla vostra volontà; essi non si lasciano fissare da voi in alcuna forma stabile; si mantengono, dirò così, in uno stato di perpetua fusione, senza mai rapprendersi; duttili, plastici, fluidi; e voi potete assumere tutte le forme senza che lo sappiate, senza che lo vogliate per riflessione.

Sono parole che a parte alcuni aspetti che chiariremo in seguito illustrano lo sfondo della poetica in esame. L'analogia tra la natura e quell'altra natura che è la fantasia dell'artista attraversa tutto *Suo marito*, talché il parto artistico e il parto naturale saranno concepiti in rapporto biunivoco. Se poi un altro personaggio, una scrittrice, parla di «gestazione» dell'opera come di una gravidanza, Ippolito Onorio Roncella, bizzarro zio di Silvia, parla di due «parti»: «plurale di parto» puntualizza. Sono il parto artistico e il parto naturale della nipote, che infatti, l'uno in teatro e l'altro in casa della gestante, avvengono emblematicamente allo stesso tempo.

La stessa idea è del resto espressa sotto forme molteplici in numerosi altri individui. Già in *Scienza e critica estetica*, sempre attingendo al Séailles, si affermava: «Il mistero della creazione della fantasia è il mistero stesso della vita». *Un critico fantastico* inviterà a sua volta a considerare «l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente», e a ravvisare in essa «la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia

¹². Indico di seguito sommariamente le fonti: K. PH. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung der Natur*, ora in *Werke*, a cura di H. Günther, Frankfurt am Main, Insel, 1981, III (vedi anche l'ampio estratto in J. W. GOETHE, *Italienische Reise*, trad. it. *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani & H. von Einem, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1990^{II}, pp. 598-607); G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Baillière, 1883, pp. 167-89; J. W. GOETHE, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Stuttgart & Berlin, Cotta, 1902-1907, XXXIII. *Schriften zur Kunst*, pp. 108-110; G. D'ANNUNZIO, Proemio al *Trionfo della Morte*, in Id., *Prose di romanzi*, Milano Mondadori, 1978⁸, 1 p. 653; L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo, ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898 (*Idealismo e cosmopolitismo e La crisi del romanzo*).

umana». E molti anni dopo nella Prefazione (a quattro mani) ai *Sei personaggi* si leggerà ancora:

Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per diventare anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana.

Solo che in natura il prodotto è suscettibile della interferenza degli elementi naturali, forze che potranno o impedirne o deviarne o limitarne lo sviluppo. Nella gestazione artistica invece l'«opera», maturando al riparo da ostacoli esterni, conseguirà una piena realizzazione. La «vita» allora, speculare eppure diversa rispetto a quella naturale, sarà «un'opera superiore» (*Un critico fantastico*). E «più perfetta, perché scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche. Più determinata, semplificata, vivente solo nella sua idealità essenziale». Sarà una «vita superiore» appun.

Inoltriamoci ora fino a *Teatro e letteratura* [1918]. Posto che ognuno «crea a sé stesso la propria vita», l'autore vi osserva:

ma questa creazione, purtroppo, non è mai libera, non solo perché soggetta a tutte le necessità naturali e sociali che limitano le cose, gli uomini e le loro azioni e li deformano e li contrariano fino a farli fallire e cader miseramente; non è mai libera anche perché, nella creazione della nostra vita, la nostra volontà tende quasi sempre, per non dir proprio sempre, a fini di pratica utilità, il raggiungimento di una condizione sociale, ecc., che inducono ad azioni interessate e costringono a rinunzie o a doveri, che sono naturalmente limitazioni di libertà.

Soltanto l'arte, quando è vera arte, crea liberamente: crea, cioè, una realtà che ha solamente in sé stessa le sue necessità, le sue leggi, il suo fine [...]

Il frammento riprende la Carabba e anticipa una cospicua variante della Battistelli. Destituendo di fondamento i concetti di «verità oggettiva» e di «reale in sé», e surrogandoli con quello di una «rappresentazione» soggettiva, la *princeps*, coerente con il relativismo post-copernicano, argomentava:

nessun artista crede alla verità oggettiva, cioè reale in sé, del mondo che rappresenta. [...] Si potrebbe dire [...] che l'unica verità oggettiva per l'uomo sia quella ch'egli stesso riesce a creare oggettivando con la volontà il proprio sentimento. Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo esteriore, rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione; tuttavia non è ancora arte, perché è in noi senza volontà; noi non possiamo volerla o non volerla. Il fatto estetico comincia quando questa rappresentazione acquista in noi volontà, azione.

Non ogni «illusione» o «finzione» sarebbe dunque arte. La quale necessita di una totale libertà e di una «volontà» mirata. Ma nel corso del suo processo evolutivo, pur confermando l'assunto, nella sua seconda edizione *L'umorismo* si divarica parzialmente dalla prima, e alla divergenza conspireranno forse le proposizioni che abbiamo appena lette in *Teatro e letteratura*:

si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi.

Pur non di meno, chiamiamo *vera* quella dei nostri sensi, *finita* quella dell'arte. Tra l'una e l'altra illusione

non è però questione di *realtà*, bensì di *volontà*, e solo in quanto la finzione dell'arte è *voluta*, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo ad essa: ma voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella dunque è libera, e questa no. E l'una finzione è dunque immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma. Il fatto estetico, effettivamente, comincia solo quando una rappresentazione acquisti in noi per sé stessa una volontà, cioè quando essa in sé e per sé *si voglia*, provocando per questo solo fatto, *che si vuole*, il movimento (tecnica) atto ad effettuarla fuori di noi.

Della «verità oggettiva» e del «reale in sé» si tace ora del tutto. Perché? Perché la realtà esterna e la verità, non solo non sono conoscibili, perché non solo le rispettive nozioni differiscono da soggetto a soggetto e per lo stesso soggetto da momento a momento, ma perché esse non sussistono affatto. L'alternativa è che, in connivenza magari involontaria e inconsapevole con l'ermeneutica contemporanea, Nietzsche in testa, quelle formule siano soppresse perché enunciano nozioni assolute, nozioni proprio perciò invalide, e che proprio perciò non si possono prendere in considerazione. D'altra parte si conferma la centralità della «rappresentazione» o «creazione» dell'arte come dei sensi: «rappresentazione» o anche «creazione» in entrambi i casi «soggettiva», e che come tale è solo «illusione» o «finzione». Se prodotta dai sensi, automatica. Attinge invece l'arte se sia libera e «in sé e per sé *si voglia*» fino a materializzarsi in «forma» e «tecnica». Ed ecco ancora una divergenza, quantunque tacita, che la Battistelli manifesta rispetto all'autosufficienza dell'«intuizione» su cui faceva centro il Croce.

13. IL PERSONAGGIO

È certamente degno di nota se ancora a distanza di tempo, implicitamente ragguagliandosi alla Battistelli come pure a *Teatro e letteratura*, il dottor Hinkfuss, il *regisseur* di *Questa sera si recita a soggetto* [1930], della vita naturale dica:

tendendo a un fine da raggiungere, non sarà mai libera; [...] esposta a tutti i casi impreveduti, imprevedibili, a tutti gli ostacoli che gli altri le oppongono, rischia continuamente d'esser contrariata, deviata, deformata. L'arte vendica in un certo senso la vita perché, la sua, in tanto è vera creazione, in quanto è liberata dal tempo, dai casi, dagli ostacoli, senza altro fine che in sé stessa.

Eppure il narratore di *Personaggi* [1906], confrontando la «logica armoniosa» dei «mondi artificiali» dell'arte con l'aleatorietà della «realtà vera», propendeva non per la prima, l'arte, ma per la «vita» com'è, con tutte le «contraddizioni», le inquietudini, le dinamiche che si scoprono in essa come nelle «anime». Negli universi finzionali correnti – i tratlatizi – prendendone polemicamente le distanze, il narratore dichiara che tutto è invece così «congegnato» da immobilizzare i «caratteri»:

Mai nessuno di quei tanti ostacoli improvvisi che, nella realtà, contrariano graziosamente e limitano e deformano i caratteri degli individui e la vita. La natura senza ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima – credetelo – da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera. Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere non si stagliano forse su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni? Ebbene, gli scrittori non se n'avvalgono [...]. E l'impreveduto che è nella vita? e l'abisso che è nelle anime? Perdio, non mi sento io guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili, come sorti da un'anima diversa da quella che normalmente mi riconosco? E quante occasioni imprevedute, imprevedibili occorrono nella vita, ganci improvvisi che arraffano le anime in

un momento fugace, di grettezza o di generosità, in un momento nobile o vergognoso, e le tengon poi sospese o sull'altare o alla gogna per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quel momento solo, d'ebbrezza passeggera o d'incosciente abbandono?... L'arte, signori miei, ha l'ufficio di rendere immobili le anime, di fissar la vita in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo immutabile.

Gli interrogativi si ascolteranno a breve in un brano, già letto, parzialmente concordante con la dedicatoria [1907] premessa alla nuova edizione dell'*Esclusa* [1908], e poco dopo, con alcuni cambiamenti, e nella Carabba imminente. Ma se con ciò si profilava un orientamento non omogeneo a quello degli altri «scrittori», non era certo perché rispetto all'equilibrio garantito dall'arte fossero privilegiate le storture cui la specie è fatalmente assoggettata. Non che manchino, e in proposito basti ricordare il mostruoso professore dell'*Esclusa* o il campionario di deformi esibito dall'*Umorismo*. Salvo che il crudele espressionismo delle loro figure, stando a Lavater e alla fisiognomica, non è che proiezione esterna di una dimensione profonda, manifestazione sensibile di dolenti stimmate interiori. Non erano però quelle figure, né gli aspetti «volgari e triviali», che preferivano i lacerti appena trascritti. Semmai intendevano impugnare la rappresentazione, la mimesi automatica, inadeguata a esprimere il «movimento», a sondare l'«impreveduto», l'«abisso» delle «anime», le brusche rotture che le lacerano.

Già allora l'attenzione andava dunque slittando dall'«opera» al «carattere», al personaggio, poiché è lui che nel suo «stato di perpetua fusione» può sentirsi «guizzare dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia». Può insomma preannunziare l'umorismo. Del quale appare un esemplare. Ma un tale slittamento non era ancora abbastanza esplicito, né definito, poiché all'epoca Pirandello aveva nel mirino i cosiddetti «scrittori ordinari».

Chi erano? Il pensiero non può che andare ai naturalisti, senz'altro mimetici, poiché proprio loro è l'idolatria delle «azioni» o dei «fatti» che l'«opera» fissa «ordinariamente» in una «logica armoniosa». Programmata cioè secondo rigide relazioni di causalità. Nel risolvere il rapporto dell'arte con la vita in equazione, essi muovevano dal pregiudizio che l'arte, priva di fondamento ontologico, sia legittimabile dalla vita, sulla quale si dovrebbe perciò modellare. Il più celebre di loro, Zola, nel suo *Roman expérimental* aveva scritto Infatti: «Si parte dal presupposto che la natura è sufficiente; bisogna accettarla qual è senza modificarla o sostituirla in niente. [...] Invece di immaginare [...], si prende semplicemente nella vita la storia di un uomo o di un gruppo di uomini, di cui si registrano fedelmente le azioni. L'opera diventa un processo verbale e niente altro».¹³ Registrazione fedele delle «azioni»? L'«opera» alla stregua di un «processo verbale e niente altro»? Non si declassava così l'arte a mera copia conforme della vita? A tale «imitazione servile» il Séailles reagiva fermamente. «Perché ripetere con voce infantile ciò che la natura dice con la sua voce possente?» si domandava nel suo *Génie dans l'art*. E subito soggiungeva: «Paragonare il romanzo a uno studio puramente scientifico, composto di documenti umani, è assurdo».¹⁴ Ed è riecheggiando un tal frammento che Pirandello, ignorando tatticamente che proprio Zola era uno scrittore dotato di potente fantasia, annotava su di un foglietto: «I realisti limitano l'arte all'imitazione pura e semplice della natura [...]. E perché ripetere con voce umana e minore quel che la natura dice con la sua voce possente? [...] Copiar la natura è impossibile». E intendeva la natura in quanto prodotto.

¹³ E. ZOLA, *Le roman expérimental* [1881], trad. it. *Il romanzo sperimentale*, Introd. di E. SCOLARI, Parma, Pratiche, 1992, pp. 146-47.

¹⁴ SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, cit., p. 161.

Appena prima dell'*Umorismo*, in *Soggettivismo e oggettivismo*, la mira era più precisa. Ciò che dell'imitazione si ricusava era «quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che son proprie del fatto fisico». La scelta del linguaggio non veicolava solo un severo giudizio, ma ne dava anche la motivazione: additava il grave limite del Naturalismo nella «necessità meccanica» che nega la libertà dell'arte, e nella «fissità» del «fatto», nella quale si annulla il dinamismo della vita, della vita che quell'arte pressoché fotografica pretendeva invece di rappresentare fedelmente. Appunto a un tale esito appare riconducibile la severa critica della «rigorosa, compassata, arida e nuda imitazione» della «natura».

Ma quando poi Pirandello imputa al Naturalismo una «schiavitù agli oggetti della realtà esteriore», lascia desumere che ciò che specificamente ricusa è che l'arte replichi il prodotto della natura, la vita, non già, come s'è detto, il processo di produzione. Non a caso in *Teatro e letteratura* interverrà un'opzione radicale. La quale, riprendendo *L'umorismo*, sottrarrà all'imitazione della vita il suo stesso oggetto - a maggior ragione se questo viene inteso come «realtà»: «Non si tratta d'imitare o di riprodurre la vita; e questo, per la semplicissima ragione che non c'è una vita che stia come una realtà per sé, da riprodurre con caratteri suoi propri». La vita, la vita con tutta la sua dinamica, deve semmai crearla l'arte. E allora sarà «vita superiore».

Certo, quando nel '22 Adriano Tilgher proporrà la sua interpretazione, riducendo la sostanza dell'opera trattata al conflitto di «Vita» e «Forma», la stessa vittima di tale semplificazione si asterrà dal dissociarsene. Forse perché suggestionato dal presunto prestigio filosofico che gli veniva così conferito? E per di più da un personaggio di rango? Non mancavano del resto gli elementi che autorizzassero quella formula. Penso ad esempio come *La carriola* [1917]. O *La trappola*. Ecc. ecc. Ed è notorio che sviluppando motivi effettivamente suoi l'autore finirà a coonestare un'assoluta irriducibilità tra la fluidità della vita, mutevole e caduca, e la forma non tanto dell'arte, il cui esercizio varia anch'esso nel tempo, ma dei manufatti d'arte, che invece vivono eterni e inalterabili. Tant'è vero che una didascalia del '25 presenta i Sei personaggi come «costruzioni della fantasia immutabili». Tanto è vero, inoltre, che in *Diana e la Tuda* Nono Giuncano pone a uno scultore questo quesito: «quando riesci a imprimere in quella creta la tua immagine, la vita che muoveva le tue dita e quella creta, la vita di quell'immagine [...] ti resta lì davanti sospesa, senza più movimento: atteggiata. E non ne provi lo stesso sgomento che si prova davanti alla morte, davanti a uno che poc'anzi era vivo, e ora è lì, che non si muove più?»

È ora fondamentale l'antitesi o anche lotta tra il movimento della vita e la staticità della forma. E si dica pure tra i paradigmi di questi due concetti, tra Eraclito e Parmenide. Né tali nomi sorprendono. Il primo s'impone poiché associabile al divenire cui Pirandello si ragguaglia. E il secondo non è menzione eccentrica. Entrambi – ne abbiamo preso atto – comparivano del resto nella dedicatoria di *Erma bifronte*. Sicché, se nell'intervista rilasciata a Cavicchioli nel '36, quando Pirandello parla del dissidio tra la vita che diviene e la forma che la paralizza, il suo interlocutore osserva: «Questo dissidio era anche alla base della vita spirituale greca: Parmenide, filosofo dell'ente immobile, dell'Uno; Eraclito, il proclamatore della trasformazione, dell'instabilità, dell'eterno fluire di tutte le cose. In lei, forse per le profonde suggestioni della razza, appaiono le due esigenze, ma si unificano e prendono coscienza di sé come antagoniste. Quale soluzione pone lei al conflitto?» Risposta: «Questa: non lasciar soffocare dalla forma la vita. Esiste in noi un punto fondamentale, un nucleo di sostanza vitale che non può essere impunemente chiuso e soffocato. Nei grandi momenti della vita lo sentiamo in pericolo e allora lo difendiamo». Ecco: non si nega la forma, che

comunque (se ne parlerà ancora) è un elemento necessario della dialettica con la fusione propria della vita. E rammento appena che le suggestioni esercitate da Parmenide non sfuggirono nemmeno a Savinio, né a Sciacca e ad altri ancora. E chissà se a tale agnizione non cospirasse Pirandello stesso, quando si compiaceva delle proprie radici.

14. METALETTERATURA

Le parole di Nono Giuncano sull'arte spostano intanto il discorso sulla funzione autoriflessiva della stessa. La sappiamo ripullulante in Pirandello, particolarmente nell'*Umorismo* – senza grandi differenze tra prima e seconda edizione. Anche a tale funzione, in generale alla metaletteratura, si ricorderà che s'è fatto cenno. Ma ora bisognerà parlarne più in dettaglio, premettendo che essa sovrabbonda sì nella modernità letteraria, ma non in maniera esclusiva. Si pensi, per fare un solo esempio, che nel *Don Quijote* sono più d'una le considerazioni del baccelliere Sanson Carrasco sul racconto di Cide Hamete Benengeli, l'autore immaginario del *Don Quijote* stesso. La funzione suddetta fu prevista da Hegel, la cui *Ästhetik* profetizzava che l'arte romantica, giunta al suo zenit con il romanzo realistico, depistasse appunto verso la prosa rubricata come «trascendentale», ossia di riflessione o di introversione dell'artista su se stesso: «Questo va in primo luogo riconosciuto, che lo spirito è in grado di prendere in esame se stesso, di avere una coscienza, anzi una coscienza *pensante* intorno a se stesso e a tutto ciò che da esso scaturisce». ¹⁵ E si pensi ancor di più a una nota altrettanto significativa, se pur breve, pubblicata da Friedrich Schlegel sull'«Athenaeum» nel '98. Secondo lui la poesia «trascendentale» dovrebbe in tutto quello che rappresenta «*rappresentare anche sé medesima*, ed essere sempre, insieme, poesia e poesia della poesia». ¹⁶

Quanto all'umorismo, la sua stessa causa prima, la riflessione, è preconditione della metaletteratura. Precondizione idonea, certo, ma non ancora sufficiente. Per renderla operativa basterà però che la riflessione o il discorso si svolga non sul referente di un racconto o di un discorso, ma sul racconto o sul discorso che si offre del referente, sulla sua materia o/e sulla verbalizzazione dello stesso. Ossia sulla letteratura. L'effetto strutturale sarà «il frequente interrompersi» della narrazione o del discorso onde ripiegarsi su sé stessa/o come innanzi a uno specchio. Deferisco in proposito il seguente brano del manifesto:

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

– *A questo mondo c'è giustizia finalmente!* – grida Renzo, il promesso sposo, appassionato e rivoltato.

– *Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica*, – commenta il Manzoni. Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione.

La riflessione, assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa. È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. Anche in un'opera così armonica nel suo complesso come *I Promessi Sposi*, è stato notato qualche difetto di composizione, una soverchia minuzia qua e là e il frequente interrompersi della rappresentazione o per richiami al famoso Anonimo o per l'arguta

¹⁵ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. *Estetica*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 16-17.

¹⁶ F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. SANTOLI, Firenze, Sansoni, 1967, p. 83.

intrusione dell'autore stesso.

Dove s'inserisce «l'arguta intrusione dell'autore stesso. Su cosa rifletterebero le di lui parole prese a modello d'umorismo? Sopra il referente? Sulla sfida minacciosa di Renzo? Ma nell'universo dei *Promessi sposi* quest'ultima appartiene già a una narrazione, per di più di secondo grado: la narrazione del presunto anonimo, che buona parte della «storia» che riferisce l'aveva appresa dalla viva voce dello stesso Renzo.

Il romanzo del Manzoni, allora, appare a tratti autoriflessivo, metaletterario, metanarrativo. E metanarrativo è dunque, in grado ulteriore, lo stesso *Umorismo* quando ce ne parla. Del resto la metafora dello specchio ove «il sentimento si rimira» generando con ciò la «riflessione» su sé stesso, non è che un'allusione all'autoriflessività propria della «concezione umoristica». Un'allusione che verso la fine del manifesto sarà convalidata da un'altra metafora: l'«ombra» che fuoriesce dal «corpo» del «sentimento». È l'«ombra» della «riflessione» sul «sentimento» stesso, alla quale l'«umorista» è più attento che non qualunque «artista ordinario»:

l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.

Ma se con ciò si indicano motivazione e genesi dell'inclinazione metaletteraria dello stesso manifesto, non è che prima di esso tale inclinazione in Pirandello fosse assente. O rara. Ricorreva da tempo. E infatti nel *Pascal* il bibliotecario riflette e invita a riflettere sull'atto stesso della propria narrazione confidando:

non mi sarei mai e messo a scrivere, se [...] non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire da ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura, riducendosi finalmente a effetto l'antica speranza della buon'anima di monsignor Boccamazza, capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo mio manoscritto, con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia *terza, ultima e definitiva* morte. [...] Lo scrivo qua, nella chiesetta sconsecrata, al lume che mi viene dalla lanterna lassù, della cupola [...].

Il narratore autodiegetico – Mattia Pascal, non l'autore empirico – indulge alle confidenze nella *Premessa* e nella *Premessa seconda*, è vero. Tuttavia non è men vero che entrambe, nonostante la loro intitolazione anfibia, siano ben lungi dal costituirsi in qualcosa di simile a una prefazione, spazio istituzionale ove l'autore empirico parla di sé e del suo lavoro, sì, ma fuori dal lavoro stesso, che almeno in ciò resta salvaguardato dalla di lui ingerenza metanarrativa. Nel *Pascal* tale funzione la esercita semmai l'*Avvertenza* seriore. Le premesse suddette sono invece parti organiche dell'opera. Non per nulla la loro enunciazione è presa in carico dal suo soggetto finzionale, ossia da un personaggio. Che cede così all'autorispechiamento e proietta sulla scena del *Pascal* se stesso nell'atto di scrivere il *Pascal* («Lo scrivo qua...»). Così come nelle *Meninas* (faccio un esempio notissimo) un Velásquez si ritraeva riflesso in uno specchio mentre dipingeva *Las meninas*. Né si tralasci che in spregio a «una narrazione minuta e piena di oziosi particolari» come la naturalistica, Mattia annunzia che parlerà di sé «quanto più brevemente [...] possibile». E con ciò stesso incunea una

riflessione pur indiretta e compendiosa sul proprio romanzo e in generale sull'arte del romanzo.

Ma la riflessione altera il filo narrativo. Sovrappone il presente o futuro del discorso al passato del racconto. Gli infligge insieme con un'impronta saggistica un'indole umoristica. Non a caso si insisterà dunque sulle digressioni che marcano le autoriflessività del *Pascal*. Che già solo per questo, già se stiamo ai predetti Hegel e Schlegel, marcherebbero un romanzo della modernità. Esse infatti, beninteso tutte al presente, sono di massima concentrate, come s'è appena visto, nella parte iniziale e nella parte finale. Le quali incorniciano così il racconto in guisa di romanzo sul/del romanzo. Ma si tratta – ecco il sentimento del contrario e l'umorismo che ne consegue – quasi di un romanzo sul/del romanzo che deprezza il suo oggetto, lo rende patetico e insieme lo ridicolizza, onde dar risalto alla scelta innovativa che veicola.

Preso atto dei lacerti metaromanzeschi delle due premesse, si aggiunga che nelle ultime pagine del libro il memorialista informa che ometterà di trascrivere – implicitamente irridendolo come aveva irriso il necrologio su di sé – il «pezzo forte» del Lodoletta, *Mattia Pascal è vivo*, uscito sul «Foglietto» di Miragno dopo il ritorno del protagonista. Infine confida che ha impiegato «circa sei mesi» a stendere la sua storia con l'aiuto di don Eligio Pellegrinotto. L'ultima è una scheggia autoriflessiva, una scheggia di metaromanzo che racconta il romanzo. Un *Roman eines Romans* microscopico, certo, del quale sarebbe però superficiale ignorare o tacere l'importanza emblematica che riveste.

Ma lacerti simili se ne sorprendono anche all'interno del manufatto, e vorrei deferirne un altro solo. Alla fine del capitolo III, intermettendo *ex abrupto* il racconto delle proprie avventure – quando nella chiesa che ospita la biblioteca Boccamazza è intento a scriverlo – il narratore interrompe il racconto onde riferire di un dialogo con don Eligio Pellegrinotto:

– Bisognerà pure che ne parli, eh, don Eligio, del mio matrimonio?

Arrampicato là, su la sua scala da lampionajo, don Eligio Pellegrinotto mi risponde:

– E come no? Sicuro. Pulitamente...

– Ma che pulitamente! Voi sapete bene che...

Don Eligio ride, e tutta la chiesetta sconsaconata con lui. Poi mi consiglia:

– S'io fossi in voi, signor Pascal, vorrei prima leggermi qualche novella del Boccaccio o del Bandello. Per il tono, per il tono...

Ce l'ha col tono, don Eligio. Auff! Io butto giù come vien viene.

L'interruzione – tanto più vistosa e premeditata, se due interlinee doppie dividono il frammento dal resto del capitolo – non è affatto marginale. Introduce all'interno del *Pascal* una enunciazione di poetica relativa allo stesso *Pascal*: una valutazione sarcasticamente corrosiva del canone classico (Boccaccio e Bandello) perorato da don Eligio Pellegrinotto, cui è contrapposta con leggerezza giocosa e burlesca, un'alternativa: l'insofferenza di canoni che anima l'umorista. Ne avevano peraltro dato già una testimonianza indiretta gli incipit modellizzanti che sulla soglia delle proprie memorie il bibliotecario esibisce nella *Premessa seconda* onde beffare vecchie prassi di romanzo. «E va bene!» egli dice a don Eligio Pellegrinotto che gli va proponendo schemi di racconto tradizionali: «*Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! E che volete che me n'importi?*»

Anche la novella *Personaggi* precede *L'umorismo*. E in essa il dottor Scoto si ostina a leggere, traducendolo a braccio dall'inglese, un brano del libro teosofico già indicato, *The Astral Plane*:

Abbiamo detto che l'essenza *elementale* che ne circonda da ogni parte è singolarmente soggetta, in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano. Abbiamo descritto ciò che produce su essa il passaggio del minimo pensiero errante, cioè a dire la formazione subitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti. Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modella istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso; e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria, la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti.

Il narratore autodiegetico della novella prende le distanze da quelle «sciocchezze senza costrutto». Il dottore – forse per *captatio benevolentiae* – si affretta allora a fargli eco onde rimuovere dal proprio capo il sospetto di connivenze teosofiche. «Oh, aberrazioni, aberrazioni» commenta in virtù del «sentimento del contrario» che s'intrude pure in lui. Ciò nonostante azzarda che il brano dell'*Astral Plane* debba suscitare la curiosità del suo interlocutore: «mi pare [...] possa interessarla moltissimo» soggiunge. Perché? Quando termina la lettura, conclude senza troppe allusioni: «nessuno meglio di Lei può sapere che questo è vero. [...] Ne sono una prova tutti i personaggi creati dall'arte». Che vuol dire?

Non si ignora che già il familiarissimo Capuana non esitava a promettere gratitudine all'artista che offrì al pubblico «il personaggio vivente davvero».¹⁷ Ma il sottinteso è ora che la teosofia, pur senza essere condivisibile, possa comunque concorrere all'intelligenza d'una costruzione narrativa. Leandro Scoto intende precisamente che il processo di formazione dei personaggi sia analogico rispetto a quello dell'«essere vivente». Che quando formuliamo un «pensiero» o un «desiderio» si «modella» nella «essenza elementale», ove in attesa di un autore, fluttuerebbe come un'ombra, come un fantasma. Pure la sua è dunque una considerazione metaletteraria.

Senonché quell'«essere» avrebbe una «vita propria» di durata proporzionale alla forza che lo ha generato. Appena formato sfuggirebbe al «controllo del suo creatore». Ne sarebbe autonomo. Come del resto i suoi formicolanti colleghi. Talché Nicola Merola ha non a torto osservato che proprio «il loro pullulare, incontenibile come se fosse spontaneo, e la frequente trasmigrazione dalle novelle al teatro» fornisce la «più persuasiva testimonianza» della loro «esistenza autonoma».¹⁸ Ma il dottore, poiché anche lui «in cerca di autore», se pretende di avere una sua propria personalità, non deve considerarsi autonomo dal narratore di cui è proiezione mentale o affettiva. Intrecciando perciò con l'interlocutore una schermaglia verbale, invoca da lui la «vita» che lo affranchi dall'incompiutezza realizzandolo. Spera in un capolavoro che lo immortalino. Il quale è pertinenza di uno scrittore. Solo quando costui vi avrà adempiuto si determinerà, in proporzione alla riuscita artistica, un'«esistenza imperitura» oppure «efimera»: «mi faccia commettere magari qualche grossa bestialità» chiede allora supplichevole il dottor Scoto «affrontare la morte, putacaso, per salvare un mio simile, beneficiare un amico per averne gratitudine, mi faccia financo prender moglie, che debbo dirle? [...] ma non mi abbandoni».

¹⁷ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. XXI.

¹⁸ N. MEROLA, *Pirandello o l'immaginazione. Con un prologo verghiano*, Pisa, ETS, 2023, p. 104.

Ma il supplice non persuade il narratore. Suscita invece in lui il sentimento del contrario. E un tenue umorismo. Inascoltato, sarà invitato ad andarsene. Ebbene: come classificare le sue considerazioni? Verbalizzate, non meramente mentali, erano appunto metaletterarie. Concentrate sul personaggio, è vero, il che non è senza importanza. Non è il personaggio – troppo ovvio – un elemento fondante del racconto? Che non è a sua volta – ancora più ovvio – letteratura? Il lettore consuma pertanto un altro lacerto di metaletteratura. Meglio: di metaracconto, di racconto di un racconto, sia pure, come la celebre «commedia» dei Sei, un racconto «da fare», e che come quella non si farà.

15. METALETTERATURA E PERSONAGGIO

Quanto detto suggerisce a combacio di ritornare sul personaggio e di soffermarsi un po' più a lungo sopra di esso e sulle sue peculiarità in relazione all'inclinazione metaletteraria di Pirandello. Orbene, il personaggio era invero centralissimo già nell'*Azione parlata* [1899], ove s'inseriscono parole che per la loro trasparenza sarà utile delibare. «Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma» premette l'autore. «E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma». E questo è il seguito (il quale, sia detto tra parentesi, è metaletterario anch'esso, se pure per evenienza istituzionale):

ogni azione e ogni idea, perché appariscano in atto, vive e spiranti innanzi agli occhi nostri, han bisogno della libera individualità umana, in cui, per usare una frase hegeliana, si mostrino come *pathos* motore: bisogno insomma di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno si mostrerà asservito, soggetto alla intenzione e ai modi dell'artista, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato, quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità. Poiché i varii e complessi elementi in un carattere debbono essere fusi in un determinato argomento, imperniati in una situazione, trovando l'espressione in una fisionomia essenziale che campeggi per tutto e spinga a determinate azioni.

Rispetto al querulo dottor Scoto non sfugge una differenza. Se lui parlava del personaggio senza distinzioni, ora l'oggetto è il personaggio drammatico. Anzi: meno lui che la necessità di un suo «particolar modo di esprimersi» rispetto allo stesso autore. Poco importa, però. Anche il personaggio drammatico e ciò che gli concerne, prima ancora che al teatro e al palcoscenico (se e quando lo calcherà), appartiene alla letteratura, quantunque teatrale.

Alcuni anni dopo il manifesto, *Suo marito*, in un altro brano metaletterario, narrerà pure di personaggi che sfuggivano al controllo del loro autore. Subivano l'«arbitrio assoluto di tante volontà che si sopraffacevano a vicenda, di tanti esseri abbandonati a sé stessi, che compivano la loro azione nella piena indipendenza della loro natura». E nemmeno ora importa se erano personaggi di un racconto o di una *pièce*. Si noti semmai che uno stesso brano di *Personaggi* trascritto sopra («Nella realtà vera...»), adattato ogni volta al contesto, in breve tempo confluisce così nella dedicatoria dell'*Esclusa* e nell'*Umorismo* come pure in un saggio del 1908. Precisamente in *Illustratori, attori e traduttori*, ove costituisce dunque un parziale autotrapianto. Pur con varianti volte ad attribuire non già all'opera, ma al personaggio la contraddizione tra l'organicità dell'arte e la disorganicità della vita.

La relativa compensazione avverrà nel «piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda», ossia nell'«opera». Ma il ruolo decisivo lo assume l'«essere meno reale e tuttavia più vero», il personaggio, libero e indipendente: conserva la sua «unità» e la conferisce *eo*

ipso al manufatto ove agisce – cui sarà garantita dalla di lui «logica vivente». La quale comporta il dinamismo, il movimento, la fusione e i sussulti che comporta una fusione. Senz'altro portanti sono ancora i personaggi drammatici. E anche tali saranno secondo *Teatro siciliano?* [1909], e quasi un decennio dopo secondo *Teatro e letteratura*. Talché la conclusione non potrà che essere ancora la stessa: metaletteratura.

Stando sempre a date successive all'*Umorismo*, si prenderà infine atto di un personaggio narrativo al quale s'è già fatto cenno: il dottor Fileno. S'è detto che esce dall'opera di un autore da cui non reputava attualizzate le proprie potenzialità, e che pertanto, «pover'uomo», chiede al narratore autodiegetico della *Tragedia d'un personaggio* che lo faccia vivere in eterno lui. Innanzi alle perplessità di quest'ultimo tenta di persuaderlo, e a tal fine, anticipando in parte il Padre dei *Sei personaggi*, sfoggia una fervida perorazione degna di un maestro di eloquenza, tanto più la alimenta la tensione orale manifestata da esclamazioni e qualche interrogativo.

La sua noncuranza, il suo disprezzo mi sarebbero, creda, assai meno crudeli, che codesta passiva commiserazione, indegna d'un artista, mi scusi! Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità. [...] Ma dunque sul serio lei non comprende l'orrore della tragedia mia? Avere il privilegio inestimabile di esser nato personaggio [...] vivo, ordinato dunque, anche nella mia piccolezza, all'immortalità, e sissignore, esser caduto in quelle mani, esser condannato a perire iniquamente [...]!

L'interlocutore tace. Non sembra però indifferente alla mozione degli affetti. Nonostante la comicità della circostanza, è «compreso di pietà». Ma tolta qualche esitazione, resiste: si rifiuta di accogliere il personaggio. Eppure ne ha intanto ascoltato l'arguto monologo. Il quale è manifestamente metaletterario. E però, rispetto all'*Azione parlata* e a *Suo marito*, il dottor Fileno opera una pur minima correzione di rotta che lo associa piuttosto al dottor Scoto. Si noterà specialmente che il personaggio non è per lui solo drammatico, ma appartiene a qualunque genere e tipo, inclusi i narrativi. Non solo: egli sembra svincolarsi del tutto dal grembo dell'opera in cui fu concepito e d'onde nacque. E premono nella medesima direzione il dialogo e il monologo della novella. Appunto con essi e in essi il filosofo del lontano afferma insieme con la libertà di parola la propria indipendenza dall'autore e dall'opera di lui, la propria autonomia di creatura migrata da un altro manufatto, dal «romanzo» su cui riflette non senza sollevare un sentimento del contrario.

Di un tal ambito di provenienza non era dunque prigioniero. Vero è che lamenta di «soffocare in quel mondo d'artificio» di cui è protagonista, dove dice di non potere «né respirare, né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato». Vero è pure che protesta: «Un uomo, se si trova avvilluppato in condizioni di vita a cui non possa o non sappia adattarsi, può scapparsene, fuggire; ma un povero personaggio, no: è lì fissato, inchiodato a un martirio senza fine! Aria! aria! Vita!». In breve, pensa di essere indissolubilmente vincolato all'opera aborrita, all'eterna fissità della sua forma in contrasto con il fluire

imprevedibile della vita. In breve, con la «logica vivente» del personaggio privilegiata dall'arte umoristica.

Ma a ben guardare non è proprio così. Prova ne è che senza alcun impedimento egli può ora esporre al narratore i propri casi. Con la sua connaturale mobilità si propone anzi come elemento fondante di un altro individuo narrativo, e se nulla ottiene, è solo perché il narratore recalcitra ad accoglierne le istanze. Ma frattanto il dottore espone le proprie riflessioni metaletterarie. Che ora suscitano il sentimento contrario alla «pietà» dapprima ispirata (il narratore rifiuta di accoglierlo). Sicché sembrano umoristiche anch'esse. Anni dopo il Padre dei *Sei* esalterà l'indipendenza assoluta del personaggio «anche dal suo stesso autore» dicendo a sua volta:

Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nell'azione, nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guaj se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tutt'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!

E il soggetto della enunciazione non si riferisce nemmeno lui ai soli personaggi drammatici. Si riferisce a tutti, compresi i narrativi, sicché le sue saranno considerazioni latamente metaletterarie.

16. LA LETTERATURA DI SECONDO GRADO. TRAPIANTO E AUTOTRAPIANTO

In una conversazione dell'80 Italo Calvino avvertiva che «l'arte nasce da altra arte, così come la poesia nasce da altra poesia». «Questo è sempre vero» confidava: «anche quando uno crede semplicemente di far parlare il proprio cuore, o di imitare la natura, di fatto imita già delle rappresentazioni, magari senza rendersene conto». La letteratura, l'arte, ogni arte sarebbe «lavoro impersonale», «creazione collettiva».¹⁹ Tali parole appaiono ragguagliabili all'apologo di uno scrittore, Borges, che non a caso fu per Calvino un modello. Se anche per lui, per Borges, la letteratura si alimenta di letteratura, ed è pertanto letteratura di secondo grado, il suo enigmatico *Pierre Menard* riunito in *Ficciones*, *ficcion* al quadrato, ne è un'iperbole provocatoria. Poiché l'eponimo di quel magnifico racconto, scrittore francese immaginario, riscrive due capitoli e un frammento di un terzo del *Don Quijote* tali e quali, «parola per parola e riga per riga». E ciò nonostante ne riesce paradossalmente lui l'autore. Anzi: il suo *Don Quijote*, altro che mera copia dell'originale, è «più sottile» e «quasi infinitamente più ricco».²⁰ L'idea così secreta non è troppo distante da quella di Calvino, sebbene convertita in *exemplum* – diciamo.

E se di *exemplum* si tratta, qual'è l'ingiunzione pragmatica che come da ogni *exemplum* ne decorrerebbe? Sempre restando in ambito letterario, si coglie l'invito ad estendere l'indagine in atto ad altri tipi di discorso, i cui confini, peraltro, possono confondersi tra di loro: intertesto, autotrapianto e trapianto o prelievo – per non dire plagio, che nel caso è peraltro concetto da manovrare con molta circospezione. Qual è intanto il vincolo dei tipi elencati

¹⁹ I. CALVINO, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, in Catalogo della Mostra «Rubare a Klee» di Tullio Pericoli, Milano, Galleria del Milione, 1980, ora in Id., *Saggi*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, II, pp. 1803 e 1811-12.

²⁰ J.L. BORGES, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* [1939], in *Ficciones* [1944], trad. it. *Finzioni. La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 39-42.

con l'umorismo? La risposta, comunque implicita, è rinvenibile per svelti cenni nelle pagine precedenti, ove si sono delibati o almeno menzionati lacerti provenienti da altri scrittori come da Pirandello stesso. Resterebbero però da comporre quei cenni isolati e magari casuali in una argomentazione che delucidi organicamente, nell'ambito della poetica umoristica, il senso del presente caso di «cleptomania letteraria» – formula che in un articolo apparso sulla «Critica» il 31 gennaio 1896 (ora in *Saggi e interventi*) l'autore stesso mutuò, a proposito di d'Annunzio, da Rodenbach.

Selezionando dapprima un succinto campionario dei suddetti tipi, si veda ad esempio un brano del *Pascal*, una digressione che ha quasi l'aspetto di un saggio. Non a caso nella sua parte centrale è un trapianto da un'opera, appunto un saggio, come il *Génie dans l'art* del Séailles. Si introduce così nel romanzo, sospendendone il corso dell'azione, una succinta riflessione di estetica:

Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch'esso evoca e aggruppa, per così dire, intorno a sé. Certo un oggetto può piacere anche per se stesso, per la diversità delle sensazioni gradevoli che ci suscita in una percezione armoniosa: ma ben più spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per se medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi.

Ma come poteva avvenire per me tutto questo in una camera d'albergo?

Quando dopo le ricerche pionieristiche di Andersson il Barbina pubblicò *L'ombra e lo specchio*, che tra le traduzioni da Séailles includeva pure il succitato brano del *Pascal*, un rapido esame comparativo cospirava alla conclusione che il filosofo francese, come ormai sappiamo, era stato in varie occasioni una fertile fonte. Che non era nemmeno l'unica, rammento. Gli studi su Pirandello, infatti, ne hanno individuate parecchie. Non sarebbe però di molta utilità, ai nostri fini, ordinarle in un elenco che riuscirebbe di necessità sommario. Mi limito dunque a un'altra sola, del resto nota: un volume di Napoleone Colajanni, *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause* [1894], dal quale *I vecchi e i giovani* trapiantarono l'episodio della visita di Lando Laurentano ai caduti della rivolta siciliana, tra cui una «*nnucenti*». Legittimo allora incolpare il tributario di plagio? Questione annosa e tuttora discutibile.

Lasciando da parte un Balzac e numerosi altri, mi limito a rammentare un evento a suo tempo clamoroso: la stridula polemica sui plagi dannunziani (all'accusa parteciparono tra gli altri il Thovez, e con atteggiamenti variabili anche Croce). La replica dell'imputato, in apparenza disinvolta, se non tracotante, a ben guardare non è invero abusiva, tanto meno se letta attraverso i filtri di Borges e Calvino con cui sostanzialmente concorda. In una lettera apparsa dapprima sul «Figaro» del 1° febbraio 1896, e quindi sull'«Illustrazione italiana» del 9 febbraio 1896, il Vate affermò che l'originalità di uno scrittore (e intendeva di sé stesso) «risiede in questa virtù della parola per la quale tutto ciò che egli tocca sembra appartenergli per sempre. Da Orazio a Ronsard, da Virgilio a Racine, da Dante a Goethe, da Boccaccio a Balzac – *si parva licet*, ecc., – tutti i grandi artefici di prosa e di poesia hanno preso il loro bene dove l'hanno trovato».²¹

Lo stesso Pirandello, nonostante la repulsione ostentata sempre nei confronti del collega, intervenne con *L'idolo* [1896] (ora in *Saggi e interventi*) senza dare peraltro troppo peso al rumore sollevato («non vogliamo ora assolutamente far nostra l'arma con cui si vuole

²¹ Vd. ora G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1889-1938*, a cura di A. ANDREOLI, testi raccolti da G. ZANETTI, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2003, II, p. 408.

colpirlo: dichiariamo anzi che nel presente scandalo non troviamo alcuna ragion d'arte per approvar la guerra che si muove più all'onestà dello scrittore che alla sua produzione letteraria»). Sarà del resto la lettera a Pietro Mastri dell'8 marzo 1902, ora nelle *Interviste a Pirandello*, ad ammonire in proposito:

per me, non commette plagio chi, appropriandosi di un'invenzione altrui, con la propria fantasia la ricrei e riesca a darle miglior forma e maggior vita. L'Ariosto, per esempio, non commise plagi, prendendo a piene mani la materia pel suo poema dalla letteratura cavalleresca francese e dalla italiana: commise però un plagio quando rifece malamente in un'ottava del canto VI il famoso paragone della terzina dantesca [...]

E poco importa se ora il ragguaglio sia piuttosto alla «materia» e solo obliquamente alla «forma» dell'*Orlando*. Restano le divaricazioni tra gli originali e le 'copie'. E per quanto riguarda il lacerto del *Pascal*, salto la traduzione pubblicata da Barbina, rispetto alla quale si può pur sorprendere qualche variante ulteriore, e leggo il testo originale di Séailles:

l'objet se transforme selon les images qu'il évoque et qu'il groupe autour de lui. Sans doute un objet peut plaire par lui-même, grâce à la diversité des sensations agréables qu'il unit en une perception harmonieuse; mais que de fois il est impossible de trouver dans l'objet seul la raison du plaisir qu'il ne cause! La fantaisie l'embellit en l'enveloppant d'images charmantes qui semblent en rayonner. Il n'est plus perçu tel qu'il est, il ne peut s'offrir à nos regards qu'entouré du cortège d'images auxquelles il est associé. Nos émotions se mêlent aux choses, qu'une mystérieuse correspondance semble unir à nous.²²

Chiunque può prendere atto delle discordanze di «forma» tra i due frammenti. Lievi, sì, ma che assumono rilievo nell'ultima proposizione di entrambi. Il Séailles, che conosceva bene Baudelaire e il Simbolismo, evoca nella propria «una misteriosa corrispondenza» che «sembra unire» le cose a noi. Il bibliotecario, che se rifletteva la cultura dell'autore aveva letto Binet, e forse anticipava Proust (nemmeno lui, s'è detto, ignaro di Binet), preferisce invece attestare che l'«anima» di un oggetto che amiamo «è formata dai nostri ricordi». Ma non sono tanto queste le discordanze più o meno notevoli che inibiscono di comminare una eventuale sanzione per plagio, comunque opinabile. Si pensi piuttosto alla diversa funzione strutturale che il lacerto di Séailles assume nel nuovo contesto. È una funzione strumentale, tesa a sospendere il flusso narrativo e ad insinuare una digressione saggistica.

E i numerosi autotrapianti? Se del pari che i trapianti non attingono a manufatti altrui, identico è però il loro ruolo. E in base ad esso devono essere vagliati. Alcuni li abbiamo già letti, e a nessuno sarà sfuggito che durante i loro transiti mutavano. Ma non vorrei tralasciarne un altro. Alludo a uno dei frammenti capitali dell'*Umorismo*. Lo abbiamo già letto, ed ora, non senza molte varianti, lo leggeremo di nuovo in *Suo marito* (ma sarà poi soppresso nel suo rifacimento incompiuto che secondo l'esperta acuzie di Aldo Maria Morace è attribuibile a Stefano Pirandello).²³ Il soggetto di cui si parla è Silvia Roncella:

Quante volte, nell'insonnia, mentre il marito e maestro le dormiva placido accanto, ella non s'era veduta asaltare nel silenzio da uno strano terrore improvviso, che le mozzava il respiro e le faceva battere in tumulto il cuore! Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, sospesa nella notte e nel vuoto della sua anima, priva di senso, priva di scopo, le si squarciava per lasciarle intravedere in un attimo una realtà ben diversa, orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, in cui tutte le fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si scindevano, si disgregavano.

²² SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, cit., p. 101. Il brano è incluso, pur con varianti, nelle traduzioni dell'opera pubblicate nell'*Ombra e lo specchio* di Barbina.

²³ Stando alla grafia del manoscritto del rifacimento del romanzo suddetto suggerirebbe tuttavia che si tratti di opera di Stefano Pirandello. Si veda in proposito il documentato A.M. MORACE, *Una riscrittura pirandelliana? Il caso di «Suo marito»*, «La Modernità letteraria», 16, 2023, pp. 31-47.

In quell'attimo terribile ella si sentiva morire, provava proprio tutto l'orrore della morte e con uno sforzo supremo cercava di riacquistare la coscienza normale delle cose, di riconnettere le idee, di risentirsi viva. Ma a quella coscienza normale, a quelle idee riconnesse, a quel sentimento solito della vita non poteva più prestar fede, poiché sapeva ormai ch'erano un inganno per vivere e che sotto c'era qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non costo di morire o d'impazzire.

È il momento in cui l'anima – «la vita in noi» diceva *L'umorismo* – si libera delle sue finzioni; sospende la sua costante mascherata, rompe gli argini, e avvista la «nudità arida» della vita: una rivelazione che non si potrà più ignorare, dalla quale non si potrà più recedere. E in effetti Silvia Roncella si spoglierà infine della sua maschera, si emanciperà da convenzioni e convenienze, seppellirà il figlioletto deceduto, abbandonerà il marito, e conquisterà l'autenticità della propria natura di artista intenta solo a creare. Ma sebbene il lacerto sia uno snodo essenziale dell'ideologia letteraria di Pirandello, ora interessa soprattutto perché si tratta di una delle digressioni che abbondano e anzi sovrabbondano in *Suo marito* e ovunque. Del pari che le altre essa interrompe il decorso lineare del racconto e secondo i canoni dell'umorismo lo scompone. Tanto più se, come il contesto da cui proveniva, è statutariamente saggistica, e dunque discorde rispetto alla struttura narrativa di cui pure è chiamata a far parte.

17. LA LETTERATURA DI SECONDO GRADO. LA QUESTIONE DELL'ORIGINALITÀ

La campionatura potrebbe proseguire a lungo. Quella finora esibita sembra tuttavia sufficiente a rispondere alla domanda che ponevo e che ora ripropongo: qual è il nesso tra i casi deferiti e *L'umorismo*? Si legga ancora qualche brano di quest'ultimo. Ad esempio quello in cui, premesso che secondo Pirandello il *Tristram Shandy* «è tutto quanto un viluppo di variazioni e digressioni», si prosegue con una considerazione eloquente:

Ma se questa caratteristica è stata notata, non se ne son vedute chiaramente le ragioni. Questa scompostezza, queste digressioni, queste variazioni non derivano già dal bizzarro arbitrio o dal capriccio degli scrittori, ma sono appunto necessaria e invariabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrarii: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate [...].

E si badi: la «riflessione si insinua acuta e sottile dappertutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione». Ecco: nell'opera umoristica la digressione è, del pari che la scomposizione, «frutto della riflessione», sicché nella suddetta intervista Rosso di San Secondo raccoglierà su *Uno, nessuno e centomila* una confidenza capitale: «Si vedrà in esso un'altra delle caratteristiche fondamentali dell'umorismo, che è appunto la scomposizione operata dalla riflessione di tutti i fantasmi creati dal sentimento». È come l'effetto di un ordigno esplosivo. Contraddice radicalmente quella «logica armoniosa» che il manifesto disdegnava augurandone la disgregazione. E se un'opera – non importa di chi – se un'opera è disgregata, appunto, disarticolata, scomposta, detratto che vi si annusa l'umorismo, le sue singole parti mancano o sembrano mancare di un vincolo che le tenga stabilmente insieme.

Più facile allora che esse possano trasmigrare da un'opera all'altra. E che si connettano a filamenti ulteriori secondo l'idea che immane al nuovo testo, ivi compresi altri prelievi

eventuali, qualunque sia la loro origine. Si tratterebbe allora di una sorta di *ars combinatoria*? Certo è che abbiamo visto, stando ai lacerti deferiti, un frammento saggistico di Séailles transustanziarsi nel *Pascal*, ed uno dell'*Umorismo* in *Suo marito*. E a volgersi ora ai personaggi, fondanti in Pirandello, s'è visto pure che il dottor Fileno può evadere dal modesto romanzo in cui era nato e richiedere a un nuovo autore una nuova narrazione, ove combinandosi con altri attori sia ancora lui il protagonista. Sono del resto numerosi i casi del genere. Non diversamente dai casi di temi e motivi liberamente circolanti su sentieri convergenti o divaricati delle opere di chiunque.

Non sorprende allora che Pirandello, dopo che il 31 luglio 1898 era uscito, sotto il di lui pseudonimo di Giulian Dorpelli, la recensione a «*L'anello*», *Romanzo di Ugo Fleres* (ora in *Saggi e interventi*), il 30 ottobre successivo pubblicati sul «Don Chisciotte di Roma» Per «*L'Anello*», *romanzo di Ugo Fleres*. L'articolo discorreva di un presunto plagio del Fleres onde proscioglierlo da una facile accusa. Non si era infatti mancato di osservare e redarguire con severità le innegabili consonanze tra *L'anello* e un romanzo di Ottorino Novi, *L'esca*. Il nuovo recensore ammette sì «che il caso veramente straordinario, inesplicabile, di due scrittori che han concepito l'argomento d'una favola, più che somigliante, quasi identico, possa interessare anche vivamente la critica e il pubblico». Ma soggiunge:

il problema d'arte [...] doveva consistere appunto nell'esame dei mezzi e della forma adoperati a svolgere il soggetto; o in altri termini: dato un tema press'a poco uguale trattato da due scrittori, nel vedere qual de' due avesse saputo trovare mezzi più fecondi d'effetti artistici, più ingegnosi, più organici e più proprii e forma più intrinseca al soggetto. Poiché nessuno, io credo, vorrà negare che nella scelta dei mezzi, cioè della forma e delle forme, sta la misura del senno e dell'arte d'uno scrittore.

Se di plagio si tratta, esso è dunque relativo al «tema» dei due romanzi, non alle rispettive forme, sulle quali Pirandello preferisce concentrare la sua attenzione. Sicché i suoi argomenti in difesa dell'imputato non sono molto diversi da quelli dichiarati nella lettera a Mastri. E nemmeno da quelli seguenti, esposti invece nell'*Umorismo*:

Arte falsa, quella dell'Ariosto? Buttando via in un fascio i mediocri, e affrontando i veri poeti, ci accorgeremo subito di fare una questione di contenuto e non di forma, una questione dunque estranea all'arte. Ma questo stesso contenuto, che fa tanto dispetto, come fu assunto dai poeti veri, da coloro che ebbero innegabilmente uno stile, e dunque originalità e intimità? Non c'è proprio nulla che riempia il vuoto che ci si vuol sentire? Non c'è l'ironia di questi poeti? E perché non si vuol riconoscere il valore positivo, sottinteso, di questa ironia?

Attenzione però: onde corroborare il suo pensiero, nel soccorso a Fleres Pirandello rammenta che «abbiamo nel teatro greco uno stesso soggetto trattato da Eschilo, da Sofocle, da Euripide: il ritorno di Oreste per vendicare l'uccisione del padre». Non che si avventuri in analisi o confronti verbali, è vero. Resta tuttavia alle modalità dell'azione scenica: «come verrà Oreste da Crisa in Argo? come si farà conoscere da Elettra?... » Che senso ha un tal ragguaglio? È notorio che l'antichità classica non privilegiava troppo l'originalità. Che nell'esperienza del moderno, pur con la parziale riserva insinuata dalla ricerca delle fonti, peraltro benemerita, sarà invece il canone egemone, la regola volta per paradosso a ricusare ogni regola. Ovvero a surrogarle tutte. Poiché il culto dell'originalità lo celebra soprattutto, come sappiamo, la civiltà romantica. Secondo la quale, e anche questo appartiene alle comuni conoscenze, l'arte è prodotto unico e irripetibile del genio. Sarebbe un'eccezione al limite del patologico.

La civiltà classica, invece – altra comune conoscenza – si avvaleva dell'*inventio*, del rinvenimento. Sappiamo anzi che essa elaborò una dottrina del discorso – la retorica – il cui

solido zoccolo era appunto l'*inventio*. E parallelamente esercitò l'eloquenza, che tendeva a confondersi con la letteratura. Anzi: ora spesso letteratura vera e propria. Laddove la retorica provvedeva a rubricarli, eloquenza e letteratura prelevavano locupletandosene i *tópoi*, i *loci communes*. Che proprio perciò saranno poi deplorevoli e deplorati: perché al patrimonio collettivo che costituivano poteva attingere e attingeva chiunque. E l'originalità allora? Sarà poi l'*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* del Curtius [1948], non per caso avversata da Croce e adepti, sarà quell'opera monumentale e meritoria, a documentare che gli esecrati *tópoi*, nelle loro innumerevoli metamorfosi, non limitavano affatto la creatività. Che si esercitava liberamente sulle forme.

Orbene: che Pirandello, sulle orme del pensiero romantico e in sintonia con Croce, abbia fin dall'esordio rinnegato la retorica, s'è già detto. Che propendesse per la cultura elaborata dal suddetto pensiero, pure. Talché non gli era affatto estraneo – lo abbiamo sorpreso or ora in flagrante – il concetto di originalità. In proposito basti ricordare che del «dramma» di Silvia Roncella in *Suo marito* si esalta proprio l'«originalità». Ma nell'*Umorismo* si avvista una divergenza. Che è piuttosto una integrazione fondamentale:

Il Barzellotti riconosce che «un primo moto di originalità e di feconda spontaneità creatrice» si era fatto «nella mente e nella vita degli Italiani durante i secoli decimoterzo e decimoquarto»; ma poi dice «tutti o quasi tutti gli *umanisti* avere interrotto con l'imitazione e la ripetizione degli antichi quel primo moto d'originalità».

Ora questa a noi sembra un'altra di quelle considerazioni molto sommarie, che abbiamo deplorato più sù, considerazione che s'accorda con altre simili su la *scettica indifferenza*, ad esempio, su la *pagana serenità*, su la *mortificazione delle energie individuali*, su la *mancaza d'aspirazioni*, sul *riposo nelle forme e nel senso*, ecc., ecc., del nostro grande rinascimento, come se il culto dell'antichità non fosse stato già di per sé un'idealità grande, tanto grande che illuminò tutto il mondo, il riacquisto d'un patrimonio che si fece fruttare sapientemente e produsse opere immortali [...].

È un limite al predetto culto dell'«originalità»? È un rinnovato interesse, se pure surrettizio, per l'«antichità»? Certo è che già in *Un critico fantastico*, del Cantoni, non senza condiscendenza, si osservava:

Egli non si preoccupa dell'invenzione. Egli sa bene che l'originalità non consiste tanto nell'idea che spesso è comune e assai di rado è nuova, quanto nel sentimento particolare che noi abbiamo di essa; o, per dirla con le sue stesse parole, sa bene che il tono del quadro, più assai del tema, fa il quadro nuovo.

Questo vale per tutti gli artisti, ma in modo speciale per gli scrittori umoristi, la cui particolarità è veramente tutta nel tono, nelle variazioni capricciose del motivo sentimentale, nella riflessione che contrasta col sentimento, o meglio in cui il sentimento si smorza.

Se lo sfondo è così mosso, andrà vagliato perché, nonostante il conclamato rigetto della retorica, Pirandello convochi la favola di Oreste, che se non è precisamente un *topos*, appartiene comunque alla storia oltre che alla mitologia. È un tema ricorrente. E andrà vagliato perché senza scandalizzarsene si legittimi l'ingaggio da parte di autori diversi. Perché erano circoscritti tutti all'antichità greca, ove l'operazione era tanto consueta quanto legalizzata? Non sarebbe comunque un'incongruenza? O invece è un'intuizione feconda? È di fatto l'intuizione, non di rado evocata dalle profondità dell'inconscio, che motivi e temi, che frammenti più o meno estesi di testi letterari, possano appartenere così a chi per primo li cristallizzò, come a chi li rielaborò. Senza perciò macchiarsi del crimine di plagio. Non è appunto questo l'ammaestramento che Borges e poi Calvino, e prima ancora d'Annunzio, ma non soltanto loro, s'intende, hanno consegnato alla letteratura postuma? E ancora non è tutto.

18. LA LETTERATURA DI SECONDO GRADO. INTERTESTUALITÀ

Parlando di digressioni e scomposizioni in quanto effetti della riflessione, e con esse della combinatoria di autotrapianti e trapianti, si è finora taciuto dell'altro tipo di letteratura di secondo grado. Intendo quello confinante e magari sconfinante rispetto ai precedenti. Se n'è accennato: l'intertesto. Tra i tanti ricorderò la «concezione filosofica, speciosissima, che si potrebbe forse chiamare lanterninosofia». Abbiamo appreso già che la espone a Mattia Pascal, precipitato nel buio da un intervento oftalmico, il loquacissimo signor Paleari. Egli postula che dopo la morte «rimarremo [...] alla mercé dell'Essere». E anzi che la morte non esista. Se ne configura l'idea, opina, solo per il «limite» della conoscenza umana, circoscritta da un «lanternino che proietta un cerchio più o meno ampio di luce, al di là del quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi».

È per un tale «limite», opina il teosofo, che «la vita nostra» apparirebbe «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». Quel «limite» sarebbe «illusorio» aggiunge chi parla: sarebbe «relativo al poco lume nostro», perché «nella realtà della natura non esiste»: «noi abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo», con la sua totalità. Con il Tutto, per dirla con Parmenide e altri. Conclusione: «anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo». Caduta l'opposizione di soggetto e oggetto, si recupera una pienezza primigenia: la consonanza perduta. Secondo *Quand'ero matto* [1902] l'«Essere nella sua unità».

Il lettore coglie nel discorso del signor Paleari le suggestioni pur frammentarie di un brano già trascritto e sottoscritto, senza omettere l'indicazione della fonte, in *Scienza e critica estetica*. Proveniva dai *Segni dei tempi* di Gaetano Negri, da cui era stata forse attinta anche l'immagine del «lanternino»,²⁴ del resto presente già nella novella *Il vecchio Dio* [1901]. E lasciamo stare se il signor Paleari qualche sua idea possa averla appresa da una conferenza che Fogazzaro tenne il 31 marzo 1898 a Roma (ne dette notizia una cronaca non firmata, ma attribuita a Pirandello, apparsa su «Ariel» del 3 aprile successivo, ora in *Saggi e interventi*).²⁵

Interessa semmai che nei *Segni dei tempi* si leggesse: «se cade l'idea di una coscienza permanente ed una, sorge l'idea di una coscienza la quale accompagna tutte le manifestazioni della vita, o, diremo meglio, tutte le manifestazioni dell'universo. Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza sono illusioni, sono le condizioni dell'apparizione della nostra individualità relativa, ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Nella realtà, forse, non esiste che una infinita coscienza universale, donde siamo venuti e a cui ritorneremo».²⁶ Né lo stesso Negri non celava di non essere nemmeno lui ignaro delle fonti della cultura frequentata da Anselmo Paleari: i testi della sapienza orientale, precisamente di «quei

²⁴ G. NEGRI, *Segni dei tempi. Profili e bozzetti*, Milano, Hoepli, 1893, p. 13. («L'uomo possedeva una lampada che lo illuminava nel cammino della vita, e che egli chiamava il sole della verità. La scienza ha voluto dimostrargli che non era, niente affatto, un sole, bensì un lucignolo ardente in un olio non sempre purissimo, e per dimostrarli meglio ancora, ci ha soffiato su e l'ha spento»).

²⁵ «Concluse con una splendida rappresentazione della morte ch'egli disse proiettare ombra su la vita solo perché di là da essa v'è la luce, e che sfatata dalla scienza (la quale la dimostra trasformazione) si riconoscerà forse un giorno essere stata soltanto una paura dell'umanità».

²⁶ NEGRI, *Segni dei tempi*, cit. p. 229.

vetusti pensatori che, sulle rive del Gange e dell'Indo, si sprofondavano nella contemplazione dell'universo». Essi, assicurava l'autore, «avevano intuito il concetto dell'essenziale solidarietà di tutte le manifestazioni vitali. Essi sentivano che l'individuo, apparendo, non si distaccava, non si isolava, direi così, dal fondo di sostanza vitale da cui era emerso, ma vi restava radicato come parte di un tutto».²⁷

E ciò ch'è degno di nota è che, se nei *Segni dei tempi* la struttura argomentativa è organica al discorso che vi si svolge, nel *Pascal*, invece, l'esposizione della «lanterninosofia» interrompe la sequenza narrativa introducendovi ancora una digressione saggistica. Tale cioè che, pur sostituendo il lanternino con la «favilla di Prometeo», trapasserà tutta, e ne farà organicamente parte, in un libro statutariamente saggistico. *L'umorismo*, appunto. Nel *Pascal* la digressione sarà inserita in tutt'altro contesto, e il suo soggetto è un personaggio finzionale intrinseco al racconto. Anche così, tuttavia, sarà idonea a sospenderne il flusso. Ma ciò che non è men degno di nota è che la via di fuga indicata dal Negri come dal signor Paleari, e poi dal manifesto, non sarà estranea ad altri personaggi di Pirandello.

Se ne avvistano invero diverse tracce, tanto più che l'effusione empatica, la liberazione della «vita nostra» nella «vita universale, eterna», il dissolvimento delle nostre forme fittizie in essa, nel perpetuo divenire, appare coerente con il noto relativismo, con la revoca dell'antropocentrismo, con la caduta del ruolo esclusivo dell'uomo nella natura, con il suo disperdersi e annullarsi in essa, con la perdita del suo essere onde ricongiungersi alla totalità dell'«Essere». Che, come sembra, è appunto, nonostante la clamorosa contraddizione intrinseca, il divenire stesso. Che a sua volta è la vera vita. Se ne riparlerà ancora. Si noti intanto che la via di fuga che ho appena ascritta ad altri è precisamente la stessa che imbocca Vitan-gelo Moscarda, e che lui esplorerà fino a conseguenze estreme. E non – lo dico fin d'ora – non senza effetti rilevanti sulla forma del suo romanzo.

Ma si consideri intanto, onde proseguire il sondaggio sull'intertesto, che è proprio in *Uno, nessuno e centomila*, individuo senz'altro umoristico di Pirandello, che si sorprende, sarcastica e memorabile, un'altra digressione che gli addetti ai lavori non hanno certo ignorata:

Ah, il piacere della storia, signori! Nulla più riposante della storia. Tutto nella vita vi cangia continuamente sotto gli occhi; nulla di certo; e quest'ansia senza requie di sapere come si determineranno i casi, di vedere come si stabiliranno i fatti che vi tengono in tanta ambascia e in tanta agitazione! Tutto determinato, tutto stabilito, all'incontro, nella storia: per quanto dolorose le vicende e tristi i casi, eccoli lì, ordinati, almeno, fissati in trenta, quaranta paginette di libro: quelli, e lì; che non cangeranno mai più almeno fino a tanto che un malvagio spirito critico non avrà la mala contentezza di buttare all'aria quella costruzione ideale, ove tutti gli elementi si tenevano a vicenda così bene congegnati, e voi vi riposavate ammirando come ogni effetto seguiva obbediente alla sua causa con perfetta logica e ogni avvenimento si svolgeva preciso e coerente in ogni suo particolare, col signor duca di Nevers, che il giorno tale, anno tale, ecc. ecc.

È un brano ove appunto si intreccia una fitta intertestualità, questa volta tutta interna alla vasta opera di Pirandello stesso, una tenace memoria di Pirandello in Pirandello. Oltre i numerosi echi di altre opere, vanno subito notate, pur tra molte e macroscopiche varianti, le coincidenze con questo discorso che l'eponimo dell'*Enrico IV* [1922] rivolge ai suoi presunti consiglieri segreti:

Gli uomini del mille e novecento si abbarruffano intanto, s'arrabattano in un'ansia senza requie di sapere come

²⁷ Ivi, pp. 285-86.

si determineranno i loro casi, di vedere come si stabiliranno i fatti che li tengono in tanta ambascia e in tanta agitazione. Mentre voi, invece, già nella storia! con me! Per quanto tristi i casi miei, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cambiano più, non possono più cambiare, capite? Fissate per sempre: che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso e coerente in ogni suo particolare. Il piacere, il piacere della storia, insomma, che è così grande!

In Enrico IV, maschera e nome che celano un uomo senza nome, si coglie sul fatto una smania inconfessata. Quale? Vero è che nell'universo finzionale l'innominato non è un attore. Si apprende però che «recitava benissimo», e che per il carnevale si era preparato da professionista della scena a sostenere il ruolo del vecchio imperatore prescelto per la mascherata nella quale s'infortunò e perse il lume della ragione. Poiché aspirava a incorporarsi nel personaggio storico che dapprima recitò di essere, e caduto da cavallo, crederà di essere davvero. Diventato poi, «con la pazzia, un attore magnifico e terribile», resterà avvinto a quello ch'è sì un personaggio storico, ma protagonista di «casi» e «fatti» suscettibili di parole simili alle parole del Padre sui personaggi dell'arte: «non cambiano più, non possono più cambiare. Fissati per sempre». Il folle intendeva con ciò paralizzare l'inarrestabile movimento della vita, eluderne l'«ambascia» e l'«agitazione», convertendosi in personaggio meno storico che d'arte. O forse in entrambi, se i confini tra letteratura e storia sfumano.

E *Uno, nessuno e centomila*? Il discorso presenta perspicue concordanze con il precedente. Viste le reciproche interferenze dei tempi di composizione, non mi azzarderò a congetturare quale dei due sia anteriore, ciò che ai fini dell'argomentazione in corso sarebbe comunque ininfluenza. Resta tuttavia che, pubblicato dapprima nell'*Enrico IV*, quando il romanzo uscirà quel discorso, pur con varianti, sarà apparso ai suoi lettori contemporanei – né l'autore poteva ignorarlo – una scaglia intertestuale che evocava sì quanto appreso dalla *pièce*, solo che il suo senso era ora diverso, spostato e arricchito di altri elementi. Per filamenti tenui, ma iridescenti e discernibili, il rinvio precipuo è ora alla concezione umoristica. Già il saggio correlativo avvertiva che un «umorista sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali, forse, quanto più mostrano pretese di realtà: composizioni che egli si diverte a *scomporre*» (il corsivo è mio). E l'anno successivo l'apologo *Da lontano* esprime un'idea non priva di ironia: che la storia sia una «composizione ideale» rassicurante, poiché osservabile a distanza e con senso di estraneità. Né, poi, tale «*composizione*» (corsivo sempre mio) è «applicabile mai alla realtà viva, effettiva, in cui gli elementi sono ancora scomposti e sparpagliati».

Sappiamo che il manifesto censurava a sua volta le «semplificazioni ideali» e la «logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari», cui l'umorista ripugna. E inoltre aborrisce il «congegno ideale delle comuni concezioni artistiche». Il «malvagio spirito critico» che disarticola la «costruzione ideale» sarà allora l'«umorista». Che se nel manifesto è menzionato in astratto, in concreto sarà Moscarda, sarà Pirandello stesso, renitente all'ordine dei rapporti di causalità (una satira se ne legge anche nell'*Enrico IV*) e incline al fertile disordine del caso, all'imprevedibilità della follia. Il frammento interdiscorsivo si particolarizza ora in frammento metaromanzesco. Poiché di che parla?

Si parla meno della storia che del romanzo: del romanzo degli «scrittori ordinari» – i naturalisti, abbiamo detto. Ma soprattutto del romanzo storico, dal momento che il duca di Nevers non è che quel Carlo Gonzaga di cui narrano *I promessi sposi*. E il romanzo storico, di cui quello naturalistico, pur aggiornando la sua materia a epoche correnti o recenti, seguirà

l'esempio in ciò: che in quanto i fatti narrati sono già accaduti, si può descriverne oggettivamente la linea dello svolgimento temporale e causale. Salvo che secondo Enrico IV, e anche secondo Vitangelo Moscarda, la prospettiva è solo per pura illusione oggettiva. È congetturale. Che vuol dire soggettiva ed eventualmente arbitraria. E tanto più precaria, se può sopravvivere a sovvertirla il «malvagio spirito critico» che conosciamo già. Ciò che aggrava la confutazione del romanzo naturalistico oltre che storico.

Del resto non manca nemmeno la polemica sui «fatti», idoli indiscussi della narrativa precedente. «Di quali fatti volete parlare?» chiede Moscarda a un lettore immaginario. Ed enuncia nient'altro che i suoi dati anagrafici e fisici aggiungendo: «Dati di fatto». I cosiddetti «fatti», che se fossero oggettivi fisserebbero una realtà «uguale per tutti», e motiverebbero un racconto referenziale la cui favola sarebbe scandita nei tempi narrativi del passato, ebbene, questi «fatti», sono labili, evanescenti, *scomponibili* anch'essi, e rendicontati spesso, come del resto nei *Quaderni*, al presente, tempo verbale istituzionalmente anti-narrativo.²⁸

A disporre la narrazione in sequenza non cospira nemmeno la numerazione progressiva degli intertitoli. Sappiamo che un loro modello è tra gli altri il *Tristram Shandy* (non l'originale, ma una sua traduzione francese), sicché proprio come in tal modello siamo innanzi a una loro sovrabbondanza, a un loro profluvio che invece di ordinare frammenta, decentra e deconcentra il romanzo. È in loro un'energia centrifuga che produce una *scomposizione* – peraltro consona alla scomposizione dell'io. Come dire che la disgregazione della forma romanzo è consustanziale al flusso vitale che anima il personaggio nel suo divenire, e che riluttando alla «trappola» della «forma», sprigiona le sue potenzialità deflagranti in lui. Sempre che il personaggio sia, come è, struttura portante del romanzo.

19. CRITICA DEL PRINCIPIO DI NON-CONTRADDIZIONE

Se di nuovo s'è chiamato in causa il perpetuo divenire, va subito aggiunto che con esso la contraddizione è in agguato. Poiché quanto diviene, prima non era, ora è, e dopo non sarà più («tutto guizza e scompare» osserva Serafino Gubbio nei suoi *Quaderni*). Ogni parvenza sarebbe dunque una apparizione caduca che deterrebbe in sé l'altro da sé. È l'essere e in potenza il suo contrario, il non-essere. Sicché non è conoscibile. Anzi: ad ascoltare Socrate, proprio non è. Un di lui pensiero attesta infatti: «Ma non è neppure verosimile dire che ci sia conoscenza, [...] se tutte le cose cambiano e nulla permane. [...] Ma se la stessa idea della conoscenza cambia, può in quel momento cambiarsi in un'altra idea di conoscenza e non essere conoscenza: e se sempre cambia, sempre può non essere conoscenza, e alla luce di questo discorso può non esserci né ciò che dovrebbe conoscere né ciò che dovrebbe essere conosciuto».²⁹

Si capisce pertanto se Tilgher ebbe a dire che la «legge fondamentale» dell'arte pirandelliana è l'«antitesi». A onor del vero lui parlava del menzionato «Dualismo della Vita e della Forma»: una interpretazione totalizzante la cui stessa angustia dovrebbe mettere il lettore dell'opera in oggetto in guardia dal sottoscriverla. Ma ciò non esclude che l'«antitesi» sia presente e diffusa nell'opera di Pirandello, e che nelle due edizioni del manifesto, più nella prima che nella seconda, sia tale da costituire un aspetto importante. Un aspetto strutturale,

²⁸ Sull'uso dei tempi verbali il ragguglio obbligato è a É. BENVENISTE, *Structure des relations de personne dans le verbe* [1946], poi in ID., *Problèmes de linguistique générale* [1966], trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

²⁹ PLATONE, *Cratilo*, a cura di F. ARONADIO, Roma-Bari, Laterza, 1996, 1991³, 440b.

se lo statuto dell'umorismo implica l'intrinseca contraddittorietà del soggetto come dell'oggetto, entrambi in divenire. A un tale aspetto si ricorderà che s'è accennato spesso, ma sempre di sbieco, senza prestargli mai l'attenzione dovuta, e senza indicarne le coordinate culturali. Alludo alla critica quantunque implicita del principio di non-contraddizione, di cui è notorio che dall'antichità greca in poi ha esercitato una sovranità lunga ed vasta, se non proprio assoluta.

Quanto a Pirandello, prendendo il discorso un alla larga ricorderò che tanto nell'arte del teatro (vd. *Illustratori, attori e traduttori*) quanto nella narrativa, se un «piccolo mondo» finzionale si sottrarrà al sospetto di artificio, sarà perché la creazione apparirà cauzionata da un «carattere» che ottempera a una «logica vivente», e che proprio perciò è eversivo. Sempre che «vivente» significhi suscettibile di scarti improvvisi, di scelte inattese, di contrasti laceranti: contrasti dentro l'anima in fusione, in cui il «flusso» vitale, il divenire scorre. Ma anche contrasti tra le anime, come ostentatamente accadrà nei *Sei personaggi* – la cui Prefazione enfatizzerà ancor di più l'evenienza.

D'altra parte pure *L'umorismo* cristallizzava ciò che sebbene variato si è colto pure altrove. «La vita nuda» vi si sosteneva «la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche», tese tutte a traguardare l'armonia. E se l'artista umorista ha per oggetto proprio la «vita nuda», la vita senza le maschere che ne ostacolano o inibiscono il corso naturale, la conseguenza è per lui la «ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri». Ecco allora – come nel modello del *Tristram Shandy* – «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».

A maggior ragione se centro e fulcro dell'«opera» sarà, insisto, il personaggio che a ragion veduta è detto «vivente». E non si parli di «rappresentazione», laddove questa può apparire e invero è parola ancipite; laddove con un suo implicito senso di riproduzione essa susciti riserve e accenda il dubbio di un'ipoteca mimetica, di un duplicato che arresti come in un fotogramma o una istantanea l'evoluzione del suo oggetto. Non si ignora certo che l'ambito onomasiologico della parola non è affatto disertato, da Pirandello, magari per inerzia o insufficienza terminologica. Ma intanto, eceppito che la rappresentazione è semmai contenuto mentale, la si potrà dire preferibilmente creazione. Creazione e rappresentazione, quando questa diventa da mentale esecutiva, non tollerano del resto soluzione di continuità. Coincidono. La creazione o rappresentazione si converte allora in creato, nel prodotto di un «creatore», di un demiurgo, di un dio, quale *Teatro nuovo e teatro vecchio* [1923], evocando scientemente o no Ovidio (*est deus in nobis*), suggerirà che il «poeta» sia.

Chi guardi ai *Sei personaggi*, pensi in proposito all'epifania di Madama Pace. A lei, «per non essere computata neppure nel titolo tra i postulanti [i Sei]» sostiene Nicola Merola «e non essere come loro dichiarata un personaggio, verrebbe conferita una realtà speciale».³⁰ Secondo la Prefazione sarà il «prodigio d'una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena». E l'esegesi offerta da un brano apocrifo della stessa Predazione delucida: se «un personaggio può nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta», la sua improvvisa apparizione sul palcoscenico non mostrerà che la «fantasia stessa nell'atto di creare,

³⁰ N. MEROLA, *Pirandello e l'immaginazione*, cit., p. 139.

sotto specie di quel palcoscenico stesso». Il creato sarà insomma meno l'opera che il personaggio: un «microcosmo», si è letto in *Arte e coscienza d'oggi*. Un mondo umano – si apprende dal Séailles, e Pirandello lo sottoscrive – che sarà comunque «vita superiore», ma tanto più autentica se il suo è un «equilibrio mobile».

E si capisce: secondo *Teatro e letteratura* «la vita è flusso continuo e indistinto» e «non ha altra forma all'infuori di quella che a volta a volta le diamo noi, infinitamente varia e continuamente mutevole». Né resterà inosservata la convergenza con il Bergson dell'*Évolution créatrice* [1907]. La manifesta però un altro dei momenti più alti dell'*Umorismo* come di tutta la prosa o magari poesia pirandelliana. Non sarà perciò superfluo delibarne per esteso, benché notissimo, un frammento tanto capitale da essere spesso evocato dal suo autore (e non solo da lui):

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. [...] E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere.

L'io in tumultuoso divenire e perciò sempre cangiante, l'io privo d'identità, l'io plurale, l'io diviso addirittura in «centomila» sé stessi diversi l'uno dall'altro, l'io dissociato e come in preda alla follia, quest'io sempre in fusione, è abbandonato a «un fluttuare costante fra termini contraddittorii», a «un oscillare fra poli opposti». È una disdetta immanente – e la contraddittorietà dello stesso *Umorismo* ne sembra una metafora – di un supremo principio del pensiero occidentale. Ragguagliabile a Parmenide, si attesta, ma notoriamente canonizzato dalla *Metafisica* aristotelica, è appunto il principio di non-contraddizione. E poco importa se questa disdetta sia intenzionale o preterintenzionale, filosoficamente argomentata oppure no. Importa che il suo oggetto sia infirmato. Il che, veramente, non era nemmeno inaudito prima di Pirandello. A parte Nietzsche, già il procedimento dialettico, per non risalire parecchio più indietro, lo aveva pregiudicato. Sebbene la polarità di tesi e antitesi venisse poi ricomposta nella sintesi.

Radicale, per discendere a esperienze più familiari a Pirandello, è invece Leopardi, quando il 2 giugno del 1824 confuta acutamente nello *Zibaldone* «quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri». Insomma: «quel principio Non può una cosa insieme essere e non essere, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura». E proprio per suggestione del poeta dei *Canti*, nello *Studio* postumo su *Giacomo Leopardi* il De Sanctis notava: «La contraddizione che ripugna all'intelletto, è il fenomeno più interessante del cuore umano; è la parte più poetica nella storia delle passioni e delle immaginazioni umane. Qui ci è la stessa contraddizione che era

nell'anima del poeta; e se contraddizione non ci fosse, avremmo una freddura rettorica estranea all'anima, in forma convenzionale». ³¹ A loro fa appunto seguito tra gli altri Pirandello, che per parte sua concorre ad aggravare la criticità del principio in discussione e della sua presunta incontrovertibilità. Che invero, se convalidata, avverterebbe il movimento, la pluralità, il divenire stesso – su cui farebbe aggio l'identità di ogni cosa con sé stessa. Niente di più distante dall'*Umorismo*.

Nel caso non si tratta dunque, o non si tratta tanto o soltanto di una astratta disputa filosofica, che non si sa nemmeno quanto possa davvero interessare per sé stessa. Si tratta invece – e questo interessa – di una stazione lungo il percorso che conduce all'arte della modernità, di un elemento necessario pur se non ancora sufficiente all'umorismo, che per compiersi, lo sappiamo, richiede la contraddizione. La quale sappiamo che esige il «sentimento del contrario» (il corsivo è mio). E sappiamo pure che esso sgorga dalla riflessione.

Ma si pensi anche, poiché vi compare di nuovo una smentita del principio in questione, a un paio di foglietti che il Lo Vecchio-Musti pubblicò uno dopo l'altro:

La vita è l'essere che vuole se stesso. Che si dà una forma. E dunque l'infinito che si finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l'essere s'uccide in ogni forma, o si nega. Diceva in questo senso Spinoza che ogni affermazione è negazione. Perché l'essere vivesse bisognerebbe che s'uccidesse di continuo ogni forma; ma senza forma l'essere non vive. Ecco l'eterna contraddizione.

Perché l'essere viva è necessario che egli uccida di continuo ogni forma, nell'attimo stesso che la crea, cosicché ogni affermazione di vita è nello stesso tempo una morte; una morte-vita.

Né si esclude che se questi frammenti parlano di una vita alla perpetua ricerca della morte possano prefigurare il destino inseguito da Vitangelo Moscarda, narratore e protagonista del romanzo che è l'adempimento empirico estremo della poetica umoristica; e che insieme è una esecuzione del nichilismo vitalistico che s'annida in essa. È un *exemplum*. Tant'è che, dopo aver illustrato il «sentimento del contrario» con l'*imago* della «vecchia signora», Pirandello confida a Rosso di San Secondo: «un *esempio* più evidente [...] potrò darlo fra breve con un romanzo che sto preparando, lavoro che sarà schiettamente umoristico» (il corsivo è mio). L'allusione è appunto a *Uno, nessuno e centomila*. Che peraltro sembra così iscritto anche nella tipologia del *roman à thèse*.

Forse perciò, sia detto per inciso, forse per quanto questa confessione ammette, la libertà dei mezzi di produzione, l'energia creativa, è talmente inibita dagli intenti dimostrativi da riuscire allo stesso Moscarda inadeguata per difetto al potenziale innovativo che ad essi immane senz'altro. E se pure è vero come è vero che l'ultimo romanzo è un *exemplum* della poetica umoristica, la presente indagine sarà abilitata, a propria integrazione, a formulare un supplemento di considerazioni.

20. DISGREGAZIONI

Qual è il destino di Vitangelo Moscarda? Intanto lui prende atto di circostanze fatali, di «necessità» ineludibili:

³¹ F. DE SANCTIS, *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di R. BONARI, Napoli, Morano, 1885, p. 163 (cito dalla ristampa anastatica uscita a Napoli, l'Istituto Suor Orsola Benincasa 1987). Il Bonari avverte che pubblica l'opera postuma, lasciata incompleta, su manoscritti raramente autografi. Pirandello possedeva di essa una copia su cui si riscontrano tracce di lettura.

Tempo, spazio: necessità. Sorte, fortuna, casi: trappole tutte della vita. Volete essere? C'è questo. In astratto non si è. Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là, così o così. E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così.

Come si potrà sfuggire a quella «pena»? Abdicando alla forma – maschera che copriva il nulla d'onde s'era usciti. O rifugiandosi nell'«oltre» (se ne dirà presto). Rientrandovi sull'onda del divenire. In esso Gengè Moscarda sembra nutrire una fede inconcussa. Un paio di campioni: «La vita si muove di continuo»; «ciascuno di noi può di continuo cangiare, e difatti cangia di continuo». Siamo noi stessi la corrente del divenire. Essa sbocca nel nulla. Ove si svanisce. Non a caso nei *Quaderni di Serafino Gubbio* si leggeva a tal proposito un frammento inequivocabile:

Fuori della vita non c'è nulla. Avvertire questo nulla, con la ragione che si astraie dalla vita, è ancora vivere, è ancora *un nulla* nella vita: un sentimento di mistero: la religione. Può essere disperato, se senza illusioni; può placarsi rituffandosi nella vita, non più di qua, ma di là, in quel *nulla*, che diventa subito *tutto*.

Si noti il corsivo d'autore. Sarà forse indizio di citazione, la fonte della quale potrà essere Leopardi, autore frequentatissimo e oggetto di prelievi, dichiarati o non dichiarati, e di riflessioni. Il pensiero dell'operatore si era peraltro già manifestato non troppo diversamente nel *Taccuino di Harvard* (databile secondo le curatrici tra il 1899 e il 1902):

Dio me lo sono spiegato: è quel che sfugge alla ragione creato però dalla mia stessa ragione per una sua fondamentale necessità o necessaria illusione. Ma c'è veramente qualcosa che sfugge alla ragione? Voi dite di no. C'è quel che io non posso spiegarmi unicamente perché non c'è nulla da spiegarmi. E questo nulla si chiama Dio: tanto è vero che si può anche chiamar Tutto.

In quel «nulla» che di là della vita si rovescia in «Tutto», un «Tutto» non a caso con la maiuscola, si annusa una tensione religiosa subito dettagliata. La quale trova nella sua stessa insorgenza le ragioni della specificazione allorché Dio, un Dio panteistico, la totalità, il «Tutto», si identifica, come poi per Serafino Gubbio, con il «nulla». Si perpetua in tal modo anche la contraddizione. E insieme si colgono la vitalità e la potenza del divenire, fiume impetuoso che sfocia e continua scorrere nell'«oltre». Cos'è finalmente l'oltre? A passo di corsa ne abbiamo già letto in alcune pagine dell'*Umorismo*. Ma la parola è invero presente spesso in Pirandello, e spesso in quantità pervasiva («C'è un *oltre* in tutto» assicura ancora Serafino Gubbio). Talché su di esso sarà opportuno indugiare brevemente.

Ecco allora qualche numerato campione. Nel romanzo *I vecchi e i giovani* Corrado Selmi, brillante parlamentare che combatté al Volturmo, divenuto pubblico un episodio corruttivo cui aveva ceduto, e già lievitato a scandalo nazionale, malgrado amasse tanto la vita, opta per il suicidio. Lo effettuerà concedendosi prima «un'ultima passeggiata» che lo porterà fin sul Gianicolo. Una meta simbolica, per chi come lui seguì l'eroe dei due mondi durante i moti del '49. Ma è anche l'alto colle cui la volta del cielo è più vicina. Sembra attrarre i mortali, avvolgerli e dissolverli. Il racconto si consegna deliberatamente a un'epifania tra le più vivide. A una pagina che nel rincorrersi delle amplificazioni appare tra le più fertili di emozioni, tra le più avvincenti. In essa la dimensione dell'«oltre» indizia un desiderio di partecipazione cosmica. Meglio ancora: di abbandono docile e fidente al divenire di una immensità immemore indeterminata indefinita. Ove rotti gli argini che lo contenevano, dileguerà, si annullerà senza più vincoli né obblighi terreni lo spirito del vecchio patriota.

Si svolge in tal modo un ciclo che muove dal nulla e attraverso un «involontario» quanto effimero «soggiorno sulla Terra», ne evade infine nel nulla. Ascendendo infatti «in cima» al

Gianicolo, il «patriota» dimissionario, «esente d'ogni peso», converte il suo destino in «liberazione» («gli parve una liberazione quell'altezza») e sprofonda dentro l'«azzurro intenso del cielo» che lo sovrasta. Tutte le «vicende», tutte le persone e le cose, «presto» il «tempo» le «avrebbe travolte con sé», fuor d'ogni precarietà, fuor d'ogni umana miseria. Ecco come Corrado Selmi «le sue debolezze [...] le avrebbe vinte tutte». Lontano. Nel nulla. Già si pone «sopra e oltre il tempo» (il corsivo è mio) e si affranca da tutte le contingenze.

La memoria del lettore evoca intanto una novella contemporanea a *I vecchi e i giovani*. È *Da sé* [1913], il cui protagonista, Matteo Sinagra, è un altro suicida imminente. Quando è già «fuori della vita, svanisce anch'egli nell'«oltre». Privo della forma che lo aveva sequestrato, può recuperare la propria peculiarità originaria, regredendo verso uno stato nemmeno prenatale, ma addirittura pre-concezionale: il nulla («noi, morti, non saremo più nulla» si legge in *Suo marito*). «Ha ritrovato se stesso; è entrato nella sua qualità, d'ombra di se stesso». Il suo impellente desiderio di inabissarsi nella «vita universale, eterna», è fomentato appunto dalla prospettiva di rimpatriare nell'«oltre», nel «flusso» incessante da cui era uscito per assumere una «forma» caduca.

L'«oltre» è la dimensione cosmica cui anela anche Moscarda. Non sembra però un aldilà canonico, una trascendenza metafisica – come pure s'è azzardato. Se il lavoro ermeneutico può manovrare a mo' di grimaldello un altro individuo, si rammenterà *Lazzaro* [1929]. Il suo protagonista, Diego Spina, varcando la soglia della morte s'è proiettato «oltre» la vita, talché ritornandone può testimoniare: «Di là non c'è nulla». Certo, in apparenza lo contraddicono le parole di un credente come Lucio, il figlio. Il quale, a lui che alle confutazioni domanda: «l'anima mia, dov'è stata, nel tempo che sono morto?» risponde: «La tua anima è Dio, padre; [...] l'anima nostra è Dio in noi [...], ed Egli ora è di nuovo in te, come ancora in tutti noi». Parole che a ben guardare appaiono poco ortodosse. Teologicamente discutibili, ostentano un'idea che s'è già detta panteistica: che Dio sia in «tutti noi». Di qua.

Non a caso nel rendicontare sul «Pensiero» del 12 giugno 1926 un dibattito (ora nelle menzionate *Interviste*), Mario Manaira parla anche lui di «panteismo». Vero è che Pirandello ha appena appena dichiarato di credere «profondamente in Dio». Solo che aggiunge: «Naturalmente non è il Dio dei dogmi. È un Dio che abbraccia tutto ciò che esiste, che è in noi e attraverso noi si rivela». Non smentisce dunque la predetta verità sperimentata da Diego Spina: «Di là non c'è nulla». *Ipsa dixit*. E preposteramente si conferma l'idea di un Dio che, testimonierà ancora Lucio Spina, è «nel nostro momento», che «solo in Lui» ch'è «eterno» non ha «fine». Dio, forse, sarà dunque identificabile o comunque paragonabile con la «Grande Madre», visto che in *Non conclude* («La Preparazione» del 17-18 agosto 1909) si aggiungeva che nel suo perpetuo divenire è anch'essa «eterna» e «non conclude». Con la conseguenza che non «concludiamo» nemmeno «noi [...] che siamo lei stessa». E non è tutto. In data ignota un foglietto postumo riflette:

Non si è in astratto. Bisogna che l'essere accada, crei a sé stesso la sua apparenza: il mondo. Il mondo è l'attività dell'essere, un'apparenza, un'illusione, a cui l'essere stesso dà valore di realtà. Questa realtà non può dunque scoprirsi quello che è, cioè un'apparenza o un'illusione necessaria; perché necessario è questo: che l'essere accada. E se l'essere è eterno, eterno sarà l'accadere, e dunque un accadere senza fine, e dunque senza un fine, e dunque un essere e un accadere che non concludono mai. La vita non conclude.

Nella sequenza di manifestazioni transitorie («Un soffio, e via» diceva con levità Corrado Selmi), l'«essere» deve «accadere». E infatti accade. Eternamente. Ma altrettanto eternamente, dopo essere apparso, scompare. Nel nulla – sappiamo. Si volga infine lo sguardo agli

appunti per le *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*: «Appena liberato da ogni illusione dei sensi, sarò come quell'inavvertibile spruzzo improvviso in cui s'estingue una bolla di sapone; tutto sarà come nulla. E silenzio». Ancora una contraddizione? Posto che si tratti davvero di ciò, essa costituisce un ulteriore nodo problematico. Un nodo umoristico intrecciato (o arricchito) dai molteplici sensi delle parole in gioco: «tutto» e «nulla». Come contraddizione, essa non sarebbe fortuita. Come nemmeno l'altra, l'ulteriore comparazione del «nulla» con il «tutto». Una *coincidentia oppositorum* semmai? Se ne incontrano invero di identiche. Ad esempio in *Rimedio: la geografia* [1920]: «tutto è dunque come niente»; o in *Come tu mi vuoi* [1930]: «Tutto è come niente». Ecc. ecc.

Tutte sentenze ove si ode l'eco di un ossimoro notissimo – patrimonio della memoria collettiva: «tutto è nulla». L'autore è Leopardi, si è capito. In una lettera a Pietro Giordani egli opina nel '20 che quell'ossimoro, quasi un *refrain*, comunichi una «verità universale». E visto che Leopardi esercita su Pirandello l'influenza pressoché magnetica che molti hanno documentata, si torni alla conversazione di Pirandello con Cavicchioli. In essa l'intervistato confessa (e sottoscrive tacitamente): «“In questo nulla spero di trovare il tutto” – dice Faust avventurandosi nella regione inferna delle madri». Perché ricorro a una confessione apparentemente slegata dall'altra? Perché la fonte esibita sembra attivata dalla precedente o la implica: Leopardi appunto. Che sotto la data del 19 gennaio 1821 cristallizzò nello *Zibaldone* un aforisma ove la prima articolazione ha un senso poetico e la seconda uno filosofico: «I fanciulli trovano il tutto nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto». (Nel '24 l'apoftegma sarà trasposto in forma appena variata nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*: «i fanciulli trovano il tutto anche nel niente, gli uomini il niente nel tutto»³²).

Ed è verosimile che Pirandello conoscesse entrambe le forme, dal momento che in un foglietto aveva sì annotato la prima, ma accanto a un titolo, *Dialogo tra un sentimento e la ragione*, che evoca proprio le *Operette morali*, sede di quei *Detti*. Ove al frammento trascritto si premetteva però che per Filippo Ottonieri «i dilette più veri che abbia la nostra vita, sono quelli che nascono dalle immaginazioni false». E l'«immaginazione», annota lo *Zibaldone* l'8 marzo del 1821, è una «forza creatrice» che, appartenuta un tempo agli «antichi», ormai «non è più propria se non dei fanciulli». Ecco allora perché – ragion di più se tra il «tutto» e il «nulla» si postula un'equazione – Leopardi conclude che «i fanciulli trovano il tutto anche nel niente»: in virtù della loro «immaginazione», ossia della loro *Stimmung* poetica. Ed ecco pure perché gli «uomini», gli adulti, si intende, trovano invece «il niente nel tutto»: perché «dopo che il mondo è divenuto filosofo», essi, al contrario dei fanciulli, difettano ormai di immaginazione, e conosciuta la vanità del «tutto», lo dissolvono in «niente».

E Pirandello? In sostanza sottoscrive l'aforisma leopardiano in entrambe le sue articolazioni. Nei *Giganti della Montagna* [1931-1934], trasformando tenuemente un pensiero di Serafino Gubbio («Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi»), il «Mago» Cotrone parla infatti a sua volta di una «divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi»; e quindi ingiunge a un attore dei *Giganti*: «Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!» È quanto accade a lui e ai suoi compagni, «poeti» che come i fanciulli creano «immagini», «fantasmi», «sogni». Alludendo ancora a Leopardi, forse, egli informa altresì che alla «Scalogna», la villa insulare – isola nell'isola ove si esiliarono dal mondo – loro sono «padroni di niente e di tutto».

³² Aggiungo per inciso che Beatrice Stasi richiama in proposito, classificandolo umorista, il Trezza (*Saggi postumi*, cit., p. 147) – il cui corsivo sembra evocare proprio il Leopardi – che «per virtù di riflessione giunse a scoprire il *Nulla del tutto*, a sentirsene impresso»

Tant'è non posseggono «niente». Ma il «tutto»? Eccolo: «A noi basta immaginare» dirà inoltre Cotrone «e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria». Ossia dell'arte, che si vuole da sé. Delle sue «immagini» semoventi. Così Pirandello si associa per elezione all'ipotesi sia faustiana che leopardiana che nel «nulla» si possa «trovare» il «tutto». Per «virtù» dell'«immaginazione».

Pirandello sottoscrive dunque l'equazione fra il «nulla» e il «tutto», talché concepisce anche lui come reversibile il transito dall'uno all'altro. Anche lui può capovolgere la certezza del «Mago» e l'attesa di Faust rinnovando il disinganno di Filippo Ottonieri: anche lui può insomma commutare il «tutto» in «nulla» («tutto sarà come nulla») anziché il «nulla» in «tutto»? A scrutare opportunamente i lacerti trascritti, non si escluderà che pure questa circostanza si presenti, del pari che in Leopardi, quando l'adulto eserciti il raziocinio, e non l'immaginazione, di cui, al contrario dei fanciulli, egli è di massima privo. Cotrone, sempre lui, oppone infatti la prima facoltà, il raziocinio, alle altre, visto che esorta i suoi compagni così: «Sù, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! [...] vigliacco chi ragiona». «Non bisogna più ragionare» intima poco dopo. Almeno se si vuol partecipare all'epifania del «tutto» nel «nulla». Altrimenti si otterrà la visione del «nulla» nel «tutto».

Attenzione però: questa volta il «tutto» ha un senso diverso: è il divenire stesso. Il divenire inteso come totalità. Se ci volgiamo daccapo alla conversazione con Cavicchioli, vi leggeremo infatti che l'intervistato si ragguaglia ancora al «divenire», che sarà l'alternativa peraltro necessaria alla paralisi che commina la forma. Riprendendo varie sue pagine, tra cui *Se il film parlante abolirà il teatro* e *La trappola*, egli confida:

la vita deve consistere e nello stesso tempo fluire. La vita ha pur da consistere in qualche cosa, se vuol essere afferrata. Per consistere le occorre una forma, deve darsi una forma. D'altra parte questa forma è la sua morte perché l'arresta, l'imprigiona, le toglie il divenire. La necessità è questa, per la vita: non restar vittima della forma. È qui tutto il tragico dissidio della storia della libertà.

La «storia della libertà» non è per Pirandello un processo politico, né sociale, né culturale. Per lui prescinde da quella dei consorzi umani, delle collettività, degli stati, delle loro istituzioni.³³ È un processo naturale estremo, una dialettica inconciliabile che investe le latebre

³³ Si pensi in proposito al primo giorno di vita di Adriano Meis. «Si lascia il cappello e la giacca, con una lettera in tasca, sul parapetto d'un ponte, su un fiume» aveva pensato all'epoca; «e poi, invece di buttarsi giù, si va via tranquillamente, in America o altrove. Si pesca dopo alcuni giorni un cadavere irricognoscibile: sarà quello della lettera lasciata sul parapetto del ponte». Ecco: scomparire nel «fiume», sommerso e decomposto dalle sue «acque». E il fiume come abisso mortale tornerà ancora in una fantasticheria di Adriano Meis sulla libertà: «Ecco: essa, per esempio, voleva dire starmene lì, di sera, affacciato a una finestra, a guardare il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali, tremolanti come serpentelli di fuoco; seguire con la fantasia il corso di quelle acque, dalla remota foce appenninica, via per tante campagne, ora attraverso la città, poi per la campagna di nuovo, fino alla foce; fingermi col pensiero il mare tenebroso e palpitante in cui quelle acque, dopo tanta corsa, andavano a perdersi, e aprire di tratto in tratto la bocca a uno sbadiglio. /- Libertà... libertà... - mormoravo». Cosa è quel «perdersi» con le «acque» del «fiume» nel «mare tenebroso»? È davvero la «libertà» che anima ed eccita il pensiero di Adriano Meis, o non è piuttosto un *cupio dissolvi*, la brama di un annullamento nell'oscuro gorgo della morte? O non è magari in esso, nel gorgo della morte, che si conquista l'agognata «libertà»? E si dirà meglio: «liberazione». Tale è il suggerimento del narratore: «intravidi in un baleno... ma sì! la mia liberazione, la libertà» pensa dopo la lettura del proprio necrologio. Non è infatti per il protagonista della *Carriola* il «corpo» una «prigione» da cui «liberar[si]» per annullarsi in una «vita remota»? Non è per il protagonista di *Da sé* la morte una «liberazione» dall'«orribile ingombro del corpo»? È in un tale contesto che va vagliata una discussa riflessione di Mattia Pascal. Egli addebita la causa «di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra», alla «democrazia, cioè al governo della maggioranza». «Perché, quando il potere è in mano d'uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e odiosa: la tirannia mascherata da libertà. Ma sicuramente! Oh perché credi che soffra io? Io soffro appunto per questa tirannia mascherata da libertà... » La prima parte del pensiero è di un innominato «avvocato imperialista» che preferisce «un buon re assoluto», e non del narratore, che tuttavia si guarda dal prenderne le distanze; ma la seconda appartiene invece tutta a lui. E in lui, alla sua considerazione della democrazia come impostura politica, cospirano certo una collera antiborghese e l'antiparlamentarismo all'epoca così diffuso (*I vecchi e i giovani* e *Margutte*, uscito dal

dell'ente e contempla come suo unico sbocco la liberazione dal corpo.³⁴ Se la «vita» caduca è nella «forma» che pure «l'arresta», la vera «vita», la vita emancipata da quel carcere – o dalla maschera, che è lo stesso – è a sua volta nel «fluire», nel «divenire», pertinace ma inquieto, che si dipana lungo un tempo ricurvo. L'«essere che vuole sé stesso», secondo Moscarda, per uscire pur temporaneamente dal «nero abisso» del «nulla», per illudersi di essere, assume temporaneamente una «forma». Presto però liberandosene. Rientra e si disintegra in quel «nulla» che scopre nel «tutto».

Si tratta di un pensiero che si potrebbe interpretare alla luce di un altro di parecchio posteriore. Che si potrebbe addirittura qualificare come una profezia che sembra attestare la modernità di chi la concepì. Come un suo lungo riverbero sopra un lontano lettore. Alludo al seguente pensiero di Emanuele Severino: «il nichilismo, nel suo significato fondamentale e profondamente nascosto – il nichilismo cioè che si nasconde nella fede nell'esistenza del divenire – è la persuasione nella quale è dell'ente in quanto ente che si afferma l'esser niente. Nella sua essenza, il nichilismo è abissalmente più radicale di qualsiasi tentativo, compiuto dal pensiero filosofico, di affermare la mescolanza dell'essere e del niente. Pensare che l'ente esca dal niente e vi ritorni significa pensare – senza rendersene conto, ma in modo assoluto – che l'ente è niente. In questo senso, il nichilismo è l'inconscio dell'Occidente».³⁵

Vanno
con passo lento i secoli nel nulla

– avvertiva peraltro *Mal giocondo*. Ma sebbene lungo il loro percorso sembrano delinearsi in sequenza molte generazioni proiettate verso il nulla, la «vita», che per «consistere» si appiglia alle loro effimere durate, è infine meno in esse – che in quanto forme sono semmai la «morte» – che «oltre» di esse. Nel «nulla». Che però non è che il «tutto». O meglio: nel «divenire» che si confonde con entrambi.

E per finire si consideri sempre Moscarda. Riparerà in uno spazio liminare, uno spazio allegorico fuori dal mondo: l'ospizio che da lui stesso promosso e finanziato sorge in un *locus amœnus* (di più: «amenissimo»). In tale cornice topica, un Eden, egli ripudia il proprio nome dichiarando:

«Messaggero della Domenica» del 30 giugno 1918 ed ora in *Saggi e interventi*) ne offriranno testimonianze cospicue). Ma incide soprattutto l'insofferenza per tutte le finzioni, e dunque per la mistificazione della «libertà». La «libertà» cui Mattia Pascal anela, mal tollera limiti o condizioni che minaccino l'autenticità primigenia: va intesa come «liberazione» assoluta da tutti i vincoli, magari anche dai vincoli dalla storia, magari in una «vita remota», nell'«oltre», «lontano lontano». Né sembra incompatibile con tali premesse che nell'intervista a Cavicchioli ancora più radicalmente si dica che «tutto il tragico dissidio della storia della libertà» è nella dialettica inconciliabile tra la forma che fissa la vita e la vita che non tollera alcuna forma, tra l'essere e il divenire. Questa – sottrarsi al carcere della forma, della materia, abbandonarsi al movimento perenne della vita, del «flusso» – questa è per lui la libertà. Quella che si realizza nelle istituzioni politiche e sociali è solo simulazione, è solo inganno. E come tale non rileva.

³⁴ È una dialettica non esente da influssi teosofici, detratti però gli elementi esoterici e non esclusi semmai quelli gnostici, atteso che per lo gnostico, che nel mondo terreno si sente come proscritto, il corpo è una prigione. Annie Besant, infatti, in un libro che faceva parte della biblioteca teosofica del signor Paleari, citando dapprima Giordano Bruno (il «corpo» è «carcere» che priva della «libertade»: *Eroici furori*, II 1), scrive che il «corpo fisico» e la «carne» sono per l'uomo una «prigione». Si può fuggirne e attingere la «libertà» non solo dopo la morte, ma anche «durante la vita terrestre», ma solo riuscendo a lanciarsi verso la «radiosa vita dell'anima» che scorre nel flusso della vita universale. «La luce del sole» aggiunge «illumina l'universo, ma a ciascuna delle nostre incarnazioni noi ci allontaniamo da questo centro vivificante, ed entriamo nel crepuscolo del mondo fisico, dove la nostra vista si indebolisce durante il tempo della nostra cattività; alla morte, usciamo dalla nostra prigione, e ritorniamo di nuovo nella parte illuminata dal sole, e là, noi siamo effettivamente più vicini alla Realtà. I periodi di crepuscolo sono brevi e quelli in cui brilla il sole sono lunghi; ma durante i periodi di accecamento, chiamiamo i crepuscoli la vita, e questa vita ci sembra essere l'esistenza autentica, mentre diamo il nome di morte a questo periodo rischiarato dal sole, e tremiamo all'idea che dobbiamo entrarvi» (A. BESANT, *La Mort et l'Au-delà*, Paris, Publications de la Société Théosophique, 1896, pp. 29-33)

³⁵ E. SEVERINO, *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Milano, Adelphi, 1988, p. 170.

Nessun nome, nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi: e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che io portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi. [...] Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso.

È il rifiuto di un'identità rappresa in un «nome», mero *flatus vocis* che può contrassegnare solo un'esistenza «non distinta e non definita», priva di un «concetto» qualsiasi. È un rifiuto che prelude alla dispersione in «centomila» frammenti di un soggetto che senza più realtà può offrire di sé solo un fragile simulacro, di un soggetto che, ricordiamocene, è il soggetto peraltro immaginario di una enunciazione romanzesca. Nella di lui inintermessa concitazione al limite e oltre il limite della follia, lungo una esposizione debordante di riflessioni sconnesse spesso tra di loro, anche il discorso si scompone, e il romanzo, se possiamo considerarlo ancora tale, la forma romanzo, dico, si destruttura, compromette quasi del tutto la narrazione, che si riduce a un frugale traliccio: fabula esigua e intreccio elementare.

Intanto Moscarda, liberandosi dalla «forma» – così come il suo romanzo può emanciparsi dalla propria – si avvia verso l'«infinita lontananza d'un tempo che avesse perduto ogni età»: verso una «smemorata lontananza». La quale prefigura ancora un «oltre», magari. Come accadrà per l'anonimo della bella novella *Di sera, un geranio* [1934]. Appena spirato brama «disgregarsi e diffondersi in ogni cosa». Talché, «guardando» al «verde» di un prato, che insieme con ciò che lo circonda sembra sineddoche di un cosmo sconfinato, se pure impalpabile, vi si immedesima. E levando un canto lirico, vi si annulla:

Quel verde... Ah come, all'alba, lungo una proda, volle esser erba lui, una volta, guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto quel verde così fresco e nuovo! Groviglio di bianche radici vive abbarbicate a succhiare l'umore della terra nera. Ah come la vita è di terra [...]! Ma ora lui è come la fragranza di un'erba che si va sciogliendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si dirada e vanisce, ma senza finire [...].

Anche il paesaggio campestre in cui si rifugia Vitangelo Moscarda, un paesaggio dell'anima, è sintomatico non meno che suggestivo. Lirico. Campagna, nubi, cielo, monti, un asinello. E ancora: «Basta guardare là quelle alte montagne oltre valle, lontane lontane, sfumanti all'orizzonte, lievi nel tramonto, entro rosei vapori». È questa la natura in cui Moscarda compendierà una perpetua vicenda di vita morte rinascita. Come dire un «eterno ritorno» scandito su ritmi cosmici: un destino panico, il divenire di una vita che effondendosi nel tutto «non conclude» mai, un irredento nichilismo vitalistico. Che come per il defunto dei gerani si esercita «non più» in sé, tuttavia, «ma in ogni cosa fuori». Talché Vitangelo Moscarda cederà a una confessione che nemmeno manca di tensione lirica:

Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. [...] Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. [...] Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno [...]. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.

Sarà allora un azzardo se il lettore postumo assumerà questo frammento attraverso un'interpretazione di Nietzsche? Una interpretazione tanto ardita quanto ancipite proposta da Martin Heidegger? Alludo alla seguente, motivata peraltro da Nietzsche stesso, autore menzionato da Pirandello raramente, e forse *par hazard*, ma di cui pure si può forse scorgere in lui

qualche traccia:³⁶ che il «passare rimanga», che l'*ewige Wiederkehr des Gleichen* costituisca infine l'«essere dell'essente, ossia ciò che permane del divenire». Nell' "Eterno Divenire", in questa impavida volontà di potenza tesa a piegare il tempo, nell'ostinato *Wille zur Macht* con cui si concilia Eraclito con Parmenide, il divenire con l'essere – sembra ancora al lettore postumo – il primo assumerebbe infine lo stato dell'ultimo.³⁷

21. IL POSTO DI PIRANDELLO

Se la conclusione di Heidegger non è nel caso infondata, una lunga serie di domande incalza il lettore. Ritorno del rimosso? Riscossa d'una metafisica che dopo la caduta rinnova il suo trionfo nell'ontologia dell'essere? Non sarebbe in fatto come paralizzare il divenire? Come annullare l'eterno svolgimento di ciò che continuiamo a chiamare tempo sul quale scorre il divenire? Ovvero il dinamismo stesso in un tempo senza svolgimento? Nel tempo senza durata e immobile dell'«Eternità»? O in quell'«assoluto d'un eterno presente» nel quale in *Visita*, una novella del '35, è sospesa la signora Wheil, non a caso defunta?³⁸ E non sarebbe come compensare l'obliterazione del principio di non-contraddizione tra essere e non-essere? Non sarebbe come riabilitare infine, pur tortuosamente, il principio rinnegato? E in ultima analisi come pregiudicare tutta la poetica che, muovendo dalla riflessione, proprio nella contraddizione che questa solleva, e come sappiamo ha nel conseguente «sentimento del contrario» il suo discrimine? Si può dunque escludere che, se positive, le risposte a questi interrogativi infirmerebbero *L'umorismo*? O che ne destabilizzerebbero il telaio concettuale?

Qualche suggestione, non già risposte, la offrono i lacerti nei quali si avverte la nostalgia dell'«essere». Ne abbiamo deferiti alcuni. E a volerne riprendere numerate scaglie, non si dimenticherà l'estasi panica di Fausto Bandini, il soggetto autodiegetico di *Quand'ero matto*. Parlava di una «divina visione» sorpresa «oltre la vista naturale» (il corsivo è mio). Era una visione, se ne serberà memoria, da assecondare o da evocare: l'«Essere nella sua unità». E si rammenterà pure che Anselmo Paleari, e dopo di lui *L'umorismo*, vaticinavano un abbandono postumo della vita individuale «alla mercé dell'Essere» (ancora con la maiuscola). Ossia alla dimensione «eterna» della «vita universale».

³⁶ In merito alla questione, abbastanza controversa, e tuttora in attesa di approfondimenti ed esiti incontrovertibili, ammesso che siano conseguibili, mi limito a trascrivere una recente e pur problematica opinione di Michael Rössner: «Sono ancora convinto che Luigi Pirandello non ha mai letto Nietzsche attentamente, ma hanno parecchio in comune, [...] avevano capito non soltanto l'aspetto filosofico della perdita del centro, della morte del soggetto, ma anche l'effetto pratico della superposizione di varie culture e varie concezioni del mondo che rende accessibile [...] l'esperienza dell'incompatibilità delle realtà che coesistono e la sofferenza umana che ne risulta». Molto più compromessi nell'individuazione di suggestioni nietzschiane sono invece Cerasi e Petrucci.

³⁷ M. HEIDEGGER, *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* [1954], trad. it. *Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?*, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. VATTIMO, Milano, Mursia, 1976, pp. 67 sgg.

³⁸ Mi limito a trascrivere un frammento tanto suggestivo quanto significativo della novella suddetta: «La conosco appena (morta, dovrei dire: "la conoscevo appena", ma lei è qua ora come nell'assoluto d'un eterno presente, e posso dir dunque: la conosco appena), l'ho veduta una volta sola in una riunione festiva nel giardino d'una villa di comuni amici, a cui lei è venuta con quest'abito bianco d'organdis. / In quel giardino, quella mattina, le donne più giovani e più belle avevano quell'ardore sfavillante che nasce in ogni donna dalla gioia di sentirsi desiderata. S'eran lasciate prendere nel ballo e, sorridendo, ad accendere di più quel desiderio, avevan guardato sulle labbra così d'accosto l'uomo da sfidarlo irresistibilmente al bacio. Ma di primavera, momenti di rapimento, col tepore del primo sole che inebria, quando nell'aria molle è pure un vago fermento di sottili profumi e lo splendore del verde nuovo, che dilaga nei prati, brilla con vivacità così eccitante in tutti gli alberi intorno; strani fili di suono luminosi avviluppano; improvvisi scoppi di luce stordiscono; lampi di fughe, felici invasioni di vertigini; e la dolcezza della vita non par più vera, tanto è fatta di tutto e di niente; né vero più, né da tenerne più conto, ricordando poi nell'ombra, quando quel sole è spento, tutto ciò che s'è fatto e s'è detto».

D'altra parte il manifesto non smentirebbe la sua natura di poetica militante. L'esecuzione della quale non sconfessa i concreti effetti destrutturanti che sappiamo. Né l'arte del suo autore apparirebbe compromessa. Le opere del quale, apprezzabili per sé medesime – in quanto letteratura, dico, non filosofia – non sembrano insomma svilite o invalidate. Né il manifesto, indipendentemente dal suo rigore teoretico, cessa di illuminarle. Di tutto ciò ebbe un'intuizione inequivocabile il sensibile autore di una succinta scheda della prim'ora, il Momiigliano, che con molta più attinenza di quella mostrata da Croce, nello stesso 1909 ebbe a concludere sull'*Umorismo* con un verdetto tanto più misurato, e direi finanche profetico: «chi studierà l'arte del P. potrà giovare molto di queste pagine e dimenticare così tutte le deficienze di questo studio considerato come lavoro oggettivo. Ma il P., narratore d'una potenza singolare, non si dorrà certamente se non gli si riconosce una grande valentia come critico» (*Bollettino bibliografico*, «Giornale storico della letteratura italiana», LIV 1909, 160-61).

Restano invero, argomentate e persuasive, le acute osservazioni propedeutiche cui si è subito aderito. Alludo a quelle a suo tempo menzionate di Debenedetti. Che guida il lettore alla congettura anticipata. Che in prossimità della conclusione, spero non appaia troppo pleonastico ribadire: sebbene ceda saltuariamente a lusinghe filosofiche, e se ne possa saltuariamente compiacere, Pirandello rilutta allo statuto per lui penitenziario del «filosofo». A maggior ragione del filosofo professionista. Come egli stesso sentenziò, e noi abbiamo appreso, lui è un «artista». Varrà dunque non per la sua filosofia o per i suoi sofismi e paralogismi, che pure abbondano, ma per la sua arte, che tuttavia, sia chiaro, non ne è separabile, ancor meno se con un taglio netto.

Certo, benché più rare, e di parecchio, a documento di una vitale ambiguità, non mancano neppure le testimonianze sull'altro versante. Quello filosofico. Penso, trascogliendo qualche esempio a caso, a quella già menzionata di Sciacca e alla più recente, peraltro incline alla *overinterpretation*, di Anthony Petrucci, che facendo centro su *Così è (se vi pare)* [1918], discute del relativismo pirandelliano alla luce della critica alla metafisica occidentale svolta da Nietzsche. Ma non dimentico l'impronta filosofica, ancorché opinabile, impressa e, come documenta Leonardo Sciascia, lungamente rivendicata da Tilgher, quando in merito al conflitto tra la vita e la forma scrisse: «Ciò basta da solo a far comprendere di quanta freschissima attualità sia l'opera di questo nostro scrittore. Tutta la filosofia moderna da Kant in poi sorge sulla base di questa intuizione profonda del dualismo tra la Vita, che è spontaneità assoluta, attività creatrice, slancio perenne di libertà, creazione continua del nuovo e del diverso, e le Forme o costruzioni o schemi che tendono a rinserrarla in sé, schemi che la Vita, di volta in volta, urtandovi contro, infrange, dissolve fluidifica per passare più lontano, creatrice infaticata e perenne. Tutta la storia della filosofia moderna non è che la storia dell'approfondirsi del conquistarsi del chiarificarsi a sé medesima di questa intuizione fondamentale».

Del resto non è affatto detto che le più rare testimonianze d'ambito filosofico solo perché di siffatto ambito non siano o siano meno fededegne. Saranno suscettibili di considerazione anche per maestranze e utenti della letteratura, ovvio, soprattutto in quanto concorrono alla conoscenza e al vaglio della poesia che pur senza esserne egemonizzata può convivere con il pensiero di Pirandello. O meglio: con i frammenti di pensiero da cui non è dissociabile. Perché intendiamoci: la ragione per cui Pirandello è Pirandello, e per cui il suo rango nel Novecento e in tutta la storia letteraria italiana e occidentale è di grande rilievo, davvero non

è ciò che Savinio redarguì una volta come il «debole» e il troppo «scoperto» delle di lui concezioni filosofiche.

Né può essere, abbiamo letto anche questo, il «convulso inconcludente filosofare» troppo severamente addebitatogli dal Croce. La cui rigidità, però, lo condannava a non comprendere l'incidenza sull'esito a cui quel medesimo «filosofare» aveva comunque cospirato: la scomposizione. A quella narrativa e ai mezzi che ad essa concorrono s'è già fatto cenno, tanto più che quando pubblicò *L'umorismo*, Pirandello, a parte articoli e saggi critici e teorici, scriveva esclusivamente versi, novelle e romanzi (perciò non era accidentale la dedica della Carabba al «bibliotecario», titolare pur finzionale di una narrazione che si scompone spesso). E ad allungare infine lo sguardo alla drammatica, si osserverà che la complessità delle trame e dei dialoghi, ivi compresi i lunghi interventi digressivi del *raisonneur* (si pensi a quelli del Padre nei *Sei personaggi*), deconcentra la *pièce*: così come l'aspra dialettica tra i personaggi. Una dialettica senza sintesi e spinta anche a quel «caos» di cui parla la Prefazione alla «Commedia da fare».

ANGELO R. PUPINO

(Presidente della Edizione nazionale dell'Opera omnia di Pirandello)

Certo, in conformità con l'imperioso pregiudizio di ottemperare all'ultima volontà dell'autore senza remore né discriminazioni, dell'*Umorismo* è stata ripubblicata numerose volte la seconda edizione, uscita nel '20 presso Battistelli, in Firenze. Sebbene lo strato anteriore di un testo concorra a illuminare e dunque a comprendere lo strato successivo. Un termine opportuno e direi necessario di confronto, la Carabba, si è così rarefatto ed è rimasto a lungo oggetto di una conoscenza per lo più limitata agli studiosi. E lasciamo stare che a lungo è mancata una edizione critica, senz'altro augurabile, fino a quella curata da Langella e Savio, intervenuta frattanto per l'Edizione nazionale in corso presso Mondadori. Ma non va ommesso che di recente la Carabba è stata trascritta nei *Saggi e interventi* a cura di Ferdinando Taviani. Essa però, priva di ragionati confronti con la Battistelli, è corredata soltanto da una svelta nota e da un elenco parziale delle aggiunte, ma non dalle varianti. Laddove il compilatore del presente manufatto ritiene invece non infruttuosa una interpretazione che implichi l'esibizione di frammenti della prima come della seconda edizione, nonché un raffronto tra i rispettivi testi ovunque questo appaia proficuo.

Ad evitare che le note a piè di pagina interrompessero la continuità della lettura, ad esse si è fatto ricorso il meno possibile, di massima quando si trattava di notificare le fonti di citazioni letterali, escluse quelle dall'opera di Pirandello e dalla letteratura secondaria relativa alla stessa. In questi due ultimi casi si elencano però di seguito, ridotti all'essenziale, i manufatti citati, tra i quali non sono compresi quelli divenuti frattanto patrimonio collettivo. Con l'occasione si avverte che degli studiosi di cui si è menzionato un unico lavoro si sono poi indicati nel discorso i soli nomi, riservando i rispettivi titoli al successivo elenco; per i rarissimi di cui si sono citati più lavori, invece, si sono esplicitati anche, sia pure in forma compendiosa, i titoli degli stessi, segnalandoli ora nella loro completezza. L'elenco è compilato nell'ordine alfabetico degli autori e, quando di un autore compaiono più titoli, si osserva il loro ordine cronologico. I romanzi, le novelle, i testi drammatici da cui si sono trascritti i vari frammenti, tranne eccezioni, si intendono tratti sempre dalle edizioni dei «Meridiani» (che pur con alcuni emendamenti seguono l'ultima edizione pubblicata a cura dell'autore). Le poesie, i saggi, gli articoli, i foglietti, gli abbozzi, i taccuini, gli scritti sparsi, le pagine autobiografiche di Pirandello provengono sempre dal volume *Saggi, poesie, scritti vari* curato da Lo Vecchio-Musti, e in alternativa provengono dal volume *Saggi e interventi* (ma di ciò s'è data ogni volta notizia); di altri scritti non contenuti in questi ultimi volumi si è segnalata invece la prima sede di stampa. Delle lettere si è indicata di volta in volta la fonte, mentre le interviste provengono tutte dall'apposito volume a cura di Ivan Pupo. La data di ciascun titolo di Pirandello, segnalata di massima alla prima citazione, è sempre quella della prima stampa. In tutte le citazioni il sistema accentuativo è stato normalizzato. Salvo diverso avviso, sono sempre di Pirandello i corsivi e le altre particolarità grafiche dei suoi testi trascritti nel corso del lavoro.

1. Opere di Luigi Pirandello.

Tutti i romanzi, a cura di G. MACCHIA e M. COSTANZO, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1973, 2 voll. *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, con una premessa di G. MACCHIA, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1985, vol. I (2 tt.); 1987, vol. II (2 tt.); 1990 vol. III (2 tt.). *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1986, vol. I; 1993, vol. II; 2004, vol. III; 2007, vol. IV (a cura di A. D'AMICO, con la collaborazione di A. TINTERRI; contiene anche *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, con un saggio introduttivo di A. CAMILLERI). *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Milano, Mondadori, 1960 (ultima edizione riv. 1977). *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. TAVIANI e una testimonianza di A. PIRANDELLO, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006. *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. PUPO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

2. Raccolte di materiali privati.

Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Roma, Bulzoni, 1980. *Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta*, a cura di A. BARBINA, Roma, Bulzoni, 1986. *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, a cura di E. PROVIDENTI, Roma, Bulzoni, 1993. *Taccuino di Harvard*, a cura di O. FRAU e G. GRAGNANI, Milano, Mondadori, 2002.

3. Studi su Pirandello.

G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966. A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Milano, Mondadori, 2020. L. BALDACCI, Introduzione a L.P., *Il fu Mattia Pascal* [1993], in ID., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 1999. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del tragico. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978. A. BARBINA, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Roma, Bulzoni, 1998. A. BARBINA, *Gli editori di Pirandello*, in «Ariel», XI (1998), 1; G.A. BORGESE, *Luigi Pirandello. La vita nuda*, in ID., *La vita e il libro. Saggi di letteratura e di politica contemporanea*, Serie II, Torino, Bocca, 1911. N. BORSELLINO, *Il dio di Pirandello*, Palermo, Sellerio, 2004. P. CASELLA, «L'umorismo» di Pirandello. *Ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole, Cadmo, 2002. E. CERASI, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, Padova, Il Poligrafo, 1999. B. CROCE, «L'umorismo» di L. Pirandello [1909], in ID., *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1939, I. ID., *Pirandello* [1935], in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1940, VI. G. DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello [1937], in *Saggi critici* [1945], a cura di C. GARBOLI con la collaborazione di R. DEBENEDETTI, Milano, Il Saggiatore, 1971. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Presentazione di E. MONTALE, Milano, Garzanti, 1987. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1961. W. KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. DONATI, Napoli, ESI, 1988. R. LUPERINI, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999. S. MAZZARINO, *Pirandello. Die Neuve und die Alta geschichte Italiens* [2007], trad. it. *Pirandello e la storia dell'Italia moderna e antica*, a c. di M.A. Cavallaro, Roma, Writeup, 2022. A. MOMIGLIANO, *Bollettino bibliografico*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1909, nn. 160-161. A. PETRUZZI, *Nihilism, Errancy, and Truth in Pirandello's «Cosi è (se vi pare)»*, in «Italica», XXXIII (2006), 3-4. E. PROVIDENTI, *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone, 1990. M. RÖSSNER, *Pirandello autore europeo del secolo XXI: una lezione del rispetto umano della diversità europea*, in F. DE MICHELE e M. RÖSSNER (a cura di), *Pirandello e l'identità europea*, Pesaro, Metauro, 2007, p. 18. A. SAVINIO, «I Giganti della Montagna» al maggio fiorentino [1937], in ID., *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 1982. M.F. SCIACCA, *L'estetismo, Kierkegaard, Pirandello*, Milano, Marzorati, 1974. L. SCIASCIA, *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta, Sciascia, 1953. B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1995. A. TILGHER, *Il teatro di Luigi Pirandello* [1922], in ID., *Il teatro italiano contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, MILANO, Mursia, 1970; ID., *Umorismo and Plays Unpleasant*, in «Pirandello Studies», XXII (2002), 22.

[Il presente testo costituisce una revisione integrale del mio saggio *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*. Roma, Salerno, 2013 elaborata in funzione dalla Edizione nazionale dell'Opera Omnia di Pirandello patrocinata dal Ministero dei beni culturali e attualmente in corso di stampa presso Mondadori].
