

*Enrico Ghidetti*  
Verso una poetica dell'esistenza:  
*L'umorismo* di Pirandello

1907: Luigi Pirandello, spinto da un'emergenza di *carriera* – il concorso per accedere al ruolo di professore ordinario presso l'Istituto Superiore di Magistero di Roma – mette mano contraggenio a due libri che appariranno quasi contemporaneamente nel 1908: una raccolta di pagine critiche di diversa data (*Arte e scienza*, Roma, Modes) e il saggio *L'Umorismo* (Lanciano, Carabba), ricavato dagli appunti presi a lezione da una solerte allieva.

Il saggio reca una epigrafica dedica – «Alla buon'anima/ di/ Matia Pascal/ bibliotecario» – che suonava irridente nei confronti del costume accademico del tempo. L'autore dedicava infatti solennemente la propria fatica non a un 'maestro' e probabile protettore nelle vicissitudini concorsuali né, più semplicemente, a persona cara, ma alla memoria del protagonista del suo (fino allora) maggior successo di narratore. Non si trattava però, a ben vedere, soltanto di un gesto parodico della liturgia dell'istituzione e della corporazione, ma di qualcosa di molto più serio: un tributo alla figura *alfa* tra i propri personaggi, e insieme l'ammissione del patto irreversibile con il personaggio che lo aveva 'invaso' e, sotto la tutela del quale, avrebbe percorso il suo itinerario di romanziere fino all'incontro con la figura *omega* di Vitangelo Moscarda.

La prima parte del saggio concede comunque ai modelli accademici del tempo. Con procedimento già da tanti altri collaudato, Pirandello affronta preliminarmente le interpretazioni dell'"umorismo" letterario, con l'intento di dimostrarne l'insufficienza e la parzialità. Tre sono le questioni propedeutiche da risolvere in vista di una definizione di «essenza, caratteri e materia» dell'umorismo: se l'umorismo pertenga soltanto all'area della modernità; se sia geneti-

camente estraneo alla cultura italiana; se sia privilegio delle letterature nordiche. La risposta è, in tutti e tre i casi, negativa: l'umorismo è «arte d'eccezione» che si è manifestata presso antichi e moderni, presso popoli nordici e mediterranei («L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontana: è sempre in noi tal quale») e sia pure in «pochissime espressioni eccezionali». A corredo, una copiosa documentazione anche bibliografica (che non potremmo giurare sempre di prima mano) nella quale spiccano alcune omissioni: la più clamorosa riguarda, com'è noto, *Le rire* di Henri Bergson che circolava nella cultura europea ormai da otto anni; per non dire d'altri contributi italiani in diversa misura significativi. Anche se la rivendicazione degli umoristi nazionali suscita, tutto sommato, più di qualche perplessità. Un esempio per tutti: la sproporzione fra il rapido, distratto cenno a Porta e a Belli e lo spazio concesso al calabrese Giovanni Merlino testé “rivelato” dall'amico e collega Giuseppe Mantica, ma da allora impietosamente ‘sommerso’.

Tuttavia nelle pagine iniziali del capitolo quarto di questa prima parte, dedicato a *L'umorismo e la retorica*, è formulata un'idea di letteratura come trasgressione, come specchio del disordine («l'umorismo [...] inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato») che è qualcosa di più di un dazio pagato all'antitradizionalismo che attraversa come un filo rosso gli scritti critici di Pirandello; è il brodo di cultura di quella poetica cui è dedicata la seconda parte del libro. E ancora nelle pagine conclusive del capitolo quinto, dedicato a Cervantes e al suo personaggio-emissario (prolessi alle conclusioni sullo scrittore spagnolo tirate nel secondo capitolo della seconda parte), Pirandello sposta l'attenzione dal personaggio don Chisciotte all'autore, lasciando intravedere la sua sicura vocazione di scrutatore di anime disposto a sfidare, con gli strumenti di una psicologia eterodossa, l'estetica naturalista di ieri come quella neoidealista di oggi.

Nella seconda parte del saggio l'autore si libera, finalmente, della bardatura erudita che l'occasione esigea, per tematizzare il soggetto di quella che avrebbe dovuto essere una asettica dissertazione accademica, con un vigore e un pathos di argomentazione che (talvolta a

scapito della perspicuità) gli fa perdonare l'uggia erudita delle pagine precedenti e insieme rende ragione dell'irriverente dedica (poi cassata nella seconda edizione 1920, quando la consapevolezza della novità e originalità delle proprie idee, temprata dalla necessità di ribattere alla polemica di Croce, sgombra il campo da qualunque intenzione parodica o, se vogliamo, esperimento di umorismo applicato).

Contro l'opinione di Croce, il quale aveva denunciato la «vana pretesa di porre la definizione vera (cioè rigorosa e filosofica) dell'umorismo» come tutti gli stati psicologici, Pirandello rivendica infatti la precipua vocazione dell'artista a «definire e rappresentare stati psicologici». Passando quindi a ricercare l'atto di nascita della rappresentazione umoristica, procede nella sfida all'estetica crociana con l'affidare alla «riflessione» – che assolve una funzione fondamentale «durante la concezione come durante l'esecuzione dell'opera d'arte», seppur discretamente dissimulata in «forma del sentimento» – una «speciale attività» di controllo e coordinamento nella genesi dell'opera «umoristica»:

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

Ed è a questo punto che, contro il galateo accademico, dopo il Mattia Pascal evocato nella dedica, fa irruzione sulla scena della teoria letteraria, a chiarirne definitivamente la valenza trasgressiva, la grottesca figurina della «vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili», proveniente addirittura da una novella del 1897, *Le dodici lettere*. È adesso che nel lettore affiora il dubbio – forse la vecchia si è così travestita nel patetico tentativo di trattenere presso di sé il marito più giovane inevitabilmente tentato da altre sembianze femminili – che la vecchia, richiamata da tanto lontano e messa in berlina per dimostrare la gradazione dal comico all'umoristico e il cambio di passo dall'«avvertimento del contrario» al «sentimento

mento del contrario», sia portatrice di un più segreto assillo di verità destinato a mettere in crisi, a contaminare l'«estetica» pirandelliana come tale. Essa preannuncia infatti che l'umorismo è non solo uno stile di pensiero, ma una fondamentale, primaria categoria psicologico-esistenziale: immagine impura emersa dall'esistenza quotidiana a profanare il sacrario della letteratura. E sull'esempio dell'invereconda vecchia ecco sfilare sulla via dell'estetica una sparuta corte dei miracoli: don Abbondio precettato dai *Promessi sposi* e le maschere anonime del quotidiano («quel povero zoppetto là... Chi è? Corriere alla morte con la stampella... La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro... gamba di legno, occhio di vetro e avanti!») fino al cadavere esposto nella camera ardente, «freddo e duro», ma «decorato e in marsina», occupato, *malgré soi* in una sconcia *digestio post mortem*. L'umorista è lì a registrare il *nonsense* della vita, a coglierla nei corpi contraffatti, nelle ombre grottesche che, inquiete, intorno a questi si muovono. L'umorismo è insomma la *pietas* della disperazione e la via alla verità più profonda e segreta dell'esistere.

Circa le conseguenze dell'impatto che un'opera così eterodossa ebbe sulla cultura italiana di primo Novecento, il discorso, una volta constatata la scarsissima fortuna arrisa all'*Umorismo*, non può eludere la polemica con Croce, ovvero l'unico episodio di aspro coinvolgimento dello scrittore siciliano nella battaglia delle idee del proprio tempo.

Occorre fare un passo indietro. La storia dei tempestosi rapporti intercorsi fra Pirandello e Croce inizia infatti con il saggio *Arte e scienza*, che si apre, nel nome di Alfred Binet, con la suggestiva proposta di applicare alla critica estetica i risultati dei «meravigliosi esperimenti psico-fisiologici» dello psichiatra francese «per la intelligenza del fenomeno non meno meraviglioso della creazione artistica». La evocazione di Binet è anche una provocazione, ripetuta nei confronti dell'estetica crociana, come conferma la circostanza che quel saggio discende in linea diretta da un precedente scritto, *Scienza e critica estetica*, apparso sul "Marzocco" il 1° luglio 1900, nel quale le scoperte di Binet erano concretamente messe a frutto nel contesto di una riflessione sulla genesi dei personaggi artistici. Comunque sia la proposta, o meglio *ballon d'essai*, andava deliberatamente, per ammissione dello stesso autore, contro corrente, consi-

derato il recente «vezzo» di «ostentare un soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell'arte». Ammessi i guasti provocati dalla «critica antropologica» di ascendenza lombrosiana e dell'estetica ispirata alla «metafisica positivista ed evolucionistica» del santone Spencer o al deterministico canone dettato da Hippolyte Taine, Pirandello denuncia l'angustia e la contraddittorietà dell'estetica crociana, «astratta, monca e rudimentale»: «un'estetica intellettualistica senza intelletto». Perché

l'arte [...] è creazione della forma, non intuizione del contenuto: e dunque è proprio, se vogliamo usare i termini del Croce, *l'intuizione d'una intuizione*. Essa non è tutta in *materia-forma*, come il Croce la vede, ma in *materia-forma-materia*. Tant'è vero che ridiventa *impressione*, in base a cui l'autore la *prova* e poi il critico la *giudica*. L'impressione, divenuta espressione (interna), bisogna che ridiventi *impressione materia elaborata*.

Questo il vertice della speculazione estetica pirandelliana che cerca e trova conferma nella pratica critica della omologia tra coerenza intrinseca (la "logica") dell'opera d'arte e coerenza delle leggi ermeneutiche nella pratica critica. In queste pagine (e in quelle complementari di *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*) la polemica di Pirandello si rivolge sia contro la poetica naturalista e i suoi postulati scientifici (e, più in generale, la concezione positivista della scienza), sia contro l'estetica idealistica. La rivendicazione della libertà della creazione artistica entro il più ampio e inquietante orizzonte dischiuso dalla psicologia precorritrice della scoperta dell'inconscio, apre la strada a quella trasgressione suprema in cui consiste, come si è visto, l'arte umoristica, arte di un tempo di crisi, al tramonto di una cultura e di una civiltà ormai private dei tradizionali parametri filosofici, ideologici, religiosi.

La contesa con Croce ebbe altri capitoli di non elevatissima caratura intellettuale per culminare, com'è noto, nella irrevocabile condanna da parte del filosofo della pseudofilosofia di Pirandello fatta a uso e consumo del «buon borghese», divulgata con successo «in tempi di generale discesa del livello mentale e critico».

In realtà neppure Pirandello si era reso conto delle conseguenze dovute all'aver lasciato la parola, a metà della sua dissertazione, a

Mattia Pascal buonanima, all'essere stato "invaso" dal suo personaggio che, due volte risorto da morte, aveva dato prova di una demoniaca vitalità. Consentendo all'ex bibliotecario di Miragno di andar oltre l'esposizione di un "manifesto di poetica" che tenesse conto delle preoccupazioni di estetica del professor Pirandello, il progetto iniziale si era trasformato, in corso d'opera, nella appassionata rivendicazione di un canone interpretativo della vita; il trattatello di teoria della letteratura, insomma, era divenuto un manifesto dell'uomo «fuori chiave» del secolo nuovo, una poetica dell'esistenza.

Nonostante il taglio saggistico del saggio l'«umorismo» di Pirandello non risulta alla fine concettualizzato: lo sarà qualche tempo dopo, quando lo scrittore farà dell'umorismo la pietra d'angolo di tutta la sua opera letteraria passata, presente e futura e la categoria dell'umorismo sarà il punto di vista unico da cui traguardare novelle, romanzi, teatro. Aprendo la prospettiva di una 'antifilosofia' dell'esistenza che affonda le sue radici nella psicologia *fin-de-siècle*, Pirandello non poteva non entrare in rotta di collisione con il crocianesimo che, nella sistematicità speculativa, ordinativa e prescrittiva della restaurazione neoidealistica, individuava l'estrema difesa contro le conseguenze della perdita del centro dell'uomo contemporaneo, in controtendenza rispetto alle contemporanee filosofie d'Europa. Ma proprio la trasgressività e l'autoreferenzialità di queste pagine garantiscono, a dispetto di contraddizioni e zone grigie nella elaborazione 'filosofica', la sua caratura novecentesca, di un Novecento oscuramente consapevole che tra cielo e terra ci sono più cose di quante la filosofia ne possa immaginare.