

«L'umorismo»

l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo

Per la *communis opinio*, la posizione ideologica di Pirandello, specialmente del Pirandello saggista, appare assai chiara e facilmente definibile. Essa apparterebbe a una corrente di irrazionalismo o, anzi, di anti-razionalismo, sorta, un po' dappertutto nella cultura europea, come reazione antitetica a quella fiducia nella scienza che contraddistinse il momento storico del positivismo, del naturalismo e del verismo.¹ Parlando dell'*Umorismo* pirandelliano, ci sono pertanto divenuti usuali – grazie soprattutto alle puntuali ricerche di Gosta Andersson² – i riferimenti a filosofi e psicologi come Bergson, Boutroux, Séailles e Binet, oppure, da un altro lato, i collegamenti col pensiero di Nietzsche, di Georg Simmel e di William James.³

Ora, non ci sono dubbi che la saggistica di Pirandello si trovi pervasa da motivi vitalistici e relativistici che dimostrano una evidente vicinanza (e genetica e tipologica) ai sopraccitati autori. Ciò che mi risulta sempre meno evidente sarebbe invece la netta antitesi che quei motivi – secondo il parere di tanti critici – assumerebbero in rapporto alle posizioni centrali del positivismo scientifico. Considerata col distacco storico di cui disponiamo oggi, la posizione di Pirandello si rivela bensì diversa da quella positivista, ma diversa piuttosto nel senso di un audace ampliamento che non in quello di una sua facile negazione. Se Pirandello riesce a superare alcuni limiti del positivismo, questo superamento si deve paradossalmente, o meglio dialetticamente, al fatto che, sotto numerosi aspetti, egli vi rimane anche saldamente legato senza mai cedere alla tentazione di una comoda regressione crepuscolare o tardo-romantica.⁴

Invece di irrazionalismo o anti-razionalismo preferirei dunque parlare, nel caso pirandelliano, di un razionalismo eterodosso, cioè di un razionalismo dialettico fino all'eresia. Quel particolare razionalismo si manifesta più che altrove nel famoso saggio o, più precisamente, trattato sull'*Umorismo*. Come si

1 Cfr. per esempio G. Bosetti, *Pirandello*, Paris-Montréal, 1971, p. 199ss.

2 Cfr. G. Andersson, *Arte e teoria – Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Uppsala-Stockholm, 1966.

3 Cfr. anche M. R. Luongo, *Il relativismo di Simmel e di Pirandello*, Napoli, 1955, e R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano, 1980, p. 23ss.

4 Su questi legami col positivismo insistette già Gramsci, accennando al fatto che «le tradizioni e l'educazione filosofica del Pirandello sono di origine piuttosto <positivistica> e cartesiana alla francese» (cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, 1950, p. 51).

sa, questo trattato presenta – per così dire – diverse facce a seconda degli scopi che si propone. Parte da una ricerca tradizionalmente erudita in cui riconosciamo lo studioso di filologia romana attento a certi approfondimenti filosofico-estetici che si traducono in una serie di citazioni da Fichte, Friedrich Schlegel o Jean Paul per arrivare fino ad una monografia allora abbastanza recente, il libro su *Komik und Humor* di Theodor Lipps. Allo stesso tempo si tratta di una specie di *Défense et illustration de l'humour italien*, cioè del tentativo (intrapreso non senza la spinta di un certo patriottismo culturale) di documentare la straordinaria ricchezza della tradizione umoristica nella letteratura italiana, non inferiore sotto questo aspetto a quella inglese, reputata umoristica per eccellenza.

Nella sua parte decisiva, il trattato però si trasforma: dalla ricerca filologica e dalla monografia storico-letteraria si sviluppa l'abbozzo di una nuova poetica, ed è solo di questa poetica che vorrei occuparmi adesso. L'esclusivo interesse per l'aspetto poetologico del trattato (a scapito di quello filologico e storico-letterario) si giustifica per il fatto che esso, nella «parte seconda», *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, presenta non soltanto una sorta di teoria della scrittura pirandelliana, ma alcuni motivi che, al di là del caso individuale, rivestono un significato più ampio per ogni teoria della letteratura moderna, cioè di una letteratura ormai irrimediabilmente esposta alla critica e alla concorrenza di quella conoscenza scientifica che, nel mondo post-illuministico, ha assunto la funzione di norma epistemologica universale.

Sotto questo aspetto è senz'altro sintomatico il titolo *Arte e scienza* dato da Pirandello, non solo ad un singolo saggio, ma alla raccolta di vari scritti critici, tra cui alcuni con una tematica a prima vista piuttosto lontana dalla pregnanza epistemologica di quel titolo. La formula «arte e scienza» potrebbe tuttavia introdurre allo stesso grado di legittimità proprio i capitoli centrali dell'*Umorismo*, almeno quelli in cui Pirandello tratta delle due preoccupazioni principali della sua poetica, preoccupazioni che si esprimono in una requisitoria, da un canto, anti-retorica, dall'altro, anti-sintetica. È evidente che quei temi vanno distinti solo provvisoriamente; in realtà, essi si trovano intimamente legati e complementari. E infatti, quando Pirandello colloca – un po' a sorpresa – fra gli «umoristi italiani» Niccolò Machiavelli, l'autore del *Principe*, viene presentato come acerrimo antagonista e della retorica e della sintesi tanto artistica quanto filosofica:⁵

Ed io pensavo alla grandezza nuda di questo Sommo nostro, che non andò mai a vestirsi nel guardaroba della retorica; che come pochi comprese la forza delle cose; a cui la logica venne sempre dai fatti; che contro ogni sintesi confusa reagì con l'analisi più arguta e più sottile; che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso; pensavo che nessuno ebbe

5 L. Pirandello, *Spsv.*, 19774, p. 108s.

maggiore intimità di stile di lui e più acuto spirito d'osservazione; che poche anime furono come la sua disposte all'apprensione dei contrasti, a ricevere più profondamente l'impressione delle incongruenze della vita.

Se questa classificazione di Machiavelli come arci-umorista può risultarci sorprendente, lo è soltanto dal punto di vista filologico o storico-letterario, non considerando il contesto poetologico del passaggio. A livello di poetologia, il concetto pirandelliano dell'umorismo significa in effetto un radicale allargamento del termine che tende ad assimilare ogni forma di letteratura pronta a fare i conti coll'analisi, cioè col procedimento specifico della scienza moderna, e restia a sacrificare questo procedimento analitico di fronte alla fissità del bello tradizionale, di armonie, regole e convenzioni prestabilite.

L'umorismo di Pirandello continua dunque, con una svolta assai originale, quel processo di *Gattungsmischung* e di *mélange des genres* che, secondo Erich Auerbach, si trova alla base del realismo moderno. Tutto ciò che fa parte di una classica separazione dei generi, entra, per Pirandello, nel concetto di retorica che formerebbe l'area della «esagerazione di forma» e delle «macchine ideali». Nella messa in crisi e nella progressiva distruzione di quella retorica si scopre quasi l'exasperazione di un principio che, dal Settecento in poi, guidava ogni letteratura con pretese di innovazione realistica: il principio cioè di dissolvere ogni stilizzazione del sublime aggiungendovi certi particolari tanto contingenti quanto corrosivi. Mi riferisco qui alla nota dottrina di Victor Hugo che propose di abolire la *distinction des genres* mediante una programmatica combinazione del sublime e del grottesco, oppure – più indietro nel tempo – alla poetica delle *petites circonstances* con cui Diderot cercò di dare al suo *conte historique* un nuovo sapore di autenticità. Vale la pena di ricordare a questo proposito i termini di «retorica» «esagerazione» e «menzogna», usati da Diderot alla fine del racconto *Les deux amis de Bourbonne*, dove si legge:⁶

Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance: comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même: Ma foi, cela est vrai: on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.

6 Diderot, *Œuvres romanesques*, ed. H. Bénac, Paris (Classiques Gamier), 1962, p. 791.

Ciò che per Diderot e Hugo rappresenta il compito del *conteur historique*, o del drammaturgo moderno, diventa per Pirandello il tratto specifico dell'umorista che, anche lui, si trova alla ricerca della *vérité de la nature* e della «realità vera»:⁷

Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori, in genere, non se n'avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari non abbiano alcun valore e siano inutili e trascurabili. Ne fa tesoro in vece l'umorista.

Ne fa tesoro perché sa, ormai istruito da una compatta tradizione di arte realistica,

che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari.⁸

Tenendo così conto di quanto lega Pirandello alla storia del realismo sette e ottocentesco, cioè al superamento della retorica e della separazione dei generi, bisogna però allo stesso tempo avvertire il nuovo valore che tale tradizione acquista nell'estetica dell'umorismo. Quando Diderot e Hugo (oppure Stendhal e Balzac) proponevano le loro teorie del *mélange des genres*, il loro ultimo scopo consisteva nel raggiungimento di un'altra e superiore completezza, di una sintesi più universale, al di là delle facili armonie classicheggianti. Da Pirandello, invece, questo scopo viene appena abbozzato; la *petite circonstance* e il «grottesco» non servono più all'immagine di una totalità, ma, al contrario, alla sua disgregazione. Sono – come si dice alla fine del trattato – «il frutto della riflessione che scompone»:⁹

«Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo». E questo *se*, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può essere causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo!

L'anti-retorica del Pirandello insiste dunque sul fatto di essere, diversamente da quella del primo realismo, anche un'anti-sintesi. Questo carattere anti-sintetico è senza dubbio quello che, nel trattato su *L'umorismo*, ci colpisce di più. Ci colpisce soprattutto perché l'insistenza dell'analisi evidentemente

7 L. Pirandello, *Spsv.*, p. 159.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 159s.

non teme ripetizioni e reiterazioni, creando così un vasto campo semantico della scomposizione. Esso si articola in un lessico assai ampio dello scomporre e dello smontare più ancora che nei concetti del contrario, del contrasto e della contraddizione. Come agente di quella multiforme attività dissolutrice opera invariabilmente la riflessione che, dissolvendo il sentimento, oppone la scomposizione alla composizione, la distruzione alla costruzione, l'analisi alla sintesi. È come se tutto il trattato fosse pervaso da un inesorabile *furor analyticus* che, nell'epoca della scienza, avrebbe preso il posto del mitico *furor poeticus*.

Ora, questo furore analitico si scatena contro tutto ciò che una volta sembrava certezza, unità, identità e ideale. Non si limita più a distruggere la classica univocità dello stile e del genere, ma estende la sua critica ad ogni classe di «finzioni abituali». Fra tali finzioni spicca quella dell'unità del carattere, della sua personalità e della sua coscienza. Se un «poeta epico o drammatico», cioè la letteratura pre-moderna, si poneva il compito di comporre un carattere e di «coglierlo coerente in ogni suo atto», l'umorista, cioè la letteratura moderna e per tanto analitica, «fa proprio l'inverso»: «*scompone* il carattere nei suoi elementi» e «si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze». ¹⁰ Lo stesso vale per la logica che anch'essa si rivela, sotto l'esame dell'analisi, un'utile, anzi inevitabile finzione. ¹¹

Certo che in questo modo l'attenzione dell'autore-umorista si rivolge verso quel fondo di vita irrazionale che soggiace a tutte le manifestazioni della pratica cosciente e perciò civilmente, socialmente controllata. Diventando così il tema della nuova letteratura, la vita profonda ed irrazionale non si trasforma però mai nel suo metodo o nel suo *organon*, come accadrà più tardi al surrealismo francese. Qui non è il «flusso della vita» che si accorge del «flusso della vita»; se l'umorismo pirandelliano significa la scoperta dell'irrazionale, quella scoperta si deve – in maniera non troppo paradossale – unicamente alla riflessione e a quel «procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico» proprio della psicanalisi come di ogni scienza moderna. Piuttosto che di irrazionalismo o di anti-realismo, si tratterebbe dunque di un eccesso di realismo e razionalismo che, per la stessa sua dinamica, penetra ciò che la logica e la realtà comportano di necessariamente fittizio e convenzionale.

Arriviamo così alla conclusione che la poetica dell'umorismo pirandelliano, lontanissima da ogni regressione anti-scientifica, rappresenta una maniera (e certamente non la meno lucida) di riflettere e vivere quella crisi che l'avvenimento della scienza significava, specie verso la fine del secolo, per ogni arte, poesia e letteratura. Conosciamo le formule canoniche con cui questa crisi venne designata nell'*Estetica* di Hegel. Per Hegel, le «*gegenwärtige prosaische Zustände*», le «attuali condizioni prosaiche» del mondo scientifico e dello stato borghese non permettevano più la poesia nel senso

10 Cfr. *ibid.*, p. 158.

11 Cfr. *ibid.*, p. 154.

oggettivo e enfatico, lasciando solo mezz'aperta la scappatoia appunto dell'«umorismo soggettivo», del «*subjektiver Humor*». Più di un secolo più tardi, Musil ribadì nel suo diario la problematica hegeliana. Fra i suoi appunti sulla crisi del romanzo figurano difatti sia la riflessione sull'impossibilità di prendere ancora sul serio il destino individuale, sia la domanda sulla posizione ridotta e irrimediabilmente limitata che potrebbe ormai spettare all'arte in un'era del sapere:¹²

Die Psychoanalyse [...] hat [...] aufs mächtigste dazu beigetragen, dass man hinter Einzelschicksalen etwas Typisches vermutet. Das tun aber die anderen Wissenschaften auch, und so war man früh darauf gekommen, dass wir uns in einem Zeitalter des Wissens befanden, und hat darin nach einer Position für die Kunst gesucht.

Le reazioni a questa crisi dell'arte sottilmente minata dalla scienza sono senz'altro multiformi e diverse. Mi sembra tuttavia lecito raggrupparle, per quanto concerne i decenni sullo scorcio del secolo, in una tipologia di tre soluzioni, tra cui quella dell'umorismo pirandelliano sarebbe forse la più suggestiva se considerata oggi. La prima soluzione che almeno in Italia apparve per molto tempo la più autorevole fu proposta da Croce e consisteva nella netta distinzione tra due forme conoscitive ben separate, quelle proprie dell'arte e quelle proprie della scienza. L'effetto ne fu l'isolamento, se non la chiusura dell'arte nella sola competenza dell'intuizione-espressione, una chiusura poi contestata con veemenza proprio da Pirandello. L'altra e opposta soluzione dovette venire dal pieno, incondizionato adattamento della scienza in un senso costruttivo, anzi ideologico-messianico, di modo che l'arte si diede a diffondere e propagare certi risultati scientifici elaborandone come una nuova mitologia. Essa ebbe il suo esponente più prestigioso in Emile Zola, che cercò di esplicitare la sua base teorica nel famoso saggio *Le roman expérimental*. Non a caso quel saggio divide col trattato sull'umorismo il pathos dello smontare che però, per Zola, rimane sempre provvisorio, subordinato all'ulteriore meta del montare e comporre, cioè a una sorta di mitica ingegneria del materiale umano:¹³

Quand on aura prouvé que le corps de l'homme est une machine, dont on pourra un jour *démonter* et *remonter* les rouages au gré de l'expérimentateur, il faudra bien passer aux actes passionnels et intellectuels de l'homme.

Oppure leggiamo un altro passo:¹⁴

12 R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburg, 1955, p. 861s.

13 Cit. da *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*, Paris (Julliard), 1964, p. 269.

14 *Ibid.*, p. 277s.

Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui *démontent et remontent* pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux.

Vista sullo sfondo di un tale costruttivismo che crede nella scienza come una volta si credeva in Dio e nel suo spirito creatore, la posizione dell'umorismo pirandelliano rivela a un tratto tutta la sua novità. Esso non esclude la scienza dall'arte, come fece categoricamente l'estetica crociana, ma neanche l'accoglie come una nuova religione. Rifiutando proprio il lato religioso, mitologico, affermativo dello scientismo positivista, si limita ad abbracciarne i soli lati analiticamente riflessivi: la scienza (o meglio: la consapevolezza scientifica) gli serve non da surrogato della mitologia, ma da strumento di critica. Serve a penetrare ciò che c'è di fittizio e convenzionale in ogni slancio emotivo e a vedere, allo stesso tempo, il motivo irrazionale che sta dietro all'argomentazione apparentemente più logica. Serve a scoprire gli inganni della coscienza e a capire la necessità di tali inganni, a svelare – sulla traccia di Ibsen – la «comune menzogna» della vita e a rendersi conto del carattere costitutivo, anzi ineluttabile che la «comune menzogna» assume *per* la vita. Rinunciando alle finzioni e comodità di un punto fisso, l'analisi «umoristica» si apre così come un abisso in cui lo scomporre proprio della ragione può prolungarsi all'infinito. Siamo perciò vicini al movimento spiraliforme che traccia, nell'ultima opera di Flaubert, la corsa di Bouvard et Pécuchet attraverso il mondo delle scienze. D'altra parte, e guardando più avanti, potremmo già veder disegnarsi gli spazi labirintici della novellistica di Borges. In entrambi i casi, comunque, i labirinti sono quelli della ragione, di una ragione che, proprio per eccesso – non per difetto – di razionalismo, rifiuta la conclusione e la sintesi. Ne risulta, specialmente per Flaubert, una poetica del grottesco e del *comique triste*: una comicità che è triste perché vede sempre, contemporaneamente, l'illusione della verità e la verità dell'illusione.¹⁵ E anche sotto questo aspetto di psicologia estetica si manifesta di nuovo la sorprendente analogia che lega – senza influssi diretti – l'umorismo pirandelliano all'ultimo Flaubert e alla sua tradizione di un razionalismo labirintico. Se l'uno persegue gli effetti del *comique triste*, l'altro sta ricercando la simultaneità del «ridere» e del «compatire», che distinguerebbe il malinconico umorista dal comico e dallo sdegnato satirico:¹⁶

La riflessione, sì, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente [...]; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà.

15 Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Der historische Ort von Flauberts Spätwerk*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 87 (1977), pp. 193–211.

16 L. Pirandello, *Spsv.*, p. 146.

