

MARIO MINARDA, **Dissoluzioni retoriche e tradizione alternativa europea.**

Sul saggio (modernista) di Pirandello

In *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, che costituisce l'introduzione al suo *L'anima e le forme*, György Lukács scriveva che «il saggio moderno ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici, e non ha più il dono della fede ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso. L'elemento problematico [...] è diventato addirittura condizione esistenziale permanente»¹. In anni più recenti, Alfonso Berardinelli, che ha studiato a fondo le caratteristiche essenziali della scrittura critica, ribadiva, quasi a rincalzo, che il saggista moderno si rappresenta ai lettori come espressione «della soggettività individuale, problematica e scissa, e nello stesso tempo come tipica incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche»².

Ora, se queste due definizioni possono valere, in generale, per qualsiasi saggista che opera nell'ambito della cultura moderna e contemporanea, esse appaiono, a buon diritto, ancora più proprie di quei saggisti-scrittori, i quali non soltanto sottopongono a vaglio analitico, laddove non strettamente polemico, i loro oggetti o argomenti di studio, ma sono investiti altresì da questo statuto di problematicità e da questa *dispositio dubitandi* che riflette comunque la loro «indole interiore e le loro esperienze individuali»³.

Tra gli autori italiani del primo Novecento che hanno coniugato, per la prosa, scrittura critica e invenzione narrativa, non nascondendo, di fatto, un certo scetticismo nei riguardi della prima⁴, spicca Luigi Pirandello. Sin da giovanissimo infatti, l'autore del *Fu Mattia*

¹ Lukács (2002), p. 34.

² Berardinelli (2002), p. 22.

³ Biagini (2012), p. 37.

⁴ Come si evince, tra l'altro, dalla lettera che l'autore, in occasione dell'uscita del suo saggio più celebre, *L'umorismo*, inviò a Ojetti il 21 febbraio 1909, in Pirandello (1980), p. 33.

Pascal, mettendo a frutto la pregressa formazione linguistico-filologica, maturata durante gli anni universitari a Bonn, esprime nei suoi scritti critico-militanti tutta la sua esperienza⁵.

Se dal punto di vista epistemologico, con l'avanzare parallelo, all'inizio del XX secolo, dei movimenti di avanguardia da un lato e delle tendenze moderniste dall'altro, diviene sempre più esplicita la coscienza di una radicale separazione dal passato – come ha scritto Jauss in *Storia della letteratura come provocazione*⁶– tuttavia autori come Svevo, Pirandello e Ungaretti, per citarne solo alcuni, sono più cauti nel rigettare totalmente la tradizione precedente⁷, che, piuttosto, problematizzano dall'interno. Ciò alla luce di nuove acquisizioni teoriche, per lo più in linea con i fermenti filosofico-culturali o artistici del momento. I testi giovanili di Pirandello affrontano così, con gli strumenti peculiari dell'analisi stilistica, derivanti da un certo «positivismo critico» (come ha scritto Asor Rosa⁸) e non senza una certa, mordace, *verve* satirico-ironica, importanti questioni d'ordine estetico e morale, configurando di fatto una relazione molto stretta tra letteratura e società⁹.

Il primo articolo degno di nota risale al 1890 e fu pubblicato all'interno della rivista fiorentina «Vita nuova»: *Prosa moderna (Dopo la lettura del Mastro-don Gesualdo di Verga)*. Sebbene il sottotitolo tra parentesi sia già abbastanza indicativo di come per l'autore conti una sorta di continuità nei confronti delle rappresentazioni tradizionali del reale (la lezione realista del Verga sarà infatti sempre tenuta in considerazione dallo scrittore), piuttosto è da rimarcare il fatto che Pirandello guardi alla ricezione, da parte del vasto pubblico dei lettori, di volumi di natura letteraria, per poi imbastire una più puntuale discussione su elementi storico-linguistici. È infatti la lingua presente nella prosa moderna italiana che determina, secondo l'autore, una letteratura amorfa e del tutto priva di qualità. Questo accade perché essa, cioè quella dei testi d'invenzione, non è, come invece dovrebbe, una lingua viva, spontanea, creativa e originale; bensì astratta e libresca, che viene studiata a freddo,

⁵ Anche se, nella sua introduzione a *Saggi e interventi* dello scrittore, Ferdinando Taviani precisa che «sapeva studiare la lingua, ma non era la lingua ad appassionarlo, quando pensava all'arte del narrare. Lo appassionavano le cose, le persone, i nodi delle vicende», in Taviani (2006), p. XLVII.

⁶ Jauss (1999), pp. 37-98.

⁷ Luperini (2012), p. 8.

⁸ Asor Rosa (1982), pp. 16-17 e ss.

⁹ Compagnino (1989), p. 40.

attingendo a un repertorio lessicale aulico non aggiornato¹⁰. Se di tutto ciò i nuovi autori non hanno consapevolezza e pertanto rinunciano con facilità al reperimento di un proprio stile individuale, essi vanno incontro a quello che Pirandello chiama «il trionfo degli anacronismi filologici»¹¹, ossia quel non percepire affatto il mutamento linguistico nel corso del tempo e la conseguente *varietas* che invece esiste sia a livello diatopico che diastratico. Viene insomma ribadito, con grande e precoce intuizione, che l'italiano è una lingua del tutto costruita, artificiale e divergente da quella più dinamica che vive e si modifica nell'uso quotidiano dei parlanti. Ragion per cui si verifica un vero cortocircuito allorquando, nell'ambito della produzione di romanzi dalla trama, per così dire, più articolata, sono inseriti vocaboli desueti che resistono in maniera innaturale alla loro fisiologica usura cronologica. Ne consegue la mancanza in Italia di una letteratura al passo coi tempi, nella quale non c'è «l'afflato creatore, quell'empito interno che dà anima, vita e moto alle parole»¹². La dicotomia che già in questo primo testo saggistico pirandelliano si pone tra *vita* e *studio* preannuncia il contrasto che acquisirà presto valore fondante all'interno della poetica più matura dell'autore: cioè quella in cui la dialettica tra vita e forma, nell'elaborazione di un'opera letteraria, avrà uno spazio ideologico cruciale. A essere criticata in realtà, in questi iniziali scritti su rivista, non è la veste formale in quanto tale, ma il fatto che essa sia legata a un *modus operandi* e a ragioni di tipo retorico, nelle quali le parole sono espressione di un sistematico artificialismo ideologico privo di senso. Se non altro, però, l'aver posto l'accento sulla percezione della scrittura e, quindi, della lingua è già un modo per riflettere sul concetto stesso di tradizione e su come essa entri in contatto con le dinamiche plurime della sensibilità moderna.

Ecco che con sorpresa, in un altro saggio del 1890, cioè *La menzogna del sentimento nell'arte*, Pirandello, paradossalmente, non attacca il mondo del passato *tout court*, ma rivaluta – forse leopardianamente – gli aspetti di un'arte antica, classica (nello specifico quella greca),

¹⁰ «Sin dai suoi primi articoli Pirandello combatte il “pregiudizio della tradizione”, cioè l'inutile tentativo di imitazione della forma e dello stile che limita la libera espressione dell'artista. Il suo ideale artistico è quello di una prosa moderna che si avvicini alla lingua parlata e che non sia vincolata alla tradizione aulica», in Biagioli (2013), p. 8 e ss.

¹¹ Pirandello (2006), p. 80.

¹² *Ibidem*.

portatrice in sé di armonia, sincerità e naturalezza: qualità in vistoso declino con il progredire dei nuovi costumi culturali e dei processi letterari. In questo scritto infatti è esplicitato un serrato confronto con la società, «tenendo conto dei tempi e delle razze, e del relativo modo di sentire e pensare»¹³. L'obiettivo è sempre quello di saggiare nelle variegata forme di rappresentazione letteraria «il valore della spontaneità, la condanna dell'imitazione e la connessione dell'arte con la vita»¹⁴. Assumendo come metro di paragone il genere drammatico-teatrale, Pirandello, pur restando intimamente legato alla splendida *facies* lirica espressa nell'*Orfeo* di Poliziano, tuttavia gli preferisce, in ultima istanza, il *Filottete* di Sofocle, in quanto certe scene della tragedia greca non risultano né troppo misurate e composte né, tanto meno, false rispetto al soggetto e all'argomento che intendono rappresentare. Ciò è abbastanza significativo e giustifica il perché, appena qualche riga dopo, la letteratura greca tutta verrà definita «arte umana»: in contrapposizione evidente all'inclinazione manieristica intrapresa nei secoli successivi nella penisola italiana.

E proprio il gradiente di falsità ridicola, stucchevole ed eccessiva, è ciò che viene criticato nel letterato in quel momento più in voga; il quale sarà, assieme al filosofo Benedetto Croce, uno dei bersagli polemici continui dell'agrigentino: Gabriele D'Annunzio. In una recensione dal titolo *Su "Le vergini delle rocce"* apparsa in «La Critica» di Gino Monaldi (8 novembre 1895), Pirandello smette per un momento i panni del filologo accademico di stampo positivista, per discutere invece di aspetti più strettamente letterari. Lo scetticismo del saggista consiste questa volta nell'evidenziare, raccontandole, le contraddizioni relative a struttura, trama e personaggi presenti nel particolare romanzo dannunziano. Ne viene fuori, tra ammiccamenti al lettore posti tramite domande e sequenze brachilogiche, uno iato incolmabile tra forma e contenuti (politici) del testo in questione, il quale senza mezzi termini viene definito «una caricatura». Perché però l'autore propone tale giudizio palesemente fuori dal coro sulla figura e l'opera del poeta di Pescara? In realtà dietro c'è la sottile polemica contro la retorica e i maldestri tentativi in età moderna di riscrittura della tradizione classica: una costante delle ricerche e delle riflessioni più tarde e mature di

¹³ Ivi, p. 66.

¹⁴ Vicentini (1970), p. 58.

Pirandello. Non manca tuttavia uno sguardo ravvicinato alla politica editoriale italiana, quale si andava sviluppando proprio in quegli stessi anni a cavallo tra Otto e Novecento.

Nel primo articolo della rubrica denominata, non a caso, *Conversazioni letterarie* (5 gennaio 1896), Pirandello biasima «quei pochi che da editori son discesi al mestiere più pratico e più solido di semplici stampatori»¹⁵, colpevoli, a suo dire, di speculare «con molta sagacia, su la sciocca vanità d'una sciagurata, numerosissima tribù di illusi, che dalla natura si crede e si dice ordinata al culto e alla professione delle lettere»¹⁶. La produzione letteraria è svilita da palesi politiche di mercato; ma anche da posture intellettuali o atteggiamenti che gli scrittori assumono, scimmiettando così le mode straniere o tentando di emulare presunti talenti nostrani. Oltre all'ennesimo riferimento a D'Annunzio, l'autore condanna chi, in generale, non si sforza di elaborare un'arte veramente innovativa e che rispetti al contempo certe peculiarità locali o condizioni morali.

Pirandello inoltre è alla ricerca di un giusto *modus*, ovvero di un razionale senso della misura che dovrebbe fungere da freno per chi imita passivamente tanto l'antico, quanto il moderno. In un altro testo, dall'emblematico titolo *Eccessi* (del 17 febbraio 1896), firmato con lo pseudonimo Paulo Post, tali concetti sono, infatti, abbondantemente ripresi:

*Gli occhi ormai tanto stanchi di rimirar sempre le stesse linee riprodotte invariabilmente dagli stessi modelli, e sazi della convenuta bellezza, si volsero tosto, ingranditi dallo stupore, a guardar fuori, attraverso le finestre aperte del romanticismo; e da allora in poi, si può dire, non si sono più dissolti dal nuovo spettacolo. I primi si contentaron solamente di rimirarlo e d'innamorarsene da lontano, rimanendo cioè nell'antica sede degli studi, come alunni distratti dal corso delle lezioni da una buffa di vento, venuta a spalancar le imposte della scuola. Non così quelli che sono venuti dopo. Attratti vieppiù dallo spettacolo, i nuovi alunni cominciarono col marinar man mano più di frequente la scuola e finirono per abbandonarla addirittura. E dove siamo ormai arrivati? Nel frattempo, entro la scuola stessa, avveniva un altro rivolgimento. Scappati gli alunni, scacciati i maestri, i poveri vecchi retori.*¹⁷

La pregnante metafora degli apprendisti scrittori italiani, dipinti come tanti scolaretti distratti che tendono alla copiatura passiva di ciò che sta loro intorno o agiscono senza alcun

¹⁵ Ivi, p. 111.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Pirandello (2006), p. 130.

criterio prestabilito è già un segno di come Pirandello, proprio mentre veicola certi contenuti anti-sistema, punti parallelamente a smussare lo stile stesso del saggio e quindi i significati medesimi da attribuire alla critica letteraria. Ne risulta una scrittura a tratti ibrida che tende ad abbandonare il rigore accademico e a oscillare piuttosto tra piano espositivo e andamenti colmi di figurazione narrativa e concettuale.

Esempio ancora più concreto ne sono le prose pubblicate sulla rivista «Ariel»¹⁸. In particolare ne *Gli occhiali* (18 dicembre 1897) viene ripristinata, con tonalità che simulano sempre più un certo dialogismo diretto con il lettore, l'immagine chiave degli occhi vivi, alla quale viene contrapposta quella delle lenti artificiali. Già in *incipit* un breve apologo (un uomo di campagna che si reca presso la bottega di un occhialaio in città) insiste sul medesimo problema critico riguardante da sempre la storia della letteratura italiana:

Lo so: tutta quanta la storia della nostra letteratura non è altro, in fondo, che un perpetuo avvicinarsi e succedersi di maniere, e so che, cercando in essa, per quanto lunga, si trovano certo moltissimi occhiali e pochissimi occhi, i quali pure non isdegnarono, anzi ebbero in pregio, di munirsi d'antiche lenti classiche per vedere a modo di Virgilio o di Orazio o di Ovidio o di Cicerone [...] in secondo luogo perché, o venuti da Dante o dal Petrarca, sono occhiali lo stesso [...] Comunque sia però, questi almeno erano occhiali fabbricati, diciamo così, in casa nostra, i quali passarono dall'uno all'altro per parecchie generazioni di nasi, finché all'improvviso, sui primi del secolo nostro, non sorse il grido: «Signori, proviamoci un po' a guardar con gli occhi nostri!». Si tentò, ma ahimè, non si riuscì a veder nulla. E cominciò allora l'importazione degli occhiali stranieri.¹⁹

La dicotomia metaforica tra occhiali e occhi, oltre che immagine, appunto, dell'antitesi tra imitazione manieristica e creatività, si riferisce al fatto di riuscire a cogliere, senza alcun filtro, la portata davvero significativa che è insita nella secolare storia letteraria italiana. Ma, complici forse miopia culturale, esterofilia all'ultima moda ed eccesso di formalismi retorici, non sempre risulta possibile guardare ad ampio raggio anche al patrimonio nostrano per provare a rilevarvi e a costruirvi qualcosa di veramente profondo e innovativo.

Tali spunti tematici sono tutti presenti, a vario titolo, nei primi scritti saggistici pirandelliani, i quali, sebbene all'inizio siano concepiti quali brevi elzeviri, apologhi,

¹⁸ Per un dettagliato profilo storico-culturale della rivista in questione si rinvia a Barbina (1984).

¹⁹ Pirandello (2006), pp. 244-245.

recensioni o articoli giornalistici d'occasione, troveranno una maggiore risonanza, nonché ricollocazione, negli scritti di destinazione accademica del 1908, che Pirandello dovette scrivere e pubblicare per il superamento del concorso a professore ordinario presso la facoltà di Magistero a Roma. È utile in tal senso precisare che l'aggettivo "accademica" si riferisce alla destinazione e non all'ideologia o allo stile precipuo dei saggi. Al di là di una mai taciuta indolenza per il compito che lo attendeva, la forma di questi testi risulta in effetti ben poco sistematica. Più che altro le libere riflessioni dello scrittore tendono ora ad assumere «specifiche finalità argomentative entro l'impianto teoretico generale dell'esposizione»²⁰ Certo, non manca la salda erudizione per ciò che concerne i contenuti presenti, ma esistono ormai robuste ragioni, indagate peraltro in maniera molto esauriente dalla critica odierna²¹, per ribadire l'essenza antifrastica e *sui generis* del saggio pirandelliano. La novità da tenere presente è, in ogni caso, una più marcata consapevolezza dell'eterogeneità della tradizione, le cui vere radici vanno ricercate piuttosto in quei preziosi versanti anti-retorici della millenaria e complessa storia della letteratura europea.

Dovendo però, nello stesso tempo, fare i conti con le istanze provenienti dalle nuove estetiche, misurandovi direttamente, fosse anche per semplice contrapposizione, genesi e ricezione delle opere, ecco che in un testo come *Arte e scienza* (1908), al netto della vivace dialettica instaurata contro le posizioni neoidealistiche di Croce, fulcro nodale dell'intero saggio, Pirandello comincia dalla citazione di una celebre opera di Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité* (1892), la quale inaugura un certo modo di fare scienza nel moderno, all'interno del quale si pretende di volere incardinare anche il fatto artistico, creativo. L'errore di fondo, come sarà più avanti denunciato, tirando in ballo le teorie di Spencer e i suoi *Principles of psychology*, è quello di vagliare i principi stilistico-espressivi degli autori (ma anche quelli d'ordine etico) con un surplus riflessivo e raziocinante che ne mortificherebbe la spontaneità, offuscandone al contempo la vitalità, l'estro inventivo:

²⁰ Cantelmo (2004), pp. 61-62.

²¹ Si veda a tal proposito la recente edizione de *L'umorismo* di Pirandello, la cui introduzione è a cura di Langella e Savio (2019), nella quale sono ricostruite, molto accuratamente, tutte le vicende filologiche ed editoriali relative al maggiore testo critico dello scrittore siciliano, oltre che chiarite le ragioni compositive dello stesso.

elementi considerati invece necessari per qualsivoglia creazione di tipo artistico. Il primo esempio importante in merito è quello relativo alla cattiva interpretazione di un autore come Giacomo Leopardi, giudicato, secondo questo metodo in fin dei conti troppo sbrigativo, in chiave antropologica e non poetica²².

Al di là di siffatti tentativi, ascrivibili all'evidente forzatura di volere applicare gli asettici schemi scientifici ai processi compositivi, i quali sono invece espressione frutto di fantasia e sensibilità individuali, la riflessione si estende poi alla percezione dei generi letterari, oramai basata su criteri sterilmente tassonomici, quantitativi e non qualitativi²³. Pirandello esemplifica questo concetto parlando a proposito della differenza sottile che esiste tra racconto, novella e romanzo. Il metro di giudizio non può essere solamente la maggiore o minore lunghezza del narrato, dal momento che *racconto*, nelle varie tessiture in prosa, è piuttosto *modus operandi*, cioè prevalenza dell'esposizione dei fatti da parte di una singola voce (sia essa dell'autore, del narratore, di uno dei personaggi) sulla diretta rappresentazione degli stessi. Un modo che filtra gli eventi, le descrizioni, le azioni, i sentimenti, da una prospettiva soggettiva e che si ritrova quindi sia nel nostro passato tradizionale («i bei discorsi, le favole piacevoli, gli aneddoti ironici, i racconti tragici e sentimentali che furono la delizia degli Italiani del Duecento e dei secoli dopo»²⁴), che in un autore francese moderno come Maupassant, per il quale Pirandello scrive che riuscì a conciliare teoria e prassi, ossia scienza e arte «in brevi narrazioni, moltissime delle quali tuttavia – si noti– atteggiare soggettivamente in forma di racconto, diventato poi ad un tratto rappresentazione oggettiva»²⁵.

²² «Ricordo che nella ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Leopardi un psichiatra e un antropologo, in alcune conferenze ch'erano nel programma delle feste commemorative romane, si scalarono – tra l'indignazione di tutto l'uditorio – a dirne d'ogni conio su l'infelice poeta, e che uno dei due, l'antropologo, commentando a suo modo il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ebbe il coraggio di notare non so che povertà di colore in quel canto sublime, da attribuire a non so qual difetto o malattia di Leopardi», in Pirandello (2006), p. 588.

²³ «Tutto ciò che fa parte della classica separazione dei generi, entra, per Pirandello, nel concetto di retorica che formerebbe l'area della "esagerazione della forma" e delle "macchine ideali"», in Schulz-Buschhaus (1982), p. 79.

²⁴ Ivi, p. 691.

²⁵ Ivi, p. 706.

Come si può notare, col passare del tempo, cadono norme rigide e troppo divisive relativamente alle varie tipologie di scrittura e diviene possibile invece la *coincidentia oppositorum* all'interno dello stesso genere. Il che comporta sul piano conoscitivo l'avanzamento per gradi di un'estetica del dubbio, della sospensione e della perplessità²⁶; in aperta e continua polemica con le sintesi hegeliano-desanctsiene di poco precedenti²⁷. Sul piano strettamente espressivo-stilistico ciò si traduce con la possibilità, umoristica di fatto, di calettare *inventio* fantastico-creativa e *dispositio* analitico riflessiva: una pratica che proprio saggi, romanzi e novelle dello stesso scrittore siciliano, in maniera del tutto osmotica, adotteranno in pieno²⁸.

Nella prima parte de *L'umorismo*, Pirandello dimostra, affrancandola in qualche modo da perduranti pregiudizi di tipo identitario, che tali forme non soltanto esistono da sempre e quindi non costituiscono esclusiva prerogativa della modernità, ma si ritrovano tanto nel patrimonio letterario italiano quanto in quello europeo, seppure con opportune differenze. Tra queste spicca quella tra Ariosto e Cervantes²⁹; ma anche quelle fra i vari autori della letteratura inglese. Nel condurre tale ricognizione storico-critica, viene in pratica sabotata, da parte dello scrittore, «la possibilità di un giudizio univoco»³⁰ e – come ha scritto Jossa per questo testo – viene altresì rivendicato il fatto che «la letteratura è più complessa degli schemi cui la riduce la critica: come l'umorismo è un fenomeno che non ha nulla a che

²⁶ Compresenza dei contrari, di tendenze opposte e stato di perenne sospensione, marginalità sono elementi che Farafonova individua in Pascal e Montaigne, annoverandoli come possibili fonti classiche per la particolare rifondazione estetica pirandelliana, in Farafonova (2017).

²⁷ Milone (1996), p. 97.

²⁸ «Sfogliamo i saggi e li troviamo stipati di riflessioni, motivi e personaggi che provengono dal mondo della finzione o lì sono diretti, senza parlare dell'impiego massiccio di tecniche come l'espressionismo lessicale, la metafora, la digressione o persino la *suspense*. Come avviene nei frattali, ogni parte dell'opera di Pirandello è uguale al tutto che la contiene: dunque *L'umorismo* risponde alle logiche del saggismo a tesi, ma anche a quelle della creazione artistica, non diversamente da quanto avviene nel *Fu Mattia Pascal* o nei *Sei Personaggi*», in Langella-Savio (2019), p. XXXIX.

²⁹ «L'uno» – argomenta Luperini – «precedente, l'altro seguente le scoperte di Copernico. Mentre Pulci, Boiardo, Ariosto conservano ancora una misura della realtà, un'istanza ideale a cui rapportare fatti e sentimenti, cosicché l'ironia ariostesca presuppone una sovranità del soggetto, il *Don Chisciotte* esprime già una matura opzione umoristica perché riesce a relativizzare il mondo degli ideali, senza rinunciarvi ma non assumendolo più a criterio di verità e facendolo anzi convivere col suo opposto, in un contrasto che non si risolve mediante una sintesi superiore e resta anzi drammaticamente aperto», in Luperini (1999), pp. 47, 48.

³⁰ Donnarumma (2015), p. 173.

vedere con l'identità di un popolo o di una nazione, così la letteratura di un popolo o di una nazione non può essere ridotta a una sola categoria interpretativa»³¹.

È dunque nel segno della molteplicità dei punti di vista, della mutevolezza degli stessi e della feconda osmosi tra presente e passato che vanno rilevati i nodi estetico-culturali utili per comprendere la civiltà letteraria; anche alla luce delle destabilizzanti e convulse faglie conoscitive moderne. Civiltà letteraria che, riconfigurata sotto altre angolature, risulta non immune ai cambiamenti reali in atto nella società:

L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tal quale. Possiamo tutt'al più ammettere che oggi, per questa – se vuoi – cresciuta sensibilità e per il progresso (ahimè) della civiltà, siano più comuni queste disposizioni di spirito, quelle condizioni di vita più favorevoli al fenomeno dell'umorismo, o meglio, di un certo umorismo; ma è assolutamente arbitrario il negare che tali disposizioni non esistessero o non potessero esistere in antico. A buon conto, Diogene, con la sua botte e la sua lanterna, non è di ieri; e nulla di più serio nel ridicolo e di più ridicolo nel serio [...] Tutta l'arte umoristica, ripetiamo, è stata sempre ed è tuttora arte d'eccezione.

L'esplicitare, mentre si parla di umorismo, termini cruciali come «sensibilità», «progresso», «civiltà», «condizioni di vita», «oggi», è un modo per affermare che Pirandello apre il suo ragionamento critico su forme, storia e funzioni del letterario a diverse influenze, riguardanti, in questo caso, i costumi culturali, nonché lo spirito cangiante dei tempi. Ciò dovrebbe coadiuvare una certa flessibilità mentale che si propone di liberarsi da vecchi stereotipi retorici o di dubitare di presunte evoluzioni moderne che finiscono, al contrario, per offuscare la valenza semantica che determinate scritture del passato potevano (e possono, stando ai tempi in cui l'autore scrive) avere. Da questo punto di vista viene nuovamente chiamato in causa Leopardi, che «nei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* [...] difese pure il comico antico contro il moderno»³², comprendendone il senso di costante sfida a un presente miope, illuminato e progressista solo in apparenza. Al poeta di Recanati

³¹ Secondo lo studioso, infatti, «il tentativo più grande di aprire la letteratura italiana a una dimensione europea senza negarne la specificità italiana è costituito dal *Saggio sull'umorismo* di Pirandello [...] Pirandello da un lato immette nella tradizione italiana autori come Rabelais, Cervantes, Swift, Sterne, dall'altro, come abbiamo visto, rivaluta tutta una tradizione italiana che finora era esclusa dal canone della letteratura nazionale», in Jossa, (2006) p. 202 e ss.

³² Pirandello (2006), p. 799.

è affiancato Cantoni, per il quale lo humor moderno non è altro che alterata «sostanziazione»³³ di quello antico. Evitare questa sofisticazione si può, sembra dire Pirandello: a patto però di accettare con la giusta onestà intellettuale tali andirivieni cronologici e intendere l'arbitrarietà insita nella definizione dei caratteri letterari. Il ventaglio analitico si predispone così a contemplare con serenità varie eccezioni. Non esiste pertanto l'omologazione su base nazionale; né, tanto meno, è possibile utilizzare un «senso largo» nell'esercizio dell'interpretazione critica: ossia, data una definizione sommaria di umorismo, magari correlata al costume identitario di un popolo (e qui Pirandello fa l'esempio del particolare humor inglese), desumerne connotazioni o elementi che accomunano scrittori e testi in un gruppo indistinto. Al contrario, bisogna rifarsi «a quella critica che indaga e scopre tutte le singole differenze caratteristiche per cui l'espressione, e dunque l'arte, il modo di essere, lo stile d'uno scrittore si distingue da quello dell'altro: lo Swift dal Fielding, lo Sterne dallo Swift e dal Fielding e dallo Sterne e così via»³⁴. Procedere per categorie e incasellamenti vari, per dirla con lo stesso, efficace, lessico usato da Pirandello nel testo, significa persistere su un modo fondato su astrazioni intellettualistiche, su composizioni e sintesi avallate dagli stretti sillogismi della retorica, dai quali piuttosto ci si deve distanziare. A supporto è menzionato Giacomo Barzellotti, il quale nel suo volume, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, si rende fedele seguace, come già Bonghi e Taine, della concezione dell'opera d'arte come connubio stretto tra forma e stile, basato univocamente sullo studio. Di contro, scegliere di focalizzare l'attenzione sull'umorismo, in quanto arte tradizionale della dissonanza, costellata da preziose irregolarità, dà la facoltà di allontanarsi liberamente da qualsiasi imbrigliamento estetico.

Ecco quindi che lo stesso saggio pirandelliano – come poi avverrà in maniera più sostanziale nella sua seconda parte – assume fattezze quasi narrative³⁵ che fanno eccezione

³³ «La comunanza tra Cantoni e Leopardi, entrambi figli della gloriosa tradizione classica, li fa optare entrambi per la difesa dello humor classico, senza dimenticare che ciò che si chiama moderno non è altro che la sofisticazione, la parte evoluta fino alla volgarizzazione dell'antico», in Criolla, (2014) p. 166.

³⁴ Pirandello (2006), p. 807.

³⁵ Zarcone, spingendosi più avanti nell'analisi, ha dimostrato che in Pirandello, complici legami e interconnessioni con *Il Fu Mattia Pascal* e tendenze alla digressione, «quella narrativa è, dunque, una delle poche forme di saggio possibili», in Zarcone (2007), p. 89.

rispetto a un andamento di scrittura lineare o a uno snodo argomentativo composito. Arte della scomposizione è quella che viene sin da subito praticata dallo scrittore, oltre che teorizzata. Esempolari sono le figurazioni (e le espressioni) usate da Pirandello per enucleare specifici concetti:

Retorica e imitazione sono in fondo la stessa cosa. E i danni che essa cagionò in ogni tempo alla letteratura sono senza dubbio, come ognuno sa incalcolabili. Fondata sul pregiudizio della così detta tradizione, insegnava ad imitare ciò che non si imita: lo stile, il carattere, la forma [...] Regolata com'era dalla ragione, vedeva da per tutto categorie e la letteratura come un casellario: per ogni casella, un cartellino. Tante categorie, tanti generi; e ogni genere aveva la sua forma prestabilita: quella e non altra. È vero che tante volte, poi, s'accomodava; ma darsi per vinta non voleva mai. Quando un poeta ribelle appioppava un calcio bene scolpito al casellario e creava a suo modo una forma nuova, i retori gli abbaivano dietro per un pezzo: ma poi, alla fine, se quella forma riusciva ad imporsi, essi se la prendevano, la smontavano come una macchinetta, la scioglievano in un rapporto logico, la catalogavano, magari aggiungendo una nuova casella al casellario. Così avvenne, ad esempio, per il dramma storico di quel gran barbaro dello Shakespeare. Si diede per vinta la Retorica? No: dopo avere abbaiato per un pezzo prescrisse le norme per il dramma storico, accolto nel casellario. [...] 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 sui 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.³⁶

Poeti ribelli che tirano calci, retori che latrano come cani, pensieri nudi che necessitano di un abbigliamento consono; la stessa Retorica raffigurata come grande armadio pieno di vestiti, gestito da una capricciosa serva guardarobiera di nome Convenienza: sono tutte immagini che dinamizzano dall'interno lo stile del saggio, annoverando così il suo autore proprio all'interno di quella schiera di scrittori ribelli che egli stesso si propone di indagare.

In cosa consiste questa 'ribellione' nell'ambito dell'arte letteraria? Soprattutto all'alba di un secolo, il Novecento, che tradurrà la parola con il furore destrutturante delle avanguardie futuriste. Sollecitato da questi pungoli, strenuo banditore, assieme all'amico e maestro Capuana, del frenetico sorgere di *ismi contemporanei* a livello epistemologico, ma al

³⁶ Pirandello (2006), pp. 816-817.

contempo conscio di non poterli escludere completamente per interpretare più a fondo un mondo divenuto sempre più insondabile, Pirandello non poteva non essere fautore di una poetica ad ogni modo incisiva e costruttiva, che desse comunque una risposta³⁷ puntando al recupero di quegli elementi alternativi della tradizione che pure la attraversano, costituendo una sorta di controcanto «arguto»³⁸: gli unici esteticamente compatibili con la deflagrazione caotica dell'esistente e la raffigurazione del nuovo. Un'etica del letterario³⁹ fondata dunque su paradossi e scorporamenti, ma volta a svelare altresì con sincerità le finzioni annidate nel reale, «a fornire, parallelamente allo sviluppo delle teorie della crisi allora in voga, i punti di riferimento capitali per una nuova riflessione sull'esperienza letteraria moderna e sulle sue non sempre coscienti finalità»⁴⁰. Un anti-canone assieme parallelo e in opposizione a quello classico, comprendente al suo interno la fluidità e la contaminazione tra i generi, che è poi la cifra più impellente del moderno⁴¹: «l'umorismo prende qualità e muta d'effetto, riesce cioè più o meno amaro, più o meno aspro, pende più o meno o verso il tragico o verso il comico, o verso la satira, o verso la burla, ecc.»⁴².

In questo personale elenco figurano autori dallo spirito evidentemente anarchico e libertario: come Machiavelli, «che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso»⁴³; ma anche opere considerate minori come *La Circe* o *I capricci del bottajo*, di Giovan Battista Gelli o la *Vita di Cicerone* di Passeroni; o, ancora, i testi di Giordano Bruno, *Lo Spaccio de la Bestia trionfante*, *la Cabala*, *il Cavallo Pegaseo*, *l'Asino Cillenico* o *il Candelajo*, nel cui motto *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis* è condensata l'essenza della scrittura umoristica. Coniugando quindi in uno stesso versante autori dai quali possa emergere, con doppio profilo, «il pensatore e l'artista», Pirandello, seppure da abile artigiano *bricoleur*, per dirla con

³⁷ Pedullà (2002), pp. 111-112.

³⁸ Guglielmi ha scritto a tal proposito che Pirandello opera una rottura delle forme «ben temperate [...] mentre recupera l'altra tradizione, quella che contesta la prima o è, lungo la storia, il suo costante accompagnamento arguto», in Guglielmi (1986), p. 57.

³⁹ Perli (2012).

⁴⁰ Borsellino (1982), p. 27.

⁴¹ «La modernità è dunque il tempo in cui l'epos è impossibile e il tragico si converte in comico o si mescola umoristicamente a esso», in Luperini (1999), p. 50.

⁴² Pirandello (2006), p. 887.

⁴³ Ivi, p. 890.

Macchia⁴⁴, scrive un saggio che sia nei contenuti sia nello stile è già di tipo modernista: ciò nella misura in cui accoglie all'interno della riflessione critica elementi desunti dalla realtà quotidiana, desublima precedenti tensioni eroiche, ribalta gerarchie fra tragico, comico e grottesco⁴⁵ e ripensa infine una tradizione precedente molto stratificata e variegata che riabilita dall'interno paradigmi dell'eccentricità e statuti formali della divergenza⁴⁶.

È prospettata così una scrittura che, al contrario del pensiero di Quintiliano difeso da Don Eligio Pellegrinotto e criticato da Mattia Pascal nel romanzo che porta il suo nome, non vive di racconti pre-ordinati, ma di elaborazioni *in fieri*, disseminate da continue diffrazioni analitico-riflessive e metaforiche. Non si ripescano cioè in schematismi antichi o moderni: ma emerge, piuttosto, una propensione alla duplicità dei linguaggi, a formalismi divergenti, alla meta-letterarietà, all'eterodossia di strutture e contenuti, mantenendo al contempo forme e figure di una veste letteraria esprime comunque istanze e pratiche della corrosione. Una «problematicità permanente» e «un dogmatismo eretico», per tornare dunque ai binomi visti in partenza, che solo la particolare forma saggio pirandelliana, alle soglie della modernità, poteva, e forse voleva, rilevare.

Mario Minarda

Università degli Studi di Palermo

mario.minarda@unipa.it

⁴⁴ Ci si riferisce ovviamente all'ormai canonico e del tutto imprescindibile studio di Macchia (1981). Recentemente è tornato sulla questione, con argomentazioni ampie e nuove acquisizioni teoriche, Savio (2020), al cui articolo si rimanda.

⁴⁵ Jossa (2016).

⁴⁶ Di Legami (2019), pp. 112 e 114.

Riferimenti bibliografici

Asor Rosa (1982)

Alberto Asor Rosa, *Pirandello saggista tra soggettivismo e oggettivismo*, in Paola Daniela Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp.11-21.

Barbina (1980)

Alfredo Barbina, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1980.

Berardinelli (2002)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

Biagini (2012)

Enza Biagini, *Saggio, 'pensiero composito' e meta-letteratura*, in Anna Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 17-48.

Biagioli (2013)

Giampiero Biagioli, *Pirandello e la critica*, Aprilia, Nuovalogos, 2013.

Borsellino (1982)

Nino Borsellino, *Una strategia della crisi*, in Paola Daniela Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp.22-29.

Cantelmo (2004)

Marinella Cantelmo, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Ravenna, Longo editore, 2004.

Compagnino (1989)

Gaetano Compagnino, *Letteratura, lingua e nazione nel primo Pirandello*, in «Le Forme e la Storia. Rivista di Filologia moderna», n.s. I, 1, (1989) pp. 39-75.

Criolla (2014)

Adriana Cristina Criolla, *Il sentimento del contrario in Leopardi e Pirandello*, in Joanna Szymanowka e Izabela Napiòrkowska (a cura di), *...centomila Pirandello*, Vicchio Firenze, Logisma, pp. 163-172.

Di Legami (2019)

Flora Di Legami, *La retorica in scena nel Fu Mattia Pascal. Aspetti e figure*, in «Italianistica», 2-3, 48 (2019), pp. 111-122.

Donnarumma (2015)

Raffaele Donnarumma, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in Emanuele Zinato (a cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini editore, 2015, pp.171-207.

Farafonova (2017)

Daria Farafonova, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*. Firenze, Leo Olschki Editore, 2017.

Guglielmi (1986)

Guido Guglielmi, *Peri Bathous*, in *La prosa italiana del Novecento I. Umoreismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.

Jossa (2006)

Stefano Jossa, *L'italia letteraria*, Bologna, Il mulino, 2006.

Jossa (2016)

Stefano Jossa, *Modernismo e umorismo: Tomasi di Lampedusa saggista*, in *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Cuneo, Nerosubianco edizioni, 2016, pp. 45-62.

Lukács (2002)

György Lukács, *L'anime e le forme*, Milano, SE, 2002.

Luperini (1999)

Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999.

Luperini (2012)

Romano Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in Romano Luperini, Massimiliano Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp.3-12.

Langella-Savio (2019)

Giuseppe Langella, Davide Savio, *Introduzione a Luigi Pirandello, L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori, 2019, pp. V-XLVII.

Macchia (1981)

Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

Milone (1996)

Pietro Milone, *Introduzione a Luigi Pirandello, L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1996.

Pedullà (2002)

Walter Pedullà, *Il manifesto di Pirandello*, in Vitilio Masiello (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, tomo II, 2002, pp.1111-1129.

Perli (2012)

Antonello Perli, *La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2012.

Pirandello (1980)

Luigi Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 2», Roma, Bulzoni, 1980.

Pirandello (2006)

Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con introduzione di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Savio (2020)

Davide Savio, *La coscienza degli altri in noi. Pirandello bricoleur e la filosofia morale di Alfred Fouillè*, in «Pirandelliana» 14, 2020, pp. 23-36.

Schulz-Buschhaus (1982)

Ulrich Schulz-Buschhaus, *L'umorismo: l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo*, in Paola Daniela Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 77-86.

Vicentini (1970)

Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

In some articles published in various magazines in the last years of the nineteenth century, Pirandello, trained at the philological school of Bonn in Germany, argued against the literary production of young authors, which he said not very original, because it tended to imitate the rhetorical models of the past and the foreign fashions of the present. However, in the academic essays of 1908, the author finds a lively anti-dogmatic heterogeneity in the European tradition, which better represents the crisis and contradictions of modernity. Consequently, even the style of the essay becomes asystematic and characterized by a hybrid writing between argumentative rigor and narrative digression.

Parole chiave: *Pirandello, retorica, antidogmatismo, tradizione, modernità*