

Davide Savio

Angelo R. Pupino
Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo
 Roma
 Salerno Editrice
 2013
 ISBN: 978-88-8402-828-0

Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo si presenta come l'ultimo tassello di una lunga fedeltà all'opera e al pensiero di Luigi Pirandello, inaugurata da Angelo R. Pupino al principio dello scorso decennio, con i saggi *Pirandello. Maschere e fantasmi* (Salerno Editrice 2000) e *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello* (Liguori 2001), proseguita attraverso *Ragguagli di modernità* (Salerno Editrice 2003) e *Notizie del reame* (Liguori 2004), ribadita con *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi* (Salerno Editrice 2008) e con l'autorevole coordinamento delle *Opere* di Pirandello, avviato per la collana UTET dei «Classici italiani» nel 2011.

Come il titolo lascia presagire, la nuova fatica di Pupino fa perno sul saggio pirandelliano dedicato all'*Umorismo*, autentico manifesto dell'autore di Girgenti, che viene accostato confrontando entrambe le stesure: la *princeps* del 1908 (per l'editore Carabba di Lanciano) e la seconda aumentata del 1920 (per Battistelli di Firenze). Il dinamismo manifestato da Pirandello nel formulare la propria poetica, peraltro, si può rilevare anche nei tentativi di messa a fuoco che precedono il 1908, in quei prodromi che sono da identificare, tra gli altri, con il saggio su Alberto Cantoni e la novella *Personaggi*, entrambi del 1906, ma anche, a ritroso nel tempo, con *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896), *Arte e coscienza d'oggi* (1893), *Quando le lungo faticate vene*, una delle *Momentanee* incluse in *Mal giocondo* (1889) – titolo, questo, che anticipa la dissonanza necessaria all'innescio del fatto umoristico. Ma è possibile risalire fino all'ottobre dell'86, quando Pirandello, scrivendo alla sorella Lina, tematizza la duplicità, la contraddizione, il disinganno, lo smascheramento della vita come «pupazzata», sparsi indizi che incombono sulle più ampie formulazioni a venire. Il punto, sottolinea Pupino, è che il poeta umorista sboccia specialmente in momenti di transizione, dei quali egli diventa «manifestazione cosciente», poiché «mosso dalla riflessione» (p. 41): ciò significa che la *fin de siècle*, con le sue ambivalenze, le sue fragilità, le sue trasformazioni, si prestava in maniera eccezionalmente feconda al fiorire della poetica di Pirandello.

Il sottotitolo del volume di Pupino, *Poetiche e pratiche di umorismo*, nasconde una ricchezza di approfondimenti di cui non è possibile dare conto, se non per sondaggi e lacerti. Un ampio spazio, ad esempio, è dedicato alla «riflessione» consapevole, riscontrata da Pirandello nell'opera di Alberto Cantoni prima ancora che nella propria, dalla quale insorge quel «sentimento del contrario» che è la marca specifica dell'umorismo e che si fa portatore di un importante effetto, sulla struttura dell'opera d'arte: l'abbondanza di digressioni. In questo senso, essa non potrà mai pervenire a quella «forma armoniosa» che un critico come Benedetto Croce auspicava, separando il fatto estetico dal dominio della conoscenza intellettuale: da qui l'inconciliabilità che immediatamente oppone i due autori, minuziosamente ripercorsa da Pupino in alcuni densi capitoli, dai quali emergono peraltro alcune convergenze di rilievo, come lo svincolamento dell'arte dalla morale, o il ripudio della retorica e della precettistica sui generi letterari. Inevitabilmente, comunque, il filosofo Croce avrà buon gioco a criticare le debolezze del pensiero di un autore che filosofo non era, o non seppe esserlo compiutamente, nonostante una vocazione latente che non giungerà mai, tuttavia, a sposare alcun sistema, alcun edificio speculativo, privilegiando semmai l'incoerenza, la contraddizione, il caos. Il Pirandello *raisonneur*, che utilizzerà *L'umorismo* del 1920 come luogo privilegiato di risposta a Croce, non sarà importante tanto per la consistenza filosofica dei suoi argomenti, quanto «per la riuscita formale che consegue» (p. 62).

Il manifesto di Pirandello non può prescindere dalla realizzazione artistica cui è sotteso, per istinto prima ancora che consapevolmente. Pupino ricorda come *Il fu Mattia Pascal* sia anteriore al saggio, il quale, quattro anni dopo, si incarica di chiarificare e propagandare la visione del mondo che emerge nel romanzo e, a detta di Pirandello, in numerose opere precedenti, da *Mal giocondo* all'*Esclusa*. Al di là delle testimonianze rese *a posteriori*, rimane certo che Pirandello dedicò una precoce attenzione al «gusto» di ridere sui dolori e sulle sciagure umane, comprese le proprie, rendendo «buffa» la tragedia. Una metamorfosi che traghetta il sublime nella modernità, con tutte le implicazioni del caso: su tutte la fine dell'«eroe», cui succede il «personaggio» (p. 111), preso in un *cupio dissolvi* dal quale non c'è via di fuga che non sia quella di «esiliarsi dal mondo, uscirne, fuggire da tutto, persino dal proprio corpo» (p. 124). Nonostante l'istintività di cui si è detto, Pirandello fa sfoggio nell'*Umorismo* di un'erudizione vastissima, seppure talvolta non aggiornata o non abbastanza esauriente; spiccano peraltro alcune assenze totali o parziali: da Bergson a Baudelaire, da Schopenhauer a Freud, da Léon Dumont a Gaetano Trezza, da Vittorio Pica a Tullio Massarani. Ciò non impedisce al saggio di collocarsi entro «un orizzonte letterario transnazionale» (p. 133), riconoscendo quali modelli di umorismo degli scrittori come Rabelais, Montaigne, Swift, Sterne, Jean Paul, Heine, Carlyle, Dickens e Twain (nessun italiano, dunque).

Ma un'altra linea rintraccia Pupino nell'*Umorismo*, una linea che si diparte da Karl Philipp Moritz e, attraverso Goethe, giunge a Séailles, d'Annunzio, Capuana: quella di un progressivo cambio di paradigma, che conduce ad abbandonare l'antico precetto secondo cui l'arte deve imitare la natura. Le cose, nel volgere di un secolo, sono profondamente mutate: ora è l'artista a compiere l'imitazione, ma lo scopo non sarà riprodurre il «prodotto» della natura, bensì «il processo produttivo: fecondazione incubazione nascita» (p. 169). Insomma, egli «attende alla creazione stessa di una nuova vita», che sarà tuttavia «una vita ideale», accogliendo in sé, nel terreno fertile della propria fantasia, il «germe» dell'opera d'arte a venire. Nasce, in questo modo, il Personaggio: non «verosimile», ma «vero», anzi, «più vero» delle persone reali. E, spesso, portatore di un'istanza metaletteraria su cui Pupino argomenta estesamente: dal Leandro Scoto dei *Personaggi* al dottor Fileno della *Tragedia d'un personaggio*, da Mattia Pascal al Padre dei *Sei personaggi*, la casistica è ampia e testimonia dell'indipendenza raggiunta dai personaggi rispetto al loro stesso autore. Che Pirandello sia uno scrittore metaletterario, del resto, è cosa nota: Pupino ne analizza la «memoria letteraria» (p. 203), quella preterintenzionale e quella calcolata, senza soffermarsi sulle citazioni esplicite (virgolettate), né sui plagi da altri o «da se stesso» (stante la formula di Macchia). Entro la fitta rete di trapianti e autotrapianti allestita dall'autore siciliano, Pupino si sofferma sulle trasposizioni dal contesto saggistico al narrativo e viceversa: come quella che vede migrare alcuni brani dal volume di Napoleone Colajanni *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause* (1894) al romanzo *I vecchi e i giovani*, o i celebri passaggi dell'*Essai sur le génie dans l'art* di Séailles (1883) al *Fu Mattia Pascal*, o il saggio pirandelliano *Arte e coscienza d'oggi*, che finisce sulle labbra del Gregorio Alviniani dell'*Esclusa*. La funzione di tali smottamenti testuali è chiara: il romanzo viene inframmezzato da parentesi riflessive, che ne parcellizzano la durata narrativa, secondo quel processo di «scomposizione» che è tipico dell'umorismo.

Vale per Pirandello la formula di «disarmonia prestabilita», resa celebre da Gian Carlo Roscioni a proposito di Gadda (1969), ma impiegata da Renato Poggioli già in un articolo del 1958 («pre-established dis-harmony»), e proprio vagliando retrospettivamente la poetica dell'autore dell'*Umorismo*. Da tale disarmonia consegue un testo disarticolato, decostruito, disomogeneo, ma passibile poi di integrazioni e aggiunte eterodosse: Pirandello, tra intertestualità e interdiscorsività, pratica una sorta di *ars combinatoria*, «una combinatoria impropria che senza revocare il presagio di scomposizione, ma anzi attualizzandolo, segue come la *pars costruens* la *pars destruens*» (p. 215). Entro la struttura fluida dell'opera umoristica, i lacerti testuali e persino le idee prese a prestito da altri autori non si configurano come plagio, poiché, scrive Pirandello all'amico Pietro Mastri, «non commette plagio chi, appropriandosi un'invenzione altrui, con la propria fantasia la ricrei e riesca a darle miglior forma e maggior vita» (p. 217): si giustificano così le riprese del medesimo soggetto operate dai tragici greci, le *gionte* cavalleresche di Ariosto e persino certi colpi

di mano dell'odiato d'Annunzio. Nella scomposizione dell'opera d'arte, peraltro, si riflette la scomposizione dell'Io, tale per cui l'identità scavalca il principio di non-contraddizione e si palesa in tutta la sua incongruenza, sospesa com'è tra essere e divenire, tra Forma e Vita.

Con la creazione di un personaggio come Vitangelo Moscarda, espressamente ideato per rivestire una funzione esemplare, Pirandello ci traghetta nel pieno della modernità: *Uno, nessuno e centomila* appare «la prova più impegnativa di umorismo» (p. 239) e Pupino la indaga negli esiti più oltranzistici, la disgregazione delle «forme di vita» e quella delle «forme d'arte», che preludono a una radicale metamorfosi del dispositivo romanzesco. Espulsi o limitati gli accorgimenti canonici del genere – la sequenza cronologica degli eventi, l'ordinamento causale, l'intreccio –, l'ultimo romanzo di Pirandello rientra a pieno titolo nella costellazione modernista dei Gide, Proust, Joyce, Mann, rinnovando la lezione di Sterne e di Flaubert, che sognava un «libro sul nulla», fondato sullo «stile» e sulla «forza interna» piuttosto che su un qualsivoglia argomento (p. 261). Liberato dalle coordinate spazio-temporali prescritte dalla tradizione, Vitangelo Moscarda si avvia verso una «smemorata lontananza», la medesima di novelle tarde come *Di sera, un geranio* e *Soffio*, in cui l'esistenza si smaterializza, si annulla, si sublima nella rinnovata unità dell'«Essere» primigenio, nella «visione panteistica» della «vita universale» (p. 284). La quale, inevitabilmente, chiama il personaggio a strapparsi dalla forma in cui la vita stessa lo costringe: «l'opera pirandelliana ripullula di cercatori di morte», una morte che comporta la «liberazione» dello spirito nell'eternità della natura, la «Grande Madre» cui tutti dovranno fare ritorno (p. 305). Si tratta di una pulsione che sovrasta persino il sentimento del contrario e che, ipotizza Pupino, potrebbe essere debitrice della dottrina contenuta nella *Bhagavadgîtâ*, il *Canto del Beato* della tradizione induista, illustrato da Gaetano Negri nel saggio *Segni dei tempi* (1893), che Pirandello certamente conosceva. I cortocircuiti tra la cultura brahmanica e quella del romanziere testimoniano di una nostalgia verso la totalità perduta, verso quell'«oltre» in cui forma e vita sembrano trovare compendio.