







DR A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,  
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2022

ISSN 2465-1060

[online]

*Heretical Voices*

*The reasons of the essay  
in modern and contemporary  
literature*

Edited by Paolo Bugliani

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso †(Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli “L’Orientale”), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.  
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



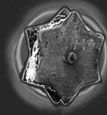
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: [zetesis@unipi.it](mailto:zetesis@unipi.it).

Layout editor: Marta Vero

Volume Editor: Paolo Bugliani



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,  
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2022

ISSN 2465-1060  
[online]

*Heretical Voices*

*The reasons of the essay  
in modern and contemporary  
literature*

Edited by Paolo Bugliani

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA



“Ignorante come un pollo d’India”.  
Pirandello, la battaglia dei libri e  
l’anatomia dell’umorismo

Davide Savio

Abstract

In *Arte e scienza* and *L’umorismo* (1908), Luigi Pirandello systematizes his discomfort with the critical methods of his time. Pirandello distorts the essayistic device from the inside, playing the man alone against all: in the double role of philologist and writer, he transforms his pages into a court where the other scholars are converted into characters (Alessandro D’Ancona, Benedetto Croce, Giorgio Arcoleo....). This dramatization of the argumentative space, along with the strong intrusion of authorial subjectivity, unbalances the presumed two academic treatises towards an alternative genre tradition. In this article I will suggest a possible typological genealogy, from Montaigne’s *Essais* to Richard Burton’s *Anatomy of Melancholy* and Jonathan Swift’s *Battle of the Books*. In particular, by connecting the First Part of *L’umorismo* to the vein of anatomies, I will try to show how the melancholy-humorous instance played a modelling function towards the essay form used by Pirandello.

La produzione saggistica di Luigi Pirandello è attraversata da una vena polemica che diventa un fattore strutturante nei due volumi del 1908, *Arte e scienza* e *L’umorismo*<sup>1</sup>. L’atteggiamento agonistico che Pirandello mette in campo, quando indossa la casacca del critico, del filologo o dello scrittore militante, non è merce rara per l’epoca, dove i dibattiti si accendevano di una violenza verbale che oggi appare impensabile; eppure, nel suo caso, conduce a una revisione radicale del dispositivo saggistico, portata avanti attraverso una teatralizzazione coatta del mezzo, che trasforma gli interlocutori in antagonisti, in *dramatis personae*, in attanti della fabulazione<sup>2</sup>. Questo, almeno, è ciò che si cercherà di dimostrare nelle pagine che seguono, muovendosi nello spazio aperto tra l’ambizione enciclopedica di Pirandello e la sua costante ibridazione dei generi, che porta al punto di fusione il discorso argomentativo e quello creativo, dunque la pretesa scientifica e l’inclinazione artistica del soggetto scrivente. A verificare tale ipotesi, occorre innanzitutto condurre un’analisi qualitativa degli interventi polemici di Pirandello, prendendo i due volumi di saggi del 1908 come campione rappresentativo, ma anche

---

<sup>1</sup> Sull’opportunità di considerare anche *Arte e scienza* come un volume organico, e non come una semplice addizione di saggi su argomenti disparati, cfr. Pirandello (2022), per la precisione l’*Introduzione* (d’ora in avanti: *IS1*), in particolare i paragrafi Savio, *Due libri, un unico cantiere*, pp. 174-183, e Langella, *“Arte e scienza”: raccolta miscellanea?*, pp. 184-201.

<sup>2</sup> Una tendenza di Pirandello a dialettizzare i propri scritti critici attraverso l’inserzione di personaggi è stata analizzata da Minarda (2020), che ha approfondito sistematicamente il tema della “testualità plurigenere” del saggismo pirandelliano, cfr. in particolare il capitolo *Il saggio pirandelliano. Stili e nuclei ideativi*, pp. 37-111 (la formula a p. 111). Sul “saggista moderno” che diventa “tipica incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche”, guardando all’Italia, ha insistito Berardinelli (2002), la cit. a p. 22.



come luogo dove il metodo dell'autore può essere elevato a sistema. Si cercherà quindi di stabilire in cosa consista tale metodo, innestando l'esperienza saggistica di Pirandello su un ceppo che appare fondativo rispetto allo sviluppo della modernità letteraria, tra Michel de Montaigne, Robert Burton e Jonathan Swift: quello dell'anatomia, che porta sul piano della soggettività l'accumulazione erudita, servendosi della malinconia, umore letterario per eccellenza, come strumento di messa in crisi del pensiero dominante. La critica all'autorità assume allora i connotati di una battaglia dei libri, ma radicalizzata in una sorta di uno contro tutti, dove il saggista recita fino alle estreme conseguenze la parte dell'eretico ("un partito preso di insurrezione, di rivolta, di ribellione", scriveva Giacomo Debenedetti, che vedeva all'opera per Pirandello "l'apologia del proprio scandalo")<sup>3</sup>.

## 1. I vecchi e i giovani

Nell'*Umorismo* la funzione polemica è affidata soprattutto alla Parte prima, definita da Giuseppe Langella la *pars destruens* del volume, dove sotto la scure di Pirandello "cadono molte teste, anche coronate"<sup>4</sup>. Escludendo qui dal computo le *auctoritates* del passato, da Aristotele a Hegel, l'autore conduce nell'agone

<sup>3</sup> Debenedetti (1971), pp. 396 e 399.

<sup>4</sup> Langella, *ISI*, p. 301. Pirandello si pone dunque "in un'ottica di riordino del costume critico italiano, attraverso lo smascheramento di certi postulati, seguendo una prospettiva decisamente *destruens* che afferma negando": Minarda (2020), p. 103.

tanto i *venerati maestri* quanto le *giovani promesse* del mondo accademico, filologico e filosofico a lui contemporaneo<sup>5</sup>: “se strapazza Giorgio Arcoleo, di scuola desanctisiana, o Attilio Momigliano, allievo di Arturo Graf, non risparmi nemmeno certi mostri sacri del metodo storico come Alessandro D’Ancona o Pio Rajna”, e insieme “stronca la critica ‘all’ingrosso’ di Hippolyte Taine e di quanti, dietro di lui, asserivano che l’umorismo, estraneo alla mentalità degli antichi, fosse monopolio dei moderni, e neanche di tutte le nazioni, ma solo dei popoli nordici”<sup>6</sup>. Su tutte ruba l’occhio la polemica contro Benedetto Croce, replicata peraltro in *Arte e scienza*, dove nel mirino finiscono anche scudieri crociani come Karl Vossler, filologi in erba come Aldo Francesco Massèra e di nuovo maestri come D’Ancona: una circostanza tanto più significativa perché allievi di quest’ultimo erano stati Francesco Flamini, Francesco Novati e Michele Barbi, tre dei cinque commissari chiamati a giudicare proprio *Arte e scienza* e *L’umorismo* per la promozione di Pirandello a professore ordinario<sup>7</sup>.

A un primo livello, l’atteggiamento polemico di Pirandello è di natura metodologico-disciplinare. Certi affondi si spiegano con facilità: che il siciliano se la prendesse con Taine, ad esempio, non stupisce, dato che l’*Histoire de la littérature anglaise*, nella cui introduzione veniva esposto il manifesto del determinismo taineano, era vecchia di 45 anni e postulava criteri ormai sconfessati (in *Soggettivismo e oggettivismo*

<sup>5</sup> La terminologia è introdotta in Berselli (2006).

<sup>6</sup> Langella, *IS1*, p. 302.

<sup>7</sup> Cfr. Comes (1976), pp. 109-160; Casella (2002), pp. 13-23; Savio, “E ci sarebbero infine due volumi di saggi critici...”, in *IS1*, pp. 165-174.

*nell'arte narrativa*, Pirandello si sofferma sull'errore capitale di non fare distinzione tra i fenomeni morali e quelli fisici). In senso anti-positivista si muove anche la critica a Rajna, studioso di tutto rispetto, che difetta però di una "adeguata preparazione estetica" (e qui Pirandello chiama a testimone un'altra autorità, quel Giovanni Alfredo Cesareo che è invece destinatario di una stima incrollabile)<sup>8</sup>. Bacchettando Rajna, inoltre, Pirandello coglie l'occasione per osservare che "troppo si tenda, da qualche tempo in qua, a sforzare i termini dell'immedesimazione del poeta con la sua materia", rendendo prevaricanti le ragioni documentarie della biografia su quelle, ancora, dell'estetica, la quale porta a far convivere immedesimazione e "ironia". Una considerazione fatta per cogliere "il segreto dello stile ariostesco"<sup>9</sup>; Pirandello parla appunto in qualità di professore di Linguistica e Stilistica, materia così definita in una lettera coeva all'amico Massimo Bontempelli: "Insegno Stilistica? Insegno Estetica, o più propriamente quella parte dell'Estetica che si riferisce all'arte della parola; insegno *le ragioni estetiche della parola*, o l'arte letteraria studiata in ciò che forma la sua intima essenza: lo stile?" (*Per le ragioni estetiche della parola*, non a caso, sarà il titolo del saggio conclusivo di *Arte e scienza*)<sup>10</sup>.

Intorno alla questione estetica, e in special modo stilistica, si consuma insomma la presa di distanza dalla scuola storica, della quale però Pirandello non

<sup>8</sup> Pirandello (2022), nella sezione che contiene Pirandello (1908b), ossia *L'umorismo* (d'ora in avanti: *US1*), p. 581.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 594.

<sup>10</sup> Lettera di Luigi Pirandello a Massimo Bontempelli, Roma, 29 marzo 1908, in Faustini (2017), p. 215 (corsivo nostro).

disconosce i meriti: se Rajna rimane pur sempre un riferimento bibliografico obbligato, lo stesso si può dire per il lodatissimo Arturo Graf, tra i fondatori nel 1883 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana». Anche la critica ad Attilio Momigliano, suo allievo, ruota intorno a una presunta ingenuità nell’interpretazione di Luigi Pulci: un autore troppo schiacciato, a dire di Pirandello, nello stampo del *Morgante*, nel quale invece il siciliano non ravvisa alcuna istanza soggettiva (Pulci “vive due vite”, ossia una godereccia e una malinconica, “ma non le fa vivere nel suo poema”: ancora sulla scorta di Cesareo, Pirandello sentenza che “è gravissimo torto attribuire direttamente al poeta ciò che va attribuito al sentimento, alla logica, alla psicologia, alla lingua buffona della plebe, nella parodia ch’egli ne fa”)<sup>11</sup>. Troppa “immedesimazione”, insomma, dovuta anche qui a una mancanza di sensibilità estetica da parte del giovanissimo interprete (*L’indole e il riso di Luigi Pulci*, suo libro d’esordio, era uscito nel 1907, quando Momigliano aveva appena ventiquattro anni). Un errore di prospettiva che lo porta a vedere dell’umorismo dove non ce n’è, e che “si sarebbe potuto trovare, se il Pulci fosse riuscito a trasfondere i suoi dolori, le sue miserie in qualcuno dei personaggi o in qualche scena, e ne avesse riso”, mentre “egli non solo non vede, né può vedere sé nel dramma, ma non riesce neanche a vedere il dramma nell’oggetto rappresentato”, rimanendo in sostanza entro il vasto registro del comico<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *USI*, pp. 574-575 *passim*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 577.

Fuori dall'area del positivismo, le critiche che Pirandello muove a Francesco De Sanctis appaiono minori e circostanziate, né scalfiscono la grande stima d'insieme. Del resto, su una linea desanctisiana si inseriscono tanto Cesareo<sup>13</sup> quanto lo stesso Pirandello, e proprio le fondamenta estetiche gettate dal critico irpino diventano il campo di battaglia su cui rintuzzare l'avanzata delle truppe crociate. Le obiezioni mosse a Giorgio Arcoleo non si spiegano dunque con una diffidenza di scuola, ma con un dissenso sostanziale intorno all'impostazione del suo lavoro, che pasticcierebbe con il concetto di umorismo, fornendo delle "ideali ricostruzioni storiche" che non tengono conto della storia letteraria e delle "rapide sintesi" che falsificano i risultati delle analisi<sup>14</sup>: fino a postulare, nelle due conferenze riunite sotto il titolo *L'umorismo nell'arte moderna* (1885), la natura unicamente moderna e nordica dell'umorismo, agli antipodi di quanto sostenuto da Pirandello, che ne fa un oggetto reperibile "così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione", ancorché "in pochissime espressioni eccezionali"<sup>15</sup>.

Tirando le somme su questa panoramica, Pirandello difende, da un lato, le prerogative dell'estetica nell'ambito della critica letteraria, dall'altro insiste sulla natura individuale e soggettiva del fatto artistico, che non si lascia sottomettere da alcuna determinazione di natura culturale, storica o geografica. È sul piano filologico che Pirandello

<sup>13</sup> Casella (2002), p. 177.

<sup>14</sup> *USI*, p. 523.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 533.

può esprimersi con la maggiore autorevolezza, forte di una modernissima preparazione completata a Bonn, nella roccaforte della filologia romanza, sotto l’ala di Wendelin Förster, il successore di Friedrich Diez. Addirittura schiacciante è la facilità dialettica e, ancora una volta, metodologica, con cui Pirandello smonta l’edizione dei sonetti di Cecco Angiolieri approntata da Aldo Francesco Massèra per Zanichelli (1906). Del giovane collega, nato nel 1883 come Momigliano, vengono denunciate l’arbitrarietà delle scelte ecdotiche, l’incapacità di individuare le caratteristiche tecniche del poeta, ma soprattutto il totale diletterismo nel ricostruire la “veste idiomantica” dei sonetti di Cecco, un problema che lo accomuna a molti altri “compilatori di edizioni così dette critiche” (evidente qui, oltre che di Förster, la lezione glottologica di Graziadio Isaia Ascoli, del cui *Proemio* Pirandello era un acceso sostenitore):

Riconoscono tutti la abituale tendenza negli antichi amanuensi a rivestire delle particolarità fonetiche e morfologiche del loro dialetto i testi da essi copiati che fossero stati composti originariamente in altro dialetto; riconoscono che i mss. sono spessissimo irti di scorrezioni d’ogni sorta, per ignoranza o per negligenza dei menanti; sbagliati i versi; alterate le rime; storpiate le parole; tartassata l’espressione; e riconoscono qua una svista e là un’omissione o un’inversione; e insomma errori e mancamenti d’ogni genere; e poi? poi, tranne qualche correzioncina, timida anche nei casi più ovvii, non sanno discostarsene d’un punto; riproducono rigorosamente quei mss., seguono,

e se ne vantano, fedelissimamente quegli amanuensi anche nelle loro incostanti abitudini ortografiche; e, quando il materiale si trovi diffuso in più codici, tolgono come niente ai loro testi “criticamente” ricostituiti (!) l’unità fonetica e morfologica, e non tentano di ripristinare il perduto color vernacolo dell’autore neppure nella misura consentita dalle tracce evidenti che di esso per avventura fossero rimaste nei codici<sup>16</sup>.

Forse in nessun saggio meglio che in questo, Pirandello riesce a fondere filologia e critica estetica, né è senza significato che tale esito sia ottenuto per via antagonistica: prendendo a legnate, come sul palcoscenico di un teatrino dei pupi, l’interlocutore e la prassi largamente diffusa che egli replica.

Pirandello dà il massimo di sé quando può lottare contro una maggioranza ostile (“tutti”), e poco cambia che qui sia lui dalla parte della modernità scientifica, mentre altrove, come nella polemica contro Croce, egli si attesti su una posizione di fronda rispetto all’ultima voga in fatto di estetica. È comunque il trovarsi fuori dai paradigmi che circolano come valuta corrente a determinare il modo saggistico di Pirandello, che tende a trascinare l’ufficialità della dottrina di fronte a un tribunale delle idee dove non sono previste assoluzioni, ma unicamente condanne<sup>17</sup>. Proprio in un tribunale, nel saggio su Cecco Angiolieri, è

<sup>16</sup> *I sonetti di Cecco Angiolieri*, in Pirandello (2022), nella sezione che contiene Pirandello (1908a), ossia *Arte e scienza* (d’ora in avanti: *ASS1*), pp. 449-496: 475.

<sup>17</sup> L’autore “ambisce ad andare oltre i canoni tradizionali, scorporandone dall’interno le gerarchie e denunciandone i limiti metodologici”: Minarda (2020), p. 89.

raffigurato D’Ancona, trasformato nel personaggio di un bozzetto narrativo che, a rigore, in un saggio scientifico non dovrebbe avere cittadinanza. Dopo una lunghissima trascrizione dal suo articolo del 1874, *Cecco Angiolieri da Siena poeta umoristico del sec. decimoterzo*, inserito nel 1880 nel volume *Studi di critica e storia letteraria*, Pirandello scrive:

Confesso che leggendo la prima volta queste parole, mi parve di trovarmi in una corte di giustizia nell’ideal repubblica delle lettere, e d’assistere alla calorosa, eloquente, drammatica difesa d’un bravo e vecchio avvocato il quale, caso affatto nuovo, avesse lui stesso accusato il suo difeso, e ora, nel punto culminante della mozione degli affetti, se lo tirasse su, dal fondo dell’ignominia in cui egli stesso l’aveva gittato, con frasi d’effetto come queste: *Gli accenti della musa di Cecco ci ripiomban sul cuore... È uno sventurato che piange... Noi ci sentiamo uomini, e come uomini commossi alle sue sventure...*<sup>18</sup>

Sebbene rilevi che “l’amor suo fu fremito dei sensi e le sue consuetudini più da treccone che da gentiluomo”, D’Ancona si dilunga sulle sventure di Cecco, che portano il lettore a commiserarlo: enuclea il retroterra umano, drammatico, della poesia comica del senese. Fa insomma di Angiolieri “il serio del ridicolo ch’egli rappresenta”, come Pirandello nel 1905 scriveva a proposito di Cervantes, parafrasando un pensiero già espresso nel 1896 e proprio nel suo primo articolo dedicato a Cecco Angiolieri, *Un*

---

<sup>18</sup> *ASSI*, p. 456.



*preteso umorista del secolo XIII*<sup>19</sup>: errore sostanziale, a detta dell'agrigentino, perché “nessun poeta più dell'Angiolieri mette a nudo sé stesso; e se veramente egli avesse provato schifo del fango in cui gli piacque d'affogare, se veramente gli si fosse destato in petto un dolce e nobile affetto, lo avrebbe subito manifestato, così come manifesta con vispa o tranquilla spudoratezza i più laidi vizii, i più turpi sentimenti, i più sconci appetiti”<sup>20</sup>. L'obiezione investe dunque il concetto stesso di umorismo, e la prosa di Pirandello, mirando a smentire quanto “moltissimi, giurando *in verba magistri*, s'ostinano a ripetere”, si arroventa<sup>21</sup>. Al di là dell'imperizia nel mestiere filologico, Massèra aveva commesso appunto il doppio errore di liquidare malamente lo studio che Pirandello aveva dedicato ad Angiolieri (la mancata realizzazione di una sua edizione dei sonetti non fu “grave danno per le lettere nostre, dato quel tanto che sul metodo e sul contenuto del lavoro era stato fatto conoscere pubblicamente dall'autore”), sposando invece il più autorevole giudizio dell'accademico pisano (che aveva saputo gettare una “luce non piccola” sull'opera, “con quella profondità di dottrina e con quell'intelletto d'arte che mai negli scritti del D'Ancona non vengono meno”)<sup>22</sup>. Non è raro che Pirandello inserisca citazioni, anche lunghe, per esaminare torti e ragioni dei propri interlocutori ideali, ma dedicare un intero paragrafo, pagine su pagine, per riportare le parole di D'Ancona, e altrettante pagine per confutarle, è un

<sup>19</sup> Pirandello (1905); Pirandello (1896), p. 33.

<sup>20</sup> *ASSI*, p. 457.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 452.

<sup>22</sup> Massèra (1906), p. V.

procedimento insolito persino per lui. Tanto che, al termine della digressione, arriva puntuale l’*excusatio*: “io non avrei speso certamente su tale argomento tante parole ove non avessi dovuto levarmi contro l’autorità d’Alessandro D’Ancona”<sup>23</sup>.

## 2. Il processo all’autorità

Se Pirandello, alla luce specialmente di una cattiva lettura della sua teoria sulla maschera, è stato eletto spesso a campione di relativismo, nelle sue pagine saggistiche emerge invece con evidenza un disagio di fronte alle situazioni in cui *auctoritas, non veritas facit legem*, con l’implicito corollario che una *veritas* è pur sempre accertabile, con la lente del critico. È opportuno qui ricordare la metafora derisoria di Benedetto Croce, che recensendo *L’umorismo* sulla «Critica», dopo averne smontate le affermazioni, si compiace che Pirandello abbia “tentato” di combatterlo, “giacché lo scuotere violentemente, senza riuscire a spezzarlo, un cancello di ferro, prova la solidità di questo”<sup>24</sup>. Di fronte a tali cancelli, alle muraglie dell’*auctoritas*, Pirandello chiede al congegno saggistico *di più*: lo deforma dall’interno, ne forza la struttura (come nel caso della lunghissima citazione-digressione da D’Ancona) e soprattutto ne contamina la testura, la dottrina di genere discorsivo – trasformandolo in genere soggettivo, letterario, drammatico.

---

<sup>23</sup> *ASSI*, p. 466.

<sup>24</sup> Croce (1909), p. 223.

Decomporre l'*ipse dixit* è il principio stesso della modernità, che germina sul bisogno romantico di un'originalità senza dogmi. Non è quindi casuale che Pirandello apra *L'umorismo* proprio con il nome di Alessandro D'Ancona e citando "quel suo notissimo studio su Cecco Angiolieri da Siena", da cui prende le mosse per l'ampio *tour de force* della Parte prima<sup>25</sup>. Oltre alla frequenza dei richiami, Pirandello sembra talvolta convocare il filologo nel proprio studio, per proseguire il dialogo faccia a faccia: "– piano con la voce pubblica! – vorremmo dire al D'Ancona"<sup>26</sup>; e ancora, trovandosi in disaccordo con le sue argomentazioni: "codeste frasi – il D'Ancona lo sa meglio di me – non fanno critica"<sup>27</sup>. In *Arte e scienza* è persino indagato il movente psicologico dell'avversario-imputato, ormai quasi trasformato in personaggio:

Nulla, aggiungo io, è più stucchevole, più insipido delle rime dei poeti provenzaleggianti; e si spiega benissimo come uno studioso, il quale passi da queste ai sonetti di Cecco Angiolieri, debba subito compiacersi del loro sapore, ancor che troppo agro, e concepire per il poeta una viva simpatia. Ma non bisogna andare più in là. La simpatia è un sentimento interessato, che toglie la libertà del giudizio. E al D'Ancona gliel'ha tolta tanto, da indurlo a scusare o almeno a tentar di attenuare tutte le trivialità e volgarità reali del contenuto della poesia angiolieresca raccostandole a quelle apparenti, se così possono chiamarsi, della vera poesia umoristica, le quali vanno intese e spiegate in ben altro modo<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> *US1*, p. 509.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 513.

<sup>27</sup> *ASS1*, p. 456.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 464.

Certo non c’è eresia senza tribunale. Ma nell’assiologia carnevalizzata di Pirandello, è l’eretico a trascinare alla sbarra i custodi della legge. Giovanni Macchia, con l’efficacia barocca della sua prosa, aveva individuato una metaforica “stanza della tortura” dove i personaggi chiedevano di essere “processati e non di rado massacrati”, spinti dal bisogno di “confessare”, “aggredire”, “accusare”, “spesso in cerca di un inquisitore che li trascini sull’orribile ribalta”<sup>29</sup>. In campo saggistico, ovviamente, Pirandello si ferma un passo prima, ma si vedano ancora le frasi tribunizie con cui conduce l’arringa contro Benedetto Croce, nel saggio *Arte e scienza*: “tutto il rapporto è assolutamente arbitrario”; “naturalmente da questo arbitrio non poteva venir fuori che un’Estetica astratta, monca e rudimentale”; “offende la logica prima con una petizione di principio, poi con un sofisma e in fine con una contraddizione”; “tanto non è, che egli stesso, il Croce, più là, è costretto a negare quest’unità indifferenziata e a distinguere – contraddicendosi – reale ed irreale”; “Ed ecco il sofisma”; “Vorrebbe negare questo meccanismo, ma ogni negazione implica per forza una contraddizione alla sua teoria”; “E tutta la teoria estetica del Croce crolla. Stimo perciò inutile rilevare le conseguenze inaudite a cui egli è trascinato dal procedimento logico della sua astrazione”; “Molti hanno accolto questa equazione, perché non han compreso veramente che cosa il Croce intendesse per intuizione e che per espressione”; “Il Croce crede che l’elaborazione avvenga nell’atto dell’intuizione; ma noi abbiamo veduto che...”; “Il

---

<sup>29</sup> Macchia (1981), pp. 12-13 *passim*.

Croce è rimasto prigioniero entro l'idea fissa e angusta dell'intuizione. Questa mania gli ha impedito di vedere tutta la varietà del fenomeno estetico, non solo, ma di coglier poi l'idea complessa, organatrice di questa varietà. Egli la nega, perché l'idea per lui è semplicissima, astratta, rudimentale, quella appunto in cui s'è fissato. Ora diceva bene Claudio Bernard, meglio non saper nulla che avere idee fisse"; "Il rapporto tra arte e scienza, come il Croce lo pone, non esiste"; "Ora, lasciamo andare che questo è, prima di tutto, un guazzabuglio"; "Conoscere intuitivamente nel modo come il Croce l'intende, fuori cioè d'ogni riferimento intellettuale, è come conoscere soltanto di vista qualcuno"; "Il Croce crede di rimanere, dicendo così, nel campo intuitivo, [...]: non sospetta minimamente che..."<sup>30</sup>.

Scandagliando le argomentazioni del filosofo, Pirandello vira inoltre verso il processo alle intenzioni mediante un uso estensivo del verbo *volere*, nelle sue varie coniugazioni, *vuole*, *vorrebbe*, *volendo fare*. "Il Croce vorrebbe sfuggire alle strette del meccanismo e dimostrare..."; "Tanto è vero questo che il Croce, volendo discendere..."; "Non vorrebbe distinguere affatto tra... [...] né vorrebbe poi distinguere tra..."; "Certo: tutte le distinzioni per lui debbono esser per forza empiriche se, tenendosi ostinatamente fermo, nel suo ragionamento astratto [...], non vuol discendere al fatto, al concreto, che è il vero regno dell'arte"; "Il Croce non vede e non vuol vedere altro che..."; "Vorrebbe negare...". La fitta trama di congiunzioni,

<sup>30</sup> *Arte e scienza*, in *ASSI*, pp. 313-333 (le citazioni *passim*, anche nel paragrafo seguente).

avverbi e osservazioni retoriche dà un ulteriore giro di vite alla requisitoria, che spesso scarta nel registro ironico: “Ebbene, no”; “Naturalmente: perché per lui si tratta soltanto...”; “Sembra paradossale? Sì, risponde il Croce, sembra paradossale...”; “Ecco: [...] non si tratta d’altro”; “Curiosa, [...]! Ma lasciamo andare!”; “Ora, ragioniamo un po’. Se...”; “Questione di più o meno, quantitativa? No!”; “Che vuol dir questo?”. Non mancano, naturalmente, momenti di *percontatio*, in cui l’oratore finge di anticipare l’obiezione dell’avversario: “Sì, si proverà a rispondere il Croce, perché...”; obiezione su cui cala inevitabile la saracinesca del sarcasmo: “– Oh bravo! Ma... [...]. E non si può dire veramente che il problema non gli si sia nemmeno affacciato”. E ancora: “Questa concretezza, questa libertà, questa soggettività – può domandarci il Croce – non sono già nella intuizione, conoscenza dell’individuale? No, gli rispondiamo noi, perché, finché c’è semplice conoscenza, non ci può esser altro che astrazione”. Non diversamente vanno le cose nell’ultimo saggio del volume *Arte e scienza, Per le ragioni estetiche della parola*, dove la recente pubblicazione di un libro del crociano Karl Vossler diventa lo spunto per rinfocolare la polemica contro l’autore dell’*Estetica*, fino alla caricatura: “‘Chi mai è riuscito a distinguere, per quanti sforzi si sian fatti, tra *lingua* e *stile*?’ Ed è ben naturale che egli non possa o non sappia distinguere. Appunta anche lui, come Nelson, il cannocchiale su un occhio cieco”<sup>31</sup>. Ma non va meglio al tedesco, accusato di sofisticheria e acritica adesione al pensiero crociano.

---

<sup>31</sup> *Appendice (Per le ragioni estetiche della parola)*, in *ASS1*, pp. 497-502: 499-500.

Più in generale, tutto il volume di *Arte e scienza* è costruito sulla polemica *contra personam*. Emblematico è il caso dell'anglista Federico Garlanda, autore dello studio di metrica *Il verso di Dante* (1907), contro il quale Pirandello si era subito scagliato in due interventi su rivista, entrambi poi confluiti nel volume: dapprima posatamente (*Per uno studio sul verso di Dante*, «Nuova Antologia», 1° novembre 1907), poi con memorabile sarcasmo, dopo la replica del diretto interessato (*Ancora per il verso di Dante*, «La Vita Letteraria», 6 dicembre 1907). Nel secondo, che in *Arte e scienza* prende il titolo di *Poscritta*, Pirandello deride la “cristoforo-colombaggine” del malcapitato Garlanda, che si era creduto di scoprire un’America nel campo della metrica, a bordo della “povera caravella sconquassata di questo suo opuscoletto”, degno semmai della “discussione dei barbieri”, e che in aggiunta aveva avuto l’avventatezza di ribattergli con delle “scipite e meschine malignità, con le quali credette di dare una certa vispezza d’orso che balla a quella sua prosuccia discretamente sgangherata”. Al termine della requisitoria, Pirandello liquida l’avversario definendolo “ignorante come un pollo d’India”, ossia come un tacchino, dando il tocco finale alla caricatura del “dantista americano”<sup>32</sup>. La carnevalizzazione del personaggio è tanto più significativa perché, anche in questo caso, va a colpire un potente: Garlanda era professore ordinario all’Università di Roma, quella da cui un ventenne Pirandello se n’era dovuto andare in fretta e furia, dopo una polemica con il

<sup>32</sup> Con il titolo *Poscritta*, l’intervento è in *ASSI*, pp. 407-412 (le citazioni *passim*).

rettore Onorato Occioni; in aggiunta aveva fondato due riviste, la «Minerva» (1891) e la «Rassegna Settimanale Universale» (1896), sulle quali lo stesso siciliano era stato ospitato, a dimostrazione del fatto che la polemica di Pirandello esplose senza troppo badare a debiti o strategie autopromozionali.

Nell’intervento *Per l’ordinanza d’un sindaco*, Pirandello irride addirittura i più alti piani istituzionali, prendendo di mira un’iniziativa del politico Enrico Cruciani Alibrandi, “l’eccellentissimo signor sindaco di Roma”, che destandosi un giorno “con un soprassalto d’italianità” aveva deciso di volgere all’italiano tutte le insegne in lingua straniera della Capitale, “appioppando un calcio così bene scolpito” alla pigra esterofilia dei romani e “sfondando le vetrine, gli sporti e le insegne delle botteghe con le iscrizioni francesi, tedesche o inglesi”<sup>33</sup>. Insomma lo schizzo di una vignetta, che viene sviluppato in un’argomentazione caustica, anziché in una trama. È notevole, in tal senso, l’invettiva di *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa*, dove sono in generale i letterati-retori, devoti all’imitazione, a diventare protagonisti, colti nel passaggio tra epoca classica e moderna: con una sineddoche vengono ridotti a “occhi”, poi si trasformano in “alunni distratti” che, per metafora, si scoprono a guardare fuori dall’aula “attraverso le finestre aperte, anzi spalancate dal romanticismo”<sup>34</sup>: l’argomentazione è quindi spostata tutta in un territorio ibrido tra saggismo e invenzione letteraria.

<sup>33</sup> *Per l’ordinanza d’un sindaco*, in *ASSI*, pp. 443-447: 443-444 *passim*.

<sup>34</sup> *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa*, in *ASSI*, pp. 413-442: 423-424.



Così agisce anche la personificazione di concetti astratti: in *Un critico fantastico*, di “monna Retorica”, che “tenne sempre da noi bottega d’occhiali”<sup>35</sup>; in *Soggettivismo e oggettivismo*, della novella dialogata, che “va su i lievi trampoli descrittivi delle didascalie, pestando un po’ troppo in vero quel volgare tappeto che è lo stile conservativo alla francese” e “fa un po’ l’effetto del topo, che ha la coda più lunga del corpo. Questa coda di topo talvolta, che è che non è, s’arricciola, e allora pare quella d’un altro animale”<sup>36</sup>. Una simile *vis* metaforica sarà stigmatizzata da Benedetto Croce, che rileverà nell’*Umorismo* (ma vale anche per *Arte e scienza*) una continua tendenza a ricorrere alle “immagini” per temperare l’imprecisione dei concetti (ad esempio citando l’ampia metafora intorno alla riflessione, definita da Pirandello “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”)<sup>37</sup>. L’utilizzo intensivo della metafora, tuttavia, come della prosopopea, risponde a una necessità ben più vasta di un semplice impaccio nel maneggiare la terminologia dei filosofi, anche se certamente nasce nel solco di un disagio posizionale, che viene dalla consapevolezza di giocare troppo vicino alla linea di bordocampo, troppo lontano da quei centri di cultura dove tutta l’azione si svolge.

<sup>35</sup> *Un critico fantastico*, in *ASSI*, pp. 335-361: 336.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 439-440.

<sup>37</sup> *USI*, pp. 642-643. Cfr. Minarda (2020), pp. 73-87.

### 3. Anatomia dell’umorismo

Negli anni della formazione universitaria, Pirandello considerava inconciliabili la ricerca erudita e la creazione artistica, dimostrandosi allineato con le posizioni della scuola storica, cui apparteneva anche Ernesto Monaci. È sintomatico allora, come nota Sandra Covino, che Pirandello non gli abbia inviato i due volumi di poesie composti durante il soggiorno a Bonn, *Pasqua di Gea* e le *Elegie renane*<sup>38</sup>. In effetti, i rapporti tra allievo e maestro sembrano interrompersi dopo la laurea del primo, nel marzo del 1891. Il nome di Pirandello comparirà ancora tra quelli dei “discepoli” che nel dicembre del 1901 offriranno al professore un volume di *Scritti vari di filologia*, in occasione dei venticinque anni del suo insegnamento; l’assenza del nome di Monaci dalle pagine saggistiche di Pirandello, però, rivela i contorni di una rimozione eclatante. Una chiave di lettura è stata fornita proprio dalla Covino, che peraltro ha curato l’ampio carteggio tra Monaci e D’Ancona, amici per lungo tempo e metodologicamente vicini<sup>39</sup>. Sebbene, nel 1908, la rottura tra i due filologi si fosse già consumata, la ripetuta polemica di Pirandello contro D’Ancona, tanto nell’*Umorismo* quanto in *Arte e scienza*, assume le sembianze di un pervasivo rifiuto dei padri, cioè dell’approccio quantitativo-documentario che la moderna accademia si attendeva e nel quale Pirandello era stato allevato. Le necessità dell’artista, in primo luogo quella di abbattere gli steccati tra

---

<sup>38</sup> Covino (1999), p. 292.

<sup>39</sup> Covino (1997).

i generi letterari, lo portano a sdoppiare la strategia argomentativa, tramite la contaminazione con una concezione alternativa del dispositivo saggistico: più debolmente scientifica, ma certo non uscita dal nulla, anzi innestata sul ceppo di un saggismo che è espressione tipica della modernità, a partire dall'iniziatore del genere, Michel de Montaigne.

È quindi il caso di mettere a fuoco brevemente alcuni aspetti della sua opera, ancorché noti, per imbastire con più chiarezza il parallelo con Pirandello. Un parallelo tipologico, si badi, come sarà per tutti quelli svolti in questo paragrafo, senza la pretesa di indicare dei modelli diretti che non sono dimostrabili. Andando oltre l'assolutezza classificatoria dei trattati umanistici, Montaigne è il primo a parlare di *essai*, di *saggio*. Da un lato avviene uno slittamento di funzione: scopo del letterato non è più indagare oggettivamente il mondo, ma prendere se stesso come oggetto dell'indagine, ponendo l'io al centro del dispositivo. Dall'altro lato, Montaigne sgancia l'enciclopedismo da qualsivoglia specializzazione disciplinare: pur facendo ricorso a una miriade di citazioni, e affrontando una innumerevole molteplicità di argomenti, l'autore sceglie di muoversi liberamente nella biblioteca universale dei saperi (semmai con "un atteggiamento di eretica messa in discussione di preconcetti e dogmi")<sup>40</sup>. All'antica necessità di mettere il mondo a sistema si sostituisce il diritto di scomporlo in pezzi: la chirurgia, non per niente, appare a Montaigne la branca del sapere medico

---

<sup>40</sup> Bugliani (2020), p. 24.

più “sicura”, perché “vede e tocca quello che fa”<sup>41</sup>. Gli *Essais* (1580 e 1588), pubblicati quarant’anni dopo il *De humani corpori fabrica* di Vesalio (1543), si possono considerare, se non il punto d’inizio per il genere letterario dell’anatomia, quantomeno un antecedente fondamentale<sup>42</sup>. Da qui l’inclusione di Montaigne, da parte di Giorgio Arcoleo, nel novero degli umoristi, dato il suo amore per le “antitesi” e il suo studio dell’uomo “quale appare sezionato da filosofi e da artisti”<sup>43</sup>. Non è documentato che Pirandello avesse letto gli *Essais* di Montaigne prima del 1912, quando ne riporta un brano in francese entro la novella *L’avemaria di Bobbio*<sup>44</sup>; ma certo conosceva questa pagina di Arcoleo, che cita (senza menzionare la fonte) e che critica nel capitolo

---

<sup>41</sup> Montaigne (1966), vol. 2, p. 1026.

<sup>42</sup> Così Van Delft (2004), che fa cominciare la sua trattazione sulla poetica del frammento proprio con gli *Essais*, spingendosi poi fino al termine del Settecento. Che la metafora dell’anatomia in Montaigne rimanga al livello di una vocazione, senza trasformarsi propriamente in metodo, lo dimostra Céard (2003): “l’anatomie qu’il veut pratiquer est une anatomie qui donne tout à voir sans rien désassembler, une anatomie sans nul découpage, une anatomie qui n’enlève pas au corps sa complétude et sa structure, mais lui garde l’unité du vivant” (p. 314). Sul tema della melanconia e della teoria degli umori negli *Essais* cfr. anche Starobinski (1982), pp. 35-43; Screech (2000); Teefy (1985); Ferrari (2014), pp. 71-90. L’influenza di Vesalio sulla letteratura del Seicento è studiata nel progetto *La “civiltà dell’anatomia”: il genere delle Anatomie letterarie nell’Italia del Seicento*, portato avanti presso l’Istituto di studi italiani dell’Università della Svizzera italiana sotto la supervisione di Linda Bisello (<https://www.isi.usi.ch/it/ricerca-lingua-letteratura-civiltà-italiana/presentazione-progetti/civiltà-anatomia>).

<sup>43</sup> Arcoleo (1885), p. 23 (corsivo di chi scrive).

<sup>44</sup> Pupino (2013) ha ipotizzato una “convergenza spontanea” tra il filosofo e Pirandello, prima che quest’ultimo ne intercettasse l’opera (p. 118). Farafonova (2017) dà per certa la conoscenza di Montaigne già all’altezza cronologica dell’*Umorismo*, nel quale gli *Essais* sarebbero “citati esplicitamente” (p. 69): eppure quella citazione nell’*Umorismo* è solo un copia-incolla dalla conferenza di Arcoleo, dunque non vale, di per se stessa, come appiglio documentario-bibliografico (Pirandello 1995, p. 139n; cfr. Casella 2002, p. 150). Sembra comunque convincente che Pirandello arrivi a Montaigne attraverso le *Pensées* di Pascal (Farafonova 2017, p. 70): cfr. anche Sichera (1992).

*Umoristi italiani* dell'*Umorismo* (unico passaggio del corpus saggistico pirandelliano in cui il nome di Montaigne compare)<sup>45</sup>. Tuttavia, il tipo di saggismo inaugurato dal bordolese sembra costituire un archetipo per la pratica di Pirandello, dando origine a una tradizione che vede la melanconia come principio modellizzante per la forma-saggio. In definitiva, da questa prospettiva, l'anatomia non costituirebbe altro che la sublimazione in genere letterario dell'istanza melanconico-umoristica.

È lo stesso Montaigne il primo a sbilanciarsi in tal senso, sostenendo come sia un "umore melanconico", prodottosi "dalla tristezza della solitudine" nella quale "si era immerso", ad averlo spinto alla scrittura degli *Essais*<sup>46</sup>. Quella auto-diagnosticata da Montaigne, dal chiuso della sua biblioteca, è la "malattia intellettuale per eccellenza"<sup>47</sup>, e non è senza significato che nel segno dell'immaginario medico comincino entrambi i volumi pirandelliani del 1908. *Arte e scienza* lo fa richiamandosi agli esperimenti di Alfred Binet, psicologo e collaboratore di Jean-Martin Charcot all'ospedale della Pitié-Salpêtrière, che aveva disgregato l'unità dell'io con qualche anno d'anticipo rispetto a Freud, fornendo a Pirandello le basi della sua estetica letteraria (con un lavoro di anatomia della psiche, appunto). *L'umorismo* prende le mosse invece dalla teoria degli umori, da cui si diparte il solco umoristico della letteratura. Secondo tale elaborazione, chi risulta affetto da malinconia, ossia da

<sup>45</sup> *USI*, pp. 612-613.

<sup>46</sup> Montaigne (1966), vol. 1, p. 495.

<sup>47</sup> Alfano (2010), p. 15.

bile nera, si scopre incapace di raggiungere l’oggetto della propria ricerca: la diritta via gli è preclusa da un’incessante tendenza alla deviazione zigzagante, all’esplorazione di territori contigui o lontani, un atteggiamento che sul piano narrativo prende i contorni di un sistematico abuso della digressione<sup>48</sup>. Tra i maestri di questo stile c’è sicuramente Laurence Sterne con il suo *Tristram Shandy*, libro molto amato da Pirandello, e un *effetto Sterne* appare innegabile nell’opera del siciliano<sup>49</sup>, nella narrativa come nel saggismo. “L’opera umoristica è sempre piena di digressioni, e queste digressioni sono sempre la parte principale dell’opera”, dichiara Pirandello in *Un critico fantastico*, e il concetto viene ribadito in *I sonetti di Cecco Angiolieri* (dove infatti l’autore si affanna a dimostrare che in Cecco non c’è traccia di malinconia, come sostiene invece D’Ancona)<sup>50</sup>. È dunque bene rilevare che una gigantesca digressione appariva allo stesso Pirandello la Parte prima dell’*Umorismo*: il libro “si presenta di spalle”, scrive a Ugo Ojetti, per ammansire con l’erudizione i professori chiamati a giudicarlo (“Se li prendevo di faccia, addio!”)<sup>51</sup>. Ma senza che Pirandello ne fosse consapevole, questa sezione sembra collocarsi di diritto anche nel filone delle anatomie, come dovrebbe risultare evidente da un parallelo con il libro simbolo del genere, l’*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621-1651), quasi

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 25; cfr. Agamben (2006), pp. 3-35; Benvenuto (2008).

<sup>49</sup> Cfr. Mazzacurati (1987), pp. 269-303; Mazzacurati (1990).

<sup>50</sup> *ASSI*, pp. 347-348 e 467.

<sup>51</sup> Lettera di Luigi Pirandello a Ugo Ojetti, 21 febbraio 1909, in Pirandello (1980), p. 33. La struttura digressiva dell’*Umorismo*, già rilevata da Debenedetti (1971), p. 392, è stata poi analizzata da Casella (2002), pp. 237-242.

un anello di congiunzione tra gli *Essais* di Montaigne e il capolavoro di Sterne (1759-1767). L'anatomia è infatti un genere chirurgico, che si serve della digressione per affondare in profondità nella materia analizzata, livello dopo livello, lasciando intravedere uno spessore che tende all'infinito.

Sono diversi gli aspetti che fanno dell'*Anatomy of Melancholy* un precedente tipologico per la Parte prima dell'*Umorismo*, a cominciare dall'attitudine digressivo-bibliografica del testo: rivolgendosi al lettore nei panni di Democritus Junior, Burton afferma di avere uno "spirito errabondo" (*roving humor*), "come uno spaniel irrequieto che abbaia a ogni uccello che vede e trascura la sua preda"<sup>52</sup>. Come Montaigne e come poi Pirandello, Burton scrive in solitudine, orbitando dunque lontano da qualsivoglia centro (la condizione melanconica subisce la cattiva influenza di Saturno)<sup>53</sup>. E come il Pirandello dell'*Umorismo*, Burton veste i panni dello studioso che cerca di esaurire i livelli del proprio tema (uno solo, a differenza di Montaigne), sulla scorta dell'ideale enciclopedico che innervava il Rinascimento e, prima ancora, le *summae* medievali. Questo approccio verso l'enciclopedismo non ha nulla di automatico, tuttavia: come per Pirandello, rappresenta un gesto di sfida verso l'epistemologia corrente, dominata allora dal metodo empirista di Francis Bacon<sup>54</sup>, e insieme verso il "gran caos" e la "confusione di libri" dell'editoria moderna, che soffoca la letteratura sotto tonnellate di carta straccia<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Burton (2020), p. 29.

<sup>53</sup> Cfr. Klibansky, Panofsky e Saxl (1964); Citati (1972), pp. 42-47.

<sup>54</sup> Wong (1998), p. 19.

<sup>55</sup> Burton (2020), p. 45.

È il caso di ricordare che appunto nella “babilonia di libri” rappresentata dalla biblioteca Boccamazza, un’altra “stanza della tortura”<sup>56</sup>, il fu Mattia Pascal si decide a mettere per iscritto la propria storia, scagliandosi contro i volumi “minuziosi in tutti i più riposti particolari” che hanno proliferato dacché Copernico ha rivelato all’uomo la sua irrilevanza nel cosmo<sup>57</sup>. Dove Mattia Pascal ride, tuttavia, Luigi Pirandello si prende sul serio, nel senso che l’impresa di fare ordine nella biblioteca critica sull’umorismo è realmente presa di petto. Ma la dedica dell’*Umorismo* “alla buon’anima di Mattia Pascal bibliotecario” inserisce indirettamente anche il saggio del 1908 nell’agone babilonico. E quel rimando a Copernico, che spacca la storia del genere umano in antichi e moderni, vale anche a ricordare come la “battaglia dei libri” sia stata un genere sintomatico dell’umorismo sei-settecentesco, proprio nel contesto di quella *querelle des Anciens et des Modernes* che vedrà tra i suoi esiti maggiori *The Battle of the Books* di Jonathan Swift (1704). Certo, nella Boccamazza ogni polemica è spenta, in apparenza, e nella “confusione indescrivibile” dei libri “accozzati così come venivano sotto mano”, la vicinanza ha creato semmai “amicizie oltre ogni dire speciose”, con tanto di legature “fraternamente appiccate” a causa dell’umidità<sup>58</sup>. Eppure nella penna di Pirandello scorre il veleno del Ragno di Swift, che nella biblioteca regia di St. James, dove un bibliotecario disorientato aveva

---

<sup>56</sup> Così Baroncini (2003), p. 65.

<sup>57</sup> Pirandello (1973), p. 323.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 321-322.



mescolato i volumi in una “strano disordine”, viene accusato dall’Ape di non essere che un recipiente di “sporcizia”: se lei crea “miele e cera”, a lui un insetto fornisce la “dose di veleno” necessaria per “distruggerne un altro”<sup>59</sup>. Diabolico, paradossale e satirico, cavilloso e cerebrale, il letterato moderno di Swift è in tutto simile al ritratto del Pirandello polemist. *L’umorismo*, come *Arte e scienza*, libri tossici, si possono assumere a campioni di quella “biologia sociale delle opere letterarie” di cui parla Fausto Curi, secondo cui “un testo vive veramente solo se impedisce di vivere ad altri testi”, poiché “la vita di un’opera sta nel rendere difficile la vita delle opere per negare le quali essa esiste”<sup>60</sup>.

Va sottolineato inoltre che nel pamphlet di Swift sono i libri stessi a combattere, o meglio i loro autori (Esopo, Omero, Pindaro, Tasso, Milton, Cartesio, Hobbes...), trasformati quindi in personaggi. Questa teatralizzazione dello spazio bibliografico, per quanto circoscritta al soggetto scrivente, era percepibile già in Robert Burton, nella sua “propensione alla mascherata teatrale” (“*ipse mihi Theatrum*”)<sup>61</sup>, e prima ancora in Montaigne (“il teatro che l’io è per se stesso vede sorgere una folla di figure che provengono dall’interno”, dice Starobinski, ossia passioni e idee oggettivate)<sup>62</sup>. Per Swift l’anatomia si fa ancor più uno strumento polifonico (in senso bachtiniano), “surrogato del simposio o della battaglia dei libri,

<sup>59</sup> Swift (1704), pp. 16, 20, 21.

<sup>60</sup> Curi (2013), p. 16, nel capitolo dedicato alla *Genesi antagonistica dei generi letterari*.

<sup>61</sup> Bugliani (2020), p. 166; Burton (2020), p. 29.

<sup>62</sup> Starobinski (1982), p. 36; ma si veda tutto il paragrafo *Lo sdoppiamento, i mostri, la melanconia*, pp. 35-43.

delle culture diverse, della pluralità dei valori”, che viene impiegato con il preciso scopo di carnevalizzare la realtà, smembrando “questo illusorio sovrano dell’universo che è l’uomo”<sup>63</sup>. Un aspetto fondante della concezione umoristica di Pirandello fin dal saggio *Arte e coscienza d’oggi*, del 1893 (“Che è divenuto l’uomo? Che è divenuto questo microcosmo, questo re dell’universo? Ahi povero re! Non vi vedete saltar dinanzi Re Lear armato d’una scopa in tutta la sua tragica comicità?”), e ribadito nel 1908 (“l’umorista non riconosce eroi”, e “il mondo, lui, se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia: in camicia il re, che vi fa così bella impressione a vederlo composto nella maestà d’un trono con lo scettro e la corona e il manto di porpora e d’ermellino”)<sup>64</sup>. Questo richiamo alla regalità porta con sé un’evidente critica a ciò che è istituzionale, potere costituito, norma incontestabile, com’era del resto già nell’opera del Decano, che riproduceva sulla pagina il discorso condotto attraverso “macchine oratorie” come “il pulpito, il patibolo, il palco dell’istrione”<sup>65</sup>: i luoghi tradizionali dell’eresia e della tortura.

In Pirandello, la battaglia dei libri e dei loro autori appare distruttiva ben più di quanto non appaia edificante (almeno in superficie: sottotraccia, le appropriazioni indebite abbondano)<sup>66</sup>. *L’umorismo*

---

<sup>63</sup> Brilli (1974), p. 10; una lettura di Pirandello alla luce del *roi déchu* di Pascal in Sichera (2005).

<sup>64</sup> Pirandello (1893); *USI*, pp. 668-669.

<sup>65</sup> Brilli (1974), p. 11.

<sup>66</sup> La bibliografia sul Pirandello plagiatario è fin troppo ampia: qui vale la pena di sottolineare almeno la *Funzione strutturante della polemica con Arcoleo*, le cui conferenze su *L’umorismo nell’arte moderna* sono state peraltro “depredate tacitamente come miniera di citazioni d’autori famosi” (Casella 2002, pp. 143-

decreta che l'ultima e unica parola sarà quella dello stesso Pirandello: se la Parte prima, anatomica, assolve a una funzione abrasiva, la Parte seconda, enunciativa, qualifica la precedente, ne svela il movente soggettivo, e insieme dichiara una volta per tutte in cosa l'umorismo consisterebbe. Come è stato notato da tutti i commentatori, quest'ultima è una sezione di poetica, che ha accantonato qualsiasi pretesa di natura filologica, al punto da liquidare *in toto* le idee di quei teorici contro cui, nella Parte prima, Pirandello si era scagliato ("Abbiamo già detto che tutti coloro, i quali, o di proposito o per incidenza, ne han parlato, in una cosa sola si accordano, nel dichiarare che è difficilissimo dire che cosa sia veramente": torna l'ossessione dell'uomo solo contro "tutti")<sup>67</sup>. Allo stesso modo, ogni saggio di *Arte e scienza* diventa "poco più che un pretesto per esporre, di nuovo, una tesi a lui cara", come ha scritto Langella<sup>68</sup>. Bisogna rilevare però che la Parte seconda dell'*Umorismo* contraddice lo statuto della Parte prima: non è più anatomia, perché abbandona l'analisi per la sintesi; non è più *essai*, tentativo, concetto che presuppone l'impossibilità di arrivare a un punto d'arrivo (la "preda" di Burton), perché ora Pirandello arriva al punto<sup>69</sup>. È forse, allora, un tentativo irrisolto di *studio*, per usare la terminologia introdotta da Alfonso Berardinelli: un "resoconto che richiede un linguaggio corretto e neutro, scientificamente controllato e senza implicazioni

---

154, la citazione a p. 143).

<sup>67</sup> *USI*, p. 631.

<sup>68</sup> Langella, *ISI*, p. 188.

<sup>69</sup> Sullo scacco conoscitivo intrinseco al saggismo si veda Desan (2020).

letterarie o politiche” (di contro al *saggio*, forma “più legata alla tradizione letteraria e nello stesso tempo più inventiva e libera”, che “fa della critica un genere letterario e un’attività nella quale convivono conoscenze fondate, giudizi soggettivi e perfino spunti autobiografici”)<sup>70</sup>.

*Irrisolto*, appunto, perché non viene meno la preponderanza del soggetto, che anzi si fa totalizzante, soffocando le pretese scientifiche dello studio. Già nel primo blocco, trasformare gli interlocutori in avversari significava imporre anche la soggettività dello scrivente nello spazio del dibattito, deformando heisenberghianamente l’oggetto concettuale da storicizzare (e facendo anche di tale soggettività una *parte* in causa, per mescolare lessico giuridico e teatrale). Il secondo blocco dell’*Umorismo* rappresenta l’esito conseguente di questa intromissione; le ragioni dell’arte diventano prevaricanti su quelle della storiografia: ormai hanno voce gli scrittori, e soprattutto i loro (anti-)eroi, da don Chisciotte e Tristram Shandy a Renzo e don Abbondio, fino a Prometeo, Gulliver e Peter Schlemihl (nell’edizione del 1920 si aggiungeranno Marmeladov e la vecchia ritinta, conio pirandelliano). Fanno capolino ancora Benedetto Croce e il Theodor Lipps di *Komik und Humor*, monografia da cui vengono riportati lunghi paragrafi in tedesco, quasi a suggerire nell’*Umorismo* una polifonia che però rimane impossibile: in quelle pagine risuona unicamente la monodia dello scrittore, solo nella sua stanza. Fedele, del resto, all’autoritratto proiettato sulle sembianze di Alberto Cantoni: “Vi

---

<sup>70</sup> Berardinelli (2002), p. 12.

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, solitarii 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 quasi l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati”<sup>71</sup>.

La bandiera pirata di Pirandello non poteva sventolare più alta, e viene conficcata nel corpo stesso del genere che la scuola storica stava riportando a un'oggettività antica, erudita, comunitaria. Non stupisce, allora, che la commissione ministeriale chiamata a valutare i due saggi del 1908 li abbia giudicati opera più di artista che di accademico, come sentenzierà anche Attilio Momigliano sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (“il P., narratore d'una potenza singolare, non si dorrà certamente se non gli si riconosce una grande valentia come critico”)<sup>72</sup>. È significativo che, con il suo oltranzismo, Pirandello abbia messo a repentaglio il fine stesso per cui i volumi erano stato composti, ossia l'abilitazione a professore ordinario; e si può capire, di conseguenza, l'ostilità che il filologo può avere provato contro il proprio *Doppelgänger* scrittore, al punto da inserirlo ai primi posti della sua lista nera. Una traccia di questa lacerazione si riscontrava già nell'articolo *L'ultimo libro d'un umorista morto* (1906),

<sup>71</sup> ASSI, pp. 360-361.

<sup>72</sup> Momigliano (1909), p. 432.

dove Pirandello attribuiva a un suo “acerrimo nemico” (“per tante ragioni a me soltanto note”) l’introduzione all’*Illustrissimo* di Alberto Cantoni, da lui stesso pubblicata sulla «Nuova Antologia» (1905)<sup>73</sup>. Tale inimicizia era inevitabile: per paradossale che appaia, i due volumi del 1908 sono credibili accademicamente, a livello di preparazione, di metodo e di risultati, quanto lo sono artisticamente, come dichiarazioni di estetica e di poetica; il problema è che queste due modalità si dovrebbero escludere tra loro. Se l’intrusione del soggetto, però, finisce per fare danno al lavoro del trattatista, lo stesso non vale all’inverso: la comprensione dell’opera di Pirandello ne risulta enormemente arricchita. In aggiunta, *Arte e scienza* e *L’umorismo* rappresentano una tappa imprescindibile per l’evoluzione della forma-saggio, creando lo spazio per uno pseudo-saggismo d’autore<sup>74</sup> che sarà cifra tipica dell’intero Novecento.

## Bibliografia

Agamben, G. (2006): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* [1977], Torino: Einaudi.

Alfano, G. (2010): *Paesaggi, mappe, tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli: Liguori.

---

<sup>73</sup> Pirandello (1906).

<sup>74</sup> Cfr. Gallerani (2019): gli pseudo-saggi allestiscono il “travestimento di un genere sotto l’altro come unica manifestazione concessa a una forma altrimenti impossibile” e si incaricano di fare “resistenza” nei confronti della “specializzazione dei discorsi”, al contempo ricercando la “totalità” come “soluzione alla scrittura specialistica della critica” (pp. 12 e 14 *passim*).

- Arcoleo, G. (1885): *L'umorismo nell'arte moderna. Due conferenze al circolo filologico di Napoli*, Napoli: Detken.
- Baroncini, D. (2003): "Biblioteca", in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozi, Milano: Bruno Mondadori, pp. 58-71.
- Benvenuto, S. (2008): *Accidia. La passione dell'indifferenza*, Bologna: il Mulino.
- Berardinelli, A. (2002): *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia: Marsilio.
- Berselli, E. (2006): *Venerati maestri. Operetta immorale sugli intelligenti d'Italia*, Milano: Mondadori.
- Brilli, A. (1974): *Swift o dell'anatomia*, Firenze: Sansoni.
- Bugliani, P. (2020): *Metamorfofi di un genere. Il saggio in Inghilterra (1580-1780)*, Lucca: La Vela.
- Burton, R. (2020): *L'anatomia della malinconia [1621-1651]*, trad. di L. Manini, Milano: Bompiani.
- Casella, P. (2002): *L'umorismo» di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole: Cadmo.
- Céard, J. (2003): *Montaigne anatomiste*, «Cahiers de l'AIEF», vol. 55, 2003, pp. 299-315.
- Citati, P. (1972): *Il tè del cappellaio matto*, Milano: Mondadori.
- Comes, S. (1976): "Il professore Luigi Pirandello", in Idem, *Scrittori in cattedra. Ferrari, Capuana, Pirandello, Bertacchi*, Firenze: Olschki, pp. 109-160.
- Covino, S. (1997): *D'Ancona-Monaci*, a cura di S. Covino, 2 voll., Pisa: Scuola Normale Superiore.

“IGNORANTE COME UN POLLO D’INDIA”

- Covino, S. (1999): *Pirandello e Monaci: tra filologia e linguistica italiana*, «Anticomoderno», vol. 4, 1999, pp. 285-318.
- Croce, B. (1909): *L’umorismo» di Luigi Pirandello*, «La Critica», vol. 7, pp. 219-223.
- Curi, F. (2013): *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria* [1991], Milano-Udine: Mimesis.
- Debenedetti, G. (1971): *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano: Garzanti.
- Desan, P. (2020): “Pour une théorie de la forme des *Essais*”, in Idem, *Dix études sur Montaigne*, Paris: Classiques Garnier, pp. 133-145.
- Farafonova, D. (2017): *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*, premessa di V. Giannetti, Firenze: Olschki.
- Faustini, G. (2017): *Luigi Pirandello. Studi e ricerche*, Fano: Metauro.
- Ferrari, E. (2014): *Montaigne. Une anthropologie des passions*, Paris: Classiques Garnier.
- Gallerani, G. M. (2019): *Pseudo-saggi: (ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano: Morellini.
- Klibansky, R., Panofsky, E. e Saxl, F. (1964): *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. di R. Federici, Torino: Einaudi, 1983.
- Langella, G. e Savio, D., *Introduzione*, pp. 165-310 (d’ora in avanti: *ISI*); Macchia, G. (1981): *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano: Mondadori.



- Massèra, A. F. (1906): *I sonetti di Cecco Angiolieri, editi criticamente ed illustrati per cura di A. F. Massèra*, Bologna: Zanichelli.
- Mazzacurati, G. (1987): *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna: il Mulino.
- Mazzacurati, G. (1990): “L’arte del titolo, da Sterne a Pirandello”, in Idem, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa: Nistri-Lischi, pp. 294-332.
- Minarda, M. (2020): *Tra saggio e novella. Forme di scrittura critico-inventiva in Pirandello*, Pisa: ETS.
- Momigliano, A. (1909): *Luigi Pirandello*, «L’umorismo», «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 160-161, 1909, pp. 429-432.
- Montaigne, M. de (1966): *Saggi [1580-1588]*, a cura di F. Garavini, con un saggio di S. Solmi, 2 voll., Milano: Adelphi.
- Pirandello, L. (1893): *Arte e coscienza d’oggi*, «La Nazione Letteraria», vol. 1, n. 6, settembre 1893, p. 96.
- Pirandello, L. (1896): *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, «La Vita Italiana», vol. 2, n. 7, 15 febbraio 1896, pp. 32-39.
- Pirandello, L. (1905): *L’umorismo di Cervantes*, «Il Momento», Torino, 13 maggio 1905, pp. 1-2.
- Pirandello, L. (1906): *L’ultimo libro d’un umorista morto*, «Il Momento», 13 gennaio 1906, p. 3.
- Pirandello, L. (1973): *Il fu Mattia Pascal*, Nuova Antologia, Roma 1904, ora in Idem, *Tutti i romanzi*, vol. 1, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano: Mondadori, pp. 317-586.

- Pirandello, L. (1980): *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma: Bulzoni.
- Pirandello, L. (1995): *L’umorismo*, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di P. Milone, Milano: Garzanti.
- Pirandello, L. (2022): *Saggi 1*, Milano: Mondadori; in particolare:
- Pirandello, L. (1908a), *Arte e scienza*, Roma: Modes, ora a cura di G. Langella e D. Savio, pp. 311-502 (d’ora in avanti: *ASS1*);
- Pirandello, L. (1908b), *L’umorismo*, Lanciano: Carabba, a cura di G. Langella e D. Savio, pp. 503-671 (d’ora in avanti: *US1*).
- Pupino, A. R. (2013): *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Roma: Salerno Editrice.
- Screech, M. A. (2000): *Montaigne and Melancholy. The Wisdom of the «Essays»* [1983], London: Duckworth.
- Sichera, A. (1992): *Pirandello, Pascal e la “vecchia signora”: dal “contrario” del sentimento al “contrario” dell’alterità*, «Letteratura italiana contemporanea», vol. 13, n. 35, 1992, pp. 191-218.
- Sichera, A. (2005): *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze: Olschki.
- Starobinski, J. (1982): *Montaigne. Il paradosso dell’apparenza*, trad. di M. Musacchio, Bologna: il Mulino, 1984.
- Swift, J. (1988): “La battaglia dei libri” [1704], in Idem, *Scritti satirici e polemicici*, a cura di H. Davis, trad. di A. Meo e A. Rossatti, Torino: Einaudi, pp. 3-38.

Teefy, P. (1985): *Mask and Melancholy*, «Ça parle», vol. 1, 1985, pp. 21-32.

Van Delft, L. (2004): *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, C. a cura di Imbroscio, trad. di F. Longo, Bologna: il Mulino, 2004.

Wong, S. G. (1998): *Encyclopedism in «Anatomy of Melancholy»*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», n.s., vol. 22, 1998, pp. 5-22.

