

GABRIELLA VALENTE

L'Umore in «Pirandello uno e due»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GABRIELLA VALENTE

L'Umorismo in «Pirandello uno e due»

Scopo di questo contributo è quello di indagare sul modo in cui il discorso sull'umorismo si inserisce nella produzione artistica di Luigi e Stefano Pirandello (Pirandello uno e due per l'appunto): entrambi, padre e figlio, consacrati al sacro fuoco dell'arte. Il confronto metterà in evidenza sia i punti di incontro che quelli di scontro nelle posizioni dei due autori, indagando sul 'se ed il come' le idee del padre hanno influito sul figlio, autore scontroso, le cui opere più spesso nascoste che offerte esigono da chi le interroga un lungo assedio e un difficile amore; ed al quale troppo spesso proprio a causa del confronto con il padre è stata negata l'autonomia letteraria; senza che questo significhi cercare in lui il pirandellismo paterno.

Quanto all'umorismo, certo è – che la definizione non è facile, perché l'umorismo ha infinite varietà, secondo le nazioni, i tempi, gl'ingegni, e quel di Rabelais e di Merlin Coccajo non è una cosa coll'umorismo dello Sterne, dello Swift o di Gian Paolo, e la vena umoristica dell'Heine e del Musset non è di egual sapore. [...] 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.¹

Da questo presupposto prende le mosse questo confronto, in cui ad essere misurati sull'ago della bilancia e sul medesimo argomento dell'umorismo sono due autori legati dal doppio filo della vita e dell'arte: Luigi Pirandello, indiscusso mostro sacro, Accademico d'Italia e premio Nobel; e suo figlio Stefano, da 'eterno figlio di Pirandello' sempre un «passetto» indietro. Due uomini legati da un rapporto artistico e personale fatto di luci ed ombre, di sentimenti contrastanti: amore e odio, collaborazione e risentimento, gioia e dolore. «Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico: Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo»², afferma Valentino Bompiani, l'amico di sempre. A distinguerli, un diverso modo di sentire e rappresentare l'arte: Luigi, una sorta di Re Mida pronto a trasformare in creazione ogni tragedia della sua vita «Io vedo che sei sempre arrivato ad approfittarti di ogni sciagura, di ogni contrarietà, per la tua arte. Se avessi avuto una sorte più facile a che ti sarebbe servito possedere tanta energia?»³; Stefano autore difficile, da sempre lontano da ogni forma di 'compromesso letterario' per ottenere un riscontro di pubblico, che preferì spesso restare nel silenzio e non pubblicare anziché essere a tutti i costi sulla bocca di tutti:

La verità vera è che io non so di polemiche, né di programmi, né di metodi. Ho fatto quel che bene o male ho fatto seguendo un mio impulso segreto: o per meglio dire, tutti i miei impulsi. Quando tutti questi impulsi si sono uniti in un lavoro concorde, allora sono riuscito a qualcosa; se invece non sono stato capace di seguirne appena uno-mettiamo l' impulso sentimentale solo, o solo il razionale, o solo il culturale- ecco che il risultato m' è mancato. E vedo che gli altri fanno apposta a scindere queste unità dello spirito e a buttar via i tre quarti di sé stessi, per funzionare, non so, solo con gli occhi o solo con i polpastrelli. S' ingannano.⁴

Una differenza che caratterizza anche l'approccio con il quale i due si accostano e fanno uso del procedimento umoristico, che prende corpo, come si indagherà di seguito, con accezioni ed intenti diversi.

La posizione di Luigi, Pirandello numero uno, sull'argomento, è ben nota e tutta concentrata, dal punto di vista teorico, in quel saggio, da lui scritto e destinato a far tanto

¹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti editore, 1994, 7; 96.

² L. PIRANDELLO – S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza, 1919-1936*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia editore, 2008, 14.

³ Ivi, 100

⁴ S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, vol. I, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 300.

rumore perché ritenuto sfoggio di erudizione (intenzionalità questa fuori da ogni discussione ma da intendersi piuttosto come lavoro influenzato dagli studi e dalle competenze filologiche acquisite durante il periodo universitario di Bonn) intitolato *L'Umorismo*, alla cui prima edizione del 1908 ne seguirà una rivisitata, nel 1920; e che vede contrapporsi *humor* e comicità, legati da un rapporto contiguo, ma distinti per natura e intenti: l'uno è un 'riso amaro' poiché include nella gioia della risata, il sentimento; l'altra riso spontaneo che nasce dal puro piacere di diletta e genera una sorta di regressione comportamentale a livello infantile.

A conferire il sapore amaro al riso è nell'ottica dell'autore agrigentino, l'uso della riflessione, «forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira».⁵

Pur essendo propria sia del comico che del satirico che dell'umorista, essa, nei tre, assume forme diverse:

mentre il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà.⁶

Proprio perché: «l'humour vuole il pensatore e vuole l'artista»⁷, combinazione del momento creativo con quello riflessivo, esso si rende funzionale, sul piano pratico, a soddisfare le esigenze dell'autore: prima su tutte quella di rappresentare la realtà nella sua caducità quale egli la considera; secondo poi, smascherare e dimostrare l'instabilità dell'esistenza umana, focalizzando l'attenzione su due aspetti fondamentali della stessa, il relativismo della realtà (inesistenza di una oggettività della realtà e della verità in quanto in parte creata dall'osservatore, coesistenza di più verità, tutte ammissibili e possibili.) e la lotta tra gli uomini e la vita.

L'umorismo è uno strumento di critica; per penetrare ciò che c'è di fittizio e convenzionale in ogni slancio emotivo e a vedere, allo stesso tempo, il motivo irrazionale che sta dietro all'argomentazione apparentemente più logica; serve a scoprire gli inganni della coscienza e a capire la necessità di tali inganni, a svelare la 'comune menzogna' della vita e a rendersi conto del carattere costitutivo, anzi ineluttabile che la 'comune menzogna' assume per la vita:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria,
poiché abbiamo in noi,
senza sapere né come né perché né da chi
la necessità di ingannare di continuo noi stessi
con la spontanea creazione di una realtà
(una per ciascuno e non mai la stessa per tutti)
la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria.

Chi ha capito il gioco non riesce più a ingannarsi;
ma chi non riesce più a ingannarsi
non può più prendere né gusto né piacere alla vita.
Così è.⁸

Rinunciando alle finzioni e comodità di un punto fisso, l'analisi umoristica si apre così come un abisso in cui lo scomporre proprio della ragione può prolungarsi all'infinito:

⁵ PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, 121.

⁶ Ivi, 134-35.

⁷ Ivi, 99.

⁸ Ivi, XVI.

per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente scompone, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto composizione esteriore, accordo logicamente ordinato [...] l'ostacolo maggiore fu la retorica imperante, che impose leggi e norme astratte di composizione, una letteratura di testa, quasi meccanicamente costruita, in cui gli elementi soggettivi dello spirito eran soffocati. [...] L'umorismo ha sopra tutto bisogno d'intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retoriche che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea.⁹

Da qui ne consegue che:

Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma - si badi - un critico sui generis, un critico fantastico: e dico fantastico non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola. [...] Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto.¹⁰

L'umorismo viene a configurarsi, dunque, come il mezzo attraverso il quale le teorie pirandelliane trovano confutazione pratica, una sorta di 'prova del nove': applicarlo alle vicende umane si rende necessario per dimostrarci come le situazioni paradossali che ne scaturiscono sono tali solo al nostro intuito, occupato come è a cercare di applicare al mondo reale un'idea di oggettività che esiste solo nella nostra testa. È questo per citare solo uno dei tanti esempi, il caso del dramma *Così è (se vi pare)*, esemplificativo già dal titolo, in cui il paradosso della situazione in cui vengono a trovarsi il signor Ponza e sua suocera, la signora Frola, è solo frutto di una costruzione mentale e degli altri, perennemente in cerca di una realtà univoca e comune a tutti: la sofferenza dei due personaggi è data dal dover mentire per giustificare agli occhi dell'opinione pubblica la loro particolare situazione familiare.

Accanto a questo primo senso conferito all'umorismo, Pirandello ne aggiunge un secondo: l'umorismo è anche un atteggiamento particolare da far assumere ai propri personaggi nei confronti della vita e dei problemi che essa pone. In questo frangente viene meno l'aspetto disvelante a favore di un approccio particolare ai problemi dell'esistenza. Partendo dal presupposto che l'uomo è inesorabilmente destinato ad una condizione infelice, l'umorismo viene proposto come antidoto per accettare il proprio infausto destino. Un esempio su tutti è costituito dalla parte finale del dramma *L'uomo dal fiore in bocca*, in cui emerge chiara la rassegnazione del personaggio, al quale non resta che aspettare giorno dopo giorno che il fiore offertogli in dono dalla morte, un tumore, sbocci:

“Venga... le faccio vedere una cosa... Guardi, qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: - Epitelioma, si chiama. Pronunzi, sentirà che dolcezza: epitelioma... La morte, capisce? è passata. M'ha ficcato questo fiore in bocca, e m'ha detto: - «Tientelo, caro: ripasserò fra otto o dieci mesi!»¹¹

Non è dunque quella dell'umorismo nell'uso pirandelliano, una forza che ridendo va oltre la sofferenza, ma una rassegnata accettazione: in Pirandello, la lotta contro la vita non si esprime nella ricerca del Superuomo capace di vivere con l'inganno, ma nella pietà, la compassione che

⁹ Cfr. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, XXI; 96; 41

¹⁰ Ivi, 122.

¹¹ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol VI, Firenze, Bemporad, 1923, 71.

l'autore Pirandello prova nei confronti dei suoi personaggi: «La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che s'ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno».¹²

Guarendo le ferite dell'uomo che risultano dalla morte di Dio e dalla perdita di tutti i valori, egli offre al posto di un'ideologia della forza brutale e della volontà di potenza, il rispetto dell'ingenuità degli uomini che s'ingannano e della loro sofferenza.

È legata ad una diversa lettura ed interpretazione dell'umorismo quella che vede oggetto invece Stefano, Pirandello numero due di nome e di fatto.

La fonte principale per la nostra indagine si confermano essere i testi: 19 teatrali, una raccolta di poesie (*Le Forme*), e due romanzi (*Il muro di casa*, vincitore del premio Viareggio, e *Timor Sacro*, uscito postumo nel 2011); ricorrendo ai quali possiamo constatare che, almeno per quanto riguarda l'umorismo, e in netta contrapposizione con quanto avvenne dal punto di vista umanamente privato, Stefano non è stato contagiato dall'*anxiety of influence* paterna.

Non essendo legato all'esigenza da parte dell'autore di mostrare il *grande bluff* della vita e di fare del proprio personaggio un *each man* nelle cui sorti e vicende il lettore comune possa identificarsi; ma piegandosi ad un bisogno strettamente personale, la riflessione su se stesso; il motore che sta alla base del procedimento umoristico di Stefano Pirandello sembra prendere le distanze dall'intento disvelante e dissacrante che invece contraddistinse l'opera paterna. È questo un bisogno che si allinea peraltro con il resto di tutta la sua produzione artistica, intessuta di forti contenuti sociali ma legata principalmente a fattori introspettivi: dietro la denuncia dell'iniqua qualità dei rapporti parentali e sociali, dolorosi e ambigui; in cui la casa non assume mai i contorni di un luogo dell'anima ma è piuttosto l'antro dove covano e si riproducono i germi del risentimento; si nasconde in realtà un unico rammarico, quello di una casa che scaldi.

Un'unica eccezione è costituita dall'atto d'esordio *I bambini*, in cui attraverso la figura di quattro ergastolani che partecipando ad una conferenza, ricordando in chiave dolce amara «Eppure a pensarci bene, questa cosa che siamo stati bambini... esiste»,¹³ rivivendo l'innocenza perduta e tipica dell'infanzia, il rapporto con la madre: «non lo potete sapere, no di una donna che possa fare la mamma [...] contenta di poter essere chiusa nella nostra vita... a vivere insieme ogni nostro momento [...] per essere soltanto una mamma e il suo bambino»;¹⁴ viene riproposto in chiave umoristicamente e 'paternamente' pirandelliana, il tema dell'uomo ineluttabilmente vittima della propria condizione; (posizione espressa nella scena finale in cui gli ergastolani, che sotto l'impulso della gioia di tornare bambini «si slanciano, si battono, ruzzolano a terra indemoniati senza lasciarsi, gridando e martoriandosi»,¹⁵ vengono riportati bruscamente alla realtà, una realtà schiacciante e senza possibilità d'appello «d'improvviso la porta si spalanca, entrano di furia il soprastante con la rivoltella in pugno e parecchie guardie armate di verghe, si precipitano sui caduti colpendoli per separarli».¹⁶

Il procedimento umoristico si conferma quindi strumento di critica, come in Luigi, ma principalmente ai fini di un atto autoeseguitico, nato dal puro e semplice desiderio da parte dell'autore, di guardarsi nell'anima, di guardarsi soffrire e raccontare quello che si è visto.

È l'umorismo come meccanismo di difesa, in senso freudiano; destinato ad emergere ogni qualvolta si aggiunge la vita all'arte, cioè quando la vita (vera, quella dell'autore) entra nell'arte, raccontando una storia vera ma che deve essere filtrata perché «Guai a cercar di raccontare

¹² M. RÖSSNER, Pirandello e Nietzsche: Paralleli e differenze. Articolo tratto da L'enigma Pirandello - Atti del Congresso Internazionale, Ottawa, 24-26 ottobre 1986, consultabile sul sito www.pirandelloweb.it.

¹³ PIRANDELLO. *Tutto il teatro*, 446.

¹⁴ Ivi, 442-443.

¹⁵ Ivi, 451.

¹⁶ Ivi, 452.

una storia vera! – dice Stefano Pirandello – è un errore far coincidere vita con il racconto della vita”.¹⁷

Ricorrere all'umorismo, è necessario per un duplice motivo: da un lato fissa in una forma il dolore, permettendo di materializzarlo e quindi scomporlo, esorcizzarlo; racchiudendolo entro dei confini ben precisi della carta stampata perché «il dolore più autentico si difende da se stesso elaborando frasi»;¹⁸ dall'altro in quanto meccanismo comunicativo che permette di esprimere in modo non traumatico i contenuti dell'inconscio, solitamente repressi, dando libera espressione al significato latente; diventa, nel momento del racconto di sé, una confessione, alla cui base c'è un duplice movimento di fuga da se stessi (data dalla disperazione) e di recupero di se stessi nella speranza di una più autentica rivelazione del sé; ponendo un filtro tra l'autore e il personaggio (suo doppio), la realtà e la finzione. Attraverso questo processo il dolore non viene cancellato ma filtrato e depotenziato.

Il romanzo *Timor Sacro*, opera di 'fine carriera' in quanto uscito postumo, nel 2011, ma alla cui stesura Stefano attese (come testimoniano i carteggi, successivamente editi, intercorsi tra lui ed il padre) a varie e più riprese durante tutto l'arco della sua vita; si rivela l'esempio che maggiormente fa al nostro caso. Non è semplice autobiografia ma il processo di un autore e di un uomo che è in cerca della propria identità e di un posto nella vita e nel mondo. Il racconto di sé, rivissuto attraverso il procedimento umoristico come un brutto sogno, è affidato a parole altre e a due personaggi: Selikdar Vrioni e Simone Gei, rispettivamente proiezione utopica e distopica dell'autore: «voleva mostrare come entrambi, lui e l'Albanese, avevano creduto di salire e acquistare valore strappandosi per mezzo d'un tradimento dal loro ambiente nativo. Tutti e due incapaci di reggere alle prove destinate».¹⁹

Sembrano essi stessi i rappresentanti delle due facce dell'erma bifronte che «ride per una faccia del pianto della faccia opposta»²⁰, di cui si compone l'umorismo. Selikdar, eroe per il semplice fatto di aver saputo dire di no alle ferree leggi impostegli dalla famiglia, è la faccia che ride; Simone, *alter ego* di Stefano, è la faccia opposta, alle prese con il romanzo della sua vita e della svolta artistica, ma al quale non riesce a dare corpo e seguito perché portarlo a termine richiede che egli venga a patti con la propria natura.

Selikdar interagisce in un universo ideale, è una proiezione utopica della realtà, che non presenta i motivi di angoscia del mondo esterno e permette di condividere le realtà sgradevoli o dolorose, attraverso un'astrazione dal reale, mai eccessiva ma indispensabile. Attraverso questo personaggio l'autore proietta in una sorta di 'universo parallelo' tutte le possibilità non realizzate, che potrebbero accadere e a cui la fantasia si aggrappa ancora, le aspirazioni dell'Io che il destino ingrato non ha permesso di realizzarsi e tutte le decisioni della volontà che sono state repressi: «io ho assomigliato a Selikdar in alcune congiunture, cercando fortuna; ma in fondo non ho voluto, non ho potuto essere come lui».²¹ È il trionfo momentaneo dell'Io dalle sue difficoltà, che permette all'autore di accantonare la dura logica della vita quotidiana per finire in una dimensione più libera.

Tramite Selikdar si compie il primo momento: quello della fuga, in un mondo altro; necessaria per poter tornare a casa.

Il personaggio di Simone, doppio dell'autore è invece il portatore di tutti quei contenuti psichici che vanno a costituire lo strato dell'inconscio personale e tutti quegli aspetti primitivi e disprezzabili, inaccettabili per l'Io. È l'Io primitivo e inferiore. Egli rappresenta il momento della confessione, che coincide nella vita reale del suo autore con la decisione di Stefano di abbandonare lo pseudonimo Landi per riappropriarsi del proprio cognome:

¹⁷ S. PIRANDELLO, *Timor Sacro*, a cura di S. Zappullà Muscarà, Milano, Bompiani, 2011, 14.

¹⁸ D. PENNAC, *Signori bambini*, Milano, Feltrinelli, 2000, 33.

¹⁹ PIRANDELLO, *Timor Sacro...*, 112.

²⁰ PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, 175.

²¹ PIRANDELLO, *Timor Sacro...*, 10.

Io avevo pensato [...] di ripigliarmi il mio nome, in considerazione della trasparenza di quello d'arte, che non fece mai da schermo al temerario "figlio di Pirandello". È vero che serviva ugualmente allo scopo: dichiarava infatti la mia rispettosa intenzione di non compromettere – o usurpare – in dubbie avventure quel nome glorioso. Ma c'è ora che proprio questo sentimento è mutato: e il rispetto a mio Padre mi sembra di doverlo manifestare con la mia nuova speranza, di far vivo anche io da parte mia il "nostro" nome. Non voglio più insomma ritenermi indegno di portarlo...²²

Si capisce che entrambi i personaggi sono funzionali all'autore: è solo misurando e mettendo a confronto l'«eroe ossannato da cori internazionali»²³ con Simone che «suda ogni silenzioso passetto, da cui poi sospirando torna indietro»²⁴ che si giunge all'epilogo finale: il personaggio Simone, un moderno Don Chisciotte, (non a caso Stefano in una lettera alla moglie datata 7 agosto 1921: «mi pare d'essere Don Chisciotte, partito in battaglia contro i giganti, che si ritrova le ossa peste dai mulini a vento»²⁵) coglie il paradosso della propria situazione, quella di voler diventare 'eroe' «acconsentendo a tutto con un raccapriccio indicibile, ma che l'esaltava»²⁶ e finalmente, incalzato da Lora:

Che bisogno hai? Con tanti soggetti tuoi liberi. Quando mai hai fatto lo scrittore militante? Non vedi che te ne vai in un altro campo? Tu che non sei mai stato in mezzo. Uno scrittore che si è acquistata una fiducia con quello che fa: motivo per cui nessuno pensa di chiedergli altro, che debba servire a dimostrare chissaccheccosa! Tu che puoi fare l'arte senza pensare a nessun interesse materiale, senza cercare la benevolenza di nessuno: l'arte con tutta la libertà.²⁷

sua moglie, (che per rimandi autobiografici rimanda a Olinda Labroca, moglie di Stefano), una sorta di personificazione della riflessione:

egli s'arrendeva, come se si lasciasse strappar via da una ventata tutti i suoi lunghi anni di rielaborazioni, di rifacimenti e di critica: lasciava perdere. La sua coscienza. Tutto quell'accanito approfondire fino alla scoperta di tutte le inverosimiglianze nei punti fondamentali...E la vita. Gli balenò che potesse esser stata un'impresa a cui lo spirito non aveva partecipato mai: subita.²⁸

Conseguentemente Stefano, che attraverso gli occhi del suo personaggio si è guardato vivere, dalla prospettiva di puro occhio contemplante shopenaueriano, trova il comico, l'illogico in sé stesso, scovando e mitragliando il nemico interno, lasciando il Landi nell'armadio dei ricordi, diventando «un autore leggibile» dacché è «riuscito ironizzare tutto il torbido e l'antipatia» della sua natura, «l'antipatia è scomparsa e il torbido si è fatto generatore di meraviglia».²⁹

Simone-Stefano si risveglia da quello che sembra essere stato un lungo incubo, pronto ad affrontare con altro passo la propria vita perché l'umorismo non distrugge se non l'equivoco, rivelando ciò che deve essere distrutto perché cattivo e rafforzando ciò che sostanzialmente è buono: «Che faccio?dove mi lascio portare? L'assali la voglia di scappare solo. Sulla purezza di quell'ingenuità aveva giudicato da un pezzo!».³⁰

²² PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, 363

²³ PIRANDELLO, *Timor Sacro...*, 45

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Cfr. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, 114.

²⁶ PIRANDELLO, *Timor Sacro...*, 331

²⁷ *Ivi*, 99

²⁸ *Ivi*, 331.

²⁹ Cfr. PIRANDELLO, *Tutto il teatro...*, 30

³⁰ PIRANDELLO, *Timor Sacro...*, 332.