

Pasquale Guaragnella

Il riso malinconico di alcuni prosatori italiani secondo Pirandello

Un critico fantastico, L'umorismo e qualche silenzio d'autore

In 1907 Luigi Pirandello dedicated an essay to Alberto Cantoni, his master of humor and melancholy laughter: but strangely the author made no mention of Cantoni's Jewish origin. The following year, in L'umorismo, Pirandello referred to the Modena celebrations for Alessandro Tassoni, but omitted that the Proceedings of the relative Conference had been published by Angelo Fortunato Formiggini, a philosopher of laughter and a Jew. But in 1916 the Sicilian writer would seem to make up for those omissions: by writing a very intense short story, at the center of which a Jew acts, with his derisive laughter.

L'Illustrissimo, romanzo di Alberto Cantoni, probabilmente meno significativo di un altro dello stesso autore, *Un re umorista*, ebbe qualche notorietà grazie a un *Saggio introduttivo* di Luigi Pirandello. Il testo veniva pubblicato nel 1905, postumo, a cura dello scrittore siciliano: prima in quattro puntate sulla “Nuova Antologia” (16 marzo; I e 16 aprile; I maggio del 1905), poi in volume, nel 1906, nelle edizioni della medesima rivista.¹

Il romanzo di Cantoni aveva per protagonista un ricco proprietario terriero lombardo, il conte Galeazzo di Belgirate,² per l'appunto *l'Illustrissimo*, ma del tutto ignoto ai contadini che lavoravano nelle campagne di sua proprietà. Senonché il conte, in ragione di un capriccio della cugina, Maria di Breno, cui egli aspira a unirsi in matrimonio, dovrà indossare le vesti di un comune lavoratore, risiedendo per alcuni giorni, in incognito, nelle terre delle quali è proprietario: ne deriveranno le situazioni più incredibili. Quello descritto da Cantoni è un mondo vario, in cui «astio, vendetta, soprusi subiti e prodotti si mescolano alle piccinerie, alle astuzie ed alle falsità, così come alla grazia, all'onestà, al disinteresse ed alla sincerità: un mondo in cui buoni e cattivi si alternano sulla scena con credibilità realistica».³ Ma se Cantoni non pubblicò mai il romanzo in vita, tale circostanza – ha ricordato opportunamente Roberto Cadonici – non deve far pensare a un'opera restata inedita perché incompleta o bisognosa di ulteriori interventi correttori: il romanzo, invece, era completo in ogni sua parte. Senza dire che l'autore aveva dato mano al testo addirittura fin dagli anni ottanta dell'Ottocento, istituendo uno strano rapporto destinato a interrompersi solo con la morte.⁴ Si poteva ricavare un'immagine di Cantoni, dunque, già al tempo suo, come di un autore che si era rifiutato di dare in pubblico l'opera della vita: e questo poteva contribuire a creare decisamente intorno allo scrittore mantovano un alone di uomo appartato e schivo. Pirandello, nel suo studio introduttivo, punterà molto su questi aspetti peculiari del carattere di Alberto Cantoni.

Vero è che l'interesse di Pirandello per Cantoni era vivo da tempo: nel 1893 aveva recensito,

¹ *L'Illustrissimo* è oggi leggibile anche in una edizione a cura di Roberto Cadonici, Palermo, Sellerio, 1991.

² Informa Monica Bianchi che «Il nome inventato da Cantoni doveva essere Azzone di Belgirate, però è mutato da Pirandello in Galeazzo di Belgirate [...]. Pirandello trasforma il nome, “in occasione del cambio d'identità del protagonista”, nell'anagramma Lazzaro degli Abeti, ma escludendo la ‘g’ e la ‘e’». Cantoni, aggiunge la Bianchi, il nome lo «aveva in realtà già anagrammato in Galeazzo de Bertini». Rinvio a Monica Bianchi, *I Giorni, le Opere*, in *Alberto Cantoni, L'umorismo nello specchio infranto*, a cura di Fabiana Barilli e Monica Bianchi, con un Saggio di Caterina Del Vivo, Mantova, Edizioni Il Cartiglio Mantovano, 2005, XXIV.

³ Si veda Roberto Cadonici, *Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti. Introduzione ad Alberto Cantoni, L'Illustrissimo*, cit., 21-22.

⁴ Ivi, 20 e 21.

sul “Folchetto”, *L’altalena delle antipatie* dello scrittore mantovano; e nel 1897, sulla «Rassegna Settimanale Universale», con la firma di Giulian Dorpelli, il *Pietro e Paolo con seguito di bei tipi*, in cui, tra l’altro, si poteva leggere significativamente, già da allora, dell’auspicio, formulato da Pirandello, di una più attenta considerazione da parte del pubblico come della critica. Scriveva infatti Pirandello:

Chi ha seguito con simpatia e interesse la strana e originale produzione letteraria del Cantoni, proverà, leggendo questo nuovo libro di lui, il piacere e la soddisfazione di riconoscere ancora una volta di non essersi ingannato, fidando su le doti singolari di questo scrittore veramente italiano, non ancora tenuto dal pubblico dei lettori e dalla critica in quel conto che si merita.⁵

«Scrittore veramente italiano» nonché dalla «strana e originale produzione letteraria». L’interesse doveva ben presto trasformarsi in un sentimento di stima e d’amicizia, avviandosi i contatti tra Pirandello e Cantoni in virtù della comune collaborazione alla rivista fiorentina “Vita nuova”, diretta da Angiolo e Adolfo Orvieto, tra l’altro nipoti di Cantoni⁶; e avere un suggello con la nota dedica che avrebbe preceduto *Il fu Mattia Pascal*, in memoria, per dir così, de *Il fu Alberto Cantoni*, deceduto nel 1904. Già in una Lettera del 16 aprile del 1904 ad Angiolo Orvieto Pirandello scriveva:

Al *Fu Mattia Pascal*, che uscirà in volume nel prossimo ottobre, ho premesso questa dedica: «Alla memoria cara d’Alberto Cantoni, maestro d’umorismo, questo libro ch’egli aspettava e non poté leggere».⁷

In una Lettera inviata ancora ad Angiolo Orvieto, del 15 gennaio del 1905, edita insieme con altre ai fratelli Orvieto per le cure preziose di Sarah Zappulla Muscarà,⁸ Pirandello pregava l’amico fiorentino di ringraziare a suo nome l’intera famiglia Orvieto, che gli aveva usato la cortesia di inviargli finalmente un ritratto di Alberto Cantoni, da lui insistentemente richiesto. Le parole di Pirandello erano improntate a intensa commozione:

Così io avrò sempre sul mio scrittojo l’immagine paterna dello Scrittore che tanto amai, mentre visse, e che sempre amerò con fedele e seguace affetto, come se fosse vivo, finch’io vivrò. Egli vigilerà il mio lavoro, sorreggerà [sic] sul nascere le mie ispirazioni, mi ammonirà di continuo con quella sua amorevolezza arguta e schietta,⁹

Il saggio di Pirandello che introduceva alla edizione in volume si intitolava *Un critico fantastico* ed aveva esso stesso una forma narrativa alquanto estrosa.¹⁰ Il saggista infatti prendeva le mosse da un apologo su un paio di occhiali: gli occhiali che un parroco di campagna aveva dimenticato e per questo si giustificava con un contadino analfabeta, dicendogli che, in mancanza delle lenti, era impossibilitato a leggere. Lo sprovveduto contadino, equivocando, si recava allora sollecitamente nella bottega di un occhialaio, richiedendo di provare molte lenti, tra le quali s’illudeva di trovare quelle che lo avrebbero iniziato alla lettura. Arrivava al punto da far veramente spazientire il bottegaio, finché non si scioglieva il curioso equivoco. Pirandello richiamava l’aneddoto al fine di proporre una distinzione tra gli scrittori che imitavano precedenti modelli di prosa o poesia e quegli scrittori che invece avevano qualcosa da

⁵ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori-Meridiani, 2006, 386.

⁶ Rinvio a *Nato con libertà. Le lettere di Alberto Cantoni ad Angiolo e Adolfo Orvieto (1882-1903)*, a cura di Alberto Zava, Padova, Il Poligrafo, 2007.

⁷ Luigi Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, 310.

⁸ Sulla Lettera ha richiamato l’attenzione Fabiana Barilli in *Cantoni umorista “fuori di chiave”*, in *Alberto Cantoni. L’umorismo nello specchio infranto*, cit., XXVIII.

⁹ Luigi Pirandello, *Carteggi inediti*, cit., 320.

¹⁰ Il saggio fu poi inserito da Pirandello nel volume *Arte e scienza* del 1908. Lo si può leggere nella edizione Mondadori-Meridiani, 607ss.

rappresentare in proprio: ovvero guardavano la realtà con i loro occhi, senza bisogno di occhiali. A ben considerare, si trattava della differenza tra coloro – scriveva Pirandello – che usavano gli occhiali «fabbricati in casa da monna Retorica, che teneva sempre da noi bottega d'occhiali» e la posizione di ogni scrittore veramente creativo, il quale si fosse deciso a dichiarare: «proviamoci un po' a guardare con gli occhi nostri». Su quest'ultima attitudine – di guardare originalmente con i propri occhi, attitudine contrapposta a un uso deformante di occhiali – Pirandello, tra le varie sue fonti, riprendeva immagini e metafore che poteva pure aver trovato nelle pagine di un autore da annoverare, a suo giudizio, tra gli «umoristi»¹¹: il quale aveva molto indugiato nell'arte dell'uso in metafora di lenti e occhiali. Si trattava di quel Traiano Boccalini il quale, proprio in esordio della Prima Centuria dei suoi *Ragguagli di Parnaso*, rappresentava per l'appunto un fondaco in cui si vendeva un «numero infinito di occhiali di mirabili e diversissime virtù», e in quella copiosa merce erano, per esempio «alcuni occhiali [...] i quali servono per altrui non far veder lume». Si leggeva infatti in un luogo del primo Ragguaglio della Centuria Prima:

Il porsi in quella occasione così mirabili occhiali al naso, opera che altri libera se stesso dal travaglio di veder le cose stomacose di questo mondaccio tanto corrotto, e alla sciocca brigata si fa credere che altri voglia rimirarle con maggiore accortezza.¹²

Sembrerebbe di riconoscere in questo passaggio dei *Ragguagli* boccaliniani un archetipo delle battute amare e implacabili dei tanti «ragionatori» pirandelliani, della loro volontà di precludersi di vedere «le cose stomacose di questo mondaccio». D'altra parte, per chi avesse voluto veramente conoscere il mondo con «maggiore accortezza», i *Ragguagli* di Boccalini riservavano pagine penetranti su Tacito, il quale – secondo quanto recitava la rubrica del Ragguaglio LXXI della Centuria Seconda – «per querela datagli da alcuni principi grandi per alcuni occhiali politici fabbricati da lui, pregiudicialissimi al loro governo, essendo stato carcerato, veniva liberato».¹³

Tacito aveva rivelato, tramite i suoi occhiali politici, i segreti e le nefandezze del potere: e tuttavia, nonostante l'accusa, veniva liberato. Ma al tempo di Boccalini, Tacito era la maschera che nascondeva il volto di un autore italiano, il quale, non a caso, subisce nei *Ragguagli* la sorte di essere pubblicamente accusato e poi condannato al rogo: l'accusato era Machiavelli. Nel Ragguaglio LXXXIX si leggeva delle parole dell'accusato in sua difesa, davanti ai giudici:

[...] certo non so vedere per qual cagione stia bene adorar l'originale di una cosa come santa e abbruciare la copia di essa come esecrabile, e come io tanto debba esser perseguitato, quando la lezione delle istorie, non solo permessa ma tanto commendata da ognuno, notoriamente ha virtù di convertire in tanti Machiavelli quelli che vi attendono con l'occhiale politico.¹⁴

Machiavelli e l'occhiale politico: che comportava una «perspicace» e penetrante rappresentazione dell'«originale di una cosa», ovvero della ineliminabile, «stomacos» realtà del «mondaccio». Ora, quello di Machiavelli non è un nome richiamato a caso a proposito dell'opzione che Pirandello dichiarava per ogni scrittura improntata non solo a individualità creativa, ma altresì conoscitiva della realtà e del mondo: senza dire della opzione – messa in atto da Pirandello in non poche sue novelle, e in drammi celebrati – di uno stile giudiziario. Vero è che, in un luogo de *L'umorismo*, saggio la cui pubblicazione prossima era stata segnalata proprio in una pagina de *Un critico fantastico*, l'autore de *Il fu Mattia Pascal* aveva modo di polemizzare contro certe posizioni della critica in Italia, la quale, lasciandosi guidare spesso dal pregiudizio

¹¹ Rinvio a Boccalini ne *L'umorismo*.

¹² Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, a cura di Giuseppe Rua, Bari, Laterza, 1910, 10.

¹³ Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, Bari, Laterza, 1948, 247 (LXXI, Centuria seconda). Sulla ripresa di Tacito rinvio almeno a Rodolfo De Mattei, *Il problema della «Ragion di Stato» nell'età della Controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1979.

¹⁴ Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, a cura di Giuseppe Rua, cit., 327 (Centuria Prima).

più che da principi estetici, mortificava le «singole e specialissime individualità» dei nostri scrittori, scambiando spesso per eccessi o difetti i «caratteri peculiari» della loro opera. In un passaggio testuale successivo, dai toni più stemperati e dal carattere alquanto teatrale, Pirandello aggiungeva significativamente:

Discorrevo, qualche anno fa, appunto di questo con un coltissimo signore inglese, conoscitore profondo della letteratura italiana.
- Neanche nel Machiavelli? – mi domandava egli con meraviglia quasi incredula. – I vostri critici non conoscono umorismo neanche nel Machiavelli? Neanche nella novella di Belfagor?¹⁵

Naturalmente, il coltissimo signore inglese era una «dramatis persona», funzionale all'argomentazione del saggista, risultando la letteratura inglese, già lungo il corso dell'Ottocento e per convincimento diffuso, esperienza privilegiata dell'arte umoristica.

Neanche nel Machiavelli era riconoscibile l'arte dell'umorismo? Questa dunque la domanda. Ora, l'interesse di Pirandello per il Segretario fiorentino meriterebbe un pur breve supplemento d'indagine. Di un poemetto intitolato *Belfagor*, di cui era autore il giovane Luigi, si conosceva ben poco fino a tutto il 1950. Si deve alle ricerche di uno studioso, Aurelio Navarra, il ritorno alla luce di un frammento databile al 1892.¹⁶

L'epistolario del giovane Pirandello permette di avere qualche notizia ulteriore in proposito. I primi accenni alla stesura di un *Belfagor* sono in due Lettere da Palermo, del febbraio 1887. Nella prima di queste vi è un diretto richiamo a Machiavelli, in particolare alla *Mandragola*, e altresì una rivelazione dell'interesse del giovane Luigi per il teatro:

Ho avuto ed ho ed avrò molto, molto da fare. Oltre agli studi universitari, che son pesantissimi, mi occupo della lettura dei commediografi latini Plauto e Terenzio, per farne un serio confronto con la commedia nostra del Cinquecento.¹⁷

Nella stessa Lettera, poco più avanti, il futuro autore di teatro raccoglieva le sue impressioni su una rappresentazione della *Mandragola* – sottolineando il *transfert* grazie al quale egli sentiva veramente di vivere nel Cinquecento, nel «secolo d'oro della nostra letteratura» – e inoltre si lamentava del disturbo arrecato in teatro dal chiacchiericcio di alcuni spettatori, «cretini» e «imbecilli», ai quali Luigi avrebbe dato volentieri un ceffone.¹⁸

Nella seconda Lettera, Pirandello dava notizia della stesura di un suo *Belfagor*, da lui stesso definito «bello e originale». Il giovane autore ne delineava l'intreccio, dichiarando di avergli dato «un sentimento allegorico e filosofico tutto proprio». Il testo doveva avere come sfondo un inferno lugubre, popolato da orde di dannati che si moltiplicavano a dismisura. Dopo aver interrogato i suoi sudditi sulla ragione di così diffusa affluenza nel suo regno, Plutone scopriva che all'origine di tanti peccati sarebbero state le mogli. Il dio degl'Inferi decideva allora di mandare sulla Terra l'arcidiavolo Belfagor affinché scoprisse, ammogliandosi, il segreto di tanto peccare degli uomini. Dopo indicibili peripezie, trascorsi dieci anni, Belfagor torna in Averno, dando finalmente ragione ai dannati, «costretti dalle mogli al mal affare».

Nelle pagine de *L'umorismo* Pirandello doveva ritornare su Machiavelli, riconoscendone la icastica «arte dello scrittore»: diceva di una «grandezza nuda», la quale «non andò mai a vestirsi nel guardaroba della retorica»; aggiungeva che il Segretario fiorentino, come pochi, «comprese la forza delle cose» e contro «ogni sintesi confusa reagì con l'analisi più arguta e più sottile»; rilevava inoltre che Machiavelli, grazie alla «esperienza» e al «discorso», «smontò ogni

¹⁵ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Id., *Saggi e interventi*, cit., 889.

¹⁶ Si rinvia a Elio Providenti, *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone, 1989.

¹⁷ Luigi Pirandello, *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, a cura di Elio Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986, 13.

¹⁸ *Ibidem*.

macchina ideale». Era riconoscibile nelle osservazioni di Pirandello una derivazione dal giudizio critico che Francesco De Sanctis aveva formulato intorno alla prosa di Machiavelli:

Come nella scienza ci aveva ancora molta parte l'immaginazione, la fede, il sentimento; così nella prosa erano penetrati elementi etici, rettorici, poetici, chiusi in quella forma convenzionale boccaccevole, che dicevasi forma letteraria, ed era già divenuta maniera, un vero meccanismo.

Proseguiva De Sanctis nella pagine della sua *Storia*:

Ma il Machiavelli spezza questo involucre, e crea il modello ideale della prosa, tutta cose e intelletto, sottratta possibilmente all'influsso dell'immaginazione o del sentimento, di una struttura solida sotto un'apparente sprezzatura.¹⁹

Successivamente, ne *L'umorismo*, Pirandello veniva fuori con una delle sue espressioni fulminanti, rilevando che Machiavelli «ogni esagerazione di forma distrusse col riso»: in cui probabilmente era da riconoscere una figura di derivazione leopardiana, ma vi era anche una tacita ripresa, con integrazione correttiva, di un brano celebre, ancora del De Sanctis, sul riso di Machiavelli, brano che disvelava che il critico irpino riconoscesse in quel riso piuttosto i sali freddi della critica invece che la dimensione calda dell'arte. Aveva infatti osservato De Sanctis in margine al personaggio di Fra' Timoteo ne *La Mandragola* :

Il frate spiega tutta la sua industria a persuaderla [intendi: Lucrezia ad accettare di congiungersi con Ligurio], e non si fa coscienza di adoperarvi quel poco che sa del vangelo e della storia sacra.

Aggiungendo poco più avanti:

Tutti ridevano. Ma il riso di tutti era buffoneria, passatempo. Nel riso di Machiavelli ci è alcun che di tristo e di serio, che oltrepassa la caricatura e nuoce all'arte. Evidentemente, il poeta non piglia confidenza con Timoteo, non lo situa come fa di Nicia, non ci si spassa, se ne sta lontano, quasi abbia ribrezzo.²⁰

Commentava quindi conclusivamente il critico irpino:

Lo stile nudo e naturale ha aria più di discorso che di dialogo. Senti meno il poeta, che il critico, il grande osservatore e ritrattista.²¹

Vero è che, nelle pagine successive del suo Saggio, Pirandello tenterà di argomentare precisamente il necessario incontro, ai fini di un'arte umoristica, tra le attitudini dell'artista e quelle del pensatore.²² Ma nel ritratto di Machiavelli proposto ne *L'umorismo*, Pirandello, in ogni caso, non si risparmierà in parole di apprezzamento della prosa del Segretario Fiorentino, e soprattutto indugerà sullo stile dello scrittore. Osserverà infatti con acume:

[...] pensavo che nessuno ebbe maggiore intimità di stile di lui e più acuto spirito d'osservazione; che poche anime furono come la sua disposte all'apprensione dei contrasti, a ricevere più profondamente l'impressione delle incongruenze della vita.²³

¹⁹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Introduzione di Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1958, vol. I, 488.

²⁰ Ivi, vol. II, 613.

²¹ *Ibidem*.

²² Sia permesso rinviare a Pasquale Guaragnella, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2005.

²³ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., 890.

Infine Pirandello richiamava la capacità di Machiavelli di mescolarsi «alla moltitudine talvolta...fino alla volgarità», allegando in proposito un passaggio testuale di una Lettera celebre del «quondam» Segretario della Repubblica di Firenze:

Così involto tra questi pidocchi, traggio il cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorte, sendo contento mi calpesti per questa via per vedere se la se ne vergognassi.²⁴

Solo astrattamente – osservava Pirandello, sulla scorta di Alessandro D’Ancona²⁵ – si sarebbe trattato di «trivialità e volgarità». A proposito del passo machiavelliano sopra riprodotto – dell’uomo Machiavelli «involto tra i pidocchi» e calpestato da un’avversa fortuna – verrebbe fatto di pensare alle scene in cui Pirandello ritrae nella sua narrativa prima, e poi nel teatro, gesti ed espressioni in cui le forze complementari del sadismo e del masochismo s’intersecano: in linea con le emozioni per l’appunto drammaticamente riconosciute e isolate nella celebre Lettera di Machiavelli al Vettori.

Ne *L’umorismo* Pirandello non riproduceva altri brani dell’Epistolario di Machiavelli, ma il saggista avrebbe potuto benissimo riconoscersi, trovandolo del tutto congruo con la sua poetica, pure in un passaggio testuale di un’altra Lettera celebre, sempre al Vettori, del 31 gennaio del 1515, nella quale, ormai alle battute ultime di un intenso dialogo epistolare, Machiavelli così scriveva all’amico:

Chi vedesse le nostre lettere, [...] e vedesse le diversità di quelle, si maraviglierebbe assai, perché gli parrebbe ora che noi fossimo uomini gravi, tutti vòlti a cose grandi, e che ne’ petti nostri non potesse cascare alcuno pensiero che non avesse in sé onestà e grandezza. Però di poi, voltando carta, gli parrebbe quelli noi medesimi essere leggieri, incostanti, lascivi, vòtti a cose vane. Questo modo di procedere, se a qualcuno pare sia vituperoso, a me pare laudabile, perché noi imitiamo la natura, che è varia, e chi imita quella non può esser ripreso.²⁶

Machiavelli richiamava nella Lettera le tipologie della *gravitas* e quelle del *ludus* insieme: secondo quanto è stato rilevato da un maestro di tanti italianisti come Ezio Raimondi, nessuno era in grado di gustare le parole di Machiavelli «meglio del Vettori, non solo perché egli aveva tenuto bordone con altrettanta disinvoltura ai ghiribizzi seri e faceti dell’amico, [...] ma anche perché quella “varietà” che nella lettera aveva l’ufficio di giustificare quasi sul filo del paradosso la trasgressione di un tradizionale “decoro”, rientrava benissimo nel suo ordine di pensieri, e anzi rispecchiava da vicino il modo di concepire la vita in genere».²⁷

Ghiribizzi seri e faceti, varietà, e soprattutto trasgressione di un tradizionale «decoro»: sono le tipologie che riconducono nel fitto della poetica pirandelliana dell’umorismo e suggeriscono di tornare alla polemica del saggista contro quanti avevano voluto segnalare «una irrimediabile mancanza di umorismo nella letteratura italiana». Pirandello polemizzava soprattutto con un critico, l’Arcoleo, il quale aveva pure scritto:

[...] basti accennare che le tradizioni classiche, lo spirito d’imitazione, la lingua ristretta nel vocabolario, schiva del popolo, impedirono nell’arte la libertà di atteggiamenti, di forma, di stile indispensabile all’*humour*: come altri ostacoli, il Papato, la dominazione straniera, le discordie intestine, la boria regionale e le accademie e le scuole impedirono la libertà politica, religiosa, scientifica.²⁸

Ora, alle osservazioni fortemente limitative dell’Arcoleo, l’autore de *L’umorismo* contrapponeva ironicamente – dopo il ritratto di Machiavelli – la figura di «un altro piccolo nostro»,

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Su Alessandro D’Ancona rinvio a Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1967, 28ss.

²⁶ Niccolò Machiavelli, *Opere II*, a cura di Corrado Vivanti, Einaudi, Torino, 1999, 349

²⁷ Ezio Raimondi, *Politica e commedia. Il centauro disarmato*, Bologna, il Mulino, 1998, 17.

²⁸ Giorgio Arcoleo riprodotto ne *L’umorismo*, cit., 891.

che Pirandello – in senso specularmente polemico a fronte del linguaggio esibito dall’Arcolee – presentava come un autore «insofferente d’analisi, pedante in iscienza e retore in arte, uno che ebbe poco sviluppato lo spirito di curiosità». Dopo la successione di immagini ironiche, Pirandello pronunciava finalmente il nome del suo autore: era Giordano Bruno. E dopo aver ricordato i titoli di noti Dialoghi italiani del Nolano, come *Lo Spaccio della Bestia trionfante* o la *Cabala del Cavallo Pegaseo*, Pirandello menzionava il *Candelaio*, assumendone il celebre motto, «*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*», che – commentava – «pare il motto dello stesso umorismo». Nell’illustrare la commedia di Bruno, Pirandello richiamava la candela di quel suo candelaio, che – aggiungeva polemicamente – «potrà chiarir alquanto certe ombre dell’idee le quali invero spaventano le bestie». Sarebbe qui veramente difficile non andare al romanzo che Pirandello aveva pubblicato solo qualche anno prima, alle pagine del capitolo intitolato *Il lanternino*, nel quale, ad opera di Anselmo Paleari, personaggio anch’egli da cabala o magismo bruniani, il sentimento della vita viene paragonato a «un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti sulla terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutto intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l’ombra nera». Si rammenti poi che il tema della cecità, nonché il cerchio umoristico della luce e del buio, segneranno diffusamente pure un testo di rilevante intensità emotiva come la novella lunga di *Berecche e la guerra*,²⁹ sino al dolente epilogo dell’abbraccio tra il vecchio professore ferito, perché caduto da cavallo, e la figliola cieca:

Vuol esser condotto nello studio e posto a sedere al suo solito posto della sera. Vuole solo con sé Margheritina. Se la fa sedere su un ginocchio; la abbraccia. Ragiona; ma gli sembra che Margheritina il lampadino rosso innanzi alla Madonnina del villino dirimpetto – almeno quello solo – sì, possa vederlo se è acceso; e glielo domanda.

La sequenza successiva è dolente:

Margherita non risponde. Berecche comprende che no, neanche quello può vedere Margheritina [...]. Che è il mondo per lei? ecco, ora egli può intenderlo bene. Bujo. Questo bujo. [...] Per Margheritina sempre questo bujo.³⁰

Un lampadino rosso e il buio: nel segno di una indicibile malinconia del professor Berecche. V’è di più. Nei luoghi de *L’umorismo* riservati a Giordano Bruno, Pirandello riproduceva passaggi testuali che risultavano del tutto consentanei con orientamenti della sua poetica, brani di accentuata dimensione scenica e teatrale. Questo, per esempio, uno dei passi bruniani celebri, riprodotti da Pirandello:

Considerate chi va, chi viene, che si fa, che si dice, come s’intende, come si può intendere; chè certo, contemplando quest’azioni e discorsi umani col senso d’Eraclito o di Democrito, avrete occasion di molto o ridere o piangere.³¹

Com’è noto, le figure di Eraclito e Democrito avevano costituito una coppia ritrattistica, per così dire, topica, così nelle arti figurative come nella letteratura umanistico-rinascimentale prima, nella cultura barocca poi: a indicare con forza rappresentativa i volti del riso e del pianto o, con variante, della malinconia a ciglio asciutto.³² Erano icone cui Pirandello mostrava di guardare con attenzione sensibile, a fronte delle quali, ne *L’umorismo*, osservava che l’originalità di Bruno sarebbe stata nel contemplare le azioni umane con il senso di Eraclito

²⁹ Rinvio alla bella e documentata *Introduzione* di Pietro Milone a Luigi Pirandello, *Novelle della Grande Guerra*, Roma, Nova Delphi, 2017.

³⁰ Luigi Pirandello, *Tutte le novelle (1914-1918)*, a cura di Lucio Lugnani, Milano, BUR, 2017, vol. V, 212-213.

³¹ Luigi Pirandello, *L’umorismo*, cit., 892.

³² Rinvio a Pasquale Guaragnella, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano (Br), Schena editore, 1990.

e di Democrito «a un tempo». A un tempo: era una sottolineatura originale, a segno che verrebbe fatto di pensare agli innumeri luoghi dell'opera di Pirandello in cui riso e pianto si sovrappongono sino a confondersi. In questo senso, ancora una volta, poteva risultare esemplare la scena di un litigio tra Mattia Pascal e la suocera nella prima parte del romanzo del 1904. E converrebbe rammentare le considerazioni del personaggio, in seguito a una vera e propria colluttazione con la vedova Pescatore, la suocera:

Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare [...] io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con [...] il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime.³³

Troppo ridere e lagrime grondanti. Come si vede, è come se sul volto di Mattia Pascal si fossero sovrapposte «a un tempo» le maschere di Democrito ridente e folle e di Eraclito piangente, emblemi della malinconia. Del resto, ne *L'umorismo*, richiamando l'autoritratto consegnatoci da Bruno nel *Candelaio*, Pirandello sembrava proporlo quasi come modello di un umorismo melanconico. Bruno infatti aveva così dipinto se stesso:

L'autore, se voi lo conoscete, direste ch'have una fisionomia smarrita; par che sempre sia in contemplazione de le pene de l'inferno; par sia stato a la pressa, come le barrette; un che ride, sol per far come fan gli altri. Per il resto lo vedrete fastidito, restio e bizzarro: non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico come un cane.³⁴

Vero è che, generalmente, nel disegnare criticamente il «profilo» di Giordano Bruno, Pirandello riprendeva una “studio mirabile” di Arturo Graf, dal titolo *Tre commedie italiane del Cinquecento*, in cui era per l'appunto un'attenzione sensibile al *Candelaio*. Graf aveva acutamente rilevato che nel Nolano agiva una «natura proteiforme», la quale «con pari agevolezza s'adeguava al più arduo pensiero della mente, e al più volgare sentimento d'un'anima abietta. Le parole vi si affrontano in riscontri impensati e dal cozzar loro erompe sfavillando nuova luce d'idee». Erano per questo, nello stile di Bruno, a giudizio di Graf, «contraddizioni innegabili», a tal punto che era pur lecito confessare che non si riusciva facilmente ad intendere come nella commedia del Nolano si generasse «il momento del riso».

Pirandello riprendeva abilmente le osservazioni di Arturo Graf, per sostenere che, a suo parere, proprio le contraddizioni si spiegavano «perfettamente con quell'intimo e particolare processo psicologico in cui consiste appunto l'umorismo e che implica per se stesso queste e tant'altre contraddizioni».³⁵

Ma verrebbe fatto di pensare che appariva alquanto strano che tra le contraddizioni di Giordano Bruno, Pirandello non facesse alcun cenno alle posizioni del Nolano nei confronti della Chiesa di Roma, ovvero all'atteggiamento «pavido» da lui mostrato di fronte all'Inquisizione nella prima fase istruttoria del processo; e poi alla radicale mutazione di comportamento, con il coraggio dispiegato nel corso del processo e nell'ultima parte della sua vita. E poteva apparire egualmente strano che Pirandello non facesse alcun cenno alle polemiche civili e culturali che avevano accompagnato la posa in opera del monumento a Giordano Bruno in Campo dei Fiori nell'anno 1900, a tre secoli dalla morte sul rogo di Giordano Bruno.³⁶ Una omissione strana, in quanto proprio alcuni anni prima della pubblicazione del saggio de *L'umorismo*, c'era stato un profluvio di discorsi pubblici e di polemiche prese di posizione,

³³ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Meridiani Mondadori, 1981, 360-361.

³⁴ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., 893-894.

³⁵ Ivi, 895.

³⁶ Rinvio al documentato libro di Massimo Bucciantini, *Campo dei Fiori. Storia di un monumento maledetto*, Torino, Einaudi, 2015.

soprattutto a Roma. In occasione delle commemorazioni bruniane a tre secoli dalla morte del Nolano sul rogo, tra le personalità intellettuali intervenute aveva avuto un ruolo pubblico un noto esponente socialista, professore di filosofia all'Università di Roma, Antonio Labriola. Ora, del professor Labriola Pirandello studente all'Università aveva raccontato ai genitori in una lontana Lettera del 9 febbraio del 1889, scrivendo delle sue personali impressioni a fronte di accese manifestazioni studentesche, divise tra applausi di consenso e fischi di disapprovazione nei confronti di quel professore socialista. A proposito del quale il giovane Luigi aveva scritto che tutta quella massa di studenti, che creava un «baccano indescrivibile», lo induceva umoristicamente a riso e a compassione, dal momento che quella folla scomposta «ragionava così malamente e in diverso modo, senza rispetto alcuno delle opinioni che possono benissimo esser contrarie, debbono discutersi sobriamente in un luogo» – come per l'appunto l'Università – «che dovrebbe esser fatto per questo».³⁷ Prima della pubblicazione del saggio di Pirandello su *L'umorismo*, Antonio Labriola, nel 1897, aveva pubblicato un Saggio in forma di *Lettere a Georges Sorel*, intitolato *Discorrendo di socialismo e di filosofia*: in quell'opera, redatta in più luoghi in chiave umoristica, si pronunciava un pur veloce elogio di Giordano Bruno così come di Galileo. Inoltre, nel 1906, Benedetto Croce aveva pubblicato, per i tipi di Laterza, un volume di *Scritti Varii* di Antonio Labriola, ormai deceduto per un cancro alla gola: il libro riproduceva il testo di un opuscolo pubblicato a Roma, *Sul significato della commemorazione di Giordano Bruno*, ma, testo probabilmente ancor più noto, un secondo scritto di Labriola, che era un *Discorso* pronunciato nel cortile della Sapienza il 16 febbraio del 1900. Tra l'altro Croce aveva allegato la sintesi di un manipolo di appunti dedicati da Labriola alla posizione della Chiesa – di minaccia e di condanna – a fronte dell'insieme delle manifestazioni celebrative in memoria di Giordano Bruno. Quelle di Labriola erano parole le quali, se mai fossero state lette da Pirandello, sarebbero state riconosciute del tutto congeniali al suo convincimento fiducioso nelle risorse critiche se non anche nella forza dissacrante dell'umorismo. Aveva infatti scritto Labriola a proposito delle minacce della Chiesa:

[...] noi siamo a tale che io, modesto insegnante di filosofia, senza sforzo posso fare quello che un titano del pensiero non poté fare. I segni dei tempi si sono trasformati nella maturità dei tempi. Sarebbe perfino ridicolo mettersi in atteggiamento tragico di fronte a tal gesto di minaccia sul quale passa allegramente l'ironia delle cose. Non occorrono parafulmini contro i fulmini che non toccano. O Gregorio VII, o Innocenzo III, o uomini sommi, o sommi pedagoghi, dite al vostro successore che Giove s'è oramai dimesso da persona tragica e si toglie in mano a titolo di fulmine un giocattolo da parodia.

Concludeva Labriola nel segno di un'arte dissacrante del ridere, che Pirandello avrebbe potuto apprezzare in alto grado:

Noi spettatori del cielo riformato secondo lo Spaccio della bestia trionfante – noi che ne abbiamo l'annuncio da tre secoli, – noi ridiamo di cuore.³⁸

V'è di più. Nel 1908, Antonio Labriola ormai non c'era più. Era morto, come si è detto, per un cancro alla gola, che aveva ridotto al silenzio una voce critica e polemica, la voce di un uomo onesto e dabbene: senonché, oltre che da autorevoli personalità, il professore era stato commemorato da un giovane studente modenese, che Pirandello, all'altezza della data di pubblicazione del saggio sull'*Umorismo*, poteva pure conoscere; di sicuro lo avrebbe incontrato e conosciuto più tardi. Si trattava di Angelo Fortunato Formiggini, al quale, nello stesso suo saggio su *L'umorismo*, Pirandello faceva indiretto riferimento nel momento in cui componeva un breve «schizzo» di un altro dei «suoi» autori italiani, Alessandro Tassoni. Scriveva infatti

³⁷ Luigi Pirandello, *Lettere familiari giovanili*, cit., 23.

³⁸ Antonio Labriola, *Scritti Varii e inediti di filosofia e politica*, raccolti e pubblicati da Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1906, 422.

Pirandello in un luogo del suo saggio:

Ma a ben più d'uno “è forza ch'io riguardi” [...] vedendo con quanta larghezza gli altri imbarchino scrittori in questo *Narrenschiff* dell'umorismo [...]. E Alessandro Tassoni? si deve lasciare a terra anche lui? Nelle recenti feste in suo onore, parecchi han voluto veder stoffa d'umorista vero in questo acuto e acerbo derisore, anzi disprezzatore del suo tempo. Se fosse inglese o tedesco, sarebbe già da un pezzo nella barca anche lui.³⁹

«Nelle recenti feste in suo onore», scriveva Pirandello. Le celebrazioni cui faceva riferimento si erano svolte a Modena nel 1908, e avevano registrato la presenza dei più autorevoli studiosi di Tassoni, e in esse aveva avuto un ruolo importante per l'appunto il Formiggini, il quale, nel 1908, pubblicava a proprie spese gli Atti di un Convegno su Tassoni che si era svolto a Modena nell'ambito di quelle celebrazioni. Quegli Atti erano onorati da una Prefazione di Giovanni Pascoli, il quale scriveva significativamente di un Tassoni autore amaramente umorista:

Un fico... Questo pareva a Tassoni tutto l'utile ch'egli aveva ricavato dal lungo servire a corte; in questo, a premerlo ben bene, ed era vuoto, il sugo della sua vita. Il Tassoni cantò la conclusione ultima di un lungo periodo di guerre, il quale egli consapevolmente addensa e compendia in breve giro di mesi. Una secchia di legno resta in mano dei vincitori, e per di più è, almeno ora, “vecchia e parlata” come inanis è il fico che dal suo tanto affaticare era restato: un fico vasco. Egli intorno alla sua vita e intorno alla storia dei due Comuni vicini [intendi: Modena e Bologna] fa la stessa considerazione con una cotal “trista allegrezza”.⁴⁰

Verrebbe fatto di pensare al ben noto passaggio de *L'umorismo* su Miguel Cervantes – che sembrerebbe svolgersi con una disposizione a chiasmo rispetto alle immagini pascoliane – con Pirandello che ne *L'umorismo* si domandava:

Orbene, questo [...] a sue spese, aveva imparato don Miguel Cervantes de Saavedra. Com'era stato egli rimeritato del suo eroismo, [...], della perdita della mano, della nobiltà d'animo, della grandezza dell'ingegno, della modestia paziente? Dopo aver miseramente stentato la vita in impieghi indegni di lui; prima scomunicato, da commissario di proviande militari in Andalusia; poi, da esattore, truffato, non va forse a finire in prigione? E dov'è questa prigione? Ma lì, proprio lì nella Mancha! In un'oscura e rovinosa carcere della Mancha, nasce il Don Quijote.⁴¹

Ma soprattutto, in un passaggio della sua Prefazione, Pascoli, dopo aver segnalato la distanza del Tassoni dai tanti poeti comici, indicava l'originalità artistica della *Secchia* precisamente in una sua cifra umoristica, e per questo accostava - come del resto aveva già fatto De Sanctis, ma in senso antifrastico - Tassoni a Cervantes, autore, quest'ultimo che, come è noto, ha ne *L'umorismo* un ruolo rilevante. Osservava dunque il Pascoli:

[...] il Tassoni si aderisce sui poeti eroicomici, satirici, giocosi, parodisti e buffoni de' suoi tempi e di dopo, e, anzi, nella nostra storia letteraria, si colloca “solo in parte” a rappresentare ciò di che noi, o troppo accigliati o troppo scurrili, o sempre lagrimosi o sempre ridanciani, siamo giudicati incapaci, tanto che né la parola avremmo per significar la cosa che ci manca, e dovremmo dire *humour*. Sì? Ecco una secchia che fa ridere e fa pensare quanto certi gloriosi mulini al vento!

³⁹ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., 897.

⁴⁰ Giovanni Pascoli, *Prefazione a Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari pubblicata nella Festa della Fossalta (28 giugno 1908)*, a cura di Tommaso Casini e Venceslao Santi, con Prefazione di Giovanni Pascoli, Bologna-Modena, A.F. Formiggini, 1908, IX.

⁴¹ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., 882.

Ho riletto in questi giorni l'allegro poema, e mi ha lasciato tristo.⁴²

V'è di più. Nella sua *Prefazione* Pascoli proponeva un breve ma acuminato ritratto di Formiggini: come di un intellettuale diviso tra riso e malinconia. La malinconia di un giovane che era espressa, a giudizio di Pascoli, da un volto lungo, bruno e malinconico – e per il quale l'atto del ridere rinviava in particolar modo a una tesi di laurea discussa da Formiggini a Bologna, con il professor Tarozzi, intitolata precisamente *Filosofia del ridere*. Così infatti Pascoli ringraziava Formiggini per essersi lui accollato le spese di pubblicazione del volume degli Atti del Convegno tassoniano:

E grazie sieno al raccoglitore paziente e munifico editore di questo libro [...]. Grazie e lodi [...] abbia [...] questo giovane e valente scrittore e pensatore [...]. Egli è il filosofo del riso, e perciò innamorato del Tassoni e della Secchia; e del riso, proprio dell'uomo come il pianto, egli suol ragionare eloquente, con una sua lunga e bruna faccia malinconica.⁴³

In effetti, quella di Formiggini era stata una tesi di laurea densa di riferimenti testuali. Tra l'altro il laureando si mostrava conoscitore di Nietzsche e nella prefazione della sua tesi di laurea dichiarava originalmente di aver voluto dare un saggio di scienza, ma di quella che «si potrebbe chiamare “gaia scienza”». Nella stessa prefazione Formiggini riproduceva infatti un aforisma compreso nella *Gaia scienza* del filosofo tedesco, che recitava «L'intelletto in quasi tutti gli uomini è una macchina greve, oscura e cigolante, ben malagevole nell'essere posta in movimento: gli uomini dicono prendere sul serio una cosa allorché vogliono lavorare e pensar bene con codesta macchina: oh come dev'essere aspra cosa per loro il pensar bene». A giudizio di Formiggini, la «leggiadra bestia umana» sembrerebbe smarrire il buon umore e diventare seria nel momento in cui essa si accinga a «ben pensare»: e questo sarebbe avvenuto in ragione di un pregiudizio secondo il quale «dovunque ci sia riso e letizia il pensiero non vale niente». Inoltre il laureando, invitando nella sua tesi di laurea ad affermare i «principi di una gaia scienza», aggiungeva che soprattutto l'umorista «vede le cose in modo tutto suo particolare e può essere molto più profondo di un filosofo di professione». Formiggini insisteva su questo concetto, e richiamando l'uso particolare di una lente – quella lente già richiamata da Pirandello in *Un critico fantastico*, ma ripresa successivamente poi dall'autore de *L'umorismo* proprio nel senso indicato dal laureando modenese – lo stesso Formiggini osservava:

[...] l'umorista ha davanti agli occhi come una lente deformante [...] sarebbe forse più esatto paragonare la lente che ha davanti agli occhi l'umorista al vetro colorato che adoperiamo per poter tollerare la vista del sole, quando, per esempio, vogliamo osservare un'eclissi. L'umorista con la sua lente vede insieme i corpi e le ombre, le parvenze esterne e lo spirito delle cose; egli colla sua lente colorata, come noi guarderemmo il sole, guarda la verità, e come noi durante un'eclissi possiamo veder il sole e la luna simultaneamente, egli vede il lato serio e il lato ridevole delle cose.⁴⁴

Il passaggio testuale di Formiggini riproduceva un dizionario di voci lemmatiche e locuzioni assai affini al linguaggio di Pirandello: si pensi alla nozione nicciana di profondità, alle immagini del Sole e della Luna, del corpo e dell'ombra, alla coppia antinomica del serio e del ridevole. Ma soprattutto doveva impressionare il fatto che il giovane laureando, nel formulare una rassegna di «grandi» autori umoristi, menzionasse Luigi Pirandello, aggiungendo esplicitamente che l'autore siciliano meritava bene di essere citato. Formiggini discuteva la sua tesi di laurea nel 1907. A quella data Pirandello era autore di alcune raccolte di novelle, di sicuro valore artistico, nonché di alcuni romanzi, tra i quali *Il fu Mattia Pascal*: era una produzione

⁴² Giovanni Pascoli, *Prefazione a Miscellanea tassoniana*, cit., X.

⁴³ Ivi, XII.

⁴⁴ Angelo Fortunato Formiggini, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, a cura di Luigi Guicciardini, Bologna, Editrice Clueb, 1989.

che gli aveva dato qualche notorietà, ma, a dirla tutta, non era ancora un autore diffusamente celebrato. Anche di qui l'originalità della posizione del giovane laureando su Pirandello, il quale poteva pure averne avuto qualche sentore. Ma allora perché non menzionare Formiggini, almeno per i festeggiamenti tassoniani? Si potrebbe ipotizzare: se Pirandello lo avesse menzionato, avrebbe dovuto menzionare necessariamente anche Pascoli. Ma proprio con Pascoli Pirandello aveva avuto delle «incomprensioni» dopo un suo scritto che aveva lasciato molto insoddisfatto il poeta di *Myrica*, il quale lo avrebbe chiamato Pinpirindello.⁴⁵

Un'ultima notazione. Nel 1912 Pirandello pubblicherà la raccolta poetica con un titolo che riprendeva una locuzione adottata per illustrare l'opera di Cantoni, *Fuori di chiave*, e pubblicherà proprio con Formiggini. Si potrebbe dire, insistendo sulla questione di una probabile omissione, che nel 1920, riproponendo in seconda edizione il saggio de *L'umorismo*, Pirandello avrebbe potuto indicare il nome dell'editore degli Atti del Convegno tassoniano. Tra l'altro, all'altezza della pubblicazione di *Fuori di chiave*, Formiggini si presentava ormai come editore professionale, e progettava, tra l'altro, una collana la quale si proponeva di riprendere precisamente tipologie e temi affrontati nella tesi di laurea sulla «filosofia del ridere». Dopo tante idee e tanti ripensamenti sul titolo da conferire alla collana – in cui s'affacciavano proposte significative come «classici dell'umorismo» o «capolavori dell'umorismo» – alla fine, verso gli ultimi mesi del 1912, il giovane editore modenese adottava la formula “Classici del ridere”, con un titolo che rappresentava un ritorno deciso alla sua tesi di laurea.

Ma converrebbe intanto ritornare a Pirandello, rilevando che la Parte prima de *L'umorismo* si concludeva ancora con un riferimento, tacitamente ironico, al libro di Arcoleo; e poiché questi era arrivato «fino a Mark Twain», Pirandello dichiarava di pensare anche lui conclusivamente ad alcuni autori italiani di fine Ottocento, più o meno contemporanei dello scrittore americano. Tra questi era Alberto Cantoni, del quale Pirandello, a differenza che per gli altri autori tra fine Ottocento e primo Novecento, menzionava non pochi titoli: il *Re umorista*, il *Demonio dello stile*, l'*Altalena delle Antipatie*, *Pietro e Paola*, *Scaricalasino*, l'*Illustrissimo*. Vero è che, in misura assolutamente differente dagli altri autori inseriti nell'ideale galleria degli umoristi, Pirandello aveva riservato uno spazio privilegiato a Cantoni già nelle pagine iniziali della *Parte prima*, nelle quali aveva illustrato alquanto diffusamente una novella di Cantoni, *Humour classico e humor moderno*, mostrando di apprezzarla in particolar modo.⁴⁶

Le pagine dedicate a Cantoni derivavano dal saggio *Un critico fantastico*, da cui abbiamo preso le mosse, e indugiavano in particolare su una novella critica dello scrittore mantovano, *Humour classico e moderno*. Il primo è rappresentato da un «bel vecchio rubicondo e gioviale», l'altro da «un ometto smilzo e circospetto, con una faccia un poco sdolcinata e un poco motteggiatrice». A giudizio di Pirandello, che mostrava in ogni caso di apprezzare la novella di Cantoni, si poteva pensare che un lieve errore fosse stato quello di chiamare humour classico quello che altri «avevano chiamato comico classico e ridicolo antico», ma il problema non era tanto nella diversità tra arte antica e arte moderna – come pure aveva sostenuto Leopardi – ma in qualche cosa di più complesso, che atteneva alla peculiarità dell'arte umoristica e esiti veri di quell'arte si sarebbero trovati «in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione».

Ma il rilievo, di carattere semantico, mosso nelle pagine de *L'umorismo* a Cantoni, non inficiava, per Pirandello, il fatto che lo scrittore mantovano rientrasse a pieno titolo nella schiera assai sparuta dei veri autori umoristi. Ne *Il critico fantastico* Pirandello aveva anzi espresso tutto il suo rimpianto per la perdita di Alberto Cantoni, scrittore che ebbe «in sommo grado» – osservava il saggista – doti di arte critica e di carattere. Penetrando poi nel vivo del ritratto di Cantoni, Pirandello ricordava la personalità schiva e appartata dello scrittore mantovano, il quale non avrebbe partecipato alle conventicole e alle polemiche letterarie, ma, nei borghi di

⁴⁵ Si veda la biografia di Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1975.

⁴⁶ Si veda la riedizione di *Humour classico e moderno. Grotteschi*, a cura e con ampia Introduzione di Massimo Rizzante, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 1998.

provincia o nei caffè, avrebbe osservato con perspicacia la moderna fiera delle vanità. Scriveva Pirandello:

Come poteva dunque esser notata secondo la sua vera importanza tale scomparsa, quand'egli stesso, finché visse, se ne volle dar sempre così poca agli occhi altrui? Ed egli sapeva pur bene che la letteratura contemporanea è divenuta come una fiera, ove ciascuno si sforza di metter su, quanto più stranamente gli riesca, la propria baracca, innanzi alla quale chiama i compiacenti amici, perché invitino, gridando, il pubblico a fermarsi e ad ammirare.⁴⁷

Ma, pur da posizione appartata, Cantoni avrebbe catturato con acutezza i tipi umani animatori delle sue scritture, come, per esempio, la Domenichina di *Scaricalasino*, personaggio femminile che aveva la singolare malattia di dire la verità al prossimo; o quei personaggi che avrebbero dato vita a un romanzo del 1897, *Pietro e Paola con seguito di bei tipi*, un testo che appariva a Pirandello «un libro di critica dell'arte narrativa». In questo romanzo si narra della vicenda del maestro Pietro, affezionato teneramente a un suo scolarotto inglese, Bill Busch, che moriva improvvisamente. Per testamento dei genitori di Bill, Pietro era obbligato a scrivere un libro in memoria del giovanetto scomparso. Di qui avrebbero avuto origine le sue umoristiche disavventure: provava a frequentare le biblioteche, ma quanti più libri leggeva, tanto più restava disorientato. Incontra finalmente la Musa, ovvero Paola, «l'arguzia affettuosa fatta persona» – commentava Pirandello. Pietro ancora non sapeva quale sarebbe stato il soggetto del suo libro e si guardava intorno senza successo. Poi vedeva un cartello su cui leggeva «Dott. Nanni – Patemi d'animo – Cura e Pensione». La decisione era immediata, a specchio: recarsi nella casa di cura, andare in pensione dal dott. Nanni e curare i suoi patemi d'animo. Recatosi nella clinica del dott. Nanni, il protagonista avrebbe osservato diligentemente tutti gli strani tipi che vi risiedono: il libro era pronto. Ed era inutile dire che sarebbe stato un libro umoristico, in ragione di una peculiare “arte di vedere” il folle teatro del mondo. Nel suo saggio su *Un critico fantastico*, Pirandello aveva avuto modo di chiarire, con anticipo rispetto al suo scritto teorico del 1908-1909, che cosa egli intendeva per umorismo, indicando alcuni fondamentali temi e alcune sue idiosincrasie letterarie che configureranno i caratteri di tanta sua narrativa futura. Sulla scia di tali orientamenti di «poetica» Pirandello scriveva che se Cantoni «non fosse stato umorista, sarebbe stato semplicemente o un artista o un critico» e, invece, in quanto umorista, era «insieme» artista e critico. Facendo poi riferimento a una novella di Cantoni, *Il demonio dello stile*, con una coppia di lemmi nel titolo che si disporranno come bussole della propria opera narrativa, Pirandello così dilucidava una procedura dell'arte umoristica:

Egli [Cantoni] sa bene che l'originalità non consiste tanto nell'idea che spesso è comune e assai di rado è nuova, quanto nel sentimento particolare che noi abbiamo di essa [...]. Questo vale per tutti gli artisti, ma in modo speciale per lo scrittore umorista, la cui particolarità è veramente nel tono, nelle variazioni capricciose del motivo sentimentale, nella riflessione che contrasta al sentimento, o meglio, in cui il sentimento si smorza.⁴⁸

Proseguiva Pirandello:

Non per nulla l'opera umoristica è sempre piena di digressioni, e queste digressioni sono sempre la parte principale dell'opera, la più saporita.

E infine:

E il sapore di essa è sempre acre; né può essere altrimenti. Vi prego di credere che non può essere lieta la condizione d'un uomo che si trovi ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad esser

⁴⁷ Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., 612-613.

⁴⁸ Ivi, 618.

a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario.⁴⁹

Come si vede, nel ritratto di Cantoni si affacciava la locuzione, «fuori di chiave», che avrebbe dato titolo alla raccolta poetica che Pirandello pubblicherà presso l'editore Formiggini. Pirandello proseguiva considerando la sofferenza insita nell'attitudine dello sdoppiamento propria dello scrittore umorista e in Cantoni questa condizione si risolveva nella sofferenza di «non poter essere ingenuo». L'apice dell'arte del mantovano, a giudizio di Pirandello, era segnato da due romanzi, *L'Illustrissimo* e il *Re umorista*. In particolare del *Re umorista* Pirandello scriveva in forma interrogativa e a un tempo sentenziosamente perentoria:

Ma è proprio noto a tutti, come dovrebbe essere, questo capolavoro di Cantoni che s'intitola *Un re umorista*? Molti, forse più per la speciosità del titolo che per averlo letto, lo ricordano e ne parlano; ma se esso fosse noto veramente, starebbe per consenso unanime tra le poche opere culminanti della letteratura italiana contemporanea [...].

Quando Pirandello scriveva le parole di dilucidazione del romanzo di Cantoni veramente poteva dare l'impressione di anticipare una scheda dell'«argomento» del suo futuro *Enrico IV*. Così l'autore di *Un critico fantastico* :

[...] la figura di questo re che sente tutta la miseria e l'oppressione della commedia che egli deve costituzionalmente recitare, che ha l'amarissima e suprema soddisfazione di potere strap-
pare anche un lembo alla commedia universale e di rifarsi così alla meglio delle altre commedie particolari, in forma di *magna charta* o di costituzione.

Uno studioso di Cantoni ha sottolineato «l'evidenza del rapporto [...] che coinvolge appunto *Un re umorista* al *Così è (se vi pare)*» e ha ipotizzato una «rilettura cantoniana» della novella di Pirandello, *La signora Frola e il signor Ponza suo genero*, da cui è tratto il testo teatrale e ha ribadito che il titolo pirandelliano sarebbe riconducibile a una battuta pronunciata in *Un re umorista* :

Io intanto ho guadagnato che la regina non mi dice più «Così è». Dice «Così mi pare».

La rilettura cantoniana, probabilmente già effettuata in proprio da Pirandello, non risulterebbe inficiata dalla sensibile differenza di valore artistico, rilevata con decisione da Lucio Lugnani, tra il dramma e la novella da cui pure *Così è (se vi pare)* sarebbe stato generato. Non per nulla ha osservato Lugnani che la circostanza che Pirandello «abbia deciso di non inserire il racconto nel novero delle «novelle per un anno», si può spiegare quasi certamente col fatto che *Così è (se vi pare)* [...] in certo modo bruciò la sintetica sceneggiatura novellistica», costituendo, invece, il dramma, un «ripensamento sostanziale».⁵⁰ Semmai, appare strano che Pirandello, nel suo saggio su Cantoni, non desse notizia di un'ultima novella critica dello scrittore mantovano, *Israele italiano*, in cui agiva una matrice autobiografica quasi sempre esclusa dalla sua rappresentazione artistica. Oggi appare del tutto plausibile pensare a quella matrice ebraica, se è vero, per esempio, che fin dall'adolescenza la famiglia di Alberto, in ragione del suo carattere di «soverchia vivacità», «ritenne opportuno mandarlo a studiare a Venezia, appoggiandolo alla affettuosa sorveglianza degli zii Errera e Levi». Alberto Cantoni «frequentò così la scuola di Moisè Ravà per più di un anno, per essere quindi iscritto all'Istituto privato israelitico Randegger». Degno di nota era che nella scuola di Ravà si mettessero in scena spettacoli teatrali e l'attenzione e l'impegno del giovane Alberto sarebbero stati fortemente testimoniati nelle Lettere inviate, da Venezia, dagli zii ai genitori. Una studiosa esperta di Cantoni ha in proposito sottolineato che il tema di un deciso interesse teatrale mostrato dall'autore mantovano fin dagli anni della sua formazione sarebbe da tener più fortemente

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. Luigi Pirandello, *Tutte le novelle (1914-1918)*, cit., 469.

presente nella considerazione critica della sua opera.⁵¹

Inoltre, lo scrittore mantovano «ebbe numerose relazioni epistolari», volte soprattutto a rapporti con esponenti «dell'aristocrazia ebraica europea» – cui lo conducevano i legami religiosi e di parentela.⁵² È pur vero che Cantoni doveva essere un intellettuale di orientamento laico, e in tale chiave doveva esprimere quei legami, ma l'origine ebraica doveva essere con ogni probabilità intensamente sentita, se, quasi alla fine della vita, veniva alla superficie nelle pagine della novella critica cui prima si accennava, *Israele italiano*, che insieme con altre due componeva il trittico di una operetta: *Nel bel paese là...* In quella novella, pubblicata solo un anno prima della morte, due giovani, figli di due brave signore, una cristiana e l'altra ebrea, disponendosi agli angoli opposti nella sala dei Giganti di Palazzo Te a Mantova, la sala che riproduce l'eco delle voci, danno vita a un dialogo sussurrato, ma assai animato. Il dialogo è sulla condizione degli ebrei, sull'antisemitismo strisciante in Europa, sui recenti clamori provocati dall'*affaire Dreyfus*, sulle difficili relazioni che l'ebreo intrattiene con la società dei gentili, ma anche con se stesso. All'inizio della novella, il giovane biondo, figlio di madre cristiana, chiede al suo amico se avesse cominciato a scrivere quell'opera sugli ebrei in Italia di cui i due avevano discusso altre volte. «Nulla», risponde l'ebreo, «mi ci sono applicato più volte, ma sempre inutilmente. Ora mi pareva di essere troppo indulgente e ora troppo severo, come quando si giudicano gli affini, e ho sempre smesso». Ma se il giovane ebreo non ha scritto «nulla» sulla condizione degli ebrei, non ha certo smesso di pensare. Per esempio al rapporto che essi hanno con la loro religione. Le osservazioni del giovane suonavano particolarmente acute:

Io ci ho pensato di più. Noi abbiamo un gran debole per la nostra fede, presa, sto per dire, come in astratto [...] ma all'atto pratico, al volgare atto pratico, sembra che ora non pochi di noi se ne disinteressino: i maggiori per accostarsi più facilmente ai notabili dell'altro Testamento e i minori per intendersi meglio colle masse dei radicali.

Se era questo, oltre che del personaggio del giovane ebreo, anche il pensiero di Cantoni sulla religiosità degli ebrei del suo tempo, il pensiero era improntato a una indicibile amarezza: la religiosità dei padri, richiamata in astratto, all'atto pratico era dimenticata o addirittura rimossa, da parte dei maggiorenti ebrei, per opportunismo, e per essere riconosciuti nel mondo dei notabili; quanto ai ceti «in basso», per intendersi con le istanze dei radicali e dei socialisti. Il successivo commento del giovane ebreo della novella risultava icastico a proposito di un più plausibile comportamento della sua gente:

Farebbero meglio a ricordare le nostre origini piuttosto che studiarsi di nasconderle altrui! Che hai? Ti vien la tosse?

Chiede qui l'ebreo al cristiano, addebitando al giovane cristiano un sintomo di disturbo psicofisico che, per lo stesso Cantoni, a dire della sua biografa, Elda Gianelli, costituì «un tormento [...] che gli diè noia infinita»: quella tosse che «d'opresse con la crudeltà d'un nemico inesorabile, togliendogli il sonno, avvelenandogli la serenità del lavoro, il godimento delle sue giornate [...]».⁵³

Dopo i colpi di tosse, il giovane cristiano pronuncia due insignificanti parole di circostanza, e allora il giovane ebreo lo incalza orgogliosamente:

[...] io non ignoro da chi discendo, ma tu... chi sei? Come puoi provare di non essere un unno, un gepido, un ostrogoto, un vandalo?

⁵¹ Caterina Del Vivo, *Alberto Cantoni e le sue carte*, in *Alberto Cantoni. L'umorismo nello specchio infranto*, cit. XLVII.

⁵² Roberto Cadonici, *Far sorridere melanconicamente le persone intelligenti. Introduzione*, cit., 10.

⁵³ Monica Bianchi, *I giorni, le opere*, cit., XXIII.

Come si vede, qui l'umorismo ebraico sta rovesciando la falsa *securitas*, le certezze infondate del giovane cristiano. Questi è «il biondo», il quale, a un certo punto del dialogo con «il bruno», vien fuori con una osservazione di esibita «compunzione»:

Non digerisco bene [...] il modo di pensare di certi esotici fratelli miei, che non si peritano punto di amare qualche ebreo, preso da sé, ma che detestano “per principio” come ora si dice, il così detto spirito ebraico, preso in senso universale.

Anche in questo caso la replica del giovane ebreo non lascia scampo al giovane cristiano:

Come la prendi lunga per sofisticare in nostro favore [...]. Cristo è sorto dalla nostra gente e ve ne siete avuti a male con noi. Vi siete avuti a male del vostro ritorno alla venerazione delle immagini sacre. È nostra colpa se non avete potuto durare nella austera semplicità della comune fede primitiva?

Quindi il giovane ebreo toccava, con ironia, ma anche con mal dissimulata inquietudine, la questione dell'antisemitismo di fine secolo, pur differente da quello manifestatosi nel Medioevo o alle origini della stessa modernità:

Ora pare che vogliano procedere in via ancor più sommaria, eliminando sbrigativamente tutte le cause, prossime e lontane, recenti e remote, materiali e morali. Lo spirito giudaico è diventato assiomaticamente una specie di poliedro che può trovare solida base sopra tutte le sue facce. L'Inquisizione era più sincera. Ci bruciava allegramente perché non eravamo cristiani, e festa!

Il «biondo» a questo punto esclamava:

Sei inquieto...se non mi sbaglio.

Ma probabilmente era inquieto anche lui, il biondo, per il ragionare implacabile dell'amico «bruno», il quale rispondeva che era stato l'affare Dreyfus che gli aveva «rimescolato i sentimenti»:

Ci ho patito anch'io – diceva il biondo.

La risposta del bruno era icastica, ancora una volta:

Può essere, ma non quanto me, come ebreo, per il luogo, per il modo, per il tempo...

Non ci sarebbe stato bisogno che Cantoni avesse aggiunto una didascalia ironica inneggiando alla Francia (il luogo), al tempo (la modernissima fine di secolo), al modo (doloso e infame da parte delle alte gerarchie militari).

Ma qui, nel segno di un fiducioso ma anche ingenuo ottimismo, Cantoni metteva in bocca ai suoi due giovani personaggi la soddisfazione che tutto era accaduto in Francia e che invece «in Italia non si sia cercato nessun pretesto per piantare qualche riscontro dell'*affaire* francese».

In Italia si poteva anzi discorrere della possibilità dei «matrimoni misti». Qui la proiezione autobiografica, con la scelta di Cantoni di restare celibe, era del tutto trasparente.

Alla domanda del giovane cristiano che cosa pensasse l'ebreo dei matrimoni misti, la risposta dell'ebreo era perentoria: che sarebbe morto «celibe cinquecento volte avanti di farne uno». Ma non era risposta generica, perché poco più avanti l'ebreo dilucidava la sua posizione dichiarando che «i matrimoni misti tendono a farci dileguare, anzi sparire». A una ulteriore domanda del giovane cristiano «perché non fai una famiglia con una ebrea?», dapprima il «bruno» rispondeva con un «silenzio profondo», poi, in ragione dell'insistenza dell'altro, finalmente chiudeva confessando che l'affare Dreyfus, con il mancato allargamento in Italia,

lo aveva di certo «sgombrato» del timore, ma gli aveva tolto – faceva intendere – la speranza. La novella si chiudeva in maniera significativa, nel ricordo delle madri, una cristiana e l'altra ebrea, le quali avevano insegnato che la scelta migliore era di non parlare mai delle fedi religiose, tra loro dissimili, ma di occuparsi «di Dio soltanto, che è sempre stato e non sarà mai che uno solo».

La postilla d'autore recitava che la storia dei due giovani, uno cristiano e l'altro ebreo, provava che «le dispute confidenziali arrivino a buon componimento assai più presto delle dispute accademiche».

Senonché, lambendo sia pur fugacemente il contesto socio-culturale entro cui si collocava, si potrebbe bene aggiungere che la novella «rimanda al profondo rapporto di Cantoni con uno dei padri dell'ebraismo contemporaneo, Theodor Herzl», morto nello stesso anno in cui moriva Cantoni: a riprova che il modo di vedere la questione ebraica era improntato alla tolleranza così come l'invocazione a un Dio unico, che «è forza e ragione per sopportare le avversità della vita».⁵⁴

In definitiva, se pur appariva mediata sapientemente la segreta e assai dolente matrice autobiografica della novella di Cantoni, era invece trasparente la cifra umoristica che caratterizzava il contesto del dialogo tra i due giovani: nella sala dei dipinti dei Giganti che si erano opposti a Giove, e nel mentre il russare di una custode in sala somigliava al sibilo di un arnese metallico. «Alto» e «basso» del dialogo dei due giovani di fedi diverse, ma altresì la forma di un comportamento «estraneo» come quello della custode di sala, s'incontrano e si confondono. La storia aveva avuto inizio da quel lemma “Nulla”, che rimandava pure all'autore, Alberto Cantoni, che non era mai riuscito a scrivere la saga familiare italo-ebraica, ma probabilmente conservandone nell'animo movenze e segreti fino alla fine dei suoi giorni, come attestava per l'appunto *Israele italiano* composto quasi *in limine mortis*.

Ma il pudore e il riserbo nei confronti della propria materia autobiografica erano stati una costante dell'opera di Cantoni, e segnalavano una peculiare attitudine dell'umorista di origine ebraica.

Ora, quale rapporto aveva Pirandello con quel mondo di Alberto Cantoni? lui che era stato autore di una strana omissione, non scrivendo mai che Cantoni era di origine ebraica? e fino al 1908-1909 non nominando Formiggini, scrittore anch'egli di famiglia ebraica?

Sulle prime si potrebbe dire che Pirandello era stato distratto, se non addirittura elusivo sulla questione dell'origine di due intellettuali che pure doveva incontrare in maniera non certo superficiale.

Senonché, nel pieno del primo conflitto mondiale, nel 1916, Pirandello scriverà una straordinaria novella, nella quale sembra riprendere ognuna delle tessere del mosaico di temi che caratterizzavano la novella critica di Cantoni. Anzi accentuando la rappresentazione di alcuni motivi, come quello di un pregiudizio contro il cosiddetto «spirito giudaico», che tuttavia non avrebbe impedito di salvare e addirittura amare «qualche ebreo, preso da sé»; di riprendere la tematica dei matrimoni misti che, secondo la dichiarazione dell'ebreo della novella di Cantoni, faceva dileguare, se non sparire gli ebrei; di arrivare alla questione decisiva del Dio unico, amato egualmente da cristiani ed ebrei e rovesciata nel senso di un umorismo ormai asperimo di Pirandello. Il quale darà alla sua novella un incredibile titolo *Un «Goi»*. È «il nome con il quale gli ebrei, e in ebraico, designano chiunque non appartenga al loro popolo»⁵⁵: dunque, straniero, forestiero, ma questa volta, fin dal titolo, straniero rispetto agli ebrei.

È la storia di un giovane di origine ebraica, Daniele Levi, «bella testa ricciuta e nasuta, capelli e naso di razza», il quale soffre di un brutto difetto fisico: quello di emettere, al di là della sua volontà, un riso come dalla gola. Ma al di là di questo fastidiosissimo difetto, il giovane è una pasta d'uomo. Addirittura rinuncia al suo nome, di evidente origine ebraica, assumendo quello di Catellani in ragione «della sua buona volontà d'accostarsi senz'urti al mondo altrui».

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. Luigi Pirandello, *Tutte le novelle (1914-1918)*, cit., 520.

È un amico che racconta la storia di Daniele, il quale a un certo punto della sua vita si sposa, imparentandosi con una «famiglia cattolica nera tra le più nere». Ma nonostante tutta la sua mitezza, non sarà mai accettato dal suocero. Si legge nella novella con costernata sorpresa:

Ancora, dopo nove anni, non ostante la remissione di cui il genero gli ha dato e seguita a dargli le più lampanti prove, il signor Pietro Ambrini non disarma. Freddo, incadaverito e imbellettato, con gli abiti che da anni e anni gli restano sempre nuovi addosso e quel certo odore ambiguo della cipria, che le donne si danno dopo il bagno, sotto le ascelle altrove, ha il coraggio d'arricciare il naso, vedendolo passare come se per le sue nari ultracattoliche il genero non si sia anche mondato del suo pestilenzialissimo *foetor judaicus*.

I figli di Daniele vessati dal pregiudizio del nonno dovevano cominciare a credere che la causa di quelle vessazioni fosse nel loro papà. Daniele Levi-Catellani, coinvolto del tutto involontariamente in questa incredibile vicenda, si sarebbe messo a urlare, se non avesse preferito replicare con la sua «solita risata nella gola». Ora Daniele cominciava a pensare sul serio di aver commesso una vigliaccheria «a voltar le spalle alla fede dei suoi padri, a rinnegare nei suoi figliuoli il popolo eletto», a pensare di affrontare un giorno di petto il suocero e a dirgli che non si poteva al giorno d'oggi ritenere che gli ebrei fossero un popolo deicida, quando i cristiani si scannavano in una guerra europea e mondiale che non aveva avuto eguali nella storia. Ma poi Daniele tornava alla sua mitezza, fino a quando, nel pieno di quella guerra, notava che il suocero stava preparando con cura, per il prossimo Natale, un Presepe che avrebbe voluto poi mostrare ai nipoti e ai parenti «cristiani». E quando arriva finalmente Natale, il nonno si reca a messa seguito dai nipoti, a cui, di ritorno, vorrà fare una sorpresa: la visione del presepe.

Daniele, il quale, in tutti i giorni precedenti aveva visto il suocero impegnato come non mai nell'allestimento «segreto» di quel presepe, da cui lui doveva essere escluso, intanto rideva. E che ridere per Daniele:

Il demonio, che gli s'è domiciliato da tant'anni nella gola, quell'anno, per Natale, non gli aveva voluto dar più requie: giù risate e risate senza fine.

Infatti, quando arriva il Natale – nei giorni in cui nel mondo infuriava una guerra di tragica violenza, già con centinaia di migliaia di morti sui fronti e lungo le interminabili trincee d'Europa – la sera, non appena il signor Pietro Ambrini si recava in chiesa con la moglie di Daniele e i nipotini, il già signor Levi «entrò tutto fremente d'una gioja pazzesca nella stanza del presepe» in fretta e furia, e tolse pastorelli, re Magi, cammelli e somari; e vi dispose dovunque, in ogni angolo del presepe, soldatini di stagno, delle nazionalità più diverse, tutti debitamente armati e tutti puntati contro la grotta del Bambin Gesù».

L'amico narratore della strana storia del «goj» Daniele Levi ci lascia immaginare il «graziosissimo spettacolo» all'arrivo del nonno e di tutti gli altri festosi spettatori, con Daniele nascosto dietro il presepe: e «come rise là dietro».

È stato detto assai bene – a proposito della grottesca scena preparata dall'ebreo della novella pirandelliana – che Daniele «trasforma la rappresentazione simbolica della natività, per eccellenza pacifica e affratellante, nella feroce allegoria dell'aggressione e della morte, della guerra [...] come vero fratricidio e deicidio». A ben considerare, proprio in quanto «minacciato da una belluina umanità in armi, è Cristo l'unico "altro", il "goj" del nuovo presepe allestito dal "goj" Catellani e dal narratore amico».⁵⁶

Resterebbe da avanzare un'ultima breve considerazione su quel riso di Daniele, il riso di un uomo che era stato sempre mite nella sua vita di ebreo, un uomo che aveva mutato il proprio nome d'origine, che si era confuso con gli altri, i cristiani, che aveva contratto un matrimonio misto, e aveva ricevuto continue, inspiegabili e grottesche vessazioni da parte del suocero

⁵⁶ *Ibidem*.

«cristianissimo». In proposito, verrebbe fatto di pensare alle osservazioni di un critico, Felice Momigliano, il quale, qualche anno prima della redazione della novella *Un goj*, recensendo un libro di uno scrittore yiddisch, Shalom Alaihkem, intitolato *Marienbad*, aveva osservato che l'autore, con il suo libro, aveva rivelato l'ebreo a se stesso, nelle sue ombre e nelle sue luci: chiunque avesse colto il senso profondo della diaspora ebraica avrebbe dovuto ridere e piangere nello stesso tempo. Per tale ragione – diceva Momigliano rivolgendosi direttamente all'amico Formiggini – sarebbe sempre stata assente nel mondo ebraico del passato come del presente la tipologia della risata omerica, l'irrefrenabile risata omerica. L'ebreo sarebbe serio anche quando ride, quando cerca e non riesce di essere faceto, poiché in questo modo si vendica del sopruso del più forte con la causticità della derisione, del suo riso derisorio.⁵⁷

La redazione di *Un goj* era stata un modo implicito o indiretto di rivolgere un omaggio a Cantoni della cui origine ebraica Pirandello non aveva mai scritto? Certo, a differenza di quanto aveva sperato Cantoni, l'antisemitismo era diffuso in Italia non meno che in Francia, tra l'altro disperso, o nascosto, nel fitto di una violenza che coinvolgeva ormai il mondo con il grande conflitto iniziato nel 1914. Ed era significativo che in una tarda intervista rilasciata a Stefano Landi (pseudonimo del figlio Stefano) Pirandello, richiesto di parlare del progetto di un suo romanzo, che avrebbe dovuto intitolare *Adamo ed Eva*, lo scrittore, *ex abrupto*, dando la strana impressione di vagare con la mente, diceva, con qualche malizia, e come divertendosi con amarezza:

- La musica la dà il tono, diceva il Cantoni. Chi conosce oggi l'opera di Alberto Cantoni? È uno degli scrittori più vivi della nostra letteratura, *Pietro e Paola*, *L'illustrissimo*, *Un re umorista*... Ma gli italiani meriterebbero di restare molti secoli senza grandi scrittori, poiché...

A questo punto il figlio intervistatore lo interrompeva, pregandolo, pur contrito, di parlare del progetto del suo romanzo. Ma Pirandello scuoteva il capo. «Ci guardava e diceva: "Alberto Cantoni!" con una gran voglia di riattaccare sul suo autore...».⁵⁸

Così come Pirandello aveva i suoi miti riposti nella natura, o nell'antichità, il nome di Alberto Cantoni doveva configurarsi come un mito segreto, rappresentativo, più di altri, degli strani tempi moderni che allo scrittore agrigentino era toccato in sorte di vivere.

Mito segreto, in quanto il pudore e il riserbo a fronte dei materiali autobiografici – che erano stati pure una costante nell'opera di Cantoni – disvelavano altresì l'attitudine dello scrittore umorista di far emergere dal caos della coscienza il nodo di un'origine. La figura di Cantoni, secondo quanto Pirandello aveva comunicato ad Angelo Orvieto, rappresentava veramente una indimenticata origine della sua scrittura umoristica.

Non a caso altrettanto pudore e riserbo mostrerà in superficie l'altro scrittore ebreo – lui non nominato da Pirandello nelle pagine de *L'umorismo*. Uno degli ultimi testi di Angelo Fortunato Formiggini – ironia inverosimile dei due prenomi, Angelo e Fortunato, e umorismo di quel cognome che induceva tanti a scherzare –, *La ficozza*, risulterà decisivo per spiegare non solo un suo mutamento di «poetica», quanto un nuovo orientamento editoriale che la collana dei «Classici del ridere» andava assumendo man mano che scompariva l'originario fervore segnato dal titolo prescelto (si ricorderà, *Classici del ridere* invece che *Classici dell'umorismo*). Eppure, in quella Prefazione del 1908 Pascoli aveva auspicato che dalla coppia che si alternava sul volto e nel carattere di Formiggini, di Democrito e di Eraclito, potesse essere rimossa, in futuro, proprio la malinconia:

⁵⁷ Si rinvia a Ezio Raimondi, *I «classici del ridere»*, in *Angelo Fortunato Formiggini un editore del Novecento*, a cura di Luigi Balsamo e Renzo Cremante, Bologna, il Mulino, 1980, in particolare 221.

⁵⁸ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., 1307.

Oh! egli al fine delle feste Tassoniane o Mutino-bononiensi, che hanno sin qui esercitato la sua perfetta fortitudine, che è nell'agire e più nel patire, possa, vedendo qual bella e durevole opera ne resta, sorridere d'un sorriso pretto, senza mescolanza d'amaro!⁵⁹

Una fortitudine esercitata soprattutto nel patire. Di certo Formiggini aveva esercitato quell'arte anche prima di quel Convegno tassoniano. In una nota di un suo Diario si potrebbe leggere di un incredibile episodio del tempo in cui il giovane modenese era studente all'Università di Roma, precisamente con la data 9 febbraio del 1903:

Ecco un giorno che io non dimenticherò tanto presto: Antonio Labriola ha subito una operazione di tracheotomia nell'ultimo autunno. Quest'anno fa lezione alla università dettando alla meglio. L'illustre uomo ha l'abitudine di farsi accompagnare da qualcuno dopo aver fatto lezione.

Il giorno che Formiggini non avrebbe dimenticato era quello in cui toccò a lui accompagnare Labriola. Il professore doveva essere stato favorevolmente impressionato dallo studente modenese, se era arrivato a dichiarare – lui di non facile carattere – che Formiggini «è un giovane che mi è simpatico molto». Senonché, nel corso della conversazione per istrada tra professore e studente, il primo, come per caso, toccava un argomento sempre spinoso, quello della condizione degli ebrei. Il filosofo del socialismo – racconta con tristezza il filosofo del ridere – dichiarava a un certo punto che «gli ebrei dovrebbero sì avere i diritti civili, ma che non dovrebbero poter partecipare alle funzioni dello stato»: aggiungendo il professore che Heine «fu grande, ma che fece la spia», commentando altresì – nella sorpresa costernata del giovane che ascoltava – che «compiere un atto sodomitico passivo» – ma Labriola non usava certo l'eufemistica perifrasi ritrascritta con pudore da Formiggini nel suo Diario – «era cosa pensabile in un letterato, ma far la spia era roba da ebrei». Le parole di Labriola provocavano una reazione di triste stupore nel giovane Formiggini, il quale si limitava a osservare con lealtà e schiettezza che le teorie socialiste del professore «sembravano essere in stridente contrasto» con le sue idee sugli ebrei. Ma «non ebbi il cuore» – proseguiva Formiggini nel suo testo – «di dirgli con chi parlasse per non procurargli una seccatura». Il giovane studente modenese, di famiglia ebraica, assumeva un atteggiamento di reticenza, nel quale agiva una incredibile forma di riserbo, soprattutto in considerazione delle gravi condizioni di salute del professore. Ma le riflessioni riprodotte poi nel Diario non lasciavano dubbi, improntate com'erano a un'amarezza infinita: «È più sconcertante la sola deposizione del Labriola contro gli ebrei che non quella di tutti i preti o pretissanti tenuti insieme».

Amarezze diverse, ma non meno tristi, dovevano colpire anche l'attività dell'editore che aveva esordito pubblicando gli Atti del Convegno tassoniano. La sorte non volle riservare all'intellettuale ebreo quel sorriso auspicato da Pascoli. Formiggini a un certo punto della sua vita professionale dové confessare che ormai molti «Classici del ridere vanno sempre più a buco»; e inseriva in quella stessa collana *La ficozza*, il suo «amaro stil novo» – secondo quanto lui stesso diceva di un libro di cui era autore ed editore insieme – segnato ormai da un umorismo assai malinconico. In quel libro l'autore sembrava quasi presagire una fine oltremodo triste, quando, nella pagina umanamente più intensa, invitava il figlio, dopo la morte del padre, a disperderne le ceneri nei luoghi più cari. Aggiungeva Formiggini che quando si parte per Acheronte è solo il momento dell'attesa quello che fa paura.

Come è noto, in seguito alle leggi razziali emanate dal regime fascista nel 1938, Formiggini si precipiterà dalla torre della Ghirlandina, a Modena. Era il luogo caro cui aveva fatto riferimento ne *La ficozza*.

Il fantasma dell'origine. Non diversamente Luigi Pirandello aveva voluto scrivere delle sue volontà ultime, «da rispettare»:

⁵⁹ Giovanni Pascoli, *Prefazione a Miscellanea tassoniana*, cit., XII.

Bruciatemi. E il mio corpo, appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui.⁶⁰

«Dove io nacqui». Nella contrada del Kaos, nei pressi di un ulivo saraceno, tra nuvole e vento, di fronte a un azzurro mare africano.

⁶⁰ Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lovecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1993, 1289.