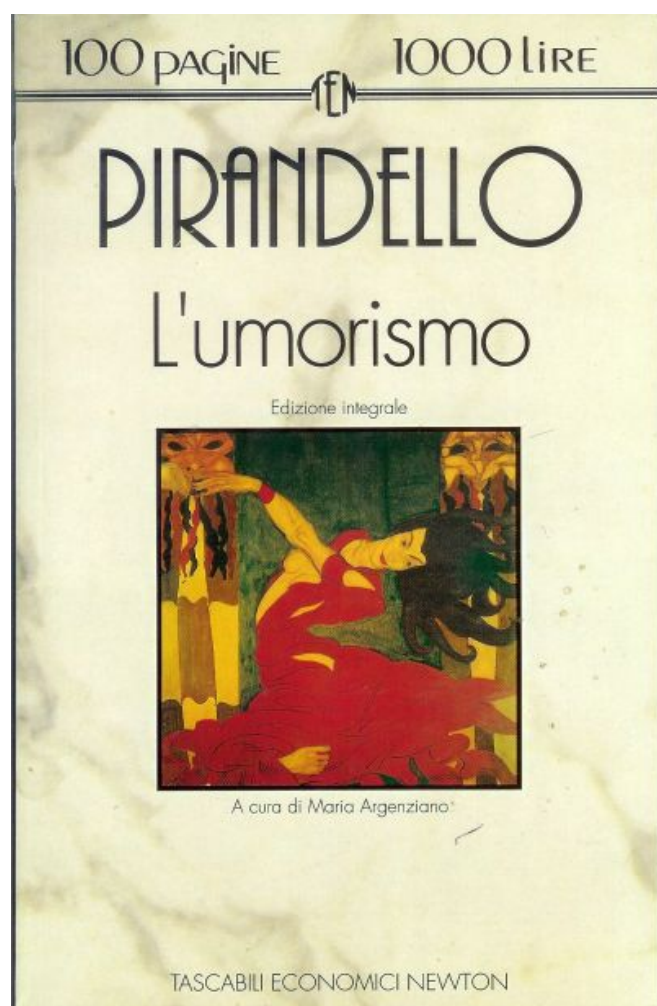


L'Umoreismo – Parte Prima – Capitolo 2 – Questioni preliminari

scritto da Pirandelloweb.com

Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo.

[Indice Saggi e Discorsi](#)



[Introduzione](#)

Parte Prima

[I. La parola "Umoreismo"](#)

II. Questioni preliminari

III. Distinzioni sommarie

IV. L'umorismo e la retorica

V. L'ironia comica nella poesia cavalleresca

VI. Umoristi italiani

Parte Seconda

Essenza, caratteri e materia dell'umorismo

II. Questioni preliminari

Prima di entrare a parlar dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo, dobbiamo sgomberarci il terreno di tre altre questioni preliminari:

1. se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno;
2. se esotico per noi,
3. se specialmente nordico.

Queste tre questioni si ricollegano strettamente con quella più vasta e complessa della differenza dell'arte moderna dall'arte antica, lungamente agitata durante la lotta tra classicismo e romanticismo, per un verso; e, per l'altro, del romanticismo considerato dalle genti anglo-germaniche come una rivalsa contro il classicismo delle genti latine.

Vedremo in fatti ripresi nelle varie dispute su l'umorismo tutti gli argomenti della critica romantica, a cominciare da quelli dello Schiller, il quale, col saggio famoso *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, fu, a dire del Goethe [7], il fondatore di tutta l'estetica moderna.

[7] *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, Tomo XXXIV delle Opere, ed. Hempel, pp. 96-97. Ma il Goethe non tenne conto che prima dello Schiller lo Herder aveva distinto *Naturpoesie* da *Kunstpoesie*. Vedi anche V. Basch, *op. cit.*

Questi argomenti sono ben noti: il subiettivismo del poeta speculativo-sentimentale, rappresentante dell'arte moderna, in contrapposto con l'obiettivismo del poeta istintivo o ingenuo, rappresentante dell'arte antica; il contrasto tra l'ideale e il reale; la serenità marmorea, l'equilibrio dignitoso, la bellezza esteriore dell'arte antica contro l'esaltazione dei sentimenti, il vago, l'infinito, l'indeterminato delle aspirazioni, le melanconie, la nostalgia, la bellezza interiore dell'arte moderna; e da un canto le bassure del verismo della poesia ingenua, e dall'altro le nebbie dell'astrazione e il capogiro intellettuale della poesia sentimentale [8]; l'azione del cristianesimo; l'elemento filosofico; l'incoerenza dell'arte moderna opposta all'armonia della poesia greca; le particolarità singole di fronte alle tipificazioni classiche; la ragione che s'interessa del valore filosofico del contenuto più che della vaghezza della forma esteriore; il sentimento profondo di un'interna disunione, di una doppia natura dell'uomo moderno, ecc. ecc.

[8] vedi G. Muoni, [Note per una poetica storica del romanticismo](#) (Milano, Soc. Ed. Libr. 1906)

Per darne qualche prova, citeremo ciò che scriveva il Nencioni in quel suo studio su *L'Umorismo e gli Umoristi*, di cui abbiamo già fatto parola: «L'antichità, nel suo felice equilibrio dei sensi e dei sentimenti, guardò con calma statuaria anche nelle tragiche profondità del destino. L'anima umana era sana e giovine allora, né il cuore e la intelligenza erano stati tormentati da trenta secoli di precetti e di sistemi, di dolori e di dubbi. Nessuna penosa dottrina, nessuna crisi interiore aveva alterato la serena armonia della vita e del temperamento umano. Ma il tempo e il cristianesimo hanno insegnato all'uomo moderno a contemplare l'infinito, a paragonarlo con l'effimero e doloroso soffio della vita presente. Il nostro organismo è continuamente eccitato e sovreccitato; e secolari dolori hanno umanizzato il nostro

cuore. Noi guardiamo nell'anima umana, e nella natura con una simpatia più penetrante, e vi troviamo delle arcane relazioni e un'intima poesia ignote all'antichità... Il riso d'artista e la comica fantasia di Aristofane, alcuni dialoghi di Luciano, sono eccezioni. L'antichità non ebbe, né poteva avere, letteratura umoristica... Si direbbe che questa sia la caratteristica delle letterature anglo-germaniche. Il cielo crepuscolare e l'umido suolo del Nord sembrano esser più acconci a nutrire la delicata e strana pianta dell'umorismo».

Concedeva però il Nencioni che «anche sotto il cielo azzurro e nella vita facile delle razze latine» l'umorismo «ha talora fiorito e due o tre volte in modo unico, meraviglioso. E parlava in fatti del Rabelais e del Cervantes, e anche dell'umorismo «realista e vivente» di Carlo Porta e di quello «delicato e desolato» di Carlo Bini, e diceva il don Abbondio del Manzoni una creazione umoristica di prim'ordine.

Più reciso nella negazione fu Giorgio Arcoleo [9], il quale, pur ammettendo che la nota dell'umorismo, speciale della letteratura moderna, non manchi di legami col mondo antico, e pur citando quell'insegnamento di Socrate che dice:

[9] *L'Umorismo nell'arte moderna*. Due conferenze al Circolo filologico di Napoli (Napoli, Detken ed., 1885).

«Una è l'origine dell'allegria e della tristezza: nei contrapposti un'idea non si conosce che per la sua contraria: della stessa materia si forma il socco e il coturno», soggiungeva: «Questo lo intelletto greco pensava: ma l'Arte non potea esprimerlo: la percezione dei contrasti rimaneva nel campo astratto, perché diversa era la vita. La Teogonia avvolgeva l'anima nel mito; l'Epopea i fatti umani nella leggenda; la Politica le forze individuali nella suprema legge dello Stato. L'Antichità costrinse serenamente le forme nell'armonia del finito: vide il Ciclope o lo Gnomo, le Grazie o le Parche. Come la vita avea liberi o servi, onnipotenti o impotenti, così la scienza ebbe sorrisi o pianto: Eraclito o

Democrito; e la letteratura ebbe tragedie o commedie. Tutt'al più il contrasto dalla sfera dell'intelletto passò nell'altra dell'immaginazione, si tramutò in fantasma, e allora Aristofane fece la satira dei sofisti, Luciano degli Dei. Ma se il Paganesimo si era obliato nella magnificenza delle forme e della natura, il Medio Evo si tormentò nei dubbi e nelle angosce dello spirito. Fu triste, ebbe sogni agitati da spettri: la potenza baronale finiva spesso nei conventi, la bellezza nei chiostri. La corruttela romana non seduceva neppure come ricordo: la dissoluzione del grande Impero aveva inoculato negli animi l'idea dell'impotenza. A rovescio del mondo antico: questo rimpiccolì nelle forme plastiche le energie soprannaturali; il Medio Evo le allargò nell'infinito: e, compreso dallo spazio e dal tempo, lo spirito umano si annullò con bramifica rassegnazione. Tale depressione soffocò ogni spirito d'iniziativa e di ricerca. Nelle credenze sovraneggiò il dogma, nella scienza l'erudizione, nell'arte la copia, nel costume la disciplina. L'umanità nel suo periodo di decadenza romana aveva sostenuto i dolori della vita coll'indifferenza dello stoico: ne aveva cercato i piaceri con la sensualità dell'epicureo: nel Medio Evo volle sottrarsi alla vita con l'estasi: donde una nuova mitologia cristiana, popolata di rimorsi, di paure, di preghiere. Il pensiero seguiva la fede: il manuale di logica era un'appendice del catechismo. In tali condizioni dominava il terrore, si aspettava il finimondo... Finalmente nella materia come nello spirito sorge un nuovo mondo. E un periodo di esultanza e al tempo stesso di mestizia e di riflessione: ma si rivela con due tendenze spiccate, l'una presso le razze germaniche, l'altra presso le latine: lì il libero esame o la Riforma: qui il culto della bellezza e della forza, la Rinascenza. I contrasti si moltiplicano nelle istituzioni, nella vita privata, nei costumi, nelle leggi, nella letteratura... Non è antitesi percepita dall'intelletto o intravista dalla fantasia; non è lotta contro la natura umana, come nell'età di mezzo; è dissonanza che stride in tutte le sfere del pensiero e dell'azione: è il dissidio tra lo spirito nuovo e le forme

vecchie. In tale situazione il trionfo dell'uno o dell'altra ha influenza decisiva sulle istituzioni, sulla scienza, sull'arte. Qui appunto va notata la differenza dei risultati nelle razze germaniche e nelle latine: differenza che spiega in gran parte perché l'umorismo ebbe tanto sviluppo presso le prime, e riuscì quasi nullo presso le seconde».

Ora, si dovrebbe innanzi tutto intendere che, prendendo in esame un'eccezionale e speciosissima espressione d'arte come l'umoristica, queste rapide sintesi, queste ideali ricostruzioni storiche, non sono ammissibili.

Come nella formazione d'una leggenda l'immaginazione collettiva rigetta tutti gli elementi, i tratti, i caratteri discordanti con la natura ideale d'un dato fatto o d'un dato personaggio ed evoca invece e combina tutte le immagini convenienti, così, nel tracciare in breve la sintesi d'una data epoca, inevitabilmente noi siamo indotti a non tener conto di tanti particolari in contraddizione, delle singole espressioni. Non possiamo prestare orecchio alle voci che protestano in mezzo a un coro soverchiante. Nella lontananza, si sa, certi colori accesi, sparsi qua e là, si attenuano, si smorzano, si fondono nella tinta generale, azzurra o grigia, del paesaggio. Perché questi colori risaltino, riassumendo intera la loro individualità, bisogna che noi ci avviciniamo: riconosceremo allora come e quanto ci avesse ingannato la lontananza.

Seguendo le teorie del Taine, considerando i fenomeni morali come soggetti anch'essi al determinismo al pari dei fenomeni fisici, la storia umana come parte della naturale, l'opera d'arte come il prodotto di determinati fattori e di determinate leggi, e cioè di quella delle dipendenze e di quella delle condizioni, con le regole che ne derivano: del carattere essenziale o della facoltà dominante, dalla prima, delle forze primordiali, razza, ambiente, momento, dalla seconda; e vedendo esclusivamente nelle espressioni artistiche gli effetti necessari di forze naturali e sociali; non

penetreremo mai nell'intimità dell'arte, ci rappresenteremo per forza tutte le manifestazioni d'un dato tempo come solidali tra loro e complementari, per modo che ciascuna necessiti le altre e tutte insieme rispecchino quelle qualità che, secondo il nostro concetto o la nostra idea sommaria, le ha raccolte e prodotte; non già la realtà infinitamente varia e continuamente mutabile, e i singoli sentimenti di essa, varii infinitamente e continuamente mutabili anch'essi. Dopo aver considerato il cielo, il clima, il sole, la società, i costumi i pregiudizii, ecc., non dobbiamo forse appuntar lo sguardo sui singoli individui e domandarci che cosa siano divenuti in ciascuno di essi questi elementi, secondo lo speciale organamento psichico, la combinazione originaria, unica, che costituisce questo o quell'individuo? Dove uno s'abbandona, l'altro si rivolta; dove uno piange, l'altro ride; e ci può esser sempre qualcuno che ride e piange a un tempo. Del mondo che lo circonda, l'uomo, in questo o in quel tempo, non vede se non ciò che lo interessa fin dall'infanzia, senza neppure sospettarlo, egli fa una scelta d'elementi e li accetta e accoglie in sé, e questi elementi, più tardi, sotto l'azione del sentimento, s'agiteranno per combinarsi nei modi più svariati.

«L'Antichità costrinse serenamente le forme nell'armonia del finito.» Ecco una sintesi. Tutta l'antichità? Nessun antico escluso? «Il Ciclope o lo Gnomo, le Grazie o le Parche.» E non anche le Sirene, metà donne, metà pesce? «La vita non aveva che o liberi o servi .» E non poteva qualche libero sentirsi servo e qualche servo sentirsi libero entro di sé? Non cita lo stesso Arcoleo Diogene che «chiude il mondo nella botte, e non accetta la grandezza d'Alessandro, se gli toglie la vista del sole»? E che vuol dire che l'intelletto greco poteva percepire il contrasto e l'Arte non poteva esprimerlo perché la vita era diversa? Com'era la vita? O tutta pianto o tutta riso? E come faceva allora l'intelletto a cogliere il contrasto? Ogni astrazione bisogna che abbia per forza radice in un fatto concreto. C'era dunque il pianto e il

riso, non il pianto o il riso; e se l'intelletto poteva cogliere il contrasto, perché non avrebbe potuto esprimerlo l'arte? «Tutt'al più – dice l'Arcoleo – il contrasto dalla sfera dell'intelletto passò nell'altra dell'immaginazione, si tramutò in fantasma, e allora Aristofane fece la satira dei sofisti, e Luciano degli Dei.» Che vuol dire quel *tutt'al più*? Se il contrasto dalla sfera dell'intelletto passò in quella dell'immaginazione e si tramutò in fantasma, vuol dire che divenne arte. E allora? Lasciamo andare Aristofane che, come vedremo, non ha nulla da fare con l'umorismo, ma Luciano non è soltanto autore del dialogo degli Dei. E andiamo avanti.

«Il mondo antico rimpiccolì nelle forme plastiche le energie soprannaturali.» Ecco un'altra sintesi. Tutto il mondo antico e tutte le energie soprannaturali? anche il fato? E tutta l'Italia del rinascimento «rimase nei suoi gusti pagana, serena; non ebbe curiosità, non intimità»? Vedremo. Parliamo d'umorismo e delle espressioni artistiche di esso, espressioni eccezionali e speciosissime, ripeto: ci basterebbe un umorista solo; ne troveremo parecchi, in ogni tempo, in ogni luogo; e diremo la ragione per cui i nostri segnatamente ci debba parere che non siano tali.

Tutte le partizioni sono arbitrarie. Poco dopo la pubblicazione del saggio del Nencioni, che negava – come abbiamo veduto – all'antichità una letteratura umoristica, non solo, ma anche la possibilità di averla, sorsero da noi prima il Fraccaroli, con uno studio intitolato appunto *Per gli Umoristi dell'Antichità* [10], poi il Bonghi [11], poi altri ancora a rilevare nelle letterature classiche, e specialmente nella greca, assai più umorismo, che non avesse saputo vedere il Nencioni.

[10] Verona, 1885. [11] *La coltura*, 15 gennaio 1886.

Quel *felice equilibrio*, quella *calma statuaria* e l'anima *sana e giovine* e la *serena armonia* della vita e del temperamento degli antichi, come la natura rappresentata da

questi con precisione e con fedeltà, senza melanconia né nostalgia, sono vecchi cavalli di battaglia della critica romantica. Già lo stesso Schiller, autore primo della partizione, dovette riconoscere che Euripide, Orazio, Properzio, Virgilio non si erano fatti un concetto ingenuo della natura e quindi concludere che vi erano anime *sentimentali* presso gli antichi e anime greche presso i moderni, e cancellare così, come impossibile a mantenere, la linea divisoria tra ispirazione antica e ispirazione moderna.

Su le tracce del Biese, che scrisse su l'evoluzione del sentimento della natura presso i greci [12], il Basch dimostrò agevolmente quanto di sentimentale vi fosse nella poesia e nel pensiero dei Greci, nella mitologia primitiva, nelle metamorfosi spesso grottesche delle divinità, nell'utopia nostalgica dell'età dell'oro, nella raffinata melanconia dei lirici e degli elegiaci in ispecie, che rappresentarono la natura non solamente «comme cadre des sentiments de l'âme, mais encore comme ayant des profondes et mystérieuses affinités avec ses sentiments».

[12] A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen* (Kiel, 1882). Abbiamo su l'argomento lavori più recenti.

Anche lo Herder, autore della partizione tra *Natur-poesie* e *Kunst-poesie*, non dava ad essa un senso rigorosamente cronologico. E il Richter negava che il cristianesimo fosse causa e origine esclusiva della nuova poesia, giacché i poemi scandinavi dell'Edda e quelli dell'India erano nati fuori del misticismo cristiano; e, ripetendo l'osservazione del Herder che «nessun poeta resta fedele ad un'ispirazione sentimentale unica», chiamava romantici non già gli autori, ma quelle fra le opere ch'erano d'ispirazione sentimentale. Arrigo Heine diceva nella Germania che si era caduti in un deplorable errore chiamando plastica l'arte classica, come se ogni arte antica o moderna, volendo esser arte, non dovesse per forza esser plastica nella sua forma esteriore. Ed è inutile

ricordare qui a quali strette si trovò Victor Hugo, volendo additare come principio dell'arte moderna la famosa teoria del grottesco, di fronte a Vulcano, a Polifemo, a Sileno, ai tritoni, ai satiri, ai ciclopi, alle sirene, alle furie, alle Parche, alle arpie, al Tersite omerico, alle *dramatis personae* delle commedie aristofanesche.

D'altra parte, nessuno più si sogna di negare che anch'essi gli antichi avessero l'idea della profonda infelicità degli uomini. La espressero, del resto, chiaramente filosofi e poeti. Ma, al solito, anche tra il dolore antico e il dolore moderno si è voluto vedere da alcuni una differenza quasi sostanziale, e si è sostenuto che vi è una lugubre progressione nel dolore, svolgentesi con la storia stessa della civiltà, una progressione che ha fondamento nella sensibilità dell'umana coscienza, sempre più delicata, e nell'irritabilità e nella incontentabilità di essa di mano in mano sempre maggiori.

Ma questo lo aveva già detto, se non c'inganniamo, fin dal tempo dei tempi, Salomone. Accrescimento di scienza, accrescimento di dolore. E aveva proprio ragione, fin dal tempo dei tempi, Salomone? Sta a vedere. Se le passioni, quanto più si afforzano e si affinano, tanto più acquistano una specie d'attrazione e di compenetrazione scambievole; se con l'aiuto della fantasia e dei sensi noi ci inoltriamo, come dicono, in un «processo d'universalizzazione» che si fa sempre più rapido e sempre più invadente, sicché in un dolore ci par di sentire più dolori, tutti i dolori, soffriamo noi per questo veramente di più? No: perché questo accrescimento, se mai, è a scapito dell'intensità. E ben per questo il Leopardi notava acutamente che il dolore antico era un dolor disperato, come suol essere in natura, com'è ancora nei popoli barbari e semi-selvaggi o nelle genti della campagna, senza il conforto cioè della sensibilità, senza la dolce rassegnazione alle sventure.

Facilmente oggi, agli occhi nostri, se crediamo d'essere

infelici, il mondo si converte in un teatro d'universale infelicità? Vuol dire che, invece di sprofondarci nel nostro proprio dolore, noi lo allarghiamo, lo diffondiamo nell'universo. Ci strappiamo la spina, e ci avvolgiamo in una nuvola nera. Cresce la noja, ma si spunta e si attenua il dolore. Però, ecco, e quel tal *tedio della vita* dei contemporanei di Lucrezio? e quella tal tristezza misantropica di Timone?

Oh via! è proprio inutile sfoggiare esempi e citazioni. Sono questioni, disquisizioni, argomentazioni accademiche. L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tal quale. Possiamo tutt'al più ammettere che oggi, per questa – se vuoi – cresciuta sensibilità e per il progresso (ahimè) della civiltà, siano più comuni quelle disposizioni di spirito, quelle condizioni di vita più favorevoli al fenomeno dell'umorismo, o meglio, di un certo umorismo; ma è assolutamente arbitrario il negare che tali disposizioni non esistessero o non potessero esistere in antico.

A buon conto, Diogene, con la sua botte e la sua lanterna, non è di jeri; e nulla di più serio nel ridicolo e di più ridicolo nel serio. Eccezioni, come dice il Nencioni e ripete l'Arcoleo, Aristofane e Luciano? Ma eccezioni, allora, anche Swift e Sterne. Tutta l'arte umoristica, ripetiamo, è stata sempre ed è tuttavia arte d'eccezione.

Diverso il pianto, secondo questa critica, e diverso naturalmente anche il riso degli antichi. Notissima, la distinzione di Gian Paolo Richter tra comico classico e comico romantico: facezia grossolana, satira volgare, derisione de' vizii e dei difetti, senza alcuna commiserazione o pietà, quello; umore, questo, cioè riso filosofico, misto di dolore, perché nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza e di simpatia.

Da noi il Leopardi, che ebbe sempre la nostalgia del

passato e che nei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* volle far notare che egli sentiva il dolore non a modo dei romantici, ma a modo degli antichi, cioè il dolore disperato, difese pure il comico antico contro il moderno, il comico antico che «era veramente sostanzioso, esprimeva sempre e metteva sotto gli occhi, per dir così, un corpo di ridicolo», mentre il moderno «un'ombra, uno spirito, un vento, un soffio, un fumo. Quello empieva di riso, questo appella lo fa gustare; quello era solido, questo fugace; quello consisteva in immagini, similitudini, paragoni, racconti, insomma cose ridicole; questo in parole, generalmente e sommariamente parlando, e nasce da quella tal composizione di voci, da quello equivoco, da quella tale allusione di parole, da quel giocolino di parole, da quella tal parola appunto – di maniera che, togliete quelle allusioni, scomponete e ordinate diversamente quelle parole, levate quell'equivoco, sostituite una parola in cambio d'un'altra, svanisce il ridicolo».

E cita l'esempio di Luciano che paragona gli Dei sospesi al fuso della Parca ai pesciolini sospesi alla canna del pescatore. Poi avverte: «Ma forse e senza forse, presentemente, e massime ai francesi, par grossolano quel che una volta si chiamava sale attico, e piacque ai greci, popolo il più civile dell'antichità e ai latini. E può essere che anche Orazio avesse una simile opinione, quando disse male de' sali di Plauto; e in fatti le Satire e le Epistole di Orazio non sono di così solido ridicolo come l'antico comico greco e latino, ma né anche di gran lunga così sottile come il moderno. Ora, a forza di motti, si è renduto spirituale anche il ridicolo, assottigliato tanto che ormai non è più né pur liquore, ma un etere, un vapore; e questo solo si stima ridicolo degno delle persone di buon gusto e di spirito e di vero *buon tuono*, e degno del bel mondo e della civile conversazione. Il ridicolo delle antiche commedie nasceva anche molto dalle operazioni stesse che erano introdotti a fare i personaggi sulla scena, e quivi ancora era non piccola sorgente di sale, ma pura azione, come nelle Cerimonie del

Maffei: commedia piena di vero e antico ridicolo, quel salire di Orazio per la finestra a fine di evitare i complimenti alle porte . Un'altra gran differenza tra il ridicolo antico e il moderno è che quello era preso da cose popolari e domestiche o almeno non della più fina conversazione, la quale poi non esisteva ancor per lo meno così raffinata; ma il moderno, massime il francese, versa principalmente intorno al più squisito mondo, alle cose dei nobili più raffinati, alle vicende domestiche delle famiglie più moderne, ecc., ecc. (come anche proporzionatamente era il ridicolo d'Orazio): sicché quello era un ridicolo che avea corpo, e, come il filo di un'arma che non sia troppo aguzzo, durò lungo tempo; dove questo, come ha una punta sottilissima, più o meno secondo i tempi e le nazioni, così anche in un batter d'occhio si logora e si consuma, e dal volgo poi non si sente, come il taglio del rasojo a prima giunta».

Il Leopardi, evidentemente, parla qui dell'*esprit* francese in contrapposizione del ridicolo classico, senza pensare che questo «*esprit de conversation, le talent de faire des mots, le gout des petites phrases vives, fines, imprévues, ingénieuses, dardées avec gaieté ou malice*» [13], è classico anch'esso e antichissimo in Francia: *Das res industriosissime persequitur gens Gallorum, rem militarem et argute loqui.*

[13] Vedi H. Taine, *Notes sur l'Angleterre* (Paris, Hachette et Cie, douzième édition, 1903)- ch. VIII, «De l'*esprit* anglais», p. 339.

Questo *esprit* nativo in Francia, che si raffina anch'esso a mano a mano e diviene un po' convenzionale, elegante, aristocratico, in certi periodi letterarii, non è certamente l'*humour* moderno, e tanto meno quello inglese che il Taine gli contrappone, come fatto appunto di cose più che di parole o, sotto un certo aspetto fatto di buon senso, se – come pensava il Joubert – l'*esprit* consiste nell'aver molte idee inutili e il buon senso nell'esser provvisto di nozioni necessarie. Non confondiamo dunque.

Nel 1899 Alberto Cantoni, argutissimo nostro umorista [14], che sentiva profondamente il dissidio interno tra la ragione e il sentimento e soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto, riprese l'argomento in una sua novella critica intitolata *Humour classico e moderno* [15], nella quale immagina che un bel vecchio rubicondo e gioviale, che rappresenta l'*Humour classico*, e un ometto smilzo e circospetto, con una faccia un poco sdolcinata e un poco motteggiatrice, che rappresenta l'*Humour moderno*, s'incontrino a Bergamo innanzi al monumento a Gaetano Donizetti e là, senz'altro si mettono a disputare tra loro e poi si lanciano una sfida, si propongono cioè d'andare in campagna lì presso, a Clusone, dove si tiene una fiera, ognuno per conto proprio, come se non si fossero mai visti, e di ritornare poi la sera, lì daccapo, innanzi al monumento di Donizetti, recando ciascuno le fugaci e particolari impressioni della gita per metterle a paragone.

[14] Vedi su lui il mio saggio «Un critico fantastico», nel vol. [Arte e scienza](#) (Roma, W. Modes ed., 1908)

[15] Il Cantoni chiama propriamente questo suo lavoro *grottesco*, forse per la contaminazione dell'elemento fantastico con la critica.

Invece di discorrere criticamente della natura, delle intenzioni, del sapore dell'umorismo antico e del moderno, il Cantoni, in questa novella, riferisce vivacemente, in un dialogo brioso le impressioni del vecchio gioviale e dell'ometto circospetto raccolte alla fiera di Clusone. Quelle del primo avrebbero potuto essere argomento d'una novella del Boccaccio, del Firenzuola, del Bandello; i comenti e le variazioni sentimentali dell'altro hanno invece il sapore di quelle dello Sterne nel *Sentimental Journey* o del Heine nei *Reisebilder*. Il Cantoni, prediligendo la natura ingenua e schietta terrebbe nella disputa dalla parte del vecchio rubicondo, se non fosse costretto a riconoscere ch'esso ha voluto rimanere tal quale assai più che non lo comportassero

gli anni e che è volgaruccio e spesso vergognosamente sensuale; ma poi, sentendo anche in sé il dissidio che tiene scissa e sdoppiata l'anima di quell'altro, dell'ometto smilzo, lo fa mordere dal vecchio con aspre parole:

« – A forza di ripetere continuamente che tu sembri sorriso e che sei dolore... n'è venuto che oramai non si sa più né che cosa veramente tu sembri, né che cosa veramente tu sia. . . Se tu ti potessi vedere, non capiresti, come me, se tu abbia più voglia di piangere o di sorridere.

– Adesso è vero – gli risponde l'*Humour moderno*. – Perché adesso penso solamente che voi vi siete fermato a mezza via. Al vostro tempo le gioje e le angustie della vita avevano due forme o almeno due parvenze più semplici e molto dissimili fra di loro, e niente era più facile che sceverare le une dalle altre per poi rialzare le prime a danno delle seconde, o viceversa; ma dopo, cioè al tempo mio, è sopravvenuta la critica e felice notte; s'è brancolato molto tempo a non sapere né che cosa fosse il meglio, né che cosa fosse il peggio, finché principiarono ad apparire, dopo essere stati così gran tempo assai nascosti, i lati *dolorosi* della gioja e i lati *risibili* del dolore umano. Anche gli antichi solevano sostenere che il piacere non era altro che la cessazione del dolore e che il dolore stesso, ben esaminato, non era punto il male; ma le sostenevano sul serio queste belle cose: come dire che non ne erano niente penetrati; adesso invece è venuto pur troppo il tempo mio e si ripete, aimè, quasi ridendo, cioè con la più profonda persuasione, che i due suddetti elementi, attaccati da poco in qua alla gioja e al dolore hanno assunto aspetti così incerti e così trascolorati che non si possono più non ché separare, nemmeno distinguere. Ne è venuto che i miei contemporanei non fanno ora più essere né ben contenti, né bene malcontenti mai, e che voi solo non bastate più né a far fermentare il misurato sollazzo dei primi e né a divergere le sofistiche tremerele dei secondi. Ci voglio io, che mescolo tutto scientemente per fare svanire da una parte

quanto più posso ingannevoli miraggi e per limitare dall'altra
quante più trovo superflue asperità. Vivo di espedienti e di
cuscinetti, io...

– Bella vita! – esclama il vecchio.

E l'ometto smilzo séguita:

– ...per arrivare possibilmente ad uno stato intermedio
che rappresenti come la sostanza grigia dell'umana
sensibilità. Si sente troppo adesso, come troppo s'è riso a
ufo ed a credenza in altri tempi: urge però che il pensiero
regga le briglie alla più incomposta manifestazione del
sentimento... Rimpiango sempre di non aver potuto ereditare le
vostre illusioni, e mi rallegro nello stesso tempo di trovarmi
di qua dal fosso, bene agguerrito contro alle insidie delle
illusioni stesse!

O che avete? Perché mi affisate a codesto modo?

– Penso -, risponde il vecchio, – che se vuoi proprio
aver due anime in una, fai molto bene a non assumere la famosa
guardatura di quel vedovo innamorato, che a sinistra piangeva
la morta e a destra faceva l'occhietto alla viva. Tu invece
vuoi piangere e far l'occhietto insieme, da tutte due le
parti, come dire che non ci si capisce più nulla».

Come nel dramma romantico che i due bravi borghesi Dupuis
e Cotonet vedevano: «vêtu de blanc et de noir, riant d'un oeil
et pleurant de l'autre».

Ma abbiamo confusione anche qui. In fondo, il Cantoni
viene a dire sott'altra forma quello stesso che avevano detto
il Richter e il Leopardi. Se non che, egli chiama anche *humour*
quello che gli altri due avevano chiamato comico classico e
ridicolo antico. Il Richter – tedesco – tesse però l'elogio
del comico romantico o *humour* moderno, e vitupera come
grossolano e volgare il comico classico; mentre il Cantoni,
come il Leopardi – da buon italiano – lo difende, pur

riconoscendo che la taccia di vergognosa sensualità non sia affatto immeritata. Ma anche per lui l'*humour* moderno non è altro che una sofisticazione dell'antico. «Via, ho idea, – gli dice infatti l'*Humour* classico, – che si sia fatto sempre senza di te, ovvero che tu non sia altro che la parte peggiore di me medesimo, la quale abbia messo cresta per impertinenza, come ora usa. E un gran dire però che non s'abbia mai a conoscersi bene da sé soli! Tu mi sei certo scivolato di sotto ed io non me ne sono avvisto.»

Ora è vero questo? Ciò che il Cantoni chiama *humour classico* è proprio *humour*? non incorre il Cantoni per un verso nello stesso errore in cui incorse già per l'altro il Leopardi, confondendo cioè con l'*esprit* francese tutto il ridicolo moderno? Più propriamente: ciò che il Cantoni chiama *humour classico*, non sarebbe l'umorismo inteso in un senso molto più largo, nel quale sian comprese la burla, la baja, la facezia, tutto il comico in somma nelle sue varie espressioni?

Qui è il nodo vero della questione.

Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare, e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche come presso le moderne, d'ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione.

Introduzione

Parte Prima

I. La parola "Umorismo"

II. Questioni preliminari

III. Distinzioni sommarie

[IV. L'umorismo e la retorica](#)
[V. L'ironia comica nella poesia cavalleresca](#)
[VI. Umoristi italiani](#)

Parte Seconda

[Essenza, caratteri e materia dell'umorismo](#)

[Indice Saggi e Discorsi](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)