GIOVANNI INVITTO

**Su Croce, Bergson e Pirandello.
A proposito della fenomenologia del comico**

§1. Benedetto Croce, sicuramente il più significativo intellettuale e filosofo italiano della prima metà del ventesimo secolo, «fece scuola» anche e soprattutto nel campo dell'estetica. A parte i saggi sparsi, a noi rimangono tre volumi monotematici. Il primo, fondamentale, è *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902, quindi *Breviario di estetica* del 1913 e *Estetica in nuce* del 1928.

Soprattutto l'*Estetica* ha rivestito, nella percezione di Croce, e non solo, un ruolo fondamentale. Il 28 giugno 1900, egli risponde ad una lettera di Giovanni Gentile e l'oggetto primario è un opuscolo che riprende una memoria presentata, quell'anno, all'Accademia Pontaniana di Napoli, e che Gentile pare aver apprezzato:

Amico carissimo, stamattina vi ho mandato molte bozze. Vi ringrazio delle osservazioni che mi fate sul mio opuscolo, e vi sarò grato se me ne verrete comunicando delle altre, via via che ne avrete tempo, in questi mesi prossimi. Mi fa molto piacere che abbiate trovato buono l'indirizzo della mia *Estetica*. Nello scriverla, pensavo spesso all'impressione che voi ne avreste ricevuta. E non senza trepidazione vi detti l'opuscolo un mese fa, quando passaste per Napoli. In questioni così sottili, e nelle quali si è tanto errato, è difficile sentirsi sicuri. Ora ho cominciato a lavorare al sommario storico dell'*Estetica*, e a ripensare al già scritto. Vorrei comunicarvi alcune mie idee sull'*Estetica* trascendentale di Kant, sulle *categorie*, e su altre questioni. Ma forse sarà meglio discuterne a voce quando passerete per Napoli, dopo gli esami. [...] Una stretta di mano dal vostro Benedetto Croce¹.

Nello specifico, queste note affronteranno non l'intera *Estetica*, ma partiranno dal tema del comico collegato a termini vicini come umorismo, riso ecc. Vedremo che la riflessione del filosofo non riguarda il singolo

¹ B. CROCE, *Lettere a Giovanni Gentile (1896-1924)*, a c. di A. Croce, intr. di G. Sasso, Mondadori, Milano 1981, pp. 91-92.

genere, ma affronta un tema nel suo complesso. L'obiezione di fondo che Croce fa, non solo quando si parla di comico, di tragico ecc. è che non esistono di per sé i generi, perché è il soggetto fruitore che dà un marchio all'opera. Ma questo marchio è soggettivo e non ha nulla di scientifico. I cosiddetti «generi letterari» hanno una funzione pratica non conoscitiva ed ermeneutica. Scrive Croce in *Estetica*:

Chi poi discorre di tragedie, commedie, drammi, romanzi [...] certo non dice nulla di scientificamente erroneo, perché egli adopera vocaboli e frasi, non stabilisce definizioni e leggi. L'errore si ha solamente quando al vocabolo si dia peso di distinzione scientifica, quando, insomma, si vada ingenuamente a cadere nei tranelli che quella fraseologia suole intendere.²

E se qualcuno insiste per avere una definizione di validità universale, perché il soggetto vuole sentirsi rassicurato da categorie culturali e lessicali partecipate dagli altri soggetti, per Croce si può dare solo questa risposta: «Sublime (o comico, tragico, umoristico, ecc.) è tutto ciò che è stato, o sarà chiamato così da coloro che hanno adoperato, o adopereranno, queste parole»³. Si tratta di una vera soluzione che produce un nominalismo radicale e soggettivo.

Ma la critica del filosofo va oltre e trova nell'endiadi simpatico/antipatico l'origine di questa fossilizzazione di concetti che rinviano solo al vissuto del fruitore dell'opera d'arte. Infatti, nel capitolo XII, dell'opera in questione, intitolato *L'estetica del simpatico e i concetti pseudoestetici*, leggiamo non solo l'inaccettabilità di quelle categorie ritenute fittizie, ma anche la spiegazione del perché saranno espunte da tutta la trattazione:

La dottrina del simpatico [...] ha introdotti e resi domestici nei sistemi di Estetica una serie di concetti, dei quali basta dare un rapido cenno per giustificare il risoluto discacciamento che ne facciamo dal nostro. Il catalogo di essi è lungo, anzi interminabile: tragico, comico, sublime, patetico, commovente, triste, ridicolo, malinconico, tragicomico, umoristico, maestoso, dignitoso, serio, grave, imponente, nobile, decoroso, grazioso, attraente, stuzzicante, civettuolo, idilliaco, elegiaco,

² B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 49-50.

³ Ivi, p. 115.

allegro, violento, ingenuo, crudele, turpe, orrido, disgustoso, spaventoso, nauseante; e chi più ne ha, più ne metta.⁴

La genesi di questa proliferazione nominalistica sarebbe nell'antitesi simpatico/antipatico perché il contenuto *simpatico* era considerato come il bello e l'*antipatico* come il brutto. Le varietà del tipo: tragico, comico, sublime, patetico ecc. formavano, per quella concezione dichiarata erronea dell'Estetica, le gradazioni e le sfumature intercorrenti tra il bello e il brutto⁵. In sostanza, sostiene Croce, sono tutti concetti privi di valore filosofico: alcune di quelle classi hanno un significato prevalentemente positivo, altre uno negativo. Ma aggiunge: «in altre, infine, prevale l'aspetto del miscuglio, come nel caso del comico, del tenero, del malinconico, dell'umoristico, del tragicomico»⁶. Il comico non solo è definizione astratta e pragmatica, ma è figlio di un miscuglio di altri pseudogeneri.

Qui subentra un'altra distinzione, sulla quale, come vedremo, si soffermerà con spirito critico, Luigi Pirandello. Croce scrive in *Estetica*: «l'umoristico sarà il riso tra le lacrime, il riso amaro, lo sbalzo brusco dal comico al tragico e dal tragico al comico, il comico romantico»⁷. Anche qui ci troviamo, quindi, davanti ad una miscela di categorie diverse, se non opposte. L'intento del filosofo neoidealista è di minare alla base, e demistificare, la definizione e l'elencazione di generi artistici. Non di meno, egli non si sottrae al compito di definire la genesi e la fenomenologia di queste pragmatiche. In tale quadro dà anche una definizione del comico:

Il comico è stato definito come il dispiacere destato dalla percezione di una stortura e seguito subito da un maggior piacere derivante dal rilassarsi delle nostre forze psichiche, che erano tese nell'aspettazione di qualcosa che si prevedeva importante.⁸

È la teoria della comicità come dell'atto atteso e mancato, dello sviamento non atteso e dello spostamento del lettore, dello spettatore ecc. Ma cosa avviene nell'attimo in cui lo sguardo del fruitore viene dirottato verso ciò che non era assolutamente atteso? Quest'attimo, leggiamo in

⁴ Ivi, p. 111.

⁵ Cfr. Ivi, pp. 111-112.

⁶ Ivi, p. 113.

⁷ Ivi, p. 115.

⁸ Ivi, p. 116.

Estetica, è come soverchiato da ciò che immediatamente segue, in cui possiamo gettar via l'attenzione preparata, «liberarci della provvista di forza psichica accumulata e ormai superflua, sentirci leggeri e sani: che è il piacere del comico, col suo equivalente fisiologico, il riso»⁹. Se il comico è determinato da una condizione psicologica, il riso è la sua fenomenizzazione fisiologica.

Croce fa anche, come ha fatto per le altre categorie estetiche in genere, anche la storia della definizione del comico. Cita Platone, Aristotele, Hobbes, Kant. Ma il filosofo mette in allerta il lettore, avvisandolo che, se quella definizione viene presa troppo sul serio, anche di essa accade ciò che Giampaolo Richter «ebbe a dire in genere di tutte le definizioni del comico: che il loro solo merito è di riuscire essere stesse comiche». È il gioco speculare della duplicazione: anche le definizioni del comico diventano comiche. Altro *discours de la méthode*: chi determinerà mai logicamente la linea divisoria tra il comico e il non comico, tra il riso e il sorriso, tra il sorriso e la gravità, «e taglierà con tagli netti quel sempre vario continuo in cui si spazia la vita?»¹⁰.

Il bisturi affonda ancora: altro è usare in estetica la categoria o determinazione qualitativa per opere di valore sostanziale e riconosciuto universalmente, altro è collocare in quell'area la comicità. Se ogni fatto può generare rappresentazione artistica, c'è anche una relazione accidentale e casuale che va oltre i concetti psicologici. Vale a dire che

nei processi descritti entrano talvolta anche fatti estetici, come è il caso dell'impressione di sublime che può suscitare l'opera di un artista titano, di un Dante o di uno Shakespeare, e di quella comica del conato di un imbrattatele o di un imbrattacarte. Ma anche in questo caso il processo è estrinseco al fatto estetico, al quale non si lega effettivamente se non il sentimento del valore e disvalore estetico, del bello e del brutto.¹¹

In *Breviario di Estetica*, dove riprende alcune lezioni tenute nel 1912 presso l'Università di Houston, la critica di Croce contro alcune teorie relative all'arte è sempre più severa. Egli continua a dichiarare il proprio dissenso con quelle distinzioni in forme particolari di arte fatte dai critici e dai teorici. Afferma che c'è una critica che frantuma l'arte e «ce n'è

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, pp. 117-118.

¹¹ Ivi, p. 118.

un'altra, moralistica, che tratta le opere d'arte come azioni rispetto a fini che l'artista si propone o si sarebbe dovuto proporre; e c'è quella edonistica, che presenta l'arte come tale che ha raggiunto o no la voluttà e il divertimento»¹². Quindi la critica è triplice: da una parte quella, già presentata, della pratica che rompe l'arte in vari generi, quella che valuta riuscita l'opera solo se corrisponde alle intenzioni - reali o presunte - dell'autore e quella, infine, che assegna all'arte una funzione ludica. In ogni caso l'opera d'arte non è mai valutata in sé, ma finalizzata a parametri esterni ed eteronomi.

Nel riprendere la storia delle teorie estetiche, Croce si imbatte in Kant e nella *Critica del giudizio*. Egli ritiene il filosofo tedesco quasi novello Cesare o Napoleone che concilia due secoli di teoria e trova una soluzione mediatrice. Infatti, per il pensatore italiano anche la rappresentazione semisimbolica si può accogliere, purché la si interpreti con discrezione, essendo vero che in Kant si ripropone, in modo particolarmente intenso, la questione del suo Settecento circa l'assolutezza o relatività del gusto, e le altre questioni sulle regolarità o irregolarità del genio, sulla bellezza pura o sulla bellezza «aderente», sul sublime e sul comico e sui limiti delle arti¹³.

Dopo Kant, Croce affronta il periodo romantico, da Schiller in poi. Qui, per la teoria dell'arte dal concetto di gioco, poco condivisa dal Nostro, si passa a quello di ironia o «agilità», secondo il lessico di Schlegel, richiamato con Ludovico Tieck, per poi divenire arte buffonesca. Oppure occorre rifarsi al contesto di quando «al vasto mondo dell'arte» si sovrappose, come unico ideale, l'arte buffonesco-grottesca, che era quella sollecitudine e tenerezza di Enrico Heine adolescente, in cui era percepibile una invasione della individualità «pratica» del poeta, nella pura visione dell'arte, come si poteva vedere soprattutto nella cosiddetta «arte umoristica»¹⁴.

Anche in *Aesthetica in nuce*, del 1928, gli interventi di critica serrata non mutano bersaglio. Il filosofo ritorna a contestare l'irrigidimento e le classificazioni schematiche in generi. Era stato, e rimane, questo un punto permanente e caratterizzante della teoria estetica crociana, ma, evidentemente, a distanza di circa trent'anni dalla prima enunciazione in *Estetica*, i risultati non erano stati soddisfacenti. Si trattava di affrontare,

¹² B. CROCE, *Breviario di estetica*, in *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 110-111.

¹³ Cfr. B. CROCE, *Breviario di estetica*, cit., pp. 141-142.

¹⁴ Ivi, p. 156.

dopo il problema teorico della comunicazione e della riproduzione tecnica dell'opera d'arte, l'antico tema della la teoria, comunque definita utile e legittima, dei generi letterari, cioè «le classificazioni che si fanno delle opere d'arte secondo il loro contenuto o motivo sentimentale, in opere tragiche, comiche, liriche, eroiche, amorose, idilliache, romanzesche, e via dividendo e suddividendo»¹⁵. Questa teoria dei generi letterari, ribadisce Croce, è negativa perché sembra imporre alcune caratteristiche alle singole opere d'arte per farle rientrare in un genere specifico e predeterminato dal critico.

Ritornano le categorie e, tra esse, il comico. Leggiamo: «Nelle vecchie Estetiche, e ancor oggi in quelle che ne continuano il tipo, si dava grande parte alle cosiddette categorie del bello: il sublime, il tragico, il comico, il grazioso, l'umoristico». Ma Croce non solo contesta questa lottizzazione dei prodotti artistici, ma contesta anche una loro graduatoria. Egli afferma che i filosofi, soprattutto i tedeschi, disposero questi generi artistici «in una serie di fantastico progresso, culminante ora nel Bello, ora nel Tragico, ora nell'Umoristico». Ma questi, riafferma il filosofo italiano, sono concetti psicologici ed empirici e non appartengono all'Estetica, ma alla totalità dei sentimenti «che sono la perpetua materia dell'intuizione artistica»¹⁶.

§2. Ora trattiamo il modo nel quale, normalmente, si fenomenizza il comico¹⁷. Pensiamo all'ironia, alla comicità, al riso, al sarcasmo, alla satira, termine, come noto, risalente all'antichità latina, dove il binomio *lanx satura* stava ad indicare un piatto di primizie varie da dedicare agli Dei. Da quel termine, relativo ad una pratica religiosa, nacque la dissacrante e, diremmo oggi, la laicissima satira.

È chiaro che qui stiamo parlando del riso e del ridere nella dimensione esistenziale del soggetto, ma anche come categorie interne alla produzione culturale e artistica. In *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, prima edizione del 1908, la distinzione che Benedetto Croce fa parlando della società dei *Pari*, cioè di intellettuali e artisti, è chiara:

¹⁵ B. CROCE, *Aesthetica in nuce*, cit., p. 220.

¹⁶ Ivi, p. 222.

¹⁷ Questa sezione del saggio riprende in parte ed amplia il testo di G. INVITTO, *Asterischi fenomenologici del riso. Tra Kierkegaard e Charlie Chaplin*, «Athanos», 16, 2013: *Figure del riso*, a cura di A. Ponzio, pp. 21-32

All'artista non si domanda né sistema filosofico né notizie di fatto (se cose di questi genere si trovano nella sua opera, vi sono *per accidens*) ma il suo proprio sogno, nient'altro che l'espressione di un mondo desiderato o aborrito o variamente contessuto di desideri e aborrimenti. Che egli ci trasporti in questo sogno, nel rapimento della gioia o nell'incubo del terrore, nelle solennità o nell'umiltà, nella tragedia o nel riso, e non gli chiederemo altro: concetti e fatti, e come la realtà sia metafisicamente costituita, e come essa si sia svolta nel tempo, sono tutte cose che attingeremo altronde.¹⁸

Poco dopo dirà che il sentimento che l'artista vero ritrae è quello delle cose, *lacrymae rerum*¹⁹. Siamo in un clima teoretico e in un tema nei quali il comico non trova spazio. Pertanto, per fare da sponda e confronto con il pensiero di Croce, si discuterà anche di altri pensatori che hanno lasciato teorie o riflessioni organiche su questi temi.

Se introduciamo Henri Bergson e il suo scritto sul riso del 1900, è parso più che opportuno parlare del testo di Luigi Pirandello sull'umorismo che riprende, nel 1908, alcune lezioni su quel tema tenute al Magistero di Roma. Naturalmente ci soffermeremo, soprattutto analizzando i testi in rapporto a quanto scritto del pensatore napoletano, anche sul rapporto tra comico e umorismo. Vedremo l'uno e l'altro anche nella percezione e nella critica di Croce.

Il testo di Bergson, apparso nel 1900, cioè due anni prima della *Estetica* crociana, comprende tre articoli su *le rire* o, piuttosto, come dice l'autore, su *le rire spécialement provoqué par le comique*²⁰. Bergson si chiede quale distillato ci darà l'essenza, che è sempre la stessa, con la quale tanti prodotti diversi improntano il loro odore «indiscreto» e invadente o il loro profumo delicato che noi chiamiamo comico o umoristico. Il filosofo francese non può non rilevare, e lo segnala, che i maggiori pensatori, dopo Aristotele, si sono legati a questo «piccolo» problema, che sempre, sotto lo sforzo, scivola via, sfugge, risorge come una sfida impertinente lanciata alla speculazione filosofica²¹.

¹⁸ B. CROCE, *Filosofia della pratica*, Laterza, Bari 1963, p. 181.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 182.

²⁰ H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, a cura di B. Gibier, éd. complétée le 2002, in www.scribd.com/doc/88729284/Bergson-Le-Rire, nella collana «Les classiques des sciences sociales», p. 6. Sono articoli che Bergson aveva già pubblicato nella *Revue de Paris*.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 9.

Bergson fa una premessa fondamentale quando aggiunge che non vi è evento comico o ridicolo al di fuori di ciò che è umano:

Un paesaggio potrà essere bello, grazioso, sublime, insignificante o laido, ma non sarà mai ridicolo [...]. Come mai un fatto così importante, nella sua semplicità, non ha attirato maggiormente l'attenzione dei filosofi? Molti hanno definito l'uomo «un animale che sa ridere». Si sarebbe anche potuto altrettanto bene definirlo un animale che fa ridere, perché se qualche altro animale vi perviene, o qualche oggetto inanimato, è per una rassomiglianza con l'uomo, per il marchio che l'uomo vi imprime o per l'uso che l'uomo ne fa.²²

In questa ermeneutica minuta e puntuale che il filosofo fa del comico, del ridicolo, del riso e del ridere, non manca un avvertimento importante che definisce ulteriormente quel vissuto. Nella sua lettura antropologica, Bergson avverte che il più grande nemico del comico è l'emozione²³. L'analisi del francese è anche un'analisi tecnica: il secondo capitolo, per esempio, distingue il *comique de situation* e il *comique de mots*, che noi potremmo tradurre con «contesto» comico e «testo» comico. Sin dall'antichità, quando l'evento comico non era evento imprevisto della vita quotidiana, come spesso accade di avvertire oggi perché è prodotto dalla creatività artistica, il contesto che produceva e sollecitava la risata era normalmente e strutturalmente accompagnato anche da un testo comico. Il terzo, e ultimo, capitolo di *Le rire* affronta il tema del *comique de caractère*. Una notazione importante dell'autore è nel sottolineare il carattere «equivoco» del comico. Infatti la comicità non appartiene del tutto all'arte né del tutto alla vita:

Da un lato i personaggi della vita reale non ci farebbero ridere se noi non fossimo capaci d'assistere alle loro pratiche come ad uno spettacolo che guardiamo dall'alto del nostro palco; non sono comici ai nostri occhi che per il fatto che ci donano la commedia. Ma, d'altra parte, anche al teatro, il piacere di ridere non è un piacere puro, voglio dire esclusivamente estetico, assolutamente disinteressato. Vi si mescola una *arrière-pensée* che la società ha per noi quando noi stessi non l'abbiamo. Vi entra l'intenzione inconfessata d'umiliare, e attraverso essa, è vero, di correggere perlomeno

²² Ivi, p. 10.

²³ Cfr. ivi, p. 11.

esteriormente. Questo avviene perché la commedia è più vicina del dramma alla vita reale.²⁴

Il filosofo, così, privilegia la commedia rispetto al dramma: accoglie oggettivamente, quindi, quella individuazione dei generi tanto avversata da Croce. Potremmo chiosare con il «ridendo castigat mores» attribuito ad un altro francese, il secentesco latinista Jean de Santeul. Il discorso di Bergson su *le rire* e sul comico è un discorso che, alle soglie del XX secolo, è autonomo ed epistemologicamente ben impiantato.

A sei anni dall'uscita del testo-base crociano, Luigi Pirandello riaffronta, dal punto di vista teoretico e in maniera più organica, il tema dell'umorismo. Per l'autore siciliano le strutture dell'esistenza sono autonome e ab-solute, cioè sciolte da altre prospettive ulteriori e da altre illuminazioni. Se Croce parla, a proposito dell'umorismo, dell'attesa che crea uno scarto, Pirandello parla del sentimento del contrario:

L'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora si allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.²⁵

La dialettica è qui tra il corpo e l'ombra: il soggetto si vive come corpo ma per l'altro è anche ombra. L'umorismo è cogliere lo sdoppiamento e presentare il doppio aspetto della realtà. Chiaramente qui è implicita la copresenza del «contrario» che crea uno spiazzamento. La comicità è proprio questo attendersi una sequenza logica sulla base del già visto quando, invece, subentra l'essere «spostati». L'umorismo è in questo deviare improvvisamente l'attenzione sull'inatteso. In ciò è anche quel fa la differenza con l'ironia, perché, scrive Pirandello, se l'umorismo consistesse tutto nella puntura di spillo che svescia, cioè apre totalmente e fa vedere la rana «abbottata», cioè la rana che pensa di gonfiarsi fino al punto di raggiungere le dimensioni del bue, ironia e umorismo sarebbero

²⁴ Ivi, pp. 60-61.

²⁵ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, introd. di S. Guglielmino, Mondadori, Milano 1986, p. 168.

press'a poco la stessa cosa. Ma l'umorismo «non è tutto in questa puntura di spillo»²⁶.

La comicità e la risata generata nello spettatore sono dovute proprio a questo delocalizzazione mentale improvvisa e inattesa: si vede un uomo che cammina verso una meta e, improvvisamente, cade in un tombino. È il non atteso, l'imprevisto che può riguardare il tragico o il patetico. Era il modello dell'attesa mancata previsto anche da Croce. Questo, nelle situazioni socialmente non patologiche, rientra nel comico, termine che, come visto, rinvia alla commedia, quindi al fittizio, a ciò che è creato dal soggetto.

Quando scrive i testi sull'umorismo, Pirandello ha a che fare proprio con quella cattedrale della cultura italiana del tempo qual era Benedetto Croce. Pirandello sa bene che il filosofo napoletano rifiuta le definizioni e che afferma che esistono solo gli scrittori e non le categorie di scrittori e che, pertanto, non si può dare una definizione dell'umorismo, ma dei singoli umoristi. Pirandello contesta quella «filosofia»:

L'umorismo non c'è; ci sono scrittori umoristi. Il comico non c'è; ci sono scrittori comici. Benissimo! E se un tale, sbagliando afferma che un tale scrittore umorista è un comico, come farò io a chiarirgli lo sbaglio, a dimostrargli che è un umorista e non un comico? [...] Io gli pongo innanzi questo quesito, e gli domando come potrebbe egli dimostrare, per esempio, all'Arcoleo, il quale afferma che il personaggio di don Abbondio è comico, che invece no, quel personaggio è umoristico, se non avesse ben chiaro in mente che cosa sia e cosa debba intendersi per umorismo.²⁷

Naturalmente, dinnanzi a quello che considera un'estetica astratta e negativa, quale quella crociana che caccia dalla porta i cosiddetti «concetti empirici» che gli rientrano dalla finestra, Pirandello conclude: «Ah, una bella soddisfazione la filosofia!». Ma quale è la differenza tra comico e umoristico? Pirandello fa l'esempio di una donna anziana con i capelli unti e ritinti e vestita come una giovinetta, con ciò si avverte il contrario e l'«avvertimento del contrario» è il comico. Ma se si va in fondo a quella situazione e si apprende che quella signora anziana si veste, o traveste così, perché ha un marito molto più giovane e non vuole perderlo, allora la

²⁶ Cfr. Ivi, p. 31.

²⁷ Ivi., p. 133.

riflessione va maggiormente dentro la realtà prima non conosciuta e si dà una ragione.

§3. La distanza tra il filosofo napoletano, quello francese e il drammaturgo italiano, non è però limitata solo al problema estetico. Nell'epistolario con Gentile, Croce cita più volte Bergson senza mai denigrarlo, anzi ne vede un ruolo estremamente positivo perché avrebbe licenziato, nella filosofia francese, l'intellettualismo e l'astrattismo. In *Logica come scienza del concetto puro* del 1905, egli scrive:

In Francia, le idee medesime [di Rickert] o assai simili sono rappresentate da un gruppo di pensatori, variamente denominati filosofi della contingenza, della libertà, dell'intuizione, dell'azione. Il Bergson, che è tra essi il più cospicuo, considera, non diversamente da Mach i concetti delle scienze naturali come *symboles* ed *étiquettes*; ed oltre alle finissime applicazioni che egli ha fatte di questo principio all'analisi del tempo, della durata, dello spazio, del movimento, della libertà, dell'evoluzione, spetta a lui il merito di avere rotto le tradizioni dell'intellettualismo e astrattismo del suo paese.²⁸

Croce poi rileva che il francese, con genialità artistica che difetta ai due tedeschi, Avenarius e Mach, citati prima nel suo testo, ha disegnato una nuova metafisica, che procede in senso opposto a quella della conoscenza simbolica e dell'esperienza generalizzatrice e astraente. È una metafisica, «*qué prétend se passer des symboles*», una «*science de l'expérience intégrale*»²⁹. Inoltre, parlando sull'ignoranza della natura alogica del linguaggio, già presente in Leibniz, Croce scrive: «Questa natura del linguaggio rimane oscura per un altro verso ai moderni intuizionisti (Bergson) che persistono nel considerare come linguaggio non il linguaggio nella sua ingenuità e immediatezza, ma il procedimento intellettualistico (classificatorio e astraente), che falsifica il continuo nel discontinuo, fraziona la durata e sul mondo reale erge un mondo fittizio»³⁰.

Nella *Storia d'Italia* del 1928 il filosofo non manca di segnalare, tra le fonti e le suggestioni che avevano creato la cultura e l'ideologia di Benito

²⁸ B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari 1958, p. 358.

²⁹ Ivi, p. 360.

³⁰ Ivi, p. 388 e n. Qui Croce e rinvia a un'opera di L. COUTURAT e L. LÉAU, *Problemi di Estetica*, IV ed., pp. 191-199.

Mussolini, il bergsonismo. Croce, scrivendo del socialismo che produsse poi Mussolini e il fascismo, dà questa lettura storico-ideologica:

Nell'ala sinistra, era sorto in quel tempo un uomo di schietto temperamento rivoluzionario, quali non erano i socialisti italiani, e di acume conforme, il Mussolini, che riprese l'intransigenza del rigido marxismo, ma non si provò nella vana impresa di riportare semplicemente il socialismo alla sua forma primitiva, sì invece, aperto come giovane che era alle correnti contemporanee, procurò d'infondergli una nuova anima, adoperando la teoria della violenza del Sorel, l'intuizionismo di Bergson, il prammatismo, il misticismo dell'azione, tutto il volontarismo che da più anni era nell'aire intellettuale e che pareva a molti idealismo, onde anch'egli fu detto e si disse volentieri «idealista».³¹

Se le riserve nei confronti di Bergson sono, comunque, sul piano del confronto filosofico e teoretico, diverso è il rapporto di antitesi reciproca tra Croce e Pirandello. E stiamo parlando di due intellettuali che caratterizzano, pur da pulpiti diversi, la cultura e la storia italiana del primo cinquantennio del ventesimo secolo. La polemica tra i due non tarda a nascere e il luogo di scontro non poteva essere che la teorizzazione estetica.

Il dissenso reciproco tra Pirandello e Croce inizia nel 1908 quando il primo pubblica i due saggi *Arte e Scienza* e *L'umorismo*, ove critica Croce non solo perché esclude che l'umorismo, come già visto, sia una categoria estetica, ma per l'impianto generale della sua teoria. Nel primo testo, Pirandello mette radicalmente in discussione l'estetica crociana che l'intellettuale siciliano rinvia all'impianto teoretico generale del filosofo napoletano. Egli scrive:

Il Croce, com'è noto, pone due forme o attività dello spirito, una teoretica, distinta in intuitiva e in intellettuale, e una pratica. Con la forma teoretica, egli dice, l'uomo comprende le cose: con la forma pratica le va mutando: con la prima si appropria l'universo, con l'altra lo crea. Dato che una separazione possa farsi, parrebbe a tutti che l'arte dovesse piuttosto consistere nella seconda forma o attività, che implica la mutazione delle cose e la creazione, non la semplice comprensione di esse. Ebbene, no: il Croce considera l'arte come attività teoretica, come conoscenza nel primo momento della intuizione, e dà fuori quindi

³¹ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1962, p. 290.

un'Estetica intellettualistica senza intelletto, fondata tutta su le sole rappresentazioni, naturalmente soltanto in base a un procedimento logico, e dunque astratta, come dicevo, monca e rudimentale. L'arte, egli dice esplicitamente, è conoscenza, è forma: non appartiene al sentimento o alla materia psichica.³²

In sostanza, l'estetica crociana sarebbe zoppa, perché amputerebbe la gamba estetica per ridurre tutto alla teoresi colta nell'intuizione, cioè nel livello primario e nascente del pensiero. Inutile dire che Croce non rimase in silenzio, ma recensì i due testi su «La critica» (1909, VII) giudicando Pirandello un dilettante pretenzioso in fatto di filosofia. Le distanze umane e culturali si approfondiranno anche quando, nel 1934, Pirandello fu dichiarato premio Nobel. Croce tornò a criticarlo come epigono attardato del verismo. Per di più, in una teorica classificazione dell'attività intellettuale e culturale umana, elaborata dal napoletano, la produzione di Pirandello non era né arte schietta né filosofia. Un ibrido o un mostro, insomma. Va anche detto che risulta storicamente che lo stesso Pirandello, per modestia?, quando ebbe avviso di quel premio esclamò: «pagliacciate, pagliacciate»³³. Sicuramente di questo Croce non ebbe notizia, altrimenti sarebbe rimasto favorevolmente sorpreso dalla convergenza di opinioni con l'autore di *Uno, nessuno, centomila*.

§4. Nel 1928 cioè ventisei anni dopo l'uscita dell'*Estetica*, Croce ha la percezione di una sconfitta. Infatti nel X capitolo della *Storia d'Italia*, intitolato *Rigoglio di cultura e irrequietezza culturale*, parla della sua estetica. La prima parte dell'analisi è positiva e, indirettamente, autoelogiativa. Croce scrive, usando sempre l'impersonale, che l'opera della rivista «La Critica» e dei suoi collaboratori, i libri da essi scritti, praticamente avevano costituito la parte principale, per qualità e quantità, degli studi filosofici. Aggiunge che, specialmente le dottrine presenti nell'opera *Estetica*, entrarono «in tutte le menti», creando turbamento positivo anche attraverso la reazione che ne ebbero i giovani e «gli scolari, i professori e gli accademici». Tutto ciò, continua Croce, produsse non solo echi vuoti, ma effetti concreti nel mondo internazionale del pensiero e della scienza.

³² L. PIRANDELLO, *Arte e Scienza*, a cura di W. Modes, Roma 1908, poi in *Opere di Luigi Pirandello*, edizione diretta da Giovanni Macchia, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Mondadori, I ed., Milano 2006.

³³ Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 531.

In quell'opera e da quell'opera, continua il direttore de «La Critica», presero origine innumerevoli ricerche, discussioni, testi monografici e, si potrebbe dire, tutto quanto di concreto si fece allora in Italia «nel campo degli studi filosofici e storici, nella critica della poesia, in quella delle arti figurative e musicali, nella linguistica, nella filosofia del diritto e dell'economia, nella storia del pensiero e della civiltà, nelle controversie sulle religioni, in quelle pedagogiche»: praticamente in tutto il sapere, come in una novella enciclopedia. E ciò ridiede, continua Croce, dopo un paio di secoli, al pensiero italiano una parte attiva nel pensiero europeo e, in taluni settori di studi, una sorta di primato.

Ma qual è il paradosso? Sì, è vera questa rinascita attiva e talvolta frenetica della cultura italiana promossa, incentivata, occasionata da «La Critica» e, quindi, dal suo fondatore e direttore. Eppure in tutto ciò non apparivano mai il lessico concettuale e le teorie crociane. Questo era avvenuto, aggiunge Croce, soprattutto per le teorie di estetica:

E nondimeno è da riconoscere che lo spirito che il suo autore vi portava non fu accolto se non da pochi: l'unità di quel pensiero fu di solito frantumata e presa a pezzi, e questi pezzi stessi stravolti sovente a un senso che non era il loro, come nel caso delle dottrine estetiche, in cui le teorie, che egli aveva ideate per spiegare la grande poesia di Dante e dello Shakespeare, la pittura di Raffaello e di Rembrandt, il suo concetto dell'«intuizione lirica», furono distorte a formole modernistiche di scuola per giustificare il più scompigliato e decadente romanticismo o «futurismo», che egli non solo condannava in forza delle sue teorie, ma personalmente aborrisce con tutto l'esser suo.³⁴

Quindi Croce avvertiva, alle soglie degli anni Trenta, che il suo lavoro e il suo pensiero avevano promosso e prodotto un rilancio importante della cultura italiana. Forse non era un caso che, ad esempio, i due premi Nobel per la letteratura ottenuti dall'Italia in quegli anni erano stati Giosuè Carducci nel 1906 e Grazia Deledda nel 1926: autori italiani senz'altro non riconducibili all'estetica crociana. Del Nobel che otterrà Pirandello nel 1934 e della reazione/valutazione crociana, qui si è già parlato. La delusione dichiarata da Croce, proprio nello scritto dedicato alla storia d'Italia, è la delusione sicuramente procurata dal fatto di notare che tutto ciò che aveva seminato aveva prodotto poco o niente. Forse anche perché,

³⁴ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, cit., p. 268.

in maniera inconfessata, era allora evidente nella cultura italiana, sicuramente per motivi ideologici, il ruolo centrale dell'ex-amico e già «socio» culturale Giovanni Gentile.

Forse oggi, a distanza di circa un secolo da quegli eventi e quei dialoghi, quasi sempre a distanza, tra protagonisti della cultura occidentale: e stiamo parlando di Croce, Bergson e Pirandello, va riconosciuto e ribadito che il pensiero di Croce, la sua produzione filosofica, la sua severità critica furono, comunque, produttive per la cultura italiana e non solo, anche perché il pensatore napoletano divenne un punto di riferimento costante - sia pure talora in chiave polemica - che ha orientato il dibattito filosofico italiano nel corso del Novecento e che continua a fare riflettere per le sue proposte teoretiche. Con esso occorre tornare a fare i conti con sguardo sereno, con la dovuta distanza ermeneutica dalle passioni del momento.

Abstract

Croce and Bergson – Croce and Pirandello – Phenomenology of Comic Life – Croce and the Aesthetic Reflection – Croce and tragicomic Condition.

Keywords: Croce, Bergson, Pirandello, Tragicomic.