

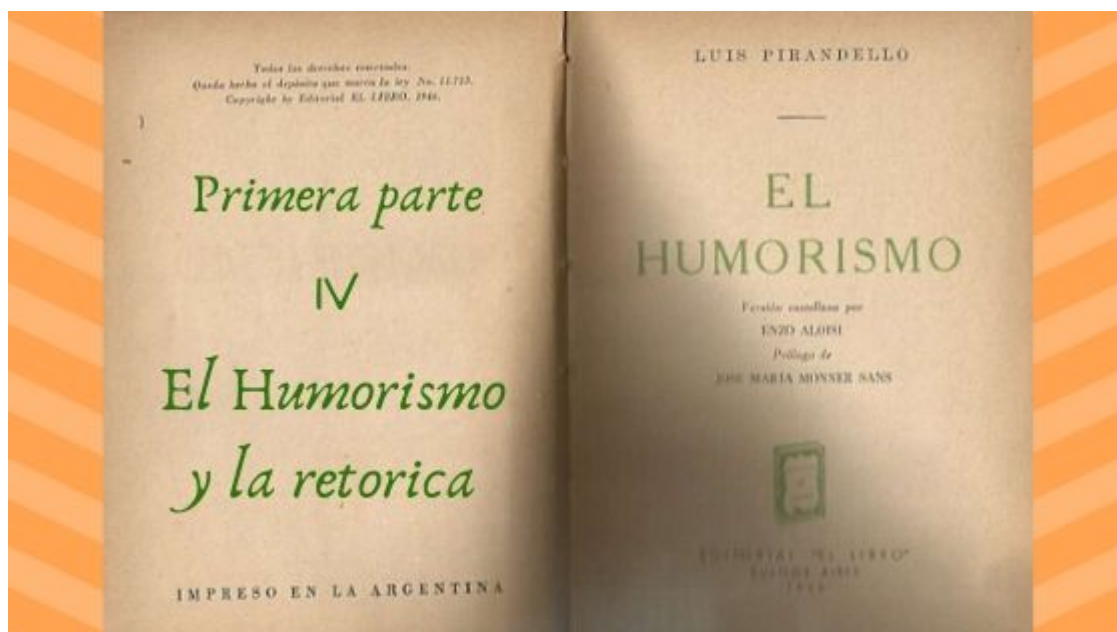
El Humorismo – Primera parte – IV. El Humorismo y la retorica

scritto da Pirandelloweb.com

In Italiano – [L'umorismo](#)

El Humorismo – Índice

- [1908/1920 – El Humorismo – Ensayo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – I. La palabra humorismo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – II. Cuestiones preliminares](#)
- [El Humorismo – Primera parte – III. Distinciones sumarias](#)
- [El Humorismo – Primera parte – IV. El Humorismo y la retorica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – V. La ironia comica en la poesia caballescica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – VI. Humoristas Italianos](#)
- [El Humorismo – Segunda parte – ¿Qué es el Humorismo?](#)



El Humorismo
Primera parte
IV. El Humorismo y la retorica

Santiago Barzellotti, en su volumen *Dal Rinascimento al Risorgimento* [27], siguiendo los conceptos y el sistema de Talne, y también algunas ideas expresadas por Bonghi en *Lettere critiche*, después de un ensayo de etología de nuestra cultura, tendiente a la investigación de la mutua dependencia entre las disposiciones morales y sociales, los hábitos mentales, los instintos raciales de nuestro pueblo. y su costumbre de concebir y expresar lo bello, pasa a estudiar el problema storico della prosa nella Letteratura italiana, y dice que tino de nuestros prejuicios es *“el de suponer que el arte de escribir consiste única y exclusivamente en un trabajo externo de forma y de estilo, mientras que la forma misma y el estilo, cuyo estudio es sin duda esencial para escribir, son, por sobre todo, una obra íntima de pensamiento, vale decir, algo que sólo se puede lograr si se aprehende inmediatamente y como fin en sí mismo; algo a lo que no se llega sino partiendo de otro punto, esto es, de dentro, del pensamiento, no de la palabra; del estudio, de la meditación y de la elaboración profunda de la materia, del tema, de la idea”*.

Ahora bien; este prejuicio, como muy bien se sabe, fue el de la Retórica, que era precisamente una poética intelectualista, o sea totalmente fundada en abstracciones derivadas éstas de un proceso lógico [28].

El arte era para ella hábito de operar acomodado a ciertos principios. Y establecía según cuáles principios habría de operar el arte: principios universales, absolutos, como si la obra de arte fuese una conclusión susceptible de construirse como un razonamiento. Decía: *“Así se ha hecho y así debe hacerse”*. Recogidos, como en un museo, numerosos modelos de belleza inmutable, imponía su imitación. Retórica e imitación son, en el fondo, la misma cosa.

Y los daños que ella ocasionó a la literatura en todas las épocas han sido, sin duda alguna y como todos sabemos, incalculables.

Fundada en el prejuicio de lo que suele llamarse tradición, la Retórica enseñaba a imitar aquello que no puede ser imitado: el estilo, el carácter, la forma.

Consideraba que ninguna forma debe ser ni antigua ni moderna, sino única, o sea aquella que es propia de una determinada obra de arte, y no puede ser otra, ni de otras obras, y que por lo tanto no puede ni debe existir tradición en el arte.

Regulada como estaba por la razón, veía categorías en todas partes; y veía la literatura como un casillero, y en cada casilla, un cartelito. Tantas eran las categorías, otros tantos los géneros; y cada género tenía su forma preestablecida: ésa y no otra.

Es verdad que a veces terminaba por ablandarse, pero jamás se daba por vencida. Cuando un poeta rebelde aplicaba un buen puntapié al casillero y creaba a su manera una forma nueva, los retóricos seguían ladrándole durante mucho tiempo; al fin, es cierto, si aquella forma Regaba a imponerse, se apoderaban de ella, la desmontaban como una maquinita, la fundían en una referencia lógica y la catalogaban, aun a costa de agregar una nueva casilla al casillero. Así ocurrió, por ejeniplo, con el drama histórico de ese bárbaro enorme que fue Sliakespeare. ¿Se dio por vencida la Retórica? No: después de liaberle ladrado durante mucho tiempo, prescribió las normas para el drama histórico, ya acogido en el casillero. Pero también es verdad que tales perros, cuando derribaban a un pobre poeta mentalmente débil, lo escarnecían y lo obligaban a maltratar su propia obra porque no se ajustaba estrictamente al modelo impuesto para la forzada imitación. Ejemplo: *La Conquistada*, de Tasso.

Para la *Retórica*, la cultura no era la preparación del terreno

-la azada, el arado, la escarda, el abono, del terreno en el cual el germen profundo, el polen vital habría de caer en un momento feliz y gracias a un aura propicia para arraigar allí, obtener nutrición abundante, y desarrollarse pujante y vigoroso, irguiéndose alto y fuerte en su anhelo de sol. No. La cultura, para la *Retórica*, consistía en plantar estacas y revestirlas de hojarasca. Los árboles antiguos, conservados en su invernáculo, perdían verdor y se agostaban, y ella, la *Retórica*, con sus frondas muertas, con sus hojas amarillentas, con sus flores secas, enseñaba la manera de revestir a ciertos troncos con ideas, aunque éstas no tuvieran raíces en la vida.

Para la *Retórica* primero nacía el pensamiento y luego la forma. Es decir, el pensamiento no nacía, como nació Minerva del cerebro de Júpiter ya armada; nacía desnudo, pobrecito, y ella, la *Retórica*, lo vestía.

El vestido era la forma.

La *Retórica*, en definitiva, era como un guardarropa: el guardarropa de la elocuencia, donde los pensamientos desnudos iban a vestirse. Y los trajes en ese guardarropa ya estaban listos, cortados todos sobre modelos antiguos, más o menos adornados y hechos de telas humildes, medianas o suntuosas; divididos en numerosos anaqueles, colgados en sus perchas y al cuidado de la ropera que se llamaba *Conveniencia*. Y ésta escogía los trajes adaptados a los pensamientos, hasta entonces, desnudos.

– *¿Quieres ser un Idilio? ¿Un pequeño idilio gracioso y bienlamido? Ven: permíteme oír como suspiras. ¡Ay, qué débilmente! Bien, veamos: ¿Lias leído a Teócrito? ¿Lias leído a Mosco? ¿Lias leído a Bion? ¿Y las Bucólicas de Virgilio? ¿Sí? Vamos, anírnate entonces y declama. Eres un papagayo bien amaestrado. Ven.*

Abría el compartimento, en cuyo cartel se leía “Idilios”, y sacaba unas ropitas de pastorcillo.

– *¿Y tú querrías ser una tragedia? ¿Pero una tragedia auténtica? Repara en que es ardua labor.*

Habrás, querida, de ser grave y rápida a un mismo tiempo. Todo habrá de terminar en veinticuatro horas. E inmóvil, además. Elígete un lugar y no te muevas. Unidad, unidad, unidad. ¿Ya lo lias aprendido? ¡Muy bien! Pero dime: ¿corre por tus venas sangre real? ¿Y lias estudiado a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides? ¿Y también al bueno de Séneca? Bien, bien. ¿Quieres matar a los hijos como Medea? ¿Al marido como Clitemnestra? ¿A la madre como Orestes? No: lo que quieres es, como Bruto, matar a un tirano. Comprendido: ven, ven aquí.

Así los pensamientos servían de maniquí a la “*forma-vestimenta*”. Esea a la forma que ya no era propiamente forma, sino formación, no nacía, se hacía. Y se hacía según normas preestablecidas, se moldeaba exteriormente como un objeto. Era, por consiguiente, artificio, no arte; copia, no creación.

Se le debe, pues, sin duda alguna, la escasa intimidad de estilo que puede notarse, en general, en muchas obras de nuestra literatura. A la Retórica se debe – para ceñirnos a nuestra especial investigación – que no pocos de nuestros escritores, que habrían tenido, y tuvieron indudablemente – como puede inducirse de tantas pruebas – una marcada disposición para cultivar el humorismo, no consiguieran manifestarlo y darle expresión por haber respetado precisamente, las leyes de la composición artística.

Como veremos, el humorismo, debido a su íntimo, especioso y esencial proceso, inevitablemente descompone, desordena, desconforma, en tanto que, por lo común, el arte. tal como la retórica lo enseñaba en la escuela, era sobre todo composición exterior, acuerdo lógicamente ordenado [\[29\]](#).

Y puede advertirse, en efecto, que tanto aquellos de nuestros escritores que suelen ser llamados humoristas, como los que lo son de verdad, pertenecen al pueblo o en lo popular se

Inspiran apartándose de lo escolar; mientras que otros se muestran rebeldes a la retórica y, por lo mismo, a las leyes externas de la tradicional educación literaria.

Por último se ha de señalar que cuando pudo despedazarse esta tradicional educación literaria, cuando fue quebrado el yugo de la poética intelectualista del clasicismo, al irrumpir el sentimiento y la voluntad característicos del movimiento romántico, aquellos escritores que poseían una natural disposición para el humorismo lo expresaron en sus obras, no por imitación, sino espontáneamente.

Alejandro D'Ancona, en ese estudio sobre Francisco Angioleri, del que hemos utilizado algunas sugerencias, vislumbró rasgos de verdadero humorismo en este singular poeta nuestro del siglo XIII. En verdad esto no puede admitirse; aunque el ejemplo de Angioleri puede servirnos para aclarar, por lo menos, cuanto acabamos de decir. He demostrado en otro trabajo [\[30\]](#) que los caracteres del verdadero humorismo faltan del todo en Angioleri, como también le faltan aquellos otros que puntualiza D'Ariconna. Por ejemplo, la palabra melancolía, si no tiene ya en este poeta el sentido originario con que se usaba en el latín de Cicerón y de Plinio, está muy lejos de expresar aquella delicada afección y pasión de ánimo que significa para otros.

Melancolía, para Angioleri, equivale siempre a no poseer dinero para derrociar, no disponer a su antojo de Becchina, esperar en vano que su padre rico y muy viejo se muera:

*ed e' morrà quando il mar sarà sicco
sì ll'à dio fatto per mio strazio sano!*

Un verso, que D'Ariconna llama plañidero y que cita para llegar a la conclusión de que todo esfuerzo del poeta para liberarse de la melancolía le resultaba inútil.

con gran malinconia sempre istó,

no tiene, en absoluto, el carácter compendioso ni el valor expresivo que D'Ariconna quiere atribuirle.

El contraste, aquello que parece sonrisa y es dolor, nunca se encuentra en Angioleri. Para probarlo, D'Ariconna cita también aquí dos versos, separándolos de los demás y asignándoles un valor expresivo que no tienen:

*Però malinconia non prenderaggio
anzi m'allegrerò del mi' tormento.*

Sigue, en efecto, a estos dos versos un terceto, que no sólo no explica lo que de aparente tiene ese contraste, sino que lo destruye por completo.

Angioleri no se entregará a la melancolía, antes bien, se alegrará de sufrir su tormento. porque ha oído decir a un hombre sensato:

che ven un di che val per piú di cento.

Y ese día será el de la muerte de su padre, que le permitirá di far gavazze***, según alude en otro soneto:

**** Forma italiana anticuada que equivale a andar de Juerga.
comer, beber y divertirse*

*più di colui che mi fa vivar tristo, Sed i' credesse vivar un
dì solo*

assa' di volte ringrazere' Cristo...

Y este día habrá de venir, será menester esperarlo con paciencia, porque:

l'uom non può sua ventura prolungare

*né far più breve c'ordinato sia;
ond' i' mi credo tener questa via
di lasciar la natura lavorare
e di guardarmi, s'io 'l potrò fare*

*che non m'accolga più malinconia,
ch' i' posso dir che per la mia follia
i' ò perduto assai buon sollazzare.*

Anche che troppo tardi mi n'avveggiò
non lascerò ch'i' non prenda conforto,
c'a far d'un danno due sarebbe peggio.
Ond'i' mi allegro e aspetto buon porto,
ta' cose nascer ciascun giorno veggio,
che 'n dì di vita (mia) non m'isconforto

Sobre el valor de la palabra melancolía, tan a menudo repetida por Angioleri, no es posible, como ha pretendido D'Ancona, forjarse ilusión alguna. El poeta no se alegra nunca verdaderamente de su tormento, y en cambio lo reviste de cierta forma de argucia y vivacidad, la cual, a mi entender, más que de una Intención burlesca y satírica, proviene de su lugareña índole, típicamente popular de Siena.

Todo el pueblo toscano, que con razón se jacta de ser el más agudo e ingenioso de Italia, aun hoy cuando quiere narrar sus desventuras y aflicciones, expresar sus odios o sus amores, manifestar su desdén, sus reproches o deseos, no emplea otra forma sino ésa. Y en general es virtud espontánea y natural en el pueblo dar colorido cómico a la frase.

Belli, por ejemplo, no quiere traducir al romanesco, para Luis Luciano Bonaparte, el evangelio de San Mateo, porque la lengua de la plebe es bufona y *"no conseguiría ser sino irreverente para con los libros sagrados"* [\[31\]](#).

Aquí tenemos, en suma, la ironía, o sea aquella contradicción ficticia entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender. El contraste, pues, no está en el sentimiento y es sólo verbal.

Por consiguiente habremos de tomar en cuenta: por un lado, este humor tan común en el pueblo, esta lengua bufona de la plebe; por otro, entender el humorismo en aquel sentido amplio

e impropio, si queremos incluir entre los humoristas a Francisco Angioleri; y ya no sólo a éste, sino a todo ese grupo de poetas toscanos, no eruditos sino populares, llenos de naturalidad en su arte todavía inseguro, y en cuyos corazones despierta por dulce antojo, o inspirándose en casos reales y sentimientos verdaderos, un alma de acentos genuinamente humanos.

entre los remedos insulsos y lamentables de unos poetas que producen para distraerse, o solazarse, o por moda, o por galantería, y que discuten sobre fruslerías con tal de que pertenezcan a la escuela provenzalizante, empezamos a oír la voz de aquellos otros en cuyos versos – como ha señalado Bartoli – está ya el anuncio del carácter realista que tendrán más tarde nuestras letras.

Son toscanos estos poetas, y en Toscana particularmente hallaremos esas expresiones que suelen llamarse humorísticas, en un sentido amplio, en Toscana y también en nuestra no escasa literatura dialectal. ¿Por qué? Porque el humorismo necesita, ante todo, intimidad de estilo, y esta intimidad siempre se vió dificultada entre nosotros por la preocupación de la forma; por todas aquellas disputas retóricas que aquí se produjeron acerca de la lengua.

El humorismo tiene necesidad del más vivaz, libre, espontáneo e inmediato movimiento de la lengua; movimiento que sólo puede obtenerse cuando en cada ocasión se crea la forma. Y la retórica enseñaba no a crear la forma, sino a imitarla, a componerla exteriormente; enseñaba a buscar la lengua desde fuera, cual si fuese un objeto; y de ahí que nadie lograba hallarla sino en los libros, en aquellos libros que ella había impuesto como modelos, como textos.

Pero, ¿qué movimientos podía infundirse a esta lengua externa, fijada, momificada; a esta forma no creada en cada ocasión, sino imitada, estudiada, compuesta?

El movimiento está en la lengua viva, en la forma que se crea. Y el humorismo, que no puede prescindir de todo esto (sea en sentido amplio, sea en su sentido auténtico), lo encontraremos – repito – en las expresiones dialectales, en la poesía macarrónica y en los escritores rebeldes a la retórica.

¿Es necesario que nos entendamos acerca de esta creación de la forma, o sea acerca de las relaciones entre lengua y estilo? Schlelermacher advertía sagazmente en sus *Vorles. üb. Aesth.*, que el artista emplea instrumentos desunados por su naturaleza no para lo individual, sino para lo universal: tal el lenguaje. Es el artista, el poeta, quien debe extraer de la lengua lo Individual, esto es, el estilo. La lengua es conocimiento, es objetivación; el estilo es el subjetivarse de esta objetivación. En este sentido es creación de forma; o sea, la larva de la palabra revestida y animada en nosotros por un particular sentimiento, movida por nuestra particular voluntad. Por consiguiente no es creación *ex nihilo*. La fantasía no crea, en el sentido riguroso de la palabra; vale decir, no produce formas genuinamente nuevas. En efecto, si examinamos aun los arabescos más caprichosos, los grotescos más extraños, los centauros, las esfinges, los monstruos alados, siempre hallaremos en sus formas imágenes correspondientes a sensaciones reales, aunque más o menos alteradas según como se las combinen.

Y bien: una forma semejante, o por mejor decir correspondiente en cierto modo al grotesco de las artes plásticas, la encontramos en el arte de la palabra, y es precisamente el estilo macarrónico, creación arbitraria, contaminación monstruosa de diversos elementos del material cognoscitivo.

Y reparemos en que todo eso se produjo precisamente como rebelión y como irrisión, y además que no surgió solo sino con otros lenguajes burlescos, ficticios: “*El despreciado dialecto – indicaba Juan Zannoni, ilustrando I precursori di Mertin Coccai, [32] quiso insinuarse malignamente en el latín para afrentar la togada lengua de los doctos, y aquello que sólo*

*había sido un elemento parcial de la sátira popular y estudiantil***, se convirtió en su elemento primordial, quiso mostrar la propia flexibilidad cuando la lengua vulgar, todavía académica, grave, rígida, no podía adaptarse a todas las exigencias del humorismo, y de ahí que forjara de pronto una nueva manera de bafa. Así, en dos causas contrarias se originó el lenguaje macarrónico que constituyó la más burda y fragorosa carcajada del Renacimiento, la burla más hiriente hecha al clasicismo, y que, aunque Involuntariamente, fue tan útil para el definitivo triunfo de la lengua vulgar."*

**** En el original: goliardieri que he traducido por estudiantil, pues no he encontrado equivalente en castellano. Los goliardi eran estudiantes de las universidades medievales que recorrían diversas ciudades con fines de instrucción y de placer y escribían canciones satíricas y amorosas.*

¿Pero cuántos fueron estos escritores rebeldes? ¿Muchos o pocos? Pocos, desgraciadamente; porque el número mayor corresponde siempre a los mediocres: servum pecus. Barzellotti reconoce que "un primer movimiento de originalidad y de fecunda espontaneidad creadora" se había producido "en la mente y en la vida de los italianos durante los siglos decimotercero y decimocuarto", pero luego agrega que "todos o casi todos los humoristas interrumpieron, con la imitación y la repetición de los antiguos, aquel primer impulso de originalidad."

Por extensión se llama hoy goliardo al joven alegre y despreocupado. (Fanfani. Vocab. della Lingua Italiana)

Sin embargo, ésta nos parece una de las varias consideraciones demasiado sumarias que hemos deplorado antes, consideración muy acorde con otras similares acerca, por ejemplo, de la pagana serenidad, o de la escéptica indiferencia, o del adormecimiento de las energías individuales, o de la carencia de aspiraciones, o del sosiego en las formas y en la expresión del sentimiento, etcétera, referidas a nuestro gran

Renacimiento, como si el culto de la antigüedad no hubiese sido ya de por sí una gran idealidad – tan grande que iluminó a todo el mundo – la reconquista de un patrimonio que se había hecho fructificar sabiamente y que produjo obras inmortales, y como si ese culto no hubiese llegado a tiempo para llenar el vacío que habían dejado idealidades ya caducas o tambaleantes entonces; como si junto a cuatro o cinco doctos áridos y vacuos no hubiesen florecido tantos otros llenos de vida y de fervor, en cuyo latín palpitan y vibran las virtualidades todas de la lengua italiana; como si por entre el *Facetiarum Ubellus unicus* de Poggio, por ejemplo, no soplaran ya nuevas auras [33], como si Valla fuese únicamente autor del tratado de *Elegantiarum launae Unguae*; como si en Pontano y en Poliziano y en muchos otros no estuviese cabal y fresco el sentido de la realidad, que luego escribiendo en lengua vulgar, Poliziano revistió con todas las gracias ingenuas de un poeta popular. Y bajo este mundo de los doctos, así rápidamente contemplado, ¿no estaba acaso el pueblo? ¿Y puede afirmarse, por otra parte, que nuestros poetas caballerescos sólo dieron mayor belleza exterior, línea más perfilada, más armoniosa a la materia novelesca al recrearla de punta a cabo mediante la fantasía? ¡Ahí es nada la belleza exterior!

Se ha repetido demasiado y con liarta ligereza, que en la índole de nuestro pueblo predomina el intelecto más que el sentimiento y la voluntad; o sea, la parte objetiva más que la subjetiva del espíritu -, de ahí el carácter de nuestro arte, más intelectualista que sentimental, más exterior que íntimo.

El equívoco proviene aquí de ignorar el procedimiento que sigue aquella actividad creadora del espíritu llamada fantasía. Y esa ignorancia era fundamental en la *Retórica*. El artista debe sentir su propia obra como ella se siente y quererla como ella se quiere. Tener un fin y una voluntad exteriores equivale a salir del arte mismo.

Y de él salen, en efecto, cuantos se obsunan en repetir que nuestro arte del Renacimiento fue espléndido por fuera y vacío

por dentro. ¿Vacío en qué sentido? ¿En el sentido de que no tuvo voluntad ni fines más allá de sí? Pero eso fue un mérito, no un defecto. De lo contrario sería menester demostrar que fue un arte falso, o sea un artificio.

¿Puede demostrarse esto? Sí, ciertamente; pero sólo refiriéndose a los mediocres, a los esclavos de la retórica, pues ésta enseñaba precisamente el artificio, la copia. Pero, ¿por qué debemos referirnos a los mediocres?

¿Por qué debemos mirar así, imprecisamente, como lo ha hecho Taine, sin establecer distinción alguna? ¿Puede el de Ariosto ser un arte falso?

Desecliando en conjunto a los mediocres y enfrentándonos con los verdaderos poetas, nos daremos cuenta en seguida de que estamos ante un problema de contenido, no de forma: un problema, por lo mismo, extraño al arte. Pero ese contenido tan desdeñado, ¿cómo fue utilizado por los verdaderos poetas, por aquellos que tuvieron indudablemente un estilo y. por consiguiente, originalidad e intimidad? ¿No hay en verdad nada capaz de llenar ese vacío que deliberadamente quiere hallarse? ¿No se advierte la ironía en estos poetas? ¿Y por qué no quiere reconocerse el valor positivo, sobreentendido, de esta ironía? *Italia rident.*

Sí; pero, gracias a esta risa se expulsó a la *Edad Media...* ¡y cuánta hiel bajo esa risa! Y además, ¿en qué se diferencia esa risa de la de Erasmo de Rotterdam, o de la de Ulrico de Hütten? ¿Por qué se desconoce únicamente en nuestros autores este valor positivo de la ironía, y en cambio se lo reconoce en los extranjeros? ¿Por qué, valga el ejemplo, se desconoce en Pulci y en Folengo mientras se reconoce en Rabelais. ¿Acaso porque éste tuvo el tino de invitar a los lectores a que imitaran al perro frente al hueso, y los otros no?

"...Vites-vous oncques chiens rencontrans quelque os méduillaire? C'est, comme Platon dit (lib. Il De Rep.), la bête du monde

plus philosophe. Si vû l'avez, vous avez pû noter de quelle dévotion il le guette, de quel soin il le garde, de quelle ferveur il le tient, de quelle prudence il l'entomme, de quelle affection il le bris et de quelle diligence il le succe. Qui l'induit à ce faire? Quel est l'espoir de son étude? Quel bien prétend-il? Rien plus sinon qu'un peu de moüelle."

El hueso que Rabelais arrojó a los críticos fue, en efecto, acecliado devotamente, asido con cuidado, guardado fervorosamente, roído con cautela, cariñosamente despedazado, y sorbido con esmero.

¿Y por qué no se ha hecho lo mismo con los de Pulci y de Folengo [\[34\]](#). ¿Pero es que cada vez que se eclia un hueso a un crítico hay que prevenirle: -Mira, que dentro está el meollo? ¿O será menester que ese meollo asome un poco fuera del hueso? Sin embargo, tanto más estimable será una obra de arte cuanto mayor sea la absorción de la voluntad y del fin en la creación artística. Esta mayor absorción podría parecer indiferencia para con los ideales de la vida a aquellos que consideraran las obras con criterios extraños al arte, y también las obras de arte superficialmente.

Pero – prescindiendo de que los ideales de la vida en sí nada tienen que ver con el arte, el cual debe ser una creación espontánea e independiente en el fondo ni siquiera existe esa indiferencia, porque si no tampoco existiría la ironía. Si la ironía se advierte, es innegable que no hay esa indiferencia de que tanto se ha hablado.

Más acertado sería decir que esta ironía no consigue, sino raras veces, dramatizarse cómicamente, como ocurre en los verdaderos humoristas; sigue siendo casi siempre cómica sin dramatismo; es, por consiguiente, facecia, burla, caricatura más o menos grotesca. Lo mismo ocurre en Rabelais:

Mieulx est de ris que des larmes escripre:

Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Y Alcofribas Nasier è condanné en Sorbonne pour les facéties de haute graisse qui caractérisent son livre.

¿Qué contienen de más o de diverso estas *facéties de haute graisse* con respecto a las de Pulci, Folengo o Berni?

Releamos, con el propósito de establecerlo, el *Morgante Maggiore* y el *Baldus*, y luego *La vie de Gargantua* y *Les faits et les dits héroïques du bon Pantagruel roi des Dipsodes*, y nos llamarán la atención a cada paso, tanto la parentela espiritual innegable como sus innegables derivaciones.

Y releamos a Berni.

Aun dejando aparte las dieciocho estrofas iniciales del canto XX del *Rifacimento del Orlando Enamorado* y el opúsculo de Vergerio sobre el protestantismo de Berni, y todas las otras reflexiones filosóficas, sociales y políticas dispersas a lo largo del propio *Rifacimento*; apartando también el *Diálogo contro i poeti* y las parodias de Petrarca, en que se burla de los petrarquistas, y la invectiva famosa: *Nel tempo che fu fatto papa Adriano VI*, y los sonetos contra *Clernente VII*:

Il papa non fa altro che mangiare,

il papa non fa altro che dormire;

y todos los demás sonetos contra curas y abades: y aun aquel soneto que empieza:

*Poiché da voi, signor, m'è pur vietato
Che dir le vere mie ragion non possa,
Per consumarmi le midolle e l'ossa
Con questo nuovo strazio e non usato* [\[35\]](#).

y hasta dejando aparte el capítulo en loor de Aristóteles, (que non affetta il favellar toscano), dedicado a Messer, *** Pietro Buffetto, cocinero, espiguemos precisamente en aquellos

capítulos que parecen ser los más frívolos, y espiguemos, además en las cartas de Berni.

******* *No he traducido este tratamiento, muy usado en los primeros tiempos de la lengua italiana, por creer que no equivale al castellano micer, "antiguo título honorífico de la corona de Aragón, que en el día se aplica a los letrados de las Islas Baleares", a pesar de que algunos diccionarios los dan como equivalentes y el Enciclopédico Hispano Americano, cuya es la definición que Precede entre comillas, hace derivar la palabra micer de la voz Italiana messer (mi señor).*

A Messer Latino Juvenale le escribe: "He aquí que Valerio me regaña y dice que mejor sería que dejase yo de lado estas bagatelas y volviese mi pensamiento hacia mejor parte, imaldito sea él y quien como él es tan seco de sentimiento! ¡Qué penitencia la mía: liacerle comprender al mundo que esto debe imputarse, más bien a mi desgracia que a deliberada elección! Yo no he comprado en dineros contantes este tormento, ni de propósito he ido buscándolo para hacer que la gente se ría de mis asuntos de los que, empero, no se ríen sino los tontos." Y escribe a Monseñor Cornaro: "Pues que la natura y la fortuna me han hecho tal, digo, seco de palabra y poco ceremonioso y, para mayor consuelo, sometido a servidumbre." En otra carta confiesa: "Yo, impulsado por la fiereza del dolor, he recurrido al remedio de la poesía." Y se maneja, como dice en tino de sus versos, a volte di cervello***, y escribe a Messer Agnolo Divizio: "... no obstante, liabiendo realizado en el día todas mis obras y acciones, ¿qué se obtiene de este mundo, por fin sino otra cosa que, conformarse, o cuando menos tratar de conformarse?"
Ciascun faccia secondo il suo cervello

Che non siam tutti d'una fantasia,

******* *Figura en bastardilla, para marcar como en otros pasajes de la transcripción directa, el sabor especial y los giros de la lingua volgare empleada por estos poetas toscanos.*

Y a Juan Francisco Bini, le dice: "Y sin embargo yo soy todavía, como vos, un estoico, y dejo correr hacia abajo el

agua de este río.” Durante la peste, escribe al mismo Divizio, su amo, que medrosamente huye de aquí para allá: “*Si bien soy hombre y como hombre tengo apego a la vida, guardo también tanta gracia de Dios que, en su lugar y momento, sé que a la vida puedo no tenerla en cuenta, que esto es asimismo cosa de hombre. Por lo tanto no me digáis miedoso, que más digno soy de ser llamado temerario.*” Y como un estoico de verdad se comportó durante la peste, venció el terror y logró adquirir ese sentimiento que habremos de considerar fundamental del humorismo; o sea, el sentimiento de lo contrario. La ironía, en los dos capítulos que escribió en elogio de la peste, llega a dramatizarse cómicamente, y por ello va más allá de la faceta, de la lucha, de lo cómico. En el flagelo ve, como vera mas tarde Don Abbondio, la escoba, pero la ve con reflexiones filosóficas muy distintas.

*Non fu mai malattia senza ricetta
La natura l'ha fatte tutt'e due,
Ella imbratta le cose, ella le netta.
E la natura, dopo aver trovato il bujo e le candele
e aver fatto gli orecchi e le campane,
Trovò la peste perché bisognava;
bisognava, perché:
... a questo corpaccio del mondo
Che per esser maggior più feccia mena,
Bisogna spesso risciacquare il fondo.
E la natura che si sente piena
Piglia una medicina di moria.*

Pero la naturaleza también tiene “*mucho del bufón*” y bien advierte Berni todas las ásperas disonancias, todos los contrastes amargos, y de todo ello, al representarlo, se ríe. En una carta escrita en verso, dirigida al pintor Sebastián del Piombo, cuando le habla también de Miguel Angel, amigo común, dice:

*Ad ogni modo è disonesto a dire
che voi che fate i legni e i sassi vivi,
Abbate poi com'asini a morire.*

*Basta che vivon le querci e gli olivi,
I sorbi, le cornacchie, i cervi e i cani,
E mille animalacci più cattivi.
Ma questi son ragionamenti vani,
Però lasciamli andar, ché non si dica
Che noi siam mammalucchi o luterani*

Notas al texto

[27] – Palermo. R. Sandron, ed. 1904.

[28] – *La retórica corresponde a la lógica* – había dicho ya Aristóteles. (Ret. lib. 1 c. 1).

[29] – Croce, en un juicio crítico referente a la primera edición de este ensayo mío (volumen VII de *Crítica*), ha creído que yo, al decir esto, he contrapuesto arte y humorismo y afirmado que humorismo es lo opuesto de arte, por cuanto éste compone y aquél descompone. Vea el lector inteligente si es lícito y justo inducir de mis palabras una contraposición u oposición tan neta y absoluta; si – después de haber argumentado así, con liarta ligereza y sin ningún fundamento – es lícito y justo agregar: *“Pero, acaso, la palabra ha ido más allá del pensamiento de Pirandello, quien no habrá querido decir que el humorismo no es un arte, sino, más bien, que es un género de arte, el cual se distingue de los demás géneros o del complejo de ellos.”* Volveré sobre este punto más adelante, al tratar de la peculiar actividad de la reflexión en la concepción de la obra humorística. Me conformaré, por ahora, respondiéndole a Croce, que incurre – no sé si deliberadamente o no – en una confusión entre los llamados *“géneros literarios”*, tal como los entendía la retórica, géneros cuya eliminación podría aceptarse, aunque con ciertas distinciones, que no sólo son legítimas, sino también necesarias, entre las diversas expresiones artísticas. A menos que quiera confundírselas anulando así toda crítica, para llegar filosóficamente a la conclusión de que todas son arte y cada una como arte no puede distinguirse del conjunto. El humorismo

no es un “*género literario*”, como poema, comedia, novela, cuento y así sucesivamente; tan cierto es esto que cada una de esas composiciones literarias puede ser o no ser humorística. El humorismo es cualidad de expresión, la que no puede ser negada por el mero hecho de que toda expresión es arte y como arte no puede ser distinguida del conjunto. La mucha preparación filosófica (la mía, ya se sabe, es muy poca) ha conducido a Croce a esta edificante conclusión. Se puede, sí, hablar de este o de aquel humorista; él a eso, filosóficamente, no se opone: ¡pero cuidado con hablar del humorismo! Inmediatamente la filosofía de Croce se convierte en una formidable cancela de hierro que es inútil sacudir. ¡No se puede entrar! Pero, ¿qué hay detrás de esa cancela? Nada. Esta sola ecuación: *Intuición = expresión*. y la afirmación de que es imposible, distinguir arte de no arte: o intuición artística, de la intuición común. ¡Ah, muy bien! ¿Pero no os parece que se puede tranquilamente pasar frente a esta cancela cerrada, sin siquiera volverse a mirarla?

[\[30\]](#) – Véase mi volumen *Arte e Scienza* (Roma, W. Modes. ed. 1908): *I sonetti de Cecco Angiolieri*.

[\[31\]](#) – Véase Morandl. *Prefacio a los sonetos romunescos de Bellí* (Cittá di Castello, Lapi, vol. 1. 1889).

[\[32\]](#) – Cittá di Castello (Lapi ed. 1888).

[\[33\]](#) – ¡Cuántos asomos de verdadero y propio humorismo hay en Poggio! Bastaría recordar el pacto de aquel pobre hombre con el cantastorie ambulante para retardar la muerte de Uléctor, que tanto lo apenaba; la respuesta de cierto cardenal de España a los soldados de la Santa Sede: -“*Aun no tengo hambre*”; la desesperación de aquel bandolero por haber ingerido, sin querer, una gota de leche durante la cuaresma, etcétera.

[\[34\]](#) – Acerca de Pulci puede consultarse el libro de Attilio Momigliano *L'indole e il riso di L.P.* (Rocca S. Casciano,

Cappelli, 1907), con el cual. sin embargo, distinto en gran parte según puntualizaré luego. Y también lo que de Folengo dicen De Sanctis, en su *Storia della Letteratura Italiana* (cap. XIV); Canello, en su *Cinquecento* y los estudios de Zumbini y de Zannoni.

[\[35\]](#) – Puede leerse a este respecto lo que dice Graf. en su excelente libro *Attraverso il Cinquecento*, acerca de las condiciones del literato en el siglo XVI.

In Italiano – [L'umorismo](#)

El Humorismo – Índice

- [1908/1920 – El Humorismo – Ensayo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – I. La palabra humorismo](#)
- [El Humorismo – Primera parte – II. Cuestiones preliminares](#)
- [El Humorismo – Primera parte – III. Distinciones sumarias](#)
- [El Humorismo – Primera parte – IV. El Humorismo y la retórica](#)
- [El Humorismo – Primera parte – V. La ironía cómica en la poesía caballeresca](#)
- [El Humorismo – Primera parte – VI. Humoristas Italianos](#)
- [El Humorismo – Segunda parte – ¿Qué es el Humorismo?](#)

[««« Pirandello en Español](#)

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

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)