

THOMAS GRAFF

Una metafisica del superfluo: saggismo in Sei personaggi di Pirandello

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

THOMAS GRAFF

*Una metafisica del superfluo: saggismo in Sei personaggi di Pirandello*¹

Quest'intervento mira a scavare le basi metafisiche del «saggismo» di Pirandello. Per prima cosa, analizzerò come questo possa essere interpretato come uno stile compositivo di peregrinazioni provvisorie, ricorsive e critiche nel «superfluo inesplicabile» della realtà. In secondo luogo, tratterò la traduzione del saggismo di Pirandello sulla scena, esplorando come il 'personaggio' sia una espressione filosofica e artistica paradigmatica dello stesso Pirandello.

Sei personaggi in cerca d'autore mira a rappresentare l'identità umana e il significato umano come conflitti insoluti, incomprensioni inasprite, e autogiustificazioni sfacciate. In questo modo, Pirandello drammatizza una delle sue preoccupazioni teatrali più stringenti: investigare, spesso in modo stridente, la compenetrazione tra realtà e arte. Infatti, alla base di questo melodramma piccolo borghese del ventesimo secolo vi è una riflessione filosofica sostenuta che è insieme ontologica, epistemologica e drammaturgica. In questo intervento, intendo approfondire queste riflessioni metafisiche e, in particolare, il 'saggismo' di Pirandello. Per prima cosa, considererò l'ermeneutica moderna del saggismo come l'esame minuzioso continuo, nelle parole di Thomas Harrison, delle «still unexamined relations of things»:² una sovrabbondanza di esistenza, cioè, che eccede e supera una sovrabbondanza di interpretazione umana. In secondo luogo, tratterò la traduzione del saggismo di Pirandello sulla scena, esplorando come il 'personaggio' sia una espressione filosofica e artistica paradigmatica dello stesso Pirandello.

Prima Parte. Saggismo

Per anticipare l'analisi dell'inclinazione saggistica di Pirandello come drammaturgo, vale la pena definire, anche se in modo imperfetto, il termine dichiaratamente mercuriale, saggismo. Prendendo in prestito una frase di Pirandello, analizzerò come il saggismo di Pirandello possa essere interpretato come uno stile compositivo di peregrinazioni provvisorie, ricorsive e critiche nel «superfluo» della realtà. Questo termine appare significativamente nei *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, in cui Pirandello scrive:

[...] gli uomini hanno in sé un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino. Superfluo inesplicabile, chi per darsi uno sfogo crea nella natura un mondo fittizio [...] ma di cui pur essi medesimi non sanno e non possono mai contentarsi, cosicché senza posa smaniosamente lo mutano e rimutano [...].³

Mutevole, incerto, infinito, difficile: tale è questo «superfluo» che per Pirandello esiste dentro l'individuo. Ma anche fuori dell'individuo: perché, come sostiene Thomas Harrison, «superfluity is of the very nature of existence».⁴ Secondo Pirandello, ciò che caratterizza questo incontro è soprattutto l'irrequieto, impossibile tentativo di rappresentare adeguatamente la realtà. In

¹ Devo un ringraziamento a Valentina Geri e Lorenzo Dell'Oso per aver revisionato il testo da un punto di vista linguistico.

² T. HARRISON, *Essayism: Conrad, Musil & Pirandello*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, 16.

³ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, vol. 2, Milan, Mondadori, 1973, 526-27.

⁴ HARRISON, *Essayism...*, 9.

un ciclo di feedback positivo, la sovrabbondanza dell'esistenza eccita e supera la sovrabbondanza dell'interpretazione umana. Il saggismo, in questo senso, è la collusione dello straripamento ontologico ed ermeneutico.

L'incontro dell'umanità con il flusso della realtà e ciò che Harrison chiama «the ineluctability of the mistake»: ⁵ l'inevitabile e indefinita produzione di «mond[i] fittiz[i]» con cui si percepisce, capisce, e rappresenta una realtà che li superano sempre. Allo stesso modo, per Pirandello, le persone non solo non sanno come accontentarsi sufficientemente dei mondi fittizi con cui rappresentano l'esperienza, ma non *possono* neanche sapere come: «non sanno e non possono mai contentarsi». ⁶ In un certo senso, l'equivalenza ermeneutica è sempre equivoca, nella misura in cui le persone «smaniosamente lo mutano e rimutano». Come scrive Harrison, «it is one and the same superfluity that causes both the marking and the overcoming of historical boundaries, both the doing and the undoing of experience». ⁷

Tradotto testualmente, questo ineluttabile errore dell'interpretazione umana di fronte alla realtà assume la forma del 'saggio': un termine legato sia al verbo inglese 'assay,' «as in assaying one's strength or assaying an ore to determine its metal», come scrive Thomas Harrison, e il verbo francese *essayer*, «to attempt, to try, to put to trial or to the test». ⁸ Timothy Corrigan scrive che Michel de Montaigne è stato il primo a definire il saggio come tentativo o insieme di prove sparse della propria comprensione di argomenti particolari ed idiosincratici all'interno dell'esperienza umana. «Imagine a type of writing», propone anche Brian Dillon nel suo libro intitolato *Essayism*, «so hard to define its very name should be something like: an effort, an attempt, a trial. Surmise or hazard, followed likely by failure». ⁹ Il saggio quindi tenta fundamentalmente di «take a thing from as many sides as possible», ¹⁰ come una valutazione disciplinata e tuttavia aperta dell'argomento in questione, al fine di discernere continuamente «[t]he still unexamined relations of things». ¹¹

Harrison, inoltre, definisce il saggismo come una prassi a doppio taglio che è sia «critica» che «utopica»: cioè un «active assayal of historical conditions or theorizations» abbinato a una «quest for alternative and more flexible forms of organization». ¹² Il gemellaggio diagnostico di saggismo di Harrison risuona con l'affermazione di Dillon del saggio come abitudine stilistica, che potrebbe

[p]erform a combination of *exactitude* and *evasion* [...] that would instruct, seduce and mystify in equal measure. [...] what I desire in essays [...] is this simultaneity of the *acute* and the *susceptible*. To be at once the wound and a piercing act of precision [...]. ¹³

Visto che il saggio cerca innanzitutto la destrutturazione delle norme e la critica immanente di una data struttura o ideologia, lo fa al fine di effettuare «a creative discovery of new rational relations», ¹⁴ per cui «the world becomes infinite all over again». ¹⁵ Allo stesso modo, Harrison, commentando il romanziere austriaco del ventesimo secolo Robert Musil, afferma che se «the essay

⁵ *Ibidem*.

⁶ PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. 2, 526–27.

⁷ HARRISON, *Essayism*..., 9.

⁸ *ivi*, 3.

⁹ B. DILLON, *Essayism*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017, 8.

¹⁰ HARRISON, *Essayism*..., 2.

¹¹ *ivi*, 16.

¹² *ivi*, 9.

¹³ DILLON, *Essayism*, 9.

¹⁴ HARRISON, *Essayism*..., 15.

¹⁵ *ivi*, 13.

resists ‘objective synthesis’, it does not do so out of indecisiveness, or ‘indeterminacy’ (*Unbestimmtheit*), but rather out of ‘overdetermination’ (*Überbestimmtheit*). The essay is a utopian attempt to develop the possibilities of form to a virtually infinite degree». ¹⁶

Per adattare leggermente le doppie funzioni del saggismo di Harrison, il saggismo è concettualmente implosivo per diventare ermeneuticamente esplosivo, e viceversa. In definitiva, solo una capacità paradossale di «precisione immaginativa» insieme a un impegno ostinato a formulare «constantly new solutions, connections, constellations, [and] variables»¹⁷ può incontrare la realtà in maniera effettiva. Come ammonisce Theodore Adorno, l’esistenza temporale dev’essere ‘saggiata’ per necessità, e non per una presunta preferenza ‘artistica’. «The usual reproach against the essay», scrive Adorno,

that it is fragmentary and random, itself assumes the givenness of totality and thereby the identity of subject and object, and it suggests that man is in control of totality. But the desire of the essay is not to seek and filter the eternal out of the transitory; it wants, rather, to make the transitory eternal.¹⁸

Seconda Parte. Saggismo in *Sei personaggi*

Pertanto, come possiamo posizionare l’opera di Pirandello in relazione al saggismo moderno?¹⁹ Sebbene il presente argomento impedisca di trattare gli elementi biografici che hanno influenzato la sua inclinazione saggistica come drammaturgo – non ultimo il complesso rapporto con suo padre, la malattia mentale della moglie Antonietta, e la sua ansia in seguito all’arruolamento del figlio nella Prima guerra mondiale – potremmo invece iniziare fruttuosamente con la prefazione a *Sei Personaggi*. Introducendo lo spettacolo prima della sua rappresentazione al Teatro d’Arte di Roma,²⁰ la prefazione invita il pubblico a interpretare i tormenti dei personaggi rappresentati in scena come una messa in scena eminentemente autobiografica dei «travagli del mio spirito». Pirandello scrive che questi travagli riguardano soprattutto

l’inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d’ognuno secondo tutte le possibilità d’essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile.²¹

¹⁶ *ivi*, 13-14.

¹⁷ R. MUSIL, *Skizze Der Erkenntnis des Dichters*, in A. Frisé (a cura di), *Gesammelte Werke in neun Bänden*, vol. 8, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, 1029 (trad. in. di B Pike e D. S. Luft, *Sketch of Scriptorial Knowledge*, in *Precision and Soul: Essays and Addresses*, Chicago, University of Chicago Press, 1990: 64. In modo simile, Timothy Corrigan scrive del filosofo tedesco del Novecento Max Bense che «[l]ike the configuration of fragments in a kaleidoscope or cinematic montage, the essay offers, for Bense, a creative rearrangement and play ‘of idea and image’ (423-24), comparable to Benjamin’s ‘constellations’ of knowledge in *The Origin of German Tragic Drama* where ‘Ideas are to objects as constellations are to stars’». T. CORRIGAN, *The Essay Film: on thoughts occasioned by...Michel de Montaigne and Chris Marker*, in T. Corrigan (a cura di), *Film and Literature: an Introduction and Reader*, seconda edizione, New York, Routledge, 2012. 279.

¹⁸ T. W. ADORNO, *The Essay as Form*, «New German Critique», XXXII (1984), 159.

¹⁹ Corrigan scrive, «during the twentieth century attention to the essay as a unique representational strategy flourishes as a distinctive aesthetic and philosophical question, perhaps in anticipation of Jean-François Lyotard’s provocative claim that the essay has become the quintessential form of postmodern thought in the latter half of the twentieth century». CORRIGAN, *The Essay Film...*, 278.

²⁰ *Luigi Pirandello in the Theatre: a Documentary Record*, a cura di S. Bassnett e J. Lorch, Switzerland, Harwood Academic Publishers, 1993, 55.

²¹ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, vol. 2, Milano, Mondadori, 1993, 657.

Sei Personaggi, Pirandello avverte, ci immerge in un mondo apparentemente capovolto in cui la comprensione reciproca è un'ostinata illusione; i concetti astratti perpetuano e tradiscono questa illusione; le personalità umane si moltiplicano al di là del controllo o della comprensione; e l'esistenza umana si ritrova nella riconciliazione di Sisifo tra 'vita' e 'forma'. Nell'affrontare *Sei Personaggi*, allora, ciò che alla fine preoccupa Pirandello non sono tanto i 'sei' quanto i 'personaggi'. Ogni personaggio evocato, come la nascita di Atena, dalla mente turbata e dalla febbrile regia fuori scena di Pirandello, evoca la stessa nascente consapevolezza della «molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere». I personaggi sono sei di queste possibilità, anche e soprattutto come «elements within a single personality, particularly if that personality is in conflict with itself». ²² «[T]he Father and the Stepdaughter», teorizza Umberto Mariani, «embody highly developed consciousness, the Mother embodies pure feeling, and the two speechless children an apparent lack of awareness». ²³

Sei Personaggi inoltre mette in scena un saggismo teatrale che è quindi sostanzialmente un saggismo *meta*-teatrale: nelle parole di Marina Polacco,

una riflessione *drammatizzata* sull'arte teatrale, un esempio perfetto di metateatro, ossia di teatro che si interroga su se stesso e sui suoi elementi costitutivi: la convenzionalità della messa in scena, che *finge* la vita reale; il rapporto tra la corporeità degli attori e il mondo etereo della creazione artistica. ²⁴

Vale a dire, per Pirandello, la finzione del teatro finge la realtà per rivelare i mondi fittizi con cui anche noi di fatto, se inconsapevolmente, fingiamo la realtà. Il teatro pirandelliano non è tanto evasione quanto una sorta di realismo obliquo, che drammatizza i modi in cui l'immutabilità della forma si plasma, si scontra con ed è minata dalla mutevolezza della vita in cerchi sempre più ampi. Il personaggio può quindi essere letto come l'apostrofo teatrale della teoria dell'arte di Pirandello. Per Pirandello, la vera arte è scultura psicologica: come Michelangelo davanti a un blocco di marmo intatto, l'autore cesella le «empty contingencies and ordinary details» ²⁵ della vita quotidiana per rivelare la forma della personalità umana che giace in essa latente. L'arte «idealizza» gli esseri umani e «in certo modo li astrae», non però «because [the artist] presents types and portrays ideas but because he simplifies and concentrates. The idea that he has of his own characters, the feeling that derives from them evoke expressive images and group and combine these together». ²⁶

Queste «costruzioni della fantasia immutabili» ²⁷ sono in questo senso l'apoteosi della forma, distillata e travasata da tutto ciò che ne diluirebbe la percezione, cioè tutte le tracce del flusso, della contingenza e del cambiamento. Notoriamente, per Pirandello questo personaggio idealizzato è allo stesso tempo «più vero» e «meno reale». In un momento di fioritura meta-testuale in *La tragedia di*

²² M. ESSLIN, *Pirandello: Master of the Naked Mask*, in *Reflections: Essays on Modern Theater*, New York, Doubleday, 1969: 32.

²³ U. MARIANI, *Living Masks: the Achievement of Pirandello*, Toronto, The University of Toronto Press, 2008, 107. In questo modo, Mariani suggerisce che «Pirandello did far more than dramatize the malaise of the bourgeoisie at the turn of the century: he raised that critical experience to universal terms, translated it into a representation of the fundamental conflicts besetting humanity in our time». Ivi, 91.

²⁴ M. POLACCO, *Pirandello*, Bologna, il Mulino, 2011, 103.

²⁵ *Luigi Pirandello in the Theatre...*, 49.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. 2, 678.

un personaggio di Pirandello, un racconto scritto nel 1911 che presagisce in modo significativo le preoccupazioni centrali di *Sei Personaggi*, il Dottor Fileno proclama, «[n]essuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri!».²⁸

Per quanto riguarda *Sei Personaggi*, la teoria artistica di Pirandello si concretizza utilmente non solo attraverso la considerazione delle varie e complesse personalità dei sei personaggi, ma più specificamente attraverso ciascuna delle loro maschere diseguate. La maschera di ogni personaggio materializza per il pubblico una «particolarissima forma di esistenza» iperconcentrata:

a rimarcare la loro estraneità rispetto al mondo effimero degli attori, viene suggerito l'uso di apposite maschere, che ne fissino icasticamente il sentimento dominante (il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre).²⁹

La presunzione della maschera introduce, a sua volta, il fondamentale dramma metateatrale del saggismo al centro dei *Sei Personaggi*: cioè il rapporto tra il personaggio come «particolarissima forma» e gli attori e l'autore che cercano la destabilizzazione della forma. Gli attori rappresentano il dinamismo, il flusso, la contingenza della vita e, in un linguaggio teatrale, la traduzione della personalità artistica distillata e «più vera» in rappresentazioni drammatiche. Tale per Pirandello è «the inevitable subjection of the theatre», la destabilizzazione performativa di «the work of art which has had its one definitive expression in the pages of the writer». ³⁰

In questo senso, il saggismo di Pirandello non esiste *negli* attori e nei personaggi ma esiste *tra di loro*. Alimenta ricorsivamente il conflitto che si instaura tra costruito artistico (per esempio, la Figliastro) e la rappresentazione teatrale (per esempio, l'attrice che prova a rappresentare la Figliastro) per interrogare la «possibilità di conciliare la realtà concreta, materiale degli attori con la verità immateriale dei personaggi». ³¹

Come si evince dallo svolgersi del dramma, e in particolare del dramma nel dramma, in cui gli attori recitano la «scena» dell'incontro ignaro tra la Figliastro e il Padre nel negozio di abbigliamento di Madame Pace, performance e rappresentazione drammatica inevitabilmente fomentano solo più disaccordo e conflitto. Questa riconciliazione fallita è catturata paradigmaticamente in «la risata stridula» della Figliastro, che respinge sarcasticamente la sua imitazione dell'attrice «Figliastro». Concettualmente, la risata della Figliastro «non è che l'esternazione più esplicita della radicale incompatibilità che divide gli uni dagli altri». ³² O come scrive Fiora Bassanese,

the doubling of the actor into the character is a symbol of dissociation indicating the tragic impossibility of communicating one's innermost self to others, just as the Actors cannot «be» the Father or Stepdaughter but appear as inferior copies or counterfeits. This is the typical Pirandellian universe of subjectivity, where reality is reflected in the mind as life continually changes, creating instability and havoc. ³³

²⁸ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. 2, Milan Mondadori, 1985, 822.

²⁹ POLACCO, *Pirandello*, 103.

³⁰ *Luigi Pirandello in the Theatre...*, 50. Lui continua, «the actor must of necessity do the opposite to the writer. That is, he must make the character created by the writer more real and at the same time less true. [...] He makes the character less real because he betrays that character in the fictitious conventions of the stage». *Ibidem*.

³¹ POLACCO, *Pirandello*, 106.

³² POLACCO, *Pirandello*, 106-07.

³³ F. A. BASSANESE, *Understanding Luigi Pirandello*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 1997, 107.

Terza Parte. Antisaggismo in *Sei personaggi?*

Significativamente, quindi, il conflitto più intrattabile non si trova *tra* i personaggi, come tra la Figliastro e il Padre, ma all'interno dei personaggi, come tra la Figliastro e l'attrice «Figliastro». La risata cinica della Figliastro rivela una radicale incompatibilità che, in un certo senso, si divide da se stessa. Se da un lato il personaggio come forma perfetta può, come il dottor Fileno, gridare «[n]on muore più!»³⁴ dall'altro, il personaggio come forma perfetta viene così incarcerato nei limiti della propria costruzione romanzesca. Come dice Harrison: «[i]f these immutable characters are enabled to be, it is only by not being allowed to become».⁵⁰ Sono condannati, invece, a «soffocare in quel mondo d'artificio, dove non posso né respirare né dar un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato!».³⁵

Solo così possiamo apprezzare appieno il paradosso centrale dell'opera: cioè il mistificante autosabotaggio con cui i personaggi «cercano» un autore che perennemente rifiutano. La preoccupazione fondamentale dei *Sei Personaggi* di Pirandello non è tanto la natura saggista della stessa vita umana – come la già citata simbiotica «destruction of norms» e «creative discovery of new rational relations» –³⁶ ma piuttosto l'*antisaggismo* con cui la persona umana rifiuta di essere saggiata. *Sei Personaggi* mette davvero in scena «the struggle of characters to realize their innermost potential beyond the quotidian forms in which their lives are trapped»⁵³; ma, cosa più importante, mette in primo piano in questa lotta il loro volontario rifiuto di abbracciarla. In effetti, la risata della figliastro è stridula perché è più fundamentalmente provocatoria, se non addirittura disperata. In questa luce, non è il saggismo in sé, ma il suo rifiuto che è in definitiva tragico. Perché nel letto di Procuste della forma, la stessa identità umana che è allungata irriconoscibilmente nella rappresentazione è anche intrappolata nel suo stesso soffocante artificio nel rifiuto della rappresentazione.

Secondo questa lettura, il personaggio più emblematico della tragedia dell'*antisaggismo*, però non è la Figliastro ma il Figlio. Se la Figliastro rappresenta il pessimismo saggistico, il figlio rappresenta il nichilismo saggistico. Come figlio legittimo del Padre e della Madre, il Figlio trascorre l'intera commedia negando sdegnosamente non solo la sua relazione familiare con la Figliastro, il Ragazzo o la Ragazza, ma anche la sua implicazione drammatica all'interno della trama e del palcoscenico. Per il Figlio, non ci sono altri personaggi con cui riconciliarsi, né autore da cercare, perché semplicemente non c'è storia da cui cominciare. Tragicamente, anche se di fatto non c'è storia, non c'è comunque uscita: rimuginando eternamente ai margini del palcoscenico, il Figlio «attempts to leave the stage altogether, yet he cannot move beyond it. Held back by some mysterious force [...] he is cemented in the fixed form of art; he is unable to abandon his created reality any more than he is able to alter the situation or refuse his participation».³⁷ Lui è, in breve, un personaggio «whose role is to refuse to play his role».³⁸ Come scrive Polacco, «il Figlio partecipa solo in negativo, rifiutandosi, fin quando può, di condividere il suo, trincerandosi in un ostinato mutismo».³⁹

³⁴ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. 1, Milano, Mondadori, 1985, 821.

³⁵ Ivi, 822.

³⁶ HARRISON, *Essayism*, 15.

³⁷ POLACCO, *Pirandello*, 105.

³⁸ S. VINALL, *Sei Personaggi in Cerca d'Autore and the Teatro Sintetico Futurista*, «Pirandello Studies» XIX (1999), 62.

³⁹ POLACCO, *Pirandello*, 105.

In sintesi, anche se rappresentata attraverso il fallimento umano e il conflitto interminabile, Pirandello articola in *Sei Personaggi* una forma radicalmente coraggiosa di rappresentare la realtà, il significato e l'esistenza umana che è, come ho sostenuto, fondamentale «saggistica» nell'orientamento. Qui, infine, sta il potenziale profetico del teatro pirandelliano: perché da un punto di vista metateatrale, il disorientamento esistenziale perseguita non solo relazioni dei sei personaggi *tra* loro e *dentro* di loro, ma anche *verso* il pubblico. Nella sua ultima istanza, il dramma di Pirandello invita il suo pubblico negli stessi cicli di flusso decostruttivo e forma creativa. *Sei Personaggi* «saggia» gli stessi membri del pubblico, in modo da esporre e accusare le proprie abitudini di reificazione interpretiva del personaggio, e così ci mette in guardia dalle strategie di evasione filosofica e morale che li frequentano.