

## “Sei personaggi in cerca d’autore”: il punto di vista ontologico<sup>1</sup>

Giovanni Bottioli  
Università degli Studi di Bergamo

---

### Abstract

Che cos'è un personaggio? Una costruzione mentale, una creatura di carta, un insieme di tratti semantici? In quest'articolo, con riferimento a una delle più affascinanti opere di Pirandello, i personaggi vengono intesi come modi d'essere. Il loro statuto ontologico viene perciò indagato a partire dalle categorie modali classiche, la possibilità, la realtà effettuale, la necessità, nella versione elaborata da Charles Sanders Peirce. Nei “Sei personaggi in cerca d'autore” domina il paradosso. Alcuni personaggi che sono stati rifiutati dall'autore, e che dovrebbero appartenere alla dimensione della pura possibilità, irrompono sulla scena: esteriormente, sono indistinguibili dagli attori, cioè da individui “reali” (la Secondità, nel linguaggio di Peirce). Tutto procede così sul filo dell'equivoco ontologico. In questa battaglia per l'esistenza, la possibilità (la Firstness) viene sconfitta e costretta a retrocedere: ma dopo aver lasciato una traccia indelebile, grazie alla necessità (Thirdness) creata dall'arte.

What is a character? Is it a mental construction, a creature made of paper, a set of semantic traits? In this article, with reference to one of Pirandello's most fascinating works, the characters are considered in terms of modes of being. Their ontological status is therefore investigated starting from the classical modal categories, which are possibility, actuality and necessity, according to the version elaborated by Charles Sanders Peirce. In “Six Characters in Search of an Author” the paradox prevails. Some characters that have been rejected by the author, and that should belong to the dimension of pure possibility, burst onto the scene: outwardly, they are indistinguishable from the actors, which means, from “real” individuals (Secondness, in the language used by Peirce). Everything proceeds along the thread of this ontological misunderstanding. In this battle for existence, the possibility (Firstness) is defeated and forced to retreat, but only after leaving an indelible trace, thanks to the necessity (Thirdness) created by art.

---

### Parole chiave

Personaggio, identità, ontologia, categorie modali, paradosso.

---

### Contatti

[giovanni.bottioli@unibg.it](mailto:giovanni.bottioli@unibg.it)

---

### 1.

L'incontro tra letteratura e filosofia è sempre legittimo, in linea di principio; tuttavia offre risultati o anche solo suggestioni diverse a seconda dell'impostazione che viene scelta. Si

<sup>1</sup> Presento la mia relazione al convegno “Omaggio a Pirandello nel 150° anno dalla nascita”, che si è svolto a Bergamo il 16 marzo 2017.

può cercare in un autore la sua filosofia, la sua visione filosofica dell'esistenza; tentazione difficilmente evitabile quando si considera, per esempio, un autore come Dostoevskij; in proposito, vale la pena di ricordare che per Freud la *Leggenda del Grande Inquisitore* rappresenta uno dei vertici raggiunti dalla riflessione sulla condizione umana. Concordo con il giudizio di Freud, ma credo di dover aggiungere che la profondità di pensiero della *Leggenda* non sta soltanto nel "contenuto", cioè nei discorsi espliciti, ma nell'enigmaticità del ritorno di Cristo in una città spagnola, tra i bagliori emanati dai roghi su cui bruciano gli eretici – e anche, naturalmente, nel bacio di Gesù al Grande Inquisitore che lo scaccia dalla terra. Questa cornice enigmatica non è semplicemente una cornice: penetra nella narrazione, e contribuisce in modo decisivo alla determinazione del senso. Dunque, Dostoevskij è un grande filosofo non soltanto, e forse non tanto, per ciò che dicono alcuni dei suoi personaggi, bensì per il suo modo di pensare (per la sua scrittura, per l'organizzazione dei testi, per gli stili di pensiero incarnati dai personaggi).

Questa è la tesi che ispira il mio lavoro, in generale, e in particolare queste brevi riflessioni: *la letteratura è un modo di pensare*. Il che vale evidentemente anche per Pirandello. Cercherò di abbozzare una prospettiva sui *Sei personaggi* facendo riferimento non alla filosofia enunciata, in maniera esplicita, in diversi punti dell'opera, ma alla costruzione del testo: forse riuscirò a rendere ragione di quanto afferma l'autore nella sua Prefazione, quando, imprimendo una personale torsione alla tesi aristotelica secondo cui la poesia è più filosofica della storia, osserva che vi sono scrittori «di natura propriamente storica», per i quali l'arte è rappresentazione (narrazione o descrizione), e in ciò trovano appagamento. «Ma – aggiunge Pirandello – ve ne sono altri che ... sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica». Segue un'autoinclusione ironica: «Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi» (Pirandello 13).

Chi ha la disgrazia di appartenere a un modo di studiare la letteratura non come una forma di rappresentazione, ma come sperimentazione dei poteri della mente, non può accontentarsi di queste sia pur preziose considerazioni dell'autore. E neanche di altre osservazioni, molto acute, che s'incontrano nella Prefazione di Pirandello. Bisogna ampliare la prospettiva, passare in uno spazio più ampio, e inevitabilmente caratterizzato da tecnicismi. Mi è sembrato suggestivo fare ricorso alle categorie di Peirce, non per applicarle meccanicamente ma per verificare se siano "implicate" in questa opera che possiamo certamente considerare singolarissima. La mia è un'ipotesi, e va messa alla prova; degli esiti, si potrà giudicare. Mi affretto però ad aggiungere che mi interessa non solo verificare una possibile pertinenza di concetti filosofici in relazione a un'opera dalle valenze estetiche – un'opera artistica non è una cosa o un mezzo, direbbe Heidegger –, ma anche l'effetto di retroazione, cioè la sfida di un'opera d'arte nei confronti della filosofia.

## 2.

Prima di procedere, devo evidenziare un debito. Che ci si possa servire dei concetti di Peirce per un'analisi dei linguaggi dell'arte è stato mostrato da Deleuze nei due libri che ha dedicato al cinema: *L'immagine-movimento* nel 1983 e *L'immagine-tempo* nel 1985. Non sono affatto un deleuziano, ma è giusto ricordare questo tentativo.

Dobbiamo affrontare adesso un compito difficile, e cioè arrivare a una sufficiente comprensione delle categorie di Peirce. La difficoltà dipende dal fatto che le categorie, in senso filosofico, sono concetti puri e non empirici (così le definisce Kant, a cui Peirce si

ispira, in quanto lo considera «il re del pensiero moderno» (Peirce 30).<sup>2</sup> Tuttavia Peirce ambisce a una nuova elaborazione, a un nuovo elenco di categorie. A partire dal manoscritto 901, datato 1885, egli propone una triade di carattere sia logico sia ontologico, composta da *Firstness*, *Secondness*, e *Thirdness*. Nomi sibillini per concetti tanto vasti e di conseguenza indefiniti, che è difficile fissarli.

Nondimeno, le categorie ambiscono a rendere intelligibile l'esperienza; e se da un lato risultano orientate al suo grado più alto, dall'altro lato vengono esemplificate da una molteplicità di fenomeni, sin troppo esuberante. A mio avviso, la difficoltà maggiore consiste nell'oscillazione tra un'accezione modale delle categorie, in base a cui esse corrisponderebbero a possibilità, attualità (realtà effettuale) e necessità – una triade menzionata da Peirce (Ms 901, Peirce 31) e un'accezione empirica, fortemente esperienziale. Oscillazione forse risolvibile valorizzando l'impostazione pragmatista – ma su ciò non posso dilungarmi.

Proviamo dunque a definire le tre categorie. Nel manoscritto 898, datato 1895-96, Peirce afferma che tutti i termini logici così come tutti gli oggetti sono monadi, oppure diadi oppure triadi.

All'idea di *monade*, per essere precisi, non corrisponde un oggetto: «un oggetto si presenta come del tutto opposto a me» (40), bensì una qualche determinazione o peculiarità (*suchness*):

Immaginate che mi svegli e che, mentre sono ancora in uno stato di assopimento, provi una vaga sensazione di rosso, di salato, di sofferenza, di dolore o di gioia, o senta una nota musicale prolungata, che non posso riferire né ad un oggetto, né tanto meno ad un soggetto. Tale sarebbe, per quanto è possibile indicarlo, uno stato di *feeling* puramente monadico. Ora, per trasformare tale nozione psicologica, o logica che sia, in un concetto metafisico, dobbiamo pensare alla monade metafisica nei termini di una pura specie o qualità, in sé priva di parti o caratteristiche, e non realizzata. (41)

Mi pare che qui si intravedano le difficoltà di questo concetto: per un verso, esso indica la dimensione del possibile (il non realizzato), per un altro verso indica comunque qualcosa di attuale, di esperito (anche se in una forma massimamente indeterminata).

Per comprendere la Primità nella sua purezza, al di là di ogni reificazione linguistica, potremmo forse pensare, suggerisce Peirce, alla «visione che del mondo ebbe Adamo il primo giorno in cui aprì gli occhi davanti ad esso, prima di aver fatto una qualsiasi distinzione o d'essere divenuto cosciente della propria esistenza» (CP 5.44).

Più facilmente afferrabile appare la Secondità. Siamo nell'ambito dei fatti, o meglio dei fatti bruti, dell'*bic et nunc*, dell'esistenza individuale. La Secondità indica azione e reazione, volontà e resistenza alla volontà. Esistere equivale a trovarsi in reazione dinamica con ogni altra cosa in un determinato universo.

L'esistenza è precisamente

quel modo d'essere che consiste nell'opporsi a qualcosa d'altro. Dire che un tavolo esiste significa dire che è duro, opaco, pesante e sonoro, cioè che produce effetti immediati sui sensi e anche effetti meramente fisici [...]. Parlare di «un fantomatico tavolo [...] incapace di impressionare i sensi e di produrre effetti fisici di sorta, è parlare di un tavolo immaginario. Una cosa priva di opposizioni, *ipso facto* non esiste. (CP 1.457)

---

<sup>2</sup> La sigla CP che useremo d'ora in avanti rinvia ai *Collected Papers*.

Nondimeno, la distinzione tra Primità e Secondità ripropone l'ambiguità già indicata. Per un verso, la Primità corrisponde al possibile e la Secondità all'effettuale: «L'essere di una qualità monadica è una mera potenzialità, priva di esistenza. L'esistenza è puramente diadica» (41). Ma in un altro manoscritto leggiamo che «Il reale è attivo, e noi lo riconosciamo nel momento in cui lo definiamo *attuale* (tale parola nasce dall'uso aristotelico del termine *energeia*, azione, per significare esistenza, in quanto opposta a uno stato meramente germinale» (1896-97 ca., 47). Ma il germinale non dovrebbe venir confuso con il possibile in senso strettamente logico. Il germinale non è "mera potenzialità, priva di esistenza". Non è "reale senza essere attuale". È attualità in corso di determinazione.

Questa confusione caratterizza anche il pensiero di Deleuze, e la sua nozione del virtuale. Io cercherò di evitarla.

Veniamo alla terza categoria. La Terzità è mediazione, instaurazione, persistenza. «Tutte le situazioni che implicano continuità, sviluppo, legalità, costume, convenzione, previsione, esemplificano la terza categoria» (Bosco 96). Passiamo dai fatti bruti, dal gioco di azione e reazione, al linguaggio e al pensiero.

Tutto ciò è ancora molto astratto. Fortunatamente Peirce ci offre un esempio in cui possiamo cogliere l'insieme delle tre categorie. Nel progetto di "Synopsis of Logic" (1896-97), egli descrive una cuoca che vuole preparare una torta di mele:

Una buona torta, fatta di mele fresche, con una crosta piuttosto leggera e un poco bassa, né troppo dolce, né troppo aspra, ecc. Non si tratta, però, di nessuna particolare torta di mele: essa va infatti confezionata per l'occasione, e la sua unica particolarità sta nel fatto che va cucinata e mangiata proprio oggi. Per far ciò, ci vogliono delle mele; e ricordandosi che ce ne è una cassetta in cantina, la cuoca scende e prende quelle che sono sulla sommità e più a portata di mano. Questo è un esempio di come si segue una regola generale. La cuoca si dirige a prendere le mele; ella ha visto molte volte quelle cose che vengono chiamate mele e ha notato la qualità che esse hanno in comune. Sa dunque come trovare ora quel tipo di cose, e qualunque mela farà al caso suo, purché sia buona e matura al punto giusto. (48-49)

La cuoca è mossa da un desiderio – dall'idea «di quanto sarebbe delizioso per me, che sono maestra nell'arte del cucinare, mangiare una torta di mele». Il desiderio si rivolge alle qualità, e tuttavia non a qualità astratte bensì a oggetti che le possiedono, e così rendono l'idea realizzabile:

Nel suo intero procedere, ella persegue un'idea o un sogno senza alcun particolare riferimento a questo o a quello (*without any particular thisness or thatness*) – o, come anche si dice, senza alcuna *ecceità* - , ma tale sogno ella desidera realizzarlo in connessione con un oggetto d'esperienza che, in quanto tale, possiede effettivamente ecceità. (50)

In questa circostanza vediamo le tre categorie assumere una forma fenomenica, con buona coordinazione. La selezione delle mele, l'attenzione richiamata da una certa qualità di giallo, la sensazione al tatto, appartengono alla Secondità; l'idea (o desiderio di un sapore) è una Primità che anticipa gli oggetti e li esige; l'arte culinaria è una Terzità:

Nel sogno stesso non prevale alcuna Terzità; esso è, al contrario, totalmente irresponsabile, è ciò che più gli piace. L'oggetto d'esperienza, essendo una realtà, è un Secondo. Ma il desiderio di provare ad unire l'uno all'altro è un Terzo, o medio. (50)

La cuoca di Peirce è un personaggio. Peirce non ha indicato il mondo dei personaggi come uno dei possibili e tantomeno uno dei «principali travestimenti assunti dalle categorie» (46), ma l'esempio della cuoca ci invita ad approfondire questa eventualità. Quali sono le categorie "indossate" dalla donna? Primità, Secondità, Terzità sono egualmente necessarie per descrivere il suo comportamento? Ciascuna di esse è indispensabile, ma la loro "miscela" appare dominata dalla Secondità. Anche se la protagonista di quest'esempio mantiene una certa indeterminatezza (non sappiamo nulla di lei, tranne che – lo abbiamo postulato – è una brava cuoca), e anche se la sua azione viene notevolmente smaterializzata dall'analisi concettuale, ci troviamo in un contesto concreto: qui domina il *principium individuationis*.

### 3.

È questa la soglia che separa i sei personaggi, nel momento in cui si presentano nella sala del teatro, e gli attori. Lo statuto ontologico degli uni differisce radicalmente da quello degli altri: gli attori, così come tutto lo spazio scenico, appartengono – come dubitarne? – alla Secondità. Poco importa che essi non siano designati da nomi propri, bensì dai ruoli: il Capocomico, la prima attrice, il primo attore, il direttore di scena, ecc., sono perfettamente individuati, non nel senso di una conformità obbligata a determinate combinazioni di tratti, e non perché i loro umori (irritazione, impazienza, ecc.) non possano manifestarsi diversamente. C'è ampia libertà a questo riguardo. Ma la loro libertà non consiste in altro che in variazioni della contingenza.

Mi sembra che così si debba intendere l'espressione usata da Pirandello nella lunga didascalia che accompagna l'ingresso dei sei personaggi, definiti come «più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori» (Pirandello 37). *Volubile naturalità*: non si potrebbe dire meglio, per indicare margini di variazione tanto ampi quanto semanticamente vuoti. Naturalità, cioè assenza di spirito. E lo spirito non è inconsistenza spettrale, bensì capacità di varcare i confini, ricerca di forme complesse di esistenza. Perciò i Personaggi sono "più reali degli attori": *più reali* vuol dire dotati di un maggior dinamismo sul piano dell'essere.

Tuttavia la differenza ontologica tra i Personaggi e gli Attori non è immediatamente percepibile, né lo sarà in seguito: niente li separa agli occhi dello spettatore. Nella Secondità le differenze modali vengono annullate, inevitabilmente dal punto di vista esteriore, o tendono ad annullarsi. Ciò che i Personaggi desiderano è recitare, ma in tal modo essi non offuscano la loro peculiarità? Creature della Primità, che la Fantasia – la servetta dispettosa e beffarda descritta da Pirandello nella sua Prefazione – conduce nella mente dell'autore, i Personaggi, o meglio questi Personaggi, non si sono rassegnati a rimanere in una condizione imperfetta e incompleta. Si potrà tornare in seguito su questi aggettivi, che forse andrebbero posti tra virgolette.<sup>3</sup> Cerchiamo ora di dare una forma minima a un tessuto narrativo molto sfilacciato e di cui è prevedibile una definitiva lacerazione.

Utilizzando i termini di Peirce, il plot dell'opera che stiamo esaminando potrebbe venir sintetizzato così: nella mente di un autore si sono presentati, per ragioni misteriose e in ogni caso non penetrabili, alcuni personaggi, dotati di un singolare modo d'essere. Identità virtuali, essi appartengono alla Firstness. La Primità non è mera potenzialità, priva di esistenza: e in effetti i personaggi sono vivi – «vivi da poterli toccare, vivi da poterne udi-

---

<sup>3</sup> Secondo Pirandello sono tutti «per quello che servono, compiutamente formati» (16).

re persino il respiro» dice l'autore (12). E tuttavia: vivi, ma non abbastanza. Respinti dall'autore: «E stimavo perciò che non mettesse conto farli vivere» (13).

Si descrive qui una condizione intermedia, che appare come l'opposto di quella presentata da Kafka nel *Cacciatore Gracco*. Nel racconto di Kafka, un individuo che non riesce a morire, qui individui che non possono accedere a una vita, a cui peraltro hanno già avuto accesso. Una vita, dice infatti l'autore, «che non era più in mio potere negar loro» (14).

Non è facile chiarire questo paradosso. Quel che è certo, è che qui viene enunciato un conflitto, un antagonismo. Probabilmente non esiste storia senza antagonismo: questa tesi – ampiamente diffusa negli studi sulla narrazione – è facilmente verificabile in moltissimi testi, dalle fiabe all'epopea, dalle narrazioni letterarie a quelle filmiche, e così via. Nell'opera che stiamo esaminando il conflitto assume una duplice modalità, indicata ancora una volta con grande lucidità dall'autore: o forse si dovrebbero distinguere tre tipi di conflitto, o di lotta.

Il primo è quello che i Personaggi sostengono con l'Autore: «Essi si sono già staccati da me [...] sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici» (15). A ciò si aggiunge però – per riprendere le parole della Prefazione – «la concitazione della lotta disperata che ciascuno fa contro l'altro e tutti contro il Capocomico e gli attori che non li comprendono» (16).

Dunque, tre tipi di conflitto: tra i personaggi e l'autore; tra i personaggi, guidati da «passioni che cercano [...] di sopraffarsi a vicenda, con una tragica furia dilaniatrice» (15); infine, tra i Personaggi e gli attori.

Nascono a questo punto diverse domande. I tre tipi di conflitto sono riconducibili a un'unica matrice? Insomma, sono le varianti di un tipo soltanto? È legittimo derivare da questa conflittualità diffusa una visione relativistica? Possiamo privilegiare una concezione dell'identità, che enfatizza la frantumazione, il molteplice (uno, nessuno e centomila)? Quali conseguenze teoriche possiamo trarre dal primato del conflitto in relazione al problema delle categorie? L'elaborazione di Peirce, per come l'abbiamo illustrata, non concede spazio alla dimensione della lotta. È un limite della sua teoria?

E ancora: finora ci siamo appoggiati alla Prefazione, trovando in essa riscontri puntuali, ma possiamo continuare a farlo? C'è un altro riferimento di Pirandello all'antagonismo. Enumerando i travagli del suo spirito, egli indica «il tragico conflitto tra la vita che di continuo si muove e la forma che la fissa, immutabile» (16). E qui esitiamo a seguirlo senza riserve, perché sorge il dubbio che questa distinzione sia troppo semplice.

Cerchiamo di procedere con ordine, riprendendo la serie delle domande che sono state appena formulate. Anzitutto: i tre tipi di conflitto sono le varianti di un'unica volontà lacerata, che potremmo pensare nel senso di Schopenhauer? Sembra di no. Potremmo chiamare *conflitto prospettico* la lotta di ciascuno contro l'altro, di ogni passione contro un'altra passione, e *conflitto modale* la lotta dei Personaggi contro il Capocomico e gli attori: una lotta che replica, ma non esattamente, quella tra i Personaggi e l'autore.

Insisto per ragioni di chiarezza: la lotta tra individui che appartengono a una medesima categoria (in senso filosofico), ad esempio alla Firstness – e questa è la condizione dei Personaggi – non va equiparata e tanto meno confusa con un conflitto tra le categorie, tra la Primità e la Secondità, per esempio. Tale è lotta tra Personaggi e Attori.

I personaggi chiedono di essere riconosciuti come esistenti nell'ambito del *principium individuationis*, qui concretizzato da un palcoscenico su cui ambiscono recitare – nient'altro che se stessi. Sono smaniosi di esistere nella Secondità, in quanto la Primità è la condizione paradossale in cui si può essere vivi senza avere la vita. Condizione soltanto germinale (12).

Il paradosso narrativo dell'opera che stiamo esaminando consiste nel fatto che l'Autore non ha potuto o voluto impedire alle creature della Firstness di invadere lo spazio della Secondità. È questa stupefacente invasione, o irruzione, a costituire la materia del dramma. E il conflitto con gli attori.

Avendo invaso lo spazio della Secondità, i Personaggi possiedono tratti individualizzanti: sono gli unici possibili interpreti di se stessi. Di qui il dissidio irrisolvibile con gli attori, a cui non si stancano di spiegare – ma senza adeguati argomenti filosofici – l'impossibilità di sovrapporre al proprio un differente statuto ontologico. Non potendo ovviamente riconoscersi nella "duplicazione", diciamo così, da parte degli attori, il Padre e la Figliastro esprimono «in vario modo, ora con gesti, or con sorrisi, or con aperta protesta, l'impressione che ne ricevono» (90). Più di una volta la Figlia non riesce a trattenere la propria ilarità (74, 90, 93).

Ancora una volta ho parlato di differenza ontologica. Quanto essa sia rilevante, lo si può derivare da un suggerimento che Pirandello formula in una delle sue prime didascalie: «Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi Sei personaggi non si confondano con gli Attori della Compagnia». Pirandello suggerisce, come «mezzo più efficace e idoneo», «l'uso di speciali maschere per i Personaggi» (36). Gli specialisti di storia del teatro ci diranno se e come questa indicazione sia stata raccolta. Dal mio punto di vista ciò che importa è approfondire una differenza che nessun espediente scenico potrebbe rendere in maniera adeguata – perciò vi si potrebbe tranquillamente rinunciare. È la differenza ontologica tra Personaggi e Attori che Pirandello evoca quando presenta gli uni come «più reali» degli altri (37). Perché più reali? Evidentemente *realtà* non equivale a realtà effettuale, perché su questo piano gli Attori sono più consistenti: essi godono del privilegio dell'effettualità, ma, come vedremo subito, questo è il loro unico privilegio, ed è anche causa d'inferiorità rispetto ai personaggi. Pongo la questione nei termini di Heidegger: la realtà effettuale, la *Wirklichkeit*, è inferiore alla possibilità – a condizione però che la possibilità non venga intesa semplicemente come "il non-ancora realizzato".

Nei termini di Peirce, la Secondità può venir considerata inferiore alla Primità: a condizione che la Primità non si limiti a balbettare volubili proposte di esistenza, ma sappia intrecciarsi con la Terzità.

Questo è un passaggio fondamentale nel mio discorso, e cercherò di articolarlo in maniera non affrettata.

Prescindiamo dalla differenza tra realtà e finzione, e concentriamo l'attenzione sui modi di identità. Un'identità è semplice quando emerge e si mantiene in un solo spazio modale, non importa se Primità, Secondità e Terzità. Un'identità è complessa quando collega diversi spazi modali e si muove attraverso di essi.

È quanto dice Pirandello, sia pure con un linguaggio meno tecnico, nella sua Prefazione. Perché a un artista accade di rifiutare la vita a qualcuno di quei «germi vitali» (12) che si sono inseriti nella sua mente? Per quale motivo ho respinto personaggi che pure erano «nati vivi» e «volevano vivere»? La risposta dell'autore è già stata menzionata: perché ho la disgrazia, scrive Pirandello, di appartenere a quegli scrittori più propriamente filosofici, i cui personaggi esprimono un senso della vita, e implicitamente mirano all'universale. Potremmo tradurre questo discorso così: Non mi preme raccontare una storia puramente mimetica, i cui protagonisti sono totalmente "individuati", chiusi in uno dei molteplici territori della Secondità. Questi individui hanno esistenza (sia pure nel mondo dell'arte), ma sono privi di una ragion d'essere, di un senso universale: di una necessità, insomma di

una Terzità. «Ora, per quanto cercassi, io non riuscivo a scoprire questo senso in quei sei personaggi. E stimavo perciò che non mettesse conto farli vivere» (13).

L'opera che stiamo esaminando nasce nel momento in cui l'autore trova una ragion d'essere, una necessità, non nella biografia che quei personaggi vorrebbero raccontare (scene realistiche, melodrammatiche, di un'intensità stereotipata: un incesto sfiorato, la morte di una bambina), bensì nella loro volontà di esistere. Pirandello rifiuta il teatro della Secondità.

Rifiuta quella forma di realismo su cui aveva ironizzato Wilde nel suo saggio su *La decadenza della menzogna*, sconsigliando dal raccontare «storie così simili alla vita che nessuno può credere alla loro probabilità» (Wilde: 139). A questa realtà esteticamente inverosimile va contrapposta una realtà superiore, che trova il suo sostegno non in un presunto riflesso mimetico bensì in una ragion d'essere che può differire da quella a cui i germi iniziali di vita aspiravano, e che vorrebbero riproporre sulla scena. Il Padre e la Figlia sono impazienti di rappresentare ciò che credono di essere, il Rimorso e la Vendetta: ma se vogliamo comprendere perché siano giunti in quella sala, dobbiamo ascoltare le parole dell'autore:

io, di ragion d'essere, di funzione, gliene ho data un'altra, cioè appunto quella situazione "impossibile", il dramma dell'essere in cerca d'autore, rifiutati: ma che questa sia una ragion d'essere, che sia diventata, per essi che già avevano una vita propria, la vera funzione necessaria e sufficiente per esistere, neanche possono sospettare. (18)

Il conflitto prospettico, o tra personaggi, esiste grazie al conflitto modale, tra Personaggi e autore. Indubbiamente. Ciò non significa però che venga annullato, che svanisca. Semmai, riportate alla loro essenza, grazie alla rarefazione a cui vengono sottoposte, le passioni esplodono con intensità ancora più forte. Il capocomico, figura della Secondità, non comprende questa dismisura emotiva. Perciò dice alla madre, di fronte alla quale sta per svolgersi l'intollerabile, «Ma se è già tutto avvenuto, scusi! Non capisco» (98). Il capocomico non capisce che l'evento in procinto di svolgersi non appartiene al regime ontologico governato dal *principium individuationis*, e dunque non ha una precisa collocazione spaziotemporale.

La Madre replica: «No, avviene ora, avviene sempre! il mio strazio non è finito, signore. Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre» (98).

I frammenti narrativi che i Personaggi riescono a portare in scena, decontestualizzati rispetto a una storia che conosciamo solo per sommi capi, acquistano una forza stupefacente. Sono schegge d'eternità, potremmo dire, conficcate nel tempo. E in effetti il Padre definisce «momento eterno» quello a cui la Figlia vuole fissarlo, per tenerlo agganciato e sospeso per sempre «in quel solo momento fuggevole e vergognoso» della sua vita (99).

#### 4.

Mi avvio a concludere. Peirce amava le triadi, e non esitava a confessare la sua propensione per il numero tre. Oggi mi sono servito del suo triadismo categoriale per aggirare le ambiguità che mi sembrava di intuire nella distinzione diadica tra vita e forma, e di cui adesso vorrei provare a rendere conto. La vita, anche nella sua germinalità, è volontà di vita: è l'informe che desidera una forma, ma questa volontà è obbligata sempre a dividersi. La Primità può sfociare semplicemente nella Secondità, nella volubile naturalità dell'esistenza. Questa possibilità è rappresentata dagli Attori e dal capocomico, dalla loro



diffidenza e ottusità, che si interrompe solo a tratti – più a lungo nel capocomico, ma solo in quanto egli è «volgarmente ansioso di conoscere come si svolse il fatto» (26). Non vi è alcuna ragion d'essere per la Compagnia se non la contingenza di esistere.

Indubbiamente gli attori sono più vicini alla vita, nella sua mutevolezza, che non alla forma, nella sua fissità. In che senso, allora, il Padre può rivendicare una superiorità rispetto al Capocomico, e a qualunque altro elemento della Compagnia? Perché una realtà immutabile dovrebbe essere superiore a una realtà cangiante, se la vita è cambiamento?<sup>4</sup> Dovremmo limitarci a dire che l'arte contraddice la vita?

Rileggiamo questo passo della Prefazione: «Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma» (23). Enunciazione ellittica, a cui si può dedicare un breve commento: la mera vita confonde Secondità e Terzità, conosce solo forme degeneri di Terzità, come abitudini rigide, inerzia; ha dimenticato la Primità da cui è scaturita. Invece l'arte nasce dall'alleanza tra Primità e Terzità e, quando irrompe nella realtà, ciò avviene sempre di nuovo per la prima volta (23). In quanto costruzione eminentemente spirituale, essa *non è di questo mondo*; può venire ignorata dalla mera esistenza. Non sarà compresa da chi rappresenta la Secondità, e riterrà di aver assistito, anche in questo caso, solamente a una finzione (122).

## Bibliografia

Bosco, Nynfa. *Dalla scienza alla metafisica. Studio sul pragmatismo di C.S. Peirce*. Torino: Giappichelli, 1977. Stampa.

Deleuze, Gilles. *L'immagine-movimento. Cinema 1*. Torino: Einaudi, 2016. Stampa.

---. *L'immagine-tempo. Cinema 2*. Torino: Einaudi, 2017. Stampa.

Freud, Sigmund. "Dostoevskij e il parricidio". *Opere*. Vol. X. Trad. Renata Colorni. Torino: Bollati Boringhieri, 1978. 519-38. Stampa.

Peirce, Charles Sanders. *Categorie*. Ed. Rossella Fabbrichesi Leo. Roma-Bari: Laterza, 1992. Stampa.

Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore – Enrico IV*. Milano: Mondadori. 1981. Stampa.

Wilde, Oscar. "La decadenza della menzogna". *Saggi*. Ed. Masolino d'Amico. Milano: Mondadori, 1981. 135-66. Stampa.

---

<sup>4</sup> «Il capocomico: [...] E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

*Il Padre (con la massima serietà):* Ma questo senza dubbio, signore!» (107).