

Pirandello e la persuasione

Note su *Sei personaggi in cerca d'autore*

Alessandro Cinquegrani
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This essay analyses the relationship between author and character in Luigi Pirandello's work, with particular reference to *Sei personaggi in cerca d'autore*. It goes through concepts such as purity, destiny, god of the work and finally persuasion in Michelstaedter's interpretation.

Keywords Author and character. Purity. Persuasion and rhetoric.

Sommario 1 La purezza. – 2 Il conflitto. – 3 Il destino.

1 La purezza

La contemporaneità è percorsa da forti incongruenze interpretative poiché, da una parte il Novecento ha messo sul piatto problemi, epistemiche, strutture ermeneutiche di indubbia novità, dall'altra sono ancora forti quelle cornici umanistiche che impongono chiavi di lettura inadatte o addirittura fuorvianti nella traduzione del portato problematico e innovativo. (Marchesini 2009, 8)

Così l'etologo e filosofo Roberto Marchesini sintetizza i principi fondamentali dell'Umanismo del XX secolo che inizia con la frattura culturale dei primi anni del Novecento. Identifica poi le due principali «chiavi di lettura inadatte» nel «pensiero dicotomico» e, come immediata conseguenza di questo, «la purezza della razza». E aggiunge:

L'Umanismo enfatizza le differenze tra l'umano e il non umano [...] e così facendo dà luogo a una teoria di dicotomie dove un termine viene assegnato al non umano, e considerato di livello inferiore, l'altro viene assegnato all'essere umano e ritenuto superiore: natura-cultura, *res extensa* e *res cogitans*, istinto-ragione, ne sono gli esempi più eclatanti. (15)

Luigi Pirandello è uno scrittore - uno scrittore filosofo, come lui stesso si definirà - che rientra pienamente in questa categoria; il suo sistema di pensiero tende sempre a suddividere il mondo e la conoscenza in categorie duali simili a quelle proposte da Marchesini: natura-cultura, vita-forma, istinto-ragione e, in ambito strettamente narratologico, autore-personaggio.

Come detto, al pensiero dicotomico corrisponde quello che Marchesini chiama «il mito della purezza»:

Applicato all'individuo offre un indicatore di autenticità: per essere fedele a me stesso, trasparente agli occhi altrui, schietto, ovvero non adulterato, devo aspirare alla purezza, vale a dire liberarmi dai polluenti, dalle scorie, dalle sofisticazioni, dagli estranei, da tutto ciò che mi è ancora al contesto, mi fa confondere in esso, crea pericolose contiguità. (47-8)

Nel suo discorso sull'identità Pirandello persegue questo modello. I suoi personaggi inseguono questa purezza, un'identità che è suprema assolutezza e solitudine: Mattia Pascal, Serafino Gubbio, Vitangelo Moscarda, il sedicente Enrico IV sono solo i casi più noti di una serie di personaggi che inseguono un'identità assoluta, libera dalle scorie della contaminazione con il mondo e con i compromessi della vita sociale.

Si tratta di rappresentazioni di uomini e perciò di identità, ma si tratta anche di personaggi: è a questi stessi anni che Enrico Testa associa la nascita del personaggio assoluto nelle pagine del *Castello* di Kafka che per molti versi crea personaggi associabili a quelli di Pirandello (cf. Testa 2009; Cinquegrani c.d.s.). Dunque la purezza di cui si parla è anche la purezza del personaggio.

Del resto la centralità del personaggio è quella che informa molta letteratura modernista, e anzi ne definisce il potenziale innovativo. Lo dice chiaramente, sempre negli stessi anni, Virginia Woolf, nel celebre saggio *Mr Bennett and Mrs Brown*:

I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character-not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. (Woolf 1924, 7)

Nel pensiero dicotomico di Pirandello, il rapporto tra autore e personaggio che si struttura nel modernismo si radicalizza. I *Sei personaggi in cerca d'autore* sono l'esempio più lampante del mito della purezza applicato a questi elementi narratologici. Il personaggio assoluto vi compare infatti privo di autore, e perciò nel massimo della sua purezza. Dal suo punto di vista l'autore dunque non può che appiattirsi sulle esigenze del personaggio come afferma il Padre:

Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli! (Pirandello [1921] 2016, 387)

In questo modo l'autore abdica dal suo ruolo, rinuncia a gestire i personaggi e perciò non può che scomparire, abbandonando il personaggio nella sua assoluta purezza.

Nel sistema duale che viene a crearsi, Pirandello dimostra di considerare con insofferenza eventuali figure terze che si frappongono nella dicotomia tra autore e personaggio. Già Vicentini, Alonge e recentemente Mirisola hanno sottolineato giustamente il ruolo primario che nell'interpretazione dell'opera riveste il saggio del 1908 «Illustratori, attori e traduttori» che permette di comprendere quanto precoce sia questa impostazione nella teoria letteraria di Pirandello. Fin dal titolo si comprende infatti che il tema riguarda tre ruoli estremamente diversi della mediazione letteraria, che hanno storie e presupposti persino divergenti nello spazio della critica e che tuttavia hanno un solo punto in comune, che evidentemente è decisivo per Pirandello, ovvero quello di rappresentare degli intrusi nel rapporto tra autore e personaggio, cioè di deformare l'essenza del suo pensiero dicotomico.

Del resto nel saggio compaiono considerazioni che sembrano prodomi di quanto accadrà nei *Sei personaggi* e in altre opere che potremmo approssimativamente definire metateatrali dell'autore girgentino come ad esempio:

Ora supponiamo per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro. (Pirandello [1908] 2018, 5)

È questa la situazione paradossale che si presenta nei *Sei personaggi*, ma immediatamente Pirandello deve riconoscere con fastidio la necessità dell'intruso: l'attore che deve incarnare i personaggi: «che cosa sono i comici se non illustratori anche loro? Ma illustratori necessari, qui, purtroppo» (5).

Non si tratta di un generico sospetto verso le qualità dei singoli attori, al contrario la critica si rivolge allo statuto stesso dell'attore come intruso nello spazio immaginativo dell'autore:

Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. (6)

Al di là del problema strutturale del teatro c'è in questa affermazione una dichiarazione narratologica più radicale: il personaggio, dice Pirandello, non può corrispondere alla volontà dell'autore quando diventa vivo. Nessun attore, nessun illustratore, nessun traduttore per quanto grandi siano possono rappresentare il personaggio esattamente come l'autore l'ha immaginato e come il lettore lo ha ricostruito nella sua mente.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo:

«No! Così no! Così no!» (7)

Pirandello parla qui del caso in cui noi lettori non vedessimo i personaggi come li abbiamo immaginati, ma il contesto fa capire che questo è il caso ampiamente più probabile, per non dire certo, nel passaggio dall'immaginazione alla realtà. Perciò nessun attore, nemmeno il più talentuoso e esperto, può soddisfare pienamente l'esigenza di incarnare il personaggio esattamente come l'ha concepito l'autore. Per questa ragione il problema diventa narratologico e non soltanto teatrale - e del resto illustratori e traduttori non hanno a che fare con la struttura del teatro: perché la questione riguarda l'aver vita dei personaggi, il farsi reali dei personaggi uscendo dall'immaginazione dell'autore, che non è possibile proprio per il mito della purezza, secondo cui il personaggio puro, assoluto, non può contaminarsi con la realtà.

2 Il conflitto

Nella prefazione ai *Sei personaggi* Pirandello stabilisce, nel rapporto tra autore e personaggio, una chiara distinzione tra autore e personaggio tra scrittori «storici» e scrittori «filosofi». Ai primi basta

rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. (Pirandello [1921] 2016, 328)

I secondi, invece,

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. (328)

Si tratta, evidentemente, di un'altra dicotomia, che definisce la precedente tra autore e personaggio, tra i quali esiste un confronto che egli stesso definisce una «lotta che [i personaggi] han dovuto sostenere con me per la loro vita» (330). Nella rappresentazione della scrittura come lotta, infatti, nel caso degli scrittori storici a vincere sono sempre i personaggi e l'autore non può che limitarsi a seguirli, come diceva Il Padre nel passo su citato, avendo perciò un ruolo passivo rispetto alla libertà delle sue stesse creature. Nel secondo caso, invece, a vincere è l'autore che piega i personaggi al senso che lui vuole attribuire loro, ne limita quindi la libertà al rispetto delle sue direttive.

Pirandello non esita a identificarsi con il secondo tipo di scrittore, con quello che domina i suoi personaggi e attribuisce loro significati di natura filosofica. Ma in questa stessa prefazione chiarisce anche cosa intenda per autore e, benché lo faccia discutendo le critiche avute alla rappresentazione teatrale dell'opera di cui parla, assume posizioni che hanno un'importanza narratologica particolarmente significativa.

Il punto di partenza è la critica secondo la quale il personaggio del Padre svolgerebbe, sotto mentite spoglie, il ruolo dell'autore. Pirandello comprende bene l'origine dell'equivoco: «Io che intendo chi non m'intende, capisco che l'appunto viene dal fatto che quel personaggio esprime come proprio un travaglio di spirito che è riconosciuto essere il mio». Ma aggiunge subito: «Il che è ben naturale e non significa assolutamente nulla» (333).

Pirandello qui sta attaccando in modo elegante ma diretto un equivoco tra i più diffusi nella critica biografica e che anche oggi, a un secolo di distanza, fatica a tramontare, ovvero l'identificazione, sia pu-

re mediata, tra l'autore e il protagonista, che si fonda sul presupposto che quasi sempre l'autore attribuisca al protagonista caratteristiche del proprio panorama psicologico, «il che è ben naturale e non significa assolutamente nulla» perché è altrettanto vero che egli dissemina parti di sé anche in tutti gli altri personaggi che galleggiano nel proprio universo psichico con diversi gradi di approssimazione al loro creatore. Dunque, nel suo discorso che in fondo è un utile saggio di teoria letteraria, Pirandello definisce meglio il concetto di autore:

Voglio chiarire che una cosa è il travaglio immanente del mio spirito, travaglio che io posso legittimamente - purché gli torni organico - riflettere in un personaggio; altra cosa è l'attività del mio spirito svolta nella realizzazione di questo lavoro, l'attività cioè che riesce a formare il dramma di quei sei personaggi in cerca d'autore. (333)

La distinzione sarà al centro di un dibattito che durerà decenni e che probabilmente è ancora attivo. Quarant'anni dopo Roland Barthes su questa differenza costruirà la celebre sentenza sulla «morte dell'autore», distinguendo tra Autore con il suo «travaglio» e scrittore con la sua «attività [...] nella realizzazione di questo lavoro». Spiega il critico francese:

All'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di precedenza che un padre ha con il figlio. Lo «scrittore» moderno - il soggetto della scrittura - nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicherebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui* e *ora*. (Barthes 1988, 55)

Come questo «scrittore», che secondo Barthes nasce all'epoca di Mallarmé, l'autore di Pirandello nasce nel momento in cui compaiono nella sua immaginazione i personaggi: non ha un'identità biografica precedente, se non nella misura in cui questa ha dato forma e identità alla sua persona attuale. Perciò la sola «attività del[lo] spirito» che conta è quella che si svolge durante la «realizzazione di questo lavoro».

Ragionando sul significato di autore e sulla sua postura anche nei *Sei personaggi*, Giacomo Debenedetti ricorre all'«apologo illuminante» rappresentato dalla novella *La prova*, nella quale due missionari messi alla prova da Dio, ridono dell'epilogo favorevole, sbeffeggiando, seppure inconsapevolmente, Dio, e il narratore commenta che avrebbe voluto punire i missionari per la loro sfrontatezza: «*se fossi stato Dio, un dio piccolo, avrei fatto così*». Scrive dunque Debenedetti:

Il dio piccolo avrebbe obbedito a una convenzione, non si sarebbe curato di capire i chierici in quel loro modo di agire inedito e istintivo, ma unicamente di farli rientrare nelle leggi della loro parte: si sarebbe regolato, non già come dio, ma come personaggio di dio. Ebbene: di fronte alle sue figure, Pirandello punisce sempre con la mentalità di quel dio piccolo, di quel dio-personaggio. Al centro dell'azione, tra i suoi personaggi, egli lavora come personaggio dell'autore. (Debenedetti 1937, 636)

La dicotomia ricalca ancora la stessa forma: non l'autore-uomo con un suo portato biografico ma l'autore-personaggio con un suo ruolo narratologico. Ed è per questo che si scatena il conflitto, la «lotta» come dice lui stesso, con i personaggi: perché la loro pretesa di libertà e di vita, si scontra con il dovere del dominio che l'autore sente dentro di sé. Se l'uomo Pirandello, l'autore-uomo, come Dio avrebbe potuto guardare con pietà e comprensione ai suoi personaggi, come certamente sarà avvenuto, il personaggio dell'autore, l'autore piccolo, non può che vedere con sconcerto le libertà che questi si prendono, quando addirittura arrivano a volgergli le spalle e andarsene.

Definito l'autore, è necessario anche definire i personaggi, che sono descritti esattamente come quelli del saggio su «Illustratori, attori, traduttori» citato più su, ovvero come «personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine che li conteneva» (Pirandello [1921] 2016, 329). Quei personaggi risultano all'autore vivi, in carne e ossa:

Mi trovai davanti un uomo sulla cinquantina, in giacca nera e calzoni chiari, dall'aria aggrottata e dagli occhi scontroso per mortificazione; una povera donna in gramaglie vedovili, che aveva per mano una bombetta di quattr'anni da un lato e con un ragazzo di poco più di dieci dall'altro; una giovinetta ardita e procace [...]. Insomma quei sei personaggi come ora si vedono apparire sul palcoscenico, al principio della commedia. (327)

La situazione dunque è identica a quella descritta nel saggio, ma il problema qui non è più la mediazione dell'attore (che subentrerà più tardi), ma la vita stessa che questi personaggi incarnano, una vita che di lì a poco, infatti, scatenerà la frattura insanabile tra autore e personaggi.

3 Il destino

Nell'ottobre 1936, in un'intervista a Cavicchioli per la rivista *Termini*, Pirandello fa tre nomi sorprendenti: pone insieme Nietzsche, Weininger e Michelstaedter come coloro che furono «spezzati» dal tentativo di tenere insieme «forma e sostanza». (Cangiano 2018, 497-8)

Come sostiene lo stesso Cangiano, nell'ambito del modernismo italiano la posizione di Carl Michelstaedter è stata spesso associata (da Debenedetti, Garin o Salinari) a quella di Pirandello proprio perché insiste su temi analoghi. Ma, dice, il giovane goriziano ha specificità proprie:

Michelstaedter, voglio dire, è come i suoi coetanei parte del modernismo in quanto egemonia culturale del suo tempo, della crisi delle stabili certezze di realtà, ego, linguaggio (entrata in crisi della possibilità di assumere il reale tra i simbolismi dell'Io), ma ne è al contempo la coscienza negativa, il punto in cui non solo la strada dell'accettazione del *flusso* (gioia dell'innocenza eraclea oltre le *forme*) viene rilevata come struttura ideologica, ma anche ciò che ad essa si oppone, i vari tentativi del pensiero borghese di ricostruirsi un fondamento stabile [...] si rivelano parte della stessa operazione culturale, cioè parte della stessa struttura *astrattiva*. (502)

Tra «l'impulso vitale» che lo spinge a «*impossessarsi del presente*» (Asor Rosa 1995, 302; corsivo nell'originale) e la coscienza della vita, tra la *persuasione e la retorica*, Michelstaedter indica una via di convergenza che supera o assorbe il conflitto:

Le cose egli [l'uomo] non le vive soltanto come ogni altra coscienza più o meno, affermandosi in ogni attualità. Ma sa «anche» cosa sono in sé queste cose: egli mangia, beve, dorme, ha peso, cammina, cade, si rialza, invecchia; ma la sua persona non è nel saper mangiare, bere, dormire, pesare, camminare, più o meno bene, non è la persona che invecchia: - egli sa «anche» tutte queste cose. E pel suo sapere egli è fuori del tempo, dello spazio, della necessità continua, egli è libero: *assoluto*. (Michelstaedter 1999, 94)

Tra le due forze che governano l'uomo, l'autore teorizza una convergenza di pulsioni, o un'armonizzazione che conduce alla libertà. Cangiano definisce queste due forze come «la realtà in frammenti [...] sempre più atomizzati» dalla parte della *persuasione* e «la necessità sistemica di ricomporre questi punti di vista in un'astrazione meccanizzata» (Cangiano 2018, 503) dalla parte della *rettorica*. Questa opposizione permette di interpretare non solo l'identità dell'individuo all'inizio del Novecento ma anche la natura del personaggio letterario.

Quando Giacomo Debenedetti descrive la *Recherche* per affermare il tramonto del personaggio-uomo, utilizza parole simili a queste:

Nell'*Amour de Swann*, cioè nel pezzo della *Recherche* più conformisticamente narrativo, più fedele alle convenzioni architettoniche del genere romanzo, gli atomi del protagonista trovano un argine,

una instabile e illusionistica coesione, nella sagoma precostituita, a tutti familiare, chi sa quante volte ritratta dai pittori mondani, del ricco, patetico dandistico dilettante e *snob* della *belle époque*. (Debenedetti 1965, 1290)

Gli «atomi» contro l'«argine» e il tentativo del faticoso equilibrio tra le due parti: sono parole quasi identiche all'atomizzazione e la ricomposizione di cui diceva Cangiano leggendo Michelstaedter.

È per questa ragione che la vita (la *persuasione*) dei personaggi pirandelliani risulta difficilmente compatibile con le esigenze dell'autore: mentre l'Autore con la maiuscola, simile al Dio dell'opera, può infatti apprezzare e commuoversi per la vita dei personaggi (*persuasione*), l'autore piccolo non può che pretendere di creare un argine all'atomizzazione, un argine volto alla creazione di una teoria e di un senso (*rettorica*). Capita tanto più in quelli che Pirandello stesso definisce autori filosofi, cioè in quelli per i quali è più forte l'esigenza di trasformare la vita dei personaggi in teoria.

Non si tratta propriamente del conflitto tra vita e forma che Pirandello stesso e la critica che ne è seguita hanno ampiamente discusso, quanto piuttosto di una dicotomia altra che permette ai personaggi vivi di sentirsi sempre in un eterno e continuamente reiterato qui e ora: «il momento eterno» (Pirandello [1921] 2016, 382), come dice il Padre, di «una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena» (371), che, dice la Madre, «avviene ora, avviene sempre!» (381). Non si tratta, insomma, di fissare nella forma figure come don Abbondio o Sancho Panza, pure evocati dal Padre, ma di definire come i personaggi stessi vivono le loro vite (*persuase*) in modo diverso da come le interpreta quello che attraverso Debenedetti abbiamo chiamato l'«autore piccolo».

Per definire la persuasione Michelstaedter utilizza l'immagine del peso:

Un peso pende da un gancio, e per pender soffre che non può scendere: non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende e quanto pende dipende.

Lo vogliamo soddisfare: lo liberiamo dalla sua dipendenza; lo lasciamo andare, che sazi la sua fame del più basso, e scenda indipendente fino a che sia contento di scendere. - Ma in nessun punto raggiunto fermarsi lo accontenta e vuol pur scendere, ché il prossimo punto supera in bassezza quello che esso ogni volta tenga. E nessuno dei punti futuri sarà tale da accontentarlo, che necessario sarà alla sua vita, fintanto che lo aspetti [...] più basso; ma ogni volta fatto presente, ogni punto gli sarà fatto vuoto d'ogni attrattiva non più essendo più basso; così *che in ogni punto esso manca dei punti più bassi* e vieppiù questi lo attraggono: sempre lo tiene un'ugual fame del più basso, e infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere.

Che se in un punto gli fosse finita e in un punto potesse *possedere* l'infinito scendere dell'infinito futuro – in quel punto esso non sarebbe più quello che è: *un peso*. (Michelstaedter 1999, 39; corsivi nell'originale)

Michelstaedter parla della natura dell'uomo, con chiari riferimenti leopardiani. Ma nello spazio limitato dell'opera letteraria quell'uomo è il personaggio che vive ogni attimo con una brama di vita, che fa sì che ogni dettaglio sia importante perché sfugge il quadro complessivo che seleziona, ordina e conferisce senso (*rettorica*): è all'autore che spetta di trovare quel senso e da qui scaturisce la presunta inefficacia della «commedia da fare» e la dipartita dell'autore stesso, perché – scrive Pirandello nella Prefazione – «per quanto cercassi, io non riuscivo a scoprir questo senso in quei sei personaggi» (Pirandello [1921] 2016, 329). Il dettaglio – la «saletta a fiorami [...] bianca» (369) – ha valore di realtà quanto la scena madre, perché l'uomo persuaso vive l'attimo ben prima di selezionare e gerarchizzare la vita come farebbe un autore, o il suo vicario Capocomico: «Non è bianca; è a strisce; ma poco importa!» (369).

Il peso pesa e il personaggio cerca la persuasione, cerca di «avere la vita in sé», cerca di scegliere secondo l'umore o il sentimento del momento, cerca di essere libero, senza occuparsi del quadro complessivo, della riuscita dell'opera. È ciò che accade al Figlio, che cerca di avere una propria identità, di scegliere secondo la sua disperazione o il suo fastidio: scegliere di andarsene. Ma andarsene dall'opera e vivere soltanto la propria vita persuasa senza la selezione che si fa sulla scena, significa essere nella condizione del peso che possiede «l'infinito scendere dell'infinito futuro» e quindi non essere più un peso, e non essere più un personaggio. L'Autore, il Dio autore, come il lettore, è commosso dal suo doloroso desiderio, ma l'autore piccolo, il personaggio dell'autore, non può permettere che questo accada, non può permettere l'evanescenza del personaggio perché rappresenterebbe altresì l'evanescenza dell'opera stessa, del mondo finzionale creato.

Da qui deriva il miracolo:

Il Figlio resterà proteso verso la scaletta, ma, come legato da un potere occulto, non potrà scenderne gli scalini; poi tra lo stupore e lo sgomento ansioso degli Attori, si moverà lentamente lungo la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma, giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter discendere. (391)

Scrive di questa didascalia Piermario Vescovo:

L'immagine più forte – che è contenuta da una didascalia della redazione finale – riguardo all'inderogabilità del destino (inteso come compimento rappresentativo, per quanto la vicenda sia stata

solo abbozzata) mi sembra indubbiamente espressa dal 'potere occulto' che impedisce al Figlio di scendere dalle scalette che uniscono sala a palcoscenico, invenzione fondamentale e del tutto assente nella prima redazione, risultato massimo della complicazione offerta alla cerebrale trama di partenza dall'esperienza concreta della scena.

[...] basterà qui sottolineare l'indiscutibile valore magico, anzi da sortilegio, dell'aggettivo *legato* cui si riferisce la dichiarazione del *potere occulto*. (Vescovo 2015, 301; corsivo nell'originale)

Il *potere occulto* è l'intervento dell'autore piccolo, quello che deve curarsi del buon funzionamento dell'intreccio, anche a scapito dei suoi stessi personaggi. Il suo intervento certifica l'inderogabilità del destino, cioè la tenuta del disegno drammaturgico. O, in termini filosofici, è l'«architettura», la «necessità sistemica», ovvero la rettorica.

Si potrebbe dire perciò che nella tensione narrativa di cui si fa espressione il personaggio, la persuasione è incarnata dal suo desiderio di vivere ogni atomo della propria vita anche al di fuori dell'opera, mentre la rettorica è ciò che l'autore gli impone nell'economia dell'opera, ovvero il suo destino. Solo quando si trova l'equilibrio tra le due parti l'opera funziona: il personaggio «è libero: *assoluto*».

Bibliografia

- Alonge, R. (2018). *Luigi Pirandello*. Bari: Laterza.
- Asor Rosa, A. (1995). «La persuasione e la rettorica di Carlo Michelstaedter». *Il Novecento. I. L'età della crisi*. Vol. 4 di *Letteratura italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 265-332.
- Barthes, R. (1988). «La morte dell'autore». *Il brusio della lingua*. Vol. 4 di *Saggi critici*. Torino: Einaudi, 51-6.
- Cangiano, M. (2018). *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*. Macerata: Quodlibet.
- Cinquegrani, A. (c.d.s.). «La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo». Mazzoni, G.; Micali, S.; Scaffai, N.; Pellini, P.; Tascia, M. (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*. Bracciano: Del Vecchio.
- Debenedetti, G. (1937). «Una "giornata" di Pirandello». Debenedetti 1999, 625-46.
- Debenedetti, G. (1965). «Commemorazione provvisoria del personaggio uomo». Debenedetti 1999, 1280-322.
- Debenedetti, G. (1999). *Saggi*. Milano: Mondadori.
- Marchesini, R. (2009). *Il tramonto dell'uomo: la prospettiva post-umanista*. Bari: Dedalo.
- Michelstaedter, C. (1999). *La persuasione e la rettorica*. Milano: Adelphi.
- Mirisola, B. (2016). «Introduzione a *Sei personaggi in cerca d'autore*». Pirandello [1921] 2016, 309-23.
- Pirandello, L. [1921] (2016). «Sei personaggi in cerca di autore». Gibellini, P. (a cura di), *Il meglio del teatro. Drammi scelti*. Milano: Rizzoli BUR.

- Pirandello, L. [1908] (2018). «Illustratori, attori e traduttori» [ebook]. *Arte e scienza: saggi*. Roma: Modes. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/arte_e_scienza/pdf/pirandello_arte_e_scienza.pdf.
- Testa, E. (2009). *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.
- Vescovo, P. (2015). *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.
- Vicentini, C. (1993). *Pirandello, il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.
- Woolf, V. (1924). *Mr. Bennett and Mrs Brown*. <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>.