



HAL
open science

SILIA AL DI LÀ DEL PRINCIPIO DI PIACERE

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. SILIA AL DI LÀ DEL PRINCIPIO DI PIACERE. Pirandello ou la chambre d'échos. Un théâtre et ses intertextes, Classiques Garnier, 2024. hal-04591580

HAL Id: hal-04591580

<https://hal.science/hal-04591580v1>

Submitted on 29 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SILIA AL DI LÀ DEL PRINCIPIO DI PIACERE

Todestrieb e atti maledetti ne
Il giuoco delle parti di Luigi Pirandello

*A Berlicche,
maestro immortale.*

LA MALEDIZIONE DI SILIA

In principio il «dramma cadde¹».

Riprendere una teorizzazione attorno al *Giuoco delle parti* di Pirandello significa considerarne il mistero che lo avviluppa tanto sul piano scenico che su quello formale. La prima ebbe luogo, è cosa nota, al Teatro Quirino di Roma il 6 dicembre 1918 grazie alla compagnia di Ruggero Ruggeri. Fu un disastro. O meglio: il primo atto venne mal recepito dal pubblico al punto che Pirandello stesso, in una lettera al figlio Stefano, seppe da subito ravvisarne l'origine. Non si trattava di un problema strutturale riguardante l'intera pièce, quanto piuttosto di una debolezza; il disagio riguardava il primo – famigerato – atto: «*Il giuoco delle parti*, accolto ostilmente per incomprendimento del pubblico al I atto, s'è rialzato al secondo e al terzo, suscitando un'enorme discussione²». Potremmo

1 L'espressione è di Roberto Alonge: R. Alonge, «*Il giuoco delle parti*», *atto primo: un atto tabù*, in R. Alonge, P. Puppa, L. Gedda, A. Lionello, B. Navello, A. Falco, P. Lavanchy, *Pirandello fra penombre e porte socchiuse. La tradizione scenica del Giuoco delle parti*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 7-60, cfr. p. 7.

2 Lettera di L. Pirandello a S. Pirandello del 7 dicembre 1918, citata in R. Alonge, «*Il giuoco delle parti*», *atto primo: un atto tabù*, *op. cit.*, p. 7 e a sua volta contenuta in

continuare a citare altre ‘cadute’ poiché, come è noto da un telegramma dello stesso Ruggeri datato del 10 maggio 1919, il problema si ripropose a Milano – «Giucoco delle parti primo atto silenzio secondo atto tre chiamate terzo atto quattro chiamate fra contrasti discussioni violente³» – e fu necessario attendere gli anni Sessanta e la regia di Giorgio De Lullo con la Compagnia dei Giovani per permettere a una delle pièces più amate da Pirandello di trovare il successo.

Il nucleo del problema pareva concentrarsi, quantomeno per gli spettatori italiani della stagione teatrale 1918-1919, attorno alla figura di Guido Venanzi. Quest’ultimo, chiuso a chiave da Silia durante l’incursione dei quattro giovinastri in marsina, non interviene, non si oppone alla violenza verbale e quasi sessuale che la sua amante subisce. La prova di questo disagio nella ricezione è contenuta nelle parole di Silvio d’Amico che sottolineò come «L’assenza di Guido fu alquanto fraintesa [...]. Che fosse stata Silia a tenerlo sotto chiave [...] e non lui a nascondersi, non valse a salvarlo dal disprezzo della platea⁴». Un atto maledetto, dunque, che pare tuttavia trovare una sua ragione d’essere nel cattivo comportamento di Guido, incapace di proteggere la sua amata dall’aggressione dei quattro ubriachi. Se questa spiegazione sembra mettere fine alla *querelle* attorno all’irricevibilità della pièce, ci pare interessante sottolineare come i misteri di questo primo atto non si limitino a un problema di ricezione.

La pièce, in effetti, contiene altri elementi dissonanti: dettagli minimi, espressioni ambigue, atteggiamenti inusuali che spesso sono da ravvisarsi nelle didascalie o nei discorsi dei personaggi. Si tratta di brevi passaggi che illustrano come l’enigma e la complessità di questo primo atto non possano esaurirsi attorno alla codardia di Guido Venanzi. Persiste un che di irrisolto: forse di *volutamente* irrisolto. Leggendo *Il giucoco delle parti* qualcosa, in effetti, non torna. Si ha la strana sensazione che Pirandello abbia voluto disseminare una serie di indizi – ci piacerebbe, in questo contesto, chiamarli piuttosto *sintomi* – all’interno di quello che anche

A. d’Amico, *Due «Notizie» dal secondo volume di «Maschere nude»: «Ma non è una cosa seria» e «Il giucoco delle parti»*, «Teatro e Storia», vol. 3, anno II, n. 2, ottobre 1987, pp. 347-379, cfr. p. 372.

3 Telegramma citato in R. Alonge, *«Il giucoco delle parti», atto primo: un atto tabù*, op. cit., p. 8, e A. d’Amico, *Due «Notizie» dal secondo volume di «Maschere nude»*, op. cit., pp. 375-376.

4 R. Alonge, *«Il giucoco delle parti», atto primo: un atto tabù*, op. cit., p. 8, e A. d’Amico, *Due «Notizie» dal secondo volume di «Maschere nude»*, op. cit., p. 372.

per lui era l'atto migliore, il preferito: «Notate [...] che fra i tre atti, a mio giudizio, e a giudizio degli intelligenti, il migliore è il primo⁵».

Ci è utile precisare che in questo studio non abbiamo alcuna pretesa di sciogliere il mistero pirandelliano. Ci piacerebbe tuttavia provare a suggerire una pista di riflessione che, per quanto spericolata, ha come obiettivo quello di mettere in luce le zone d'ombra che, per usare un linguaggio adomiano, fanno resistenza, si oppongono cioè a ogni tentativo di interpretazione. Sugerire dunque una possibilità di articolazione di alcuni problemi che il testo solleva nell'obiettivo di studiarli, di comprenderli nella loro eterogeneità per farne, come spiegava appunto Adorno nella sua *Teoria estetica*, un luogo disomogeneo: «diseguale⁶». Spazio dove il fenomeno estetico – in questo caso il fatto letterario e dunque drammaturgico – si oppone all'ermeneutica: fa blocco e, per mezzo della sua opposizione, offre una possibilità d'analisi. Attraverso una lettura psicoanalitica dell'opera che, tuttavia, necessita di una doverosa premessa metodologica, cercheremo di proporre una messa a fuoco della figura di Silia: moglie-bambina, per alcuni critici letta, curiosamente, come una figura pre-femminista pronta, per contrasto, a vestire i panni di una *cocotte* – tale Madama Pepita – capace di accogliere in casa quattro giovinastri in marsina dalle intenzioni ambigue. La nostra tesi si colloca in un ipotetico dialogo con la già nutrita lettura proposta da Roberto Alonge⁷ nell'obiettivo di rispondere a due interrogativi precisi: perché Silia, alla fine del primo atto, mente? È davvero, come proposto da Alonge, una figura pre-femminista? Seguendo questo interrogativo, indagheremo sul perché Silia Gala non possa essere ridotta alla dualità di un personaggio che oscillerebbe tra la postura della «madre» e quella della «baldracca». Se è vero che un dualismo spacca letteralmente il personaggio in due, esso si situerebbe piuttosto tra due poli apparentemente inconciliabili che, per dirla in termini freudiani, vedono contrapporsi le pulsioni di vita – pulsioni di Eros – alle pulsioni regressive – pulsioni di morte.

5 *Ibid.*

6 Cfr. T. W. Adorno, «Critica della teoria psicoanalitica dell'arte», in *Teoria estetica* [1970], a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, pp. 13-14.

7 Il critico e storico del teatro è tornato a più riprese su *Il giuoco*. Ci limiteremo a quattro dei suoi testi principali legati alla suddetta questione. In particolare, R. Alonge, «*Il giuoco delle parti*», *atto primo: un atto tabù*, *op. cit.*; *id.*, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997; *id.*, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Torino, UTET Università, 2018; *id.*, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, Bari, Edizioni di Pagina, 2021.

Per Alonge, la menzogna di Silia sul finale del primo atto è volta invece ad *attiser* i desideri del compagno voyeur. In effetti, la protagonista si lamenta con Guido che proprio i giovinastrì la «volevano veder ballare, sai? in piazza... (*Pianissimo, quasi all'orecchio:*) nuda⁸...», quando invece era stata proprio lei a proporlo: «In piazza, se mai, signori! [...] Ma sì! C'è la luna... Non passa nessuno... C'è solo la statua del re a cavallo... Ecco, là! Tra loro quattro signori in marsina⁹...». Secondo la nostra prospettiva, non si tratterebbe della banale messa in scena di un «desiderio triangolare¹⁰» moglie-marito-amante, quanto piuttosto di un'intuizione squisitamente psicanalitica dove Pirandello anticiperebbe di poco la tesi che Freud svilupperà nel suo saggio più controverso e oscuro: *Al di là del principio del piacere*¹¹. Silia spingerebbe i giovinastrì alla fantasia perversa della danza sotto la statua del re perché vittima di una sua pulsione distruttrice. Incapace di cambiare la sua vita quando Guido glielo domanda – «Ma che vita vorresti, scusa?» e lei risponde «Non lo so! Una qualunque... non così! [...] almeno un alito di speranza che mi schiudesse appena appena, nell'avvenire, uno spiraglio¹²!» – Silia mette in scena, anzi anticipa, la propria dissoluzione accentuando il già grottesco gioco degli ubriachi.

Per Freud, «l'essere vivente elementare non avrebbe, sin dai suoi esordi, nessuna voglia di modificarsi» e le sue pulsioni sono soltanto «di natura conservatrice». Allo stesso modo «tali pulsioni sono [...] destinate a dare la falsa impressione di essere forze che tendono al cambiamento e al progresso, mentre, in realtà, esse cercano semplicemente di raggiungere una antica meta» che garantirebbe «all'organismo il suo cammino verso la morte¹³». Se è vero, dunque, che anche la violenza nei confronti dall'Altro scaturisce «dall'esternalizzazione della pulsione di morte che abita il soggetto¹⁴», è proprio per questa ragione che Silia spingerebbe Leone al duello nella speranza di ucciderlo – o di farlo

8 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti* [1918], I, 6, in *Maschere nude*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, edizione integrale in un solo volume, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001, p. 268.

9 *Ibid.*, I, 5, p. 265.

10 Cfr. R. Alonge, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, *op. cit.*

11 S. Freud, *Al di là del principio del piacere* [1920], edizione commentata a cura di A. Civita, Milano, Mondadori, 2007.

12 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 1, *op. cit.*, p. 256.

13 S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, *op. cit.*, pp. 92-93.

14 M. Recalcati, «Il godimento del male», in *Sull'odio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 75-103, cfr. p. 85.

uccidere (realmente o anche solo metaforicamente). Secondo la nostra ipotesi, persisterebbe dunque nel corpo del personaggio un «residuo»: una spinta alla ripetizione autodistruttiva. Silia che accetta il gioco malsano, Silia che rilancia la partita proponendo addirittura di scendere nuda in piazza, Silia che alimenta l'episodio di violenza sessuale e vuole essere vendicata. Silia, come la clinica psicoanalitica insegna, non sarebbe dunque quella proto-femminista dipinta dai critici, quanto piuttosto un soggetto tutto novecentesco votato alla *Todestrieb*¹⁵.

OLTRE LA PATOGRAFIA: PER UN APPROCCIO PSICOANALITICO *APRÈS-COUP*

Prima di iniziare ad addentrarci nelle pieghe della pièce per cercare di restituire la complessità – e anche, è il caso di dirlo, tutta la modernità – del personaggio di Silia, ci pare doveroso proporre una premessa metodologica che ci permetta di posizionarci tanto nei confronti della nostra prospettiva ermeneutica che dello strumento psicoanalitico. Senza entrare nella complessità del discorso che vede intrecciarsi la medicina e la letteratura, è bene almeno ricordare che la figura di Sigmund Freud fu fondamentale perché, a fine Ottocento fu – insieme ad altri colleghi – il pioniere di un'autentica rivoluzione nel trattamento delle malattie mentali. Grazie ai contributi di Charcot, il suo merito fu di cercare inediti approcci clinici e interpretativi alla cura delle suddette patologie. Con gli *Studi sull'isteria* del 1895 Freud, in collaborazione con Josef Breuer – amico e collega che già dagli anni Ottanta dell'Ottocento curava i suoi pazienti attraverso l'ipnosi – segna la nascita della psicoanalisi.

15 Il testo in cui Freud concettualizza la pulsione di morte (*Todestrieb*) è proprio *Al di là del principio del piacere* del 1920 in cui lo psicoanalista analizza, come suggerisce il titolo, il rapporto esistente tra il concetto di piacere e qualcosa capace di superarlo. Freud non propone un opposto speculare al piacere – un «principio di dispiacere» per intenderci – ma avanza l'ipotesi dell'esistenza di un elemento che, all'interno dell'apparato psichico, abbia la capacità di spingersi *al di là* (*jenseits*) del principio di piacere, pur restandone, paradossalmente, ancorato. Per una maggiore precisazione del concetto, oltre al testo di Freud si consiglia la lettura dell'articolo di R. Valdrè, *Sulla pulsione di morte*, «SpiWeb. Società Psicoanalitica Italiana», 23 novembre 2021: <https://www.spiweb.it/la-cura/sulla-pulsione-di-morte-di-r-valdre/> (consultato il 16/08/2023).

Come sottolineato da Federica Adriano nel volume *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*¹⁶, è proprio in questi anni fecondi che in Italia pazzia, delinquenza o devianza «diventano in letteratura due nuove forme di linguaggio¹⁷». Il mondo positivista tardo ottocentesco comincia a sgretolarsi proprio dinnanzi alle «conquiste mediche da parte della letteratura¹⁸». Queste patologie, così come venivano raccontate dei testi, si ergono dunque a emblema di una crisi che evidenzia una visione ormai obsoleta della realtà. L'esistenza e il mondo stesso, così come erano stati conosciuti fino a quel momento, sono sottoposti a nuove interpretazioni. E così la ragione che, contrapposta alla follia, si trova lacerata nelle sue antiche certezze lasciando spazio all'insinuarsi del sentimento dell'assurdo¹⁹.

Per Pirandello la follia, patologia che – come è noto – l'aveva riguardato da vicino, diventerà un nucleo tematico centrale nella sua opera. Non solo come elemento tipicamente autobiografico legato alla patologia isterica della moglie, quanto piuttosto come strumento d'analisi letteraria: autentica «metafora dell'alienazione dell'uomo contemporaneo²⁰». Del resto, come è ricordato nel volume di Giancarlo Alfano e Stefano Carrai²¹, in Sicilia la psicoanalisi aveva radici antiche. Nell'estate del 1910, in compagnia dell'amico e collega Sándor Ferenczi, Freud intraprese quella che fu una delle prime tappe del suo viaggio a Palermo ed è proprio in terra siciliana che iniziò a scrivere uno dei suoi più interessanti studi sulla paranoia: *Il caso di Schreber*²² pubblicato la prima volta nel 1911.

Non sarebbe certo la prima volta che la critica letteraria si occupa di leggere Pirandello attraverso una lente psicoanalitica: i casi celebri sono numerosi, per citarne solo alcuni pensiamo agli studi di Giacomo Debenedetti²³, al lavoro di Elio Giovanola²⁴ che da sempre, nel proprio approccio critico, l'ha impiegata come cartina di tornasole per mettere

16 F. Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, postfazione di A. M. Morace, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

17 *Ibid.*, Introduzione, pp. 10-11.

18 *Ibid.*, p. 11.

19 *Ibid.*

20 M. Ganeri, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 9.

21 Cfr. M. Vigneri, «La cultura della psicoanalisi in Italia», in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 21-50, cfr. pp. 44-45.

22 S. Freud, «Il caso di Schreber» [1911], in *Casi clinici*, Roma, Newton Compton editori, 2021, pp. 238-290.

23 Pensiamo per esempio a G. Debenedetti, *Il personaggio uomo* [1970], prefazione di R. Manica, Milano, Il Saggiatore, 2017.

24 Si ricordi, almeno, E. Giovanola, *Pirandello, la follia*, Genova, il Melangolo, 1983.

in luce come in certi autori la patologia non si limitasse al semplice fattore fisico, ma costituisse piuttosto un'esperienza «interiore, psicologica [c]apace di condizionar[n]e l'intera esistenza²⁵». Di recente pubblicazione è anche lo studio di Carlo Di Lieto che, rifacendosi agli studi dello psico-fisiologo Alfred Binet, cerca di identificare le influenze – in questo caso psicoanalitiche – nell'opera pirandelliana²⁶. Un approccio di questo tipo non sarebbe dunque inusuale né tantomeno innovativo. Tuttavia, scopo di questo capitolo è quello di tenersi lontani da un certo riduzionismo «patografico», termine impiegato da Massimo Recalcati prima e da Valentino Baldi poi²⁷, per designare quei critici che – alla stregua di Franco Fornari²⁸ – propongono una lettura critica dove il fenomeno estetico è perennemente ricondotto all'attività dell'io e dove il linguaggio letterario o artistico si fa mappatura di manifestazioni inconse da parte dell'autore. In questa stessa direzione patografica pare, per esempio, muoversi lo stesso Di Lieto che nel suo saggio spiega come il tentativo di Pirandello fosse quello di «capire qualcosa di più del “grave male” che affligge[va] la sua sventurata consorte!» o ancora di come «la malattia di Maria Antonietta Portulano, [...] diagnosticata in quegli anni proprio come sindrome isterica» avesse suscitato «l'interesse di Pirandello per la psicopatologia [che] aveva anche delle precise ragioni autobiografiche²⁹». Eviteremo dunque di leggere il testo pirandelliano come la manifestazione letteraria dell'inconscio del suo autore, ma ci allontaneremo anche da operazioni analoghe a quelle di Di Lieto che concentra i propri sforzi ermeneutici nel tentativo di identificare i possibili travasi freudiani o lacaniani (in questo caso postumi) trovandone una giustificazione nell'esistenza dell'autore. È Michel David che sottolinea del resto come lo stesso Pirandello avesse già, a suo tempo, rifiutato espressamente i legami con Freud³⁰. Questo non impedisce certo di scorgere nell'opera

25 A. Gnoli, *Elio Gioanola e la letteratura sul lettino*, «la Repubblica», anno 43, n° 29, 3 febbraio 2018.

26 C. Di Lieto, *Pirandello, Binet e “Les altérations de la personnalité”*, Napoli, Ellissi, 2008.

27 Cfr. M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Mondadori, 2012, p. XII; V. Baldi, «La critica letteraria italiana e la psicoanalisi», in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, *op. cit.*, pp. 51-78, cfr. p. 68.

28 Cfr. F. Fornari, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

29 C. Di Lieto, *Pirandello, Binet e “Les altérations de la personnalité”*, *op. cit.*, pp. 10-11.

30 M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, pp. 371-372: «Mi pare dunque da scartare ogni influenza freudiana su Pirandello fino al 1929

dell'autore girgentino dei «brividi freudiani³¹» che permettano ai critici di far luce su certe specifiche dinamiche, indagandone le modalità. Inoltre, il contesto storico e anche personale dell'autore gioca un ruolo non secondario, quantomeno nell'inquadramento dell'opera.

La presenza di Freud in Sicilia e la scrittura del caso clinico sulla paranoia si accompagnano, nel 1915, alla prima edizione di un'opera freudiana in traduzione italiana: *Sulla Psicoanalisi*, testo che raggruppa le cinque conferenze che lo psicoanalista aveva tenuto nel settembre 1909 alla Clark University di Worcester Massachusetts. La pubblicazione esce con il numero 1 della «Biblioteca psichiatrica internazionale» diretta da Marco Levi Bianchini e stampata a Nocera Superiore nelle edizioni della rivista «Il Manicomio³²». Proseguendo in tale direzione è bene ricordare che la già citata malattia mentale della moglie, diagnosticata come sindrome isterica, portò a delle conseguenze famigliari e personali che incisero in modo importante nella vita di Pirandello. Come ricorda Federica Adriano, la figura stessa della donna isterica divenne tra l'altro uno dei *tòpoi* ricorrenti nella letteratura italiana tra fine Ottocento e inizio Novecento³³. La genealogia di questi soggetti femminili può essere inquadrata nella *Fosca* di Tarchetti³⁴, proseguire nella Donna uccisa della breve commedia pirandelliana in un atto unico *All'uscita*³⁵ – per Alonge figura matrice della Silia pirandelliana³⁶ – per arrivare infine alla protagonista della nostra pièce. La pazzia – o l'isteria nel nostro caso – è non soltanto un *topos* che attraversa le opere di diversi autori del periodo. In Pirandello diviene metafora necessaria a mettere in luce due aspetti tra loro complementari. L'idea della follia «come affrancamento da tutte le 'forme'³⁷» – che in quanto tale pare celare una dimensione di saggezza e di superiore consapevolezza – si affianca

[...]. Quanto a una possibile influenza dopo il 1929, essa mi sembra molto problematica».

31 *Ibid.*, p. 250.

32 Cfr. D. Scarpa, «Casi editoriali. 1915-1981», in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, op. cit., pp. 279-312, cfr. p. 285.

33 F. Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, op. cit., p. 13.

34 I. U. Tarchetti, *Fosca* [1869], Milano, Mondadori, 2002.

35 L. Pirandello, *All'uscita* [1916] in *Maschere nude*, op. cit., p. 1113-1119.

36 Cfr. R. Alonge, *Lo spazio scenico (o il teatro della morte)* in *Teatro: teoria e prassi*, a cura di E. Scrivano, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 123-138, cfr. pp. 128-129.

37 F. Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, op. cit., p. 13.

a «una rappresentazione dell'alienazione e della nevrosi quali cifra e destino irrimediabile dell'uomo borghese³⁸».

Pirandello, per altro, aveva già dimostrato un profondo interesse per le questioni legate alla soggettività, alla follia e a ciò che chiameremmo, in termini freudiani, «nevrosi dell'io». Negare l'esistenza di queste stesse influenze o non porle come elementi di partenza significherebbe fare atto di superficialità. Che queste tematiche fossero al centro delle sue preoccupazioni è per altro dimostrato nel saggio *Arte e scienza* dove l'autore, riprendendo dagli studi di Alfred Binet esposti ne *Les altérations de la personnalité* (1892), confuta «la presunta unità del nostro io» arrivando a definire il soggetto «un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari³⁹». Una posizione analoga ritorna anche nel noto saggio su *L'umorismo* dove Pirandello insiste sul concetto dello «sdoppiamento dell'io⁴⁰».

Ci inseriamo dunque nel solco che Pirandello stesso aveva tracciato quando metteva in guardia contro certi errori commessi dalla critica contemporanea. Non ci interessa utilizzare un sapere – in questo caso quello psicoanalitico – per medicalizzare la sua opera privandola così del suo statuto estetico, delle sue logiche interiori. Tanto meglio non vogliamo stendere il personaggio di Silia sul divano dell'analista. Lo ricorda bene Pirandello stesso quando, sempre in *Arte e scienza*, si stupisce dell'atteggiamento dogmatico di quegli psichiatri o antropologi che pretendono di leggere Leopardi «commentando [...] il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*» mettendo l'accento su «non so che povertà di colore in quel canto sublime, da attribuire a non so qual difetto o malattia della vista del Leopardi». Ci teniamo dunque lontani da quelle che Pirandello definisce «elucubrazioni patologiche su l'arte» anche se la suddetta scienza (per quanto la psicoanalisi non ne sia una) «potrebbe non poco aiutare e corroborare la critica letteraria, la quale da noi è spesso o arida e nuda cronaca o retorica superficiale, pedantesca o cervelotica; aiutare, corroborare, illuminare anche la critica estetica⁴¹».

38 *Ibid.*

39 L. Pirandello, *Arte e scienza* [1908], cap. 1, introduzione di S. Costa, Milano, Mondadori, 1994. Queste citazioni e quelle che seguono fanno tuttavia riferimento all'edizione online: <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-arte-e-scienza/> (consultato il 15/08/2023).

40 Si veda a questo proposito L. Pirandello, *L'umorismo*, introduzione di S. Guglielmino, Milano, Mondadori, 1986, p. 142.

41 L. Pirandello, *Arte e scienza*, cap. 1, *op. cit.*

Anzitutto ci è utile ricordare il contesto storico-letterario per poter situare il clima culturale in cui Pirandello compone la sua pièce. La novella *Quando s'è capito il giuoco* è del 1913, il testo drammaturgico, come già sottolineato, è invece del 1918. Freud ha scritto i suoi *Studi sull'isteria* in collaborazione con Breuer nel 1895, il *Caso di Dora*, vero e proprio manifesto della suddetta patologia è del 1901, la moglie di Pirandello viene diagnosticata isterica nel 1903. Freud, dal canto suo, lavora sul masochismo in tre grandi momenti: con i *Tre saggi sulla teoria sessuale* nel 1905, nel saggio *Un bambino viene picchiato* nel 1919 e con la stesura di *Al di là del principio del piacere* che inizia nel marzo del 1919 e che si conclude, non senza fatiche, nel luglio 1920. Freud ritornerà poi sul masochismo in un testo definitivo nel 1924: il *Problema economico del masochismo*. Ci saranno altre brevi incursioni con *Sessualità femminile* (1931) e *Analisi terminabile e interminabile* (1937). In questo contesto, quel che ci proponiamo di fare, tenendoci dunque a distanza dal riduzionismo patografico, è quello di seguire la lezione italiana di Recalcati che propone un approccio ermeneutico pensato come «un luogo affine» dove «l'arte e la psicanalisi» si intreccino in quanto «pratiche della sublimazione del linguaggio⁴²».

Non ridurre l'opera alla vita dell'artista né tantomeno staccarla dalla vita del suo autore come se il testo fosse – in ottica strutturalista – generato solo da leggi che ne regolano la composizione è uno dei nostri obiettivi⁴³. Il nostro sguardo muove dalla logica lacaniana del futuro anteriore o, per usare un termine caro allo psicoanalista francese, dell'*après-coup*. Ciò che ci interessa è identificare un legame non-deterministico tra ciò che Recalcati definisce «l'assoluto singolare della vita e l'assoluto singolare dell'opera⁴⁴». Ci importa comprendere come non sia una biografia – in questo caso quella pirandelliana – che può spiegare un'opera, ma è l'opera stessa che arriva, attraverso il meccanismo del futuro anteriore, a risignificare una biografia attraverso un movimento di ri-soggettivazione progressiva. È Lacan a ricordare come, in questo dispositivo, il centro stia piuttosto nell'identificare una «pratica simbolica» capace di «raggiungere e isolare il reale, ovvero ciò che, pur appartenendo al campo simbolico, risulta a esso eccedente⁴⁵».

42 M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, op. cit., p. XI.

43 A questo proposito seguiamo la lezione metodologica di C. Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

44 M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, op. cit., p. XIII.

45 *Ibid.*, p. XVI.

Fare critica psicoanalitica significa dunque, ai nostri occhi, considerare lo «statuto ontologico peculiare» di questo tipo d'approccio. Impiegare la psicoanalisi come strumento ermeneutico prevede, da un lato, di riconoscerne il dato «metastoric[o]» che prescinde, come sottolinea Federica Adriano, dal fatto che «gli scrittori, dei quali s'indaga l'opera, conoscano o condividano i suoi paradigmi⁴⁶». Ma dall'altro lato, è necessario osservare il contesto di creazione del testo, conoscerne la storia. Non imporre all'opera pirandelliana le teorie di Freud e Lacan sull'isteria e il *Toedestrieb* volendo farne un paradigma assoluto che funzioni in termini clinici, ma suggerirne la portata al fine di metterne in luce i meccanismi interni. Senza pretesa di assolutizzazione, senza bisogno di un riscontro oggettivo nel personaggio, senza la necessità che Silia – nostro oggetto d'analisi – corrisponda in toto al dispositivo analitico. Analizzare una tendenza senza 'schiacciarla' nella letteratura, ma piuttosto intrecciarla ad essa per fare del fenomeno estetico, come suggeriva Pirandello stesso, un mezzo di soggettivizzazione. O forse, per dirla con Lacan, di ri-soggettivazione *après-coup*.

Infine, ci preme sottolineare la piccola ambizione di questo studio: fornire un tassello supplementare alle interpretazioni che Roberto Alonge propone di Silia. Intavolare un dialogo a partire dai suoi studi ci pare un modo per avanzare nella comprensione del personaggio attraverso una prospettiva diversa. I due punti chiave del nostro lavoro basati sul comprendere – come già anticipato – del perché Silia mente e se davvero può essere considerata una figura pre-femminista, paiono convergere in un'ipotesi che s'appoggia sulla questione dell'isteria e dello strano piacere a danneggiarsi: al masochismo, dunque. Che è, e resta⁴⁷, il grande enigma della psicoanalisi divenendo qui grande enigma di Silia.

46 F. Adriano, *Carlo Di Lieto*: Pirandello, Binet e “Les altérations de la personnalité”, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», Recensioni, anno I, n. 1, aprile 2011, pp. 175-176, cfr. p. 175, on-line: <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/82.pdf> (consultato il 15/08/2023).

47 È utile ricordare che se anche volessimo imporre una rigida griglia di lettura, forzare il testo alle logiche di una severa ermeneutica dove tutto 'si tiene', ci scontreremmo con un problema fondamentale. La psicoanalisi d'oggi non ha certo risolto quest'enigma: non ha del tutto compreso del perché l'uomo – unico nella specie animale – scelga di danneggiarsi. Il masochismo resta ancora una palude oscura forse perché, come ricorda la psichiatra e psicoanalista Rossella Valdrè, gli stessi analisti contemporanei paiono più concentrarsi su una clinica dell'*oggetto* e meno del *soggetto* (R. Valdrè, *Sul masochismo. L'enigma della psicoanalisi. Riflessioni nella teoria, nella clinica, nell'arte*, Torino, Celid Edizioni, 2020; si veda anche M. Recalcati, *Contro il sacrificio. Al di là del fantasma sacrificale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017).

SEDURRE, SOPRAVVIVERE O DANNEGGIARSI?
GENEALOGIA DI UNA MENZOGNA

Uno dei nodi irrisolti del primo atto riguarda la piccola menzogna di Silia nei confronti dell'amante Guido. Una volta partiti i giovinastri, l'atteggiamento della protagonista femminile rivela una certa euforia. Come indica la didascalia, Silia non sembra manifestare alcun sentimento d'angoscia per il pericolo incorso. Il fantasma di uno stupro collettivo ad opera dei quattro ubriachi non pare sfiorarla. Anzi. La didascalia che apre la scena sesta è eloquente: «*appena usciti gl'inquilini, tutta accesa, vibrante, guarda il biglietto da visita di Miglioriti, e fa cenno di sì, fra sé, ridendo, per significare che ha raggiunto il suo scopo segreto*⁴⁸». L'obiettivo è utilizzare il nome di Miglioriti per «*procurar[e]*» al marito «*almeno qualche fastidio*⁴⁹». Ma quando Guido, avendo compreso perché Silia ha deciso di chiuderlo a chiave nella camera da letto, sceglie di andarsene, il tono del personaggio femminile cambia:

gUIDO (*cupo, minaccioso*)

Me ne vado.

sILIA (*subito, imperiosa*)

No! (*Pausa. – Con altra voce:*) Vieni qua...

gUIDO (*senza arrendersi, accostandosi*)

Che vuoi?

sILIA

Che voglio... che voglio... Non voglio più vederti così... (*Pausa. – Ride tra sé, forte; poi:*) Ma sai che, poveri ragazzi, li ho trattati proprio male?

gUIDO

Ma sì, scusa: volevo dirti questo appunto [...]. Hanno sbagliato... T'hanno chiesto perdono!

sILIA

Basta [...] (*Pausa.*) Dico per loro... in sé, poverini... così buffi... (*Con un sospiro d'accorata invidia:*) Che capricci, di notte, possono venire agli uomini... La luna... Mi volevano veder ballare, sai? in piazza... (*Pianissimo, quasi all'orecchio:*) nuda...

48 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 6, *op. cit.*, p. 267.

49 *Ibid.*

gUIdo

Silia...

silia (*reclinando la testa indietro,
gli solletica coi capelli il volto:*)

Voglio essere la tua bambina folle⁵⁰.

Questa lunga citazione mette in luce due punti chiave. Il primo è l'atteggiamento seduttivo di Silia nei confronti di Guido, evidenziato da Pirandello attraverso le didascalie («*con altra voce [...] reclinando la testa indietro*») e il contenuto delle battute. Ciò che colpisce non è, dunque, soltanto la menzogna di Silia (ossia l'aver mentito sul fatto che era stata lei, in prima istanza, nella scena quinta, a suggerire ai gentiluomini di scendere nuda in piazza – «Nuda, sì... ma non qua! [...] In piazza, se mai, signori⁵¹!») quando piuttosto quel «sospiro d'accorata invidia» – e qui veniamo al secondo punto – ch'ella nutre nei confronti degli aggressori.

Nel corso della sua opera critica, Roberto Alonge ritorna in più occasioni sulla questione. Per il critico, il *malaise* del pubblico italiano risiederebbe proprio nella tentata violenza sessuale dei giovinastri e nel mancato intervento di Guido per salvare la padrona di casa. Alonge osserva inoltre come Pirandello abbia commesso uno strano *lapsus*⁵². Se da un lato il personaggio maschile «avrebbe potuto ben scassinare la porta pur di venire a salvare la sua donna⁵³», dall'altro – leggendo le didascalie pirandelliane – emergerebbe un dettaglio curioso. La camera da letto sembrerebbe contigua alla sala pranzo. Stando così le cose, chiudere Guido a chiave non servirebbe a nulla poiché «potrebbe passare dalla camera da letto alla sala da pranzo, e dalla sala da pranzo, attraverso la vetrata olandese, nel salotto⁵⁴». Secondo Alonge, Guido *sceglie* di non intervenire. Questo non soltanto gli attira le ire del pubblico italiano dell'epoca, ma contribuisce all'emergere di una certa tendenza al voyeurismo che, per il critico, è di Guido ma anche – trasversalmente – di Pirandello che avrebbe «sognato» una scena di questo tipo senza riuscire a esternarla completamente.

50 *Ibid.*, pp. 267-268.

51 *Ibid.*, I, 5, p. 265.

52 R. Alonge, «*Il giuoco delle parti*», *atto primo: un atto tabù*, *op. cit.*, p. 22: «Pirandello ha sognato un sogno voyeur che non ha avuto il coraggio di dire, e che ha quindi rimosso».

53 *Ibid.*, p. 19.

54 *Ibid.*, p. 21.

Nel saggio del 1997 *Madri, baldracche, amanti*, Alonge confessa il suo smarrimento dinnanzi alla menzogna di Silia. Da dove è generato quel sospiro invidioso? Forse, suggerisce il critico, dalla sua natura molteplice: «vittima ribelle e vittima consenziente, masochisticamente pronta a proiettarsi nei suoi carnefici⁵⁵». Una postura masochista, dunque, che spiegherebbe se non l'invidia quantomeno l'incongruenza del comportamento. Silia riconoscerebbe così una certa superiorità ai suoi carnefici poiché l'essere maschile «è straordinariamente bello, forte, appartiene alla razza superiore degli uomini⁵⁶». Una risposta più definitiva arriva nei recenti saggi pubblicati a tre anni di distanza l'uno dall'altro: *Discesa nell'inferno familiare* (2018) e *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano* (2021). Qui, per Alonge, Silia agisce con un intento ben preciso. Smessi i panni della fanciulla masochista, veste quelli della donna ammalatrice e seducente:

Silia conosce il suo pollo, ne conosce a fondo i gusti sessuali, le piccole manie, il ghiribizzo delle narrazioni erotiche in camera da letto, in fase di preliminari. Ascrive a capriccio notturno dei quattro giovinastri ciò che è stata propriamente una sua invenzione, ma perché consapevole che siffatta versione è più stimolante per la psicologia di Guido, che freme a sapere (vedere, origliare, fantasmare...) la sua donna desiderata, concupita, toccata, palpata, forse persino posseduta, da altri maschi⁵⁷.

La nostra ipotesi ha l'ambizione di compiere un passo ulteriore: la postura di Silia sarebbe quella del masochista che, riprendendo la teorizzazione freudiana, coincide con una pulsione di regressione. «La bambina folle» – espressione conclusiva di questo primo, drammatico, atto – parrebbe in effetti coincidere con le pulsioni di morte (per Freud pulsioni conservative). Se la strada verso l'emancipazione e la costruzione del sé richiede uno sforzo non indifferente per il soggetto, la scelta più semplice sembrerebbe proprio quella della rinuncia che coincide non soltanto con un danneggiamento del sé (cedere alle *avances* dei giovinastri; accentuare la propria posizione di vittima proponendo addirittura uno spogliarello in piazza) ma anche con un ritorno all'origine. La rinuncia alla lotta – in questo caso al difendersi dall'aggressione – non è esente da una forma di

55 R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, op. cit., p. 53.

56 *Ibid.*, p. 54.

57 R. Alonge, *Discesa nell'inferno familiare*, op. cit., pp. 77-78 e analogamente in *id.*, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, op. cit., p. 196.

godimento. Tant'è vero che Silia, alla fine, si offre a Guido: lo stuzzica, cambia voce, lo trattiene quando è sul punto di andarsene, gli struscia i capelli addosso. Per Freud si tratta di pulsioni di auto-conservazione che rimano con un atteggiamento di protezione – paradossale protezione! – verso la fatica del vivere, verso lo sforzo (tragico) che qui è richiesto per far fronte a un possibile stupro di gruppo. Scrive Freud: «questa meta [della pulsione di morte] deve essere uno stato *antico*, uno stato di partenza da cui l'essere vivente si è a un certo momento allontanato e verso il quale lotta per ritornare⁵⁸». Una meta che, drammaticamente, garantirebbe «all'organismo il suo cammino verso la morte⁵⁹» per «salvaguardarlo da altre possibili modalità di ritorno all'esistenza inorganica⁶⁰». La lotta sarebbe dunque tra due opposte pulsioni: quella di vita e le altre che spingono – in modalità auto-conservativa – verso un ritorno all'origine, e dunque verso la negazione della vita: l'annientamento del sé.

Del resto, la volontà di regressione di Silia è espressa a più riprese non soltanto dall'amante Guido («Ah cara! Tu mi sembri una bambina... [...] ti voglio così... una bambina...⁶¹»), ma anche dal marito Leone che nel parlare di lei all'amico afferma come lei «canticchia, sai? [...]. Con una cara vocina trillante, quasi di bimba. [...] Una bimba che vive un minuto e canta, quando lei è assente da sé⁶²». Il danneggiarsi di Silia – il suo ricercare una situazione pericolosa escludendo l'amante che potrebbe salvarla e poi, dinnanzi a questo stesso amante, accentuare la propria posizione di vittima insinuando l'idea di uno stupro sulla pubblica via – coinciderebbe con un masochismo a tinte narcissiche. Danneggiarsi per recuperare un'unità del sé perduto. Un sé che non ha trovato una chiara identificazione e che rima con un atteggiamento che è tipico, come vedremo in seguito, del soggetto isterico.

Ma andiamo con ordine. Dalle battute conclusive all'atto I, si osserva in Silia un giubilo dovuto all'ottenimento del biglietto da visita del marchese Miglioriti, «la prima lama tra i dilettanti di Roma⁶³». Vuole

58 S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, op. cit., p. 92.

59 *Ibid.*, p. 93.

60 *Ibid.*, pp. 93-94.

61 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 4, op. cit., p. 263.

62 *Ibid.*, I, 3, p. 262.

63 L. Pirandello, *Quando s'è capito il giuoco*, in *Novelle per un anno*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, edizione integrale in un solo volume, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1994, p. 1227.

umiliare il marito Leone, costringerlo a uscire dalla propria postura; non desidera la sua morte, solo giocare, infantilmente, con quest'idea: «Se sono una bambina, posso anche chiederti questo⁶⁴». Certo, un duello potrebbe concludersi tragicamente, ma Silia non vuole la sparizione del marito. La reclama a gran voce – «Me lo uccidi? me lo uccidi⁶⁵?» – ma dinnanzi alla vera possibilità di un duello – e dunque alla realistica morte di Leone – è ora sconvolta, ora smarrita. Inoltre, lo strazio del terzo atto, dove ella s'accorge di come il suo macabro gioco abbia portato alla morte di Guido, è una riprova del suo duplice senso di colpa: se lei non avesse architettato l'assurdo piano, nessuno sarebbe morto, tantomeno il suo amante.

Quando affermiamo che il masochismo di Silia possiede delle tinte narcisistiche, intendiamo proprio questo. Il suo insistere in una situazione pericolosa altro non è che un modo per attrarre l'attenzione su di sé. Silia si cerca, vuole costruirsi, conoscersi. È ben chiaro fin dalle prime battute dell'atto I: lei, disunita e senza una meta, infelice, non sapendo dove andare, nemmeno cosa desiderare, vagheggia di un'esistenza (e un'identità) che non possiede. Il danneggiarsi diviene quindi un meccanismo di difesa. Lo sottolinea bene Rossella Valdrè quando, parlando dell'evoluzione critica del concetto di masochismo, osserva come per certi autori post-freudiani tale concetto possa «svolgere una funzione difensiva, [essere] un'estrema protezione contro il crollo narcisistico del sé⁶⁶». Il lavoro di Robert Stolorow, per esempio, si incunea in questa direzione. In un saggio del 1975, *The Narcissistic Function of Masochism (And Sadism)*, lo psicoanalista afferma che «il masochista può aver bisogno della sensazione di un dolore acuto per rafforzare il suo sentimento di avere un sé coeso, prima di rischiare la minaccia di una perdita del sé a causa dell'intimità sessuale⁶⁷». Allo stesso modo la ricerca di una sensazione di dolore può essere volta a «restaurare il confine del sé e ricostituire un'''integrità narcisistica'''» quando la «rappresentazione di sé è minacciata⁶⁸». L'aggressione che Silia fa a se stessa attraverso una

64 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 4, *op. cit.*, p. 263.

65 *Ibid.*

66 R. Valdrè, *Sul masochismo*, *op. cit.*, p. 45.

67 R. Stolorow, *The Narcissistic Function of Masochism (And Sadism)*, «The International Journal of Psychoanalysis», vol. 56, part. 4, 1975, pp. 441-448, cfr. p. 442, citato da R. Valdrè, *Sul masochismo*, *op. cit.*, p. 45.

68 R. Stolorow, *The Narcissistic Function of Masochism (And Sadism)*, *op. cit.*, p. 442, citato da R. Valdrè, *Sul masochismo*, *op. cit.*, p. 45.

proposta indecente che – in mancanza dell'intervento degli inquilini – l'avrebbe potuta mettere in serio pericolo, non è altro che «una risposta umana all'offesa del sé e serve allo sforzo dell'individuo per riparare la rappresentazione di sé danneggiata⁶⁹». In questo caso la libido è coagulata nell'Io: è da tale dettaglio che si percepisce la tendenza narcisista di questo tipo di masochismo. Come ricorda Valdrè: «al soggetto in questione non importa nulla dell'altro, ma solo di fare mostra della sua sofferenza⁷⁰».

A questo concetto si aggiunge anche la teorizzazione di Jacques Lacan che evidenzia come il tratto masochistico sia fortemente intrecciato alla presenza dell'Altro. Al punto tale che non esiste un masochista senza un secondo soggetto a cui far mostra della propria tendenza. Lo psicoanalista francese ritorna sulla questione in diverse occasioni, in particolare nel 1962 con *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*⁷¹ e nel 1964 con *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*⁷². Il punto centrale della sua teorizzazione consiste nell'osservare come il masochista non cerchi, come fine ultimo, il dolore. Silia, lo ripetiamo, non spera certo di essere violentata, non vuole nemmeno farsi tramite o causa del dolore altrui. Il dolore è piuttosto un mezzo per giungere all'Altro, per farsi vedere: oggettualizzarsi per poter essere riconosciuta. Come sottolinea ancora Valdrè, il nucleo del masochista-narcisista si concentra nell'idea d'evitare la soggettivazione e dunque anche la responsabilità verso se stessi. È ciò che Freud leggeva nella pulsione conservativa che trattenendo il soggetto, lo spingeva a ritornare drammaticamente verso la propria origine verso, cioè, una morte che significava tomba di ogni responsabilità e dunque, per riflesso, dell'esistenza tutta. Evitare la soggettivazione e concedere all'altro il potere: «tu sei responsabile di me, non io. Fai di me quello che vuoi, io non so cosa fare di me⁷³», tale è il discorso del masochista. Per Marisa Fiumanò questa tendenza coincide anche con

69 R. Stolorow, *The Narcissistic Function of Masochism (And Sadism)*, op. cit., p. 445, citato da R. Valdrè, *Sul masochismo*, op. cit., p. 45.

70 R. Valdrè, *Sul masochismo*, op. cit., p. 38.

71 J. Lacan, *L'angoisse, Le Séminaire, Livre X* (1962-1963), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, Points Essais, 2021.

72 J. Lacan, *Séminaire Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Les fondements de la psychanalyse*, mercredi 17 juin 1964, nouvelle traduction établie par un cartel franco-espagnol, «Essaim», 2006/2, n° 17, *Les Écrits, quarante ans après...*, pp. 65-82.

73 R. Valdrè, *Sul masochismo*, op. cit., p. 79.

la volontà di interrogare l'angoscia dell'Altro. È un passo che possiede le caratteristiche del voler «in qualche modo sollecitare che venga fuori qualche cosa del desiderio dell'Altro⁷⁴».

Ecco perché, secondo la nostra lettura, Silia si concederebbe a Guido alla fine. Ecco perché prova, all'inizio della scena sesta, un sentimento di giubilo che non è legato solo al biglietto da visita conquistato, ma anche al proprio desiderio di soddisfacimento rispetto a un'operazione che lei ritiene riuscita. Quando Guido vuole andarsene, lei lo trattiene: lo spettacolo del masochista-narcisista non è finito. Prosegue dunque con quella misteriosa battuta, con quel «*sospiro d'accorata invidia*» dell'altro che è poi, come vedremo in seguito, un tentativo di identificazione mancato e al contempo godimento, *jouissance* della conquista. È infatti il masochismo-narcisista che spinge Silia a mettersi in mostra, aggravando la pericolosità della situazione: l'orrore dell'essere obbligata a scendere nuda in piazza. È ancora lo stesso meccanismo che la spinge a rivoltarsi contro Guido quando quest'ultimo pare minimizzare l'accaduto attribuendogliene la responsabilità: «GUIDO [...] volevo dirti questo appunto; non ne hai ragione» e lei che risponde «(di nuovo recisa, imperiosa, non volendo ammettere discussioni su questo punto): Ah, no! questo, no⁷⁵!».

Nessuno può portar via a Silia il suo ruolo di vittima. Il sogno segreto del masochista è proprio quello di misurarsi con un Altro, essere – al fondo – un soggetto «totalmente attivo e non passivo⁷⁶» come invece lo stereotipo comune potrebbe condurre a pensare. Nessuno può, in questo contesto, rimandare Silia a una responsabilità che lei non vuole assumere. Questo significherebbe rompere il gioco di costruzione di un sé che non può far altro che tentar d'esistere attraverso gli occhi – in questo caso desideranti – di un altro che osserva, compatisce, e dunque ama. E amando: riconosce.

74 M. Fiumanò, *L'economia del masochismo*, Milano, ALI, 2015, p. 138.

75 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 6, *op. cit.*, p. 268.

76 R. Valdrè, *Sul masochismo*, *op. cit.*, p. 84.

UN'ISTERICA A DOPPIA IDENTIFICAZIONE

Se l'ipotesi di un masochismo narcisistico potrebbe in parte spiegare le ragioni dell'atteggiamento ambiguo di Silia, senza però travalicarne il mistero, né spogiarla del suo statuto letterario dove deve *resistere*, appunto, un margine di latenza tra il dispositivo critico e l'indipendenza del fenomeno estetico, resta da comprendere il perché di quell'«*accorata invidia*» nei confronti dei giovinastri che la notte hanno «capricci». Capricci che coincidono con l'idea di voler vedere una donna, nuda, ballare sotto la luce della luna. Questo capriccio, lo sappiamo, non è quello dei giovanotti, ma è il fantasma di Silia. Lei desidera un desiderio non espresso dall'altro: finisce addirittura per farlo proprio, impossessarsene per trasformarsi in una vittima ancor più di quanto non lo sia per la contingenza dei fatti. Cosa è, dunque, quell'invidia? Alonge, l'abbiamo specificato, la spiega come un riferimento alla «forza», alla «superiorità» della razza maschile; a una libertà di conquista che a lei, Silia, non è concessa. Tuttavia, questo tipo di lettura – sebbene potenzialmente convincente – a nostro giudizio non fornisce le chiavi necessarie per una più profonda comprensione del personaggio. È qui entra in gioco il *topos* della donna isterica.

Silia ne possiede alcune caratteristiche su cui Pirandello stesso pare insistere con particolare attenzione. Caratteristiche che ci porterebbero a credere che quell'invidia non è tanto, e solo, la scelta di focalizzare il proprio desiderio verso ciò che lei non ha (forza, potenza) e che invece vorrebbe possedere. L'invidia di Silia assomiglia piuttosto al tentativo di identificazione isterica che, sebbene per la clinica avvenga principalmente tra soggetti femminili, qui è rovesciato sulla figura maschile. Ecco un punto di resistenza. Non possiamo stendere Silia su un divano d'analista, stringerla negli strumenti analitici che possediamo ed etichettarla come soggetto patologico. Il testo, una volta di più, *resiste* e scavalca la prospettiva di genere.

Prima di addentrarci nella questione dell'identificazione, è utile capire dove, nella pièce, sembrerebbe emergere una possibile sintomatologia isterica. Silia è maestra nell'interrogare costantemente il desiderio. Nella scena prima dell'atto I osserviamo: «Vorresti farmi capire che ho avuto

tutto quello che potevo volere, e che ora smanio così (lo dici tu) perché vorrei l'impossibile, è vero? Non è saggio. Eh, lo so... Ma che vuoi farci? Voglio l'impossibile⁷⁷!». Uno dei tratti essenziali del soggetto isterico, come ricorda Valdrè nel seminario *Isteria, isterie*⁷⁸, è proprio quello dell'insoddisfazione, di una ricerca senza meta, del vagare in cerca di un'identificazione tanto identitaria che esistenziale. Non a caso – e questo punto ci pare, ai fini del nostro discorso, curioso e fecondo – il masochismo è per definizione «trans-clinico». Si presta alla combinazione con altre patologie e à che, nel nostro caso, possa essere un'espressione del tratto isterico di Silia. Un secondo aspetto, ben identificato in un recente studio dallo psicoanalista inglese Christopher Bollas⁷⁹, è la tendenza imitativa. Il soggetto isterico imita l'altro nel disperato tentativo di *essere*. L'isterica, alla ricerca di una risposta sul proprio sé frammentato, si specchia nelle altre donne nel tentativo di comprendersi. Silia stessa non smette di problematizzare il proprio femminile:

[Q]uesto mio corpo, quando mi dimentico che è di donna, e nossignori, non me ne debbo mai dimenticare, dal modo come tutti mi guardano... come sono fatta... Me ne scordo... chi ci pensa?... guardo... Ed ecco, tutt'a un tratto, certi occhi... Oh Dio! scoppio a ridere, tante volte... Ma già, dico tra me. Davvero, io sono donna, sono donna... [...] Il gusto, d'esser donna, non l'ho provato mai⁸⁰.

La mancata identificazione è del resto sottolineata anche nel monologo del marito Leone, quando, durante la scena terza dell'atto I, espone a Guido le peculiarità della moglie: «Mi sai dire chi è, quando è così? Un'altra lei, che non può vivere, perché ignota a se stessa, perché nessuno le ha mai detto: “Ti voglio così; devi esser così...”». [...] Non lo sa; ti dice che non è vero. Non riconosce affatto se stessa nell'immagine che tu le prospetti di lei come l'hai veduta dianzi, seppure la vedi⁸¹!». O ancora, quando la frantumazione della propria identità passa da un non-riconoscimento che rende estraneo persino il corpo dello stesso

77 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 1, *op. cit.*, p. 257.

78 R. Valdrè, *Seminari freudiani. Isteria, isterie*, Centro Psicoanalitico dello Stretto, 9 gennaio 2021, on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=xBmkI7YOwdY> (consultato il 15/08/2023).

79 C. Bollas, *Isteria*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.

80 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 1, *op. cit.*, p. 256.

81 *Ibid.*, I, 3, p. 262.

soggetto, in questo caso Silia: «Non t'è mai avvenuto di scoprirti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua stessa immagine ti sembra quella d'un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta, ti guasta tutto⁸²». È evidente come questo passaggio non possa limitarsi a una banale interpretazione clinica. Pirandello vi inserisce tutta la riflessione sull'Io diviso che, riprendendo dalle teorizzazioni di Binet, aveva già maturato in apertura del suo saggio *Arte e scienza*⁸³. È altresì vero che in questa disgregazione identitaria vi è tutta la complessità dell'individuo novecentesco e l'impossibilità di un'adesione totale – per dirla in termini freudiani – tra l'IO e l'ES o ancora, per Lacan, tra «*le Moi*» e «*l'être du sujet*⁸⁴». Tuttavia, restringendo il nostro campo alla clinica, è interessante osservare come le teorizzazioni sul soggetto isterico portate avanti da psicoanalisti come Laplanche, Green o lo stesso Bollas⁸⁵, mettano in luce come il soggetto isterico (in questo caso femminile) sia oggetto di una doppia delusione. Una delusione «primaria» nei confronti della mancata identificazione con il materno. Impossibilitata in questo tipo di naturale soggettivazione, l'isterica si rivolge al padre da cui, tuttavia, verrà parimenti rifiutata. Proprio il padre, tra l'altro, diventerà il partner ideale dell'isterica. È curioso osservare come sia Leone che Guido insistano sull'immagine di una Silia «quasi [...] bimba» o «bambina» e di come lei stessa si presti al gioco nel desiderio d'«essere» la loro «bambina folle».

Quell'invidia verso i giovinastri potrebbe dunque, se ci prestiamo al gioco ermeneutico della psicoanalisi, spiegarsi con le parole dello stesso Lacan che in *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*

82 *Ibid.*, I, 1, p. 256.

83 L. Pirandello, *Arte e scienza*, cap. 1, *op. cit.*: «Rileggendo nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personnalité* quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, si argomenta che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari [...]».

84 Cfr. J. Lacan, *Propos sur la causalité psychique*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 151-193, cfr. p. 178.

85 J. Laplanche, Panel on 'Hysteria Today', rapport présenté lors du *Congrès international de psychanalyse à Paris*, juillet 1973, «The International Journal of Psychoanalysis», vol. 55, n. 4, 1974, pp. 459-469; A. Green, *La pensée clinique*, Paris, Odile Jacob, 2002; *id.*, *Névrose obsessionnelle et hystérie, leurs relations chez Freud et depuis. Étude clinique, critique et structurale*, «Revue française de psychanalyse», t. XXVIII, n. 1, janv.-févr. 1964, *XXIF Congrès International de Psychanalyse Édimbourg (30 juillet-3 août 1961)*, pp. 679-716; C. Bollas, *Hysteria*, London, New York, Routledge, 2000.

precisa che l'isterica si rivolge al soggetto maschile facendolo cadere in una trappola di seduzione. Tuttavia, ciò che desidera davvero non è l'uomo in sé – il maschio, la sua soggettività – quanto il desiderio da lui desiderato. Quella dell'isterica è, in definitiva, «*l'identification à une jouissance en tant qu'elle est celle du maître*⁸⁶». Una lettura che, come precisa Antonella Gallo⁸⁷, vede l'isterica come un essere in perenne affanno nel tentativo di rinnegare la propria castrazione – di cui ha chiaramente «orrore» – ma che, come Lacan ricorda, produce sempre, in un meccanismo puramente masochistico, un autentico godimento: la «*jouissance est la castration*⁸⁸». La risposta, in questa Silia-bambina-folle che invidia gli ubriachi in marsina, pare situarsi in un'identificazione mancata che fa eco alla disperata ricerca del grande Altro: soggetto pieno, «esente dalla mancanza⁸⁹».

UNA DONNA, UNA FEMMINA: NON UNA FEMMINISTA

Nel suo saggio del 1991 sul *Gioco delle parti*, Alonge precisa come Silia si ribelli alla propria condizione femminile attraverso un'arringa che «non poteva dire meglio la sua oscura protesta pre-femminista, la sua consapevolezza di essere costretta in un gioco di parti che riduce la donna a puro oggetto di desiderio maschile⁹⁰». Lo scambio di battute con Guido, dove si precisa che lei è «in una carcere⁹¹», metterebbe in

86 J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse 1969-1970*, Paris, Seuil, 1991, p. 110. Cfr. anche staferla.free.fr/S17/S17%20L%27ENVERS.pdf, p. 56 (consultato il 15/08/2023).

87 A. Gallo, *L'isteria, un godimento tra corpo e parola*, «FLaI. Forum Lacaniano in Italia», <https://www.forumlacan.it/listeria-un-godimento-tra-corpo-e-parola-antonella-gallo/> (consultato il 15/08/2023).

88 J. Lacan, *Propos sur l'hystérie*, testo dell'intervento pronunciato da Jacques Lacan a Bruxelles il 26 febbraio 1977 redatto da J.-A. Miller e pubblicato in «Quarto». *Revue de psychanalyse – École de la Cause freudienne*, n. 90, *La femme et la pudeur*, juin 2007. Cfr. anche: <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1977-02-26.pdf> (consultato il 06/09/2023).

89 A. Gallo, *L'isteria, un godimento tra corpo e parola*, op. cit.

90 R. Alonge, «*Il gioco delle parti*», *atto primo: un atto tabù*, op. cit., pp. 23-24.

91 L. Pirandello, *Il gioco delle parti*, I, 1, op. cit., p. 256.

luce la sua volontà di rivolta, il suo sottrarsi alle leggi che impongono, nell'Italia d'allora, una stereotipizzazione dei generi e dei ruoli da svolgere nella società. In questo dialogo della scena prima, Silia insiste sul desiderio d'essere infine «Ricca... padrona di me... libera [...], libera di disporre di me, come se non ci fosse nessuno» e sull'angoscia alimentata dalla sua condizione di moglie condannata a essere «sempre schiava⁹²». Per Alonge, nel rifiuto al marito e alle costanti *avances* dell'amante, Silia mostra la sua realtà di soggetto frigido, dove la suddetta

frigidità finisce per assumere [...] un valore leggermente diverso: è il suo modo a lei di sottrarsi all'universo maschile tutto piattamente fondato sul valore del piacere, egoisticamente restio all'impegno della generazione. Forse c'è una avversione sorda e tenace di Silia contro tutti gli uomini, [...]. Negarsi alla dimensione orgasmica è, per Silia, la sua sola maniera di rifiutare l'integrazione nel cosmo maschile e maschiloide; è la sua unica possibilità di costituirsi in una *marginalità* che è *diversità*, che è garanzia di una identità differente⁹³.

Anche nel saggio *Madri, baldracche, amanti*, Alonge insiste su come il sottrarsi sia un modo per mettere in luce «lo squallido egocentrismo maschile⁹⁴». Tuttavia, secondo la nostra interpretazione, questo aspetto di Silia – che la porta a rifuggire l'atto sessuale con Guido e ad assumere nei confronti di Leone la posizione svagata della «bimba» mai moglie, mai donna – altro non è che un'ulteriore caratteristica legata al *topos* dell'isteria. Sempre Lacan ci ricorda come l'isterica sia portatrice di una certa «*complaisance somatique*»: il suo «*refus du corps*» si espleta, in effetti, in uno sciopero bianco – una «*grève*» – che lei sceglie di attuare per sottrarsi dalla passività e acquisire dominio sull'Altro. L'isterica, ricorda sempre Lacan, «*n'est pas esclave*⁹⁵». Questo aspetto toglierebbe a Silia lo statuto di eroina pre-femminista che Alonge ravvisa. La sua resistenza all'atto sessuale pare piuttosto collocarsi dalla parte del sintomo – di cui lei stessa si compiace («*c.s., ma languidamente*): Ti dico di no⁹⁶...») – e che utilizza ai propri fini. Non dimentichiamo, del resto, che questo stesso sciopero si identifica spesso con il versante masochistico del soggetto. Il centro del godimento sta dunque nella castrazione di se

92 *Ibid.*, p. 257.

93 R. Alonge, «*Il giuoco delle parti*», *atto primo: un atto tabù*, *op. cit.*, p. 24.

94 R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti*, *op. cit.*, p. 48.

95 J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII*, *op. cit.*, p. 107, sito web p. 54.

96 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 4, *op. cit.*, p. 263.

stessi, nel sottrarsi per farsi oggetto del desiderio altrui. È, come ricorda Antonella Gallo, un «desiderare per essere⁹⁷». L'altro maschile è dunque solo una «comparsa funzionale⁹⁸» nel mezzo di un godimento solitario – l'isterica, ricorda Lacan, «*sait très bien [...] jouir par elle-même*⁹⁹» – che possiede come unico obiettivo «*quelque chose qui est en quelque sorte désir de l'Autre*». Desiderio di ciò che desidera l'Altro, desiderio dell'Altro e dunque, come nel caso di Silia, desiderio – più specificamente – *d'altro*¹⁰⁰:

SILIA (*con fastidio*)

Oh Dio! Tu vedi sempre piccolo. La tua persona. Te, in ballo. Tutto circoscritto, definito. Per te, scommetto, la geografia è ancora il libro su cui da ragazzo studiavi.

GUIDO (*stordito*)

La geografia?

SILIA

Nomi da imparare a memoria, sì, per la lezione che il professore t'assegnava!

GUIDO

Ah già, che supplizio!

SILIA

Ma fiumi, montagne, paesi, isole, continenti, ci sono davvero, sai?

GUIDO

Eh... grazie...

SILIA

Mentre noi siamo qua, in questa stanza – ci sono, e ci si vive!

GUIDO (*come se tutto a un tratto gli si facesse lume*)

Ah, forse vorresti... viaggiare?

SILIA

Ecco qua: *io... tu... viaggiare...* Dico perché tu veda un po' fuori di te... largo... Tanta vita diversa da questa che io non posso più soffrire, qua. – Soffoco¹⁰¹!

97 A. Gallo, *L'isteria, un godimento tra corpo e parola*, op. cit.

98 *Ibid.*

99 J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, op. cit.*, p. 109, sito web p. 56.

100 J. Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Seuil, 1998, p. 13 : «*De même, dans la quatrième année de séminaire, j'ai voulu vous montrer qu'il n'y a pas d'objet, sinon métonymique, l'objet du désir étant l'objet du désir de l'Autre, et le désir toujours désir d'Autre chose, très précisément de ce qui manque, a, l'objet perdu primordialement*». Vedasi anche: staferla.free.fr/S5/S5%20FORMATIONS%20.pdf (consultato il 06/09/2023), p. 6.

101 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, I, 1, op. cit., pp. 255-256.

In questo altrove vagheggiato, la Silia pirandelliana pare chiudere il cerchio delle identificazioni. Non un femminismo che gli storici identificherebbero di Prima Ondata, quanto piuttosto un vero e proprio *sintomo* che porrebbe l'accento su un godimento masochistico drammaticamente realizzato per interposta persona attraverso la morte di Guido, e nella realtà di un femminile che nel cercare di suscitare un desiderio nell'Altro sogna *altro*. Un altro da sé, un altro luogo, paesaggisticamente identificato come un fuori dalle mura dove cessare di soffocare e dove forse sperare di divenire infine una donna – una femmina, non per forza una femminista: «Il gusto, d'esser donna, non l'ho provato mai¹⁰²».

A questo proposito, la storica del femminismo italiano Lea Melandri ricorda bene come spesso, nel femminile, la tendenza masochistica giochi una partita che è utile tenere a mente per non scivolare in facili scorciatoie circa il discorso sull'emancipazione¹⁰³. Silvia è un personaggio che fugge da ogni responsabilità. Lo si osserva quando il marito Leone la inchioda dinnanzi al duello da lei così tanto desiderato e che ha in seguito portato alla morte dell'amante:

SILIA

[...] Per me, dici? Ah! Tu hai fatto questo? Tu hai fatto questo?

leone (*venendole sopra con l'aria
e l'impero e lo sdegno di fierissimo giudice*)

Io, ho fatto questo? Tu hai l'impudenza di dirmi che l'ho fatto io¹⁰⁴?

La scelta della de-responsabilizzazione, di un infantilismo che oscilla tra vagheggiamenti d'altrove e meschinerie del quotidiano è per Melandri il fulcro di un'ambivalenza che già Virginia Woolf aveva saputo mettere in luce¹⁰⁵. Esiste dunque, anche nel femminismo, l'osservazione di una tendenza all'assoggettamento, al danneggiarsi per un presunto bene da offrire all'altro. Una delega della propria emancipazione. Un'offerta del sé che il femminile sembrerebbe fare per puro amore, puro spirito di sacrificio. In realtà, ricorda Melandri, non è così. Vi è piuttosto un

102 *Ibid.*, p. 256.

103 L. Melandri, *Il sogno d'amore: la forza o la debolezza delle donne?*, «Corriere della Sera», La 27esima Ora, 14 febbraio 2012.

104 L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, III, 4, *op. cit.*, p. 285.

105 Si veda, a questo proposito, la lettura che Melandri fa dell'opera della Woolf in *Come nasce il sogno d'amore* [1988], Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 127-128.

potere sordo – una *jouissance* oscura – nel farsi indispensabile figura di riferimento per un Altro, o più altri, come nel caso di una donna al centro della propria famiglia. È questo il seme malato nascosto in uno dei tanti volti del masochismo. Si tratterebbe di un *al di là del principio di piacere* che vede il femminile portatore di una centralità, di un potere inconfessabile. Queste donne che trovano un godimento nell'atto della mortificazione e della castrazione non sono vittime, ma maestre della loro scelta. Assoggettarsi come suggeriva Lacan è, del resto, anch'esso un atto di potere: isteriche sì, dunque. Ma non schiave.

Nascondersi o soffocare come Silia sognando un altrove, eppure delegare ad altri il brivido di un duello con la migliore lama della città è, per riprendere le parole di Woolf nella penna di Melandri, perpetuare quel che siamo sempre state e da cui, irresponsabilmente, non riusciamo a liberarci. Essere, per riflesso, quel «verme con le ali di un'aquila; lo spirito della vita e della bellezza, rinchiuso in cucina a tagliare il lardo¹⁰⁶».

Ilaria Moretti
Université Jean Moulin – Lyon 3

106 V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1929], Milano, Feltrinelli, 2010, citato in L. Melandri, *Il sogno d'amore: la forza o la debolezza delle donne?*, op. cit.