Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 60 (1991)
Heft: 1

Artikel: In famiglia : una sindrome "psicosomatica" : la sindrome di Pirandello
Autor: Luban-Plozza, Boris / Romeo, Antonino
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-46833

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BORIS LUBAN-PLOZZA - ANTONINO ROMEO

In famiglia
Una sindrome «psicosomatica»: la sindrome di Pirandello

Il nostro medico Boris Luban-Plozza, studioso della terapia familiare nella medicina psicosomatica e Antonino Romeo, neuropsichiatra siciliano, ci propongono una lettura in chiave psicoanalitica del capolavoro pirandelliano «Sei personaggi in cerca d'autore», che è anche il capolavoro della letteratura teatrale contemporanea.

Senza trascurare i pregi letterari, la perfezione della stesura, il valore metaforico del dramma come immagine della creazione artistica, essi lo interpretano come un'immagine della moderna famiglia «psicosomatica». Nell'interazione fra i sei personaggi, Madama Pace e gli attori si individuano relazioni archetipiche, nevrosi, dinamiche conflittuali della famiglia, mentre il capocomico è equiparato a «uno psicoterapeuta familiare che cerca di capire e stabilire con i membri della famiglia un rapporto empatico».

Si tratta di un'interpretazione suggestiva e originale che si aggiunge a quelle conosciute e che illumina il grandioso dramma di una nuova luce.

Nella famiglia «psicosomatica», ognuno cerca di scaricare sull'altro la «colpa» delle malattie o almeno del disagio in un continuo giuoco delle parti a circolo vizioso quasi esistesse il *pericolo di guarire*.

Se ognuno si cura per la parte che lo riguarda guarisce il paziente, ma *insieme*, guarisce e «cresce» la famiglia intera. Ma si fatica a ritrovare se stessi. La famiglia «psicosomatica», che sempre più frequentemente incontriamo, ci ricorda una celebre commedia di *Pirandello: «Sei personaggi in cerca d'autore»*.

Pirandello ebbe fugaci contatti anche con il mondo di Moreno, a Vienna, mentre questi studiava le possibilità dello psicodramma.

Non si tratta qui di sei persone, ma di sei personaggi, sperduti in quanto abbandonati dal loro autore e desiderosi di trovare qualcuno disposto a rappresentare il loro dramma su una scena. Ciò permetterebbe loro di entrare nel mondo dell'arte (cioè di vivere). Verranno trovati un regista e sei attori, ma i nostri resteranno insoddisfatti dalla qualità della recitazione, a loro avviso «falsa»; saranno quindi loro stessi a recitare la «commedia», fino all'episodio drammatico, contrassegnato da due morti. Alcuni di questi personaggi si battono in modo particolare per avere un autore che li completi, dando loro un senso ultimo, una giustificazione del loro vivere. Ma l'autore, per Luigi Pirandello, non c'è; è destino di questi personaggi rimanere incompleti, indefiniti, sempre in cerca di una giustificazione. Nella sua maschera c'è tutta la società moderna, composta di personaggi in cerca d'una ragione di vita che non faccia apparire ingiustificato ed inspiegabile il dolore.

In qualche modo, molti pazienti vivono

in questo *stato di perenne ricerca* vagando da medico a medico, da medico a mago, alla ricerca della propria identità, di qualcuno che sappia districare la matassa della loro vita (sindrome di Ulisse).

Nel *«confronto familiare»* esiste la possibilità di orientarli, se il medico accetta di scendere in gioco e di diventare «autore» e forse regista.

Premessa d'ordine teorico

«Sei personaggi in cerca d'autore» è un tóttos della letteratura teatrale: per la perfezione della sua stesura; perché in esso sono contenute le premesse e le premonizioni di tutto il teatro contemporaneo; per lo stupefacente intreccio della vicenda; per il rapporto che esso propone tra personaggio/autore/regista/attore/spettatore; per le sconcertanti interrelazioni tra i personaggi; per il confronto di tutti i personaggi (e poi, isolatamente, di ciascuno di essi) con il Capocomico e con gli Attori della Compagnia; perché in esso si sovrappongono, s'intersecano, si scontrano innumerevoli piani narrativi, tutti strutturalmente motivati dalla necessità della rappresentazione e dall'impossibilità di essa.

Ma «Sei personaggi in cerca d'autore» è anche metafora teatrale, metonimia della creazione artistica, è un pozzo di San Patrizio in cui si può pescare a piene mani tutto ciò che si vuole (ed a cui studiosi ed artisti hanno ripetutamente attinto); è un luogo deputato del Teatro (e dunque dello spirito!); è, infine, il *teatro*.

Per queste ragioni ogni indagine mirata (e perciò stesso riduttiva) condotta su i «Sei personaggi» deve tenere costantemente conto dello specifico linguistico teatrale di questo componimento drammatico. Soltanto la rappresentazione può restituirgli l'interezza e l'integrità dei significati possibili e rendergli atto della sua funzione di «significante» drammaturgico.

Premessa d'ordine epistemologico

«Si può senz'altro adottare una linea di pensiero e seguirla fino al limite estremo solo per mera curiosità scientifica, o, se così piace al lettore, per far la parte dell'advocatus diaboli, senza per questo vendersi al diavolo».

Vorremmo citare questa frase del Sigmund Freud di *«Al di là del principio del piacere»* perché dà la dimensione dell'uomo di scienza; di colui, cioè, che non deve «far intervenire il fattore emotivo della convinzione» (altra espressione di Freud), ma mettere la propria intelligenza indagativa al servizio di un'ipotesi per poterne verificare, in un contesto, l'attendibilità; e questo non perché l'ipotesi formulata sia l'unica possibile o la migliore tra tante; ma perché essa delinea una scelta di campo nell'osservazione dell'oggetto di studio.

Tutto questo per dire che l'indagine che riusciremo a condurre su i «Sei personaggi» e le argomentazioni più o meno articolate che riusciremo ad addurre a conforto delle tesi esposte, derivano da una scelta di campo analitico che abbiamo voluto adottare: cambiando le premesse si potrebbe addivenire a conclusioni altrettanto interessanti e verificabili.

Premessa d'ordine metodologico

Ciò che ricaveremo sono dati che deriveranno dall'indagine "a posteriori" de i «Sei personaggi»; non vogliamo, cioè, entrare nell'animo di Pirandello per scovare le intenzioni manifeste o recondite che l'hanno portato a costruire la vicenda e le psicologie dei personaggi secondo una direzione piuttosto che un'altra. Basarsi su ciò che sta prima della creazione artistica vuol dire svilire l'autore e la creazione stessa; non possiamo, qui, seguire i procedimenti che hanno porta-

to Pirandello alla elaborazione de i «Sei personaggi»; vogliamo soltanto valutare, sulla base di una chiave interpretativa, l'elaborato finale.

Dice lo stesso Pirandello nella Prefazione al «Sei personaggi in cerca d'autore»:

«Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà ad esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana».

La tensione metafisica dei personaggi

«Nati vivi, volevano vivere. (...) Creature del mio spirito, quei sei vivevano di una vita che era la loro propria, e non più mia, di una vita che non era più in mio potere negar loro».

(Prefazione)

Il nucleo esistenziale fondamentale dei sei personaggi è proprio questo: l'essere creature autonome dello spirito; vivere in una dimensione metafisica, in «un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana».

Ed è questa condizione eccezionale dell'esistenza il loro orgoglio di fronte al Capocomico ed agli Attori della Compagnia: dice infatti il Padre:

«Un personaggio, signore, può sempre domandare ad un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata da caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo — non dico lei, adesso — un uomo così in genere, può non essere "nessuno"».

Ma è questo anche il suo dramma: la decontestualizzazione, lo stare fuori dalla consistenza in una commedia, in una novella o in un racconto, li porta a vagare per il mondo alla ricerca di un autore: essi, in realtà, non cercano un autore-terapeuta, un autore, cioè, che acquieti il loro dramma costruendo attorno ad essi un tessuto narrativo: ricercano, al contrario, un autore - pretesto che gli consenta di riproporre e reiterare all'infinito il dramma delle loro passioni. In loro prevale la "coazione a ripetere" il momento traumatico.

Padre: (solenne) Il momento eterno, com'io le ho detto, signore! Lei (indicherà la Figliastra) è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognoso della mia vita. Non può rinunciarvi, e lei, signore, non può veramente risparmiarmelo.

Il gioco scenico che si stabilisce tra Padre e Figliastra, per cui essi si sovrappongono, cercando di negare l'uno all'altra la rappresentazione del proprio dramma, non è espressione di mero esibizionismo del personaggio e delle sue passioni: è il destino esistenziale di questi personaggi. Ed il Capocomico che si propone ai personaggi come autore, come mediatore delle loro passioni, come conciliatore ed armonizzatore dell'urgenza di rappresentazione che pervade alcuni di essi, è destinato a fallire nel compito che si era proposto.

Figliastra: Quello che è possibile sulla scena ve lo siete combinato insieme tutti e due, di là, grazie! Lo capisco bene! Egli (indica il padre) vuol subito arrivare alla rappresentazione dei suoi travagli spirituali; ma io voglio rappresentare il mio dramma! il mio!

Capocomico: (seccato) Oh, infine, il suo! Non c'è soltanto il suo, scusi! C'è anche quello degli altri! Quello di lui (indicherà il Padre), quello di sua madre. Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contener tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta una vita sua dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri.

Il discorso del Capocomico è certamente sensato. (A questo punto si potrebbe tracciare una comparazione tra l'atteggiamento del Capocomico e quello di uno psicoterapeuta: sono, però, un po' dubbioso sul portare avanti questo paragone, sia perché ciò vorrebbe dire spostare il piano dell'indagine, sia per quanto detto nella «Premessa d'ordine teorico»).

Ci preme, qui, ancora una volta sottolineare — la ragione per cui ogni intervento del Capocomico non sortirà alcun effetto — è la dimensione metafisica dei sei personaggi; il vivere in questa dimensione, l'essere fissati nell'attimo, consente a ciascuno di essi di poter rappresentare, immutato ed immutabile, il sentimento che lo contraddistingue.

La tensione ad astrarsi dalle necessità e dalle ragioni del quotidiano, fa sì che ciascun personaggio non venga affatto sfiorato dalle dinamiche, intrasoggettive e relazionali (traslazione-sublimazione-concettualizzazione-giustificazione etc.) con cui noi tutti dobbiamo costantemente confrontarci: il sentimento che ciascun personaggio esprime è dunque *puro,* non contaminato da alcun tipo di procedimento sovrapponentesi. E da ciò Pirandello ci previene nella «Prefazione»: «Io, di quei sei, ho accolto l'essere, rifiutando la ragion d'essere». Ed ecco come Pirandello ci presenta, in didascalia, i sei personaggi:

«Il mezzo più efficace ed idoneo che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: (...) maschere lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzione della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nella espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastra, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della Mater dolorosa nelle chiese».

L'utilizzazione della maschera non è soltanto efficace espediente teatrale (è anche segno denso di riferimenti: richiami alla tragedia greca ed alla commedia dell'arte); è però, soprattutto, coerente strumento espressivo della purezza del sentimento (o del risentimento!) del personaggio.

Tutto quanto abbiamo detto a proposito della tensione metafisica dei personaggi spiega perché le loro «passioni che cercano di sopraffarsi a vicenda, con una tragica furia dilaniatrice» non vengano sottoposte ad alcuna procedura censoria, cosciente e inconscia; ciascun componente di una famiglia "normale" tenderebbe ad occultare in sé ed agli altri i movimenti di passioni così sordide e poco edificanti; il pudore, la disperata ricerca di una rispettabilità che investe alcuni personaggi pirandelliani (cito, per tutti, il Ciampa del «Berretto a sonagli» ed Ersilia Drei di «Vestire gli ignudi») non riguarda minimamente il Padre e la Figliastra; anzi, essi sembrano fare dell'esibizione e della rappresentazione del proprio dramma, così crudo e meschino, la loro più intima vanità.

Le collusioni tra i sei personaggi non

rimangono, quindi, all'interno della famiglia, protetti dalle censure interne: esse vengono proposte al pubblico con spudorata vivacità. La verbalizzazione dei singoli conflitti (quella che tante volte il terapeuta si aspetta dal paziente) non obiettiva, però, il dramma; la parola per il Padre, così come la risata per la Figliastra e il grido per la Madre, servono invece ad evocare ed a ripristinare, in tutta la sua integrale risonanza emotiva ed affettiva, l'evento motore del dramma.

Di ciò il Padre manifesta coscienza quando dice:

«Frasi! Frasi! Come se non fosse il conforto di tutti, davanti a un fatto che non si spiega, davanti a un male che si consuma, trovare una parola che non dice nulla e in cui ci si acquieta!».

Titani e vittime del loro essere personaggi, quei sei agitano sulla scena il fantasma della "teatralizzazione di noi stessi che, così sbrigativamente, noi rimuoviamo.

Padre e Figliastra

«I più vivi, i più compiutamente creati, il Padre e la Figliastra, vengono naturalmente più avanti e guidano e si trascinano appresso il peso quasi morto degli altri».
(dalla Prefazione)

Il Padre e la Figliastra sono, tra i sei, i personaggi in cui l'urgenza della rappresentazione è veramente imperativa e cocente.

Il Padre, con la sua verbosità, esprime una parziale nevrosi d'ansia: egli ha bisogno che qualcuno — Capocomico prima, pubblico ipotetico poi — attesti le "sue ragioni": e, soprattutto, gli è necessario proclamare la causalità dell'incontro con la Figliastra nella casa di Madama Pace, incontro in cui si consuma la sua fissione nell'atto e nell'attimo.

«Ora lei intende la perfidia di questa ragazza? Mi ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei; e mi vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso della mia vita!».

Per la Figliastra la rappresentazione, invece, serve a riproporre l'evento traumatico e mantiene a costante punto di riferimento, proprio il Padre, nel sentimento che la giustifica nella resa drammatica: la vendetta.

Madre: Vergogna, figlia! Vergogna!
Figliastra: Vergogna? È la mia vendetta!

Ma per la Figliastra, l'incesto mancato, non è frutto di un accidente: in esso v'è un ancestrale predestinazione.

Ella dice infatti:

«Per chi cade nella colpa, signore, il responsabile di tutte le colpe che seguono, non è sempre chi, primo, determinò la caduta? *E per me è lui anche da prima ch'io nascessi*».

V'è in queste parole la coscienza di relazioni archetipiche emergenti, che reclamano una vendetta sino a quel momento reclusa nell'immenso serbatoio dell'inconscio collettivo: ed allora il fatto, l'incontro in casa di Madama Pace, dà consistenza, consente di determinare e realizzare quanto di sommerso v'è nel rapporto Padre-Figlia.

Ed ecco perché la stessa scena dell'incontro, mimata dagli Attori della Compagnia, risulta falsa e ridicola; perché quel *fatto* è denso di sentimenti e risentimenti ancestrali che soltanto la figliastra può riproporre; e, dunque, ella ha ben ragione di ridere per le movenze e per i toni degli Attori che vorrebbero sceneggiare il "sacco vuoto" del fatto.

Tra Padre e Figliastra si stabilisce, così, una complessa relazione edipica all'incontrario (nel senso che il rapporto non riguarda la madre ed il figlio ma il padre e la figlia). C'è un segno premonitore dell'incesto che si

consumerà ad anni di distanza: quasi un vaticinio dell'oracolo di Apollo dell'incontro al trivio tra Laio ed Edipo. Il Padre regala alla Figliastra, ancora bambina, un cappello di paglia di Firenze; e nella casa di Madama Pace egli insisterà perché la Figliastra accetti un cappellino in regalo.

Ma, paradossalmente, chi tende maggiormente a ricomporre questa relazione triangolare perversa è proprio il Padre. Nella Madre prevarrebbe, in fondo, il desiderio di rimozione se non fosse costretta, dall'esibizionismo del Padre e della Figliastra, a ripetere la scena che li vede protagonisti perché ella possa fornire il grido a loro indispensabile.

Dice la Madre rivolgendosi al Capocomico:

«Oh, signore, la supplico d'impedire a questo uomo di ridurre ad effetto il suo proposito che per me è orribile!».

La Figliastra è vertice del triangolo: ma dalla confluenza delle tensioni materne e paterne ella vede soltanto in parte realizzato il suo essere personaggio. In lei prevale l'io strindberghiano, l'io che pretende la scena tutta per sé.

Figliastra: Ce lo faccia rappresentare subito questo dramma (...). Allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! prenderò il volo! Il volo!

La portata retorica della ripetizione della parola "volo" aumenta l'enfasi della frenesia della rappresentazione. Per la Figliastra la scena diventa un luogo dell'erotismo: ma tutto, in lei, ha una grande carica sensuale.

Già le didascalie della sua presentazione sono indicative: «La Figliastra, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei, ma con vistosa eleganza».

Ed a questo proposito, ricordo la pregevole edizione di *Sei personaggi in cerca d'autore* diretta da Giancarlo Cobelli, in cui Carla Gravina restituiva al personaggio della Figliastra i fremiti, gli ammiccamenti, il prorompente eros che Pirandello, di certo, aveva in mente.

La Figliastra è infatti concepita come Donna, in contrasto con il personaggio della Madre che è madre-natura: di quest'ultima, infatti, il Padre dice: «Non è una donna, è una madre!».

Pirandello distingue nettamente questi caratteri dell'essere femminile, sino a ridurli a due categorie dello spirito femminile; tante delle commedie pirandelliane contengono questo dualismo che diventa dissidio interno al personaggio (cito, per tutte, Evelina Morli de *La Signora Morli, una e due*): soltanto in uno degli ultimi lavori della produzione pirandelliana, *La Nuova Colonia,* un personaggio femminile, La Spera, riesce a ricomporre in sé il dissidio e ad essere, contemporaneamente, Donna e Madre.

L'elemento sessuale della ferina femminilità della Figliastra è tutto nel rapporto edipico all'incontrario col Padre. A conferma di ciò v'è la già citata frase: «E per me è lui, anche da prima che io nascessi». Ma v'è, soprattutto, la rievocazione dell'abbraccio col Padre, in casa di Madama Pace, in cui la memoria della Figliastra si appunta nel dato della vena pulsante, da che richiama il sangue come elemento metaforico del seme di vita (es. sangue del proprio sangue) e che è indizio, anche, del rapporto sessuale.

Figliastra: Le braccia nude, perché guardi, stando così, (si accosterà al Padre e le appoggerà la testa sul petto) con la testa appoggiata così, e le braccia così al suo collo, mi vedevo pulsare qui, nel braccio qui, una vena; e allora, come se soltanto quella vena viva mi facesse ribrezzo, strizzai gli occhi, così, così, ed affondai la testa nel suo petto!

Il rapporto edipico all'incontrario, tra Padre e Figliastra, così come è costruito, mitopoieticamente, da Pirandello, è incompleto. La Figliastra se ne avvede: ella vorrebbe riportarlo nei termini corretti e concre-

ti di un rapporto edipico risolto quando rimprovera al proprio fratello carnale, il Giovinetto, di essersi levato la vita e di non aver puntato invece la rivoltella contro il Padre.

Figliastra: (rivolta al Giovinetto) Sciocco, in te, invece d'ammazzarmi, io, avrei ammazzato uno di quei due: o tutti e due: il padre ed il figlio.

Nella chiave interpretativa che abbiamo portato avanti e riguardante il rapporto Padre-Figliastra, pare che io non abbia tenuto conto che il padre non è il padre naturale della Figliastra. Ma, in realtà, il padre naturale ha poco peso nella formazione libidica della Figliastra: egli è una sorta di San Giuseppe della mitologia cristiana; il Padre lo descrive, infatti, come un uomo «buono, umile, incapace non che di farlo ma neppure di pensarlo il male»; o, se vogliamo utilizzare le funzioni archetipiche junghiane, il padre naturale è uno Spirito Santo che chiude la triade (anche qui un triangolo perverso?) col Padre e col Figlio.

Il Padre vede infatti la nuova famigliola come emanazione del suo desiderio. Egli dice:

«Io fui incuriosito prima, poi man mano attratto verso la famigliola di lei, sorta per opera mia: il pensiero di essa cominciò a riempire il vuoto che mi sentivo attorno».

Anche questo è elemento del suo dramma: l'aver perduto, per i membri di quella famiglia, sorta per opera sua, l'immagine del Grande Padre, proprio perché colto da Madre e Figliastra nell'atto di farsi uomo, quando, spinto dalla "miseria della carne", si era recato nella casa di Madama Pace: e la crocifissione che si realizza perché la Figliastra lo coglie in quell'attimo, consente alla Madre di completare il ciclo della mitografia di Maria fino ad assumere, nello strazio di quel momento, le sembianze della «Mater dolorosa», immagine in cui viene per sempre fissata come personaggio.

Proprio perché la Madre è anche per la Figliastra madre-natura, con lei, la figlia non ha potuto realizzare le complicità del trasferimento e dell'iniziazione libidica che fanno di una fanciulla una donna: queste complicità sono state invece acquisite nel rapporto con Madama Pace.

La Figliastra ha, con questo personaggio, un rapporto ambivalente: essa è, sì, l'infame megera che l'ha costretta a prostituirsi; ma è anche colei che l'ha costretta a diventare donna (con tutto ciò che di traumatico, fisicamente e psichicamente, vi è in questo passaggio): infatti, quando Madama Pace spunterà, evocata, sulla scena, la Figliastra le correrà incontro «umile, come davanti ad una padrona».

Madre

«C'è un personaggio, quello della Madre, a cui invece non importa affatto aver vita, considerato l'aver vita come fine a se stesso. Non ha il minimo dubbio, lei di non essere già viva; né le è mai passato per la mente di domandarsi come e perché, in che modo, lo sia. Non ha, insomma, coscienza d'essere personaggio: in quanto non è mai, neanche per un momento distaccata dalla sua "parte". Non sa d'avere una parte».
(dalla Prefazione)

In contrasto e quasi in opposizione strutturale ed ideativa con i personaggi del Padre e della Figliastra e perfino del Figlio, concepiti dalla "servetta Fantasia" di Pirandello come spirito, la Madre è natura; essa è cioè «quasi un ciocco di carne compiutamente viva in tutte le sue funzioni di procreare, allattare, curare e amare la sua prole, senza punto bisogno perciò di fare agire il cervello».

Ma l'essere natura non le impedisce d'essere personaggio, pur sé inconsapevolmente:

«Il fatto d'ignorare d'esser personaggio, non le toglie di esserlo».

(dalla Prefazione)

E la sua presenza nella commedia da fare ha un'unica motivazione: ripetere la scena col Figlio, una scena che però non esiste, non è mai esistita: la sua è una coazione a ripetere il mai accaduto.

Madre: Sissignore, nella sua camera, non potendone più. Per votarmi il cuore di tutta l'angoscia che mi opprime. Ma appena lui mi vede entrare.

Figlio: Nessuna scena! Me ne andai; me n'andai per non fare una scena. Perché non ho mai fatto scene, io; ha capito?

Madre: È vero! È così. È così!

Capocomico: Ma ora bisogna pur farla questa scena tra lui e lei! È indispensabile!

Madre: Per me, signore, io sono qua! Magari mi desse lei il modo di potergli parlare un momento, di potergli dire tutto quello che mi sta nel cuore.

La Madre, tra i sei, è forse il personaggio che maggiormente cerca un autore: non un autore che gli dia un pretesto (rappresentazione del dramma-esibizione del dramma) ma che le dia un contesto: una piccola, breve scena con il Figlio che le fu negato e che ora le si nega con caparbia e crudele riottosità.

Si vive spesso nella speranza o nella ricerca di realizzare una "scena" che l'occasione o l'interlocutore ci hanno negati: ma il vivere accanto al Figlio e non potergli parlare è per la Madre un dolore che si rinnova e si ripete e che ha origine da tempi lontani, quando il Padre le tolse il Figlio per mandarlo in campagna e farlo allattare da una balia; ed il Figlio cresce estraneo, abulico, depresso, vittima anche lui, forse, di quella scena che nega e si nega.

Tutto quanto si può rintracciare nel rapporto Madre-Figlio è forse paragonabile e sovrapponibile a diversi casi clinici: ed è perciò più credibile per uno psichiatra, di quanto non siano i moventi che adducono i personaggi del Padre e della Figliastra per spiegare le proprie ragioni.

In effetti, il personaggio della Madre è quello che appare maggiormente legato alla storia della sua vita e delle sue relazioni: dapprima il rapporto con il Padre-dominatore che ammette di averla sposata per la sua umiltà; poi il distacco forzato dal Figlio; quindi un secondo marito, quasi impostole dal primo; infine la scoperta del Padre e della Figliastra abbracciati nella casa di Madama Pace.

Ma si cadrebbe in errore credendo che ella sia un personaggio esclusivamente ancorato a queste vicende e che non sia riuscito ad astrarle in sé in quella che ho prima indicato come la dimensione e la tensione metafisica del sentimento. Parlando dello strazio che avvertì trovando la Figliastra abbracciata al suo primo marito, la Madre dice:

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

La reiterazione del "sempre" nella frase, rimarca ulteriormente come la ripetizione della scena non determini un assopimento dell'emozione; essa invece ripropone il fatto con le medesime valenze emotive della prima volta, innescando un riflesso condizionato che culmina in quel grido lacerante.

Figlio

Figlio: (rivolto al Capocomico) Creda, creda, signore, che io sono un personaggio non "realizzato" drammaticamente; e che sto male, malissimo in loro compagnia.

Il Figlio, tra i quattro personaggi principali, è l'unico a non avvertire alcuna pulsione rappresentativa: egli non deve rappresentare il proprio dramma (come Padre e Figliastra), non vuole rappresentare una scena

(come la Madre). Eppure egli c'è tutto dentro le dinamiche conflittuali familiari.

Il triangolo perverso che Padre e Figliastra vorrebbero stabilire con lui, stenta a chiudersi, perché il Figlio non rimanda con eguale violenza le tensioni che gli sono rivolte. La Figliastra lo ritiene responsabile del suo traviamento.

Figliastra: (al Figlio) Lo devo a te, caro, il marciapiedi! a te!

Il Padre lo considera un estraneo.

Padre: Quello lì (indicherà il figlio) allevato fuori — non so — appena ritornato in casa, non mi parve più mio. Mancata tra me e lui la madre, è cresciuto per sé, senza nessuna relazione né affettiva né intellettuale con me.

Di fronte a ciò, il Figlio ostenta a volte indifferenza, a volte fastidio per i casi che travagliano questa famiglia. Egli reagisce violentemente contro il Padre soltanto quando questi, con insistenza, lo chiama in causa: ed allora ribadirà quanto noi lettori o spettatori avevamo intuito: la sua estraneità, la sua apatia sono reazioni all'incomprensione che ha sempre avvertito, da parte del Padre.

Figlio: (al Padre, con esasperata violenza) – e che ne sai tu, come sono? quando mai ti sei curato di me?

Ed alla fine, il risentimento nei confronti del Padre culminerà in un violento scontro fisico.

Il risentimento del Figlio è di antica data: il Padre lo abbandonò per farlo crescere sano e robusto in campagna, e quando poi lo riaccolse in casa, non mostrò alcun interesse per lui, ormai preso com'era dalle vicende della nuova famigliola della Madre; la Madre non seppe far nulla per impedire che il Figlio fosse allontanato da lei; e lui non vuole e non può riconoscerla come madre.

Figlio: E che ne so io? Quando mai l'ho veduta, io, signore? Quando mai ne ho sentito parlare? Me la vedo comparire un giorno, con lei (indicherà la Figliastra), con quel ragazzo, con quella bambina; mi dicono: «Oh sai? è anche tua madre!».

Il Figlio non ha dunque ricevuto, nell'infanzia, le sicurezze che legittimavano la sua appartenenza a quella famiglia in qualità, appunto, di figlio; ed allora, ha trasferito la sua esigenza di legittimazione familiare nella Casa: soltanto sentendosi padrone della Casa egli può sentirsi parte della famiglia: ma l'avvento in quella casa della Madre, della Figliastra, della Bambina e del Giovinetto, frantuma il guscio della legittimità ch'egli si era costruita.

Figlio: Ma lei s'immagini un figlio, a cui un bel giorno, mentre se ne sta tranquillo a casa, tocchi di veder arrivare, tutta spavalda, così, con gli occhi alti, una signorina che gli chiede del Padre a cui ha da dire non so che cosa: e poi la vede ritornare sempre con la stess'aria, accompagnata da quella piccolina là.

Il Figlio, anche se «personaggio non realizzato drammaticamente», è pur sempre personaggio, legato al destino degli altri personaggi: anzi, dice Pirandello nella «Prefazione», che egli è «il solo che viva come personaggio in cerca di autore», proprio perché non riesce a risolvere il suo dramma in una rappresentazione.

E quando tenterà di abbandonare gli altri personaggi, di andar via dal teatro, non vi riuscirà.

«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 verso la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma, giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter discendere. La Figliastra che lo avrà seguito con gli occhi in atteggiamento di sfida, scoppierà a ridere.

La Figliastra: Non può, vede, non può! Deve restar qui per forza, legato alla catena, indissolubilmente.

La scena qui descritta è bellissima perché mostra, con vigorosa efficacia scenica, l'impotenza del Figlio e la derisione della Figliastra che, così, realizza, anche contro di lui, la sua vendetta.

Bambina e Giovinetto

Questi due personaggi sono i veri fantasmi, i morti viventi: e questo non lo dico perché, alla fine, essi muoiono. Anche la loro morte non è realtà; in verità non è neanche finzione (almeno secondo l'accezione e la carica emotiva che noi attribuiamo, comunemente, a questi termini).

Essi sono fantasmi perché preludono e realizzano scenicamente l'inevitabile catastrofe familiare: sospesi come sono alla metafisicità che lega tutti i personaggi, la loro morte è avvenuta, avviene e avverrà sempre.

La Bambina e il Giovinetto, trascinati sulla scena dalla Madre che li tiene per mano, sono la testimonianza viva, fissata, silenziosa ed imperturbabile delle disgrazie di questa famiglia: ed è veramente un'intuizione di rara efficacia visiva quella che ha Pirandello nel portare sulla scena queste due presenze mute.

Con le loro morti essi realizzano infatti un destino e rappresentano il punto finale di scarico delle tensioni di cui una generazione familiare investe l'altra.

Queste figure vengono trascurate, quasi esorcizzate dagli altri personaggi; ma ci sono, sono sempre presenti a rammentare, in ogni istante, il dramma familiare che si è consumato e che si consumerà.

È proprio la Figliastra, che tra i personaggi è quello deputato a ricomporre e riorganizzare questo dramma (quasi una sorta di autrice interna alla famiglia stessa), l'unica che parla dei due personaggi e che con essi stabilisce un rapporto scenico.

Soprattutto efficace è la relazione stabilita con la Bambina, relazione densa di tenerezze e di dolcezza, unico cedimento che ella si concede, trasgredendo al suo personaggio fissato nel sentimento della vendetta.

Figliastra: Ah, nel sole, signore, felice! È l'unico mio premio, la sua allegria, la sua festa, in quel giardino; tratta dalla miseria, dallo squallore di un'orribile camera dove dormivamo tutti e quattro — e io con lei — io, pensi! con l'orrore del mio corpo contaminato, accanto a lei che mi stringeva forte forte coi suoi braccini amorosi ed innocenti. Nel giardino, appena mi vedeva, correva a prendermi per mano. I fiori grandi non li vedeva; andava a scoprire invece tutti quei «pittoli pittoli» e me li voleva mostrare, facendo una festa, una festa!

Mentre, del Giovinetto, mi resta fissa nella memoria l'immagine del Capocomico che «cerca di fargli tener ritto il capo; che ogni volta ricasca giù»; immagine del destino di marionetta malinconica di questo ragazzo.

Capocomico

«Il Capocomico non sarà più il solito bellimbusto imbecille ma un giovanotto in crisi, che si sforza di capire un testo che gli sfugge da tutte le parti».
(dalla scheda di presentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore* diretto da Giancarlo Cobelli e prodotto dal Teatro Eliseo di Roma - Anno 1981)

Il Capocomico è un personaggio (o dovremmo forse, meglio, dire un "uomo"?!) tirato da pulsioni controverse: a volte attratto dal mistero dei sei personaggi e dalle loro

stranezze, a volte infastidito dalla verbosità del Padre e dall'esuberanza della Figliastra; a volte rigido apparatore della scena, a volte accondiscendente alle smanie della Figliastra che, ad un punto della commedia, prenderà in mano le redini della rappresentazione da fare e si metterà, lei stessa, a dirigere.

Abbiamo prima fatto cenno alla possibilità di tracciare un paragone tra il Capocomico-autore ed un terapeuta.

Egli si propone, in un certo senso, come uno psicoterapeuta familiare che cerca di capire e di stabilire con i membri della famiglia un rapporto empatico: ma i personaggi non solo lì per risolvere il loro dramma familiare ma soltanto (e par poco?) per rappresentarlo.

Padre: Il dramma è in noi, siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!

Cenni bibliografici

— LA FAMIGLIA PSICOSOMATICA
con G.P. Magni. Piccin: Padova, 1981.

— IL MEDICO COME MEDICINA
Piccin: Padova, 1983.

— IL MALATO PSICOSOMATICO
con W. Pöldinger. Astrolabio. Roma, 1991, 4ª ed. (anche in francese, tedesco, spagnolo, portoghese, inglese, giapponese, ungherese, russo).

— ERICH FROMM
con F. Cusimano. Puleio: Milano, 1984.

— INTRODUZIONE AI GRUPPI BALINT
Piccin: Padova, 1985, 2ª ed.

— COME CONVIVERE CON LO STRESS
con U. Pozzi. Sole verde: Torino, 1991, 2ª ed.

— DINAMICHE FAMILIARI
con D. Ritschl, Armando: Roma 1991