Stefano Landi Pirandello.

La vita, le opere e la difficile eredità.

(di Arianna Cipriani)

Mia madre e mio padre,
le mie radici.
A mio figlio,
il mio futuro.
A.C

Ringraziamenti.

Devo questo lavoro al professore Sergio Campailla, ai suoi moniti, ai suoi consigli.
Mio unico maestro, faro nei tormentosi percorsi delle mie ricerche.

Un ringraziamento profondo ad Andrea Pirandello, figlio di Stefano,
che mi ha accolta con premura aprendomi lo scrigno della sua memoria.

Introduzione

Stefano Landi-Pirandello, considerato a lungo solo il primogenito di Luigi, venne spesso defraudato, da critici e lettori, della sua identità di scrittore autonomo. Giudizi superficiali e spesso prevenuti sulla sua opera hanno segregato l'autore in un oblio, travisando la peculiarità del tessuto biografico che oggi si riscopre fonte di esperienze determinanti per la formazione dell'uomo e dell'artista. Nel panorama culturale recente, il caso di Landi-Pirandello torna quindi al centro dell'interesse critico, impegnato a rivisitare quel percorso espressivo ispirato costantemente al vissuto.

Rafforza l'attualità di tale premessa la pubblicazione di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, *Stefano Pirandello: Tutto il teatro*[1] in cui, per la prima volta, è raccolta l'intera produzione teatrale dell'autore. A questa si aggiungano i volumi dedicati ai carteggi, per lo più inediti, tra Stefano Pirandello e il padre, a cura di Andrea Pirandello[2] per gli anni dal 1915 al 1918, e a cura di Sarah Zappulla Muscarà[3] dal 1919 fino al 1936.

---

[1] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Bompiani, Milano, 2004.

[2] *Il figlio prigioniero, Carteggio tra Stefano e Luigi Pirandello durante la guerra, 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Mondadori, Milano, 2005

[3] *Luigi e Stefano Pirandello, Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, La Cantinella, Catania, 2005. Il volume è stato poi ripubblicato in una seconda edizione nel 2008, presso l'editore Sciascia.

Alla luce di queste conferme[4], basi insostituibili per ogni studio e riflessione, il presente lavoro avvia un'interpretazione della vita dell'autore argomentata e supposta dal *corpus* dell'epistolario[5]. Si procede poi con l'esame dei drammi[6], la cui originalità deriva dalle principali esperienze che segnarono la sua esistenza: le vicende familiari, il trauma della prigionia e il peculiare rapporto col padre.

Il lavoro si chiude con una breve appendice dedicata alla poesia in cui vengono esaminate alcune liriche[7], parte delle quali inedite[8], che evidenziano sfumature significative del pensiero dello scrittore.

Queste le fonti e i motivi che, sostenuti da una lucida analisi, guideranno il percorso di riscoperta di Stefano Pirandello.

---

[4] A questi si aggiunga il testo di Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Bur, Milano, 2000, parte del quale è dedicato al rapporto di Luigi Pirandello col figlio Stefano. Di recente pubblicazione *Stefano Pirandello e altri contemporanei*, di Giuseppe Manitta, Il Convivio, Castiglione di Sicilia, Catania, 2007.

[5] La vita di Stefano, ripercorsa con una sensibilità più attenta alle sfumature, acquista il fascino di un romanzo che può essere raccontato attraverso le lettere private. Mai destinato alla pubblicazione, il ricco epistolario narra i retroscena della vita dei Pirandello, senza finzioni, con i toni sinceri di quei momenti: voci dirette delle coscienze, quei testi tracciano i percorsi culturali, psicologici, familiari del nostro autore.

[6] I 18 testi teatrali esaminati sono: *I bambini, L'uccelliera, La casa a due piani, Un padre ci vuole, Il falco d'argento, L'innocenza di Coriolano, Icaro, In questo solo mondo, Qui s'insegna a rubare, Ciò che non si dice, Un gradino più giù, Sacrilegio massimo, Visita di mattina, Figli per voi, Fine giornata, Donna inviolata, La voce della terra, Il beniamino infelice*. Testi raccolti in *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. Il commento che segue i drammi non vuole essere apologetico per assioma; si vuole evidenziare un singolare caso di "condizionamento" e "dipendenza" che travolge Stefano Pirandello e si riflette, in tutta la sua problematicità, nell'espressione artistica.

[7] Cfr. Stefano Landi-Pirandello, *Le forme*, Bompiani, Milano, 1942.

[8] Le liriche e i pensieri inediti sono di proprietà di Andrea Pirandello, figlio di Stefano, che li ha gentilmente messi a disposizione per lo svolgimento del presente lavoro.

La famiglia Pirandello

Il graffio nell'anima: dall'infanzia alla grande guerra

> Mia madre, quando l'avrai conosciuta meglio,
> vedrai che non potrà più richiamarti la tua.
> E' così diversa da tutte le madri di questo mondo!
> *La casa a due piani.* S. Pirandello

Afferma Bachtin: "La verità sul mondo non è separabile dalla verità della persona"[9]. Per meglio comprendere i tratti psicologici di Stefano, e saper interpretare certi motivi ricorrenti nelle sue scelte tematiche, è utile ripercorrere l'*humus* in cui il giovane crebbe, a partire dal concetto di un'esistenza scissa, come gli mostravano la saggezza paterna e la follia materna[10].

Il 14 giugno del 1895 a Roma, nella casa di via Sistina 3, veniva al mondo il primogenito di Luigi e Antonietta: Stefano. La nascita fu accolta dal padre con incontenibile entusiasmo:

> La mia esultanza, il mio delirio di gioja non ha limiti e non si può esprimere a parole! Io temo veramente di impazzire! […] al solo pensiero che egli esiste per me e per sua madre, al subito affacciarsi del suo volto agli occhi miei, com'io lo penso! Vedo dovunque, dovunque il volto del mio bambino, che di questa tenerezza mia mi par quasi la spontanea

---

[9] Cfr. Michail Bachtin, *Dostoevskij*, Mosca, 1929. In Italia *Dostoevskij. Poetica e Stilistica*, Einaudi, Torino, 1968. Citato in *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, p. 21.

[10] Scriveva Stefano Pirandello negli anni della maturità: "Enorme e determinante peso hanno avuto su di me fin dall'infanzia le due entità di Padre e Madre. Esse hanno assunto talora aspetti tragici, in conflitto com'erano e chiuse ognuna in una sua sfera di integrale giustificazione: il che scindeva il mio animo". Per il testo della citazione cfr. *ivi*, p. 12.

espressione propagatesi su ogni cosa vivente, dalla più umile alla più eccelsa.[11]

Come in un atto di proprietà, Luigi aveva scritto il destino del figlio: "esiste per me" ed è "com'io lo penso". Stefano infatti sarebbe stato un conforto, un sostegno e un risarcimento[12]: avrebbe dovuto rappresentare uno spazio umano da coltivare, una dimensione nuova in cui investire senza le intrusioni devastanti della follia di Antonietta.

Le aspettative intorno al primogenito furono una risposta ai silenzi della moglie, ma anche una tardiva reazione al problematico rapporto col proprio genitore. Infatti Luigi avvertì, rispetto al padre don Stefano[13], un sentimento di diversità che Andrea Camilleri interpreta come necessità di realizzarsi in "un figlio cambiato" (e lo divenne emancipandosi nella scrittura). Divenuto genitore, Luigi, come in un processo di compensazione, assecondò in ogni modo le inclinazioni artistiche dei figli[14] e seguì un'irreprensibile condotta monogama, lasciando ipotizzare una reazione di contrasto verso ciò che aveva disprezzato nel proprio

---

[11] Cfr. *Ivi*, p. 51.

[12] " Era [per Luigi] una consolazione coltivare Stefanuccio e far crescere in casa uno spazio di ragione contiguo al suo per compensare e sopportare le intromissioni della follia. Il bambino era divenuto per lui come una via di fuga […] l'angolo benevolo dove invece delle colpe di cui veniva accusato, valevano la fantasia, l'arte, la capacità somma di creare storie". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 8.

[13] L'autorità di don Stefano fu sempre interpretata da Luigi come una forma di dispotismo incomprensibile fin da quando, senza tener conto delle inclinazioni del figlio, volle iscriverlo in un istituto tecnico per poterne poi beneficiare nell'attività della zolfara.

[14] Per Fausto la pittura, per Stefano la musica e la scrittura.

padre. Ma il divario tra le intenzioni e i risultati mostrava un'incongruenza: come osserveremo, Luigi esercitò inconsapevolmente su Stefano un'egemonia realizzando, in altre circostanze e con altri abiti mentali, quel dominio psicologico a cui, in passato, lui si era sottratto. Al riguardo si domanda Camilleri:

> questa invadente, amorosa paternità sempre presente non solo negli atti […] è una forma di violenza simile nella sostanza, anche se diversa nella forma, a quella che don Stefano era abituato a esercitare nella sua famiglia?[15]

Il legame tra Luigi e il figlio Stefano, nella sua atipica intensità, poggiava sulla premessa della subordinazione filiale e cresceva rafforzato da un difetto d'origine: la follia di Antonietta che aveva defraudato l'uno della figura materna e l'altro della compagna di vita. Luigi dovette assumersi pienamente le responsabilità dei tre figli e la necessità del suo ruolo esclusivo nelle loro vite sembrò legittimare anche quell'aspetto esigente e pretenzioso che completava il suo carattere.

Il pensiero di Stefano, e la trasposizione del proprio sentire in molti dei suoi drammi, è imprescindibile dagli umori familiari che ne segnarono l'infanzia, a partire dal rapporto disperato che univa i suoi genitori. Come sempre sostenne Stefano il padre fu profondamente legato alla madre da vera passione, "ardore,

[15] Cfr. Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, cit. p. 219. L'intuizione di A. Camilleri, seppur espressa con la forma di un interrogativo, avalla la posizione assunta nel presente lavoro.

abnegazione eroica fino al sacrificio”[16]. La loro unione nasceva nei modi richiesti dalla tradizione arcaica siciliana[17], ma sull’accordo matrimoniale fiorì il sentimento[18]. Quel vincolo anomalo nella sua sostanza era autentico: le ossessioni di Antonietta, come le reazioni di Luigi, non originavano dall’indifferenza[19] ma rivelavano un sentire forte dai toni esasperati.

Nella coppia emerse da subito un antagonismo che avrebbe fortemente condizionato gli equilibri della famiglia: l’ambizione del futuro scrittore si

---

[16] Cfr. *Nel tempo della lontananza*, cit. p. 16. Citazione tratta da *La casa a due piani*, dramma autobiografico basato sul rapporto di amore ossessivo dei genitori e sulla relativa sofferenza dei figli. Per approfondimenti cfr. capitolo seguente dedicato all’analisi dei drammi.

[17] Secondo la consuetudine dell’epoca, il matrimonio Pirandello-Portolano nacque come un contratto tra proprietari di zolfare, con tanto di clausola relativa alla dote; quell’unione combinata poggiava infatti su un accordo stipulato tra don Stefano Pirandello e don Calogero Portolano, mentre i rispettivi figli non si erano ancora mai incontrati.

[18] Altrimenti, una volta venute meno le aspettative, Luigi non avrebbe esitato a lasciarla. Conosciuta Antonietta ne rimase favorevolmente colpito tanto da confidare all’amico De Gubernatis: “ne farò una vera donna”. (Lettera riportata in *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 146). Luigi inizialmente credeva di poter condividere con Antonietta la sua carriera di scrittore: “ho potuto finalmente congiungere queste due supreme idealità: l’Amore e l’Arte” (Cfr. *ivi*, p. 150), ma il peggioramento repentino delle sue condizioni mentali gli rivelò l’infondatezza di quell’illusione.

[19] Le lettere di Luigi dimostrano la volontà di ristabilire un legame con la moglie: quando lei manifestava apertamente i gravi sintomi della sua paranoia e fuggiva in Sicilia, Luigi scriveva ai figli desideroso di ristabilire un contatto con la loro madre: “E’ per Lei [Antonietta] come una condanna, come un supplizio il mio arrivo, la mia presenza; mentre per me è un supplizio, invece, peggiore della morte, lo stare così senza di Lei?” (Lettera di Luigi ai figli da Roma, datata 13 dicembre 1912. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 20). E ancora: “Ho bisogno di voi per vivere, d’avervi vicini: ma, non vi offendete, ho anche più bisogno d’aver vicina la Mamma vostra”. (Lettera di Luigi ai figli da Roma, datata 16 aprile 1913. *Ivi* p. 29). Non si esclude un’intenzionale esagerazione nei toni della richiesta, ma resta di fondo una decisa volontà di riunirsi con la moglie.

scontrava con l'ostilità della moglie[20]. Luigi, inserito nei più vivaci ambienti intellettuali della capitale[21], tendeva a coinvolgere i figli[22] nel suo fervore culturale mentre Antonietta rimaneva nell'ombra, in una solitudine che amplificava i suoi disturbi.

In alcune battute dei *Sei personaggi in cerca d'autore* si avverte chiaro il riferimento di Luigi all'inadeguatezza della moglie, la sua rabbia mai sopita per la "sordità mentale" della sua musa:

> "IL PADRE: Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà! […] LA MADRE: Tu sai parlare; io non so… Ma creda, signore, che dopo avermi sposata… chi sa

[20] Nonostante la volontà di riunire la famiglia, Luigi era consapevole degli atteggiamenti patologici della moglie che si rendeva sempre più ostile. "Luigi al padre: Quel che io, senza mai darlo a vedere, ho sofferto in questi anni di matrimonio, in compagnia di una donna incapace di intendermi e di sentire elevatamente [… eppure] mi son sempre forzato a rialzarla fino a me". Da una lettera di Luigi al padre don Stefano, datata febbraio 1898. Cfr. *Biografia del figlio cambiato*, cit. p. 159.

[21] Dal 1897 fu docente di Stilistica al Magistero di Roma; lavorava costantemente a novelle e romanzi; collaborava anche con saggi di critica e teoria letteraria a riviste come il "Marzocco" e "Ariel"; coltivava amicizie con intellettuali come Ugo Fleres, Luigi Capuana, G. Gargano e G. Mantica.

[22] Per distrarre i figli, spesso il padre trascorreva con loro del tempo sul balconcino di casa illustrando il cielo. Luigi portava il discorso, "quasi senza accorgersene", sul tema delle illusioni: "il cielo notturno che stavano mirando era soltanto un'apparenza di luci vecchie […] chissà da quanto tempo erano morte e chissà per quante altre centinaia di secoli sarebbe apparsa agli uomini l'immagine fittizia di qualcosa che non c'era più. Un cielo, insomma, insicuro e compromesso anche lui al pari dei rapporti umani e della loro disgraziata famiglia". Ricorda Stefano che loro ne rimanevamo sgomenti, "ma papà ci sorrideva, e sembrava contento di sgomentarci". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 116.

> perché! (ero una povera, umile donna…) IL PADRE: […] Spaventevole, la sua (si picchierà sulla fronte) sordità, sordità mentale! Cuore, si, per i figli! Ma sorda, sorda di cervello […] sino alla disperazione!”[23] .

Stefano percepiva quanto i genitori fossero diversi, come rappresentanti di culture e mondi opposti: la paranoia della madre faceva riemergere un’antica rigidità, un rigore che evocava quell’ambiente in cui lei era cresciuta[24]. Il padre, con le sue indagini di scrittore, seguiva una strada opposta, volta a liberarsi da ogni pregiudizio, e questo alimentava le inquietudini della malata.

> L’assillo di papà era questo, che non era ancora riuscito a fare che nostra madre non si inquietasse quando lui lavorava col più grande fervore artistico. Che poi era quasi sempre: lui aveva questo dono […] In che cosa aveva sbagliato, che altro doveva inventare? […] Chiedeva il nostro aiuto, e specialmente il mio, e noi cercavamo di servirlo e servire nostra madre. Ma che potevamo dare di più?[25]

---

[23] Cfr. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, I Mammut, Newton, Milano, 1994, p. 43.

[24] Antonietta era stata educato in un convento. Orfana di madre (morta di parto perché aveva rifiutato le cure del medico), lei era cresciuta col padre e i due fratelli. Loro erano così morbosi verso la giovane da imporle di camminare a testa bassa per non incontrare lo sguardo altrui. Cfr. *Biografia del figlio cambiato*, cit. Raccontò Stefano molto tempo dopo ai figli che la madre “non era mossa, secondo lui, da una preoccupazione per i figli […] ma da modi di pensare legati alla posizione sociale sua e dei parenti”. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. pp. 35-36.

[25] *Ivi*, pp. 26-27.

Nel dramma autobiografico *La casa a due piani*, una battuta del personaggio della madre rivela come Stefano abbia intuito il disagio di Antonietta nel vivere in un contesto così diverso da quello che considerava il proprio:

> La Madre: Mi fate pensare che un tempo… un tempo ero di un'altra famiglia… e che avrei potuto avere un'altra vita. Un'altra da questa che ora mi fa tanto penare[26].

La sua ossessione si manifestava anche in una forma di avversione per l'ambiente romano in cui vivevano; lei pretendeva quindi di tornare in Sicilia[27] dove soggiornava lungamente in compagnia dei soli figli minori. Queste fughe, come interpretò Stefano, erano come una "rivalsa", un modo per reinserirsi in un mondo che assecondava le sue pretese e legittimava le sue ire.

Dal 1903 le condizioni psichiche di Antonietta peggiorarono ulteriormente[28]. Stefano aveva otto anni, l'età in cui si inizia a considerare il mondo che ti

---

[26] Tratto da *La casa a due piani*, in *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 543.

[27] Le frequenti "fughe" di Antonietta a Girgenti, la sua persistente ostilità verso il marito, suscitarono legittime e crescenti preoccupazioni alla famiglia Pirandello. Parte delle loro riflessioni sono espresse in alcune lettere del 1910 che ci illuminano sullo stato del rapporto tra Luigi e la moglie in quegli anni. Il 22 febbraio Caterina, la madre di Luigi, scandalizzata della permanenza di Antonietta a Girgenti senza il marito, confidava alla figlia Lina: "hai sentito questa brutta notizia del povero Luigi? Ma credilo, non può staccarsene. Passerà qualche mese e poi tornerà a lei, povero lui e poveri figli". La sorella Annetta, in aprile: "c'è da comprenderlo per tutti i versi. Subisce una malia". E ancora, in maggio: "egli è innamorato di sua moglie? Eppure è così. A sentirlo parlare si comprende ch'egli è tutto preso da quella donna". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 31.

[28] Nel 1903 la miniera solfifera in cui era stata interamente investita la dote di Antonietta, si era allagata. La donna, di equilibrio già precario, crollò addirittura in una paralisi temporanea: la sua identità di moglie consisteva proprio in quella rendita e, una volta svanita, lei sentiva venir meno

circonda, a percepire le sfumature dell'esistenza, a sentire frustranti le diversità che ti appartengono. In quelle circostanze strinse col padre l'ininterrotto dialogo culturale che fu balsamo alla loro solitudine e che rinvigorì il legame sotto il segno della comprensione reciproca.

Il giovane sapeva di vivere in un contesto ferocemente atipico e si rammaricava di non aver conosciuto la serenità delle famiglie comuni[29]. Luigi recepiva quel malessere ma perseverava nel rinvigorire il nucleo familiare sotto il segno della comprensione per la malata[30]. Sforzo morale e mentale che estenuava il padre e ricadeva amplificato sui figli che ne subivano gli effetti.

---

la propria funzione, il proprio valore inteso come ruolo. Commenta Camilleri al riguardo: "Scomparso il suo valore lei non è che un peso morto agli occhi del marito. E la paralisi non è altro che la concretizzazione di quella metafora". Cfr. *Biografia del figlio cambiato*, cit. p. 166.

[29] "che nostalgia profonda e invincibile m'assale della vostra casetta quieta e vispa, del vostro tranquillo benessere, in questa tetra casa di cui ogni angolo un atteggiamento, una scena dolorosa […] ci sono dei momenti terribili per me nei quali, senza un rimpianto, mi ucciderei […] C'è di là Papà, il mio povero Paparino che piange, che è vittima di una così orrenda sciagura, così senza colpa, per volere di un fato che non esiste, o di un Dio a cui in certi momenti sono tenuto a non credere più". Da una lettera di Stefano agli zii Lina e Calogero, da Roma, datata 21 ottobre 1910. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 55.

[30] Anche Luigi, spesso, metteva in discussione quell'unione voluta ad ogni costo. Nell'aprile del 1914 scriveva della sua realtà a Ugo Ojetti nei toni del più acre umorismo: "Ho la moglie, caro Ugo, pazza da cinque anni. E la pazzia di mia moglie sono io – il che ti dimostra senz'altro che è una vera pazzia". (Lettera datata aprile 1914. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 57). "Vera pazzia" intesa come illusione o come realtà? Ammissione fortemente ambigua (se non addirittura inconscia) perché richiamava un fondo di verità nella gelosia della moglie: dal sodalizio tra l'arte e il marito, lei era esclusa.

In una riflessione del 1963, valutando criticamente gli episodi della sua giovinezza, Stefano parlava del padre in termini quasi accusatori, interpretando le attenzioni pretese verso la moglie come un atto di sopraffazione:

> non domandava a noi figli carità verso la madre: da coloro a cui poteva richiedere obbedienza esigeva che stessero a servizio della sua donna con tutta la devozione, l'intelligenza, la premura che egli desiderava, e cioè votando la loro vita in quel servizio, fino quasi a non vivere più per se stessi [31].

Parole dure, categoriche che nascondono una carica emozionale ancora vivida. Il peso di certe decisioni implica coraggio e in realtà Stefano comprendeva che non l'egoismo ma il principio, il senso del dovere portavano il padre a scelte drastiche finalizzate a ricongiungere le sorti di loro tutti[32].

Luigi aveva insegnato loro a vivere i tanti momenti di dolore come episodi di crescita umana che ne avrebbero fatto creature diverse, privilegiate. Mettendo in

---

[31] *Il figlio prigioniero*, cit. p. 34.

[32] In età matura Stefano scrisse di episodi, piuttosto rari, che facevano supporre momenti di quiete nell'anomala famiglia: "A mamma talvolta sembrava di aver dato lei modo a noi altri di correggere una china storta; o che grazie alla sua insistenza su un punto si fosse sciolto un intoppo nella comunicazione tra noi; o che addirittura si spalancasse anche per merito suo la via a qualche scoperta intellettuale da condividere tutti insieme, cosa che le dava una gioia improvvisa e infantile […] Papà ne era felice con lei e quasi si vantava con noi che la moglie si fosse palesata così brava". *Ivi*, p. 22

pratica il relativismo di cui scriveva, ripeteva che esistevano tante verità da contrapporre alle pretese esclusive della follia[33]:

> Cercavamo, imitando l'esempio di papà […] di farle sempre presente che c'era un'altra versione in campo oltre la sua[34].

La moderna psicanalisi, a partire da Freud, concorda nell'affermare che le esperienze infantili e adolescenziali formano il retroterra della personalità dell'adulto. Chi cresce nel segno di una tale diversità, stenta a realizzarsi in età matura: in questi termini è comprensibile il bisogno d'evasione di Stefano e la parabola storica del conflitto mondiale gli forniva il pretesto.

Il 12 ottobre del 1914 il pensiero della guerra entrava nella corrispondenza dei Pirandello:

> Non mi importerebbe nulla se fosse per andarmene a morire in guerra: troverei pace, finalmente. Ma […] qui sono tutti vigliacchi, non faranno la guerra neanche se ve li costringessero[35].

---

[33] Stefano era consapevole che, a volte, le ire della madre rivendicavano un'inconfessata saggezza, una sagacia di cui si era nutrita la vena artistica del padre: "Mia madre, pazza, aveva scoperto che tutti i signori con cui aveva avuto a che fare da figlia, moglie, madre e padrona di casa, eccetera, sotto un muso mascherato da faccia umana, erano sostanzialmente posseduti da una passione dominante bestiale, possesso, orgoglio, ambizione, denaro, concupiscenza, gloria, che rendeva pazzo ognuno a suo modo in quel campo, e nefasto a chiunque s'attentasse a disturbarlo: capace, allora, per difesa, delle più diaboliche malvagità, di ipocrisie ributtanti, sempre naturalmente conservando piena dignità agli occhi del mondo. Era pazza lei". Tratto da un quaderno privato in possesso di Andrea Pirandello, figlio di Stefano. Il passo si legge in *Il figlio prigioniero*, cit. p. 36.

[34] *Ivi*, p. 22

[35] Da una lettera di Stefano alla madre, datata 12 ottobre 1914. cfr. *Ivi*, p. 41.

In questo messaggio indirizzato alla madre i modi espressivi di Stefano sono quelli di una confessione privata. Il sentimento patriottico del giovane[36], più che autentico, generava dalla reazione all'inferno familiare e quindi, dietro il primo entusiasmo per l'intervento in guerra, l'ipotesi che questo non sia che un pretesto per un tentativo di fuga, una risposta all'esigenza del distacco.

Nell'autunno del 1914 i Pirandello erano riuniti a Roma[37] ignari degli esiti rovinosi che il destino serbava loro.

---

[36] Patriottismo e interventismo erano tendenze ideologiche fortemente diffuse tra le nuove leve nel periodo pre-bellico. Tutta la generazione di cui Stefano faceva parte ne fu influenzata; intervenendo nel conflitto mondiale quei giovani, che aspiravano ad essere eroi, avevano l'illusione di poter partecipare ad un secondo glorioso Risorgimento. L'epilogo del 1918 mostrò tutta l'infondatezza di quei falsi ideali. Per approfondimenti cfr. S. Campailla, *L'agnizione Tragica. Studi sulla cultura di Slataper*, Pàtron, Bologna, 1976.

[37] Federico Vittorio Nardelli, quotato biografo pirandelliano e amico di Luigi, narrava di una terribile crisi di pazzia di Antonietta durante il suo ritiro a Girgenti in quell'anno. "La signora gridava contro i preti e i soldati che insidiavano la sua libertà […] s'era creduta assediata […]. Era venuta la forza pubblica e fu convocato anche il pretore il quale, a scanso di responsabilità, dichiarò che la folle poteva diventare pericolosa a sé e agli altri e stabilì che i congiunti dovevano provvedere ad internarla". Così riporta Andrea Pirandello, *Il figlio prigioniero*, cit., p.45. Nonostante l'ordinanza Luigi la riaccolse nell'estremo tentativo di riportarla alla realtà. Negli anni durissimi che seguirono la donna frenò l'impulso di fuggire, ma non riuscì mai a liberarsi dei suoi demoni; lei evadeva in una dimensione ignota e Luigi tentò instancabilmente di recuperarla sino a un punto di non ritorno: la violenza verso la figlia Lietta.

La prigionia e il patto con la scrittura

Ogni singola fantasia è un appagamento di desiderio,
una correzione della realtà che ci lascia insoddisfatti.
Il poeta e la fantasia, S. Freud

Gli anni della prigionia possono essere vissuti attraverso la sincera testimonianza delle lettere che documentano un percorso di maturazione umano ed artistico di singolare travaglio[38].

Il I gennaio 1915 Stefano interrompeva gli studi umanistici in università presentandosi volontario al servizio militare[39]. Per la prima volta era lui a decidere del suo futuro, la guerra gli aveva fornito la condizione e sceglieva di allontanarsi dal "covo ardente"[40] che era la sua famiglia.

Così si andava costituendo quell'assetto straordinario e paradossale, voluto dall'ordine del caso, che da lì a breve avrebbe visto Luigi, Antonietta, Lietta e

---

[38] L'epistolario tra Luigi e Stefano, negli anni del conflitto, ha inizio con sette lettere scritte nell'ottobre del 1915 mentre il giovane era impegnato nella terza battaglia dell'Isonzo. Sono pubblicate per la prima volta nel volume *Il figlio prigioniero*, cit. Questo gruppo di lettere ci è pervenuto poiché era conservato nella tasca dell'uniforme del giovane. Le altre, circa novanta, visto che la famiglia gli scriveva ogni giorno, andarono perse con lo zainetto che le conteneva. Inizialmente Stefano sembrava convinto della propria causa ed era per lui fondamentale rassicurare la famiglia: "Io sono puro e forte e vibro nel silenzio della notte col ritmo calmo del mio cuore buono, ben provato". *Ivi*, p. 52-53. Lettera di Stefano alla famiglia dalla zona di guerra, datata 18 agosto 1915.

[39] Sembra che Stefano, insieme alla gioventù interventista studentesca, partecipasse ai moti universitari romani. La sua presenza tra gruppi romani di studenti interventisti sarebbe confermata dai resoconti dello storico Alberto Maria Ghisalberti: *Ricordi di uno storico allora studente in grigioverde* e *Battaglie in facoltà*. Nominati in *Il figlio Prigioniero*, cit. p. 62.

[40] Citazione ripresa da *La casa a due piani*, in *Stefano Piandello, Tutto il teatro*, cit p. 561.

Fausto legati nel loro inferno, mentre Stefano, lontano e prigioniero, li sublimava nel ricordo facendone un riparo, un luogo dello spirito.

Il 2 novembre 1915 il giovane cadeva prigioniero in mano austriaca[41]. Alla notizia dell'arresto Antonietta reagì nell'unico modo che conosceva, ritenendo il marito responsabile dell'accaduto[42]. Di contro Luigi rimase atterrito[43]: il distacco dal figlio ebbe il peso di un'amputazione[44].

Nella novella *Colloquii coi personaggi*, realizzata nel periodo dell'arruolamento di Stefano, la voce narrante parla della partenza per il fronte di un figlio e della conseguente angoscia del padre. Questo stato d'animo rifletteva quello di Luigi:

---

[41] Il 30 luglio 1915 il giovane, da sottotenente, era al fronte nel momento più difficile del conflitto; il 2 novembre cadeva prigioniero dell'armata austriaca, e solo l'8 novembre la notizia giungeva alla sua famiglia.

[42] Nella novella *Berecche e la guerra*, pubblicata nel 1915 (in Studio editoriale lombardo, Milano) e poi nel 1919, Luigi descrive i comportamenti di una madre che teme per la vita del figlio in guerra, e di ciò incolpa il marito aggredendolo. E' ipotizzabile che la scena descritta si richiami alla realtà vissuta da Luigi con Antonietta, mentre Stefano era in guerra. "Non vede nulla; non ode nulla; di tratto in tratto s'avventa contro l'uscio dello studio; lo forza a furia di manate, di spallate, di ginocchiate e si scaglia contro il marito […] e gli urla feroce: -voglio mio figlio! Assassino!-. […] Berecche, più vecchio di vent'anni in sei giorni, non dice nulla: per quanto offeso in fondo dalla volgarità delle manifestazioni, rispetta lo strazio di quella madre, che è lo strazio suo stesso". Da *Berecche e la guerra*, di Luigi Pirandello, in *Pirandello, Novelle per un anno,* III vol., cit. p. 1180.

[43] Luigi ne scrisse all'amico Martoglio tentando di mitigare l'angoscia col pensiero dell'atto eroico compiuto dal figlio: "Sappi che la mattina del 2 Novembre, alle 7 ½, dopo una notte di fuoco, egli è stato fatto prigioniero nella battaglia d'Oslavia, ferito al petto, per fortuna leggermente. Un'altra ferita aveva ricevuto il giorno avanti, gli avevano dato alcuni giorni di licenza per farsi medicare; rifiutò la licenza sapendo che la notte si sarebbe rinnovato l'attacco, e fu fatto prigioniero". Cfr. *Biografia del figlio cambiato*, cit. pp. 208-209.

[44] "non credere, Stenù mio, che stacchi un momento solo il pensiero e tutta l'anima mia da te. Tu dovresti sentirla attorno quest'anima mia. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 57. Lettera di Luigi a Stefano, datata 25 ottobre 1915.

> Mio figlio doveva partire in quei giorni per la frontiera. Della sua partenza imminente volevo e non riuscivo a sentirmi orgoglioso […] s'era invece presentato subito, volontario, all'appello. […] Dovevo consumare dentro me l'ansia senza requie per il mio figliuolo, che mentre io qua mi sarei straziato invano e sarei stato costretto purtroppo ad attendere e a soddisfare a tutti i piccoli materiali bisogni della vita[45].

Stefano era ben consapevole di quanto fosse preziosa per il padre la sua presenza, sapeva di essere un sostegno decisivo[46]. Tra loro un rapporto intenso di comunione, un'unione che, negli anni della prigionia, si conservava nello spirito e si nutriva di cultura. Con la maturità Stefano credette di interpretare quel legame trasponendo la loro situazione nei protagonisti dell'ultimo romanzo, l'inedito *Timor Sacro*:

> Sapeva ora che quell'umiltà e passione con cui il padre lo supplicava di restargli vivo, così tutta di cuore, di povero padre tutto padre, era soltanto il modo di non aver orrore del suo sentimento vero, vitale […] se lui gli fosse morto, non soltanto la sua grande forza l'avrebbe lasciato vivo, da solo, ma si sarebbe perfino rinutrito prodigiosamente

[45] Cfr. Luigi Pirandello, *Colloquii coi personaggi*, in *Pirandello, Novelle per un anno*, cit., p.1421.

[46] Stefano sapeva di rappresentare per Luigi: "quella persona che ti è sempre stata necessaria e che tu hai sempre tenuto accanto a te, a cui tu hai sempre dato tutto […] alla quale tu non hai chiesto altro se non che partecipasse con perfetto accordo nei tuoi giudizi, nei tuoi sfoghi, e presso la quale tu potessi apparire senza maschere e senza costrizioni […] che ti rispettasse e ammirasse grandemente come artista: una specie di risonatore che ti è sempre stato necessario […] E tu saresti stato felice d'averlo in Mamma, come avevi tentato". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 65.

> di questa sventura come una pianta in potatura, amandola come egli non poteva fare a meno di amare tutte le sue prove, le più crudeli, tutte utili, tutte necessarie alla faticosa e gloriosa liberazione del suo spirito. Dalla morte del figlio sarebbe forse nata l'opera più bella. E pover uomo non voleva[47].

La durezza del testo riflette una verità innegabile: il genio di Luigi crea là dove la vita più lo prova, la sua arte origina dai percorsi più dolorosi, così come l'anima della sua moderna saggezza germina dalla pazzia della moglie (in tal senso, incomparabile musa[48]).

---

[47] Il brano tratto dall'inedito *Timor Sacro* è pubblicato in *Il figlio prigioniero*, cit. p. 64. Parte del brano è anche riportata nell'introduzione di *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 33-34. *Timor Sacro* fu iniziato da Stefano nei primi anni '50 e fu scritto a più riprese sino agli ultimi giorni di vita dell'autore. Ad oggi, è inedito.

[48] "I pensieri e i desiderii nostri s'incorporano in un'essenza plastica, nel mondo invisibile che ne circonda, e tosto vi si modellano in forme di esseri viventi, la cui apparenza corrisponde all'intima loro natura. E questi esseri, non appena formati, non sono più sotto il dominio di chi li ha generati, ma godono di una loro propria vita la cui durata dipende dall'intensità del pensiero o del desiderio generatore. […] questi esseri, che tendono a provocar di continuo la ripetizione dell'idea, del desiderio che essi rappresentano, per attinger forza e accrescimento di vita. Chi dunque insista e batta costantemente su un desiderio, viene a crearsi come un camarata invisibile […] [che] potrà anche essere un canaccio che morde, un vile mastino; e allora son guai!". Questo brano, tratto dal *Fu Mattia Pascal*, sembra suggerito a Luigi dai fantasmi che affollavano la mente malata di Antonietta. Lei dava forza e parvenza alle sue idee, dalle sue allucinazioni faceva dei "camarata", dei compagni invisibili che dal suo impeto traevano vita propria. E proprio dalla veemenza di quelle furie, Luigi aveva capito la consistenza delle illusioni della moglie; nel campo immaginifico dell'arte era riuscito persino a giustificare quelle ire, interpretando la pazzia di lei e sublimandola in atto creativo. Passo presente nella prima edizione del *Fu Mattia Pascal*, comparso nel 1904 su "Nuova Antologia" tra aprile e giugno, poi sacrificato nell'edizione in volume del 1908. Per il testo citato cfr. S. Campailla, *Mal di luna e d'altro*, Bonacci, Roma, 1986, p. 144.

Ammissione difficile da parte del figlio scrittore, compromesso nei meccanismi di quell'ingranaggio, consapevole che l'arte origina spesso dai percorsi più dolorosi dell'esistenza e se ne nutre con superiore indifferenza.

Infatti i drammi che Stefano realizzò durante il periodo della prigionia fanno tutti riferimento ad uno stato di detenzione dei protagonisti. Ma è soprattutto la figura materna che risulta centrale nell'ispirazione: un *topos* costante e un riferimento quasi ossessivo, rievocato ne *I Bambini*, legittimato ne *L'uccelliera*, venerato ne *La casa a due piani*; una galleria di madri atipiche che conferma la centralità della "diversissima" Antonietta nella vita sentimentale e psichica del figlio[49].

La reclusione del figlio a Mauthausen sollevava almeno Luigi dalla preoccupazione del saperlo esposto ai rischi delle battaglie, ma oltre al pensiero costante dell'arrivo dei pacchi, unici mezzi con cui le famiglie potevano alleviare le sofferenze materiali ai figli, l'esperienza della prigionia era un *monstrum* nuovo da affrontare: il padre temeva che le asprezze di quell'ambiente potessero abbrutire il ragazzo. Prevalse la speranza che avrebbe potuto rianimarlo con la comune partecipazione al processo creativo dell'arte[50]. E spesso era Stefano a

---

[49] Ne è ulteriore testimonianza un brano tratto dal romanzo *Il muro di casa*, in cui Stefano abbozza un ritratto facilmente individuabile: "tutti della famiglia le erano attorno col pensiero costante di sollevarla e di distrarla dalla tristezza d'un male che durava da anni, e sarebbe durato sempre, divenuto ormai come un carattere, con cui in casa si doveva fare i conti ogni giorno". Cfr. Stefano Landi-Pirandello, *Il muro di casa*, Bompiani, Milano, 1935, p. 44.

[50] Riportiamo due parti di lettere in cui Luigi suggerisce al figlio di riversarsi nella scrittura: "Bisogna che prenda con filosofia la tua disgrazia, figliuolo mio, e che ti astragga quanto più ti

invocare il soccorso che solo il padre poteva fornirgli ("Potessi avere i tuoi libri, Papà!"[51]). Il genitore sapeva spronarlo, esigendo quella forza che a lui era necessaria per andar avanti, una risorsa chiamata "pazienza"[52], una qualità che gli aveva permesso di assecondare lo slancio creativo convivendo con le inquietudini della moglie.

In quel contesto Luigi, assorto da pensieri cruciali, lasciò troppo a lungo la figlia in balia della madre. Lietta, in un estremo tentativo di protesta, non urlò la propria disperazione ma rivolse l'arma contro sé stessa[53]. Forse il gesto era più una richiesta di vita che non una volontà di morte, e il padre lo comprese facendo

---

sarà possibile dalle presenti miserie". (Lettera di Luigi a Stefano, datata 11 novembre 1915, in *Il figlio prigioniero*, cit., p. 71.). E ancora: "Cerco di dimenticarmi di me stesso dedicandomi tutto alla mia arte. Non abbiamo altro noi". *Ivi*. p. 73. Lettera di Luigi a Stefano, datata 16 dicembre 1915.

[51] *Ivi*, p. 72. Lettera di Stefano a Luigi, datata 16 dicembre 1915.

[52] "Torno a farti la stessa raccomandazione, sicuro che, avendola da me, tu saprai apprezzarla perché sai che essa parte da un animo non fiacco e che nella pazienza ha saputo provare la sua forza contro tanti e immeritati e acerbissimi dolori. L' ho avuto in gran parte per voi, questa forza; e così voglio che tu l'abbia ora per me". *Ivi*, p. 84. Lettera di Luigi a Stefano, datata 19 febbraio 1916.

[53] Spesso chi tenta un gesto estremo come il suicidio, soprattutto in età giovanile, vuole attirare l'attenzione, ha un bisogno esasperato di invocare aiuto e, nello stesso tempo, di punire chi non lo ha compreso sino a quel momento. La giovane manifestò in modo drastico il suo disagio: il 15 aprile del 1916 tentò di togliersi la vita, sfinita dalle accuse della madre. Luigi ne scrisse alla sorella Lina testimoniando tutto lo sgomento di quell'inaspettata nuova tragedia: "La sciagurata donna che m'è moglie […] in preda ad una delle sue più terribili crisi, s'è voltata con inaudita ferocia contro di lei. E la mia povera bambina, presa d'orrore, in un momento di sconforto s'è chiusa in camera e ha tentato di uccidersi. Per fortuna il colpo non è partito dalla rivoltella perché la capsula non è esplosa. Sconvolta dal colpo mancato, allora, di nascosto, così vestita di casa, senza cappello, se n'è scappata". Per la citazione cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 72. Da una lettera di Luigi a Lina, datata 16 aprile 1916.

esperienza anche di questo nuovo dolore. Naturalmente di ciò non si fece menzione a Stefano[54].

Nel dialogo a distanza la famiglia taceva le reali proporzioni del male di Antonietta, lasciando supporre al figlio un miglioramento delle condizioni della madre[55]. Questa finzione era d'altronde necessaria al giovane prigioniero che, nel contesto del *lager*, si rifugiava nella dolcezza di quell'illusione.

Ai primi, inevitabili, segnali di abbattimento del figlio[56], Luigi tentò di rianimarlo spingendolo ancora verso la scrittura, insegnandogli a sopravvivere attraverso l'arte come era solito fare lui[57]: solo il lavoro poteva aiutare chi, come loro, la vita si accontentava di raccontarla senza averla realmente vissuta.

---

[54] Una lettera di Luigi di quei giorni tradì quella disperazione: "Io seguito a lavorare. Scavo, scavo […] mi son ridotto un pozzo da cui non riesco più a trarmi fuori. Del resto, perché trarmene? Ora più che mai la vita mi sembra una buffa e pazza fantasmagoria". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p.104. Lettera di Luigi a Stefano, datata 17 aprile 1917.

[55] Nei brevi messaggi affettivi indirizzati a Stefano, la madre appariva tranquilla, come ricomposta: "Abbi forza e pazienza, e ti sia di conforto il pensiero che ha per te Mamma tua", o ancora "Si spera sempre nell'avvenire. E così sia. Mamma" (Lettera di Antonietta a Stefano, datata ottobre 1918. *Ivi*, p. 280). Anche materialmente, in casa, la madre aveva creato uno spazio reale che le permettesse un momento di raccoglimento per dedicarsi al ricordo del figlio lontano: "Scrivo sul tuo tavolino, adesso diventato mio" (*Ibidem*). Una volta assolto al compito di aver rassicurato Stefano, servendosi della sua condiscendenza come di un alibi, la malata si sentiva legittimata nell'infierire contro il marito e i due figli.

[56] "Ho l'impressione che sia calato un velario tra me e la vita […] e io vado per il bujo che mi s'è chiuso d'intorno […] voglia Iddio che non sia un principio di cancrena questo arresto che si è fatto nella mia esistenza". *Ivi*, p. 159. Lettera di Stefano a Luigi, datata 2 novembre 1916.

[57] "Io seguito, sì figliuolo mio, a lavorare come tu ti immagini. E' l'unico mezzo per sentire come lontano il dolore che ci è vicino. E tanto più lavoro quanto più forte e da presso il dolore mi stringe. Lavora, lavora anche tu, quanto più puoi". *Ivi*, p. 166. Lettera di Luigi a Stefano, datata 23 dicembre 1916.

Stefano sapeva bene come la scrittura avesse sempre rigenerato Luigi dalla palude della sua esistenza per il tempo che avevano dedicato l'uno all'altro, quando al figlio sembrava di partecipare alle creazioni del padre che gli leggeva pagine di novelle e romanzi per sperimentare l'effetto sul lettore[58]. Lui non era un lettore qualsiasi, così legato al mondo ideale del genitore, era quasi un altro sé, e di questo ruolo distintivo se ne faceva un vanto. Era straordinario come Luigi, un demiurgo di vita, ricavasse dalle loro povere esperienze materia tanto straordinaria che dava un senso nuovo alle cose; per il figlio, lui era creatore di un "sopramondo"[59] che solo i grandi artisti sanno donare agli uomini.

Proprio nel momento di maggior disperazione, Stefano avvertì il richiamo della scrittura, il bisogno di esprimersi che, come aveva presto imparato, è liberatorio e schiavizzante. E' interessante il testo di una lettera in cui, toccando toni lirici, confessava al padre la sua vocazione:

> Papà mio, oltre a tutto c'è anche un bisogno di consolazione nell'accettare la vita, per te. Sai bene che io sono così intimamente tuo, figlio del tuo spirito, che così bene e dolorosamente so vivere il tuo cuore semplice […] Io son ben piccola parte di me, senza il mio Papà […] anche il mio sogno, Papà, si rifugia in una bicocchetta in qualche borgo solitario. Soltanto non saprei lanciare lo sputo alla società

[58] "Quante cose hai già scritto Papà, di cui io non sono stato il primo lettore". Cfr. A. Pirandello, *Pirandello, l'uomo, lo scrittore, il teatrante*, in "Ricordo", numero del 3 marzo 1987, Mazzotta editore, Milano. Da una lettera di Stefano spedita da Mauthausen, datata 15 settembre 1916.

[59] Espressione di Stefano ripresa in *Il figlio prigioniero*, cit. p. 170

> perché mi fa pena anche lei, quando vedo le sue creature rabbrividire in un attimo di disperazione se rimangono a un tratto uncinate fuori dal flusso fittizio che le porta inconsce. [60]

Uno sfogo dai toni pirandelliani, un testamento sentimentale e un patto con l'arte dello scrivere che mostra la vita qual è, senza illusioni; in quest'ottica "figlio del tuo spirito" assume il significato di creatura persuasa dalla sua mente di scrittore, da essa generata e perciò da essa dipendente. L'affermazione di essere "ben piccola parte di me" conferma la centralità quasi invasiva del genitore, in una prospettiva in cui padre e artista coincidono. Ma l'atteggiamento differente riguardo la civiltà ("non saprei lanciare lo sputo sulla società") dichiara il profilarsi di un percorso artistico autonomo, che si indirizza verso una tendenza comprensiva e conciliante ("mi fa pena"); caratteristiche proprie dell'arte (e della persona) di Stefano. Nella lettera seguente il giovane lasciò quasi trapelare la sua ambizione come un segreto, poi non menzionò più un eventuale progetto di scrittura sino all'anno seguente[61].

---

[60] *Ivi*, p. 147. Lettera di Stefano a Luigi, datata 2 settembre 1916. In risposta alla lettera di Luigi datata 14 luglio 1916 in cui scrive: "Ma sogno una rustica bicocchetta in qualche borgo solitario, ove andarmi a seppellire, in un tempo più o men lontano: solo, con le unghie lunghe, sudicio e peloso. La mia più viva soddisfazione sarà di lanciare di lassù un solennissimo sputo a tutta la civiltà". *Ivi*, p. 135.

[61] "Dalla scrivania, a un brutto mento corto coi capelli lunghi che se ne sta intento, rannicchiato su una poltrona di velluto verde […] Mah! Anch'io ho lavorato e forse la poltrona verde potrà leggere qualche cosa alla scrivania, quando ritornerò". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 151. Lettera di Stefano a Luigi, datata 15 settembre 1916.

Singolare, più che l'ammissione, era la reticenza nel confessare la vocazione: in quelle condizioni di cattività imposta, l'urgenza dello scrivere era moderata solo dal timore del giudizio. E il padre, intuendo l'esigenza del figlio, seppe rispondere anticipandogli con fermezza la difficoltà del saper "parlare agli altri".

> Non chiuderti troppo in te. Tu hai bisogno di esprimerti, se come credo, hai in te qualcosa di nuovo da dire. Ora una cosa è parlar con noi, un'altra è parlar con gli altri. E bisogna imparare a parlare agli altri come parliamo con noi. E questo è tanto difficile, che spesso è quasi una disperazione. [62]

Nel 1917 le condizioni del *lager* austriaco peggiorano. Come spesso accade, è nelle situazioni disperate che maturano le riflessioni fondamentali e, sul finire di gennaio, Stefano rivelò ai familiari una decisione inaspettata: "rinunciare alla musica", e aggiunse:

> Certamente avranno influito su questa necessaria rinuncia le circostanze e le condizioni di vita […]. Ancora la musica non la conoscevo e non la sentivo, in quanto a espressione, così come posso conoscere e sentire la mia lingua; e mi trovavo con dei fermenti interni che non trovavano la possibilità di risolversi: rimanevano interni e

[62] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 75. Da una lettera di Luigi a Stefano, datata 27 ottobre 1916. Citazione presente anche in *Il figlio prigioniero*, cit. p. 154.

> rimanevano fermenti […]. Ora questa impossibilità di affermarsi, di volersi, mi s'è fatta chiara. [63]

Solo il 16 aprile era cosciente della sua vocazione che diveniva una scelta:

> questo mio lavoro m'è la suprema giustificazione ch'io concedo con la mente a me stesso e a non altri che a me […]. Il mio lavoro è scrivere, esprimere scrivendo la vita che sento, curando più che posso di non ammazzarla nel mentre che mi libero della creazione. [64]

Nelle condizioni critiche del *lager* era nata un'aspirazione, la volontà del giovane di diventare uno scrittore[65].

Stefano scopriva la scrittura e si riversava in essa non passivamente, ma con la consapevolezza che gli forniva l'esempio paterno. Dovette poi incontrare una naturale resistenza psicologica nel seguire un percorso artistico parallelo a quello del genitore, ma tentò di superare quello scoglio confidando, forse eccessivamente, nelle sue potenzialità. Il passo seguente fu quello di sostituire il suo vero nome con lo pseudonimo Landi, come a voler segnare un confine e mostrare una diversità[66].

---

[63] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 77. Da una lettera di Stefano a Luigi, datata 25 gennaio 1917.

[64] *Ivi*, p. 78. Da una lettera di Stefano a Luigi, datata 16 aprile 1917.

[65] Stefano non fu solo drammaturgo, ma anche narratore e poeta. Pubblicò nel 1935 il romanzo *Il muro di casa* con la Bompiani, incentrato sulla vicenda della sua prigionia; vinse quell'anno il premio Viareggio. Pubblicò nel 1942 la raccolta poetica *Le forme,* sempre con l'editore Bompiani.

[66] Per l'analisi della scelta e delle motivazioni legate all'uso dello pseudonimo, si rimanda al capitolo *Il demone della scrittura e il parricidio*, nel presente lavoro.

Luigi da subito evidenziò l'importanza dell'emancipazione del figlio dalla sua egida di scrittore[67], un augurio non facilmente realizzabile, un auspicio che Stefano, a suo malgrado, non concretizzò mai completamente.

Il giovane prigioniero si rianimava studiando[68], fantasticava sui successi artistici collezionati dal padre[69], si cimentava nei primi esperimenti letterari[70].

Con l'anno conclusivo del conflitto si aprì il periodo peggiore della detenzione: i frequenti trasferimenti da Plan a Mauthausen, motivati da visite mediche per un rimpatrio anticipato che non si concretizzò, impedirono a lungo l'arrivo puntuale

---

[67] "per la via dell'arte bisognerà che tu proceda da te, lontanissimo da me: solo ed uno. Ma so che questo lo sai". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p.215. Lettera di Luigi a Stefano, datata 23 Luglio 1917.

[68] Dall'epistolario relativo all'anno 1917 si comprende che Stefano approfondì gli studi sulla filosofia di Schopenauer e Kant (Lettera di Stefano datata 15 gennaio), sul teatro di Ibsen, Gorkij, Hebbel (Lettera di Stefano datata 20 febbraio), oltre i drammi e le commedie teatrali del padre fin allora composte. In primavera riceveva *Ponentino* di Rosso di San Secondo e *Liolà* del padre. Il 15 dicembre, dal *lager* di Plan, accennava alla lettura di una edizione veneziana della Bibbia. Sappiamo che l'anno precedente, sempre secondo le informazioni contenute nell'epistolario, Stefano chiese al padre l'*Odissea*, *La guerra per il fuoco* di Rosny, lesse Heine, biografie di uomini illustri ("Galilei, Alfieri…", così da una lettera del 19 maggio 1916), la grammatica del Curtius, i dialoghi di Platone, i saggi del De Sanctis, Nievo, Caprin, oltre i nuovi lavori paterni. Notizie ricavate dalle lettere pubblicate in *Il figlio prigioniero*, cit., e *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit.

[69] Luigi parlava costantemente al figlio, gli raccontava dei successi collezionati con le rappresentazioni teatrali e gli anticipava progetti di scrittura tra i quali, nel luglio del 1917, una "stranezza così triste" dal nome di *Sei personaggi in cerca d'autore*. (Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 215. Lettera di Luigi, datata 23 luglio 1917). Sapeva che il giovane ne sarebbe stato rianimato: "Il tuo vangelo Papà ha messo tutto a posto: io sono rimasto com'ero". *Ivi*, p. 217. Lettera di Stefano a Luigi, datata 6 agosto, 1917.

[70] Le prove artistiche di Stefano, composte nei tre anni di prigionia sono: gli atti unici *I bambini* e *L'Uccelliera*, e il dramma *La casa a due piani*. Per commento ed approfondimenti si rimanda alla seconda parte del lavoro dedicata all'esame dei drammi.

della corrispondenza e finirono col debilitare ulteriormente il prigioniero. Persino la voce paterna, unico lume nel buio di quegli anni, sembrava non sorreggerlo più. Fu allora che l'arte della scrittura si caricò per Stefano di un valore aggiunto: l'atto creativo forniva al prigioniero la libertà necessaria alla mente, era come un'evasione dello spirito che si rifugiava nell'universo parallelo della finzione letteraria:

> L'unico godimento lo ho nel concepire, poi vengono i momenti in cui mi dolgo pure d'aver cominciato a fare l'arte […]. Abbozzo un sorriso quando m'accorgo che gli scritti si accumulano e crescono, come la mia forza, come le disgrazie. [71]

La sua strada di autore si profilava in una corrispondenza che legava vita e scrittura:

> per me vita significa possibilità di essere artista; e tu [al padre] certamente puoi sentire nell'anima la verità di questa equivalenza. [72]

Il 13 novembre Stefano, dalla nave "Leopolis" bloccata ad Ancona, inviò un telegramma ai famigliari in cui annunciava la sua liberazione:

> Sono libero! […] voglio ritrovarvi, tutti uniti, nella santa pace di casa nostra, casa mia!. [73]

---

[71] Cfr *Il figlio prigioniero*, cit. p. 253. Lettera di Stefano da Plan alla famiglia, datata 1 dicembre 1917. Tempo dopo replicò: "Vivo tormentatissimo del mio lavoro, incerto, dubbioso: non ho quasi più coraggio di proseguire. M'è necessario poter vivere un po' di vita vera, qui affogo". *Ivi*, p. 296. Lettera di Stefano da Plan alla famiglia, datata 21 settembre 1918.

[72] *Ivi*, p. 267. Da un diario che Stefano tenne negli ultimi mesi della prigionia, oggi conservato nell' "Istituto di Studi pirandelliani", in via Bosio, a Roma.

Le speranze della famiglia si erano concretizzate[74], il figlio prigioniero tornava, ma non avrebbe trovato ciò che si aspettava. Fu un colpo durissimo per Stefano apprendere che si era reso necessario il ricovero della madre.

---

[73] Cfr. *Il figlio Prigioniero*, cit. p 298.

[74] Per liberare il figlio, nella primavera del 1918, Luigi ricorse persino al Vaticano tentando inutilmente la pratica dello scambio *ad personam*. Un suo amico, il giornalista Matteo Gentili, direttore del "Corriere d'Italia", riferì, nei primi di aprile, del caso di Pirandello al cardinale Gasparri, segretario di Stato del Vaticano che ricevette lo scrittore promettendo di sottoporre la questione al Papa Benedetto XV. Nell'ottobre il cardinale convocò Luigi annunciandogli la risposta austriaca: Vienna avrebbe ceduto il sottotenente Stefano Pirandello in cambio di tre ufficiali, in quanto il giovane era figlio di un'eminente personalità della cultura italiana. Luigi a malincuore rifiutò sapendo di interpretare anche le più intime volontà di Stefano. Al riguardo cfr. *Il figlio Prigioniero*, cit. pp.298-299, e *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 83-88.

Il richiamo del sangue e il sacrificio per l'arte

La verità è che ci vendichiamo, scrivendo, d'esser nati.
L. Pirandello

Al primo entusiasmo per la liberazione subentrò in Stefano una forte delusione: la famiglia che lo aspettava unita, l'illusione che lo aveva confortato nei tre anni di prigionia, non esisteva più. Quel luogo dello spirito si infrangeva contro una realtà amara: l'allontanamento della madre e il suo necessario internamento in una casa di salute[75].

Antonietta, stanca di espedienti, aveva deciso che il suo matrimonio doveva finire: Luigi dedicava tutte le energie alle creazioni del suo teatro[76] e l'unico modo per infrangere quell'apparente imperturbabilità era infierire contro il suo unico punto nevralgico, le loro creature.

---

[75] La pazzia di Antonietta la portava a covare sospetti sul ruolo di Lietta che fu costretta a lasciare la casa per trovare ricovero dagli zii. Il naturale affetto tra padre e figlia, tanto più profondo per il sacrificio costante della giovane nell'accudire la madre, venne frainteso dalla malata che accusò Lietta e Luigi di rapporto incestuoso. Luigi, in cuor suo, sapeva necessario procedere con l'internamento della moglie e ne scrisse alla sorella Lina: "Ma bisogna prendere la decisione di chiudere quella disgraziata che fu mia moglie in una casa di salute, per liberare la mia povera Lietta che ne è la vittima più pietosa". (Lettera di Luigi alla sorella Lina, risalente alla metà di aprile del 1918). Per le citazioni cfr. *Il figlio prigioniero*, cit., p. 281.

[76] Questi furono per Luigi anni di fervore creativo straordinari. Tra il 1914 e il 1915 lavorò al *Si gira…*, tra il 1915 e il 1916 rappresentò *Se non così*, *Lumìe di Sicilia*, *Pensaci Giacomino!*, *Liolà*. Nel 1917 rappresentò in siciliano *Il berretto a sonagli*, *Così è (se vi pare)*, *La giara*, *La patente*, *Ma non è una cosa seria*, *Il piacere dell'onestà*. Nel 1918 ultimò *Il giuoco delle parti* e pubblicò il primo volume di *Maschere nude*. Era in procinto di scrivere: *Tutto per bene* e *Come prima, meglio di prima* (rappresentati nel 1920), *Sei personaggi in cerca d'autore* (terminato nel 1921), *Enrico IV* (realizzato nel 1922), *Uno, nessuno e centomila* (ultimato solo nel 1925).

La ferocia contro i figli, e le accuse infamanti contro Lietta, scaturivano dalla volontà della malata di rompere gli equilibri fittizi che i suoi avevano edificato per riavvicinarla. Interpretata sotto quest'ottica, la sua aggressività non era un gesto gratuito di crudeltà ma l'atto estremo per liberarsi. Confessò il figlio anni dopo, con una nota di malinconia che sembra assolvere la madre malata:

> Mamma fu afferrata dall'impulso a forzare le situazioni oltre il limite estremo, dal quale non c'era possibilità di ritorno, come per sgangherarsi del tutto, spaventata da quel che le usciva di bocca ma tanto più attratta a gridarne di peggiori ancora, fino allo sfacelo, che non rimanesse più pietra su pietra della nostra casa. [77]

Stefano non poté godere subito dei benefici dell'armistizio, per la licenza sapeva di dover attendere e ne scrisse ai famigliari[78]. La risposta del padre fu celere ma soprattutto inaspettata:

> non posso, non posso volare a te, e mi torco le mani dalla smania e dalla disperazione! Lulù è a letto, con febbre alta […] e senza persona di servizio […] non potrei lasciar soli la mamma e Lulù in queste

[77] Il riferimento nascosto nel testo era relativo all'episodio che coinvolse Lietta (l'accusa di incesto col padre da parte della madre). Eppure Stefano tentò un'estrema assoluzione della madre considerando l'attacco rivolto alla sorella un pretesto, un espediente, utile alla malata, per liberarsi. Per la citazione cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. pp. 286-287. Si tenga presente che Stefano mai, almeno dalle fonti ufficiali degli epistolari, incolpò la madre delle sofferenze che causava alla sua famiglia, anzi, il figlio la comprese sempre, tentando addirittura di giustificare il meccanismo atroce della sua pazzia. Mentre nei confronti del padre Stefano manifestò contrarietà in diverse occasioni, a partire dalla scelta del ricovero voluta da Luigi.

[78] "Se volete raggiungetemi, venite". Lettera di Stefano ai famigliari, datata 17 novembre 1918, da Ancona. *Ivi* p. 306.

> condizioni […]. Se posso, da un momento all'altro, anche per un giorno solo, scappo ad aggrapparmi a te, figlio mio, in un abbraccio infinito e muto. [79]

Il giovane avrebbe percepito tra le righe la presenza di un disagio; inoltre il padre gli diceva non solo di volerlo riabbracciare, ma di volersi aggrappare a lui, quasi anticipandogli la necessità di un sostegno. Inaspettatamente, il giorno dopo aver scritto quella lettera, Luigi riuscì a liberarsi e a partire[80]. Padre e figlio si riabbracciarono il 21 novembre del 1918, dopo una separazione di 3 anni. Stefano venne subito messo al corrente del peggioramento delle condizioni mentali della madre. Del fatto volle darne chiara testimonianza anni dopo, nelle pagine finali del romanzo autobiografico *Il muro di Casa*:

> Ma quando alla fine si sciolsero dal primo abbraccio […] il padre volle far presto a ricomporsi […] non sarebbe dovuto venire, la mamma non voleva […] " io non so – disse con un sorriso di squallida pena – io non so, figlio, come tu ti sia immaginato che potesse essere guarita […] l'hai voluto immaginare, non è vero? Io l'ho capito. L'hai voluto immaginare e per tutti questi anni te lo abbiamo lasciato credere […]" Era quasi certo, che l'avrebbe ritrovata almeno come l'aveva lasciata: […] questo almeno l'aveva creduto senza fingere con sé stesso, davvero. […] [Il padre al figlio] -quello che voglio dirti è che in casa c'è

[79] *Ivi,* pp. 310-311. Lettera di Luigi a Stefano, datata 20 novembre 1918.

[80] L'inattesa partenza è confermata da una lettera di Luigi al padre, don Stefano, datata 3 dicembre 1918: "sono stato ad Ancona a rilevare Stefanuccio, che è stato per soli sei giorni a casa". *Ivi*, p. 311.

> proprio bisogno di te, che tu torni al tuo posto in casa, il più presto possibile: tutto sulle mie spalle, caro, tutto, io non reggo più se non vieni tu a sollevarmi-. […] Dal suo "uomo" si aspettava le uniche soddisfazioni della sua vita e di averlo accanto come un amico, sempre. [81]

I riferimenti sono chiari: con Lietta distante e Fausto malato, solo da lui il padre poteva aspettarsi un valido sostegno. Ma quanto poteva sopportare ancora quel figlio: appena uscito dall'incubo della prigionia gli si presentava l'inferno dello sfacelo famigliare[82]. Ora toccava a Stefano rendersi conto personalmente delle mutate condizioni di Antonietta. La mattina del 22 novembre varcava la soglia della nuova abitazione. L'abbraccio con la madre fu un risarcimento delle privazioni e delle sofferenze: lei era rapita da una tenerezza nuova e lui sentiva riemergere quell'amore antico a cui era rimasto ancorato. Antonietta rimaneva una figura presente e sacrale, l'emblema della sua origine, il simbolo della vita e, a differenza di Luigi, non pretendeva nulla che non fosse il naturale affetto. Tra loro si fissò un legame di solidarietà da cui gli altri erano estranei, come una complicità tra persone dal trascorso simile, rimaste segregate dal flusso della realtà. Antonietta, poco dopo il rientro ad Ancona, scrisse al figlio:

---

[81] S. Landi-Pirandello, *Il muro di casa*, cit. pp. 365-368.

[82] Per questi problemi ottenne alcuni giorni di licenza, e il giorno stesso Stefano e Luigi partirono per Roma.

> Mamma e figlio siamo stati dalla signora sorte ben provati, sorte che in gran parte è stata fatta da uomini vili e prepotenti. [83]

Al ritorno Stefano trovò questo nodo di affetti e rancori, un labirinto emozionale in cui sembrò perdersi. Il suo risentimento è confermato da Lino Umberto D'Andrea, amico molto vicino ai Pirandello, che è l'unico testimone esterno del dramma di quei mesi. In una lettera D'Andrea parlava di un duro contrasto tra Stefano e il padre[84] in relazione alle scelte sul futuro di Antonietta[85].

Si erano volute evitare a Stefano, mentre era prigioniero, le notizie che avevano indotto il padre a ritenere il provvedimento dell'internamento inevitabile, e il giovane avvertiva improvvisamente tutto il peso di una decisione che il resto della famiglia aveva avuto modo di maturare.

Il richiamo dell'arte che lo aveva legato al padre in un rapporto elettivo, ora non era più sufficiente. In quelle settimane balenò al giovane l'idea di abbandonare la scrittura e intraprendere la carriera militare, così da potersi dedicare alla cura della madre. Il testo di una lettera, scritta di 10 anni dopo, conferma la serietà delle sue intenzioni:

---

[83] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 319. Lettera di Antonietta, datata 20 novembre 1918.

[84] "Tu non devi dimenticare la tua ribellione – cioè dei tuoi poveri nervi […]. [A Stefano] E fu allora che io pensai d'averti perduto, perché credetti morti in te anche i vincoli del sangue". *Ivi*, p. 331. Lettera di D'Andrea a Stefano, datata 8 dicembre 1918.

[85] Il figlio proponeva di compiere un ultimo tentativo per recuperare Antonietta, mentre il padre sosteneva la soluzione drastica dell'internamento. Stefano non comprendeva come mai i vecchi e collaudati modi di assecondare la malata fossero stati abbandonati, perché avevano permesso che si rompesse quel delicato e prezioso lavoro di equilibrio. Per lui, che aveva ritrovato nella madre un vivo slancio di affetto, era incomprensibile rinunciare alla speranza di recuperarla.

> Non mi sono mai rifiutato davanti a qualsiasi situazione, non mi sono mai tirato indietro davanti a qualsiasi lavoro. Quando tornai dalla prigionia e si trattava di chiudere Mamma in casa di salute, volli convincervi a darla a me, che mi sarei dedicato per la vita a lei. Ero uomo da farlo, e avrei saputo durare. [86]

Si richiama in causa lo scottante argomento del ricovero, segno evidente di un trauma insuperato, e la chiusura del testo "Ero uomo da farlo, e avrei saputo durare", risuona come un'accusa tardiva al padre che, non avendo resistito, si era reso indirettamente responsabile della separazione.

Luigi non poteva permette questo sacrificio[87] e, irremovibile, cercò di presentare a Stefano la situazione nella sua gravità:

> Contro la pietà, che sarebbe in fondo anche *pietà* per noi stessi, c'è *un dovere* imprescindibile, tua sorella e anche tuo fratello […] *questa* da cui ella *per necessità ineluttabile* deve uscire, non è *una casa*, Stenù: è per lei, anche per lei una galera, è già una galera odiosissima, dove il suo male cresce di giorno in giorno e si fa più acerbo e più feroce […] Lei soffre soltanto del suo male, che non è assolutamente in nostro

[86] Stefano risponde al genitore che nella lettera precedente (8 dicembre 1928) sottolineava la loro dipendenza economica ("con codesti risparmi io volevo liberarmi dal pensiero di voi"). Nella risposta, riportata nel testo (30 dicembre 1928), il figlio tocca estremi polemici per lui rari, Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 170.

[87] In realtà Luigi prese in considerazione quella soluzione, come dimostra una lettera inviata alla sorella Lina, datata 28 giugno 1918: "[si potrebbe provvedere…] , se Stefano se la sente, con la divisione in due della famiglia: Stefano con la madre, e io con Lietta e Lulù". (Cfr. *Ivi*, p. 86). Luigi poco dopo, tornò sui suoi passi: comprese che non poteva pretendere questo sacrificio dal figlio, e divenne fermo sulla decisione dell'internamento della moglie.

> potere né vincere né scemare, che anzi cresce per la nostra vicinanza perché *il suo male siamo noi*, il suo odio implacabile per me e per quanto c'è di me in voi, che è tanto, per fortuna! [88]

Bisognava ammettere l'inefficacia di ogni tentativo di recupero, visto che il meccanismo atroce del disturbo di Antonietta vedeva l'origine proprio nel marito e nei figli[89]. Eppure la madre era ancora capace di parlare a Stefano con inconfessata saggezza:

> non t'impressionare, è la mia esistenza che deve essere tormentata dal dolore che mi viene da voi figli. Da piccoli la mia vita è passata davanti ai vostri letti, grandi devo avere altri dolori. E' il fluido della gran parte degli uomini siciliani che mette questa cappa di piombo nella propria famiglia. […] in Sicilia la donna deve rappresentare *Mater dolorosa*. Niente distrazioni, […] niente dignità, servire, servire, servire, ecco quello che si vuole da me […]. Sii un po' più egoista. Rifletti a questo mio consiglio e vedi se puoi avvalertene. [90]

---

[88] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 329. Lettera di Luigi a Stefano, datata 7 dicembre 1918. Il corsivo riportato è adoperato da Luigi nella stesura della lettera, con evidente volontà di sottolineare dei concetti particolari.

[89] Salta alla mente una lettera di quattro anni prima che Luigi scrisse a Ugo Ojetti: "Ho la moglie, caro Ugo, pazza da cinque anni. E la pazzia di mia moglie sono io". Prima del trascorrere di tanti avvenimenti, quando ancora la famiglia era mossa dalla speranza del recupero, Luigi sembrava aver compreso l'incurabilità della pazzia della moglie, un circuito senza via di fuga che aveva finito col risucchiare anche i suoi amati figli, per quanto in loro c'era di lui.

[90] Cfr. *Il figlio prigioniero,* cit. p. 332. Lettera di Antonietta a Stefano, datata 9 dicembre 1918. Si noti come Antonietta, parlando di "uomini siciliani" che condizionarono la sua vita, suggerisca un parallelismo tra Luigi e il proprio padre Calogero Portolano.

Con quest'ultimo consiglio, che per fermezza sapeva di ammonizione, suggeriva al figlio come vivere accanto a Luigi senza esserne dominati. Le sue proteste ("Niente distrazioni, […] niente dignità, servire, servire, servire, ecco quello che si vuole da me"), rivelavano, con sorprendente e inquietante anticipo, il nodo di frustrazioni che Stefano riuscì a denunciare solo alla scomparsa del padre ("m'ha costretto […] a un raddoppio di amorosa servitù da parte mia, ad abbandonare di volta in volta quelle che mi parevano le ultime difese della mia personalità"[91]).

Solo Lietta riuscì a convincere il fratello, ancora perplesso, della necessità inderogabile del ricovero[92]; a lei, primo bersaglio della follia materna, poteva credere.

Lo scenario si faceva più chiaro: il 18 dicembre Stefano inviò un telegramma al padre facendogli capire che aveva rinunciato alle sue pretese ("Pienamente

---

[91] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 315. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 15 gennaio 1942. Il tema del rapporto tra Luigi e Stefano è ripreso e approfondito nel paragrafo seguente.

[92] Lietta aveva sacrificato la sua giovinezza per badare alla madre e dare agli altri momenti di respiro, sopportando tutto in quel "tormento mio chiuso"; a lei Stefano poteva credere: "La nostra casa non è, e non potrà più essere, il posto sicuro di pace contro il dolore. Se guardo indietro la vedo, e vedo strettamente unita a quell'immagine, l'immagine del tormento mio chiuso. Come sarà nell'avvenire? A noi, solo a noi dobbiamo chiederlo […] Papà, il nostro cuore e la nostra mente, quello che con l'esempio ci ha detto come si vive, secondo il dovere, che ha atteso un po' di pace […] avrà bisogno d'aiuto, e verranno i suoi giorni di fiacchezza […] poi c'è il piccolo, c'è Lulletto, piccolo e malato, che di tante cure e di tanto amore avrà bisogno per tirarsi su, per rinascere. S'io penso [a tutto ciò] mi sembra meno crudele il dolore che dovrà portare tutte queste cose". Da una lettera di Lietta a Stefano da Firenze, datata 12 dicembre 1918. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit., pp. 335-336.

consento su tutto che deciderai”[93]). Luigi rispose: “Bisogna agire *semplicemente*, cioè a dire senza nessuna complicazione sentimentale”[94].

Avvicinandosi il momento del distacco, come in una inversioni di ruoli, il padre cercava forza dal figlio.

> Ho bisogno di tutto il mio coraggio. […] perché l’animo che sul punto mi manca, ha bisogno di esser confortato e sostenuto. In questo momento, dal mio letto, io la sento cantare di là – Io son uomo e son soldato, Viva la libertà – E pigia, pigia, cantando, sulla *parola libertà*. Sogna la libertà, capisci? […] la libertà ch’ella *non può più avere*, non perché altri gliela tolga, ma perché il suo male gliela toglie, irreparabilmente. Non è qui libera, per ora, di fare ciò che le piace? E nossignori: si sente schiava, e non vuole più stare in casa, e minaccia di uscire, uno di questi giorni, per non far più ritorno. [95]

Questa è l’ultima immagine di Antonietta Portolano che emerge dall’epistolario: lei sempre fiera e risoluta anche nei suoi eccessi, e il marito non ancora rassegnato, nuovamente ferito dalla sua “minaccia di uscire”. Poco prima aveva proposto di agire “senza nessuna complicazione sentimentale”, ma arrivato al dunque non riusciva ad esserle indifferente[96].

---

[93] *Ivi*, p. 341. Telegramma di Stefano a Luigi, datato 18 dicembre 1918.

[94] *Ivi*, p. 343. Lettera di Luigi a Stefano, datata 19 dicembre 1918. Corsivo nel testo.

[95] *Ivi*, p. 347. Lettera di Luigi datata 21 dicembre 1918.

[96] Luigi ne scrisse all’amico Nino Martoglio “la mia più tremenda sciagura familiare [per cui] il cuore mi sanguinava in petto, come mi sanguina tutt’ora”. Lettera di Luigi a Nino Martoglio, della metà di marzo del 1919. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 352.

Antonietta fu prelevata da casa la mattina del 13 gennaio del 1919[97].

Stefano, anni dopo, ricordò con partecipazione il trauma di quel distacco che, in fondo all'animo, continuava ad interpretare come un crimine:

> Vedemmo quel giorno avvicinarsi come il condannato a morte vede il giorno dell'esecuzione; restammo, dopo il "tradimento" con cui si poté condurla e lasciarla in quella prigione, come una famiglia devastata dal lutto e dalla colpa[98].

Cinque anni dopo ad Antonietta fu proposto un rientro in famiglia[99]; lei rifiutò sentendo riemergere l'antico astio. Solo allora, nell'estate del 1924, Luigi si persuase di averla persa[100].

---

[97] A "Villa Giuseppina", casa di cura sulla via Nomentana, restò per oltre 40 anni, fino alla morte avvenuta il 17 dicembre del 1959. Il ricovero le era stato proposto con un inganno: era necessario per procedere alla separazione legale dal marito da lei richiesta. L'ennesima menzogna a cui i "sani" erano dovuti ricorrere per arginare le pretese della malata.

[98] *Ivi* p. 353. Da un appunto di Stefano su un quaderno.

[99] "Luigi considerava come ancora vivente il vincolo con la moglie malata. Secondo la testimonianza fornita da Stefano al biografo Gaspare Giudice, spesso si struggeva per il desiderio di riaverla con sé, s'informava dai due figli, che le facevano visita, delle sue condizioni, dell'umore e di quello che diceva di lui". "Stefano raccontò poi ai propri figli che il padre arrivò perfino a vagheggiare che riabitando insieme, lui e lei, […] [avrebbero potuto] ristabilire un rapporto più sereno". In *Il figlio prigioniero*, cit. p. 353.

[100] Dagli appunti di Stefano per il biografo Gaspare Giudice: "Nel 1924, dopo 5 anni, parvero maturate le condizioni perché il ritorno a casa di Mamma potesse avvenire, e si prese in fitto una casa isolata a Monteluco, sopra Spoleto […] al dunque ella non volle più: sul punto di uscire dalla "prigione" in cui smaniava […] vi si aggrappò come ad un rifugio che aveva paura di abbandonare, e le rinacquero d'improvviso tutte le avversioni contro il suo eterno nemico […] Fu solo allora che Pirandello rinunciò alla speranza di potersi un giorno riprendere la donna che aveva sempre in cuore e nei sensi". Estate 1924. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 134.

Stefano si domandava se l'internamento della madre, avvenuto in concomitanza con la sua scelta di farsi scrittore e con l'ascesa teatrale del padre, fosse l'estremo sacrificio preteso dalla scrittura. Lo stato elettivo dell'arte prevaleva sul vincolo di sangue e si sarebbe di nuovo nutrito di quel dolore.

L' inesorabile disgregazione della famiglia

il mio amore per te è una cosa importante,
più libero e più schiavo
del comune affetto dei figli per il padre.
Stefano a Luigi.

Con la separazione da Antonietta mutarono le coordinate di vita dei Pirandello. Lei era divenuta centro delle attenzioni (e delle preoccupazioni) dei componenti della famiglia che, nello sforzo di renderla partecipe alle loro vite, avevano indistricabilmente annodato le loro sorti. Ora, senza più l'impegno comune per la malata, sembrò mancare lo stimolo al sostegno vicendevole; quel *tourbillon* di sentimenti, oscillanti tra comprensione reciproca e volontà di protezione, naufragava in una confusa volontà di evasione e risarcimento.

Dal 1919 Stefano iniziò a revisionare gli scritti composti durante la prigionia[101] e maturò la convinzione di diventare un autore. Coltivando la scrittura, arte notoriamente irredditizia, rischiava di prolungare il suo stato di dipendenza

[101] Arturo Farinelli scrisse all'amico Stefano: " Ho letto ed ora amo la tua commedia (riferito ai *Bambini* o *L'uccelliera*, composti durante le prigionia). L'impressione generale è ottima. C'è tanta umanità nei tuoi personaggi e tanto senso di dolorosa realtà che il lettore, specialmente se poeta, è conquistato" (Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 90. Lettera datata 28 gennaio 1919). Stefano decise di abbandonare il mondo dell'arma. Scrisse al riguardo alla madre dalla caserma in cui terminava il periodo di leva: "Io qui ci sto assai malvolentieri: non mi sento più assolutamente di fare servizio sotto a dei superiori stupidi e che mi irritano […] E' proprio un ozio faticoso quello che sono costretto a fare, perché non conclude nulla eppure mi fa stare sempre all'erta […] speriamo che la sorte non mi negherà di poter esprimere con l'arte le mie passioni". Lettera di Stefano alla madre, da Macerata, datata 24 settembre 1919. Cfr. *Ivi*, p. 92. Si noti il tono confidenziale del testo che mostra come per Stefano la madre, pur rinchiusa in una casa di salute, rimanga un riferimento costante.

economica[102]. Motivato da un debito di riconoscenza, acconsentì ad aiutare il genitore innescando quel rapporto di sottomissione che gli impedì, come osserveremo, una completa maturazione[103]. Della mancata autonomia dei figli Luigi era consapevole, ma condivideva in pieno le loro ambizioni artistiche (la scrittura per Stefano, la pittura per Fausto) poiché erano state anche le sue. Nell'ottobre del 1921 scriveva all'amico Ugo Ojetti, lasciando trapelare una nota di orgoglio:

> I miei due ragazzi sono, purtroppo, come me: hanno anch'essi il baco nostro, con la disgrazia di voler fare proprio sul serio: e l'uno, il maggiore, scrive, e l'altro è avviato alla pittura. Sono davvero, credi, due bravi ragazzi, che presto faranno parlare di loro. [104]

Con le nozze di Lietta, nel luglio del 1921[105], Luigi vide nuovamente franare gli equilibri affettivi difficilmente raggiunti. In quel periodo anche Stefano pensava al matrimonio[106].

---

[102] In una lettera alla fidanzata Olinda, Stefano le confidava al riguardo: "Ci troviamo in una situazione molto malinconica, cara Dodimia, e Papà specialmente, che si vede i due rampolli rimasti ciondoloni, uno da una parte e uno dall'altra". *Quella tristissima estate del Ventuno*, cit. p. 237. Lettera di Stefano ad Olinda datata 4 agosto 1921.

[103] "papà non si accorge quasi del mio animo volto così a Lui, perché anche Egli s'è abituato a considerarmi quasi perduto per se stesso". Da una lettera di Stefano ad Olinda, datata 3 febbraio 1921. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 101.

[104] *Quella tristissima estate del Ventuno*, cit. p. 237. Lettera di Luigi a Ugo Ojetti, datata ottobre 1921.

[105] Sul finire del 1921 Lietta informò la famiglia che presto sarebbe partita per il Cile, poiché il marito, diplomatico, era richiamato in patria. Questo causò a Luigi un grande dolore. Il 1921 fu un periodo lastricato di esperienze e situazioni che influenzarono gli eventi futuri della famiglia. Utile

Quei passi dei figli[107] verso l'autonomia dovevano risvegliare nel padre l'eco di un trauma ancora insuperato: l'assenza della moglie[108]. Nel dramma *La casa a due piani* alcune battute del protagonista, ispirato a Luigi, manifestano la comprensione di Stefano per la solitudine umana del genitore:

> Il padre: è inumano vedersi accostare un figlio che piange la mamma, buffone che tra cinque mesi sarà tutto di un'altra donna! E viene a consolarti… e viene a cercare consolazione da te che sei solo e vuoto e arso e distrutto. [109]

Dopo tanti episodi tragici, Luigi si era aggrappato ai figli come all'ultima risorsa e Stefano comprendeva che il genitore avrebbe voluto cristallizzare, così com'era, quel che restava della sua famiglia: lui e i figli, uniti e immobili, fuori dal fluire

---

al riguardo è l'articolo di Andrea Pirandello, *Quella tristissima estate del Ventuno*, Ariel / Archivio, anno I, n°3, Sett.- Dic. 1986, Bulzoni, Roma, pp. 230-246.

[106] Stefano conosceva Olinda Labrioca (Roma 1898-1972) fin da quando frequentava suo fratello Mario al ginnasio. In una lettera alla sua famiglia durante la sua detenzione (22 gennaio 1916, da Mauthausen) ne fece premuroso cenno ("La signorina Olinda mi scrive che studia"). Olinda si diplomò in pianoforte al conservatorio di S. Cecilia e continuò nel perfezionamento da solista sino alla nascita dei figli a cui unicamente si dedicò. Tornato Stefano a Roma, i due si fidanzarono uniti da sincero amore e si sposarono il 18 marzo 1922.

[107] Nel 1927 Fausto decise di allontanarsi per Parigi dove sposò Pompilia D'Aprile dalla quale ebbe nel 1928 il primo figlio, PierLuigi. Lietta e Fausto, pur segnati da cicatrici indelebili, riuscirono ad evadere dall'invadente presenza del padre, completando, ognuno nei suoi modi, il naturale processo di emancipazione. Più enigmatica, se non controversa, la scelta di Stefano che restò accanto al genitore incatenato al sentimento della devozione filiale.

[108] "Che spettacolo, amore mio, vedere come la vita può ridurre un uomo buono, intelligente, un povero grande spirito. E tutto sta lì, perché gli è mancata la sua donna". Cfr. *Quella tristissima estate del Ventuno*, cit. p. 231. Lettera di Stefano ad Olinda, datata 12 agosto 1921.

[109] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 567. Da *La casa a due piani*. Ricordiamo che il dramma, composto nel periodo della prigionia, fu più volte revisionato.

della vita[110]. Il dramma *La casa a due piani*, nella sua formidabile valenza di documento autobiografico, ci attesta anche questo intimo desiderio di Luigi, nei termini in cui Stefano credeva di interpretarlo:

> ma come sono grato a me stesso, però, d'aver saputo vedere che non doveva durare per troppo tempo… e d'aver voluto terribilmente… e d'aver saputo tirarcene fuori… per entrare in questo nostro paradiso […] per ciò che non deve più mutarsi. [111]

Il prolifico laboratorio creativo che era stato la famiglia Pirandello, si disgregava dietro la spinta degli avvenimenti che lo avevano avviato. Mutate queste coordinate artistiche[112] ed esistenziali, a Luigi non restava che uscire e

---

[110] In questo periodo compose l'*Enrico IV* (steso tra il settembre e il novembre del 1921). Nel dramma del personaggio che ha voluto trarsi dal fluire della vita, forse il maestro rifletteva i motivi che viveva in quel frangente.

[111] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. da *La casa a due piani*, p.550.

[112] Nel 1925 Luigi terminava *Uno, nessuno e centomila* a cui si dedicava da più di quindici anni. Come intuiva il figlio quel "puntello" della vita del genitore, che trovava materia d'ispirazione nelle anomalie della sua famiglia, veniva meno. Scriveva Stefano al riguardo: "non hai scritto un libro. Hai esercitato il tuo spirito, come in atti di vita: non per divenire un più bravo letterato, ma per esser meglio di te stesso, un migliore uomo. Perciò associavi i tuoi figli alle scoperte del tuo lavoro, che è stato nella vita della nostra casa. *Uno, nessuno e centomila*. Che pena che sia ultimato […] Certo, è stato per quindici anni un rifugio del tuo spirito […] Raggiungerlo, trovarlo, non appena conclusa una fatica, è stato lo scopo che ti ha fatto lavorare con tanta alacrità. Rifugio tormentoso. Anche evitato, talvolta, e temuto. Lo so". Tratto da "Prefazione all'opera di mio padre *Uno, Nessuno e Centomila*", di Stefano Landi, su "Fiera Letteraria" 13 dicembre 1925. Per la citazione cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 147-148.

rappresentare il mondo attraverso l'esperienza teatrale. In questo ingranaggio era inevitabilmente coinvolto anche Stefano[113].

Intuiva con perspicacia Valentino Bompiani, decifrando anzitempo l'anomalia del loro legame:

> Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico: Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo. [114]

In un campo Stefano fu realmente libero, nella sfera del sentimento, costruendo quella casa salda e felice che al padre la sorte aveva negato[115]. Con la nuova

---

[113] Luigi si riversò totalmente su Stefano che gli era rimasto vicino esigendo, forse senza rendersene conto, che il tempo e le capacità del figlio fossero a sua disposizione. Si ha testimonianza di alcuni elaborati attribuiti a Luigi ma composti da Stefano, e altri testi scritti da padre e figlio in collaborazione: - la *Prefazione* di Luigi ai *Sei personaggi in cerca di autore*, dal XXII al XXV capoverso è frutto di collaborazione tra padre e figlio, il resto solo del figlio; - *Il pipistrello*, iniziato a luglio con la collaborazione di Stefano, terminato da Luigi in novembre; - *Giuoca Pietro!* Scenario e trame realizzate da Stefano da un'idea di Luigi; - *Non si sa come* rielaborazione del secondo e del terzo atto a cura di Stefano; - *I giganti della montagna*, III atto, IV momento, la stesura è di Stefano che seguì le volontà del padre. Quanto detto è testimoniato anche dalle lettere pubblicate nel testo di *Stefano Pirandello, Tutto il Teatro*, cit. pp. 137, 169, 194, 218, 247.

[114] *Ivi*, p. 46.

[115] Stefano scrisse anni dopo, lasciando trasparire un velo d'amarezza: "mi pare di aver rifatto casa nostra, come avrebbe potuto essere!". (Cfr. *Nel tempo della lontananza*. cit., p. 92. Lettera di Stefano a Luigi, datata novembre 1926). Come accennato il 18 marzo del 1922 Stefano sposò Olinda Labrioca. La giovane coppia si trasferì a casa di Luigi in via Pietralata. Il 1° gennaio del 1923 nacque la primogenita M. Antonietta, detta Ninì, il 1° novembre 1925 Andrea Luigi, il 20 ottobre 1926 il terzogenito Giorgio. In occasione della nascita del primo maschio Luigi, da Brema, inviò un telegramma a Stefano: "Scongiuro tenere lontano bambino infelicità mio nome". Credendo nel ruolo apotropaico del nome, supplicò Stefano di non chiamare col proprio nome il neonato come se, in cuor suo, volesse evitare di dar seguito alla catena di sciagure che avevano

famiglia da mantenere mutavano le esigenze pratiche e Stefano dovette intensificare, suo malgrado, la collaborazioni ai giornali[116].

Nel marzo del 1924 iniziava la vicenda del Teatro d'Arte[117], un progetto di riforma teatrale voluto e promosso dal Maestro[118], che presto lasciò spazio a forti delusioni. Questo episodio portò Luigi al prolungato soggiorno all'estero e al progressivo aggravarsi del suo "male di vivere". Ne sono testimonianza i testi delle lettere che scriveva con regolarità al figlio, in cui, oltre a fornire direttive

---

caratterizzato tutta la sua vita. Per la citazione cfr. *Nel tempo della lontananza*, cit, p. 63. Telegramma di Luigi a Stefano e Olinda. Datato 4 novembre 1925.

[116] Appena assunto nel giornale "Il Mondo", (marzo 1922) Stefano venne licenziato per riduzione del personale e, nonostante gli sforzi del padre, non riuscì a trovare un impiego stabile prima dell'agosto 1925: "Io ho trovato posto all'ufficio di corrispondenza della Commissione Tecnica dell'Agricoltura […]. E' in formazione il giornale settimanale o, se ci si arriva, quotidiano "Il popolo d'Italia Agricolo" e io ne sarò redattore". Il settimanale si chiamerà "La Domenica dell'Agricoltore". Lettera di Stefano ad Olinda, datata 13 agosto 1925. *Ivi*, p. 141.

[117] Il progetto del Teatro d'Arte, o Teatro dei Dodici, ebbe inizio nella primavera del 1924 e quasi tutto il carico dell'organizzazione ricadde su Stefano. Il 30 agosto apparve sulla rivista milanese "Convegno" la prima stesura dell'atto costitutivo in cui erano elencati i promotori: Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Pasquale Cantarella, Giovanni Cavicchioli, Maria Laetitia Celli, Silvio D'Amico, Leo Ferraro, Stefano Landi, Lamberto Ricasso, Giuseppe Prezzolino, Orio Vergani, Cesare Giulio Viola. Direttore era Luigi Pirandello, detto il Maestro. Il 1 ottobre, in seguito all'udienza concessa ai promotori da Mussolini, Stefano scriveva a Claudio Argentieri: "ci ha assicurato che il governo si assumeva interamente il finanziamento dell'impresa". Il 2 aprile del 1925 il Teatro d'Arte veniva inaugurato all'Odescalchi con la rappresentazione della *Sagra del signore della Nave* di Luigi e *Gli dei della montagna* di L. Dunsany. Il 10 maggio, a causa dei debiti contratti, nonostante le sovvenzioni pubbliche e private, Luigi organizzò una serie di *tournée* all'estero nella speranza di sanare la situazione. Cresceva il prestigio di Luigi all'estero, mentre in Italia le sue opere cadevano nell'oblio. In ottobre il drammaturgo era in Germania e fiorivano i pettegolezzi per la relazione tra il Maestro e la giovane prima attrice Marta Abba.

[118] Luigi Pirandello era ormai nominato negli ambienti teatrali "il Maestro".

sulle mansioni da svolgere, gli parlava costantemente del suo disamore per la vita.

> Sono profondamente amareggiato e ho bisogno di non pensare a nulla di quanto è avvenuto nella nostra sciaguratissima casa distrutta. Io sarò sempre, e tutto, per voi […] ma si faccia ognuno da sé, come sa, come può, la sua vita. Io, della mia, non so più che farmene. Lavoro a più non posso per non avvertirne il peso. [119]

Stefano tentava di rianimarlo e a quello stato dichiarato[120], che suonava come richiesta d'aiuto, prontamente rispondeva con la voce del suo affetto: cercava di restituire al padre, attraverso l'immagine che aveva di lui, la fiducia nella sua grandezza d'animo e nella sua capacità di dominare gli eventi.

> Perché devi avere, Papà mio, questo senso atroce della vita e di noi che ne siamo le creature? […] Tu hai sempre dominato te stesso e la tua sorte. Se tu avessi avuto una sorte più facile a che ti sarebbe

---

[119] Cfr. *Nel tempo della lontananza*, cit. p. 72. Lettera di Luigi a Stefano e Fausto, datata 6 giugno 1926.

[120] Per dimostrare le condizioni morali di Luigi, e comprendere le inevitabili ripercussioni nell'animo di Stefano, riportiamo parti di lettere significative: "L'idea di chiudermi in una vita sedentaria mi fa orrore. E terrore la compagnia di me stesso. Sono pieno di nausea e di amarezza".(*Ivi*, p. 102. Lettera di Luigi a Stefano datata 16 maggio 1928). Da Parigi: "Io sono condannato a questa atroce solitudine, e affogo in una tristezza senza più riparo né altro scampo, fuori che nella morte […] Per un disperato è già qualche cosa non aver da rimpiangere, ricordando". (*Ivi*, p. 146. Lettera di Luigi ai figli, datata gennaio 1931); e ancora: "Sono, figliuoli miei, in tali condizioni di spirito, che la vita non mi è più quasi sopportabile. Mi s'è freddata in un disamore di tutto, così squallido e vano! Scrivervi per farvi sapere questo, mi sembra una crudeltà, che farei meglio a gettare in bocca, come un lacerto putrefatto, a questi cani sdrajati a terra, ammalati di noja, che sono i giorni della mia vita presente". (*Ivi*, p. 150. Lettera di Luigi ai figli, datata 21 febbraio 1932).

> servito possedere tanta energia? Forse non la avresti avuta. Saresti stato più piccolo e più povero, ma non credere più felice o meno disgraziato. [121]

L'esilio volontario di Luigi era dovuto anche dalla delusione per il clima politico e culturale italiano. Mosso da preoccupazione Stefano decise persino di ricorrere all'autorevolezza del Duce, supplicandolo di richiamare in patria il genitore[122] (ma alla richiesta non seguì risposta). I loro ruoli mutavano, come già in passato era accaduto, si invertivano secondo necessità[123]. Quello di Luigi era un "teatro di guerra" [124] con la vita, e il figlio credeva che il padre, per rifiorire, dovesse tornare alla muta soddisfazione della scrittura, sua prima passione:

> E' per me impensabile che tu possa infierire contro te stesso: col sentimento che hai delle cose […]. Da un vicolo cieco non c'è altro che

---

[121] Cfr. *ivi*, p. 74. Lettera di Stefano a Luigi datata 10 giugno 1926.

[122] "Pirandello, da qualche anno, perde interesse alla vita […] Io so che basterebbe ancorarlo di nuovo all'arte per dargli un altro destino […] so che egli sarebbe sensibilissimo all'attesa di V.E. Se V.E gli facesse comunicare che desidera consultarlo, e magari lo ricevesse per rimproverarlo, per dirgli che non ha piacere di vederlo perder tempo nel mondo e che desidera "confinarlo" in Italia per qualche anno dandogli come compito di lavorare, mio Padre sarebbe salvo". Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 195. Lettera di Stefano a Benito Mussolini, datata 6 febbraio 1932.

[123] Il capovolgimento di statuto tra padre e figlio è un tema ricorrente negli scritti di Stefano. Ne è un chiaro esempio la commedia *Un padre ci vuole*, esaminata nel capitolo seguente.

[124] Scrive Luigi Pirandello *in limine vitae*: "Il mio è stato un teatro di guerra. La guerra ha rivelato a me stesso il teatro: quando le passioni si scatenarono, quelle passioni io feci soffrire alle mie creature sui palcoscenici". E le passioni di Luigi "si scatenarono" dal 1915, anno delle sue prime rappresentazioni ma anche l'anno in cui il figlio fu fatto prigioniero, e le condizioni mentali della moglie andarono verso una irrecuperabile degenerazione. Per questo mi sembra che il suo sia "un teatro di guerra" con la vita, e le "passioni" fatte soffrire ai personaggi traevano spunto dalle sue. Per citazione cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 10.

> tornare indietro. Tu hai bisogno […] soprattutto della tua arte: l'arte tua prima, quella a cui davi tutto disinteressatamente, quella che non rende […], il lavoro fatto solo per la soddisfazione di farlo. [125]

Stefano non capiva che il fuoco dell'arte logora per sua natura e l'ascesa ai traguardi dell'immortalità è a senso unico, non consente ripensamenti. Quello straordinario "sentimento […] delle cose" che muoveva l'artista, era indistinguibile dal "senso atroce della vita" che lo consumava. Motivato dall'amore il figlio avrebbe voluto riportare il padre nei recinti della normalità, ma il destino dello scrittore vero è ardere del proprio genio e Luigi non poteva sottrarsi.

L'investitura del premio "Nobel"[126] rinvigorì l'interesse per l'opera del Maestro, ma non lo sottrasse dalla sua apatia per la vita. Seguì per Stefano un'altra grande soddisfazione: la vincita del "Premio Viareggio" con il romanzo *Il muro di casa*[127]. Questi episodi non portarono che un passeggero entusiasmo.

---

[125] *Ivi*, p. 197. Lettera di Stefano a Luigi datata 24 febbraio 1932.

[126] Il cui conferimento gli fu ufficialmente comunicato il 9 novembre 1934.

[127] Edito da Bompiani il 2 luglio 1935. Vinse il prestigioso premio Viareggio il 12 agosto, in *ex aequo* con *Uomo solo* di Mario Massa. Stefano firmò usando lo pseudonimo Landi. La sua candidatura fu fortemente appoggiata da Massimo Bontempelli, amico del padre e suo estimatore. Riportiamo questa interessante recensione di Luigi Fallacara sul *Muro di casa* di Landi: "ha fissato la realtà oggettiva dal di dentro dei suoi personaggi; però invece di farli urtare contro di essa, li ha sprofondati nel loro mondo interiore, dilatato e affinato duranti i lenti giorni della prigionia […] L'arte di Landi vuol cogliere questi fatti interiori sino alle minime sfumature […] con pochi tratti egli giunge a toccare una realtà sempre nuova, il fondo del cuore umano", 1° novembre 1935, "Il Frontespizio". Riportiamo questo interessante intervento di Piero Nardi: "Tutti gli eroi ci tornano innanzi ossessionati da pensieri di sé, in un grado penoso di tensione. E forse il maggior pregio del libro è in questa tensione: sotto i propositi […] una secreta vena di sentimento riesce a trasformarsi, caricandosi d'inconscia energia, in sostanza lirica del motivo psicologico, a

L'epistolario si chiude bruscamente con l'ultima lettera di Luigi al figlio inviata da Berlino il 30 novembre 1936, appena 10 giorni prima dell'improvvisa morte. Il padre parlava dei soliti progetti che Stefano doveva seguire, e lo informava del suo imminente rientro a Roma[128]. Il testo si chiude con una profetica informazione sulle sue condizioni di salute: "Il naso mi sgocciola maledettamente e bisogna che smetta di scrivere"[129].

Il 10 dicembre, nella sua stanza di via Bosio, Luigi moriva lasciando incompiuta l'opera che doveva chiudere il progetto letterario della trilogia del mito[130].

Nell'ultima notte terrena, Stefano raccolse dalle labbra del padre agonizzante la traccia dell'atto mancante dei *Giganti della Montagna*[131]. Fu un delirio creativo

---

rivelarlo patito oltre che studiato". 1° dicembre 1935, "Pan". Per le citazioni cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il Teatro*, cit. pp. 230-231.

[128] Ricorda di quell'ultimo periodo il figlio di Stefano, Andrea Pirandello: "La sua inappetenza era una croce per i miei genitori […] sembrava tutta una cosa con l'annichillimento della sua fisicità. Nonno si stava bruciando, e forse lo sapeva, e voleva". Cfr. "Ricordo", in *Pirandello, l'uomo, lo scrittore, il teatrante*, cit.

[129] *Ivi*, p. 210. Lettera di Luigi a Stefano, datata 30 novembre 1936.

[130] *I Fantasmi*, prima parte del mito *I Giganti della Montagna*, comparve su "Nuova Antologia", Roma, il 16 dicembre 1931. Questa produzione, chiamata "Mito dell'Arte", avrebbe dovuto continuare e concludere la trilogia iniziata con *La nuova colonia* (Mito Sociale) e proseguita con *Lazzaro* (Mito Religioso). Come confermato dall'epistolario: cfr. *Nel tempo della lontananza*, cit. p. 310

[131] Scrive Stefano: "Ecco l'azione del terzo atto (IV momento) dei *Giganti della Montagna*, come io posso ricostruirla da quanto me ne disse mio padre, e col senso che avrebbe dovuto avere […] Ma non posso sapere se, all'ultimo, nella fantasia di mio Padre, che fu occupata da questi fantasmi durante tutta la penultima nottata della Sua vita, tanto che alla mattina mi disse che aveva dovuto sostenere la terribile fatica di comporre in mente tutto il terzo atto, e che ora, avendo risolto ogni intoppo, sperava di poter riposare un poco […]. Io seppi da Lui, quella

con cui Luigi era chiamato ad esprimere il testamento perpetuo dell'esser venuto al mondo. L'ulivo saraceno, che aveva invaso i suoi pensieri accompagnandolo come l'ultima soddisfazione, possedeva una valenza catartica per l'intera sua vita: il valore della memoria e delle origini contro l'inconsistenza dell'effimero. Stefano non lo deluse intuendolo.

---

mattina, soltanto questo, che aveva trovato un olivo saraceno. - C'è -, mi disse sorridendo -un olivo saraceno grande in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto -". *Ivi*, p. 358.

10-XII-1936: la separazione

mio Padre è tutto fluido in me;
se ne scrivo mi si pietrifica e lo perdo.
S. Pirandello

Il 13 Dicembre, seguendo le sue volontà, Luigi venne cremato. In quella triste occasione Stefano confidò all'amico Corrado Alvaro: "Avessi visto: un pugno di cenere. Come fossero passati mille anni"[132]. Era sgomento che di quel padre, paziente despota ed egemone riferimento, non fosse rimasto nulla.

Stefano cadde in uno stato di smarrimento; forse non era pronto ad affrontare quel processo di emancipazione che aveva tanto inseguito, come avesse in fondo ancora bisogno di quella presenza, esigente per virtù di intelletto ma anche bisognoso di attenzioni e rassicurazioni.

Avvertiva lo spirito del padre in sé, vitale e fluente, tanto che rifiutò di scrivere una biografia per il timore di dissiparlo[133]. Infatti la scrittura è un'arte liberatoria,

---

[132] Il 18 Febbraio Stefano era a Porto Empedocle. Doveva prendere accordi con le autorità locali per la tumulazione del padre. Venne quindi ossequiato il suo volere espresso nelle *Mie ultime volontà da rispettare*: "Bruciatemi. E il mio corpo appena arso sia lasciato disperdere, perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare, sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti dove nacqui". Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 250-251.

[133] A Stefano fu chiesto di scrivere una biografia; inizialmente accettò per poi rinunciare. Il motivo del rifiuto è testimoniato da Valentino Bompiani: "dopo qualche giorno è tornato con le spalle curve e quasi tremava: - Non posso, non posso, mio Padre è tutto fluido in me; se ne scrivo mi si pietrifica e lo perdo - ". *Ibidem*.

come uno sfogo che profana e confessa i segreti irrivelabili, e Stefano, comprendendolo, evitò di esporsi a questo rischio.

Il senso di abbandono mutò, almeno in parte, in coscienza di liberazione solo dopo la faticosa ricostruzione della propria personalità. Questo processo lo portò a riconsiderare il rapporto col padre alla luce di una maggior obiettività, senza però giungere a quel distacco emotivo impossibile per chi aveva condiviso tanto. Dopo la perdita, Stefano dichiarò di voler essere unico curatore e amministratore dell'opera del padre[134]. Il rendersi custode di quel tesoro, che germogliava dal rovo delle loro sofferenze, doveva dargli l'illusione di un ultimo legame con lui, come un modo per trattenerlo ancora. Ma senza il vigoroso riferimento paterno, la fiducia in sé veniva meno:

> io non sento proprio di dovermi mettere in mezzo, io, ormai solo; io, che Gli sono stato a fianco e l'ho difeso tutta la mia vita; ora ch'Egli è in salvo… c'è più bisogno di me? Che c'entro più io? Io l'ho perso davvero […] è troppo anche ciò che il mondo chiede al figlio d'Uno che fatalmente per tutti seguita a vivere, vivo forse più di prima. [135]

---

[134] "Ma se c'è al mondo qualcuno a cui ci si debba rivolgere per tutto ciò che riguarda l'opera del Babbo, questo sono io: non foss'altro perché me ne occupavo già, per incarico del Babbo stesso, e sempre me ne sono occupato, si può dire da che ho avuto uso di ragione. Per tante cose il Babbo aveva addirittura più fiducia in me che in se stesso". *Ivi* p. 251. Da una lettera di Stefano a Arnaldo Mondadori, datata 10 marzo 1937.

[135] *Ivi*, p. 265. Da una lettera di Stefano a Guglielmo Lo Curzio, datata 20 aprile 1938.

Si noti come Stefano consideri il padre cosa propria ("l'ho perso"), come insista sul suo stato di solitudine, di abbandono ("io, ormai solo"), come il figlio si senta inadeguato e inutile, senza un ruolo ("c'è più bisogno di me?").

L'anno seguente alla moglie manifestava una positiva volontà di riscatto, forse dovuta al successo delle rappresentazioni teatrali[136], ma il proposito di rivalsa naufragava nel tentativo di attuarsi: intimamente Stefano faticava ad elaborare la perdita del padre, e soffriva dei tanti nodi irrisolti che portarono a non poche incomprensioni. Questo dolore emerge da testi chiave, lettere agli amici di sempre che risuonano come uno sfogo a lungo trattenuto, carico di ammissioni inconfessabili.

> [di] rivangare ricordi di tutti i generi. E' il ribrezzo che me ne tiene lontano. Dio, ci fosse un solo ricordo bello in tutti gli anni trascorsi accanto a mio Padre! […] Mio Padre è un "intoccabile", caro Valentino: una carica di energia vitale sbalestrata in un mondo di cui non capì mai i rapporti sociali, i doveri di convivenza, le convenienze: nemmeno gli affetti familiari, accecato dai suoi amori esclusivi: iroso, ingiusto, disumano con tutti fuorché con l'idolo del momento, che il più delle volte non restava sugli altari che qualche mese: tranne uno [si riferisce a Marta Abba], che per sciagura sua e di tutti, rimase in carica per anni e anni […] io debbo tener tutto chiuso. Credi pure che quel che era da

[136] In questo periodo Stefano curava la rappresentazione teatrale dei suoi migliori drammi: *L'innocenza di Coriolano, Il falco d'argento, Icaro*.

> tirar fuori [lettere dell'epistolario] l'hai avuto tutto tu, ed è servito a mettere in luce una faccia di Lui meravigliosamente bella: quella faccia che, nel cuore di chi gli visse vicino e lo conobbe per intero, gli fa perdonare tutte le altre, tante, e nessuna da mostrare senza rischi. Questo chiarisca anche perché io non scriverò un libro su mio Padre, a meno che altri […] non sollevino certi veli. E allora forse non avrei da difendere la Sua memoria, ma la vita di qualcuno di noi"[137].

Alla base della maggior incomprensione tra padre e figlio sta la relazione tra il Maestro e la giovane attrice Marta Abba, considerata "figlia d'elezione". Questa unione, che cronologicamente coprì l'ultima parte della vita di Luigi, offese profondamente Stefano, non tanto per i pettegolezzi imbarazzanti, e a volte credibili, che fiorirono su quel rapporto, quanto perché lui aspirava ad un legame esclusivo col padre, in virtù di tante esperienze passate. Era per Stefano incomprensibile che un'estranea potesse usurpare il suo ruolo nel loro sodalizio artistico, ed era inaccettabile che suo padre lo avesse permesso.

Nel testo della lettera emerge un risentimento non direttamente rivolto alla figura del padre (comunque definito "iroso, ingiusto, disumano"), ma da interpretarsi come sentimento di reazione all'affetto del maestro per Marta ("idolo del momento") preferita persino a lui. Poi il discorso si sposta su ammissioni più personali, che lasciano intuire un retroterra nascosto. Attraverso la divulgazione

[137] *Ivi,* p. 278. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 6 ottobre 1939.

delle sue opere sarebbe prevalsa, nell'immaginario pubblico, la figura di Luigi come grande artista; ma la confessione del figlio faceva riferimento a un altro volto del padre, come una *pars destruens* del suo carattere "da [non] mostrare senza rischi". I "veli" da non sollevare, probabilmente riguardano le verità del loro passato in famiglia, quando Luigi, come un despota, imponeva la sua volontà sui figli, causando loro profondi disagi ("non avrei da difendere la Sua memoria, ma la vita di qualcuno di noi").

Di altro tenore il testo di una lettera, di nuovo indirizzata a Valentino Bompiani, ormai confidente di Stefano, che rivela aspetti sin allora taciuti sulla complessa relazione col genitore:

> Io a mio Padre ho dato esattamente quarantadue anni della vita mia. E sono […] in dovere d'essere vivo per me, da dovermi difendere questo resto di vita in nome mio […] ho voluto servire mio Padre finché ebbe un alito di vita […] [gli ho dato] non solo tutto il mio amore e tutto il mio tempo, ma anche il mio ingegno, ma addirittura la mia collaborazione creativa (pur avendo da creare per me) […] E da Lui ho sopportato più di un tradimento: che m'ha costretto […] a un raddoppio di amorosa servitù da parte mia, ad abbandonare di volta in volta quelle che mi parevano le ultime difese della mia personalità. Quando mi è morto, per un anno, forse per due anni, non capivo più che ci fosse da fare nella vita. Poi ho ricominciato grado a grado a sentirmi rinascere io. Sono poco più di tre anni. Ora, tutto ciò che vorrebbe richiamarmi a

> quelle condizioni, a quelle relazioni con le mie origini, è per me quasi un sopruso […] Quella relazione è divenuta un segreto inaccessibilmente 'mio' […] mi sono conquistato il potere, e il modo, e il diritto di farlo ora tutta cosa mia, mio Padre: come io sono stato cosa sua. Non posso più servire, non posso più essere chiamato a fare il figlio. […] non posso più occuparmi, nemmeno per un momento, di quanto riguarda mio Padre: so questo, che sì, vecchio, forse tornerò il figlio: ma quando avrò finito di dare espressione al mio mondo […] Stefano Landi potrebbe essere nato da un ignoto: perché ho ritrovato, come ogni altro che sia qualcuno, le mie origini in me stesso. [138]

Questo testo è un formidabile strumento di accesso alla realtà psichica di Stefano. Si verifica, per testimonianza diretta, il difficoltoso processo di oggettivizzazione della perdita in relazione alla graduale ricostruzione della propria persona. Stefano ammette e chiarifica, sin dall'*incipit*, il suo ruolo di sudditanza nei confronti del padre ("amorosa servitù"), come la sua scomparsa lo abbia lasciato inizialmente in uno stato di abbandono ("non capivo più che ci fosse da fare nella vita"), e poi come sia faticosamente arrivato ad una ridefinizione del proprio ruolo. Il padre è sentito cosa propria ("tutta cosa mia, mio Padre") proprio come "io sono stato cosa sua", ma ogni azione che lo riporti a quella condizione è avvertita come "un sopruso": si badi, la prevaricazione denunciata si riferisce alla condizione di sudditanza imposta ("non posso più

[138] *Ivi* p. 314-315. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 15 gennaio 1942.

servire”), non alla relazione propria col padre che definisce gelosamente “segreto inaccessibilmente mio”. Il testo si chiude con un richiamo alla sua scelta di essere Landi, ribadendo la volontà di usare quello pseudonimo per trovare le “origini in me stesso”.

Alla stesura della lettera siamo nel gennaio del 1942, a sei anni dalla morte di Luigi. Stefano quarantasettenne tirava le somme della sua vita per scoprire che l’esito era amaro. Dal testo delle lettere risulta chiaro come sia ancora alla ricerca della propria “origine”, da intendersi come identità umana oltre che artistica.

Nel momento in cui un uomo fa bilanci, e il risultato è passivo, dichiararlo, anzi, scriverne come uno sfogo, significa prendere consapevolezza e correggere il tiro. Quindi ammissioni di quel tipo, che chiaramente dovettero pesare molto, avrebbero dovuto avviare un processo di rinnovamento. Stefano avrebbe potuto esprimere la sintesi originale di quel circuito dialettico che era stata la sua vita. Ma questa scintilla, necessaria a consacrare lo scrittore nuovo e l’uomo libero, mancò.

Nel 1952, giunto a una fase di maturità diversa, insieme ad un pesante decennio di incertezza nella produzione teatrale, verificò l’inutilità del suo pseudonimo:

> dopo dieci anni di silenzio il ‘Landi’ dovrei lasciarlo andare. [139]

[139] *Ivi,* p. 368. Da una lettera di Stefano a Paolo Grassi, datata 2 luglio 1952.

Come avremo modo di trattare, è possibile ricavare dalla sua produzione artistica elementi di un qualche valore, ma i suoi passi furono a volte incerti, i successi subito dimenticati. La critica del tempo, spesso superficiale, fu parzialmente responsabile del suo oblio, ma nell'insolito caso di Stefano Pirandello-Landi, i meriti dell'uomo superano quelli dell'artista. Nel tirare le somme della sua vita, non gli restò che ammettere di essere stato un "eterno figlio di Pirandello"[140].

In ultima analisi si deve ammettere, con serena lucidità, che Stefano Landi-Pirandello non riuscì ad affermarsi come grande scrittore semplicemente perché i suoi scritti non vinsero la sfida del tempo. La prima qualità delle sue opere è invece nei frequenti richiami biografici, *topos* carichi di tensione vivida che, se opportunamente decifrati, denotano originalità e contribuiscono a tratteggiare un volto privato, nuovo, a tratti inquietante, del Maestro Pirandello.

[140] *Ivi,* p. 413. Da un appunto dell'autunno 1971.

Il demone della scrittura e il parricidio

Una delle poche cose, anzi,
forse la sola ch'io sapessi di certo era questa:
che mi chiamavo Mattia Pascal.
L. Pirandello

Esiste un substrato esistenziale di enorme spessore dove senso di appartenenza e conflittualità, ammirazione e risentimento, si fondono in una miscela unica che fu la storia di Stefano Landi-Pirandello.

E' noto come l'intera vita dello scrittore fu influenzata e condizionata dall'invadente presenza del padre: Luigi lo introdusse all'arte attraverso le sue creazioni, lo scelse come collaboratore, consigliere, sponda dialettica, esponendolo al rischio del confronto sul terreno dell'arte che si tradusse inevitabilmente in sconfitta. Per Stefano l'essere un Pirandello equivalse alla condanna di un'eredità che neanche la scelta di usare lo pseudonimo Landi poteva cancellare.

Quali possono essere le motivazioni che inducono uno scrittore a fregiarsi di un nuovo nome? La formula è chiara: il nome si lega al destino e viceversa, e le cause dell'atto vanno cercate attraverso la costellazione delle infinite ragioni di ordine psicologico, sociale, estetico, artistico, opportunistico che incorrono nella scelta della *conversio nominis*.

All'adozione dello pseudonimo per cause oggettive (come la persecuzione e la censura, e in tal caso lo pseudonimo è un necessario salvavita), e soggettive (come il criterio estetico e opportunistico), si aggiunga un ventaglio di ragioni profondissime, intimamente custodite o psicologicamente rimosse, raramente ammesse dagli stessi scrittori perché mai razionalizzate, in quanto ancorate alla loro esistenza o al loro senso di identità. In questo ambito sono riflesse, e vanno cercate, le motivazioni dell'uso dello pseudonimo di Stefano Pirandello-Landi.

Nel teatro dei rapporti umani la pseudonimia è la massima affermazione di libertà individuale in cui l'uomo genera sé stesso con la propria ridenominazione, scegliendo chi essere o quale maschera indossare. Quindi le radici di tale scelta originano da una questione di fondo: cos'è e cosa rappresenta il nome, perché si vuol fuggire da esso mutandolo.

Il battesimo onomastico, come un rito, investe il soggetto di aspettative poiché il nome, indicatore esistenziale, contiene in sé un destino, il senso di una predestinazione dalla quale alcuni vogliono sottrarsi. Il fenomeno della ridenominazione fonda una nuova identità non più solo biografica ma estetica, basata su un sodalizio tra la nuova realtà esistenziale e quella artistica: da ciò la *conversio nominis* di uno scrittore equivale spesso una *conversio animi* .[141]

[141] Al riguardo è interessante la prima parte del saggio di Corrado Bologna, *PetrArca petroso*, in *Critica del testo*, n°6, Viella, Roma, 2003.

Se il nome salda l'identità con la memoria familiare, mutarlo significa *in primis* ammettere la presenza di uno scarto esistenziale, un'ombra oscura radicata nell'intimità. Stefano, adottando un nome nuovo, disconosceva l'identità paterna, rinunciava a un'eredità gravosa, abbandonava il carico del passato nascendo di nuovo con una metamorfosi artistico-esistenziale. La sostituzione del nome Landi al posto di Pirandello rappresentava quindi la volontà di cancellare una parte di sé. Questo equivaleva ad un suicidio esistenziale, o meglio, ad una rinascita per "auto-generazione" nel campo dell'arte. L'uomo diventa scrittore quando riesce ad affermare il proprio nome attraverso la sua opera. A riguardo scrive Brenot:

> L'effettiva nascita del creatore sopravviene, in realtà, il giorno in cui riesce ad affermare il proprio nome. Questa lenta e dolorosa gestazione dura spesso diversi anni, nel corso dei quali l'autore cerca un'identità nella scrittura. [142]

La negazione paterna, espressa dall'uso di uno pseudonimo, abbonda nella letteratura (mentre è quasi del tutto assente nel mondo della musica e della pittura in cui si incontrano soprannomi o diminutivi) come se la scrittura agisse su terreni reconditi e, comprendendo oltre la ragione, attraversasse i luoghi proibiti della psiche.

Il mutamento di nome di Stefano, inteso come l'uccisione simbolica del padre scrittore attraverso la soppressione del nome da lui ereditato, e che a lui

[142] *Cfr.* Philippe Brenot, *Geni da legare*, Piemme, Alessandria, 2003, p. 123.

inevitabilmente lega, è quindi la prima tappa del processo di liberazione dalle catene della subordinazione attraverso l'arte. Una forma di parricidio necessaria per tentare di emanciparsi dal proprio *status* di dipendenza e divenire autonomo.

Per il giovane scrittore il passo era particolarmente gravoso: il padre fu artista insigne, ignaro che il coinvolgimento del figlio nel turbine dei suoi fermenti creativi portasse gli effetti devastanti del confronto. Quando Stefano, a partire dall'esperienza della prigionia a Mauthausen, decise di dedicarsi alla scrittura, maturò subito l'idea di non essere più un Pirandello sottraendosi a quel legame che intuiva pericoloso: voleva liberarsi. In arte divenne Stefano Landi.

Chiarite le potenziali motivazioni che portarono Stefano all'uso dello pseudonimo, restano le ragioni che si nascondono dietro l'adozione del nome Landi.

Alberto Savinio pensava al nome dell'ultimo boia del Granduca di Toscana, come se Stefano volesse, in cuor suo, decapitare la subordinazione umana e artistica che lo ancorava al padre. Altri parlano di un riferimento ad un musicista seicentesco data la passione di Stefano per la musica[143].

Se la *conversio nominis* indica una rinascita, la nuova vita origina da un codice genetico adottivo che colma una lacuna, una mancanza o un'incongruenza precedentemente avvertita; nel nostro caso, invece, Stefano vorrebbe segnare un confine, definire una distanza per tracciare un percorso autonomo.

---

[143] Cfr. G. Manitta, *Stefano Pirandello e altri contemporanei*, cit. p. 12.

Landi potrebbe essere il patronimico di Lando e, stando alla tradizione siciliana, è abbreviativo di Gerlando, che è anche il nome della chiesa cattedrale di Agrigento[144]; questo binomio (Gerlando-Girgenti) rimanda al romanzo di Luigi *I vecchi e i giovani* pubblicato nel 1909.

Certo, nel processo laborioso della ricerca d'emancipazione filiale attraverso l'adozione di uno pseudonimo, ricorrere ad un nuovo nome prendendolo in prestito da un personaggio frutto della fantasia del genitore "ripudiato", lascia piuttosto sconcertati sull'esito globale dell'esperimento. Tuttavia le caratteristiche del protagonista chiamato in causa, l'intellettuale principe socialista Gerlando Laurentano, aiutano a comprendere le cause determinanti la scelta di Stefano, se si vuole interpretare l'adozione del suo pseudonimo in questa prospettiva. Anche Lando è un figlio in netta opposizione con le idee politiche del padre, il borbonico Ippolito Laurentano.

Se qui possiamo ricercare il movente alla scelta di Stefano sull'identità di Landi, è bene non cadere nell'abbaglio che alla base della motivazione vi sia il solo carattere politico del personaggio. A Stefano interessa il tema dell'opposizione, dello scontro non soltanto generazionale, quanto personale tra quel padre e quel figlio che paga caro il prezzo della libertà. L'ideale politico che anima il romanzo di Luigi, per Stefano si riduce a metafora dell'impatto acre tra la personalità di un

[144] Tesi avallata anche da Sergio Campailla.

padre “padrone” e quella di un figlio che vuole avviarsi in una direzione autonoma ed è costretto ad un lungo e faticoso percorso verso l’indipendenza. Come il personaggio Lando, forse anche Stefano

> covava in segreto un dispetto amaro e cocente del tempo in cui gli era toccato in sorte di vivere […] Fin da giovanotto s’era nutrito di forti e severi studi, non tanto per bisogno di cultura o per passione, quanto per poter pensare e giudicare a suo modo, e serbare così, conversando con gli altri, l’indipendenza del proprio spirito. [145]

Un punto è certo: Stefano sceglieva di evadere divenendo Landi. Ma la maschera onomastica cedeva di fronte alla sudditanza psicologica in cui il Maestro, non volontariamente ma per potenza di intelletto, lo teneva.

Dunque Stefano scelse di essere in arte figlio adottivo di Gerlando, da cui il patronimico Landi, ma costui altri non è che un personaggio pirandelliano. Il passo verso l’emancipazione partiva da un difetto d’origine: Stefano, già nella scelta di essere Landi non recideva affatto il legame col padre, anzi, si legava inconsapevole a lui in modo più profondo. Forse intimamente temeva di troncare quel vincolo con Luigi che ne faceva il figlio prediletto per affinità elettiva. Infatti nei toni delle lettere al padre Stefano non esitava a definirsi:

[145] Cfr. Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in *Pirandello, Tutti i romanzi*, cit. pp. 600-601.

così intimamente tuo, figlio del tuo spirito […] Io son ben piccola parte di me, senza il mio papà. [146]

L'arte di Luigi, la forza d'urto della sua persona, uniti ad un amore filiale di intensità rara, infransero lo schermo che il figlio aveva tentato di frapporre tra loro attraverso lo pseudonimo, riparo troppo fragile, forse perché era solo la punta dell'i*ceberg* di un più complesso gioco di ammirazione, rivalità, sottomissione. Non poteva bastare la maschera onomastica, il destino lo aveva voluto "figlio da sempre"[147] come lui stesso ammetterà in seguito.

Solo in età matura Stefano tornò a riflettere criticamente sulla scelta giovanile di essere Landi e sollevò la questione per la prima volta (almeno secondo le fonti dell'epistolario disponibili) nel maggio del 1950, parlandone con Silvio d'Amico:

avevo pensato […] di ripigliarmi il mio nome in considerazione della trasparenza di quello d'arte, che non fece mai da schermo al temerario 'figlio di Pirandello'. E' vero che serviva ugualmente allo scopo: dichiarava infatti la mia rispettosa intenzione di non compromettere – o usurpare – in dubbie avventure quel nome glorioso. Ma c'è ora che proprio questo sentimento è mutato: e il rispetto a mio Padre mi sembra di doverlo manifestare con la mia nuova speranza, di far vivo

[146] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 147. Lettera di Stefano al Luigi, da Mauthausen, datata 2 settembre 1916.

[147] Stefano Landi, *Le fForme*, cit, p. 21.

> anche io da parte mia il 'nostro' nome. Non voglio più insomma tenermi indegno di portarlo[148].

Quella dichiarata era solo una faccia della medaglia, quella di più semplice ammissione perché chiamava in causa l'umiltà intellettuale ed il rispetto. Più difficile era portare allo stato di coscienza il vero problema, che andava oltre l'uso dello pseudonimo e investiva un carico di risentimento latente, soffocato dall'amorosa subordinazione filiale. Nell'estate del 1952, all'amico Paolo Grassi scriveva:

> Pare che non firmerò più Landi […] rifacendomi vivo nella maturità, dopo dieci anni di silenzio, il 'Landi' che mi era servito nel periodo di prova dovrei lasciarlo andare, e riprendere la mia identità[149].

E con tono di obiettiva rassegnazione concluse:

> mi sembra curioso […] ripararmi dietro questa mascheretta che del resto non mi ha mai celato[150].

Nel giugno del 1955, a quasi vent'anni dalla morte del padre, con una tempistica inquietante, il figlio sessantenne tornava ancora sull'argomento e ne scrisse all'amico Valentino Bompiani:

> Ora firmo Pirandello […] tu facesti fuoco e fiamme per togliermi dal capo l'idea che fosse una necessità per me adottare uno pseudonimo!

---

[148] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 362-363. Da una lettera di Stefano a Silvio d'Amico, datata 17 maggio 1950.

[149] *Ivi*, p. 368. Da una lettera di Stefano a Paolo Grassi, datata 2 luglio 1952.

[150] *Ibidem*.

> Ci sono arrivato due anni fa […] dopo dieci anni di silenzio e maturazione[151].

Stefano maturo affrontava ancora la questione irrisolta dell'identità, problematica artistica ma soprattutto esistenziale: in conclusione la mancata emancipazione dal padre lo aveva reso uomo incompiuto.

Poco prima di morire Stefano appuntò:

> Allora quando accadde l'imposizione ero il solo Landi in circolazione. Ma hai voglia a nasconderti dietro un dito. Tutti sanno che non sei altro che un eterno figlio di Pirandello[152].

Lapidario come un pensiero testamentario e ironico come un epitaffio, Stefano, a pochi mesi dalla morte (avvenuta il 5 febbraio 1972), constatava l'inefficacia di quell'esperimento giovanile che lo illuse di potersi liberare da una presenza devastante e vitale, dopo tanti anni ancora condizionante.

Stefano quindi non indossò la maschera dello pseudonimo per rifiutarsi agli altri: la necessità di essere altro attraverso il mutamento del nome, non assunse per lui le fattezze dell'arte di variar sembianza per godere della propria mutevolezza (come accadde al padre quando da ragazzo firmava con altri nomi i primi componimenti[153]), ma fu piuttosto espressione di una negazione, di una fuga, di

---

[151] *Ivi*, p. 400. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 1 giugno 1955.

[152] *Ivi,* p. 413. Da un appunto scritto nell'autunno del 1971.

[153] Anche Luigi Pirandello, giovanissimo, iniziò a pubblicare poesie, articoli e novelle sotto pseudonimi. Il giornale femminile siracusano "Sogni e Fiori", nel giugno 1883, riportava il sonetto *Fiori Secchi* del sedicenne Luigi che, firmando Emma Navini, si mimetizzava integralmente

una ricerca non conclusa che lo riportava al punto di partenza: Stefano Landi, figlio di Luigi Pirandello.

Il loro rapporto, fatto di sfoghi e rimproveri, confidenze e inversioni di ruoli, sotto il segno di un soccorso vicendevole, disegnava una geometria che richiamava il percorso ciclico della sua poesia *Giro*:

> Come da sempre nati siamo figli,
> come per sempre vivi siamo padri,
> e per questo sarà che uomo sta.
> Stringiti al figlio, stringiti al padre,
> padre e figlio resti.
> E il mondo è un giro che ripassa, dentro.
> […] Non si può mai finire d'avere il giro delle cose in noi. [154]

---

nell'ottica di quel giornale femminile. Nella rivista "Ariel" e nella "Rassegna settimanale universale" spesso firmò Giulian Dorpelli, anagrammando le lettere del suo nome, e Caliban, nome estratto dal repertorio teatrale di Shakespeare. Al riguardo cfr. Renzo Frattarolo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi, 1900-1975*, Longo editore, Ravenna, 1975.

[154] Cfr. Stefano Landi, *Le forme*, *Giro*, cit. p. 22.

La produzione drammatica

Tutte le famiglie felici sono simili le une alle altre;
ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.
Tolstoj, *Anna Karenina.*

Stefano si avvicinò alla scrittura forse più per risarcimento che non per una predestinazione elettiva; l'impulso poteva essere di carattere compensatorio, dato che maturò nel contesto del *lager*, mentre l'affinità intellettiva col padre dovette suggerirgli l'illusione di un'ereditarietà artistica.

Il giovane non era cosciente di questo equivoco, ma intuiva che le esperienze vissute gli fornissero sia il pretesto che il materiale utili al processo creativo.

Vivere accanto a uno scrittore del calibro del padre, in un rapporto di comunione che lo rendeva partecipe dei progetti artistici fin dai primi fermenti, aveva suscitato in Stefano una sensibilità che si concretizzò in un'aspirazione. Aveva inizialmente creduto di realizzarsi nella musica, ma il trauma della detenzione, che si protrasse per tre anni, lo avviò verso il percorso della scrittura: la necessità comunicativa del prigioniero e l'esortazione del padre (preoccupato per la salute psichica del figlio) crearono i presupposti della sua vocazione espressiva.

Difficile stabilire, nella scelta di Stefano, quanto abbia influito il movente soggettivo (l'ispirazione) o quanto i moniti paterni; sta di fatto che Luigi spinse il figlio verso la scrittura perché era l'unico modo di rianimarlo dal suo stato:

> Lavora, lavora anche tu, quanto più puoi. E' l'unico mezzo di sentire come lontano il dolore che ci è vicino[155].

Stefano dovette scorgere tra la sua condizione e quella del padre una sorta di corrispondenza esistenziale, uno *status* di reciprocità nel segno della privazione. Ma situazioni forti ed eventi traumatici, da soli, non sono sufficienti a consacrare un artista. Le esperienze singolari vissute da Landi-Pirandello rappresentano l'elemento migliore della sua produzione: la guerra, la follia materna, il rapporto col padre (che fu il nodo irrisolto della sua esistenza) gli fornirono la sostanza delle migliori scelte tematiche. I drammi composti fino alla morte del padre, in cui gli elementi biografici sono rilevanti, sembrano percorsi da un implicito senso di *pietas*[156], una necessità di conciliazione che vorrebbe assicurare ai personaggi, spesso persi nelle loro ossessioni, almeno il riscatto ontologico. Questa ricerca della moralità, insieme all'insicurezza dell'uomo divenuto privo di un ruolo, diviene un tratto fondamentale nella sua fisionomia artistica.

Colse infatti Luigi:

> ha un suo modo particolare di vedere e di rappresentare la vita, che non ha niente da vedere col mio. [157]

---

[155] Questo il monito costante del genitore al figlio. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 166. Da una lettera di Luigi a Stefano, datata 23 dicembre 1916.

[156] Una simile posizione è condivisa da S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, in *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit.

[157] *Ivi,* p. 13. Lettera di Luigi a Ugo Ojetti, datata 10 dicembre 1921.

Il silenzio artistico degli anni del secondo conflitto mondiale fa da spartiacque tra la prima maniera e la produzione della maturità in cui subentra un personaggio più responsabile, consapevole delle conseguenze delle scelte, e che osserva non solo in sé, ma anche fuori di sé, attento al mondo che volge alle soglie di una modernità inquietante. In questo percorso il dramma *Icaro* (1939) è una felice eccezione poiché rivisita il rapporto col padre riversando, con nuova consapevolezza, i nodi problematici dell'autore nelle due figure mitiche che si caricano di uno spessore autentico.

Bisogna ammettere che il mondo espressivo di Landi-Pirandello comprende elementi che lo legano all'arte di Luigi[158]: era inevitabile che il figlio ne subisse il fascino stimolato come era dal loro ininterrotto dialogo culturale. Laddove Stefano adottò una voce simile a quella del padre, lo fece non tanto per volontaria simulazione quanto per eco di suggestioni comuni. La sua onestà intellettuale è attestata proprio dalla matrice biografica dei drammi che, distanti dal "pirandellismo" (a partire dai risultati), raccontano di anime offese e travagliate, spesso miti e disposte al dialogo, gravitanti intorno al motore sociale della famiglia.

[158] Stefano, in alcuni suoi scritti, affronta la tematica legata all'opposizione vita-forma, e fa propria l'idea per cui i personaggi, una volta creati, hanno un volere proprio e sono indipendenti del loro autore. Questo aspetto è affrontato da Luigi in testi come: le novelle *Colloquii coi personaggi, Tragedia d'un personaggio* e un passo del *Fu Mattia Pascal* dell'edizione del 1904.

Oltre a questi aspetti, anche il profilo linguistico aiuta a definire la personalità artistica di Stefano. La sua prosa, lenta o affannata, segue il ritmo dell'argomento e la forma sintattica alterna parti distese ad altre brevi e nervose, come a rispecchiare un'emotività personale che si traduce in forma strutturale. La sensibilità dell'autore si riflette nell'uso abbondante della punteggiatura che incalza o evidenzia gli stati di coscienza: l'interpunzione così articolata ubbidisce al ritmo dell'interiorità dell'autore e rispecchia l'andamento dei suoi umori[159].

Queste considerazioni ci introducono all'analisi critica dei drammi di Landi-Pirandello in una prospettiva volta ad evidenziarne, con lucidità, i limiti e il valore[160].

---

[159] Queste osservazioni linguistico-strutturali rivelano differenze sul piano stilistico rispetto alla scrittura di Luigi, e tali diversità rappresentano un indizio prezioso a conferma della direzione parzialmente autonoma seguita da Stefano.

[160] I 18 drammi di Stefano Pirandello vengono qui suddivisi in 4 nuclei che, seguendo un criterio temporale, si richiamano agli eventi cardine della vita dell'autore: gli anni della prigionia, gli anni accanto a Luigi, la morte del padre e, infine, la vecchiaia dell'autore che segna l'epilogo della sua storia di scrittore. In tal modo si adotta una metodologia critica che segue il percorso biografico. Per questo i testi sono esaminati nell'ordine della loro prima stesura (e non secondo la data di rappresentazione).

Durante la prigionia a Mauthausen

La crescita e lo sviluppo di un autore avviene per tappe, come per rivelazioni successive e consequenziali. La personalità artistica di Landi-Pirandello matura attraverso un *iter* espressivo che segue e richiama il percorso biografico in una corrispondenza costante.

Proprio durante gli anni della prigionia, trascorsi a Mauthausen e Plann, Stefano sperimentò il suo talento in testi che conservano i segni di quell'esperienza. Tra l'inizio del 1917 e la fine del 1918 realizzò gli atti unici *I bambini* e *L'uccelliera*, e il dramma *La casa a due piani*. Le tematiche di questi primi esperimenti teatrali furono assunte dall'autore come riferimenti: forme di prigionia o reclusione, il richiamo alla figura materna e all'infanzia, il rimando alla famiglia (che è sempre nido chiuso, a tratti malato) diventano *incipit* quasi ossessivi. In questi esordi aleggia l'ombra della follia che, come uno spettro, segna la finzione letteraria come la vita reale.

I tratti autobiografici della sua scrittura non seguono solo la vocazione artistica, ma rispondono al bisogno inconfessato dell'autore di aprirsi e comprendersi: certe costanti denotano un disagio, una problematica irrisolta che affiora dalla coscienza dell'uomo e indirizza lo scrittore.

In una lettera da Mauthausen del maggio 1916 Stefano affermava che:

> perfezione è per me la massima comprensione di me, delle mie realtà, e, di questo, una elaborazione sentimentale e una estrinsecazione artistica, come e per quanto potrò, con le parole e coi suoni. [161]

Questo era un manifesto di pensiero dell'aspirante scrittore che dichiarava come la comprensione di sé e delle propria realtà, dietro elaborazione sentimentale e intellettuale, facciano arte.

Poco dopo Luigi, assecondando tale prospettiva, suggeriva al figlio come l'esperienza della reclusione sarebbe divenuta una fonte di ispirazione preziosa:

> questa tristezza d'oggi chi sa quale altro sentimento sarà in te diventato! [162]

E possiamo confermare che quello fu realmente un evento determinante per il suo percorso artistico.

---

[161] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 106. Lettera di Stefano a Luigi datata 4 maggio 1916.

[162] "Quanti ricordi porterai di questo tempo che poi forse, quando si sarà fatto lontano, non penserai più triste". *Ivi*, p. 187. Lettera di Luigi a Stefano datata 17 marzo 1917.

I bambini

Il dramma in atto unico *I bambini* venne composte tra il 1917 e il 1918 [163], nel periodo in cui Stefano era detenuto nel campo di prigionia austriaco.

Revisionato al rimpatrio dell'autore, venne messo in scena al "Teatro degli Italiani" di Roma l'8 maggio 1923, fu pubblicato su "Noi e il Mondo" il 1° maggio 1924 e, nuovamente revisionato, comparve il 15 luglio 1941 su "Il Dramma". Accolto favorevolmente dalla critica, Fausto Maria Martini sottolineò quanto il tono lirico fosse congeniale all'espressione del giovane autore:

> Questo breve atto segna una pura limpidissima vittoria del teatro di poesia. [164]

Il titolo adottato fu da subito definitivo. Forse l'intenzione dell'autore era quella di un riferimento immediato ed esplicito al nodo dell'opera: lo stato psichico in cui si ritrovano i personaggi. Il dramma cela diversi indizi autobiografici, a partire dalla concomitanza tra lo stato reale dell'autore e lo stato di prigionia dei protagonisti: il rifugio nel passato doveva essere un mezzo di evasione anche per il giovane detenuto e proprio il meccanismo del ricordo muove il tema trattato nell'atto.

Quattro ergastolani assistono ad una conferenza che vuole dimostrare come si possa rigenerare l'animo attraverso la memoria dell'infanzia. Questo esperimento

[163] Si consideri che Stefano confessò al padre la propria vocazione di divenire uno scrittore in una lettera datata 17 aprile 1917. Quindi, presumibilmente, i testi composti durante il periodo della detenzioni dovrebbero essere contemporanei o seguenti quella data.

[164] Cfr. Fausto Maria Martini, "La Tribuna", 10 maggio 1923.

ha inizialmente presa su uno di loro, il Conte, che poi convince anche i compagni ad immergersi nel passato. Tutti fingono di tornare bambini ma anche nella nuova dimensione cedono alla loro natura violenta.

I protagonisti non sono contraddistinti dal nome, che conferirebbe loro un'identità definita, ma dal soprannome derivato dal loro aspetto fisico (Panzadivacca e il Gobbo) o dalla loro posizione sociale (il Conte e Sessantotto). L'autore vuol dare loro volontariamente un'espressione incerta come il loro *status* di personaggi abbozzati[165]. In una lettera al padre del 1° ottobre 1917, Stefano confessava:

> non so come da questa umanità deforme possa sorgere una coscienza. [166]

Le condizioni dell'autore, reduce di guerra e prigioniero, dovettero suggerirgli questa deformazione antropomorfica del personaggio, avvicinandolo alle suggestioni e ai toni dell'espressionismo al tempo imperante[167].

---

[165] I quattro, secondo la didascalia iniziale contenuta nell'*Avvertenza*, sono dei prototipi repellenti, "quattro mostri, deformi, come in un incubo". Riportiamo le descrizione degli pseudo-personaggi, per costatarne l'efficacia: il Conte, "magro e fino, organismo tutto nervi: in assoluto sfacelo", l'unico occhio "è animalesco"; Panzadivacca, "enorme", "occhi scialbi, bovini, voce di testa esile e lamentosa"; il Gobbo, "quasi uno scheletro", "famelico", "fa troppo ribrezzo perché possa destar pietà"; Sessantotto, dal numero che lo contraddistingue perché non gli resta neanche la rispettabilità di un soprannome, è "una belva in gabbia", "stupido e feroce". Per le citazioni dal testo cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il Teatro, I Bambini*, cit. p. 432. Si tenga presente che la fisionomia sfumata o alterata del personaggio è anche un *topos* del teatro avanguardistico che vuole riflettere la coscienza fragile e offesa dell'uomo novecentesco.

[166] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 226. Da una lettera di Stefano al padre, datata 1° ottobre 1917.

[167] E' noto come questa corrente ideologico-culturale influenzò le arti, sia figurate che letterarie, prevalentemente nel primo ventennio del Novecento. L'arte espressionista prediligeva l'esasperazione del sentimento ed il gusto del ributtante, alterava i confini naturali delle forme per

La lunga didascalia iniziale propone una minuziosa descrizione dell'ambiente non rivolta ai particolari realistici della scena, ma incentrata su quegli elementi che, nel loro complesso, contribuiscono a rendere il clima statico e soffocante[168]. L'ambiente immobile ingloba la condizione dei quattro ergastolani e la luce, simbolo di purezza e redenzione, è qui solo

> una lama di sole larga un palmo appena, infitta attraverso il vano limitato della tramoggia, si dissolverà in breve.[169]

La condizione di immobilismo dei personaggi rispecchia uno stato di "adattamento inovviabile"[170]. Di contro la relatrice della conferenza, la Miraglia, propone "un'opera di elevazione"[171] delle coscienze dei detenuti attraverso il ricordo. Le sue parole hanno effetto su il Conte, personaggio chiave della *pièce*. Sollecitato questo detenuto si immerge nella memoria della sua infanzia, ricorda di sé bambino e della madre, del loro mondo chiuso in un amore esclusivo, un sentimento privilegiato che si rivela anche ossessionante e malato. Le battute che anticipano il suo stato regressivo possiedono l'intensità tipica del monologo e segnano l'apice poetico dell'atto:

---

dar voce ai sentimenti intimi delle coscienze, nella volontà di rappresentare l'uomo moderno scevro della propria umanità.

[168] La camerata è piccola, disadorna, la porta "bassa e nera […] quasi annidata nello spessore del muro", in alto la "finestra con le barre accecata da una tramoggia" che impedisce l'estendersi della vista. *Ivi*, p. 432

[169] *Ibidem.*

[170] *Ivi,* p. 439

[171] *Ibidem.*

> IL CONTE: (*eccitato come per una frustata, perdendo il dominio di sé, e lasciandosi andare sfrenatamente*) Ah Dio! Se voi sapeste chi sono io ora, come mi sento io, qui dentro! (*stordito, sorvolando*) No, per carità. Se qui fosse buio… (*all'improvviso, colpito dalle sue mani, come una volata*) Le mie mani, piccole: dentro queste! Io, tutto più piccolo: ora mi sento, mi tengo tutto dentro il mio petto […] io accucciato davanti a lei, io e lei! Soli soli. [172]

Nel monologo del personaggio è possibile leggere i ricordi dell'autore prigioniero nel campo, i suoi pensieri più intimi segnati dalla follia materna. Era naturale che il giovane, a Mauthausen, lenisse la disperazione con la dolcezza della memoria, immergendosi nel suo passato e sublimando le figura materna che è simbolo di vita e purezza; ma l'esperienza familiare gli suggeriva anche un'alterazione di quello stato nella consapevolezza che ogni sentimento ossessivo, seppur autentico, conduce alla perdizione. L'autore, attraverso il ricordo del personaggio, ripropone un modello di amore malato tra madre e figlio, uniti in un legame esclusivo ("soli io e lei") e distanti da ogni contatto col mondo esterno ("una casa che protegga").

> Non lo potete sapere, no, di una donna che possa fare la mamma, devota, negli agi di una casa che protegge, che ammette solo quella vita che non turba! E la mamma […] contenta di poter essere così

[172] *Ivi*, pp. 441-442

> chiusa nella nostra vita […] per essere solo una mamma e il suo bambino[173].

Il personaggio, attraverso la realtà parallela del suo passato, torna quindi bambino, ma si scopre vivo in un corpo adulto che non gli appartiene più: si sente "vita" imprigionata in una "forma".

> Se voi sapeste chi sono io ora, come mi sento io, qui dentro!

Resosene conto torna in sé e inizia a parlare del bambino che fu in terza persona, come si trattasse di un altro individuo[174].

> Ora intendo di che sono responsabile. Io ho un bambino e l'ho messo, io, in condizioni di dover sopportare questo![175].

Il passaggio dalla regressione infantile alla scissione del personaggio mostra che l'autore ha affrontato in modo originale il tema del rapporto vita/forma, nella prospettiva essere/esser stato.

Dopo questa esperienza, il Conte coinvolge gli altri detenuti nel processo regressivo. L'autore ricrea intorno a quei personaggi deformi un'atmosfera nostalgica, a tratti toccante:

> *(abbassa il capo, desolato; resta così. Gli altri sono in una indecisione, in una sospensione che li fa vaneggiare, dissolvendo intorno ad essi la consistenza del carcere mentre ai loro occhi*

---

[173] *Ivi*, p. 442-443

[174] Il Direttore e la Miraglia sono lasciati nel dubbio se il Conte parli di sé o di un altro bambino, suo ipotetico figlio. Quindi anche il lettore/spettatore è depistato, e può liberamente interpretare.

[175] *Ivi*, p. 443

acquista sempre più realtà quel fatto che "esiste" l'esser stati bambini). […] Il Conte: Facciamo i bambini?[176].

L'esperimento dei prigionieri sottintende da un lato una necessità di evasione, dall'altro la volontà di rigenerarsi nel segno di una gaia sconsideratezza. Il mondo dell'infanzia non è quindi solo un rifugio, ma acquista lo spessore di una dimensione parallela nel presente immobile[177]. Il nuovo *status* dei detenuti-bambini si realizza nell'atto del gioco, ma quando il loro sorriso, emblema della libertà, diviene un riso "spasmodico", si perdono in una frenesia collettiva. Iniziano a schernirsi e ne segue una baruffa che fa sopraggiungere le guardie[178]. L'ultima battuta è quella lapidaria del Conte in cui riemerge prepotente la sua natura feroce:

(*con un urlo bestiale s'avvinghia a Sessantotto*) T'ammazzo! [179]

Il proposito della rigenerazione fallisce: i detenuti, evasi nella dimensione parallela del ricordo, cedono alla violenza, come se nell'uomo fosse insito il germe della sopraffazione a conferma della sua natura immutabilmente corrotta. L'autore sembra quindi precludere ogni possibilità di riscatto. L'andamento del dramma è di tipo circolare: un ritorno al punto di partenza con la triste

---

[176] *Ivi*, p. 448

[177] Il loro immobilismo è condizione non solo fisica ma anche mentale.

[178] Si intuisce che le guardie, intervenendo, dividano i quattro, ma rimane dubbio se essi rimangano imprigionati nella regressione infantile o tornino alla realtà. L'atto si chiude con questo finale amaro e sospeso.

[179] *Ivi*, p. 451

consapevolezza, da parte dello spettatore, di un immobilismo riferito alla corruzione dell'animo umano .

Tratto fondamentale dello scritto è la scelta formale ed espressiva di atto unico[180] che non si sviluppa attraverso l'azione (prevale un senso di staticità), né attraverso il dialogo (se non in minima parte) ma poggia sulla situazione che evolve rapidamente attraverso le meditazioni del protagonista: il Conte. Lo sviluppo dei suoi processi interiori, le esternazioni sul suo passato, hanno l'intensità dei monologhi compiuti ad alta voce, mentre nel contenuto è riscontrabile un tratto "epico"[181]: al dialogo e all'azione si sostituisce il soliloquio, il conflitto psicologico, la coscienza dell'autore che si manifesta attraverso il personaggio.

Questi aspetti rendono *I bambini* una sperimentazione originale a partire dall'intensità dei monologhi del Conte, prima maschera dell'autore.

---

[180] L'atto unico non è un dramma di ridotte dimensioni, ma parte centrale dell'opera che si erige a vertice drammatico. Per approfondimenti cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Piccola biblioteca, Torino, 2000. Il ricorso all'atto unico permette al teatro di "raggiungere il culmine della tensione al di fuori del rapporto intersoggettivo" (*ivi*, p. 37) poiché, essendo nodo sintetico e apice drammatico della situazione, in esso il vertice drammatico è insito nella situazione-limite che rappresenta. Il monologo si sostituisce all'azione, e il tempo segue i ritmi della coscienza.

[181] La fase storica dell'età moderna, come afferma Szondi, conducendo gli uomini verso il senso di alienazione e l'incomunicabilità reciproca fa sì che decada il principio fondante del dramma tradizionale, cioè il rapporto dialogico e intersoggettivo. Quindi il dramma perde la tradizionale assolutezza e diventa epico nel contenuto poiché affiorano gli stati di coscienza dell'autore e le problematiche relative alla società in cui egli vive. Quindi, partendo dalle premesse di Szondi, col termine "epico" si intenda ciò che è relativo all'esperienza, al vissuto e al bagaglio psichico e intimo dell'autore. Al riguardo cfr. *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, cit.

L'uccelliera

Concepita presumibilmente tra il 1917 e il 1918, la commedia in atto unico *L'uccelliera* fu pubblicata nel dicembre del 1925 sulla rivista "Novella", revisionata apparve nel novembre del 1941 su "Il Dramma" e solo nell'ottobre del 1955 l'autore realizzò la stesura definitiva. Tra il 1920 e il 1921 Stefano approfondì un tema del dramma, quello legato al personaggio di Amerigo, con l'intento di creare un nuovo lavoro che non venne mai ultimato: *Le mamme di Amì*[182].

Nel *Congedo*[183] che precede il dramma l'autore si rivolge direttamente ai suoi personaggi fingendo di licenziarli:

> Signori, gente mia, nati da un mio riposo […] se v'ho creati per lasciarvi andare, quella voce che in me vi fa parlare ecco, disperdo[184].

L'intervento non è funzionale allo svolgimento dell'atto ma è piuttosto un riferimento al pensiero di Luigi: Stefano recuperava nella sostanza le idee del

[182] "Vuoi che scriva alla Celli per la tua *Le mamme d'Amì*?". Così propose Luigi al figlio in una lettera dell'8 agosto 1920. Il 6 luglio del 1921 Stefano comunicava a Silvio d'Amico: "le mie *Le mamme d'Amì* […] le ho rimesse in cantiere", mentre il 7 agosto alla moglie: "Ho preso sonno alle 2 per aggiustare una commedia in un atto, il primo spunto delle *Mamme d'Amì*, *L'uccelliera*, che papà porterà a Milano ". Cfr. *Stefano Pirandelo, Tutto il teatro*, cit. pp. 95, 104, 114.

[183] Il *Congedo dai personaggi* ha così inizio: "E ora, prima di lasciare in balia del lettore i miei personaggi, desidero scioglierli dalla loro favola e prenderne commiato con un fervorino di pochi versi d'occasione". *Ivi*, p. 456

[184] *Ivi*, p. 457

padre secondo cui il personaggio è una creatura indipendente, vivo nella sua storia, alla ricerca di un ulteriore completamento che legittimi la sua esistenza[185]. Durante gli anni di prigionia Luigi era solito preannunciare al figlio i suoi progetti di scrittura; in una lettera del luglio 1917 gli parlava di una "stranezza così triste"[186] anticipando l'idea dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Stefano era quindi a conoscenza delle tendenze fortemente innovative del padre in campo drammaturgico e ne era rimasto influenzato[187]. Inoltre le novelle *Colloquii coi personaggi*[188] e *Personaggi*[189], che instradarono Luigi alla rivoluzione del "teatro nel teatro", esercitarono sull'aspirante scrittore un'attrattiva tanto forte da tradursi, evidentemente, in un implicito condizionamento. L'intervento che precede *L'uccelliera* avrebbe dovuto esprimere i concetti paterni nei modi del figlio, ma il risultato mostra un'inappropriata simulazione per suggestione.

Il titolo del dramma, *L'uccelliera*, nella sua valenza allusiva richiama a una condizione claustrale e quella gabbia diviene simbolo della famiglia che si

---

[185] Questo concetto era già delineato nella novella di Luigi del 1911 *La tragedia d'un personaggio*: "Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! […] la natura si serve dello strumento della fantasia per proseguire la sua opera di creazione".Cfr. Luigi Pirandello, *La tragedia d'un personaggio*, in *Pirandello, Novelle per un anno*, vol. I, Newton Compton ed., Roma, 2007, p. 392. Novella pubblicata il 19 ottobre del 1911 su il "Corriere della sera".

[186] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 215. Lettera di Luigi, datata 23 luglio 1917.

[187] Stefano, tornato dalla prigionia, assisteva il padre nella lettura delle stesure provvisorie dei *Sei personaggi in cerca di autore*. Queste letture "pubbliche" spesso si svolgevano anche in casa di amici di Luigi, tra queste l'abitazione di Arnaldo Frateili.

[188] Pubblicata sul "Giornale di Sicilia", 17-18 agosto 1915 e 11-12 settembre 1915.

[189] Pubblicata sul giornale "Ventesimo" di Genova, 10 giugno 1906.

realizza in un nucleo chiuso, un rifugio che è anche una prigione insostenibile. L'azione si svolge in un contesto endofamiliare: una casa-famiglia gestita da un'anziana matriarca che i giovani ospiti, tutti orfani, chiamano affettuosamente nonna Maria. L'inerzia della loro quotidianità è minata dall'arrivo di Amerigo, abbandonato dalla madre. Il clima di immobilismo si riflette anche nell'ambiente: una grossa uccelliera sul trespolo ribadisce la condizione dei ragazzi mentre il giardino, che li separa dai confini proibiti della vita, è il limite invalicabile del loro raggio di azione[190].

La scena ha inizio in una sala dove sono evidenziati alcuni particolari: un pianoforte "con su fascicoli di musica", un tavolo con "quaderni, libri, l'occorrente per scrivere" e dei "quadretti […] all'acquarello"[191]. Questo ambiente richiama immagini realmente presenti nella memoria dell'autore (visti i suoi studi al conservatorio, il mestiere del padre e la comune passione per la pittura[192]).

La famiglia Pirandello, nelle anomalie del suo *menage*, suggeriva al giovane scrittore situazioni paradossali e figure stravaganti, come il personaggio di

---

[190] Infatti Anna, la più insofferente degli ospiti allo stato di reclusione, rifiuta di veder varcare il cancello al nuovo arrivato Amerigo: "Non voglio vederlo entrare dal cancello!". *Ivi*, p. 481

[191] *Ivi*, pp. 455-456

[192] Da un appunto di Fausto: "Se mio padre dipingeva, dipingeva anche mio fratello e questa petulanza indispettiva me solo cui per l'età tenera si vietava l'esercizio di quelle arti belle". Cfr. *Fausto Pirandello, Piccole Impertinenze*, a cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Sellerio Editore, Palermo, 1987, p. 14

Eulalia, la figlia di nonna Maria, che "*forse non vedremo neppure, ma sentiremo soltanto*" come una voce irritabile e discordante.

> EULALIA *Seguitando, sempre più stizzita*: […] non conto nulla: mi si interpella quando tutto è concluso e stabilito *Ride agra* […] *Dopo aver riso altre due o tre volte, a intervalli*: E se questo procedere mi fermenta la bile, il perché lo sapete qual è, signori miei? Il perché è che sono nevrastenica! [193].

Le pretese assurde di Eulalia, il cenno alla sua "nevrastenia", ricordano l'irragionevolezza di Antonietta, mentre l'accondiscendenza di nonna Maria verso la figlia richiama la nota indulgenza di Luigi verso gli eccessi della moglie.

L'ingresso del nuovo ospite, Amerigo, ha una forte valenza simbolica per gli ospiti, e una di loro, colta da un moto di solidarietà, ammette timorosa: "Farà con lui come ha fatto con tutti noi?"[194]. Il soggetto è omesso amplificando il timore connesso alla rivelazione: l'autorità della benefattrice è anche mezzo coercitivo, lei pretende l'ubbidienza facendo leva sulla gratitudine.

L'anziana matriarca è il prototipo del personaggio che esercita un ruolo autoritario nel nucleo famigliare, una figura ricorrente nel repertorio drammatico di Stefano, un *topos* dalle sembianze mutevoli che potrebbe ricordare l'ego pretenzioso e dittatoriale di Luigi. A detta del figlio infatti il padre:

---

[193] *Ivi*, pp. 455 e 463

[194] *Ivi*, p. 482

> da coloro a cui poteva richiedere obbedienza esigeva […] fin quasi a non vivere più per se stessi. [195]

Stefano, a tratti, giustificava il *modus agendi* del padre, ne comprendeva la necessità pur riscontrandone i danni collaterali. Infatti, come osserveremo, ogni personaggio di Landi-Pirandello che si rende arbitro del destino degli altri, non è mai esplicitamente condannato, piuttosto è costretto a pagare per le conseguenze dei suoi comportamenti.

Tornando alla commedia, le intenzioni reali dell'anziana custode erano di recidere il naturale legame tra Amerigo e la madre, giudicata inadatta al ruolo.

> ricorda solo il tuo papà… Qua con noi, tu ora torni a fare la sua vita; mi deve sembrare di riaverlo in te… dopo le vicende che me lo hanno fatto perdere: non è vero, Amerigo? Le dobbiamo cancellare, tutte, in te. [196]

E' ipotizzabile che l'autore abbia fatto riferimento alle manovre di persuasione tentate sui nipoti dalla nonna Caterina, consapevole che la diversità della loro madre avrebbe finito con il danneggiare oltre Luigi anche i nipoti, bisognosi di un valido riferimento[197].

---

[195] Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 34.

[196] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro. L'uccelliera*, cit. p. 487

[197] Caterina, che conosceva bene la sensibilità e le attitudini del figlio, considerava inaudite le pretese di Antonietta e non trovava attenuanti per giustificarla agli occhi del figlio e dei nipoti. Probabilmente, nei momenti in cui le era possibile stare sola con i ragazzi, era portata ad esprimere un sentimento di incomprensione verso Antonietta deplorando il suo comportamento come madre e moglie. A riprova di questa situazione vi sono numerose ammissioni ricavate dalle

La fisionomia del personaggio di Amerigo emerge dai percorsi della sua memoria[198]: il personaggio avverte i limiti della madre per la quale mostra però un affetto reale, un amore ancestrale che esclude pretese o recriminazioni[199]:

> mamma è proprio tanto cara a vederla e a sentirla parlare… che incanta… Mi parlava, mi parlava… e mi vigilava con una premura così intima e così… calma, sai? E poi così tenera, con un amore caldo, ma vecchio, capisci? Come se fosse stato sempre così. [200]

La battuta in cui si specifica che la "premura" materna è "così…calma", ammette un risvolto autobiografico: considerando le frequenti ire di Antonietta ogni momento di quiete doveva avere una valenza profonda, e l'auspicata "calma" era interpretabile dal figlio come una forma di "premura materna".

Nella famiglia Pirandello i momenti di serenità erano rari, destinati ad aver termine, proprio come ricorda la battuta successiva del personaggio:

> bene si sentiva che tutto… questo… fervore di mamma […] era una cosa che non poteva durare… è stato lo sforzo di una settimana[201].

---

lettere di Caterina alla figlia Lina. Riportiamo parte di una loro lettera datata 22 febbraio del 1910: "hai sentito questa brutta notizia del povero Luigi? Ma credilo, non può staccarsene. Passerà qualche mese e poi tornerà a lei, povero lui e poveri figli". Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 31.

[198] Si noti che Amerigo, parlando della guerra, rammenti di un colonnello sofferente di dolori reumatici, gli stessi che, come sappiamo dall'epistolario, afflissero Stefano negli anni di prigionia.

[199] Antonietta, per il male della follia che la assaliva, non aveva potuto essere né un esempio né una guida per il figlio.

[200] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 490

[201] *Ivi*, p. 491. Anche in questo caso è plausibile il riferimento dell'autore ai comportamenti tipici della madre.

Le confidenze di Amerigo portano la nonna a un mutamento di giudizio[202], ma questa palinodia finale si risolve in un'irrisione grottesca della vicenda: il ragazzo sta per piangere ferito dai commenti sarcastici di Eulalia[203] e dietro di lui gli uccellini svolazzano spaventati nella gabbia.

L'epilogo tragicomico, come la prima parte dell'atto, non brilla per originalità né per profondità drammatica: i personaggi risultano poco efficaci, figure piuttosto piatte. Diversa l'ultima parte, meglio riuscita, dove i soliloqui di Amerigo lasciano emergere almeno note di autenticità.

All'inizio del dramma la digressione dedicata alla storia della governante può considerarsi una parte a sé stante, di particolare interesse per il tratto costitutivo del personaggio che, pur nella parte ristretta che gli compete, risulta efficace. Giacinta, che ha perso il figlio in guerra, è specchio e icona del dramma che vive e lo manifesta non in esternazioni logiche, ma nei gesti e nei modi inconsapevoli, istintuali, che caratterizzano le persone umili del popolo. Come un personaggio verghiano, cupa, decadente, tentennante per il peso insostenibile della sua esistenza, non si sforza di parlare ma si lascia rappresentare dalla ritualità dei suoi gesti semplici. La donna, "vecchia, malata d'occhi"[204], non riesce più a

---

[202] "NONNA MARIA: Io credo… in coscienza… di aver commesso… una cattiveria". *Ivi*, p. 490

[203] "EULALIA: L'abbiamo messo in gabbia, eh? viva! Allegria! […] Cacciato dal nido! Una mamma che aveva un figlio! Aaaah!". *Ivi*, p. 492

[204] *Ivi*, p. 468

vedere da quando è morto suo figlio, “la luce degli occhi”[205]. Quindi somatizza la perdita proprio nell’organo della vista, eppure la sua visione dell’accaduto è lucidissima: nonostante abbia ricevuto la medaglia *ad honorem* per le gesta del caduto, lei è inconsolabile: quel figlio glielo hanno assassinato.

Il senso del messaggio è chiaro: non c’è onore nella guerra, non c’è giustificazione nella violenza, non c’è rassegnazione alla morte.

Così doveva sembrare a Stefano alla vigilia del terzo anno di reclusione.

[205] *Ivi*, p. 469

La casa a due piani

La casa a due piani chiude il gruppo di drammi composti nel difficile contesto del *lager*. La commedia in tre atti venne messa in scena al "Teatro Argentina" in Roma l'8 giugno del 1923 in una stesura differente rispetto alla versione originaria in 4 atti, come ci informa l'autore in una lettera ad Alberto Romagnoli[206]. Il testo venne poi pubblicato nella stesura definitiva il 25 agosto del 1924 sulla rivista "Comoedia".

La compagnia dell' "Argentina" era diretta da Luigi Pirandello, per assenza di Dario Niccodemi, eppure l'occasione di essere guidato dal padre, drammaturgo di fama, non portò a Stefano il successo auspicato. L'esito della prova fu piuttosto incerto, con un riscontro positivo solo nel terzo atto.

Una lettera di Luigi a Lietta testimoniava il fatto:

> [Stefano] Non puoi immaginarti quanto ne abbia sofferto! Il pubblico dimostrò fin da principio il suo mal animo, beccando e ridendo. Ma con tutto ciò il terz'atto ebbe il potere di far tacere tutti i malintenzionati e di imporsi magnificamente […] Insomma, serata di battaglia. E Stefano, se non ha vinto del tutto, se n'è uscito con onore. [207]

[206] "La compagnia Niccodemi mi dà all'Argentina *La casa a due piani*, tutta rifatta da quella che mi era venuta in prigionia". Lettera di Stefano a Romagnoli, datata 3 giugno 1923. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 127.

[207] *Ivi*, p. 129. Lettera di Luigi a Lietta datata 5 luglio 1923.

Sono interessanti i giudizi di due critici presenti alla prima teatrale, Fausto Maria Martini e Vincenzo Tieri, che valutarono sia i limiti sia le potenzialità del giovane autore. Il primo riconosceva a Landi il pregio dell'originalità, ma gli rimproverava di non aver saputo sviluppare completamente le potenzialità offerte dalla materia:

> [Stefano non ha spinto] fino al massimo della forza rivelatrice questa tentata interpretazione lirica di un mezzo familiare, ha sovrapposto ad essa una specie di elaborazione dialettica alla Pirandello, intesa a significare agli spettatori quale, nelle crisi più acute del dramma, ciascun personaggio appaia a sé stesso e agli altri. [208]

Vincenzo Tieri, pur apprezzando il terzo atto, si concentrava sulle incertezze ravvisate nel dramma che trovava "esteticamente inespresso", "enigmatico", il dialogo "smozzicato e nervoso", i personaggi "non tutti esplicitamente compiuti"[209].

La casa a due piani pervenne a Luigi tramite canali clandestini nel novembre del 1917 e il padre, nel darne comunicazione al figlio, finse di aver rinvenuto casualmente lo scritto[210]. Nella risposta a Stefano elaborò la sua impressione:

> mi sembra, se non la migliore tua cosa, certo, fin ora, la più *piena*. Intensa e viva rappresentazione; poesia. [211]

---

[208] F. M. Martini, "La Tribuna", Roma, 9 giugno 1923.

[209] V. Tieri, "Giornale di Roma", Roma, 9 giugno 1923.

[210] Per non mettere in allerta la censura Luigi scrisse al figlio: "Ho trovato fra esse [alcune ipotetiche carte di Stefano] la commedia in quattro atti *La casa a due piani*". Lettera di Luigi a Stefano, datata 2 novembre 1917. Il corsivo è nel testo. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 227.

Interessante non è la sostanza del giudizio paterno quanto la forma sintetica e generica. Luigi non volendo esporsi sulla materia trattata[212] (in cui oggi riconosciamo l'elemento più valido dell'opera) non poteva rimanere indifferente all'argomento che dietro la finzione letteraria affrontava il suo rapporto con Antonietta e come il figlio lo avesse interpretato. Il messaggio era forte e Luigi, scorgendosi "imputato" nel ruolo di padre, probabilmente preferì tacere.

Ne *La casa a due piani*, come cercheremo di dimostrare, il tratto autobiografico è preminente ma non esclusivo. Dopo *I bambini*, confinati in prigione, e i giovani chiusi ne *L'uccelliera*, il percorso artistico e indagatore dell'autore approda alla mèta, un traguardo che coincide anche col punto di partenza: la casa intesa come simbolo e configurazione di un nucleo familiare, un " covo ardente"[213].

I protagonisti sono una madre, un padre e i loro tre figli: due fratelli e una sorella tra loro mezzana. I genitori sono legati da una passione ossessiva che ha defraudato le loro creature di affetti fondamentali. Una volta cresciuti i figli scontano, a livello psicologico, le conseguenze dell'aver vissuto ai margini di quel rapporto malato.

---

[211] *Ibidem*

[212] Luigi sembra che non abbia scorto, o non abbia voluto ammettere, che l'originalità del testo è negli spunti che Stefano aveva tratto dal prolifico laboratorio creativo: la loro famiglia.

[213] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il Teatro*, cit. p. 561.

La mappa delinea un percorso chiaro, un itinerario che vede coincidenza di confini tra *La casa a due piani* e il villino in via Alessandro Torlonia[214], dove i Pirandello vissero dal 1913 al 1918, gli anni che Stefano portò tra i suoi ricordi nei campi di prigionia. L'urgenza del dato biografico non si arresta ai fatti ma, sulla base di essi, delinea una serie di rovesciamenti: situazioni opposte ma simmetriche rispetto a quelle che l'autore visse.

Evelina muore chiedendo al marito di aver paternamente cura delle loro creature[215]. La sua volontà, che si esprime come un desiderio, suscita in Federico un'insana gelosia per i figli che erano stati l'ultimo pensiero della moglie[216]. Questo esempio di amore, al limite della follia, doveva essere nella sostanza molto simile all'ossessione di Antonietta per Luigi.

---

[214] Dal maggio del 1913 i Pirandello si trasferirono all'ultimo piano del villino Chiarini in via Alessandro Torlonia, 10 (oggi via Antonio Bosio, 15). Dal 1914 alloggiarono nell'appartamento al pian terreno dello stesso villino, adornato da magnifico giardino, fino al marzo del 1918. Vi tornarono alla fine del 1933. Qui, all'ultimo piano, morì Luigi nel dicembre del 1936. Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 18.

[215] Nella realtà era Luigi che chiedeva ad Antonietta di avere cure "materne" verso i figli, ed era lei che soffriva di una gelosia morbosa verso il marito, un'ossessione che aveva finito per colpire anche la figlia. La situazione rappresentata ne *La casa a due piani* propone questo parallelismo rivoltato.

[216] Il dialogo tra i due, che compone quasi integralmente il secondo atto, è determinante: Evelina vuole parlare al marito nei modi di "una mamma a un figliolo" e chiarisce da subito la sua posizione: deve recuperare il suo ruolo materno. Chiama inoltre Federico "amico mio" prendendo le distanze dalla sua veste esclusiva di amante. Per le citazioni cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 546-547.

Il personaggio di Federico aveva abbandonato la sua arte, si era integralmente riversato nella passione per la moglie col risultato di perdersi in essa [217]; e questo sarebbe potenzialmente accaduto a Luigi se, per dedicarsi totalmente alle cure di Antonietta (cosa che lei pretendeva), avesse abbandonato la scrittura.

In questo labirinto della coscienza trovano spazio personaggi che rispecchiano la realtà familiare dell'autore.

Possiamo riconoscere, come ci è anche suggerito dall'assonanza tra i nomi reali e i nomi dei personaggi, Fausto in Fabio ("biondo, alto, elegante" dalla pungente ironia) e Lietta in Lidia, così paziente e premurosa sino alla sua rovina[218]. Infine Piero, polemico e realista, che dopo il primo atto lascerà la famiglia, ci ricorda proprio Stefano. Come nella famiglia Pirandello, anche questi ragazzi coltivano la passione per la musica e la pittura.

Altri due personaggi, Ametta e Remigio, l'una che condanna quell'ambiente, l'altro che comprende Federico riconoscendolo come suo maestro, nella loro posizione simmetrica e opposta rappresentano le due voci della coscienza dell'autore. Infatti Stefano manifestava un atteggiamento duplice verso il padre: se da una parte lo sosteneva ammirandolo e assecondando le sue decisioni,

---

[217] "FABIO: Ci ha provato: ma appena prende la matita, la mano gli… gli si impazzisce, addirittura, e lui trema tutto […] in modo che fa paura". *Ivi,* p. 559.

[218] Nel dicembre 1918 Lietta scrisse a Stefano del suo disaggio in famiglia parlando di "tormento mio chiuso". (Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit., pp. 335-336.) Una battuta del personaggio Lidia sembra faccia riferimento a quell'ammissione: "Tu non ne sai nulla , […] ogni giorno di più mi sembra di sentirmi stringere tutto addosso!". Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 563.

dall'altra lo condannava per come aveva impostato i ruoli in famiglia per amore della sua donna. La didascalia ci fornisce un indizio al riguardo: i personaggi sono gemelli, quindi generati da una stessa unità che, in tale prospettiva, è la coscienza dell'autore.

Seguendo quest'ottica, *La casa a due piani* è l'immagine della famiglia Pirandello riflessa in uno specchio deformante, che rovescia le situazioni mantenendo inalterati i confini. Il dato biografico trasmette l'urgenza dell'autore di esporsi anche per comprendersi e coglie proiezioni psicologiche ed elaborazioni sentimentali che fanno del dramma non solo un'opera teatrale, ma uno straordinario documento di rivelazioni.

Il testo si apre con un'immagine del giardino intorno alla villa, un parco disseminato di luoghi segreti. L'erba alta fascia la vasca della fontana, come a simboleggiar una sorta di quieto abbandono. In scena i fratelli Fabio, Lidia e Piero, e i loro amici d'infanzia, Ametta e Remigio. Subentra un ospite, Ludovico Agliani, che ha il ruolo di sponda dialettica nei discorsi e nelle confessioni degli altri personaggi. Agliani è depositario di un principio chiave dell'intera produzione drammatica dell'autore: l'importanza dei ruoli all'interno della famiglia affinché si possano creare gli equilibri utili al bene di tutti.

> Per me, tutte le persone che sono legate nella famiglia [sic]… può variare il modo con cui ciascuno contribuisce a creare quell'intimità

> sacra: la moglie non come il figlio, la madre non come una sorella: ma quello che importa è lo stesso cuore in tutti, lo stesso sempre. [219]

Federico ed Evelina subito manifestano ad Agliani la sostanza della loro intimità, mentre il figlio Piero non nasconde di aver sofferto per la sua esclusione dal loro rapporto[220]. Un'incomprensione simile probabilmente aveva minato la serenità di Stefano e dei fratelli, lontani dal comprendere il legame dei genitori, quell'unione sacra al limite della sopportazione.

L'ultimo atto si apre nel giardino vestito d'autunno, a cinque mesi dalla morte di Evelina. Il marito è inconsolabile e questo estraniarsi dal reale ha l'effetto di escludere nuovamente i figli dalla suo mondo affettivo. A questo punto Fabio interviene[221] rivendicando il suo ruolo: con il tono di un *ultimatum* chiede al padre di amarlo come la madre gli aveva chiesto in punto di morte. Al rifiuto decide di porsi eternamente tra i genitori con un gesto estremo:

> [Rivolgendosi alla madre morta] Ecco il mio aiuto mamma! Fra te e lui il mio corpo! […] [rivolgendosi al padre] L'ha fatto apposta a vietarti di

---

[219] *Ivi*, p. 517. Il periodo sospeso è nel testo.

[220] "PIERO: Figurati che papà e mamma hanno, dentro il parco, un recinto loro, esclusivamente, c'è intorno una siepe… incanta, che ci respinge, inesorabilmente. E' un poco il nostro Paradiso perduto, perché da piccoli ci eravamo ammessi… ma quando eravamo proprio piccoli. / FEDERICO: E poi, senza aver commesso nessun peccato, ne furono scacciati". *Ivi*, p. 514

[221] "FABIO: (*brusco, duro, con passione)* Ma tu non senti ch'è inumano pretendere da me figlio, figlio che piango come te, e dovrei aiutarti a resuscitare mamma mia morta e santa – morta e santa – per rivederla la tua amante?". *Ivi*, p. 568

> ucciderti… perché vuol essere sola… Mamma! Con me! *Si ferisce e cade*. [222]

In quel "covo ardente" i figli hanno percorso tutte le vie possibili: Piero la fuga, Lidia la sopportazione, Remigio, figlio d'elezione, la comprensione. Ma solo Fabio, mosso dal desiderio di vendetta, ha ottenuto una vittoria: la morte lo ricongiunge alla madre in un legame esclusivo ed eterno.

Il personaggio ricorre all'azione, come un eroe tragico si realizza nell'annullamento. Il messaggio che si nasconde nel gesto è piuttosto vigoroso: una ferma protesta contro le anomalie della famiglia, prima cellula malata di una società in cancrena.

In una lettera a Olinda dell'agosto del 1921 Stefano le dichiarava:

> Sbaglia chi crede che noi ci chiuderemo in noi stessi, segregati. Non per nulla io […] ho potuto scrivere *La casa a due piani*: l'ho superata io, quella maniera di amare[223]

Voleva rassicurarla che il loro amore non sarebbe stato come quello che aveva consumato i suoi genitori (e mai avrebbe potuto esserlo).

---

[222] *Ivi*, p. 570-571

[223] Lettera di Stefano ad Olinda, datata 10 agosto 1921. Ivi, p. 114.

Durante gli anni accanto a Luigi (fino al 1936)

Le rappresentazioni dei primi drammi avevano mostrato a Stefano le difficoltà e le delusioni connesse all'arte della scrittura, eppure il giovane proseguì assiduo nel suo percorso; oltre la collaborazione a giornali e riviste iniziò la stesura del romanzo autobiografico *Liberazione*[224] (poi *Il muro di casa*) e, l'anno seguente[225], sviluppò il testo *Livia Luppia, città spettacolo di cose possibili ma inverosimili* (poi abbandonato e solo in parte confluito nel romanzo *Timor Sacro*). La produzione teatrale restava al centro dei suoi interessi: nel settembre del 1922 su "Il Giornale di Roma" usciva *Un gradino più giù*[226], da cui l'omonimo dramma; mentre nell'ottobre dello stesso anno su "Il Tevere" compariva *Mamma da niente*[227], nucleo originario della commedia *In questo solo mondo*. Da una lettera alla moglie del maggio 1924 sappiamo che, in quella data, dava alle copie *Il minimo*

[224] Dal 1924, secondo quanto riportato dal testo *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 130. Ma non si può escludere che la materia, di stampo autobiografico, fosse già stata elaborata dall'autore prima di questa data. Dal testo di una lettera al padre, in data 7 ottobre 1930 sappiamo che il romanzo, dal titolo *Liberazione* (poi *Il muro di casa*), era pronto per essere dato in lettura al Mondadori. *Ivi*, p. 184.

[225] "Lavoro come un eroe […] il romanzo [*Livia Luppia, città spettacolo di cose possibili ma inverosimili*] va avanti". Da una lettera di Stefano al padre, datata 4 novembre 1925. *Ivi*. p. 65.

[226] *Un gradino più giù* venne revisionato ed uscì il 22 e il 23 settembre del 1927 su "Il Tevere". *Ivi*, p. 121

[227] *Mamma da niente* uscì revisionata su "Il Tevere" il 13 gennaio del 1927. *Ibidem*.

per vivere[228] (poi *Un padre ci vuole*). Nel luglio del 1927 su "Il Tevere" pubblicava la novella *Ladro incompiuto*[229], da cui ricavò l'atto *Qui s'insegna a rubare*. Nell'agosto del 1933 in una lettera a Corrado Alvaro Stefano confidava nel successo del dramma *Vi sono i leoni* (a cui mutò il titolo in *Roma salvata* e poi in *L'innocenza di Coriolano*). In una lettera datata 17 agosto 1936 confessava alla moglie di aver letto a uditori entusiasti la commedia *L'intimità* (poi *Il falco d'argento*).

Impegnato nel seguire gli affari del padre[230], coinvolto nella realizzazione del "Teatro d'arte", "oppresso dalla stupida fatica del giornale e dalle preoccupazioni economiche"[231], Stefano era costantemente distratto, e spesso impossibilitato, a dedicarsi al suo percorso artistico:

> [desidero] Lavorare, per me, sottinteso. Che bisogno di sentirmi libero, padrone di me stesso! [232]

---

[228] *Un padre ci vuole* fu pubblicato su "Comoedia" il 10 aprile del 1936, poi col titolo *La scuola dei padri* comparve su "Scenario" nel giugno del 1955. Nella rielaborazione del 1960 tornò al titolo originale.

[229] *Ladro incompiuto* venne revisionato e uscì su "La Nazione" il 22 maggio del 1931 col titolo *Delusioni del vecchio Samuele. Ivi*, p. 159.

[230] In questi anni Luigi era spesso impegnato in tournée all'estero, quindi si appoggiava totalmente a Stefano per gli affari lasciati in sospeso in Italia.

[231] Lettera di Stefano ad Olinda, datata 9 settembre 1927. *Ivi,* p. 163.

[232] Da una lettera di Stefano alla moglie datata 4 agosto 1931. *Ivi*, p. 191. La condizione di sudditanza verso il padre coinvolse inevitabilmente anche la moglie di Stefano, Olinda, come si evince dal testo confidenziale di una lettera inviata a Silvio D'Amico: "sfruttamento metodico insaziabile livido che ora le toglie la salute, e a cui, per carità di mio Padre, ella non può ribellarsi. […] ci siamo ridotti due servi accomunati, appena, dalla stessa fatica". Da una lettera di Stefano a Silvio D'Amico, datata 29 settembre 1932. *Ivi*, p. 204.

Eppure in questi anni trascorsi all'ombra di Luigi, in un rapporto di comunione e sudditanza, riuscì a realizzare alcuni lavori significativi sperimentando anche moduli espressivi nuovi, congeniali alla rappresentazione del suo mondo.

I lavori teatrali di questi anni[233] trattano un tema costante che riconosciamo come un *topos* nell'arte di Landi-Pirandello: la figura del genitore in relazione al figlio, alla famiglia, alla società, ma anche al ruolo che riveste agli occhi degli altri. Una indagine dell'autore che mostra la natura egoistica, contraddittoria e sofferente dell'uomo.

[233] Ci riferiamo al periodo trascorso tra la sua liberazione dal campo di prigionia (novembre 1918) e la morte del padre (dicembre 1936). I drammi composti in questi anni furono più volte revisionati dall'autore e, tranne *Un padre ci vuole*, rappresentati dopo il 1936.

Un gradino più giù

Sono toppo schiava della sua lode.
Forse le voglio troppo bene.
Un gradino più giù. S. Pirandello.

La novella *Un gradino più giù*, nucleo originale dell'omonima commedia, fu pubblicata a Roma il 3 settembre del 1922 su "Il Giornale di Roma" e il 22-23 settembre del 1927 su "Il Tevere". La stesura teatrale fu completata nell'estate del 1940[234], come conferma una lettera a Valentino Bompiani[235], ma in realtà l'autore vi lavorava già dal 1930, data in cui il padre da Berlino gli comunicava premuroso:

> Verrà certo il tuo momento perché scrivi cose belle, e *Un gradino più giù* è cosa bellissima. Ma che puoi sperare dalle compagnie italiane, come sono ora ridotte? Un lavoro come il tuo è fatto per un pubblico speciale preparato ed educato in un teatro adatto.[236]

Nel maggio 1937 Stefano, impegnato nella rappresentazione a Firenze de *I giganti della montagna*, scriveva alla moglie di aver rivisitato mentalmente la sua commedia ed era soddisfatto di aver colto una linea di continuità che la rendeva omogenea pur nella sua complessità tematica.

---

[234] Si ha notizia di un'ultima revisione dell'autore alla commedia nel 1966. *Ivi*, p. 411

[235] "[Si è] cacciata avanti di prepotenza una nuova [commedia], già finita copiata e consegnata: la quale s'intitola: Un gradino più giù". Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 27 settembre 1940. *Ivi*, p. 295.

[236] Lettera di Luigi a Stefano da Berlino, datata 24 marzo 1930. *Ivi*, p. 183.

> Era questo l'importante, arrivare a vederlo [il lavoro] in una sola linea, con un'azione che, dalla prima scena all'ultima, svolga questa linea. Perciò sono contento. Se mi verrà come lo sento questo sarà ancora «un gradino più su»[237].

Un gradino più giù venne rappresentata al "Teatro Manzoni" di Milano il 12 maggio 1942 dalla compagnia del "Teatro Nazionale" ed ottenne successo. Renato Simoni sul "Corriere della Sera" commentò: "una commedia difficile, tormentata concettualmente e nella psicologia dei personaggi; nera e fonda, ma, giù, con una mestizia misericordiosa di luce"[238]; Gi.mi su "La Gazzetta del Popolo" vi colse: "passioni forse vicine al vero perché appaiano verosimili e che ha una sua poesia, ma va cercata in vene profonde e non facilmente reperibili"[239]. Valentino Bompiani scrisse all'autore, "è una commedia come il teatro italiano non aveva"[240].

Landi-Pirandello trattò un argomento piuttosto audace, che affrontava i temi del desiderio sessuale e della religiosità bigotta, della diversità mentale e della presunta normalità, in un contesto amaro, una famiglia priva della figura

---

[237] Da una lettera di Stefano alla moglie, da Firenze, datata 19 maggio 1937. *Ivi*, p. 260

[238] R.s. [Renato Simoni], *"Un gradino più giù". Tre atti di Stefano Landi al "Manzoni"*, "Corriere della Sera", Milano, 13 maggio 1942.

[239] Gi.mi, *"Un gradino più giù" di Stefano Landi al "Carignano"*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 24 maggio 1942.

[240] Da una lettera di Valentino Bompiani a Stefano, datata 2 agosto 1942. In *Stefano Pirandello, Tutto il teatro,* cit. p. 322.

materna[241]. Tutta l'azione si svolge in una casa, un ambiente chiuso, segnato dalle ossessioni di Valerio per il figlio Alberico, mentalmente debole.

Si potrebbe parlare di un dramma "dell'altro figlio"[242]: Alberico è definito dal padre "l'altro" per la sua diversità mentale, ma, in questo caso, ribaltando la logica della novella di Luigi, il giovane gode di un esclusivismo a scapito della sorella che sconta il prezzo della sua "normalità" sacrificandosi alle pretese del genitore:

> Il mio dovere, da tanti anni, è ormai lo scopo unico della mia vita: riparare Alberico da ogni mortificazione d'estranei. Fare che possa vivere fra noi disinvolto e sicuro di sé: difeso da una carità ardente e gelosa.[243]

L'ingranaggio maniacale che muove l'azione è incentrato sulla difesa della diversità del giovane che coinvolge anche l'istruttrice Gianna, una vicemadre per i ragazzi. La scena ha inizio con le ire di Valerio che scopre la figlia innamorata. Interpreta quel corteggiamento come un "tradimento" capace di compromettere il

---

[241] Si noti che, come nel caso di *Un padre ci vuole*, la didascalia iniziale specifica l'assenza di una figura materna, come a voler suggerire in questa mancanza l'origine, o la causa, di tutti i mali.

[242] In riferimento all'omonima novella di Luigi, in cui un buon figlio non è considerato tale dalla madre perché frutto di una passata violenza. Questi "altri" figli hanno in comune una predestinazione e dal loro unico genitore sono considerati "diversi" rispetto ai fratelli, pur se l'uno in modo riduttivo (per dato biologico), l'altro in modo elettivo (per incapacità mentale).

[243] *Ivi,* p. 1060. Parlando di "carità ardente" l'autore imprime al termine una sfumatura negativa e patologica che richiama quel "covo ardente" de *La casa a due piani*. Infatti ciò che arde consuma sé stesso e i personaggi dei due drammi bruciano consumati dalle loro ossessioni.

suo piano di tutela per il figlio diverso[244]. In quei momenti concitati la giovane si ammala gravemente e, dopo alcuni giorni di agonia, muore. Il padre riesce a comprendere la gravità della situazione solo quando è troppo tardi.

La perdita della figlia segna l'inizio di una concatenazione di distorsioni e forzature che danno origine al dramma. Colpito dal lutto Valerio si chiude con maggior convinzione nella sua ossessione e pensa a un matrimonio tra il figlio e la governante Gianna, così che lei possa assicurargli una tutela costante[245]. La donna in un primo momento ride[246] per l'assurdità della richiesta. Quella risata a stento trattenuta, nella sua valenza dissacratoria, sarcastica e liberatoria, sembra preannunciare la scissione che, in seguito, denoterà quel personaggio[247]. Mossa dalla pena per Valerio, di cui è segretamente innamorata, finisce con l'accettare.

---

[244] "Valerio: [riferito alla figlia Annunziata] ora fa l'ammalata per ripararsi dal mio giusto castigo, sa bene che non deve, «non deve» coltivare nell'animo (*agitando la lettera*) simili sogni: perché il suo dovere è di restare accanto al fratello […] Quando una casa è visitata da Dio, come questa, non si coltivano sogni assurdi; si sta alla prova che ci è stata mandata". *Ivi*, pp. 1048-1049.

[245] "Valerio a Gianna: [rimanga] Con lo scopo di non lasciarci soli - Alberico e me - […] Accettando […] noi, questa famiglia, come fosse la sua. Io come padre. […] Per lui […] *(dopo un'ultima esitazione)* come moglie di lui". *Ivi*, p. 1063.

[246] La risata nei drammi di Landi-Pirandello ha spesso una valenza ambigua che prelude a uno stato di smarrimento o scissione del personaggio. Il pensiero corre al valore della risata in alcune novelle di Luigi come *C'è qualcuno che ride* e *Un goj*, in cui l'atto del ridere è non solo liberatorio, ma una manifestazione di libertà oltre i canoni delle imposizioni, quindi esplicazione di una personalità diversa da quella mostrata agli altri.

[247] La risata nasce come una reazione incontrollata, infatti Gianna, dato il contesto, afferma prima di volerla troncare "*con pena*", come a sottolineare il duplice sentimento: l'irrisione per la richiesta e la compassione per la pena del genitore. Poi la risata torna come un bisogno incontenibile, con l'urgenza di manifestare un'impulsività a stento trattenuto dalla ragione ("*cercando di far triste e grave la voce*"). *Ivi*, p. 1064.

Date le premesse, quel matrimonio risulta essere una forzatura che amplifica le anomalie di quella famiglia fino a compromettere l'equilibrio psichico di Gianna. Lei continua ad assistere Alberico con spirito materno, mentre il ragazzo, ora lusingato dalla nuova forma del loro legame, aspira a maggior intimità[248]. Valerio, assecondando il volere del figlio, pretende che Gianna si comporti interamente come moglie, quindi le chiede di porsi allo stesso livello di Alberico, abbandonando le pretese che la sua intelligenza avanza. Le chiede di porsi addirittura "un gradino più giù" rispetto al giovane, in quanto donna e moglie. Ha inizio il processo di scissione della coscienza di Gianna: lei reinterpreta le parole di Valerio sotto una nuova ottica e decide di dilettarsi col giovane sprovveduto come per vendicarsi dell'affronto subito:

> Bisogna innamorarsi di ciò che si fa… e fare fino in fondo! Alberico dev'essere felice! Se no, che vale Gianna? […] bisogna mandarla via, questa mamma che non serve. Era bello: ma era bello solo per Gianna! […] Io ero vera, Alberico! Ma è più vero che tu devi essere felice! […] / Ora t'amo! E, sciocca, mi negavo… negavo questo dono! […] Quelle cose vere e sante che sentivo per te: via! Inutile: inutili! Inutili: e disoneste, dice lui! E' una liberazione, Alberico: una grande liberazione!.[249]

[248] Alberico: "perché con Nunziata lei faceva la madre. E ha preso quei modi. E questo per me è peggio. […] Io lo so che Nunziata è morta. Se no come si poteva sposare con me, lei?". *Ivi*, p. 1075.

[249] *Ivi*, pp. 1093-1094.

La didascalia, specificando "*parlano nel letto*" con "*Gianna come incantata*"[250], lascia presumere che i due siano stati in intimità. Lei, ancora in disordine, inizialmente sembra ravvedersi ("Il gusto di burlarmi per come ero… eh? Cieca. Lasciami passare"[251]), poi cede alla sua debolezza ("Io, ti amo! […] E come mi salvo? Mi avete tirato giù"[252]).

Gianna sa che lo scopo nella vita di Valerio è il controllo sul figlio: concedendosi integralmente offrirebbe ad Alberico un riferimento sostitutivo al padre. Ma Valerio, venutone a conoscenza, rivendica il suo dominio nella gerarchia dei ruoli[253]. Tra le recriminazioni, Gianna è ancora capace di confessare all'uomo il suo sentimento autentico e chiarisce, con estrema lucidità, che il nodo problematico è nella farsa del suo matrimonio con Alberico. L'uomo continua a non comprendere e, nello scambio di accuse che ne segue, la accusa per aver

---

[250] *Ivi*, p. 1095.

[251] *Ivi*, p. 1097

[252] "Gianna: «Ingenuo», m'invogliava tuo padre. Senza sapere a che tentazioni mi esponeva. Sei tu con la tua stupidaggine che mi dai le tentazioni […] / Io sono persa, Bubi. Vedi? Se quello che sei… m'innamora di più: se finisce così, che io ci sento… Dio mio: la mia fortuna: questo è orribile, figlio". *Ivi*, p. 1097

[253] "[Valerio a Gianna] che sia io a regolare i nostri rapporti in famiglia mi sembrerebbe naturale, se permetti. Tu non sei ancora «in cima a tutti»". *Ivi*, p. 1100. La rivendicazione richiama una tematica portante dell'arte di Landi-Pirandello: la preminenza, intesa come sopraffazione, dei padri sui figli solo per un "diritto di natura". Questo tema è affrontato in quasi tutti i drammi dell'autore, ma è approfondito in *Un padre ci vuole* e *In questo solo mondo*. Gianna accusa Valerio per la sua volontà di supremazia data da "quel suo primato di dolore… su cui lei impianta il diritto" (*Ivi*, p. 1107). Questo passo sembra chiamare in causa il rapporto tra l'autore e il padre, quando, per il male della moglie, Luigi si sentiva autorizzato a pretendere cieca ubbidienza dai figli, "votando la loro vita in quel servizio, fino quasi a non vivere più per se stessi", come ricorda Stefano. (Cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 34).

mescolato l'amore materno con quello muliebre[254]. A questo punto la protagonista, constatata l'inutilità di ogni azione razionale, si abbandona all'istinto e alla sua vendetta: accondiscende a porsi "un gradino più giù" e, sul finale, immersa nel nuovo ruolo che tutto le permette, progetta un figlio che sia di Alberico ("ne sarebbe orgoglioso… e gli farebbe allegria"[255]) e anche del padre ("Un altro, per consolarti di questo"[256]).

Gianna, all'inizio del dramma, è presentata come persona energica, vigile, misurata, la sua ragionevolezza è un argine alle manie dell'altro protagonista, Valerio[257]. Per caratteristiche costitutive i personaggi si pongono su piani distinti e questo li rende complementari: la lucidità dell'una e l'ossessività dell'altro bilanciano la struttura tematica. Il loro *trait d'union* è la tutela della "diversità" di Alberico e l'impegno comune è perseguito in modi che rivelano la loro natura: il padre pretende una devozione cieca, che comporti anche l'annullamento della

---

[254] "Valerio: Tu non provi né il sentimento puro verso un figlio né amore di donna, altrimenti non ti passerebbe per la mente la bassezza di mescolarli insieme". S*tefano Pirandello, Tutto il teatro,* cit. p. 1102.

[255] *Ibidem.*

[256] *Ibidem.*

[257] Infatti, all'ingresso del dramma, durante l'agonia di Annunziata, Gianna sostiene irremovibile la necessità di chiamare un dottore, anche a costo di ricorrere alle autorità, mentre Valerio, manifestando subito la sua irragionevolezza, si oppone per un vecchio pregiudizio sui medici (non furono in grado di curare l'altro figlio).

dignità[258], mentre Gianna sostiene la necessità di un distacco per riabilitare la mente (poiché esistono anche i "doveri verso sé stessi"[259]).

La richiesta di matrimonio con Alberico, e la conseguente delusione avuta da Valerio, sono i fatti che avviano la svolta drammatica: l'unità psichica del personaggio di Gianna cede e la forzatura a cui si costringe provoca in lei una dualità[260] che si ripete fino al collasso finale, il declino di ogni consapevolezza e dignità.

In questa alternanza c'è una costante: Gianna vuol bene ad Alberico e vuole proteggerlo anche dalle ossessioni del padre[261]. Il suo modo di amare subisce i disordini della sua mente ma non ne risulta sminuito in intensità, come presumiamo non lo fosse l'affetto di Antonietta per la sua famiglia. In questa prospettiva anche le pretese di Valerio verso Gianna per un "primato di dolore"[262]

---

[258] "Valerio: Io sto con l'orecchio appoggiato al cuore di mio figlio, come dovresti stare tu". *Ivi*, p. 1077.

[259] "Gianna: No, papà: io voglio stare in piedi, pronta a tutto, a sostenere, a provvedere, a regolare: ma con l'occhio a tutto". *Ibidem.*

[260] Prima Gianna si lascia sedurre del vizio e dalla volontà di vendetta, poi si ravvede e torna nei suoi panni tentando di rimediare. Questo avvicendamento si palesa nei modi in cui la protagonista si rivolge ad Alberico, alternando premure materne ("[nessuno] mi convincerà a staccarmi figlio mio") a rivendicazioni proprie di un'amante ("Io… a un'altra non lo lascio […] / Ora lo amo… sono sua moglie!"). Cfr. *ivi*, pp. 1112-1115.

[261] "Niente di realmente paterno le è concesso di fare per la sua creatura, nessun valore ideale da trasmettergli […] pensierini rivolti ai comandi, a fornirgli svaghi, a tenerlo quieto coi sensi e in buona salute: tutte cose della nostra futile voce di donna… caro «padre» […] / Alberico vuole me! Me sola! Lo grida! E io che l'ho tratto in salvo nella mia vita, non lo posso lasciare a un orgoglioso amore di sangue che lo trascinerà giù". *Ivi*, p. 1110 e p. 1113.

[262] *Ivi*, p. 1107

possono rievocare quelle di Luigi verso il figlio, la cui esistenza doveva gravitare intorno alla serenità della malata.

Dietro la complessità tematica c'è la volontà dell'autore di esprimere un messaggio forte e univoco: ogni forzatura della coscienza, ogni violazione della personalità provoca una frattura intima che può compromettere l'equilibrio. Quindi il male della follia, il disordine della mente, non è solo innato ma spesso causato dal predominio di un individuo su un altro, magari facendo leva sul sentimento affettivo che li unisce. A conferma la protagonista confessa a Valerio la sua debolezza, la causa della sua rovina:

> sono toppo schiava della sua lode. Forse le voglio troppo bene. [263]

L'autore coraggiosamente ha affrontato il tema della pazzia e della normalità senza stabilire un confine netto tra le due dimensioni. Infatti il paradosso si crea quando Alberico, da subito presentato come minorato e che dovrebbe essere il "diverso", in realtà è colui che si salva dall'allucinazione collettiva che gli gravita intorno. Rimane coerente, pulito nella sua esigenza di scoprire la sessualità, mentre i presunti normali, coloro che avrebbero dovuto assisterlo, sono consumati dalle loro ossessioni.

---

[263] *Ivi*, p. 1104. Si noti come l'ammissione del personaggio richiami il noto "sentimento della devozione filiale", debolezza che l'autore ben conosceva.

La critica del tempo apprezzò il dramma, a partire dal "fascino doloroso"[264] della protagonista Gianna, ma il successo di Landi venne adombrato dall'inevitabile paragone col padre[265]. Si può ammettere una comunanza nella scelta di alcuni temi portanti (connubio irrisolto tra follia e normalità, personaggi allucinati, religiosità bigotta), ma tali inevitabili riverberi tematici sono esposti da Landi-Pirandello con un temperamento proprio. E' doveroso ammettere, in questo caso, che il lavoro è originale e apprezzabile. Meglio di ogni altro inquadra il dramma Andrea Camilleri, fornendo un giudizio sintetico ed efficace:

> La sua commedia più bella, più allucinata, più sconcertante.[266]

---

[264] F.b.[si presume Francesco Bernardelli], *"Un gradino più giù" di Stefano Landi al "Carignano"*, "La Stampa", Torino, 24 maggio 1942.

[265] Angelo Frattini colse "riflessi della grande arte paterna"; Carlo Lari definisce Landi "legittimo discendente" di Luigi. In *Stefano Pirandello, Tutto il teatro,* cit., p. 318.

[266] *Biografia del figlio cambiato*, cit. p. 256.

In questo solo mondo

Poi, più possente, il Sole
tutto lo guadagnò: discese a forza
dai rami al tronco: fin alle radici!
[…] e il figlio… è arso.[267]
In questo solo mondo, S.Pirandello.

La commedia in tre atti *In questo solo mondo*, il cui nucleo originale risale alla novella *Mamma da niente* del 1922[268], assunse la forma e il titolo definitivo nel 1938[269]. Venne rappresentata al "Teatro Quirino" di Roma il 1° dicembre del 1939 dalla compagnia Benassi-Carli ed ottenne un modesto successo.

[267] Questi versi sono parte di quelli che il protagonista Flavio recita per Ebe all'interno della commedia. I versi citati sono riportati nella poesia *L'albero morto* del volume di liriche *Le forme* (pubbl. 1942). Non si esclude che la lirica sia stata concepita dall'autore in concomitanza ad una delle stesure della commedia. Si tenga presente che Landi-Pirandello nel 1941, impegnato nella raccolta *Le forme*, scriveva a Valentino Bompiani che aveva pensato come varianti al titolo proprio *L'albero morto* o *Il figlio arso*, a conferma dell'importanza che l'autore attribuiva a quei concetti (da una lettera del 23 maggio 1941. In *Stefano Pirandello, Tutto il teatro, cit.* p. 302). L'autore decise di inserire parte della lirica nella commedia per ribadire il peso dell'autorità paterna sui figli, spesso vittime di una sopraffazione ingiustificabile. Questo avalla l'ipotesi che Stefano abbia fatto nuovamente riferimento al suo stato di dipendenza psichica e spirituale dal padre.

[268] La novella *Mamma da niente* venne pubblicata su "Il Tevere" l'8 ottobre del 1922 e, con alcune revisioni, il 13 gennaio 1927. Il testo venne poi ripubblicato su "Il Dramma", nn° 417-418 il 1 e 15 gennaio 1944.

[269] Come conferma una lettera inviata dall'autore a Valentino Bompiani datata 1° settembre 1938. In *Stefano Pirandello, Tutto il teatro, cit.* p. 266.

Lucio d'Ambra, presente allo spettacolo, apprezzò dell'opera la profondità del messaggio finale che ne costituisce la chiave interpretativa: "la maternità è unica, la paternità è multanime" [270].

Nello svolgimento tematico vengono seguite le ragioni di una donna emancipata e di un uomo dalla *forma mentis* tradizionalista, mentre sullo sfondo, rievocata dai ricordi dei protagonisti, l'esperienza della guerra che ha determinato le loro sorti.

Nella realizzazione l'autore ha attinto al repertorio tipico della commedia borghese - la formula degli intrighi famigliari e amorosi - e ha centralizzato l'elemento riflessivo sulla tipizzazione del ruolo di genitori in relazione alla figura maschile e femminile.

La protagonista Ebe, realizzata nel lavoro ma restia agli affetti, si occupa del nipote Giorgio in un modo che lei interpreta come "paterno"[271]. Quando la sorella decide di riprendere con sé il figlio, Ebe è colta da gelosia poiché considera il

---

[270] Lucio d'Ambra, "Il Popolo di Roma", Roma, 3 dicembre 1939. Lucio D'Ambra terminò l'intervento aggiungendo: "Lo spirito si alimenta di varie paternità, così dell'incontro di un uomo che può esserci padre per un momento, come degli spiriti più alti e più degni che a noi si possono avvicinare: e cioè i Creatori, i geni dell'umanità, morti da secoli e immortali. Questa è l'alta concezione di Stefano Landi che sente in sé echeggiare il suo gran Padre".

[271] Leopoldo, un amico: "L'orgoglio di ciò che riusciva a fare l'ha portata a reprimere tutti i suoi istinti di donna! […]. [Ebe] E' arrivata non solo a far da uomo negli affari, ma a costruirsi anche una famiglia, come capo di casa […], [per Giorgio funge] da padre!". *Stefano Pirandello, Tutto il teatro, In questo solo mondo*, cit., p. 900.

nipote come "suo"[272]. Flavio, autore teatrale sconosciuto, con un appassionato discorso svela alla protagonista come in lei sia presente un naturale senso materno nascosto nella gelosa rivendicazione del bambino. Ebe è inizialmente colpita dalle rivelazioni, poi si innamora dell'uomo e si persuade a completarsi come donna[273]. La commedia è ambientata in una "piccola città industriale dell'Alta Italia", "dieci anni dopo la prima guerra europea"[274]. L'autore si è geograficamente allontanato dalla propria realtà e ha ambientato la storia in un generico Nord, più industrializzato rispetto al resto del paese, per motivare e sostenere la scelta di rendere la protagonista un'imprenditrice indipendente. Si affaccia indirettamente la questione dell'emancipazione femminile in una società che inizia a considerare l'urgenza di tali problematiche. I protagonisti riflettono, nel modo di essere e agire, il loro pensiero sui ruoli maschile/femminile e paterno/materno; Ebe manifesta una sprezzante superiorità verso gli uomini:

> Io, tra voi uomini, ci vivo da un pezzo, e non da donna, ma come uno di voi! e se il vero compito vostro è di guidare un figlio alla sua vita d'uomo […] io Giorgio posso guidarlo meglio di tutti .[275]

---

[272] Ebe: "[Giorgio] è come mio. Se così non fosse, allora… non sarebbe proprio di nessuno". *Ivi*, 898.

[273] Ebe: "Oh, Flavio: davanti a Dio, ti amo… e ti voglio. Io non sono più niente: senza di te". *Ivi*, p. 967.

[274] *Ivi*, p. 892.

[275] *Ivi*, p. 946.

Le sue rivendicazioni non hanno lo scopo di sminuire la figura maschile, ma paradossalmente originano dall'alto valore che lei, idealmente, gli attribuisce. Infatti Ebe continua a confrontare ogni uomo con il padre defunto, un imprenditore di successo, un "uomo superiore" e un "creatore" di idee[276]. Non trovando corrispondenza tra il modello che si è posta e chi la circonda, lei reagisce facendo proprie le virtù "maschili"[277] che ricerca. Sfiorando la misoginia[278], Ebe considera la realizzazione femminile nella maternità un traguardo effimero, destinato ad arenarsi nel passato di un figlio.

> in quel senso di tenerezza verso noi stessi, qualche momento davanti a lei, quando vogliamo sentirci bambini […] perché la nostra vita non è più quella che ci ha svelato lei! È quella che ci siamo presi noi, dopo: è la nostra! E lei rimane indietro a guardarci da laggiù con tutto quello che ha fatto per noi. [279]

---

[276] Ebe: "Avevo l'idea che tutti dovessero essere come lui […] con quella meravigliosa potenza di formare: quella virilità… vera: dello spirito! Con cui si appropriava delle cose e dirigeva il suo destino […] Noi traffichiamo […] Lui creava!". (*Ivi*, p. 908). Si noti come il testo si richiami a quanto Stefano pensava del padre, artista dotato della "capacità somma di creare" grazie al "sentimento che hai delle cose". Per la citazione cfr. *Il figlio prigioniero*, cit. p. 8 e p. 197.

[277] Infatti Ebe cerca di educare il nipote adottando un comportamento "paterno": "Io voglio che sia lui stesso [Giorgio] poi, quando potrà, ad accostarsi a me. Io lavoro per dopo". *Cfr. Stefano Pirandello, Tutto il teatro,* cit. p. 896

[278] Se la protagonista si comporta da uomo per far proprie certe qualità, significa che, a suo parere, le donne non ne possiedano di simili, quindi implicitamente il ruolo femminile risulta sminuito. Infatti quando la madre di Ebe la rimprovera di essere troppo severa con il nipote lei le risponde altezzosa: "Pare a te, mamma, che ti fai piccola con lui: per stargli vicina, tu". *Ibidem.*

[279] *Ivi*, p. 930

Flavio riesce a decifrare i timori della protagonista e, come una sponda dialettica, la conduce ad una rivalutazione della femminilità. La restituisce quindi alla sua natura mostrandole come la figura materna rimanga nella memoria del figlio come un valore eterno, superiore e divino, mentre la figura del padre naturale (nel senso biologico) si riduce ad un "facente funzione"[280], diverso da colui che, invece, un figlio sceglie per affinità[281] :

> Flavio a Ebe: [Dalla figura di un padre] Ci salvammo tutti e due. Lei [mia madre] ebbe fino all'ultimo la consolazione di potermi tenere tutto per sé, tutto suo come di diritto per una mamma […] [imparai da lei] quel dono che non s'aliena più: quel senso materno della vita… nostra di diritto! […] il padre l'ho ritrovato poi da me, nel mondo degli uomini / […] ci vogliono «tutti», per fare uno di noi: tutti! E così, si compie questo mistero della paternità: opera coordinata dell'intero mondo umano su uno spirito in formazione.[282]

L'esperienza della guerra aveva suscitato delle reazioni che confermano queste distinzioni comportamentali[283]: le madri, vinte dall'istinto di protezione,

---

[280] *Ivi*, p. 950

[281] Infatti Flavio fa notare ad Ebe che lei ha scelto quel padre per ammirazione: "lo sentite come vostro padre «vero» perché siete stata voi, a farvi sua […] dobbiamo esser noi figli, a riconoscerci suoi". *Ibidem*

[282] *Ivi*, p. 949 e 952.

[283] Se il padre e la madre avessero la medesima funzione si andrebbe ad alterare la fisionomia dei ruoli nella famiglia: "Flavio: […] nessun figlio nostro, tenuto così da due forze, uscirebbe mai dal chiuso della famiglia: nessuno arriverebbe più nella società umana" (*Ivi*, p. 951). Il personaggio afferma indirettamente che le donne debbono rimaner segregate al ruolo familiare e domestico per il bene dei figli. In realtà Landi-Pirandello, asseconda le ragioni di una pluralità di

trattenevano i figli rischiando di renderli codardi o emarginati[284], i padri, invece, li incoraggiavano[285] perché la vita è ”un bene da meritare”[286]. L’immolazione per la patria che è quindi un atto incomprensibile per le madri ma necessario secondo i padri:

> noi soli sentiamo la verità che, per salvarci, bisogna anche saper morire […] e allora la morte è vinta! [287]

Nel momento in cui i protagonisti si confrontano, sembrano arenarsi in esternazioni logiche, come se i loro discorsi fossero imposti a dimostrazione di teorie che finiscono col rendere la commedia poco naturale. Il protagonista Flavio non riflette in pieno quell’aspetto stravagante e bizzarro - tipico degli autori teatrali squattrinati - che si gli si vorrebbe imprimere, mentre il personaggio di Ebe, per il repentino mutamento che subisce, perde l’originale efficacia manifestata nel primo atto. Si può apprezzare la freschezza di alcune battute dei personaggi impegnati nelle situazioni collaterali, ma nel complesso il testo risulta appesantito dalle articolazioni generalizzanti che vorrebbero qualificarlo.

---

visioni, sostiene nella commedia anche il contrario attraverso l’intervento di un personaggio minore: “Caméo: Non siamo molti a capirlo che una donna può occuparsene benissimo, e a posti di responsabilità, e restare quella che è” (sic). *Ivi*, p. 907.

[284] “[Noi figli] ci sentiremmo […] col cuore deluso e inaridito proprio nel punto che più dobbiamo averlo ricco per la lotta”. *Ivi*, p. 953.

[285] “«Su figlio: è l’ora» e tocca a noi [padri] dirlo”. *Ibidem*.

[286] *Ibidem*. Infatti il padre di Ebe, partito come volontario e morto in guerra, ha dato alle figlie “l’ultimo esempio; come s’arriva alla morte!”

[287] *Ivi*, p. 955.

Stefano scrisse a Valentino Bompiani, in riferimento al rifiuto della compagnia Tofano-De Sica di rappresentare *In questo solo mondo*[288], che la sua opera possedeva quei "caratteri" innovativi che erano stati scambiati per "difetti":

> un giorno uno dei miei "caratteri" sarà appunto quello di aver portato il teatro […] fuori dalla necessità di certe commozioni […] i tempi maturano precipitosamente incontro a quella vera necessità, da me avvertita in anticipo su tutti […] della volontà di bene attiva nei cuori e che è più che ordine, è *fede nell'innocenza della discordia totale*[289].

Il testo della lettera, nato come apologia della commedia, dichiara una verità fissata dall'arte di Landi-Pirandello: l'animo umano per natura è votato alla contraddizione, una "discordia totale" che investe l'individuo, la famiglia, la società, e che avvia le dinamiche espressive dell'autore.

[288] "Non ti amareggiare […] ad un certo momento […] sarà dato un posto e sarà data una dignità agli scrittori autentici come sei tu". Da una lettera di Valentino Bompiani a Stefano da Milano, datata 13 luglio 1941. *Ivi*, p. 306.

[289] Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 5 agosto 1941. *Ivi*, p. 306-307. Corsivo nel testo.

Un padre ci vuole

Stringiti al figlio, stringiti al padre,
padre e figlio resti.
E il mondo è un giro che ripassa dentro.
Le forme, S. Pirandello

La commedia *Un padre ci Vuole* [290], concepita nel 1924[291] col titolo *Il minimo per vivere* e più volte revisionata sino alla stesura definitiva del 1966, venne rappresentata il 21 gennaio del 1936 al "Teatro Alfieri" di Torino dalla compagnia Tofano-Maltagliati-Cervi. Il 2 marzo del 1936 era prevista una tappa al "Teatro Olimpia" di Milano[292], mentre la prima romana[293] si svolse al "Teatro Quirino" il 23 giugno di quell'anno.

Sono interessanti i pareri di alcuni critici che seppero cogliere il valore dell'opera al di là dei commenti di un pubblico rimasto perplesso. Su "La Stampa" Francesco Bernardelli si soffermava sul del tema "delicato e profondo", trattato

[290] Nelle revisioni apportate al testo l'autore mutò diverse volte il titolo. Il 10 aprile del 1936 la commedia venne pubblicata sulla rivista "Comoedia" (n°4), poi, rielaborata, venne pubblicata nel giugno 1955 su "Scenario" (n. 6) col titolo *La scuola dei padri*. Nel gennaio del 1960, nuovamente revisionata, l'opera riprese l'originale titolazione *Un padre ci vuole* che mantenne anche nell'ultima revisione del 1966.

[291] "Ho dato a copiare *Il minimo per vivere* [poi *Un padre ci vuole*] che Niccodemi vuole leggere". Lettera di Stefano alla moglie Olinda, datata 16 maggio 1924. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il Teatro,* cit., p. 131.

[292] A Milano la commedia ebbe esito sfavorevole, "eppure era una bella commedia", conclude Luigi in una lettera a Marta Abba, datata 4 marzo 1936. (*Ivi*, p. 244). Stesso parere quello di Valentino Bompiani che il 4 marzo scrisse da Milano a Stefano: " A me la tua commedia è piaciuta molto, moltissimo […] Le parole di Oreste sono alte e profonde. Ma più ancora di tutto questo c'è, come dire? Un'insistenza da artista coraggioso, quale sei tu". *Ibidem.*

[293] Scrive Luigi a Marta Abba, riguardo la prima romana della commedia: "nel complesso è andata bene, con qualche lieve contrasto nel 3° atto". Lettera datata 24 giugno 1936. *Ivi*, p. 245

con una “sensibilità viva e acuta, […] [con] qualcosa di familiare, di colto dal vero”[294], mentre Renato Simoni sul “Corriere della Sera”, scorgendo nei protagonisti “viva personalità”, obiettava: “il pubblico è stato severo”[295]. Vice su “Il Messaggero” avvertiva “un calore di sentimento in tutto il dramma [che rende] umani e persuasivi i personaggi”[296], e Osvaldo Libertini su ”La Tribuna” rilevava la presenza di “un ingegno” oltre “quel senso di eccezionalità che […] talvolta può apparire non perfettamente adatto ad una piena logicità”[297].

La commedia, col titolo *La scuola dei padri*, venne di nuovo allestita al “Teatro Nuovo” di Trieste dalla Compagnia Stabile della città il 17 maggio 1955. Tra la prima e la seconda rappresentazione trascorse quasi un ventennio, un arco temporale in cui si colloca quell’avvenimento capitale per la maturazione dell’autore che è la separazione dal padre. L’opera, di sfondo autobiografico, affrontava il rapporto tra padre e figlio sotto l’ottica della prevaricazione del genitore, e registrò, nella nuova stesura, una diversa consapevolezza da parte dell’autore.

---

[294]F.b., [Francesco Bernardelli] , *Teatri-Conceti-Cinema. “Un padre ci vuole” di Stefano Landi all’ ”Alfieri”*, “La Stampa”, Torino, 22 gennaio 1936.

[295] R.s. [Renato Simoni], *“Olimpia”, “Un padre ci vuole”, commedia in tre atti di Stefano Landi*, “Corriere della Sera”, Milano, 3 marzo 1936.

[296] Vice, *“Quirino”, “Un padre ci vuole”. Tre atti di Stefano Landi*, “Il Messaggero”, Roma, 24 giugno 1936.

[297]O.g. [Osvaldo Gibertini], *“Un padre ci vuole” di Stefano Landi*, “La Tribuna”, Roma, 26 giugno 1936.

Confessava Stefano, in una lettera a Silvio D'Amico, come avesse riconsiderato il problema della paternità grazie a una più libera condizione di spirito che, al primo risentimento, aveva saputo sostituire una rivalutata dedizione:

> *La scuola dei padri* […] E' tratta da quel lavoro giovanile *Un padre ci vuole* che a te non dispiacque. Non soltanto riscritto: l'ho proprio rifatto. Approfondendo il tema, liberandolo, nella sostanza e nella forma. Esprimeva allora – a te che conosci la mia storia di figlio posso confidarlo - uno strano atteggiamento, quasi una voluttà di umiliare e schernire la mia patetica devozione a mio Padre […] Solo adesso che il mio spirito si è maturato, finalmente capace di reggere il peso di certe affermazioni, ho riscritto quel mio strano peccato contro la bellezza dei miei sentimenti, e ho potuto *dire tutto*. [298]

Pochi giorni dopo l'autore scrisse all'amico Valentino Bompiani confidandogli con maggior spontaneità:

> In quel primo abbozzo, per una strana voluttà, avevo umiliato, schernito il sentimento di devozione a mio Padre, che è l'origine soggettiva del lavoro. [299]

Per dichiarazione dell'autore si conferma, oltre la natura biografica della commedia, il mutamento nella mente del figlio che, a quasi vent'anni dalla morte

---

[298] Lettera di Stefano a Silvio D'Amico, datata 13 gennaio 1955. *Ivi*, p. 396. Corsivo nel testo.

[299] Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 16 gennaio 1955. *Ivi*, p. 397. Bompiani alla lettera dell'amico rispose il 25 gennaio: "Tutti mi dicono che la *Scuola dei padri* è bellissima". *Ibidem*.

del padre, aveva convertito il latente risentimento in “una strana voluttà”, cercando di sublimare il peso della devozione filiale cui era costretto.

L’irrisione del “sentimento di devozione” era la manifestazione più immediata di un animo offeso, consapevole ma troppo debole per mutare lo stato delle cose. Solo dopo aver raggiunto un diverso stato di maturità Stefano lenì quell’acredine - nella finzione letteraria come nella vita - tentando il raggiungimento di un nuovo equilibrio psichico.

Sono interessanti anche alcuni giudizi critici relativi alla rappresentazione del 1955 a Trieste: sul “Piccolo”[300] l’anonimo T. parla di “movimenti di azioni e reazioni assolutamente originali e con una condotta razionale verso la conciliazione”; su “Il Giornale d’Italia” scrive Raul Radice “ [I] contrasti erano espressi in termini eminentemente sillogici (e quindi non di rado umoristici) ma sotto i quali si avvertiva una pena profonda, generatrice di un pensiero in sostanza poetico”[301].

Nel settembre del 1935 Stefano, impegnato nella prima rappresentazione, scriveva a Valentino Bompiani di non essere pienamente soddisfatto del

[300] T [Anonimo], *Una novità assoluta al “Teatro Nuovo”. “La scuola dei padri”. Tre atti di Stefano Piandello*, “Il Piccolo”, Trieste, 18 maggio, 1955.

[301] Raul Radice, *Al “Teatro Stabile” di Trieste. “La scuola dei padri” di Stefano Pirandello*, “Il Giornale d’Italia”, Roma, 19 maggio 1955.

lavoro[302], ma dopo appena tre giorni mutava quel giudizio definendo efficacemente il suo testo "roba di sostanza"[303].

Infatti si tratta di una commedia corposa, gustosa per le situazioni paradossali dal risvolto farsesco in cui si trovano i protagonisti, circondati da una folla di personaggi che sostengono i numerosi dialoghi e introducono le varie situazioni.

Il protagonista, Oreste, si occupa "paternamente" del genitore Ferruccio dopo che quest'ultimo, per un incidente di cui era responsabile, aveva perduto la moglie. Inizialmente il padre si "aggrappa" al figlio che, per proteggerlo, ne aveva limitato la libertà. Poi, superato lo stato di lutto, Ferruccio annuncia la propria rinascita presentando a tutti Clelia, la giovane fidanzata. Oreste, che auspica ad un ruolo esclusivo nel mondo affettivo del padre, si sente tradito e solo in seguito, grazie anche alla mediazione degli altri personaggi, riesce a comprendere i limiti del suo modo di amare.

La comicità del tema è nell'anomalia della triangolazione, tipica della *pièce* borghese, che coinvolge due amanti e il figlio di lui geloso del padre. L'autore sperimenta il modulo ironico-grottesco nella costruzione di Oreste e il suo fare goffo mimetizza efficacemente, senza snaturarlo, il nodo dell'opera che è invece

---

[302] Stefano a Valentino Bompiani, il 25 settembre del 1935: "La commedia è finita da una decina di giorni. Ma non mi piace!". *Stefano Pirandello, Tutto il teatro,* cit. p. 239.

[303] "Non ci credere che la commedia non mi piace […] [avevo letto] Birabeau. Invidioso di quella leggerezza di tocco e disinvoltura". Cfr. Lettera di Stefano a Valentino Bompiani datata 28 settembre 1935. *Ivi*, p. 240

profondo e sofferto. Dietro l'aspetto umoristico lo spettatore scorge una verità amara, un sentimento di compassione per quanti, come il protagonista, sono "nati per servire"[304].

Dietro l'invenzione letteraria si affaccia il motivo privato, il rapporto di dipendenza dell'autore verso il padre, come ci conferma il testo di una sua lettera inviata a Luigi a pochi mesi dalla rappresentazione della commedia:

> sono diventato uno scrittore leggibile dacché sono riuscito ad ironizzare tutta quella torbida e antipatica angoscia della mia natura. L'antipatia è scomparsa, il torbido s'è fatto generatore di meravigliosità.[305]

Stefano, attraverso la creazione artistica, aveva espresso la sua angoscia "torbida" di figlio irrealizzato e l'aveva stemperata usando l'ironia farsesca nella rappresentazione. Oreste, "patetico e grottesco"[306], inadeguato ai ritmi e ai valori comuni, potrebbe rivelare la volontà dell'autore di ironizzare sul nodo delle sue frustrazioni, e questo confermerebbe che l'assetto costitutivo del rapporto tra i protagonisti (padre-Ferruccio e figlio-Oreste) richiama l'insolita natura del legame tra l'autore e Luigi. Quindi l'esperienza vissuta in famiglia da Stefano torna a motivare il suo percorso espressivo.

---

[304] *Ivi*, p. 650

[305] Da una lettera di Stefano a Luigi datata 4 novembre 1925. *Ivi*, p. 144.

[306] *Ivi,* p. 575.

La didascalia iniziale, chiamata *Nota per il regista e gli attori*, si chiude con un'avvertenza dove l'autore parla di una "scombinatissima dimora" in cui vivono i protagonisti:

> [una] povera coppia umana […] soli, una volta rimasti privi dell'assistenza dello spirito materno. [307]

Il testo sembra disegnare la situazione realmente vissuta dai due Pirandello negli anni in cui la lontananza di Antonietta era ancora una ferita aperta.

Sul finire del primo atto Oreste, in un discorso chiarificatore col padre, concluderà con una affermazione sul ruolo materno:

> i nostri primi accordi con l'Essere noi li abbiamo con la madre…[308].

Questa dichiarazione, tematicamente distante e stilisticamente superiore rispetto al contesto che la ospita, ha la valenza di un'ammissione dell'autore che attribuisce il proprio senso di incompiutezza alla separazione dalla madre. Il tema della maternità non è centrale nella commedia, né rilevante ai fini dell'azione, ma il ribadirne il peso asseconda la volontà di Stefano di sottolineare come "la madre unica e sola, [sia] il solo vero padre di ogni uomo"[309].

---

[307] Da *Un padre ci vuole*, *Nota per il regista e gli attori*. I*vi*, p. 577

[308] *Ivi*, p. 600.

[309] *Ivi*, p. 648. Si noti la corrispondenza tematica con la commedia *In questo solo mondo*: "Flavio: [da un padre] ci salvammo tutti e due. Lei [la madre] ebbe fino all'ultimo la consolazione di potermi tenere tutto per sé, tutto suo come di diritto per una mamma […] [imparai da lei] quel dono che non s'aliena più: quel senso materno della vita… nostra di diritto! […] il padre l'ho ritrovato poi da me, nel mondo degli uomini […] E' lui [Dio], il Padre vero, per tutti: vero com'è vera la madre". *Ivi*, pp. 949-950.

Di contro il ruolo paterno è descritto usando termini duri e accusatori. Afferma Oreste, il protagonista della commedia:

> I padri! comandano e vogliono! per forgiare! […] Il figlio! Sacro, quello in cui si riapre la vita" […] "Il padre, come dovrebbe essere, come uno lo sogna… chissà se qualcuno l'ha mai avuto" […] "«T'ho messo al mondo io» può dirlo la madre! […] congiunti io e lei in quel lavoro dove tu [il padre]- atto di presenza! -[310]

In quest'ultima battuta il personaggio definisce il suo rapporto con la madre non in termini affettivi, ma in termini fisici ("congiunti io e lei"), mentre il ruolo del padre è minimizzato in un "atto di presenza". Infatti, seguendo la logica del protagonista, generare un discendente significa esserne solo "progenitore" e i padri, spesso inclini a travisare il loro naturale compito, deludono le aspettative dei figli costretti a ricercare altrove una figura sostitutiva che li introduca al mondo:

> dentro di te puoi trovarlo: te lo fai da te! E può perfino apparire in tuo figlio. Ma un padre ci vuole! […] chi non lo trova non entra […] nella vita da uomo, altrimenti si diviene un «increato».[311]

---

[310] *Ivi*, pp. 587, 592 e 608. Similmente, nella commedia *In questo solo mondo*, il protagonista Flavio definisce il padre un "facente funzione". *Ivi*, p. 950.

[311] *Ivi*, p. 609. Nuovamente si trova corrispondenza tematica con la commedia *In questo solo mondo*: "Flavio: […] ci vogliono «tutti», per fare uno di noi: tutti! E così, si compie questo mistero della paternità: opera coordinata dell'intero mondo umano su uno spirito in formazione". *Ivi*, p. 952.

La morale generica e desolante è che rispetto al padre "l'uomo nasce orfano"[312]. Questa riflessione svela il paradosso della commedia: Oreste nel condannare il rigore dei padri, una volta investito di quel ruolo, ha mostrato quella stessa intransigenza (proprio nel categorico rifiuto di accettare Clelia, la fidanzata del padre).

I nomi scelti dall'autore per i protagonisti, nella loro valenza storica e semantica, sono significativi[313]: Oreste è un rovesciamento parodico del mitologico matricida[314], mentre il nome Ferruccio da un lato richiama il metallo, noto per forza e resistenza, dall'altro il vezzeggiativo ridicolizza quelle qualità.

---

[312] *Ivi*, p. 608. Si noti come le posizioni dei protagonisti Flavio (*In questo solo mondo*) e Oreste (*Un padre ci vuole*) manifestino questa coincidenza di vedute sul ruolo paterno e materno. Si tenga presente che i nuclei delle due commedie furono realizzati quasi negli stessi anni: nel 1922 la novella *Mamma da niente* da cui si ricavò *In questo solo mondo*; nel 1924 la prima stesura di *Un padre ci vuole*. L'autore apportò ai testi, durante gli anni, molte revisioni ed è difficile stabilire con certezza se la tematica comune alle due commedie sia stata sviluppata prima in un testo o nell'altro. Le date di composizione lascerebbero supporre che *Un padre ci vuole* (in cui queste tematiche sono affrontate in modo assai più efficace) abbia ripreso e approfondito un tema già trattato dall'autore in *In questo solo mondo*.

[313] In accordo con l'intuizione espressa da Sara Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla in *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p.22. Si aggiunga un'altra considerazione: Stefano a lungo soffrì di un senso di colpa per aver permesso l'internamento della madre Antonietta in una casa di cura, rendendosi passivamente accondiscendente con le motivazioni addotte da Luigi. In questa prospettiva Stefano, come l'Oreste mitico, assecondando il volere del padre compì il "matricidio" (permettendo l'internamento), e scontò le conseguenze della sua scelta a partire dal rimorso.

[314] "Che il perfido assassin del padre illustre / spogliò di vita". Pindemonte, Odissea di Omero, III, vv. 395-396. In Acrosso-D'Alessio, *Mondo mitologico*, Società editrice Dante Alighieri, Roma, 1958.

Nelle osservazioni sul personaggio di Ferruccio va fatta una premessa: Luigi nel 1924 incontrò l'attrice Marta Abba[315], le cui caratteristiche psicologiche e anagrafiche ricordano il personaggio di Clelia. Quindi dietro la senile spinta passionale che rianimava Ferruccio, e che irritava il figlio Oreste, potrebbe affacciarsi il rapporto tra Luigi e la giovane attrice (unione mai del tutto compresa da Stefano).

E' fortemente indicativo il fatto che Oreste, attraverso le sue battute, continui a sottolineare sia il carico del suo sacrificio, sia il peso del tradimento paterno nel legame amoroso con Clelia:

> Oreste: ma da parte mia, tutto quello che era umanamente possibile darti… t'è venuto!" […] "rinata da me la sua libertà e la sua pace! E lei che vuole, fra noi? / […] se l'uomo che ho penato tanto a salvare, adesso vedo che quella me lo brucia in una fiammata… io brucio lei / […] La scanno!.[316]

[315] Luigi, direttore del Teatro D'Arte dall'agosto del 1924, scelse la Abba come prima attrice della compagnia. Da quel momento in poi lei ebbe un ruolo privilegiato nella vita pubblica e privata del Maestro. Per Luigi lei divenne una "figlia d'elezione", in virtù del loro legame artistico ed intellettuale. I pettegolezzi parlarono verosimilmente di un innamoramento senile non ricambiato. Questa relazione, resa pubblica per la fama di Luigi, colpì molto Stefano che, pur accettando la loro amicizia, soffrì molto nel sentirsi scavalcato dalla donna nel ruolo accanto al padre. E' chiaro che la commedia *Un padre ci vuole* ripropone una situazione simile.

[316] *Ivi*, pp. 600, 615 e 634. Si noti che Stefano, al pari del suo personaggio Oreste, non parla mai di infedeltà paterna ai danni della propria madre. Nella realtà, come nella commedia, è il figlio che si sente tradito dal padre nel sodalizio culturale e affettivo che li univa.

Nel 1942 Stefano, in alcune lettere indirizzate a Valentino Bompiani, affrontava tematiche ravvisabili nella commedia del 1924: la questione della sua sudditanza verso il padre e il "tradimento" affettivo subito a causa della giovane Abba:

> Io a mio Padre ho dato esattamente quarantadue anni della vita mia. […] ho voluto servire mio Padre finché ebbe un alito di vita […] [gli ho dato] non solo tutto il mio amore e tutto il mio tempo, ma anche il mio ingegno […] E da Lui ho sopportato più di un tradimento[317].

In questo parallelismo tra arte e vissuto, l'autore manifesta un rancore che riuscì ad ammettere e denunciare esplicitamente solo molti anni dopo la morte del padre, come dimostrato nel capitolo precedente.

Le cure paterne di Oreste verso il genitore avevano innescato tra i due un capovolgimento di ruoli[318]:

> Come ti vedevo ridotto, in mezzo a un mondo nemico, e tu che t'aggrappavi! Pieno di fede in me per essere difeso […] E fu

[317] *Ivi* p. 314-315. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 15 gennaio 1942. Come risulta dall'epistolario Stefano lamentava spesso di essere troppo assorbito dagli impegni che seguiva per il padre e questo lo distraeva dal suo impegno nella scrittura. Si noti che anche Oreste, per totale devozione al padre, aveva compromesso la sua promettente carriera sacrificando, proprio come il suo autore, il suo "tempo" e il suo "ingegno" per vedersi poi tradito.

[318] Le problematiche su cui si fonda il dramma non dipendono dalle fatalità del caso (l'incidente di cui Ferruccio era responsabile) ma originano nel nucleo familiare. Questo conferma quanto detto dal personaggio Ludovico Agliani ne *La casa a due piani*, secondo cui i ruoli di ciascuno all'interno della famiglia sono essenziali affinché si possano creare gli equilibri utili al bene di tutti. Questo è un principio chiave e ricorrente dell'arte di Stefano.

> quest'amore… assoluto! a darmi la forza […] e chi ormai è il figlio e il padre… chi può distinguerlo più?".[319]

L'inversione di ruolo era una prerogativa del rapporto tra Stefano e Luigi fin da quando il padre, in una lettera inviata al figlio appena liberato dalla prigionia, gli confessava la necessità della sua presenza nel triste frangente in cui si procedeva all'internamento di Antonietta:

> scappo ad aggrapparmi a te, figlio mio, in un abbraccio infinito e muto[320].

Nella commedia il verbo "aggrapparsi" ritorna con una pertinenza inquietante: il personaggio di Oreste parlando al padre, distrutto dal rimorso per aver causato la morte della moglie, usa questo stesso termine: "e tu che t'aggrappavi!"[321].

Inoltre la battuta conclusiva di Oreste che precede la tela, ("Papà mio…mio… *(restano stretti in un fermo abbraccio)*"[322]), propone una chiusura simile a quella della lettera sopra citata ("figlio mio, in un abbraccio infinito e muto"[323]): si noti la ricorrenza dell'aggettivo possessivo ("papà mio" / "figlio mio"), nonché la comune chiusura con il gesto dell'abbraccio ("fermo abbraccio" / "abbraccio infinito e muto).

---

[319] *Ivi*, p. 615.

[320] *Ivi,* pp. 310-311. Lettera di Luigi a Stefano, datata 20 novembre 1918.

[321] *Ivi*, p. 615.

[322] ivi, p. 653

[323] *Ivi*, p. 311. Lettera di Luigi a Stefano, datata 20 novembre 1918.

Si comprende che l'elemento sostanziale della commedia non è l'amore, ma il modo di amare. L'intensità del sentimento infatti non è mai messa in discussione dai personaggi (come non fu mai oggetto di contestazione l'affetto che univa Luigi a Stefano e viceversa), mentre è fondamentale la forma in cui questo si manifesta. La maniera di amare, come modo di rapportarsi agli altri, è vissuta ed interpretata dai protagonisti nei modi propri al loro carattere: per Clelia l'amore coincide con la responsabilità[324], per Ferruccio con la passione[325], per Oreste col sacrificio fino all'abnegazione[326], per Bruti, un amico di famiglia, è invece dono di libertà[327]. Questa galleria di "modi di amare" sono tutti leciti perché tutti umani, ma solo l'ultima posizione, di evidente saggezza, è quella verso cui si orienterà Oreste[328].

In chiusura i personaggi sembrano prendere atto dei loro errori: Ferruccio, ora consapevole del suo ruolo, comprende anche la sua responsabilità nella condotta del figlio[329], mentre Oreste, resosi conto della propria ossessione[330], reinterpreta il rapporto col padre alla luce di una visione più conciliante:

---

[324] Clelia a Ferruccio: "Pazza davvero sarei ad affidarmi a te, se tu non vedi gli obblighi verso un figlio com'è lui". *Ivi*, p. 640

[325] Ferruccio a Clelia: "Devi essere mia!". *Ivi*, p. 644

[326] Oreste: "fargli il mondo io con l'anima mia […] di poter essere tutto –io- eternamente". *Ivi*, p. 655

[327] Bruti: "ti ho amato bene… ti ho amato… NON PER ME". *Ivi*, p. 644.

[328] Oreste: "padre è proprio… un momento dello spirito! È colui che ti rifà libero". *Ivi*, p. 645

[329] Ferruccio: " E la colpa è mia, d'essere stato morto per tanto tempo!". *Ivi*, p. 629.

[330] Oreste: "L'errore più comune […] «Tu sei mio»". *Ivi*, p. 646

> Quello che tu chiami papà … forse , io dico, non c'è tanto per farti da padre, quanto per farti capire fino a che punto d'intimità si può arrivare a conoscere un altro uomo, uno che tu… lo sai tutto, perché ogni suo atto ti si muove dentro, ti tocca! E quando non si va d'accordo… allora c'è un dolore alle radici dell'essere[331].

La profondità testuale rende la battuta intensa come un monologo che dà voce ai pensieri dell'autore: "ogni suo atto [che] ti si muove dentro" sembra alludere alle intuizioni artistiche del padre che avevano la forza di influenzare, formare, ispirare il figlio aspirante scrittore[332].

La commedia termina senza una conclusione veramente chiarificatrice: pur istruiti dalla vicenda i protagonisti sono ancora legati al loro modo di essere; giungono ad una maggior comprensione reciproca, riflettono sugli errori commessi, ma il loro profilo caratteriale rimane inalterato.

Per Ferruccio: "E' la verità! C'è chi è più forte[333]". A sostegno aggiunge Oreste, ammettendo la sua predisposizione:

> quando uno è nato per far vivere un altro…l'inclinazione io ce l'ho!. [334]

---

[331] *Ibidem*

[332] Si noti come in una lettera di poco successiva la morte di Luigi, Stefano confessi a Valentino Bompiani: "mio Padre è tutto fluido in me". (*Ivi*, pp. 250-251). Questa dichiarazione di Stefano conferma la profonda interiorizzazione del ricordo del padre all'indomani della sua morte. In questa prospettiva assume senso nuovo la battuta del personaggio Oreste: "E quando non si va d'accordo… allora c'è un dolore alle radici dell'essere".

[333] *Ivi*, p. 650

[334] *Ibidem.*

Stefano intuiva che la sua vita, così legata a quella del padre, si orientava verso l'annullamento. Nonostante i tentativi di denuncia, recupero, mutamento, permaneva una realtà innegabile che era la sintesi della sua vita, almeno fino a quel punto: "c'è chi è nato per sacrificarsi"[335].

[335] *Ibidem.*

Qui s'insegna a rubare

L'atto unico ha origine dalla novella *Ladro incompiuto* pubblicata dall'autore l'11 luglio 1927 sul giornale romano "Il Tevere", poi revisionata col titolo *Delusione del vecchio Samuele* apparve su "La Nazione" il 22 maggio 1931. Col nuovo titolo *Qui s'insegna a rubare*, l'atto venne pubblicato sulla rivista "Scenario" il 15 aprile del 1952 e, nella versione definitiva, su "Sipario" nel giugno del 1956.

Il dramma venne rappresentato l'8 marzo 1941 al "Teatro dell'Università" di Roma dalla compagnia di Mario Beltramo. Alfredo Mezio valutò positivamente il lavoro cogliendo nel protagonista "una dolorosa crisi di coscienza" nel compiere quella "vendetta filosofica del furto come volontà di rappresentazione"[336].

L'atto, breve e di un'ironia dissacrante, affronta il tema della relazione tra padrone e servitore cogliendo le implicazioni umane che ne derivano.

Battista è un anziano cameriere "di vecchio stampo" che ha servito in modo esemplare una nobile famiglia per ben tre generazioni. Con l'avanzare della vecchiaia decide di trasmettere, come una eredità preziosa, le regole del suo mestiere al giovane Battistino[337]. L'anziano vorrebbe essere un "padre serafico"

[336] A.m. [Alfredo Mezio], *"Teatro dell'Università". Stefano Landi e W. Saroyan*, "Il Tevere", Roma, 8-9 marzo 1941. Mezio riscontrò nel titolo un'affinità con *L'arte di derubare i padroni* di Swift.

[337] Il nome del ragazzo, il cui diminutivo suggerisce la sua inesperienza e non completezza rispetto al maestro, indica un'alternanza generazionale tra il vecchio e il nuovo in una linea di continuità data non dal legame di sangue, ma dalla successione elettiva nel mestiere. "[Battista a

per il ragazzo che chiama "figlio", ma il giovane gli sfugge: il modo adottato nell'istruirlo è molto duro, quasi irragionevole poiché sminuisce la dignità umana del servitore[338]. Nella sala in cui si svolge l'esercitazione entra un altro cameriere, Giovanni, che con noncuranza inizia a fumare uno dei sigari del padrone per "sentirsi un po' indipendenti"[339]. Battista avanza le sue recriminazioni e iniziano a discutere.

Se non si interpreta il rapporto come meramente lavorativo, sostiene Giovanni, si entra sul personale e la psicologia del servitore risponde con reazioni volte alla compensazione morale del suo servizio che, essendo anche spirituale, non può essere valutato in termini monetari. In tal caso il rapporto si regge su un legame non simmetrico tra chi serve e chi è servito e ne consegue una distorsione. Battista ha dedicato non il mestiere, ma la vita intera al servizio del signore e quindi crede di vantare un credito. Sentendo che gli altri lo ritengono "dalla parte dei padroni" svela che la sua condotta impeccabile è solo apparenza:

> Ah, figli miei! E non capite che, se vi sentite rispettati, è finita? […] / tu levi di mezzo il punto ch'è alla base dei rapporti tra servo e padrone: il

---

Battistino] Vuoi aspirare al posto di cameriere personale d'un padrone altolocato, senza la mentalità, figliolo: una mentalità da buon servitore di vecchio stampo". *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, *Qui s'insegna a rubare*, cit. p. 980

[338] Infatti Battista ritiene che il vero cameriere personale debba rinunciare ad avere una propria famiglia per dedicarsi esclusivamente al servizio del padrone: "[Battista] *(grave)*: Un cameriere personale deve restare solo: senza dipendenze, senza pensieri mondani. Staccato da tutto, e tutto per il servizio". *Ivi*, p. 988.

[339] *Ivi*, p. 984.

> punto fermo: che è questo: che un servo non è *mai* a posto! Mai! Ma scherzate? Ma non capite che, allora, non avete più ragione di vendicarvi?[340]

Il servilismo iniziale nascondeva un chiaro proposito di rivalsa, una vendetta consumata in silenzio, grazie al rapporto di intimità col padrone:

> li odio […] come ogni servitore deve odiarli! Ma in più, io, quest'odio l'ho appagato, l'ho potuto appagare: io solo! Vendicandomi […] / con l'intimità.[341]

La confidenza, maturata negli anni, ha permesso infatti a Battista di penetrare nei segreti delle famiglie, di manifestare dispiacere per le pene dei signori mentre dentro, in realtà, ne gioiva. La didascalia chiarisce la metamorfosi in atto nel personaggio che getta la maschera e, anche fisicamente, manifesta il carico di risentimento:

> *La faccia di Battista è diventata l'immagine stessa dell'ipocrisia e della perfidia*.[342]

La riflessione di un altro inserviente dimostra a Battista come la sua rivincita sia fittizia poiché i signori hanno pur sempre beneficiato del suo servizio, senza neanche ipotizzare l'irrisione consumata ai loro danni[343].

---

[340] *Ivi*, pp. 989-990

[341] *Ivi*, p. 990

[342] *Ivi*, p. 991.

[343] "Gaetano *(illuminato)*: […] ed è inutile dire: Gliela ho data a bere! Sarebbe come se tutti, per burlarmi, mi facessero re: e mi ubbidissero per tutta la vita: e poi che me ne importa se era per

Divenuto cupo, Battista comprende l'inutilità del proposito di una vita e decide, con maggior convincimento, di doversi vendicare ("Io mi devo rifare")[344]. E' indicativa la didascalia: la sua risata acquista nuovamente una valenza dissacrante e, come in un rituale, il personaggio si avvia al drastico mutamento:

> *Battista comincia piano a ridere, acquistando in questa risata, che via via s'alza, il potere di muoversi come un folletto; l'intravvediamo che vola alla* consolle*, agguanta qualcosa: la sua risata è trionfale*.[345]

Si noti come inizi una metamorfosi del personaggio che assume un aspetto quasi diabolico; infatti in corrispondenza della risata che "*via via s'alza*", il personaggio perde le caratteristiche umane per acquisirne altre quasi animalesche ("*il potere di muoversi come un folletto*") e paranormali ("*vola alla consolle*").

Il giorno seguente i signori, che hanno organizzato una festa in giardino, chiedono di Battista e vengono a sapere che è in infermeria per un eccesso di sforzo. Nel frattempo ci si accorge che manca un oggetto prezioso, una tabacchina d'oro. Giunto Battista, ancora affannato, dichiara di aver preso quell'orpello col proposito di rubarlo, al che la signora, certa dell'onestà del servitore, crede che deliri e ordina di chiamare il medico[346].

---

burla? Il fatto sta che io tutta la vita ho fatto il re: e i burlati restate voi!". *Ivi*, p. 996. L'esempio richiama la notoria beffa pirandelliana dell' *Enrico IV*.

[344] *Ivi*, p. 997.

[345] *Ivi*, p. 998.

[346] "[Giovanni a Battista] anche a dirgli in faccia che li derubi, nemmeno t'ascoltano. Sei diventato insospettabile, tu!". *Ivi*, p. 1004.

Quella tabacchina diviene il centro delle attenzioni di Battista che pretende di porla nel punto preciso scelto da lui. Spiega che per rubare non è necessario il furto, basta prendere possesso di un oggetto ponendolo dove si decide. In tal modo entro breve possiederà ogni cosa di quella casa e la sua vendetta sarà compiuta:

> Signor conte: come si fa a rubare «davvero», appagando l'anima! […] Sollevare l'oggetto, toglierlo dal suo posto, signori: dal posto in cui stava come proprietà dei padroni… (*con gioia intensa*) «E farlo proprio!» […] / posandolo in un altro posto: lì accanto. Ma prima lei gli avrà detto (in un bisbiglio, intensissimo): «Qui tu stai per me, sei mio».[347]

L'anziano ha fornito la sua lezione ("Qui s'insegna a rubare!"), ride ed esulta per la vittoria ("Ho vinto io!")[348] mentre tutti i presenti, rimasti perplessi, escono dalla sala. Poi segue un inaspettato silenzio: Battista è morto. Giovanni lo comunica al duca che, con impassibile indifferenza, cambia argomento.

Il finale è amaro e lascia intendere che, ancora una volta, la vendetta di Battista non si è consumata, anche se lui spira felice della sua illusoria rivalsa.

Dietro l'esposizione vivace e l'orientamento ironico, l'atto propone una problematica complessa: cosa sia la libertà, e soprattutto, se sia una certezza o

---

[347] *Ivi*, p. 1007.

[348] *Ivi*, p. 1008.

un'illusione. Al riguardo Battista spiega come anche i padroni siano asserviti gli uni agli altri con la differenza che essi non ne sono consapevoli:

> Stagli accanto, da cameriere personale: e vedrai quanti ne ha lui, di padroni; e con lo svantaggio che i suoi, lui, disgraziato, non sa chiamarli padroni. […] E peggio sta lui che si crede un padrone: lui dalla sua catena non si può sciogliere[349].

La filosofia del vecchio servo svela una realtà innegabile: la schiavitù innata della coscienza umana:

> ma chi è, in questo mondo, che non dipende? E' tutta una catena, da qualunque parte la pigliate! O per interesse o per sentimento, non se ne scioglie nessuno"[350].

Quindi la libertà per l'uomo non esiste, è un'illusione che solo alcuni, come i servitori, hanno modo di comprendere. Ma se tutti sono compromessi nella "catena" della sottomissione reciproca, almeno i signori, vivendo nell'illusione fornita dal ruolo, possono godere del loro miraggio. Cosa in realtà sia più vantaggioso, se l'illusione o la consapevolezza, rimane in sospeso, come un dubbio che non si risolve ma suggerisce riflessioni.

---

[349] *Ivi*, p. 988.

[350] *Ibidem.*

L'innocenza di Coriolano

La tragedia venne ideata nel 1933, come ci conferma una lettera dell'autore indirizzata a Corrado Alvaro in cui confessava la fiducia riposta nel progetto di scrittura chiamato *VI sono i leoni*[351]. Dalle fonti dell'epistolario risulta che Landi non fece più alcun accenno diretto al lavoro sino al settembre del 1938, data in cui comunicava all'amico Bompiani[352] che il dramma, col nuovo titolo *Roma salvata*, era stato ultimato. Col titolo definitivo *L'innocenza di Coriolano* venne messo sulla scena il 12 gennaio 1939 dalla compagnia Bragaglia al "Teatro delle Arti" di Roma[353].

Nel gennaio 1951 l'autore, col proposito di far pubblicare il testo, scriveva a Ivo Chiesa[354] che *L'innocenza di Coriolano* solo in quei giorni aveva assunto la forma definitiva, nonostante fossero passati ben 12 anni dalla prima

[351] "Molto dipenderà da questa prima commedia, intitolata *Vi sono i leoni*. Poi te ne parlerò". Lettera di Stefano a Corrado Alvaro, datata 16 agosto 1933. In *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit., p. 211.

[352] "Le mie commedie sono ultimate: limate, copiate e corrette, e sono tre: *Roma salvata*, *In questo solo mondo* e *Il falco d'argento*. *Roma salvata* sarà seppellita al "Teatro delle Arti": non ho trovato di meglio". Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 1° settembre 1938. *Ivi*, p. 266.

[353] L'autore esprimeva soddisfazione per il lavoro, come testimonia una lettera all'amico Bompiani scritta appena poche ore prima della rappresentazione: "Fra poche ore va su *L'innocenza di Coriolano* […]. Il lavoro è bello (sul serio!), ma la rappresentazione è proprio approssimativa". Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 12 gennaio 1939. *Ivi*, p. 269.

[354] Ivo Chiesa faceva parte della direzione della rivista milanese "Sipario" a cui Landi aveva collaborato in passato. L'autore sperava di potervi pubblicare l'*Innocenza di Coriolano* ma Ivo Chiesa era titubante essendo passati 12 anni dalla rappresentazione del dramma.

rappresentazione. Landi non aveva mai considerato il dramma concluso e non lo aveva mai pubblicato integralmente[355] rendendolo inedito al pubblico dei lettori.

> [*L'innocenza di Coriolano*] non l'avevo spinto in nessun modo a farsi strada nel mondo, e provavo anzi un certo rammarico, per non dire rimorso, di quella prima rappresentazione semiprivata: rischiata quando avvertivo, in confuso, di non essere ancora arrivato a esprimere proprio il fondo di quelle cose […] appena ora, mi sembra, riesco a risolvere quello che volevo significare, specie nel terzo atto[356].

Il testo della lettera prosegue con una confessione dove l'aspetto confidenziale prevale su quello professionale:

> sarebbe umiliante per il tempo nostro se quella stagionatura, che il consiglio antico raccomandava, dovesse risolversi per me in danno e beffa, obbligandomi a lasciar cadere come sfruttato e superato quello che è soltanto un lavoro rielaborato a lungo con amore […] fermo in cantiere finché non ho sentito, ora, d'averlo portato a compimento[357].

Si testimonia che lo sviluppo dell'opera aveva richiesto una lunga gestazione ("lavoro rielaborato a lungo, con amore"), un periodo di maturazione necessario a fare del dramma un'opera d'arte come il "consiglio antico rammentava"[358].

---

[355] Se si esclude un breve estratto della tragedia apparso sul "Meridiano di Roma" il 22 gennaio del 1939, a seguito della rappresentazione romana.

[356] Lettera di Stefano a Ivo Chiesa, datata 8 gennaio 1951. *Ivi*, p. 365.

[357] *Ibidem.*

[358] Come era accaduto al padre Luigi che aveva terminato il romanzo *Uno, nessuno e centomila* nel 1925, dopo una gestazione di 15 anni. L'opera, che matura i frutti del pensiero pirandelliano

L'innocenza di Coriolano apparve infine su "Scenario" il 1-15 agosto1952 (nn. 15-16)[359].

La critica, al tempo della rappresentazione del 1939, ne decretò il successo apprezzando la profondità dei protagonisti che l'autore integrò sapientemente alla vicenda. Ermanno Contini su "Il Messaggero" scrisse: "Coriolano non viene mai in scena, ma la sua figura vive e domina traverso le discussioni che su di lui si accendono"[360], e Silvio d'Amico su "La Tribuna" riconobbe: "in questo dramma tra domestico ed epico […] uno spasmo così autentico"[361]; mentre Alberto Savinio su "Omnibus": "l'opera è la rappresentazione non del mondo com'è, ma del mondo come l'autore vorrebbe che fosse […] è la vicenda di Caio Marzio trasportata nel sogno e dissolta in fantasma invisibile ma presente"[362].

La tragedia poggia su uno sfondo storico e propone un argomento avvolto dal mito: il sacrificio di Caio Marzio Coriolano a causa dell'inganno materno.

---

sul relativismo e sulla diversità, non avrebbe raggiunto quella grandezza se il Maestro si fosse posto un termine o una scadenza.

[359] Si ha notizia di un'ultima revisione avvenuta nel 1966. *Ivi*, p. 411.

[360] Ermanno Contini, *"L'innocenza di Coriolano". Tre atti di Stefano Landi*, "Il Messaggero", Roma, 13 gennaio 1939.

[361] Silvio d'Amico, *"L'innocenza di Coriolano" di Stefano Landi al "Teatro delle Arti"*, "La Tribuna", Roma, 14 gennaio 1939.

[362] Alberto Savinio, *"L'innocenza di Coriolano" di Stefano Landi*, "Omnibus", Milano, 21 gennaio 1939 (ora in *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982).

Nel primo atto si presenta l'argomento. Nobili e popolani parlano dei recenti avvenimenti nella casa dei Marzi[363] e rendono nota la storia della famiglia[364].

Con la condanna di Caio Coriolano, a seguito delle sue rivendicazioni, Muzio decide di lasciare la casa della madre adottiva Volumnia, comprendendo che il senato non poteva assecondare la volontà di supremazia del fratello[365]. L'alleanza con gli ex nemici Volsci, che ne era seguita, dimostra il furore di Coriolano che lo induce a ripudiare non solo la patria ma anche quanti gli erano rimasti fedeli[366].

---

[363] Sullo sfondo la folla inneggia Coriolano suscitando diverse reazioni: il console Cominio, fedele al senato, contesta l'acclamazione, mentre il popolano Urbico, in accordo coi tribuni, ravvisa l'errore dell'aver condannato il comandante. Al momento del processo era stato il popolo a chiederne la condanna nel timore che Coriolano potesse minare la democrazia. Il senato aveva concesso l'esilio, la minore delle pene previste per il tradimento, perché Caio apparteneva alla casata dei Marzi: "Urbico: [Coriolano] è un capo, e sempre capo sarà: coi romani o coi Volsci! Gli fa assai! Ecco il guadagno che avete fatto a bandirlo! […] / Cominio: Non siete stati voi, nei comizi? Lo volevate morto! […] Il Senato vi ratificò la condanna perché era il minor male per Coriolano". *Ivi*, p. 742.

[364] Volumnia aveva adottato Virgilia e Muzio allevandoli come fratelli di Caio con l'intento di coinvolgerli nella realizzazione della grandezza del figlio. La giovane Virgilia gli era stata data in sposa e il fratello Muzio lo aveva protetto sul campo a costo della sua vita.

[365] *Ivi*, p. 743. Lucio, un compagno d'armi, condivideva con rammarico la posizione di Muzio: "cresciuti con lui fin da ragazzi… tu sai che ci siamo addestrati insieme là sotto gli occhi di Volumnia […] Ed era Caio l'anima del gruppo! Incontestabilmente […] Ma proprio questo, col suo atto, è finito, ora. Anche a restare insieme noi: quell'anima, Caio ha spento. Altrimenti lo avremmo seguito, sai?". *Ivi*, p. 741.

[366] Muzio: "mai uno di noi sarà condannato proprio da tutti i viventi, nessun escluso […] / lui si regola come se gli fosse accaduto!". *Ivi*, p. 755.

Volumnia sostiene il figlio e legittima la sua reazione[367], mentre Virgilia, moglie di Caio Coriolano, dichiara la sua fedeltà incondizionata al marito.[368]

Nel secondo atto si avvia l'analisi delle ragioni profonde che determinano il caso. Muzio chiama in causa le responsabilità di Volumnia nella condotta del figlio:

> hai voluto togliere il padre a Caio […] / così facendo, usurpando un compito che non ti spettava, gli hai per di più nociuto negandogli quei doni che gli dovevi: le indulgenze e i modi amorevoli[369].

Le riflessioni di Muzio sono indagini che non si arrestano ai fatti, ma colgono le ragioni profonde che muovono i comportamenti: Volumnia aveva allevato Coriolano nel miraggio della grandezza tenendolo a lungo separato dagli altri, chiuso nel suo sogno di farne una divinità. Quindi, morto il padre, Volumnia si era investita di quel ruolo privando il figlio della premura materna necessaria agli uomini per comprendere la sensibilità umanità:

> Caio il padre morto lo avrebbe ritrovato, Il padre è nella patria […] / Caio ci fu rapito. Rapito alla Città, e forse agli uomini. Da una forza che impedì a chiunque […] d'accostarsi: una che volle allevarlo lei sola […] / il giorno stesso che a Caio morì il padre, lei, per prenderne il posto,

---

[367] "Volumina: E ora si rassegni il popolo, a rinunziare alla grandezza conferitagli da mio figlio. Coriolano gliela ritoglie di pieno diritto […] / Roma è finita già da allora! Quando fu ingiusta contro di lui. […] Roma sarà salva in lui, sempre: anche se dovesse distruggerla: per rifarla: degna". *Ivi*, pp. 757-758.

[368] Muzio alla sorella Virgilia: "Tu non hai più doveri verso di lui! […] E, come te, nessuno! Ce ne ha sciolti lui stesso, rompendo ogni legame sacro, d'amore e di rispetto". *Ivi*, p. 754.

[369] *Ivi*, pp. 763 e 769.

> lei pure volle morirgli come madre. E così Caio è venuto su quasi estraneo tra gli uomini […] E' rimasto un estraneo. Tra le mura, un estraneo: e anche sulla terra uno straniero[370].

Coriolano è presentato come non consapevole delle conseguenze della sue azioni, come un giovane che " poi tradirà gli uomini senza nemmeno saperlo"[371].

In questa prospettiva lo schierarsi col nemico non è un tradimento, bensì una reazione all'offesa, l'unica risposta che quel figlio, cresciuto per dominare, riesce a trovare.

Chiarite le ragioni dell'innocenza di Coriolano e le responsabilità della madre, subentra Virgilia che decide di reclamare i suoi sentimenti ("Io sono questa: e non voglio più tacere"[372]). Rivendica animosamente la presenza del marito, ma il suo sfogo si interrompe per un evento tragico, la morte del figlio più piccolo a cui segue la sua disperazione.

Il terzo atto si svolge un mese e tre giorni dopo l'azione precedente. In scena la matrona Plautilla che fila la lana. In passato la donna aveva tentato di sedurre Coriolano, ma Volumnia aveva arginato la sua intraprendenza combinando il

---

[370] *Ivi*, pp. 768-769.

[371] "solo quando [uno] raggiunge gli altri con la mente e col cuore, solo allora è uomo!" (*Ivi*, p. 773). Solo fuggendo dal mondo dell'illusione materna Caio avrebbe potuto salvarsi, come aveva fatto il fratello Muzio: "La salvezza per lui è la stessa che ho trovato per me: quando entrai veramente fra gli altri. Ah: riuscire a portarlo fuori dal grembo nero di questa casa!" (*Ivi*, p. 771).

[372] *Ivi*, p. 787. Lucio incaricato di riportare il messaggio di Virgilia, decide di non riferirlo a Coriolano ("non renderei un buon servigio a nessuno dei due") dimostrando l'irrilevanza dei diritti muliebri sulle questione di stato.

matrimonio con Virgilia che, frattanto, sopraggiunge in un'immagine per lei insolita. E' vestita e acconciata in modo prezioso per incarnare adeguatamente il ruolo che riveste ("la vera moglie di Coriolano"[373]); manifesta una nuova, energica fermezza:

> Se ciò che è sacro è il suo destino, come fui portata a sentire… viene da sé, sacrificargli ogni tua gioia. (*agitata*) Ma non mi dolgo di questo… inganno. Sbagliare la propria vita, sarebbe niente, se non fosse anche una colpa verso gli altri. E per me sembra diventata una colpa verso tutti i viventi [374].

Con coraggio riconosce che Plautilla, antica rivale in amore, avrebbe potuto salvare Coriolano dalla supremazia della madre, mentre lei, per la sua arrendevolezza, aveva permesso a Volumnia di scavalcarla[375]. Plautilla, vedendo la rivale sicura e consapevole, per rivalsa le chiede del figlio morto[376]. Il gesto meschino si rivela ancora una prova per Virgilia che, contenendo il suo dolore, finge altezzoso distacco dall'argomento:

---

[373] *Ivi*, p. 793.

[374] *Ivi*, p. 793.

[375] "Caio avrebbe avuto bisogno di esser difeso, da una donna che si facesse valere […] / Cercava il suo riparo contro quella… Che con me invece… è riuscita! Fino ad obbligarmi a fingere di non amarlo! «Per la sua vita più degna, più alta» lui non doveva perdersi con me". *Ivi*, p. 793.

[376] La nutrice Balbina aveva subito raccomanda a Plautilla di non accennare della morte del piccolo alla madre Virgilia poiché ancora molto scossa.

(*con una voce di finta disinvoltura*): Oh, era piccolo, piccolo… che vuoi farci[377].

Sopraggiunto Muzio annuncia che Coriolano pretende la resa incondizionata della Città, in caso contrario promette l'assalto. Il gesto supera ogni limite e persino Volumnia, prima sostenitrice del figlio, reagisce con sdegno definendolo "cieco!"[378]. Le viene consigliato di abbandonare la casa per timore di ritorsioni, ma l'intervento di Virgilia li fa desistere: l'unico freno per Coriolano è sapere che nell'Urbe ci sono la moglie e i figli, indifesi e in balia delle sue scelte[379]. Volumnia comprende e rende pubblica la scelta. Il gesto suscita grande consenso ma Coriolano, al corrente di tutto, non desiste vanificando ogni speranza di riconciliazione. Virgilia non riesce a condannare il marito, lo compiange ("ha il cuore morto"[380]) e decide di salvarlo da lui stesso. Come aveva intuito Muzio, anche lei sa che solo Volumnia può ormai arrestare Coriolano mostrandosi nella veste di madre:

Madre, il tempo è venuto che tu puoi svelargli tutto il tuo amore, quello che t'eri chiusa in petto […] / La voce che lui non ha mai sentito […] / La mamma, che gli parla in segreto, e anche se gli estranei l'ascoltano,

---

[377] *Ivi*, p. 794.

[378] *Ivi*, p. 769.

[379] Virgilia:"dovrebbe sapere che ci siamo anche noi, dentro Roma. Ma se tu ti fai difendere… gli togli ogni freno: ora che ha più bisogno d'essere trattenuto. [Deve] sapere che da ciò che lui fa, dipende la vita dei suoi figli!". *Ivi*, p. 798.

[380] *Ivi*, p. 803.

> nessuno può sentire quella voce vera […] / perché solo la mamma è vera, davanti al figlio suo[381].

Il compito più penoso spetta a Volumnia che deve condurre il figlio al sacrificio, una morte che ha valore di rinascita, una catarsi che restituisce a Coriolano la dignità nella memoria.

> Con la morte… (*prevedendo*) Che è ottima, ormai! Per tutti: scansa il peggio. Andiamo a dargli il modo, che non trova[382].

Virgilia, in un attimo di debolezza, desiste dal proposito, ma Volumnia la richiama al dovere e ordina un corteo di sole donne che la accompagnino per l'ultima volta dinnanzi al figlio[383]. Il dramma si chiude con questa immagine, non si parla della scena finale ma è possibile dedurne l'esito dalla didascalia finale:

> *un fulmine a ciel sereno abbatte di schianto l'uomo di pietra*. [384]

Si intuisce l'immolazione di Coriolano e il sacrificio della madre che gli ridona la vita e la dignità agli occhi del mondo.

Il dramma, da storico a sfondo politico, diviene una vicenda umana a sfondo privato. L'aspetto storico-politico arretra gradualmente dietro l'urgenza delle passioni delle protagoniste femminili, Volumnia e Virgilia (deputate a svolgere l'azione).

---

[381] *Ivi*, p. 805.

[382] *Ivi*, p. 809.

[383] La madre, in cuor suo, spera che i Volsci la uccidono prima che parli, in tal modo potrà salvare Coriolano dalla loro vendetta: "io col mio sangue gli avrò rifatto la vita"; ma questa speranza svanisce. *Ivi*, p. 811.

[384] *Ivi*, p. 813.

Coriolano non è mai in scena ma diviene protagonista assoluto attraverso chi parla di lui. Una folla di nobili e plebei, politici e tribuni, familiari, amici e avversari incalzano il dialogo che dà forma e sostanza all'interprete "virtuale" lasciando scorgere il suo passato, la sua ambizione e, infine, la sua debolezza. Questa figura titanica emerge dalla narrazione e non ha bisogno di sostenersi attraverso un ritratto psichico o caratteriale (necessario invece a definire le altre figure). Coriolano ricorre nel dramma solo come un nome eppure domina ogni scena; è una vittima, un eroe, un traditore e un combattente: mancando fisicamente esiste solo attraverso l'idea di chi ne parla, quindi può essere tutto e il contrario di tutto. In tal senso il personaggio è "uno, nessuno e centomila", assume consistenza solo attraverso gli altri. L'autore, usando questo strumento rappresentativo, ha fornito un esempio di "relativismo" efficace poiché la verità, inconoscibile in senso univoco, emerge da un ventaglio di realtà soggettive.

Il dramma nasce come "la vendetta" di Coriolano, ma gradualmente si scopre che egli è una vittima[385], un innocente (infatti il titolo lo assolve fin dall'inizio).

Dall'altra parte la principale imputata, Volumnia, la madre che ha privato il figlio del dono dell'umanità per farne un combattente. La sua durezza, l'apparente

[385] Cresciuto distante dai sentimenti, per essere grande e fare la storia, non seppe vedere oltre la sua giustizia e non seppe arginare la vendetta.

insensibilità non rientra nella sua natura[386], ma sono aspetti che ha dovuto far propri per aderire al ruolo che il destino le ha riservato:

> Per una notte mi lasciaste il marito, la prima e l'ultima: e tre anni a pascermi d'orgoglio che combatteva lontano, da prode. Ma questo basta, oh basta, per sapere come si vive da donna. (*esaltandosi, piena d'odio*) Oh voi! Padri e mariti e figli… orgoglio nostro! […] E sciocca ogni donna che v'allevi ad altro, poiché altro non potete darci.[387]

Come già accaduto nel passato, Volumnia è nuovamente chiamata al sacrificio del suo sentimento, e questo stesso destino attende anche Virgilia in una sorta di predestinazione amara dalla quale non si fugge. La storia delle donne romane dimostra come il dovere si contrappone all'amore in una simmetria in cui una parte non può escludere l'altra, per un costume che vuole l'uomo libero dalla schiavitù degli affetti:

> è solo l'amore nostro, quello che a un piccolo uomo gli dà l'essere, e per un po' lo nutre e lo scalda: ma poi… si, meglio non vedere […] guai a lui se passato quell'uscio non se lo scorda subito, là nella vita che ha valore per loro. Non domandare a me: domanda a loro [gli uomini] perché qua da noi l'amore non può essere norma[388].

---

[386] Si noti che il personaggio diverse volte manifesta comportamenti affettuosi con i nipoti, mentre la nuora Virgilia le fa presente che tali cure non le dedicò mai al figlio Caio. ("Virgilia a Volumnia: avessi mai accarezzato tuo figlio!". *Ivi*, p. 763).

[387] *Ivi*, p. 783.

[388] *Ivi*, p. 809.

A questa prova sono chiamate le madri e le mogli, costrette a rinunciare all'amore per lasciare i figli e i mariti liberi di realizzarsi come uomini. In questo sacrificio muto consiste la loro grandezza:

> La vita è degli uomini, figlia; e tocca a noi dargliela: col sangue e il latte: e poi con la bellezza. E… poi con la memoria, quasi sempre.[389]

L'anima del dramma è nel rapporto madre-figlio, ma il suo sviluppo dipende da due altri protagonisti, i fratelli Muzio e Virgilia, figli adottivi di Volumnia.

Muzio, simbolo di tolleranza e ponderatezza, attraverso il dialogo consente la maturazione degli altri personaggi. Gli aspetti che denotano il suo tratto caratteriale sono gli stessi dall'inizio alla fine del dramma, la sua fisionomia rimane inalterata prospettando quindi uno sviluppo "orizzontale".

Virgilia procede invece in una prospettiva "verticale": nel corso del dramma cresce acquistando uno spessore e un'autonomia che prima le mancavano[390]. Il personaggio, presentato come esempio di mitezza e fedeltà, a partire dal terzo

---

[389] *Ivi*, p. 766.

[390] Inizialmente Virgilia è trattata con superiorità da Volumnia: "[Volumnia] sta zitta, sciocca!. […] / [Virgilia] Sciocca dev'essere come bella: che lo sono sempre, pare! Sciocca ma bella" / [Volumnia] (*sorridendo*): Non hai molti altri meriti" (*Ivi*, p. 766). Il cambiamento psicologico di Virgilia, che si traduce in una consapevolezza del proprio ruolo, si manifesta a partire dal suo aspetto fisico che si fa elegante e ricercato, più confacente allo status che le appartiene. Quando la rivale Plautilla le nomina il figliolo morto Virgilia conterrà la disperazione per sembrare impassibile e forte, proprio come fa Volumnia mentre guida il corteo alla disfatta del figlio.

atto matura fin a trovare la forza di ideare l'inganno necessario a salvare Roma[391].

La fiducia nei ruoli, nelle virtù e nella memoria, che caricano di vigore epico il testo, provengono dalle passioni dei personaggi e non dal fatto storico narrato; è il *pathos* dei personaggi a dare il senso della grandezza all'Urbe, un valore che sostiene il dramma e motiva le ragioni dei protagonisti.

Nonostante la matrice storica dell'opera, l'autore non rinuncia a un intervento che richiama la sua realtà di scrittore novecentesco. Il disincantato pessimismo di Landi in materia politica affiora nella battuta di un personaggio marginale, la matrona Plautilla, che parlando del marito senatore argomenta una singolare espressione figurata:

> nessuno vuole pensare al peggio. Oh, siamo come le ostriche, mi pare: l'importante è avere una roccia a cui attaccarsi, e poi faccia tempesta.[392]

Il pensiero corre al Verga che sintetizzò la sua filosofia di vita in quella metafora. Ma l'argomento richiama anche tutta una generazione di intellettuali[393] che

---

[391] Lo sviluppo di Virgilia la avvicina al ruolo ricoperto da Volumnia confermando l'idea che il destino delle donne romane è nel sacrificio del loro affetto.

[392] *Ivi*, p. 791.

[393] Gino Tellini parla di romanzo parlamentare "attento al ritratto della vita politica nelle stanze del potere". Cfr. Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Mondatori, Milano, 1998, p. 175. Questo filone narrativo annovera autori che polemicamente seppero cogliere il lassismo delle figure parlamentari impegnate solo a mantenere la propria posizione. Tra questi romanzi ricordiamo *Le Ostriche* (1901) di Carlo del Balzo, in cui si ironizza sui parlamentari

denuncia con ironia, ricorrendo spesso a quello stesso simbolismo, il lassismo politico interessato solo a mantenere il privilegio (si pensi a *Le ostriche* di Del Balzo). E' quindi ammissibile che l'autore, inserendo l'immagine dell'ostrica e dello scoglio, emblema di attaccamento alle "poltrone" del potere, faccia un celato riferimento al malcostume diffuso nel passato come nel presente.

Le convinzioni dell'autore emergono anche nel modo scelto di raffigurare il popolo: una massa urlante che inconsapevole ripete quanto le viene proposto. Ne è conferma l'immagine emblematica che chiude il primo atto:

> Ciabattino (*martellando la suola, a voce bassa*): Oh colombella, colombella miiia…[394]

Il ciabattino rappresenta l'anima del popolo e l'inerzia del suo gesto riflette la sua estraneità dagli avvenimenti che gli gravitano intorno. La didascalia contribuisce a imprimere all'immagine un immobilismo che rende la gestualità del rito un simbolo eterno del divario tra potere e popolo:

> Si vedrà per tutto l'atto un vecchio ciabattino intento a lavorare come se fuori non accadesse nulla. Manifesterà la sua pace e soddisfazione

---

impegnati a detenere la propria "poltrona" restandovi attaccati come "un'ostrica allo scoglio". Non si vuole affermare che Landi faccia riferimento a Del Balzo o Verga o altri, ma sembra ammissibile che l'autore, usando una metafora molto comune al tempo per indicare un certo atteggiamento politico, nella battuta del personaggio egli ne faccia eco. Per approfondimento su Del Balzo, cfr. Paola Villani, *Carlo Del Balzo, tra letteratura e politica*, ESI, Napoli, 2001.

[394] *Ivi*, p. 760.

> levando due o tre volte la voce stonata a canticchiare una sola frase:
>
> «Oh colombella, colombella miiia…», e basta.[395]

L'innocenza di Coriolano ha contribuito a delineare la fisionomia dell'autore conferendogli, in quel momento, una statura apprezzabile, una nuova compiutezza artistica scaturita non solo dal suo passato ma anche da un sentimento verso l'umanità divenuto più maturo.

[395] *Ivi*, p. 735.

Il falco d'argento

L'epistolario fornisce poche informazioni sullo sviluppo della commedia se non che nell'agosto del 1936 il copione era steso in una forma provvisoria col primo titolo *L'intimità*[396]. Il 20 ottobre l'autore scriveva a Valentino Bompiani che la commedia sarebbe stata in prova a Milano[397] per un'imminente rappresentazione che non si realizzò. Due anni dopo, il 25 novembre 1938, l'opera col nuovo titolo *Il falco d'argento* venne rappresentata al "Teatro Olimpia " di Milano dalla Compagnia della Commedia[398]. Il testo venne pubblicato su "Il Dramma" il 1° marzo 1939 e sulla rivista "Ridotto" nell'ottobre del 1959[399].

---

[396] Stefano parla alla moglie del signor Lodovici, appassionato di drammaturgia e competente in materia teatrale: "Finalmente alle 2 ¼ ho potuto leggergli la commedia nel suo uffici al Ministero […] Ma a lui il terzo atto non pare raggiunto. Tutti i movimenti di spirito dei personaggi sono giustissimi: ma manca lo sviluppo drammatico dell'atto. Purtroppo leggendoglielo, è stata anche la mia impressione". Da una lettera di Stefano alla moglie, datata 17 agosto 1936. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 246.

[397] "Io sarò a Milano, credo, fra qualche giorno, per le prove della commedia nuova (*L'intimità*), con la Compagnia di Milano". Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 20 ottobre 1936. *Ivi*, p. 247.

[398] La milanese Compagnia della Commedia, dato il buon successo ottenuto, replicò lo spettacolo al "Teatro Verdi" di Trieste il 29 aprile 1939.

[399] "Il Dramma" (marzo 1939) n° 301. "Ridotto" (ottobre del 1959) n° 10. *Ivi*, p. 269. Sappiamo dall'epistolario che l'autore nel 1950 prese in considerazione una nuova rappresentazione del lavoro che non si concretizzò. Il 17 maggio del 1950, uscendo da un periodo di silenzio artistico, Stefano scrisse a Silvio d'Amico dicendogli di voler sostituire lo pseudonimo Landi con il cognome Pirandello proprio sul copione de *Il falco d'argento* (*Ivi*, p. 363). Il 9 ottobre del 1951 presentò a Ivo Chiesa, che aveva fondato una compagnia teatrale, la commedia definendola "saldissima" e "divertente" (*Ivi*, p. 367).

La critica apprezzò il vigore della commedia e il dinamismo dei dialoghi; scrive Renato Simoni sul "Corriere della sera": "commedia difficile, piena d'anime e di fatti spirituali, [ci costringe] a scoprirne il senso e a ritrovare la linea dell'azione in una successione di allusioni e di ragionamenti"[400]; Alberto Savinio su "Omnibus" coglie "un vento d'incesto […] orribile e insieme sacro del nostro antichissimo mondo mediterraneo"[401]. Su "Convegno" un critico anonimo afferrò sagacemente il vigore dell'opera "nel suo stadio di ebollizione – come una reazione chimica in atto, con le sue vampe, i suoi fumi, le sue chiarificazioni"[402].

Infatti *Il falco d'argento* è opera solo apparentemente semplice, la tensione che la anima cresce di battuta in battuta sino ad un vertice determinante che, per saturazione, riporta i protagonisti allo stato iniziale, come se nulla fosse accaduto.

La storia si avvia in un contesto privato, nella quotidianità di una rispettabile famiglia piccolo-borghese. Il protagonista, Filippo Rigagni, professore disciplinato e prudente, vive del suo modesto stipendio; la moglie Emma contribuisce intelligentemente all'economia della casa ed educa i due figli in armonia con i valori del marito.

---

[400] R.s. [Renato Simoni], *"Olimpia", "Il falco d'argento". Tre atti di Stefano Landi*, "Corriere della Sera", Milano, 26 novembre 1938.

[401] Alberto Savinio, *Scespir e Stefano*, "Omnibus", Milano, 10 dicembre 1938. (ora in *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982)

[402] Anonimo, *"Il falco d'argento" di Stefano Landi*, "Convegno", Milano, dicembre 1938.

D'improvviso sopraggiunge Aldo, il fratello di cui Emma non aveva più notizie da anni. Il motivo della visita è di proporre a Filippo una collaborazione nei suoi affari in India[403]. La forma di cooperazione è tuttavia singolare: per Filippo non una qualifica specifica se non quella di badare al cognato impedendogli di sperperare i guadagni, evitando la bancarotta che già in passato lo aveva coinvolto. Per convincere la sorella, Aldo le propone ricchezze certe, ma Emma difende rigorosa la vita sicura e modesta che ha scelto col marito.[404]

Sopraggiunge Filippo che, informato della proposta[405], si mostra piuttosto disponibile. Emma calpesta i doni preziosi del fratello come volesse mettere in guardia il marito da un pericolo, l'insidiosa seduzione della ricchezza:

> un Kashmir antico: che da solo vale più di tutto quello che abbiamo in casa! (*lo getta in terra e lo fa volare col piede*) Ecco! E così devi fare anche tu, se hai un po' di dignità[406].

---

[403] "Aldo: Deve servire a me soltanto: a tenermi a freno. E' difficile da spiegare (*S'alza*) Aver vinto sugli altri dovrebbe esser tutto […] Ma la verità è questa. Ho avuto paura […] / Paura di me: paura, se resto ancora solo". *Ivi*, p. 676.

[404] "Emma: è l'idea che m'ero fatta: dieci anni fa: che mi mancasse l'aria! E tu non sai lo stupore… lo stupore di quella stupida ragazza quando s'accorse che […] il miracolo era questo: che bastava esserci, un uomo e una donna: e tutto era possibile! Tutto! Il mondo qua dentro! tra queste quattro mura! (*con sprezzo*) Ma davvero vi credete di vivere voi soli, che avete bisogno di tanto e niente vi basta?". *Ivi*, p. 678.

[405] "una ragione di lavorare a questo scopo ce l'hai: i figli. E questa fortuna la salveresti per loro […] / voglio un posto nella vostra famiglia. Allora avrò una ragione anch'io per conservare". *Ivi*, p. 680-681.

[406] *Ivi*, p. 682.

Delusa dal mancato appoggio di Filippo, Emma reagisce con un mutamento repentino del carattere che segna l'inizio di una serie di stravolgimenti.

Tre settimane dopo Filippo si rammarica con i parenti per il cambiamento delle abitudini domestiche. Sostenendo ogni spesa Aldo ha offerto alla sorella e ai nipoti una vacanza in montagna e il gruppo posticipa di giorno in giorno la data stabilita per il rientro. Questo lo destabilizza fortemente; avverte come la famiglia gli stia sfuggendo abbagliata dai nuovo agi. Poco dopo arrivano Emma e Aldo con cui Filippo avvia un'inevitabile discussione (*lui da un lato, Emma in mezzo, e Filippo dall'altro lato*[407]).

Il confronto non è un dialogo ma un monologo concitato che evidenzia una totale incomunicabilità tra i protagonisti maschili, sordi alle argomentazioni fornite dell'altro[408]. Filippo accusa la moglie di aver permesso al fratello di farsi "nume tutelare" della famiglia al suo posto. Lei difende le ragioni di Aldo e, come persuasa dal fratello, dichiara che intende pensare solo al futuro dei loro figli.

Sentendo mancare l'appoggio della moglie, con la quale aveva creduto di condividere gli stessi ideali, Filippo muta: ripetendo il meccanismo di rivalsa

---

[407] *Ivi*, p. 701. La didascalia mostra la disposizione degli interlocutori, ed è importante per comprendere la dinamica del dialogo: i due estremi parlano ma non si ascoltano se non attraverso la mediazione del personaggio di centro, cioè Emma.

[408] Le battute di Aldo e Filippo che si susseguono non hanno corrispondenza tematica, come a dimostrare le totale incomprensione tra i personaggi che sostengono il loro punto senza badare a quanto dice l'altro. "Aldo: non capisci che [il trasferimento in India] sarà l'unico modo per salvare anche il nostro amore? / Filippo: Non capisci che non ci metto niente io, se mi cimento [nel far regali], a far tutto facile anch'io?". *Ivi*, p. 702.

avviato dalla moglie, forza la sua indole, decide di annullarsi, desiste da ogni proposito che prima lo animava e acconsente passivamente a ogni richiesta[409]. Nell'atto conclusivo, che si svolge la sera di quel giorno, Filippo confida alla cugina Luisì di essersi arreso poiché incapace di arginare il vizio comune del consumismo. Denuncia che ormai l'ideale del secolo è "vivere gratis"[410] e introduce una immagine singolare, la via del volo come necessità di evasione nella leggerezza per contrasto al sacrificio di vivere con i piedi per terra:

> La terra è diventata troppo dura, per i nostri piedini […] / E' l'ideale di tutti, ti dico! E i miei l'hanno raggiunto, che non par vero! I miei: povera gente dai piedi tribolati: ora volano! Volano! E io che faccio? Li voglio tirar giù di prepotenza? […] / (*con un'alzata di spalle*) Mi faccio portare in pallone anch'io.[411]

Giunge Aldo che, dovendo seguire un affare urgente in India, propone una partenza immediata: la famiglia via mare, lui e Filippo in aereo. Questo sgomenta Filippo che vede concretizzarsi la sua metafora del volo; inoltre il trimotore di Aldo è chiamato «Falco d'argento» e il nome suggerisce la relazione col rapace che strappa i passerotti dal nido[412]. Nonostante ciò, convinto ormai di annullasi

---

[409] Filippo: "(*Come un pazzo, spremendosi in sorrisi*) Si cara: và, come vuoi... come vuoi! Tu non m'ascoltare perché tanto io non conto". *Ivi*, p. 707.

[410] *Ivi*, p. 710.

[411] *Ivi*, p. 712.

[412] Filippo: "(*di colpo a Emma*) i tuoi figli!". *Ivi*, p. 719

per il bene di tutti, accetta di partire. Questa rassegnazione del marito colpisce Emma che improvvisamente avverte il pericolo di un mutamento inconvertibile[413]. A questo punto sopraggiunge inaspettatamente Cynthia, moglie di Aldo, che svela ad Emma che il fratello vuole strappare i figli dall'affetto del padre e renderli propri.[414] Comprese le reali intenzioni del fratello, Emma torna sui suoi passi, caccia Aldo e ristabilisce l'ordine consueto.

La commedia si conclude con Filippo e la moglie che, rimasti soli, ritrovano l'intimità della loro casa: Emma, rivestita da casa, chiede al marito di aiutarla a serrare la porta, come a voler sancire la sacralità dell'ambiente domestico.

Il finale ironico e leggero chiude, senza traumi, il caso di una famiglia che si stava perdendo nell'illusione di una facile ricchezza. Della caotica avventura, che paradossalmente riconduce i protagonisti al punto di partenza, l'unico cambiamento è il taglio dei baffi di Filippo, quel segno distintivo che ne denotava l'aspetto posato e un po' grave.

Per comprendere gli sviluppi dell'azione è fondamentale soffermarsi sui motivi interni dei personaggi. Inizialmente Emma è delusa dal marito, finge di essere attratta dal denaro ma la seduzione del lusso la vince: indossa una maschera

---

[413] Alla notizia che la partenza di Aldo e Filippo è prevista tra solo un'ora, Emma arretra dalle certezze che la muovevano prima. Le sue battute dimostrano sorpresa e una nuova insicurezza. Emma: "come, su due piedi? / tra un'ora? Ma Aldo: io…". *Ivi*, p. 724.

[414] "Cynthia: Bada, Emma: glieli vuole prendere! Glieli vuole rubare! […] / Aldo: voglio la continuazione del mio sangue […] vedrai! Ce li faremo nostri! Se tu ti unisci a me per dargli insieme questa vita più bella, che dovranno a me solo!". *Ivi*, p. 727.

che poi le riuscirà difficile togliersi. Smarrisce i propri valori e, piegandosi inconsapevolmente ai piani del fratello, si adopera per garantire ai figli una vita agiata, allontanandosi dai valori che aveva scelto di seguire con Filippo.

Diversa, ma complementare, la prospettiva di Filippo che si sente vittima di un duplice tradimento: Aldo ha sedotto con il denaro la sua famiglia e, ciò che è peggio, ha instaurato con la sorella un rapporto di tale intimità da sembrare incestuoso:

> Luisì: […] nessuno voleva credere che fossero fratello e sorella! Tutti li prendono per amanti! […] / Quel che le ha comprato e messo addosso![415].

Il tradimento di Emma si manifesta non nella natura del rapporto con Aldo, ma nell'intensità della loro unione che esclude il marito. Questo stato di fatto umilia Filippo perché subisce l'estromissione e si sente beffato nel non poter denunciare la relazione tra i fratelli che è, nella forma, legittima. Eppure intuisce che quel rapporto non è di tipo affettivo ma seduttivo. Alla fine del terzo atto, quando la tensione tra i protagonisti è quasi al culmine, Filippo esasperato accenna a questo suo timore:

> Soppiantato nel modo più onesto. Cornificato! si! corna, sono corna: ma come fai a dirlo? E' legittimo! Due persona ineccepibili: fratello e sorella… e un affetto più puro di questo? Che vai pensando?

[415] *Ivi*, p. 693-694.

> Vergogna! […] Ma intanto l'uomo – l'uomo per lei – no, non sono pazzo! vedo! – l'uomo non sei più tu! È lui: il seduttore […] Ma zitto, zitto: se fiati fai rivoltare la coscienza a tutti ! sei geloso del fratello? La sola risposta da darti è: che hai proprio un'immaginazione schifosa e pervertita![416].

Il personaggio recrimina a sé stesso il pensiero dell'infedeltà della moglie col fratello; eppure la sua gelosia segue una logica ineccepibile che rende irrilevante il legame di sangue: Aldo ha adescato la moglie sostituendosi a lui nel ruolo di guida nella famiglia, e per far ciò l'ha sedotta non nella carne ma nella mente.

I personaggi sono scossi e destabilizzati quando perdono di vista il loro tragitto e intraprendono percorsi diversi da quelli designati. Un particolare della commedia, apparentemente irrilevante, lo dimostra: i mobili della madre di Emma scamparono al disastro della bancarotta; da quel momento si fanno simbolo di modestia e stabilità.

> Emma: finché abbiamo mangiato su questa tavola la nostra casa è stata sicura! […] / Ed è l'unica cosa che si sia salvata dal loro disastro[417].

L'affermazione risuona come profetica e la coppia, disfacendosi di quei beni, è come se sfidasse la sorte. Per accrescere il prestigio sociale della famiglia

[416] Ivi, p. 723.

[417] *Ivi*, p. 658.

vogliono acquistarne altri e su questo punto si fonda la loro prima incomprensione.

La storia va oltre il fatto: la scelta di separasi dalla vecchia mobilia, emblema di valori su cui Emma e Filippo avevano costruito la loro unione, rappresenta una sorta di deviazione, come un tradimento dei loro ideali, una forzatura del destino che avvia una concatenazione di eventi infausti.

I personaggi credono di decidere autonomamente, ma il fato presenta loro svolte inaspettate che modificano i propositi iniziali: Emma delusa dal marito, lo tradisce sedotta dal lusso che voleva allontanare; Filippo, pur contrario ad Aldo, finisce col seguirlo; Aldo, proprio quando stava per riuscire nel suo intento, è ostacolato dalla moglie che, in passato, era sempre riuscito a tenere soggiogata. Ogni progetto è improvvisamente stravolto a dimostrazione che nella vita nulla è certo. L'unica stabilità viene dalla famiglia che vive la sua unità come un ideale potenzialmente realizzabile.

Dopo la morte del padre

E io allora non ci sarò più…
e anche di questo ti ricorderai.
Luigi a Stefano

Il 10 dicembre del 1936 Luigi Pirandello morì e il figlio si sentì improvvisamente privato di un insostituibile riferimento[418]. Il senso di abbandono che ne seguì fu solo in parte alleviato dalle soddisfazioni ottenute nel percorso lavorativo. Nel 1939, impegnato nella messa in scena de *L'innocenza di Coriolano* e fiducioso per il successo delle recenti rappresentazioni, Stefano confidava alla moglie la necessità di realizzare una propria fisionomia artistica intesa anche come libertà spirituale:

> Io ormai ho, come bisogno primario, l'anelito a una grandezza umana non più da ammirare, venerare e servire in uno che io riconosca più di me, ma da incorporare in me stesso, senza più incertezze, avendo acquistata finalmente la chiarezza di ciò che io posso[419].

Inconsapevolmente però si era legato a un vincolo che lo riportava sotto l'egida del genitore: scegliendo di curare personalmente il vasto patrimonio degli scritti

[418] Avendo già affrontato i risvolti intimi e psichici che mossero Stefano alla dura ricostruzione della sua personalità dopo la perdita del padre, ci si sofferma ora sulle scelte e sui propositi artistici che lo impegnarono in questa fase di attività letteraria (fino agli anni del silenzio, dal 1942 al 1953, da cui uscì con la deludente rappresentazione di *Sacrilegio massimo*).

[419] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 275. Da una lettera di Stefano alla moglie, datata 8 luglio 1939. Si tenga presente che Stefano soffriva ancora per il distacco dal padre e stentava a ricostruire la propria identità (come dimostrato dalle lettere indirizzate all'amico Valentino Bompiani).

di Luigi[420], non aveva intuito che quella voce, viva nelle pagine, lo avrebbe spinto nel labirinto da cui stentava ad uscire.

> Ora, tutto ciò che vorrebbe richiamarmi a quelle condizioni, a quelle relazioni con le mie origini [con mio Padre], è per me quasi un sopruso[421].

Dall'inizio del 1937 Stefano dovette occuparsi di quanto Luigi aveva lasciato inedito o in sospeso; seguì le pubblicazioni di molti scritti, curò la stesura de *I Giganti della Montagna*, capolavoro incompiuto di cui ultimò parte del III atto, e si dedicò alla laboriosa realizzazione del volume *Novelle per un anno*.

Dall'inizio del 1939 la penna dell'autore tornò creativa; compose di getto il dramma *Icaro*, fatalmente improntato sul rapporto tra padre e figlio, nel 1941 scrisse l'atto *Ciò che non si dice*, nel 1942 realizzò il volume di liriche *Le forme* che raccoglieva i frutti di una forte vocazione lirica.

In quegli anni, fino al 1942, fu soprattutto impegnato nella revisione e nella rappresentazione dei drammi i cui nuclei originali risalivano a stesure precedenti[422].

---

[420] "Ma se c'è al mondo qualcuno a cui ci si debba rivolgere per tutto ciò che riguarda l'opera del Babbo, questo sono io: non foss'altro perché me ne occupavo già, per incarico del Babbo stesso". *Ivi* p. 251. Da una lettera di Stefano a Arnaldo Mondadori, datata 10 marzo 1937.

[421] All'inizio del 1942 Stefano lamentava all'amico Bompiani la sofferenza per tutto ciò che lo richiamava alla condizione di sudditanza filiale ed intellettuale imposta dal padre. Per la citazione, cfr. *ivi* p. 314. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 15 gennaio 1942.

La figura di Landi-Pirandello suscitava nuova attenzione; forse l'autore cavalcava l'ondata di notorietà che l'improvvisa perdita del padre - premiato col Nobel per la letteratura - gli aveva procurato. Ma a quest'ipotesi va affiancata la certezza che Stefano fu autore indipendente, a volte apprezzato, ma incapace di sostenere le aspettative legate al proprio nome.

A questo periodo, artisticamente florido e socialmente stimolante, seguì un decennio di stasi che eclissò il drammaturgo dal 1942 al 1952, come egli stesso ammise:

> Parecchi amici - fra cui Di Biase e De Pirro - dicono che, rifacendomi vivo nella maturità, dopo dieci anni di silenzio, […] [dovrei] riprendermi la mia identità. [423]

Nel luglio del 1952 confessava all'amico Paolo Grassi, oltre l'intenzione di firmare col suo vero nome, il progetto di un imminente rientro nel mondo del teatro italiano. Il proposito implicava una rigenerazione intima, probabilmente maturata nel periodo di silenzio, e veniva da un nuovo scritto, *Sacrilegio massimo*, ideato fin dal 1944 dopo l'eccidio delle Fosse Ardeatine. L'opera lo impegnò fino al febbraio del 1953, data in cui venne rappresentata deludendo le aspettative.

---

[422] Le opere rappresentate in questi anni furono: *Un padre ci vuole* sulla scena nel 1936, *Il falco d'argento* nel 1938, *L'innocenza di Coriolano* e *In questo solo mondo* nel 1939, *Qui s'insegna a rubare* nel 1941, *Un gradino più giù nel* 1942.

[423] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 368. Da una lettera di Stefano a Paolo Grassi, datata 2 luglio 1952.

Icaro

Con un padre così grande,
per forza resto un figlio,
sempre figlio… perciò debbo volare!
Icaro. S. Pirandello

Nella primavera del 1939 l'autore stese in pochissimo tempo la tragedia *Icaro*. L'occasione fu offerta dal I Convegno Internazionale della Stampa Aeronautica svoltosi a Roma in quell'anno[424].

Il 10 giugno, al "Teatro delle Arti" di Roma, *Icaro* andò in scena suscitando un riscontro favorevole tra il pubblico e la critica[425]. Alfredo Mezio colse nell'opera, oltre la densità un po' nebbiosa del dialogo, la sfumatura biografica che denotava originalmente la rivisitazione della storia mitologica:

> Ancora una volta lo spettatore può aver avuto l'impressione che vi fosse troppo dialogo e poca azione […]. Eppure in questo caso come in quegli altri lavori la tragedia c'è e potente anche se non si vede [ed è] nelle intime ragioni che di quell'episodio ce ne dà l'autore[426].

---

[424] Il fatto che un dramma tanto articolato venne steso in un arco di tempo tanto breve ci suggerisce che l'autore era mosso da un'urgenza espressiva. Questa riflessione è un ingresso alla tesi di un parallelismo tra le tematiche espresse nell'*Icaro* e il rapporto tra Stefano e Luigi. Il dramma di Icaro, improntato nel suo rapporto con Dedalo, offre un pretesto all'autore per esprimere, almeno in parte, il nodo affettivo-conflittuale che lo legava ancora al padre a due anni dalla sua scomparsa.

[425] L'articolo di Enrico Rocca, comparso su "Il Dramma", sottolinea il valore dell'interpretazione data da Stefano alla storia mitica: "Landi, dal problema del volo, è passato al tormento del genio […] con grande ala di poesia". Enrico Rocca, *Spettacoli di eccezione. "Icaro"*, "Il Dramma", Torino, 1° luglio 1939.

[426] A.m [Alfredo Mezio], *"Icaro di Stefano Landi"*, "Il Tevere", Roma, 12 giugno 1939.

Il dramma fu replicato in aprile a Napoli al "Teatro aperto della Mostra d'Oltremare", con la regia di Renato Simoni[427], mentre nel marzo del 1943 venne messo in scena allo "Staatiches Schauspielhaus" di Amburgo[428], ma non ottenne consenso.

La tragedia, divisa in tre atti e quattro quadri, alterna parti in prosa e parti in versi. Un noto musicista, Virgilio Mortari, tra la fine del 1939 e l'inizio del 1940, propose a Stefano il progetto di farne un'opera lirica[429]. *Icaro* doveva quindi essere rielaborato per una stesura integralmente in versi. L'autore iniziò il lavoro che però fu interrotto e quindi abbandonato[430].

Il dramma affronta un tema mitologico, la vicenda di Icaro e Dedalo reinterpretata nella prospettiva semi-biografica di un padre logorato dal proprio ingegno e di un figlio devoto al talento del genitore. Sullo sfondo la leggendaria storia del re Minosse e del labirinto, necessaria a sostenere l'azione tragica.

---

[427] In un messaggio alla moglie Stefano le dichiara soddisfatto "Qui tutti vogliono leggere *Icaro*" (lettera del 3 luglio 1939, *Ivi*, p. 272). Tra questi amici entusiasti l'autore nomina: Annibale Ninchi, Massimo Bontempelli e il regista Renato Simoni.

[428] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il Teatro*, cit. p. 330.

[429] "Quanto all'*Icaro* è già da quasi un anno nelle mani di un musicista, che proprio in questi giorni dovrebbe venire a farmi sentire il primo atto dell'opera". Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 16 ottobre 1940. Cfr. *Ivi*, p. 296.

[430] "Il progetto poi tramontò a causa delle vicende drammatiche che in quegli anni funestarono l'Italia. Finita la guerra il clima della vita italiana era completamente cambiato ed altri temi urgevano […] né Stefano Pirandello né Virgilio Mortari vollero rimettersi a lavoro per *Icaro*". *Ivi*, p. 816. Così secondo l'interpretazione di Zappulla-Muscarà nella *Nota* che precede la pubblicazione del dramma.

Nel porto di Cnosso, nell'isola di Creta, un tripudio di folla attende l'arrivo della nave da Atene con un prezioso carico: fanciulli da sacrificare al Minotauro. La massa che assiste al supplizio come a uno spettacolo, rumoreggia come in un'estasi collettiva. Attratta dalle forti emozioni che la situazione genera, si sente assolta dalla brutalità del rito la cui responsabilità è integralmente riversata sulla figura del re[431]. Minosse, travestito da cantastorie per mimetizzarsi, risponde alle critiche dei presenti che si dicono "inorriditi":

> Sì, ma poi restate tutti quanti… e vi divertirete! Ma, col dirvi inorriditi,
>
> scansate la colpa tutta su noi! [432].

Egli svela quindi la causa di quel rito crudele ma inevitabile: per vendetta Poseidone aveva fatto sì che la moglie del re, ingravidata dal toro divino, partorisse il Minotauro. Questo mostro dalle origini sacre doveva viver libero e nutrirsi di giovani che Creta pretendeva da Atene come tributo per l'uccisione di Androgéo. Dedalo, responsabile dell'omicidio di quest'ultimo e condannato dall'Aeropago, era stato reso schiavo da Minosse. Il genio ateniese, istruito da

---

[431] Innescando un meccanismo psichico di difesa (che legittima l'attrazione verso il fenomeno rimuovendone la colpa), l'individuo allontana la responsabilità del consenso implicito nella presenza. L'interesse dell'autore nei riguardi della folla a Crosso potrebbe suggerire una presa di posizione dell'autore verso le esultanze collettive del periodo fascista, quando il regime, richiamando le masse, legittimava le proprie azioni attraverso la spettacolarizzazione del fenomeno. Il potere mascherava i veri fini attraverso il consenso della moltitudine.

[432] *Ivi*, p. 825.

Ermes, era riuscito nell'impresa di arginare il Minotauro costruendogli intorno una gabbia aperta, appunto il labirinto[433].

Terminato l'antefatto ha inizio l'azione: la complicità di Icaro e del padre nella liberazione di Teseo dal labirinto, e la sua fuga con Arianna, suscita le ire di Minosse che decide di murarli nel labirinto[434]. Ma la battuta di Dedalo lascia ipotizzare che il suo ingegno abbia già trovato la soluzione per trarsi in salvo:

> Forse nei cieli tuoi sarà diverso. Su, su, ragazzo mio. (*s'avvia*) sai dove andiamo? […] / Là, dove la luce è sola nell'aria! anima chiara dell'aria![435]

L'unica alternativa possibile è la fuga attraverso il volo. Dedalo, inizialmente, decide di creare delle pseudo-ali finalizzate a una "goffa" evasione[436] per salvaguardare l'incolumità del figlio. In tale progetto (affatto sublime) Icaro vede sfumare le sue ambizioni e mette in discussione le reali abilità del padre. Dedalo

---

[433] Nonostante l'eccellenza del servigio il re mostra solo disprezzo per Dedalo avvilendone la genialità. Il re provoca così l'irritazione del figlio Icaro che venerava il talento paterno. Così recrimina Icaro a Minosse: "Allora tu, artigiano, faglielo grande quel palazzo, ma così grande che il Re ci starà dentro piccolo e la grandezza resterà tutta tua, di te c'hai fatto, e per sempre! Ah, ah! Ah, ah! Così vi vince Dedalo, o stupidi!". *Ivi*, p. 831.

[434] Icaro, istruito dal padre, si rende messaggero e svela ad Arianna, imprigionata dal re nella torre per filare, lo stratagemma per fare uscire Teseo dal labirinto: un filo di quelle matasse provvidenziali, fissato all'ingresso del labirinto, avrebbe indicato al giovane ateniese la via del ritorno. Teseo uccide il Minotauro e con Arianna, che Icaro ha liberato dalla torre, salpa in mare lasciando Creta.

[435] *Ivi*, p. 863.

[436] "Si vola non per fare i belli, […] si vola per scampare!". *Ivi*, p. 870.

risponde reagendo con orgoglio[437]; ciò svela la sua natura combattuta tra premura paterna ed esigenze dettate dall'intelletto. Di fronte all'insistenza del figlio, che è sete di infinito pari a quella che reclama il suo genio, Dedalo cede e prepara Icaro al volo:

> t'impongo le ali per volare come tu vuoi! Com'è bello, Icaro! L'ali perfette di maestro Dedalo![438].

L'ultimo quadro dell'atto si svolge tempo dopo in Sicilia, nella reggia di Cocalo. Le figlie del re siedono intorno a Dedalo; dal suo racconto si comprende che il figlio si è schiantato al suolo[439]. Giunto Minosse in cerca del suo servo, Dedalo gli si consegna spontaneamente. Il re lo assolve per aver contribuito al bene collettivo attraverso le sue invenzioni ma, dichiarandolo responsabile della morte di Icaro, lo condanna al rimorso eterno[440].

> Dedalo: No, non pensavo al figlio mio! Dal cuore m'era sparito, e dagli occhi! Io non vidi se non le ali, nell'esperimento! […] E se al figlio in un lampo pensavo: era il piacere d'avere al paragone un

---

[437] "Icaro: Tu, non hai saputo […] Dedalo: (*solo, con sdegnoso orgoglio*) […] l'avere vinto il peso che ci lega alla terra è tale cosa ch'io, Dedalo, la prima volta! Si, io mi glorio di me!". *Ivi*, p. 871-872. Compreso l'iniziale comportamento, necessario a proteggerlo, Icaro rivela al padre la profondità del suo affetto: "Icaro a Dedalo: Credo in Te! Non giungo alla tua fronte anche se volo, ma ti bacio le mani!". *Ibidem*.

[438] *Ivi*, p. 874.

[439] "Dedalo: Io non ne ho colpa! L'ali erano buone! Il dio t'attrasse e ti precipitò! Io non ne ho colpa!. *Ivi*, p. 881.

[440] "Minosse: Dalle colpe che hai verso di me… vecchi fatti da cui seguì bene o male, bene per molti, forse per tutti: male per me solo… da queste colpe io t'assolvo. (*terribile*) Confessa ora il tuo cattivo cuore come fece perire Icaro, alato delle stesse ali per cui tu sei vivo?". *Ivi*, p. 897.

> uomo ardito che traeva dal cuore della macchina ogni virtù da me prevista e inserita. Poi gridai. Tardi… e questa gioia atroce di ciò che appresi nell'esperimento… non me la tolgo dal cuore! [441].

Scendendo dal cielo Icaro suggerisce alle figlie di Cocalo di uccidere Minosse, quindi grida al padre la loro vittoria ("Gloria a noi, padre! Guarda: io volo!"[442]). Il dramma ha termine con l'invocazione di Dedalo al figlio che esprime la sua drammatica paternità ("Icaro! Icaro! Figlio mio bello!"[443]).

La storia presta i temi alla reinterpretazione in chiave biografica che l'autore ha voluto tentare. Proiettando la sua esperienza nei personaggi, Stefano ha risposto alle esigenze dell'arte e ha assolto al suo bisogno di decifrare certe ossessioni. Il risultato è che i protagonisti hanno una profondità inconsueta, a tratti originale. In tale prospettiva si comprende come Icaro decida di volare anche per emanciparsi dal ruolo filiale e liberarsi in una dimensione diversa da quella in cui il padre si era reso inarrivabile. Quindi Icaro, a differenza di Stefano, sceglie coraggiosamente di "evadere" per rendersi uomo e lo fa percorrendo una strada opposta a quella dal genitore: il padre si realizza nella dimensione fisica, il figlio in quella metafisica attraverso il volo, che è un tuffo nell'ignoto. In questo processo Dedalo è complice e protagonista: attraverso le ali fornisce il mezzo

---

[441] *Ivi*, p. 889.

[442] *Ivi*, p. 890.

[443] *Ibidem*.

necessario alla rinascita di Icaro, ma risponde anche al richiamo del suo genio che lo porta a superare il peso della gravità, simbolo dei limiti umani.

> Icaro: Ah, la mia vita è questo volo, padre. Io fin ora non credo aver vissuto, finora ho atteso. E tu non m'eri padre. Ora m'hai dato la vita: con l'ali! Ora sei padre […] / Perché tanta pena nel punto che da te rinasco: uomo?[444].

Infatti l'ambizione al volo è trasposizione di un desiderio interno all'immaginario collettivo che attraversa il mito: la naturale tendenza umana verso la dimensione divina[445].

> Icaro (a sé): La terra, la terra vi lega, vi tiene per i piedi, perciò dite: è giusto, e di colpo pesate come montagne coi piedi gravi piantati nella terra. E' giusto! che? Questo spavento di me, nella mia forma d'uomo![446].

---

[444] *Ivi*, p. 876.

[445] Questo stato d'animo che implica necessità di evasione dal peso della dimensione umana, è sintomo di un disagio comune alla generazione travagliata di primo Novecento. Per fare solo un esempio, un giovane autore quasi coetaneo di Stefano, Carlo Michelstaedter, tormentato dai limiti umani, sognava di evadere nel tuffo, che è un volo a rovescio, nell'immensità delle acque. L'epilogo, anche in questo caso tragico, fu il suicidio del giovane il giorno del compleanno della madre. Segno questo che il suo volo, un tuffo nelle acque aminotiche, auspicava ad una rinascita per auto-generazione attraverso l'inevitabile tappa dell'auto-soppressione. Michelstaedter anelava alla libertà intesa come indipendenza dai limiti dell'esistenza, anche egli quindi, nei suoi modi e nelle sue forme, anelava ad "ali" che lo liberassero dalla gravità: "Un peso pende ad un gancio, e per pender soffre […] poiché quant'è peso pende e quanto pende dipende […] Il peso è a sé stesso impedimento a posseder la sua vita […] *Il peso non può mai essere persuaso* [=liberato]". Cfr. *Carlo Michelstaedter, La persuasione e la rettorica*, a cura di Sergio Campailla, Adelphi, Milano, 1985, pp. 7-8.

[446] *Ivi*, p. 834.

E' possibile ravvisare un rapporto di simmetria tra il personaggio di Dedalo e il padre dell'autore, a partire dal sentimento di desolazione che, in entrambi, segue la conclusione dell'atto creativo:

> Dedalo: Perché è una doglia, sai? La soddisfazione, se c'è, se ne va col momento felice che hai trovato… e ti resta la nausea… un vuoto amaro di tedio, stanchezza e solitudine.[447]

Stefano aveva saputo cogliere nel padre questa sensazione già quando, dopo una gestazione di 15 anni, aveva ultimato *Uno, nessuno e centomila* e Luigi aveva perduto quel "rifugio tormentoso"[448] dello "spirito".

Altro elemento che sostiene una corrispondenza tra il personaggio di Dedalo e la figura di Luigi è nella supremazia dell'ingegno rispetto ai vincoli affettivi: Dedalo vorrebbe salvaguardare il figlio dal pericolo del volo, eppure il superamento del limite è un richiamo irresistibile per la mente[449] e questo porta il personaggio a separare il ruolo paterno da quello di creatore:

---

[447] *Ivi*, p. 845. Scrive l'autore al riguardo: "ad esso [al romanzo] sempre col desiderio tendevi […] Che pena che sia ultimato […] Certo, è stato per quindici anni un rifugio del tuo spirito […] Rifugio tormentoso. Anche evitato, talvolta, e temuto. Lo so". Da "Prefazione all'opera di mio padre *Uno, Nessuno e Centomila*", di Stefano Landi, su "Fiera Letteraria" 13 dicembre 1925, cit. . Per la citazione cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 147-148.

[448] Scrive l'autore al riguardo: "ad esso [al romanzo] sempre col desiderio tendevi […] Che pena che sia ultimato […] Certo, è stato per quindici anni un rifugio del tuo spirito […] Rifugio tormentoso. Anche evitato, talvolta, e temuto. Lo so". Da "Prefazione all'opera di mio padre *Uno, Nessuno e Centomila*", di Stefano Landi, su "Fiera Letteraria" 13 dicembre 1925, cit. . Per la citazione cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 147-148.

[449] "Dedalo ad Icaro: Certo, da padre, debbo… debbo temere per te […] / [Eppure quanto all'opera] Nessun uomo ne fece una più alta". *Ivi*, p. 874.

> Dedalo ad Icaro: Bada, figlio: tu funestarla non devi al tuo padre, l'opera alta! (*ride*) No, non fare caso… In quest'opera Dedalo non muore[450].

Un simile connubio è riscontrabile in un passo di *Timor Sacro*, l'inedito romanzo a sfondo biografico in cui Stefano rileva la frattura intima di un padre mosso dall'arte all'ipotesi del sacrificio del figlio:

> Dalla morte del figlio sarebbe forse nata l'opera più bella. E pover uomo non voleva[451].

Con evidenza il rapporto tra Icaro e Dedalo richiama il processo di complicità affettiva tra Luigi e il figlio: Stefano cercava di sollevare il padre dal disamore per la vita[452], similmente Icaro si adoperava per dare sicurezza al genitore bisognoso di fiducia:

---

[450] *Ibidem.* Si noti che la risata, evidenziata in didascalia, preannuncia come spesso accade nel repertorio dell'autore, il cambiamento in atto nel personaggio, una mutazione radicale e "mefistofelica" in nome del raggiungimento di un fine. Il tema della valenza "diabolica" del "riso" nei testi di Landi è approfondito nel paragrafo dedicato alla commedia *Qui s'insegna a rubare* nel presente lavoro.

[451] Tratto dall'inedito *Timor Sacro*, parte del brano pubblicato in *Il figlio prigioniero*, cit. p. 64. Riportato anche nelle pagine introduttive di *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 33-34. *Timor Sacro* fu iniziato da Stefano nei primi anni '50 e fu scritto a più riprese sino agli ultimi giorni di vita dell'autore. Ad oggi, è inedito.

[452] Come è dimostrato dalla corrispondenza tra i due: "Perché devi avere, Papà mio, questo senso atroce della vita […] Tu hai sempre dominato te stesso e la tua sorte. Se tu avessi avuto una sorte più facile a che ti sarebbe servito possedere tanta energia?". In Zappulla-Muscarà, *Nel tempo della lontananza*, cit.p. 74. Lettera di Stefano a Luigi datata 10 giugno 1926. "Nulla mi lega qui e nulla mi tiene, se non il pensiero di trovare modo di uscire". Lettera di Luigi a Stefano, datata 20 gennaio 1929, scritta da Berlino. Cfr. *ivi*, p. 114. Questa è solo una delle lettere in cui Luigi manifestava il suo disamore per la vita. Il figlio rispondeva prontamente con la voce del suo affetto. Per approfondimenti vedi il I capitolo del presente testo.

> Dedalo ad Icaro: E quella fede tua mi giovò, caro, già molte volte: mi fece più bravo […] / Io, senza orgoglio, nell'orgoglio tuo mi ritrovavo[453].

L'autore traspone quindi nei personaggi questa sfaccettatura del suo vissuto in una prospettiva ribaltata: nella finzione artistica Icaro ottiene la gratitudine paterna, mentre per l'autore ciò resta un'aspirazione. La devozione di Stefano è vitale per sorreggere l'ego prepotente e vulnerabile del genitore e questo Luigi stentava ad ammetterlo[454]. In una lettera del marzo 1945, diretta ai figli in guerra, Stefano ravvisava l'urgenza di parlare ancora della sua esperienza di "figlio di Pirandello" lasciando emergere una forma di rammarico per un mancato riconoscimento che lo avrebbe risarcito di tanto sacrificio:

> penso che io, in tutta la mia vita, non ho avuto davanti a me altro che questi compiti , spogliati da una mano misteriosa, di volta in volta, da tutti i compensi che potevano accendermi il petto di entusiasmo schietto per l'opera, e caricati sempre di simili immeritate delusioni. […] Chi è generoso scorda le sue pene: e davanti all'opera ingrata si dona tutto.[455]

---

[453] *Ivi*, p. 869.

[454] Infatti Luigi agonizzante, durante la sua ultima notte terrena, parlò al figlio dell'ultimo incompiuto progetto artistico (*I giganti della montagna*), dandogli nuovamente istruzioni e guardandosi bene dall'esprimergli gratitudine.

[455] Lettera di Stefano ai figli Andrea e Giorgio al fronte di guerra, datata 20 marzo 1945. *Ivi*, p. 345. L'argomento della lettera riguardava la salute dei figli e lo stato morale di un loro caro amico, Sergio Garda. Stefano avverte quindi l'urgenza di parlare del suo passato ed è chiaro il

In conclusione i personaggi di Dedalo e Icaro manifestano una liricità, una consistenza che rende autentica la rivisitazione della storia. Il mito di Icaro attesta, fin dalle origini del pensiero occidentale, il valore universale e conturbante della genialità, l'aspirazione umana al volo come tensione al divino, il rapporto ambiguo e viscerale tra padre e figlio. L'autore, cogliendo una corrispondenza tra questi elementi e la sua esperienza, tenta un audace parallelismo che, necessariamente, rivela una "sproporzione tra il modulo mitologico adottato e la vicenda privata"[456].

---

riferimento acre, espresso tra le righe, al padre ("una mano misteriosa" che spogliava di "tutti i compensi" e quindi pretendeva senza esprimere gratitudine).

[456] Come suggerito da Sergio Campailla.

Ciò che non si dice

L'atto unico *Ciò che non si dice*, mai rappresentato, venne pubblicato su "Il Dramma" nel settembre del 1941[457]; fu presumibilmente elaborato nei mesi precedenti. Nell'epistolario non risultano riferimenti.

La scena si apre in un soggiorno ordinato e familiare, l'ambiente borghese tipico del repertorio teatrale di Landi. La vicenda endofamiliare coglie la protagonista, Bianca, nel giorno del suo compleanno che riceve alcune visite. Si ha l'impressione di assistere ad una comune *routine*; poi d'improvviso la scena cambia:

> All'improvviso la scena è schiarita da una gran luce bianca […]. Cade un fondale bianco […]. Spariscono la tavola e le seggiole in centro. Entra da destra Stefano. […] mute e come spente si ritraggono le tre zie […] Bianca è attonita […]. E subito cambia la luce, azzurrina, di sogno.[458]

La scena si arresta, l'ambiente domestico svanisce sostituito da una luce bianca, e subentra la figura dell'autore, Stefano. Entra in una scena nuda, una *tabula rasa*, e inizia a interagire con il suo personaggio, Bianca, rimasta sola.

---

[457] *Ciò che non si dice*, atto unico, in "Il Dramma", 1-15 settembre 1941, nn. 361-362. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 298.

[458] *Ivi,* p. 1035-1036.

L'autore le pone una domanda. Lei da sola non sa rispondere e tace; poi, in modo automatico, ripete quanto l'autore ha deciso per lei.

> Stefano: Dove vuoi andare, tu? / Bianca: (*smarrita*) Io? / Stefano: (*suggerendo*) Con te. / Bianca: (*ripete quasi senza volere*) Con te! / […] Stefano: […] Ma non potrei dir nulla senza l'aiuto di Stefano.[459]

Stefano spiega a Bianca la sua natura di personaggio e che la sua volontà dipende dalle sue scelte. Eppure la giovane suscita in lui dei sentimenti reali, quasi carnali: gli solleva un'attrazione contro ogni aspettativa.

> Stefano: […] mi piace assai: soltanto a pensare quella che può essere quando sarà sola con l'uomo che amerà… Perché questa qui, si capisce, amerà davvero. Ma che fa? Trema? Come se mi sentisse?.[460]

L'autore, nell'invitarla a danzare, la stringe deciso come corteggiandola. Sul finale i due spariscono dalla scena abbracciati.

Alcuni personaggi hanno una fisionomia autonoma, sono creature fittizie eppur reali. La storia, dal sapore onirico, rispecchia nella sostanza quanto espresso da Luigi sull'autonomia del personaggio in novelle come *La tragedia d'un personaggio*, *Colloquii coi personaggi* e *Personaggi*, che instradarono il drammaturgo alla rivoluzione del "teatro nel teatro" dei *Sei personaggi in cerca d'autore*[461]. Il fascino che tali conquiste esercitarono sul figlio, come su tutta una

---

[459] *Ivi*, p. 1036.

[460] *Ivi*, p. 1040.

[461] Per approfondimenti al riguardo vedi il paragrafo dedicato all'esame del dramma *L'uccelliera*.

generazione di autori, fu tanto forte da tradursi in un implicito condizionamento. Il breve atto *Ciò che non si dice* ne è una conferma.

Sacrilegio massimo

Viva il teatro! - La civiltà!
La pace, cari concittadini, la PACE!
Sacrilegio massimo. S. Pirandello

Il testo ebbe una lunga gestazione. Venne concepito intorno al 1944, in seguito alle meditazioni di Stefano sui sanguinosi fatti che si verificarono nel corso del conflitto; in particolare l'eccidio delle Fosse Ardeatine gli fornì uno stimolo fondamentale nella riflessione tragica. L'autore lavorò a *Sacrilegio massimo* quasi ininterrottamente dal 1947 al 1952; la rappresentazione sancì il suo ritorno sulla scena dopo quasi un decennio di assenza.

Gli anni in cui Stefano progettava il lavoro erano dunque quelli in cui l'Italia conosceva gli esiti del secondo conflitto mondiale e l'autore sperimentava certi turbamenti che trasporrà nell'imponente impianto drammatico.

I figli, Andrea e Giorgio, l'uno appena diciottenne e l'altro diciannovenne, erano al fronte e il padre, comprensibilmente in ansia, non poteva non rivivere quanto sofferto un trentennio prima dai suoi genitori. Ma se gli eventi storici si riproponevano con inquietante coincidenza, il distruttivo *ménage* familiare dei primi Pirandello per fortuna non ebbe a ripetersi.

Quegli anni rinvigorirono il legame affettivo tra Stefano e la moglie che si sapevano sostenere a vicenda. Eppure le ansie persistenti e le difficoltà obiettive finirono col minare, come dimostreremo, non l'unione della coppia ma l'equilibrio

e la sicurezza dell'autore. La famiglia era quanto mai compromessa nella situazione di caos generale[462]: sul finire del 1943 i figli partecipavano alla vita clandestina del partito comunista e il padre, pur cercando di dissuaderli, non poteva obiettare sul loro coraggio. In quei mesi concitati Stefano e Olinda, contravvenendo agli ordini delle autorità, ospitarono un partigiano e la moglie ebrea che rischiavano la fucilazione. Nel giugno del 1944 Renato Guttuso e Mario Alicata, noti artisti ed esponenti del partito comunista, chiesero all'amico Stefano di unirsi a loro nella lotta della resistenza romana, ma lui, pur condividendo i principi, rifiutò tra lo stupore generale.

In una lettera del 1° marzo 1945, indirizzata ai figli al fronte, cogliendo un pretesto, parlò della sua resistenza nel partecipare attivamente nella vita politica:

> [ai figli] il fondo segreto del mio spirito è quello di un vostro compagno: ma non entrerà mai nella mia testa, credo, la capacità di vedere le cose da politico di professione. […] Non potrò esser mai uomo di parte, credo: se non in uno di quei momenti decisivi – e per quel solo momento […] Ma penso già che, dopo questo, io non potrei restare forse neanche per due giorni insieme cuore a cuore con gli uomini coi

[462] La mattina del 10 luglio 1943 gli Alleati sbarcarono in Sicilia. Destituito Mussolini il fascismo crollava inghiottito sotto il peso del suo totalitarismo. L'armistizio dell'8 settembre aprì, soprattutto per le regioni centro-settentrionali, un periodo di forte tensione a causa del prolungarsi dell'occupazione tedesca.

> quali avessi combattuto; dovrei tornare a me stesso, alla necessità di giudicare gli atti miei […] secondo coscienza[463].

Nell'inverno del 1944 i figli partirono volontari per combattere nell'esercito della liberazione. I timori dei genitori aumentavano ma l'autore, memore di una storia che ritornava, non riuscì a negare il suo appoggio:

> [un ricordo] mi fece rivedere quel ragazzo di diciannove anni che tanto tempo fa uscì una mattina di Capodanno, proprio di questi giorni, da quella casa di via Antonio Bosio, per andare a presentarsi alla Caserma del Macao: e mi servì, cari figli miei, per rimisurare col cuore vostro di oggi, così simile al mio d'allora, l'atto che avete compiuto, e di cui io ancora non posso non soffrire […]. Finiamo tutti, prima o poi, con l'ammalarci di mediocrità. Anche per questo è bene fare cose non mediocri da giovani, quando lo spirito è più schietto. Si pone un termine di confronto con noi stessi, che sarà utile poi: come è stato utile oggi per me quel mio atto di allora.[464]

Sul finire del 1945, quando il clima politico italiano era tornato se non proprio stabile almeno più sicuro, Stefano e Olinda passarono l'inverno a Capri in cerca di tranquillità. In quell'anno l'autore conobbe l'apice della sua crisi sperimentando una penosa inattività. Dalle fonti dell'epistolario[465] risulta che in quell'anno non pubblicò testi rilevanti e si astenne quasi completamente dai consueti contatti

---

[463] Da una lettera di Stefano ai figli Andrea e Giorgio, datata 1 marzo 1945. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 340-341.

[464] Da una lettera di Stefano ai figli, datata 28 dicembre 1944. *Ivi*, pp. 336-337.

[465] Ci si riferisce a: S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit.

epistolari. Quel silenzio forse nascondeva anche una meditazione. Solo nel 1947 dichiarò all'amico di sempre, Valentino Bompiani, di aver iniziato un progetto ambizioso a cui si dedicava con fervore: *Sacrilegio massimo*.

> lavoro furiosamente, e mettere la lettera dell'amico prima del lavoro è impossibile: e dopo il lavoro, non c'è forze. […] Sono stato ancora in crisi […] Ma sono ancora in piedi e vedo luce.[466]

Nel maggio dell'anno seguente Stefano, che si trovava a Pesaro per organizzare progetti teatrali, manifestava alla moglie la volontà di ritrovare un'intimità smarrita, come per recuperare quanto perso negli anni drammatici del conflitto:

> Ora forse può ricominciare una vita per me e te insieme che ci ridia quello che gli ultimi anni ci hanno rubato, di pace, di sentimento dell'avvenire aperto, di fiducia nel nostro potere e nella nostra missione umana [467].

Nell'ottobre del 1951 scrisse ad Ivo Chiesa[468] di star ultimando con fatica *Sacrilegio Massimo* che lo teneva impegnato da quasi sei anni. L'animo maturo dell'autore stava conoscendo un tormento per alcuni versi simile a quello che

---

[466] L'autore nella lettera ammetteva di aver attraversato una "crisi", che per uno scrittore non può che coincidere con il silenzio, dalla quale era uscito ("vedo luce") con un progetto creativo che gli assorbiva ogni energia ("dopo il lavoro, non c'è forze"). Per la citazione: da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 15 settembre 1947. *Ivi*, p. 354.

[467] Da una lettera di Stefano ad Olinda, datata 27 maggio 1947. *Ivi*, p. 356.

[468] Ivo Chiesa faceva parte della direzione della rivista milanese "Sipario" a cui l'autore aveva collaborato in passato.

affliggeva Luigi quando voleva trarsi fuori dalla vita. Lamentava agli amici più intimi il suo "male di vivere" con i toni cupi simili agli sfoghi paterni[469]:

> Ma come al solito la città, il fracasso, la gente, la confusione, la pressione di tutti questi interessi consociati e contrastanti, mi fa come un turbine ed una soffocazione attorno, dove resto intristito e svuotato del mio vigore. Ancora spero di avere la forza di reagire e riprendermi. Ma troppe volte già ho dovuto fuggire coi nervi spezzati: esperienza che aggiunge il suo malaugurio deprimente al peso delle cose. […] [attendo che] dalle città degli uomini […] viene anche a me un filo vivificante d'aria, e non soltanto tutto questo fiato grave, nemico[470]

Da ragazzo, nel campo di prigionia, era la mancanza di libertà a fornire il pretesto allo stato di inerzia[471]; adesso era l'esistenza stessa a nausearlo e non poteva chiamare in causa fattori esterni (come la prigionia, i problemi familiari, le pressioni paterne che in passato avevano peso determinante). Questo stato di depressione sanciva, per la prima volta, una pesante incrinatura, quasi un punto di rottura, tra Stefano e la vita.

Nel 1952 l'autore sottopose al giudizio di Giorgio Strehler *Sacrilegio massimo*, finalmente ultimato. In una lettera del 23 agosto il regista lo informava che

---

[469] Luigi Pirandello: "Io, della mia [vita], non so più che farmene. Lavoro a più non posso per non avvertirne il peso". Cfr. *Nel tempo della lontananza*, cit. p. 72. Lettera di Luigi a Stefano e Fausto, datata 6 giugno 1926.

[470] Lettera di Stefano a Ivo Chiesa, datata 9 ottobre 1951. In *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 366.

[471] "M'è necessario poter vivere un po' di vita vera, qui affogo". *Ivi*, p. 296. Lettera di Stefano da Plan alla famiglia, datata 21 settembre 1918.

necessitava di tempo per poter riflettere sul testo: la mole del dramma, la stesura, il linguaggio lo lasciavano perplesso[472]. Strehler chiese una revisione globale per poter fare di quel dramma uno "spettacolo di estremo peso nel teatro contemporaneo italiano"[473]. L'autore assecondò la richiesta e iniziò una rivisitazione che lo impegnò sino alla fine di quell'anno[474]. *Sacrilegio massimo* venne pubblicato sulla rivista "Scenario" (n°3) il 15 febbraio del 1953 e quindi rappresentato il 18 febbraio al "Teatro Piccolo" di Milano, con la regia di Strehler.

Dopo quasi un decennio di silenzio Landi tornava sulla scena col proprio nome, Stefano Pirandello, come a voler dare inizio a una nuova stagione creativa. Le aspettative però andarono di nuovo deluse.

La critica non apprezzò il dramma, anzi di quell'ambizioso progetto drammatico fu percepito il naufragio dello stile, il tracollo dell'armonia.

Dal cospicuo repertorio critico, di cui riportiamo le valutazioni dei critici più influenti, si nota un'insolita unanimità nella valutazione della forma espressiva[475].

---

[472] "un gigantesco materiale in costruzione […] non è riuscito a riordinarsi [in una] distesa, chiara forma drammatica, talché, in taluni punti, il testo si disperde, si contorce, si oscura […]. [*Sacrilegio Massimo*] per la sua ambizione, il suo peso, il suo "eccesso" […] allo stato attuale, non può essere rappresentato". Da una lettera di Giorgio Strehler a Stefano, datata 23 agosto 1952. *Ivi*, pp. 371-372.

[473] *Ibidem.*

[474] "son dovuto tornare ancora su *Sacrilegio Massimo*, a rivederlo qua e là. Di colpo mi apparivano certe cose non risolte, come brutture orribili". Lettera di Stefano a Giorgio Strehler, datata 13 dicembre 1952. *Ivi*, p. 377.

[475] Eligio Possenti scrisse : "Spesso oscuro il dramma si [av]vale di un linguaggio filosofeggiante e astruso, mentre i dialoghi, trattati come discussioni, non raggiungono quel calore di tragica

Stefano Pirandello venne valutato anche da un critico d'eccezione, un poeta siciliano che rispondeva al nome di Salvatore Quasimodo[476]. La sua stroncatura ebbe una rilevanza notevole:

> Il dialogo *Sacrilegio Massimo* ha vizi di scrittura letterari […]. Gli esercizi filosofici o quasi, a teatro, irritano e deprimono: questa tragedia moderna del figlio di Pirandello s'è ristretta nello spazio di una discussione eloquente, senza riuscire, tra la vertigine e le spirali di

---

poesia che la presenza di tanti martiri richiederebbe". (Eligio Possenti, *"Piccolo Teatro", "Sacrilegio Massimo". 3 atti di Stefano Pirandello*, "Corriere della Sera", Milano, 19 febbraio 1953). Giulio Trevisani: "il contenuto letterario-filosofico dell'opera e la forma teatrale di Strehler non si fondono: le meditazioni non riescono a diventare dramma". (Giulio Trevisani, *Le prime a Milano. "Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "L'Unità", Roma, 19 febbraio 1953). Roberto De Monticelli: "tutto rimane sospeso in una specie di generica e irrequieta emulsione". (Roberto de Monticelli, *Al "Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "La Patria", Milano, 19 febbraio 1953). Eugenio Ferdinando Palmieri: "sottolineando onestamente, l'originalità delle intenzioni, non possiamo non insistere sul resto: aneddoti ermetici, una buia e afosa eloquenza, pensieri risaputi". (Eugenio Ferdinando Palmieri, *"Sacrilegio massimo" al "Piccolo Teatro". Un'afosa tragedia che distrugge se stessa*, "La Notte", Milano, 19 febbraio 1953). Orio Vergani: "Il vigore e la chiarezza dell'indagine hanno risentito dello sforzo di dir tutto". (Orio Vergani, *La novità di Pirandello figlio al "Piccolo Teatro"*, "Corriere d'Informazione", Milano, 19-20 febbraio 1953). Raul Radice: "[L'autore] più che dar vita a tre atti veri e propri, ha composto tre mosaici nei quali non sempre è evidente la coesione". (Raul Radice, *"Sacrificio [sic] massimo" di Stefano Pirandello*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 20 febbraio 1953). Roberto Rebora: "Una rispettabile intenzione […] Ma in fondo Stefano Pirandello negli affannosi tre atti della tragedia, non è riuscito a dirci nulla che vada al di là di tale affermazione". (Roberto Rebora, *Al "Piccolo" una discussa novità di Stefano Pirandello. "Sacrilegio massimo"*, "Sipario", n.82, Milano, febbraio 1953).

[476] Come Luigi Pirandello, anche Salvatore Quasimodo fu insignito del Nobel per la letteratura nel 1959. Al tempo della sua recensione era conosciuto per aver pubblicato *Acque e Terre*, 1930, *Oboe sommerso*, 1932, *Erato e Apollion*, 1936, poi confluite nella raccolta *Ed è subito sera* del 1942.

> tante domande e affermazioni, a dire una sola parola che venisse dal cuore della *madre*, del *figlio*, del *soldato*, dell'*amante*[477].

L'autore imputò il mancato successo del dramma a un fraintendimento[478]. Paolo Grassi, che aveva organizzato lo spettacolo, gli confermò la sua stima immutata nonostante il risultato deludente[479].

Nelle note dedicate al regista, l'autore specificava che l'intento dell'opera era volutamente di "Impegno morale" [480], ma l'espressione in chiave filosofico-pedante aveva avuto l'effetto di mortificare l'idea che era potenzialmente valida.

La storia presenta un esempio di "metateatro", ossia l'autore propone dei personaggi che, fingendosi attori, si calano in una finzione teatrale.

Il dramma si apre con gli attori che studiano e riflettono sulle loro parti. I personaggi che dovranno interpretare sono i Trecento ostaggi ebrei sacrificati dai nazisti.

> Lijnski: […] si è pensato appunto di fare qui come una rievocazione – in forma di spettacolo, naturalmente – […] di quel tragico e glorioso

---

[477] Salvatore Quasimodo, *"Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello al "Piccolo Teatro" di Milano*, "Tempo", settimanale, Milano, 7 marzo 1953.

[478] "Io credo che di *Sacrilegio massimo* si tornerà a parlare con un principio di comprensione fra qualche anno". Da una lettera di Stefano a Giorgio Strelher, datata 20 febbraio 1953. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 393.

[479] "il Piccolo Teatro è lieto e orgoglioso di aver rappresentato *Sacrilegio massimo*, e anche se la battaglia, per il momento, può considerarsi persa, siamo lietissimi di averla combattuta". Da una lettera di Paolo Grassi a Stefano, datata 19 febbraio 1953. *Ivi*, p. 392.

[480] "L'impegno è di arrivare a comunicare verità che, nel convincimento di chi le trova, possano «salvare»". *Sacrilegio massimo*, di Stefano Pirandello, cfr. *Ivi*, p. 1215.

> evento cittadino che la Nazione ormai, il popolo, chiama: LE TRENTA ORE DEI TRECENTO OSTAGGI […] Sara: …e noi scampati, insomma, dedicarci a questo, votarci a portare dovunque questa testimonianza[481].

Nell'apertura l'autore dà subito risalto al peso della testimonianza; la memoria rende eterno il sacrificio delle vittime e contribuisce a rafforzare la condanna comune[482]. Tra gli ostaggi ebrei che la compagnia nella finzione letteraria interpreta c'è uno scrittore, Davide, che durante la celebrazione nazionale ufficiale dell'Olocausto non è stato nominato tra le vittime, per apparente omissione. Il personaggio di Davide è il protagonista della rappresentazione "dei Trecento", il regista dell'intermezzo "I nostri bei vestiti" e colui che, in modo più traumatico, vive la sua disperazione. Il suo è un dramma privato che si consuma in un dramma collettivo. Sente in sé le ragioni di una missione superiore in virtù della sua arte: infatti, a differenza dei suoi compagni, nel tentativo di salvarsi, offre al comandante tedesco Sreda il suo servizio proponendo uno spettacolo. Davide assume un comportamento apparentemente meno coraggioso rispetto agli altri ebrei, ma gli attori della compagnia dichiarano al pubblico di voler far emergere anche le ragioni profonde di quelle scelte discutibili:

---

[481] *Sacrilegio massimo*, in *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. pp. 1220-1221.

[482] "Il rimembrare quei mali comuni – nella forma che a noi attori meglio si addice – ci potrà consentire quell'ammonimento, quell'appassionata invocazione di pace". *Ivi*, p. 1223.

> Asrina [che impersonerà Davide nella recitazione]: (*al pubblico*) Questo è veramente ciò che devo fare. Insieme con voi: «cercare il giudizio dopo aver considerato le cose più segrete». […] E dunque, in questo nuovo spirito cominciamo[483].

Il secondo atto si apre con i soldati che, non riuscendo a trovare il prigioniero Davide, decidono di catturare la madre, Sara. In quel momento Davide, nel nascondiglio in cui si è rifuggiato, riflette sul motivo che determina lo sterminio della sua razza apolide:

> Davide: noi sradicati ebrei, col nostro intimo e spontaneo partecipare allo spirito di ogni nazione, al lavoro creativo di ogni gente, siamo un indizio ormai troppo sincero contro quelle tue patrie chiuse dalla fede in sacre entità originarie[484].

A Sara è negato proteggere il figlio e, come madre, avverte il rimorso di averlo messo al mondo per morire in quel modo[485]. A queste parole Davide risponde con la trovata della recita "I nostri bei vestiti".

Il titolo dell'intermezzo richiama un tema ricorrente nel panorama letterario del periodo[486]; rimanda al valore effimero e convenzionale della forma che non rappresenta la vera sostanza dell'uomo. Eppure i vestiti, che definiscono il ruolo

---

[483] *Ivi*, p. 1242.

[484] *Ivi*, p. 1259.

[485] "Sara: se potessi ringoiarti in questo grembo, e tenertici al riparo. Ma no: perché mi parve bello sgravarmi… e vederti! (scoppia in un pianto)". *Ivi*, p. 1276.

[486] Si pensi a *Vestire gli ignudi* di Luigi Pirandello o a *Tre vestiti che ballano* di Rosso di San Secondo.

e simboleggiano l'apparenza, sono schermo necessario e finzione inevitabile per adeguarsi alle esigenze della vita sociale.

> Davide: L'uomo… sai quando può cominciare l'uomo? Dentro un vestito! Prima no! Prima è il verme! […] Nudi non siamo uomini. E guai a lasciarsi vedere «come non siamo»: è finita![487].

E' quindi singolare come il personaggio di Davide descrive a Sreda, dal suo punto di vista, la condizione degli ebrei, popolo perseguitato e avvilito in miserabili panni che, nell'immaginario collettivo, li denotano come esseri senza identità:

> [travestimenti] che avevano fatto tutt'uno con le nostre miserabili persone… Li hanno accettati per buoni anche loro, ecco. E ci hanno lasciato campare… così. Senza nome, senza voce… senza diritti[488].

Il terzo atto si apre con l'attore Lijnski che, rivolgendosi al pubblico, annuncia la rappresentazione allestita dai prigionieri ebrei per i tedeschi: "I nostri bei vestiti". A questa farà seguito la conclusione del dramma dei Trecento.

L'intermezzo è una *pièce* espressa in chiave ironico-grottesca: Sergio, in compagnia dell' amico Sir Bul, passa a salutare Alessandra che da ragazzo aveva amato. Lei invita gli amici ad entrare; poco dopo sopraggiunge il marito, l'anziano conte Vladimiro Oblosov, che subito trova un pretesto per allontanare gli ospiti. Emerge una gelosia non sopita per il giovane rivale al quale il conte

---

[487] *Ivi*, p. 1291.

[488] *Ibidem.*

lancia un guanto di sfida. La preparazione del duello viene interrotta dall'arrivo delle guardie che provvedono a far arrivare gli abiti e gli accessori utili. Alessandra deride l'intervento delle autorità che, fornendo i vestiti, credono di aver contribuito a creare un duello tra uomini di valore:

> [Alessandra]: (*a Malvagioski, con disprezzo*) e tu hai creduto che per rimettere in piedi un mazzetto di gentiluomini bastasse un carrettino di vestiti? Stupido e ignorante! Ci vuol altro! Diteglielo voi![489].

I contendenti si allineano, si susseguono gli spari e cade esanime Sergio. Quindi l'anziano conte Vladimiro, vittorioso, ripudia pubblicamente la moglie Alessandra. Terminato il duello, il comandante Malvagioski li dichiara tutti in arresto e ne ordina la fucilazione immediata sottolineando come gli abiti indossati siano adatti per la loro morte. All'esito paradossale si aggiunge l'esclamazione conclusiva di Sir Bul che maledice i vestiti ed ironizza che una "guerra in mutande" non potrebbe essere compiuta. Al comandante tedesco Sreda, che ha assistito attento allo spettacolo, non è sfuggito il riferimento al suo dispotismo ("sotto il nome di Bolscevichi lui aveva dipinto noialtri"[490]). Quindi tutti i prigionieri-attori spariscono lasciando capire che è giunta l'ora della loro esecuzione. Il dramma si

[489] *Ivi*, p. 1317.

[490] *Ivi*, p. 1331.

chiude con un coro composto da tutti i personaggi-attori che augurano al pubblico "(*come saluto e auspicio*): Buona Volontà!"[491].

Nella rappresentazione l'autore rievoca l'eccidio di un popolo e la vergogna dell'olocausto intesa come colpa comune. Il messaggio dei vestiti risuona quindi come un'accusa alla società moderna che ha stabilito una gerarchia senza tener conto della sostanza umana.

L'originalità del messaggio e della trovata scenica è però guastata dalla forma espressiva pesante, che non riesce ad essere incisiva e credibile. Questo episodio segnò un pesante insuccesso nel percorso artistico dell'autore, ormai prossimo all'epilogo della sua storia di scrittore.

[491] *Ivi*, p. 1336.

L'epilogo

La produzione teatrale e letteraria di Stefano Pirandello, nell'ultimo ventennio della sua vita[492], non fu abbondante né innovativa (fatta eccezione per *Il Beniamino infelice* che chiude con merito non riconosciuto la sua storia di uomo e di scrittore). Nel periodo compreso tra la rappresentazione di *Sacrilegio massimo* e la sua morte, realizzò per il teatro cinque atti unici ed un solo dramma[493]. Queste rappresentazioni, che segnano il suo lento e inesorabile eclissarsi dalla scena, gli procurarono un consenso che è da attribuire, in massima parte, alla bravura e alla notorietà dell'attrice Paola Borboni.

I tempi, come i gusti e le mode, mutavano e il pubblico aveva nuove esigenze; l'attenzione comune non era più rivolta esclusivamente all'autore e alla sua opera, emergeva ora anche la figura dell'attore, il divo idolatrato anche dai nuovi mezzi di comunicazione (cinema ed emergente televisione) che si diffondevano rapidamente. Al grande teatro drammatico si affiancava il genere della commedia dialettale (Edoardo De Filippo) e la tendenza neo-realistica. Il teatro drammatico

[492] In questo capitolo si fa riferimento all'ultimo ventennio della vita di Stefano Pirandello, dal 1953, data della rappresentazione di *Sacrilegio massimo*, al 1972, data della sua morte.

[493] Compose l'atto *Visita di mattina* e, per la nota attrice Paola Borboni, realizzò *Figli per voi*, *Fine giornata*, *Donna inviolata* e *La voce della terra*. Stese poi, tra la fine del 1967 e l'inizio del 1968, il dramma *Il Beniamino infelice*. Questi testi sono presentati e analizzati nel corso del paragrafo seguente.

degli anni ’60 e ’70 attraversava quindi una fase di “ridimensionamento” e questo rendeva difficoltosa l’affermazione di quanti non erano riusciti a imporsi pienamente nella stagione precedente. Stefano, nell’ultima fase della sua vita, conosceva e subiva le conseguenze di questo mutamento.

Nella produzione di questi ultimi anni rimane, come costante artistica, il riferimento ai ruoli dei protagonisti che, nelle diverse cornici drammatiche, denotano sempre la necessità dell’uomo di un riscatto ontologico che lo riqualifichi.

La morte colse improvvisamente Stefano Pirandello il 5 febbraio 1972, poche settimane dopo la rappresentazione dell’atto *La voce della terra*. I funerali si svolsero il 7 febbraio nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo.

Visita di mattina

L'atto unico fu scritto da Stefano presumibilmente nel 1955 e venne pubblicato sulla rivista "Scenario" (n° 12) il 12 dicembre di quell'anno. Venne rappresentato il 29 novembre al "Teatro Olimpia" di Milano dalla "Compagnia del Teatro delle Quindici Novità", diretta da Maner Lualdi[494]. La rappresentazione ottenne il favore del pubblico e dei critici, come conferma l'articolo di Orio Vergani comparso in quell'occasione sul "Corriere d'informazione":

> *Visita di Mattina*, nell'incontro tra due donne una delle quali ha amato e l'altra ama lo stesso uomo, vuole incidere e mettere a nudo un attorto conflitto psicologico fra amore ed egoismo.[495]

Tutto l'atto gioca tra i ruoli opposti e simmetrici di due donne, Nina e Sofia, che hanno amato, in modo profondo ma differente, lo stesso uomo, il musicista Marco Marrughi. Sofia, che sta perdendo le sue attenzioni, si reca da Nina perché ha bisogno di conoscere e confrontarsi con la donna di cui il marito è stato innamorato. Una volta comprese le intenzioni di Sofia, Nina tenta di troncare il discorso e diventa sospettosa, quasi aggressiva verso l'intraprendente curiosità dell'ospite. Questo suggerisce a Sofia che, in fondo, Nina mostra ancora una viva passione per l'uomo:

---

[494] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 402.

[495] O.V [Orio Vergani], *Visita di mattina di Stefano Pirandello al "Teatro Olimpia" di Milano*, "Corriere d'Informazione", Milano, 30 novembre, 1° dicembre 1955.

> Nina: (*dentro, violenta*) Non se l'è saputo tenere, e viene da me… da me viene a ricordare! / Sofia (*ergendosi, offensiva*) Allora vuol dire che tu l'ami ancora! Ecco! Le ho strappato la maschera! L'ama sempre![496].

Nina inizia a parlare del "loro" Marco: confessa che lui era un uomo superiore per il suo talento e ciò lo rendeva diverso, un "intoccabile". Lei era stata la prima a credere alla sua arte e rappresentava per lui una carica di energia positiva; ma questo faceva di lei una risorsa insostituibile, non una donna da render moglie. Sofia offriva invece a Marco conforto e tenerezza, un sostegno nei momenti scuri. Sul finale le due donne, lasciando il loro discorso in sospeso, si salutano con la promessa di rivedersi.

L'atto si conclude senza un vero finale. L'indeterminatezza che ne deriva è strumentale, volta a sottolineare che ogni forma d'amore, da quella complice a quella caritatevole, non può appagare le esigenze del genio che vive solo di sé.

Il musicista Marco Marrughi non compare mai, è solo nominato, eppure l'efficacia dei dialoghi ce lo lasciano immaginare come un artista innamorato del proprio genio ma debole di fronte ai problemi della vita. Il binomio virtù artistica e debolezza umana si affianca e completa quello tipico genialità/follia.

Stefano nel 1939, poco dopo la morte del padre, confessava all'amico Valentino Bompiani:

---

[496] *Ivi*, p. 1345.

> Mio Padre è un "intoccabile", caro Valentino: una carica di energia vitale sbalestrata in un mondo di cui non capì mai i rapporti sociali, i doveri di convivenza, le convenienze: nemmeno gli affetti familiari[497].

Nella scelta tematica l'autore fa riferimento, in modo indiretto, alle note irrequietudini paterne che rivelavano il contrasto tra i meriti artistici e i fallimenti privati. Con una rassegnazione pacata, che denota una nuova maturità, l'autore ammette che nessuna forma di amore o legame familiare è conciliabile con le esigenze egoistiche reclamate dalla genialità.

[497] Per il testo della lettera, cfr. *Ivi,* p. 278. Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 6 ottobre 1939.

La voce della terra

Nel 1951 l'autore stese una traccia da cui, qualche anno dopo, ricavò l'atto unico *La voce della Terra*, adattato per la recitazione di Paola Borbone. Il testo, firmato Stefano Landi, venne rappresentato dalla nota attrice a Roma nel 1967 presso il "Conventino" di Mentana nel corso del *Recital Spaziale*. Fu poi proposto nel corso del recital *Luna Lunatica* a Cosenza il 29 giugno 1968; infine rappresentato il 28 gennaio 1972 al "Teatro dei Satiri" di Roma pochi giorni prima della morte dell'autore. Scrisse in quell'occasione Eugenio Monti su "Momento sera":

> *La voce della Terra* di Stefano Landi Pirandello è un canto d'amore rivolto alla terra, madre ed alimentatrice di vita, un canto che a tratti si avvolge di toni smorzati, come per un desiderio di opacità e da ultimo, invece, diviene scattante e sferzante[498].

La scena si apre con l'immagine di una donna enigmatica che, volta con le spalle al pubblico, contempla ("o sogna") terre e oceani come le scorressero dinanzi. Poi lentamente si volge alla platea e inizia a narrare la propria vicenda che coincide con la storia della creazione. L'autore chiama la donna "la visionaria" con l'intento di presentarcela poco credibile; eppure nel corso del monologo le sue parole acquisteranno gradualmente senso sino a divenire profezie inquietanti. Lei, nei modi di una donna abbandonata e ferita, parla di un amore

[498] E.G.M. [Eugenio Monti], *Paola Borboni ai "Satiri"*, "Momento Sera", Roma, 29 gennaio 1972.

con una figura maschile che rimane indefinita per tutto l'atto. Insieme avevano realizzato il creato, attuando la volontà divina:

> Davvero, cari figli. E giuro che era colpa sua. Io ero solo felice di prendere parte attiva … a far essere questa grande bellezza […] non avrebbe mai potuto fare niente, qua, senza di me[499].

Dalle parole della parte femminile emerge il lato crudele della parte maschile che vorrebbe solo procreare senza interessarsi alla sorte delle creature. Subentra quindi la materna protezione che concede generosa la vita alle sue creature facendole prolificare.

L'autore ripropone, in una prospettiva onirica[500], la dualità tra amore materno ed egoismo paterno che aveva caratterizzato tanta parte del suo repertorio precedente. Di nuovo la parte maschile è simbolo di prepotenza, egoismo, furore distruttivo, mentre la parte femminile rappresenta la premura materna che si esprime con sacrificio e dedizione.

> [Il] tremendo sposo, appena create [le] distruggerebbe immediatamente, per far posto ad altre creature o specie e modi-di-vita: se non ci fosse lei [madre natura] impegnata a lottare contro, perché tutto vivesse ancora un poco… oh! Il creato sarebbe soltanto

[499] *Ivi*, p. 1400-1401.

[500] L'aspetto tematico e stilistico di tipo onirico pervade tutto il testo ed è ben espresso fin dalla didascalia iniziale, in cui si presenta la donna misteriosa, rivolta di spalle al pubblico, che dall'inferriata contempla lo scorrere di immagini (rimane il dubbio se reali o immaginarie): "il lento passaggio di oceani e continenti con fiumi, foreste, città e mari interni e isole". Cfr. *ivi*, p. 1399.

> pieno di immagini […] Nessuno senza di me avrebbe una storia: senza il mio gran lavoro di far durare un po' la vita in tutte quelle forme raggiunte. […] Ogni specie estinta è una «sua» vittoria […] sulla Terra che un giorno non ebbe più la forza di salvarla da lui quella specie[501].

Nell'ultima parte del testo l'autore fa riferimento ai progressi tecnologici di quel periodo che hanno consentito all'uomo di varcare le frontiere dello spazio. La luna era stata, nell'immaginario collettivo, simbolo del mistero in virtù della sua presenza e della sua inaccessibilità. La donna visionaria rivela di essere la personificazione della luna, non madre natura come aveva lasciato credere, e si esprime in modi profetici lasciando trapelare titubanza verso i nuovi traguardi raggiunti dal progresso:

> So che immensi poteri state acquistando anche voi e vi ammiro, ora sapete rifare qua il Sole. E ciò al presente vi serve a distruggervi […] Io sono la Luna! Quando la madre vostra comincerà a morire e poi sarà come me? Stolti, cattivi figli. Non cercate altre patrie[502].

L'atto, che si apre col fascino indefinito di una fiaba arcaica, passa all'inquietante tematica della modernità sino ad affrontare le conseguenze, allora ancora sottovalutate, dell'impatto ambientale.

> Se abbandonate la madre perché essa vi muore sarete maledetti. Il vostro destino – il compito che subito intanto vi salva dallo stolto

[501] *Ivi*, p. 1403.

[502] *Ivi*, p. 1404.

> distruggervi tra voi – è di cominciare fin d'ora a pianificare il lavoro delle generazioni da questa presente in poi, per pagare il vostro debito a lei [madre natura] che vi salverà, salvata[503].

Lo scritto, nella sua brevità, è apprezzabile. La magistrale interpretazione dall'attrice Paola Borboni ne determinò il successo.

[503] *Ivi*, p. 1405.

Figli per voi - Fine giornata - Donna inviolata

Nel corso del 1953 l'autore compose per Paola Borboni i monologhi *Figli per voi*, *Fine giornata* e *Donna inviolata*.

Figli per voi venne rappresentato a Roma il 28 maggio del 1954 al "Teatro dei Commedianti" di Roma all'interno del recital *Le madri*. Il testo venne poi pubblicato su "Tempo Presente" nel febbraio 1965. Cesare Vico Lodovici commentò sul giornale "La Giustizia":

> Un affresco tragico impiantato su un personaggio unico che riesce, per virtù poetica dell'autore, a evocare un mondo complesso e a raggiungere un significato universale di pena e sofferenza […] [l'atto è uno] stupendo esemplare di poesia drammatica.[504]

L'autore focalizza l'azione drammatica intorno ai pensieri di una partoriente che vive il suo travaglio durante i festeggiamenti del paese per la liberazione.

Dalle sue riflessioni, che sono come un dialogo intimo con il figlio che sta per nascere, apprendiamo che i tedeschi avevano ucciso brutalmente prima il marito, poi il primogenito dinanzi ai suoi occhi. Lei avrebbe voluto sacrificarsi con loro ma l'altra creatura, quello in grembo, glielo impediva suscitando la naturale protezione materna. Giunti al momento della liberazione la donna, incapace di festeggiare e gioire, dà la vita al figlio sicura che nascerà in un periodo di pace,

[504] Cesare Vico Lodovici, *Figli per voi*, "La Giustizia", Roma, 29 maggio 1954.

ma lei, che non riesce più a vivere, si abbandona come per ricongiungersi al marito e al figlio uccisi. La battuta finale della protagonista lascia intuire l'epilogo tragico:

> Ah, Dio… nasce. (*felice*) E io, sono finita. (*Grida*) Venite a prenderlo…
>
> Nasce[505].

Il dono della maternità, pur rimanendo integro nella sua essenza, cede di fronte all'orrore delle bassezze umane. Infatti il bambino nasce e la madre ne è felice, eppure questo miracolo che si è compiuto non è sufficiente a ricongiungere la donna con la vita per il troppo dolore provato. E' come se l'autore, proponendo quella nascita, delineasse uno spartiacque invalicabile tra coloro che hanno subito la guerra e quelli che la sorte ha preservati. La madre, vedova di guerra che dà la vita il giorno della liberazione e poi si lascia morire, segna un confine capitale non tra generazioni, ma tra coloro che hanno visto e coloro che non vedranno, tra due mondi che debbono rimaner divisi per una sorta di predestinazione. Messaggio di sconvolgente desolazione che rinnova il trauma del conflitto mondiale a 10 anni dal suo termine.

Fine giornata venne rappresentato a Milano il 23 maggio del 1958 e pubblicato, col titolo *La donna attiva*, su "Paese Sera" il 31 maggio 1958. Il testo, firmato Stefano Pirandello, venne riproposto il 23 maggio al "Teatro Gerolamo" di Milano

---

[505] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 1370.

nel corso del recital *Donne al crepuscolo* di Paola Borboni. Carlo Maria Pensa, sul "Corriere Lombardo" lo definisce:

> Sottilissimo ed elegante elzeviro […] elaborazione di raffinata e prestigiosa destrezza[506].

Infatti l'atto è un fine monologo, realizzato con l'uso della prima persona, che coglie efficacemente i pensieri di una donna che assapora il momento del suo riposo dalle attività domestiche svolte con devozione.

> E' la testa, a volere la sera questa sedia, da usare finalmente da padrona. Un riposo mentale. […] la beata sicurezza che adesso… ah, sì: il tempo che avanza, da quest'ora in poi è mio[507].

Il fatto che il personaggio, nel mezzo del monologo, faccia un unico riferimento chiamando il figlio Andrea (come il figlio di Stefano ed Olinda), lascia ipotizzare che l'atto sia stato ispirato, come omaggio, all'instancabile operosità della moglie Olinda che, eccellente musicista diplomata al conservatorio, si era poi unicamente dedicata alla famiglia[508].

Donna inviolata fu rappresentato a Milano il 21 maggio 1962 al "Teatro di Palazzo Durini" di Milano nel corso del recital della Borboni *Eva per Eva*. Commenta Eligio Possenti sul "Corriere della sera":

---

[506] Carlo Maria Pensa, *Al "Gerolamo" cinque Borboni*, "Corriere Lombardo", Milano, 24-25 maggio 1958.

[507] Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 1374.

[508] Olinda si diplomò in pianoforte al conservatorio di S. Cecilia e continuò nel perfezionamento da solista sino alla nascita dei figli a cui unicamente si dedicò.

> Di intensa drammaticità il monologo rivela una storia dolorosa, cupa, senza sole nella quale la zitella è vittima e protagonista, sconfitta e vittoriosa[509].

La protagonista è una donna sfiorita non solo fisicamente ma moralmente. Rimasta sola con la madre, ora che l'anziana l'ha lasciata, si trova a riflettere sull'inutilità della sua vita. Prende inizialmente risalto non il personaggio, ma la poltrona su cui l'anziana madre usava sedersi. In quell'ambiente soffocante e immobile, attraverso gli sguardi e le meditazioni della donna ormai sola, quella poltrona acquista lo spessore di un ricordo, quasi la fattezze della sua storia vuota, probabilmente il suo prossimo destino:

> Un seggiolone imbottito dall'alto schienale, di vecchia foggia: in cui certamente stette rannicchiata per anni, relegata lì dalla vecchiaia e dal male, una persona che non lo userà più: e ne spira appunto lo sgomento delle cose che non saranno più usate e resteranno inamovibili a perpetuare un ricordo […] sta in una luce spettrale[510].

La protagonista, rassegnata e confusa, medita senza sentimenti; inizia a parlare della madre quando, con regolarità, riceveva le amiche e lei rimaneva in disparte senza entrare nei loro discorsi, come estranea al mondo. Poi ricorda della sua giovinezza oppressa da un padre padrone e da un fratello insofferente. Madre e figlia, libere dall'oppressione maschile, si ritrovarono nell'intimità della loro casa,

---

[509] E.p. [Eligio Possenti], *"Teatro di Palazzo Durini", "Eva per Eva". Quattro recital di Paola Borboni*, "Corriere della Sera", Milano, 22 maggio 1962.

[510] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 1383. Dalla didascalia iniziale.

ma in quel nuovo contesto la donna, anziché rifiorire, si era negata ancora al mondo per incompatibilità di vedute:

> Capisco che non avrebbe senso se mi mettessi d'un tratto a dire come dovrebb'essere secondo me. E come dovrebb'essere? Oh, io so. Tutto diverso! Ma non avrebbe senso, dirlo. Giacché io… non sono stata capace neppure di una minima azione […] La mia protesta è ridicola[511].

La sua diversità era già manifesta dall'infanzia quando faticava a sorridere al padre che non stimava e lui, per reazione, le profetizzava come una sventura la futura solitudine. Ciò che la giovane auspicava era invece la confidenza del fratello che, vincente, avrebbe potuto inserirla tra gli altri, invece di schernirla. Alle proteste della bambina contro il fratello, la madre rispondeva con la stessa indulgenza che la rendeva succube del marito.

Quindi vinta dalla commozione la protagonista, sola e perdente agli occhi del mondo, si dichiara vincitrice della sua libertà: "Ho ragione io!"[512].

Non potendo cambiare il mondo, comunque non è scesa a patti e, caparbia, sconta il prezzo di una desolante e orgogliosa solitudine.

---

[511] *Ivi*, p. 1389.

[512] *Ivi*, p. 1395.

Il Beniamino infelice

Tutto quello che abbiamo e che siamo
sembra ci spetti solo per una strana benignità della sorte.
Come se dunque su nulla mai
si possa fare affidamento, ahimè.
Il Beniamino infelice. S. Pirandello

Il testo, in elaborazione dal 1962, venne concluso sul finire del 1967[513]; fu trasmesso dalla RAI-Terzo Programma il 4 marzo 1968 con la regia di Ottavio Spadaro e, nel 1971, venne pubblicato su "Terzoprogramma" per la ERI[514]. Il lavoro, apprezzato dai critici ma poco pubblicizzato, rimase in ombra non ottenendo il successo che meritava. Nicola Chiaromonte ne colse un tratto saliente:

> Quel che conta, nella «leggenda» di Stefano Landi, sono lo stile di fantasia popolaresca e l'ironia quieta, ma senza indulgenza[515].

L'autore nel sottotitolo, *Leggenda di un cantastorie in due tempi*, sottolinea il tratto fiabesco del dramma che non esclude una lucida denuncia dei meccanismi del potere moderno.

La fiaba e l'invenzione si fondono a tematiche sociali ed attuali di cui sono colte e denunciate le incongruenze; il *trait d'union* è efficacemente realizzato attraverso

[513] a.p [Andrea Pirandello], *Il cammino di un figlio verso la libertà*, "Hystria", Milano, n.1, gennaio 1991.

[514] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro, cit.* p. 413.

[515] Tratto da copia del testo integrale dattiloscritto inedito di Nicola Chiaromonte, fornito da Andrea Pirandello. L'articolo venne poi pubblicato sull' "L'Espresso" il Roma, 10 ottobre 1971, col titolo *L'emiro non vuol petrolio*.

due personaggi antitetici che simboleggiano la poesia orientale e la realtà occidentale. Kàrim è il saggio cantastorie che canta le vicende passate e avvia le azioni narrate; Giudarella è personaggio, quasi caricaturale: è una maschera moderna che raffigura, nelle fattezze e nei modi, l'avvilimento e la protesta inascoltata della classe dei lavoratori nell'età del capitalismo:

> Giudarella: (*con compatimento*) […] con una bruttona come me, chi può sapere quello che si trova sottopanni? […] chi deve comprare a buon prezzo [bada] alla sostanza[516].

Nello svolgersi dell'atto l'autore coglie i timori degli uomini nel non potersi esprimere pienamente nella società moderna che li ingloba. In questa realtà trae origine il dramma personale del protagonista, Alì, il Beniamino infelice che per privilegio di nascita si trova a ricoprire e rincorrere il ruolo di una divinità terrena. Eppure l'emiro, qualora volesse apportare cambiamenti, non avrebbe più potere decisionale. Le idee democratiche di Alì sono ostacolate dalle tendenze tradizionaliste della madre Khadìgia e dal primo ministro Abu, che di fatto determinano il suo agire. Il suo ruolo è costretto in una gabbia dorata e questo suo destino è confermato già dall'ossimoro del nome che dà il titolo al dramma: *Beniamino* perché mandato dalla sorte per incarnare il potere, *infelice* in quanto il giovane è prigioniero del ruolo che dovrebbe rappresentare.

---

[516] *Stefano Pirandello, Tutto il teatro, cit.* p. 1445.

Alì, indifferente e quasi ostile al suo potere, invidia solo la libertà del cantastorie Kàrim che, in passato, aveva rifiutato la prestigiosa nomina di poeta di corte per non asservirsi al protocollo e rimanere libero.

> Alì: Mi dicesti che al tempo delle razzie tu [Kàrim] in verità non avevi mai saputo che cosa avessi fatto, se non dar sfogo all'ebbrezza dei tuoi canti […] / Ah lo stupore che l'innocenza mia, di regnare come anch'io uno che stesse cantando… quell'innocenza se ne andava appresso a te che ti staccavi, libero! Io non potevo! Io non saprò mai rinunciare al valore che questi beni aggiungono alla mia persona trasfigurandola[517].

In questo contesto si inserirscono tematiche di sorprendente attualità che fanno da sfondo dell'opera denotandone la qualità innovativa: l'Europa si muove alla conquista dell'oro nero e quindi compie una "colonizzazione moderna" dei paesi orientali che vivevano inconsapevoli su questa loro ricchezza[518].

E' quindi inevitabile, quasi profeticamente preannunciato, l'incontro-scontro tra due culture opposte di cui l'autore coglie i tratti salienti. Il palcoscenico stesso è pronto per raccogliere la sfida di questa dualità che alimente l'azione: la scena è "multipla", come specifica la didascalia iniziale, ed è divisa in due parti

---

[517] *Ivi*, p. 1426.

[518] Questo aspetto pervade tutto il testo e viene chiaramente esposto in alcune strofe dal cantastorie Kàrim: "E fu allora che venne tra noi quell'Inglese James Royds, come un diavolo sapendo tutti i nostri usi […] - anche qua giace in quantità mai vista questo petrolio da voi trascurato - a te vengo a colmar d'oro i forzieri: ma ciò scatenerà lotte selvagge". *Ivi*, p. 1419.

contrassegnate da cartelli stradali contrapposti: “Occidente civile”, cioè Londra in cui c’è la sede della Big-Oil, ed “Oriente pittoresco”, coincidente con il piccolo emirato di el-Gàil. Le luci, attraverso l’illuminazione della scena e dei personaggi, contribuiscono a proiettare l’attenzione dello spettatore in una dimensione o nell’altra secondo le esigenze di copione.

Nei due luoghi, agli antipodi del mondo, sono trasposti i tratti salienti delle due culture: quella occidentale, cosiddetta “civile ed evoluta”, che persegue l’ideale del profitto calpestando anche la dignità umana, e la cultura orientale che, oltre il miraggio fiabesco della ricchezza, lascia affiorare la povertà imperante al di là delle mura di cinta del palazzo. Denuncia sarcastico l’emiro:

> Per me: in un paese assetato, Harry: un lago personale. Non vi dicevo: un regno per i sogni? Solo che è un regno chiuso. Finisce a quel muro di cinta. Di là, il mondo è un altro[519].

La natura di Alì, così distante dalla tradizione che pur rappresenta, si manifesta sin dal suo rifiuto di sposare sedici giovani appartenenti alle sedici maggiori tribù dell’emirato. Egli infatti dichiara di amare solo la sua prima sposa, Jasmin, e non intende sacrificare la loro unione alla ragion di stato[520]. Inoltre Alì, decidendo di abolire le tasse ai suoi sudditi, in quanto l’introito del petrolio è pienamente sufficiente a finanziare le casse del regno, ha causato tensioni diplomatiche. Di

---

[519] *Ivi*, p. 1438.

[520] “Khadìgia [madre di Alì]: Figlio, ahimè, tu Jasmìn l’ami da schiavo: bada che qua tu sei Re o nessuno”. *Ivi*, p. 1430.

nuovo l'accorta regina madre contesta il suo operato senza capirne le motivazioni profonde. Alì comprende quindi di incarnare solo l'immagine di un principe in un mondo incantato, distante dal mondo reale:

> Noi per la gente – compresi i miei smaliziati compagni di Oxford – siamo rimasti i soli che oggi, nella realtà d'oggi, manteniamo sulla figura del Principe il fascino che essa ha nelle favole! […] / Padroni di un paese tenuto in solitudine, e al quale non si ha da render conto di nulla[521].

Evidenziato il contesto interno, necessario per comprendere le ragioni e le problematiche inerenti l'atto, la scena si sposta in occidente, nella sede principale della multinazionale petrolifera Big-Oil. Alì parte alla volta di Londra accompagnato dal poeta Kàrim e dal primo ministro Abu, per ritrovare il proprio valore. Questo viaggio, nel profondo, rappresenta l'estrema ricerca di identità:

> Alì: Ma ora io ho visto «che l'idea che io voglio, voglio avere di me»… qui non prende sostanza, madre: io qui la perdo, prima ancora d'aver potuto veder chiaro che cosa sia[522].

L'attenzione si sposta quindi nei salotti di Londra, mentre sulla scena va in ombra la parte che rappresenta l'Oriente. Al centro vi sono Alì ed Harry, il figlio del maggior azionista della Big-Oil. I giovani rappresentano il futuro del potere, ma tra loro l'inglese percepisce una forte differenza: nota come lui, rampollo del

---

[521] *Ivi*, p. 1427-1428.

[522] *Ivi*, p. 1428-1429.

capitalismo, debba guadagnarsi il potere scendendo a compromessi, mentre Alì, in quanto principe, ne è investito dalla nascita. A ciò il giovane emiro risponde denunciando i limiti del suo governo che immobilizza il paese:

> Al governo provvedono i vecchi feudatari: e tutto è fermo: come è sempre stato[523].

I due giovani, sotto questa prospettiva, rappresentano la principale diversità tra il potere imperante nell'Orientale, immobile e conservatore, e quello tipico dell'Occidentale, capitalistico e moderno.

Harry riscontra poi una notevole differenza tra il decoro nella riverenza dei sudditi verso l'emiro, rispetto all'arroganza che dominano i rapporti nei moderni ambienti del potere:

> Harry: dove impera mio padre, quello che conta è la sopraffazione! La volgarità l'usa come arma lui stesso: tante volte! Che significa il potere se non ti salva da quelle orribili mancanze di forma[524].

In Oriente il potente vicino dell'emiro, re Hubsi, sta per attaccare el-Gàil, lo stato di Aìd. Sotto il pretesto dell'espansione di re Hubsi sembrano esserci i disegni della Big-Oil che vorrebbe unificare i servizi dei due regni confinanti facendo annettere l'uno all'altro.

---

[523] *Ivi*, p. 1434. La battuta sembra riferirsi a quell'immobilismo del potere riscontrato e denunciato da scrittori come De Roberto (ne *I Vicerè*), Luigi Pirandello (ne *I vecchi e i giovani*), Tommasi di Lampedusa (ne *Il gattopardo*) che Stefano, per cultura d'appartenenza ed educazione, conosceva bene.

[524] *Ivi*, p. 1436.

A Londra Alì, informato del caso, decide di confrontarsi col padre di Harry, presidente della Big-Oil, e dar inizio a quelle riforme necessarie al benessere del suo paese.

> Alì: Trasformare il paese! Ora so a quale fine usare il potere. Mettere subito all'opera costruttori, uomini di scienze […] E non più muri di cinta! Il regno dei sogni si spanderà sull'intero paese[525].

La sua euforia è interrotta dall'arrivo di Giudarella delusa dal mancato appoggio di Harry cui aveva chiesto un favore per il marito, suo dipendente. Infuriata per il disinteresse denuncia la sua verità scomoda:

> loro sono «gli uomini»! quelli fatti a immagine e somiglianza: loro. E noi, sai che cosa? Un sottoprodotto[526].

Alì riflette sulle parole della donna, pensa al peso di una verità innegabile che è alla base delle disuguaglianze sociali che il sistema capitalistico accresce:

> Alì: Io ho orrore, Harry, che ciò venga a significare: «la spaccatura in due del genere umano fino alla radice… fino alla radice!» Possibile che voi crediate realmente che vi siano uomini da non considerare uomini?[527].

Infatti, come a confermare la terribile intuizione di Alì, Harry risponde alle lagnanze di Giudarella minacciando il marito di licenziamento e tronca il discorso.

---

[525] *Ivi*, p. 1459.

[526] *Ivi*, p. 1462.

[527] *Ivi*, p. 1464.

Deluso dal comportamento dell'amico, Alì si adopera con Kàrim per tornare nell'emirato.

La scena riprende in Oriente dove Kàrim spiega il gesto valoroso di Alì nell'affrontare il presidente della Big-Oil. Eppure quello che sembrava il primo reale merito del giovane è vanificato dalla situazione di fatto: il regno di el Gàil è salvo poiché ciò rientra negli interessi di una compagnia ancor più grande e potente della Big-Oil. Quindi il gioco del potere continua il suo percorso ciclico verso la progressiva assoggettazione dell'Oriente all'Occidente. Questa consapevolezza deprime Alì, che avverte la sua incapacità nel realizzarsi:

> Alì: Io sto per dissolvermi, al sentirmi negato il consenso del mondo al che io esista[528].

In chiusura il cugino di Alì, attraverso un colpo di stato, si autoproclama nuovo principe. Suggerisce al cugino di ritirarsi a vita privata tra i lussi dei re esiliati, ma con coraggio Alì rifiuta e invoca la morte. Kàrim cerca invano di dissuaderlo mentre la madre, per la prima volta, sembra comprendere il gesto del figlio:

> Alì: E sconfitto io desidero la mia dispersione. Fuorché nella memoria!
>
> […] Al mio poeta affido che vi canti come Alì non volle più essere né

[528] *Ivi*, p. 1477. Nella frase emerge lo spirito novecentesco e relativistico dell'autore: il riferimento al dissolversi della persona implica la perdita della propria identità, mentre il riferimento al "consenso del mondo" necessario all'esistenza, richiama la logica relativistica che legittima l'identità attraverso il comune riconoscimento.

> Re né vivo […] / Fai di me, alla fine, quello che solo voglio essere: un Vinto[529].

Quindi intima al cugino di ucciderlo prima che lui lo colpisca. La scena si abbuia lasciando intuire il tragico epilogo.

Alì è un personaggio dal tratto tipicamente tragico, avverte la finzione del suo ruolo e tenta inutilmente di affermare la sua lealtà come espressione del proprio essere. L'unico suo atto da uomo libero è quello che avvia alla conclusione, l'autosoppressione che coincide con la nascita del suo mito ad opera della poesia di Kàrim. Alì fugge dalla vita con consapevolezza per stabilirsi nel regno della memoria dove ricoprirà quel ruolo a cui, malgrado tutto, è restato fedele.

L'autore, all'epilogo della sua esperienza di uomo e scrittore, afferma i limiti e le responsabilità umane sia nelle scelte quotidiane che in quelle capitali.

L'ultimo Landi-Pirandello, dopo un percorso umano ed artistico di singolare intensità, osserva la realtà nelle sue sfumature tragiche e paradossali, riflette sull'incertezza che rende l'uomo un personaggio irrisolto. Emerge un pessimismo velato da ironia che rivela un'arte inquieta ma libera da reminescenze. Questa ultima maniera propone una visione lucida e amara della vita, dove solo il valore della memoria esula dalle contraddizioni irrisolvibili della modernità. La scrittura ne è il mezzo.

---

[529] *Ivi*, p. 1479-1480.

Appendice dedicata alla poesia

Landi e il percorso de *Le forme*

Stefano Landi-Pirandello si avviò alla scrittura seguendo le orme del padre; la poesia non occupò un ruolo centrale nell'iter formativo del giovane che antepose il dramma al verso escludendo a lungo, in tale direzione, progetti sistematici.

In una lettera dal campo di Mauthausen, datata 28 settembre 1916, confidava a Luigi di aver composto una "piccola lirica, *Serenità*" che, da studioso in musica qual era, aveva adattato a quartetto. Questo progetto, come altri simili, non fu portato a termine:

> Veniva bene e l'ho abbandonata non so neppure perché, giusto alla fine. Forse la riprenderò, forse cadrà anche lei non detta o espressa per metà a far compagnia alle tante cose che mi ingombrano il tavolino da lavoro […]. [530]

Deciso che avrebbe fatto "arte per mezzo della lingua italiana"[531], come abbiamo visto, Stefano si concentrò sul genere teatrale; solo in un'occasione lasciò trapelare un riferimento a esperimenti in poesia che, anche in questo caso, non trovarono seguito:

> Ho già scritto quattro commedie […] sto lavorando a due poemetti [532].

Negli anni delle prime rappresentazioni, i critici da subito rilevarono nel giovane una spiccata propensione al tono lirico[533], dote che Luigi aveva colto nel figlio fin

[530] Da una lettera di Stefano a Luigi da Mauthausen, datata 28 settembre 1916. In *Il figlio Prigioniero*, cit. p. 155.

[531] Da una lettera di Stefano a Luigi da Mauthausen, datata 16 aprile 1917. *Ivi*, p. 190.

[532] *Ibidem.*

dai primi lavori composti nel periodo della prigionia: *L'incantesimo di maggio* e *La casa a due piani.*

> Tutto insomma qua è assolutamente lirico, e l'aver tu usato la prosa offende […] la poesia […] [che] non trova, in questo che tu hai voluto dramma in prosa, *i suoi modi*. [534] /
> Intensa e viva rappresentazione: poesia.[535]

Landi-Pirandello non coltivò ufficialmente la poesia fino al progetto che avrebbe portato alla raccolta *Le forme*, pubblicata nel 1942; solo due riferimenti lasciano presumere un tiepido avvio in quella direzione: nel 1930 si ha notizia della pubblicazione di due liriche sul quotidiano "La Nazione": *Tantalo* e *La moglie* [536]. Due anni più tardi Valentino Bompiani rispose all'amico complimentandosi per la bellezza di quattro poesie che aveva ricevuto in lettura[537].

Nel luglio del 1940, dopo il traumatico distacco dal padre e in concomitanza con i primi successi delle sue commedie[538], Stefano confessava soddisfatto a

---

[533] Come ci conferma Fausto Maria Martini in occasione della rappresentazione de *I bambini*, in cui parla di una "limpidissima vittoria del teatro di poesia". F. M. Martini, "La Tribuna", Roma, 10 maggio 1923. Si tenga presente anche il giudizio di Piero Nardi sulla rivista milanese "Pan" che recensì il 1° dicembre 1935 il romanzo di Landi *Il muro di casa*; egli vi colse: "una secreta vena di sentimento [che] riesce a trasformarsi, caricandosi d'inconscia energia, in sostanza lirica".

[534] Lettera di Luigi a Stefano, datata 21 maggio 1917. *Ivi*, p. 196. *L'incantesimo di maggio* andò perso; rimane il commento di Luigi. Corsivo nel testo.

[535] Lettera di Luigi a Stefano datata 2 novembre 1917. *Ivi,* p. 227. Questo il commento di Luigi su *La casa a due piani*.

[536] Poesie pubblicate su "La Nazione", Roma, 1930. *Tantalo* (pubblicata 24 ottobre), *La moglie* (pubblicata 8 dicembre) quest'ultima poi confluita nella raccolta *Le forme*. Cfr. *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 181.

[537] "Belle le poesie, tutte. Io questa volta metterei le prime due a fare una pagina piena, con titolo DUE POESIE: *Famiglia* e *Silenzio di settembre* [successivamente *Io, quasi niente* confluita ne *Le forme*]. Le altre due le pubblicherai un'altra volta". Da una lettera di Valentino Bompiani indirizzata a Stefano, datata 15 gennaio 1932. *Ivi*, p. 194.

[538] Si fa riferimento alle rappresentazioni di *Icaro*, *In questo solo mondo, Il falco d'argento*, *L'innocenza di Coriolano*, avvenute tra il 1939 e il 1940.

Bompiani la nuova vocazione lirica, segno che si apriva per lui una nuova stagione creativa:

> Vedo avvicinarsi anche il libro delle poesie: ne ho scritta qualche altra, buona; ma fissare un termine per questo è impossibile…[539].

Due mesi più tardi si profilava la pubblicazione di un volume:

> Mi s'è riaperta la vena della poesia […] Credo - se questi felici tormenti dureranno un altro po'- credo che il volume delle poesie sarà il primo a formarsi. Il titolo è *Uno di noi* [540].

La corrispondenza tra Stefano e l'amico editore, che chiamava in causa il progetto della raccolta, ci indica persistenti indecisioni dell'autore sul titolo: da *Uno di noi*[541], a *Io, quasi niente*[542], a *Nelle cose una Luce*[543]. Nel testo di una di queste lettere, l'autore propose a Bompiani anche il titolo di una delle poesie tra le più significative, *Storia di figlio*, e aggiunse:

> potrebbe dare il titolo al volume, e che è una specie di compendio, per metafore, alla mia storia.[544]

Dopo tanta titubanza Stefano indicò con fermezza il titolo definitivo:

> Ma ho trovato! Il titolo vero del libro è *Le forme* […] Che è il titolo anche di una poesia.[545]

Nella stessa lettera avanzò una seconda scelta come alternativa: *L'albero morto* o *Il figlio arso*. Queste varianti, poi rifiutate, suggeriscono una delle principali fonti di ispirazione: il problematico rapporto col padre e il condizionamento derivato.

---

[539] Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 21 luglio 1940. *Ivi*, p. 295

[540] Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 27 settembre 1940. *Ivi*, p. 296.

[541] Così propone in una lettera a Valentino Bompiani datata 27 settembre 1940. *Ivi*, p. 296.

[542] Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 26 aprile 1941. *Ivi*, p. 298.

[543] Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 6 maggio 1941. *Ivi*, p. 301.

[544] *Ibidem.*

[545] Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 23 maggio 1941. *Ivi*, p. 301.

L'autore, optando per *Le forme*, prediligeva la ragione stilistica su quella tematica. Infatti sosteneva come la sua poesia dovesse realizzarsi proprio nella forma che doveva tornare ad essere limpida, più vicina al mondo concreto. Questa era una posizione se non in polemica, in alternativa all'imperante tendenza ermeneutica.

Landi condivideva con i contemporanei l'attenzione per l'inespresso della coscienza (che chiamava "attenzione quasi esclusiva al subcosciente"[546]) ma decideva di rimanere legato alla struttura sintattica. Ne conseguiva un'espressione semplice, razionale, chiara e comunque "adatt[a] a captare immagini da quel mondo segreto"[547].

Era quindi consapevole che, mantenendo modi costruttivi piuttosto tradizionali, non sarebbe stato considerato un innovatore; credeva piuttosto, in controtendenza, che il punto di forza fosse proprio nel recupero dello stile necessario a rendere il verso di nuovo accessibile.

> Un poeta che finalmente tutti lo possono capire […] Uno che ha ritrovato la sintassi. E la prospettiva. E uno stile, che lo fa individuo, voce distinta e intonata in mezzo a un vasto coro confuso e scordato[548].

Nel testo di una lettere di poco seguente, Stefano confermava che nelle sue poesie l'espressione sarebbe stata:

> purificata, a toccar le cose più lontane rendendole semplici, verificabili da tutti.[549]

---

[546] Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 26 aprile 1941. *Ivi*, p. 299.

[547] *Ibidem.*

[548] *Ibidem.*

[549] Lettera di Stefano Valentino Bompiani, datata 23 maggio 1941. *Ivi*, p. 301.

Il titolo *Le forme*, nella sua valenza semantica, rispondeva anche alla visione di Landi-Pirandello sul rapporto vita-forma, problematica che era alla base del pensiero paterno. Nella *Prefazione* di Luigi Pirandello ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, Stefano, in note apportate ai margini del testo[550], traduceva col suo linguaggio quel concetto:

> Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte che appunto vive sempre, in quanto è forma.[551]

Il significato è inequivocabile: la forma è la sostanza imperitura dell'arte. In tale prospettiva la parola incarna la vita e la poesia immobilizza il sentire eternizzandolo. Per questo la vera poesia non può rinunciare alla sintassi, né al potere comunicativo della forma che la rende sempre comprensibile.

Nel maggio del 1942 era pronto il volume. In quei mesi la casa editrice Mondadori aveva pronte le bozze di un testo di poesie di Luigi Pirandello, ambito in cui il Maestro non si era mai distinto ed era quindi opportuno rivalutarlo.

Il figlio era chiamato, ancora una volta, a dedicarsi al lavoro del padre in un momento delicato e complesso in cui si rischiava la sovrapposizione delle rispettive pubblicazioni poetiche. Stefano tentò in ogni modo di impedire l'evento argomentando a Mondadori che l'iniziativa sarebbe stata intempestiva e

---

[550] Attraverso alcune notazioni Stefano indicava come parte della *Prefazione* di Luigi Pirandello ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, fosse opera della collaborazione tra lui e il padre, e parte fosse solo opera sua. A riguardo affermava: "Il concetto è naturalmente un concetto di papà, ma la forma in cui è espresso è mia, di Stefano". Cfr. *Ivi*, p. 138. Le notazioni di Stefano citate si trovano alle pag. 57-58 di un esemplare di *Maschere Nude* del 1958 (Milano, Mondadori, "Contemporanei italiani", I vol.). Per approfondimenti vedi *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, cit. p. 137.

[551] *Ivi,* p. 138.

controproducente. Suggeriva di divulgare prima una scelta di poesie del padre e, solo rese note quelle, sarebbe stata la volta del volume completo:

> Pirandello poeta non lo conosce nessuno. E questo volume è fatto per non farlo conoscere mai più. Basta aprirlo, basta sfogliarlo. E' pieno di zeppe, di borracce, di zavorre: e esce in un tempo in cui il gusto della poesia si è fatto esigentissimo, raffinatissimo. Tra le tante, troppe cose non note, le vive restano soffocate […] Questo è il libro che potrà essere pubblicato dopo, dopo che Pirandello poeta sarà stato rivelato al pubblico dei lettori italiani da una scelta delle sue poesie vive. [552]

Stefano non era solo mosso dalla devozione alla memoria paterna, in quel frangente doveva salvaguardare anche il proprio interesse; rischiava di venir nuovamente defraudato della sua autonomia di poeta e la concomitanza delle pubblicazioni avrebbe ancora sovrapposto l'opera paterna alla sua. Amareggiato da questi eventi, e indispettito dal sospetto che gli editori avessero meditato questo espediente, ne scrisse all'amico Valentino[553]:

> Ho mandato in lungo le cose [la revisione delle bozze per la pubblicazione del volume su Pirandello poeta] perché ho avuto sempre tanto da fare: e, senza volermelo confessare, anche per un fine interessato, di cui ti parlai: di non fare uscire insieme, o a troppo breve intervallo, i due volumi di poesie, mio e Suo. […] cosa così odiosa che, se altro modo non ci fosse d'evitarla, io preferirei distruggere per sempre le mie. […] Io a nessun patto voglio rischiare i confronti con mio Padre.[554]

---

[552] Da una lettera di Stefano a Rusca, [collaboratore di Mondadori], datata 18 novembre 1941. *Ivi*, p. 310.

[553] Bompiani, editore del volume *Le forme*, era stato costretto a rimandarne la pubblicazione prima per problemi legate alla stampa della copertina, poi per un bombardamento che, il 2 novembre del 1942, aveva danneggiato lo stabilimento.

[554] Lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 15 settembre 1942. *Ivi*, p. 328.

Mondadori non pubblicò in quel frangente l'opera su Pirandello poeta; il volume *Le forme* uscì nel dicembre 1942 e la distribuzione ebbe inizio nel febbraio 1943. Gli amici di Stefano, Bompiani, Savinio e Corrado Alvaro[555], apprezzarono quelle poesie ma la critica non ne rimase entusiasta.

Frattanto la situazione italiana precipitava rovinosamente: nel luglio del 1943 sbarcarono gli alleati. La destituzione di Mussolini, la liberazione americana e la controffensiva tedesca diedero inizio a un periodo molto duro per il paese.

Nuove priorità materiali e morali orientavano il sentire verso "forme" diverse da quelle proposte da Landi-Pirandello che, nel campo della poesia, aveva scelto di dare espressione, come dimostreremo, alla sua battaglia privata.

[555] Nella copertina de *Le forme*, nella parte interna, compare una "prefazione" firmata da Corrado Alvaro in cui scrive: "Landi non ripudia il molto che deve alla poesia moderna, non rinuncia ai segreti passi cui essa è giunta, ma per narrarli non ha usato il linguaggio astruso e asintattico che sottrae a ogni giudizio certa lirica odierna […] *è poesia colta: un gran titolo, l'unico che meriti la vera poesia*". Corsivo nel testo. Cfr. *Le forme* di Stefano Landi, Bompiani, Milano, 1942. Dalla prefazione di Corrado Alvaro, retro della copertina. Inedito.

Analisi delle liriche

Avallando la tesi che gli scritti di Landi-Pirandello sono, per la maggior parte, di natura biografica, e in questo risiede il loro maggior pregio, si vogliono ora analizzare alcune liriche pubblicate nella raccolta *Le forme* che confermano la propensione dell'autore a dar voce al suo mondo interiore.

Spesso l'autore traspone nelle opere la propria esperienza. Nella stagione dedicata alle liriche il problematico rapporto col padre occupa un ruolo centrale ma non esclusivo in quel percorso; assume una parte significativa anche la figura materna, il rapporto con la fede e il sentimento dell'amore (incarnato dall'amata moglie Olinda).

Come confessava in una lettera a Bompiani, nella raccolta vi erano delle poesie che Stefano avvertiva come veramente "sue" per "timbro, motivo e piglio"[556], ed erano quelle che, a più riprese, aveva indicato come adatte a dar il titolo al volume: *Nelle cose una luce*, *Io, quasi niente*, *Giro*, *Storia di figlio*, *L'albero morto*. Esse narrano e ripercorrono la vita di Landi-Pirandello nelle sue stagioni che lo videro figlio, uomo, marito e padre.

Il volume si divide in tre parti: la prima, dal titolo *Forme*, comprende 14 poesie e tra queste riconosciamo le più valide. La seconda parte, dal titolo *Vecchio e nuovo testamento*, ne comprende 6 che non vantano una forte originalità, fatta eccezione per alcuni versi della quarta in cui è esplicito un riferimento a Luigi. La terza parte, la più ampia, è chiamata *Epigrammi* ed è composta da 10 brevi

[556] Da una lettera di Stefano a Valentino Bompiani, datata 23 maggio 1941. *Ivi*, p. 301.

liriche e altre 14 più consistenti. Tra queste ultime ce ne sono alcune più significative.

Esiste un filo conduttore che congiunge tematicamente le poesie, soprattutto alcune della prima e della terza parte. Questo legame sottilissimo è ravvisabile leggendo nei versi i riferimenti agli eventi importanti della storia dell'autore: dall'incontro con la donna che sposerà, alla perdita di fiducia nella vita; dal complesso rapporto col padre, alla visione del ruolo della maternità; dalle meditazioni sullo scorrere del tempo, alla riconquista della serenità attraverso la fede e l'amore. Molte delle liriche sono dedicate a fatti occasionali, immagini di un momento o riflessioni di natura religiosa, pensieri sparsi che hanno l'effetto di annebbiare quelle congiunture tematiche valide.

Seguendo l'ipotesi della preminenza del fatto biografico, *Le forme* è la storia di un'anima nel proprio percorso di maturazione. La poesia di apertura, *Apparizione della bellezza*, è dedicata all'incontro con Olinda che, nel momento in cui l'autore si sentiva perso, riesce a condurlo al quieto sapore della vita, lontano dai fermenti logoranti dell'arte:

> Il tuo calor mi placa /
>
> […] Che non tramuti e cangi. La tua mano.
>
> Ero altro loco anch'io.
>
> E così vano.[557]

La lirica seguente, *Anima ferma*, ha inizio riprendendo il terzultimo verso della poesia precedente ("Ma questa bella mano"). Questo accorgimento, usato anche per congiungere altre poesie, avalla l'ipotesi di una volontà di continuità:

> E queste forme son la mia e la tua,
>
> umani vasi.[558]

[557] Versi 17 e 23-26 della poesia *Apparizione della bellezza*. In *Le forme*, cit. p. 4.

La terza poesia, *Cercando fede*, si richiama per il tema alla precedente; l'autore constata la vanità del mondo e della vita umana il cui esito è sempre stabilito:

> Oh come questo senso è tutto vano! /
>
> […] E han le forme sì scarso valore?
>
> Le nostre sì /
>
> […] scritta è la nostra norma.[559]

Segue *Nelle cose una luce*, in cui l'autore scopre il senso della vita oltre "la norma" (la morte). Ogni cosa investita dalla luce si appropria di un valore ("e dal suo calore / un fiato vien dalla pietra"). Quel raggio non persiste ma passa, cessa col tramonto lasciando la dolcezza del suo ricordo e l'amarezza della sua assenza.

> Ma in altre ore
>
> non c'è niente, lì;
>
> cose conchiuse;
>
> la luce
>
> pur se le trae dall'ombra, le ignora.
>
> E le cose sopportano i giorni aspettando quell'ora.[560]

Segue la poesia *Io, quasi niente* in cui l'autore è presente come un osservatore alla finestra. Si accorge che la luce del sole si ritrae e la natura si riveste di ombre. Quindi riflette sullo scorrere inesorabile dei giorni in cui l'uomo si consuma.

> I giorni che vanno
>
> Le cose che stanno.
>
> E io?
>
> Sono passato.[561]

---

[558] Versi 16-17 della poesia *Anima ferma*. *Ivi*, p. 6.

[559] Versi 1, 7-8, 35 della poesia *Cercando fede*. I*vi*, p. 9-11.

[560] Versi 21-27della poesia *Nelle cose una luce*. *Ivi*, p. 14.

La poesia ha termine con il verbo “vedo”, lo stesso che apre *Giro*, la lirica seguente. L’autore seguita la meditazione sull’esistenza, nonostante la consapevolezza del limite umano constata come gli uomini continuino a sentirsi vivi nel susseguirsi delle generazioni:

> Come da sempre nati siamo figli
> come per sempre vivi siamo padri,
> e per questo sarà che uomo sta.
> Stringiti al figlio, stringiti al padre,
> padre e figlio resti.
> E il mondo è un giro
> che ripassa, dentro.[562]

La poesia *Storia di figlio*, che avrebbe dovuto dare il titolo all’intera raccolta, ripercorre le esperienze dell’autore. Ha inizio con un riferimento al periodo dell’arruolamento (“quel partire del corpo incontro ai colpi”), segue un richiamo al senso dell’obbedienza e alla sua mente guidata da saldi ideali (“Ho marciato / con passo innamorato / d’ordinati pensieri”). Nell’ultima strofa si fa cenno al dolore causato dalla malattia mentale della madre; quindi l’autore cerca aiuto, chiede un conforto che riesce a trovare nella comunità degli uomini.

> Quale m’aveva lasciato la madre
> io per bisogno chiedevo
> d’esser preso e ricucito dentro / […]
> E fui ripartorito tra di noi,
> riallevato, con i piedi d’unghia dura.[563]

L’ultimo verso è dedicato al padre. Luigi è ormai cenere ma, nell’urna, è come se vedesse lo stato del figlio e ne soffrisse.

---

[561] Versi 9-12 della poesia *Io quasi niente*. *Ivi*, p. 17.

[562] Versi 18-24 della poesia *Giro*. *Ivi*, p. 22.

[563] Versi 16-18, 24-25 della poesia *Storia di un figlio*. *Ivi*, p. 30.

Ma già nel suono pieno piange

la polvere del vaso[564].

Un'altra poesia, *L'albero morto*[565], è particolarmente significativa poiché manifesta come Stefano si lasciò dominare dal padre per amore filiale ma anche perché vinto dal fascino della sua genialità. Il titolo (*L'albero morto* o *Il figlio arso*) è metafora della condizione del figlio che, come un albero, nasce e cresce con le radici ben salde alla madre terra. I rami naturalmente sono protesi verso il sole che, illuminandoli, ne determina lo sviluppo. La terra e il sole sono due forze opposte ma complementari che da una parte legano, dall'altra attraggono l'albero. Equamente determinano la vita della loro creatura. Questo legame è alterato nel momento in cui il sole, per eccesso di splendore, penetra oltre misura nell'albero essiccandolo fin alle radici. Questa immagine forte, che chiude la lirica, incarna la storia del figlio/scrittore di Luigi Pirandello.

Poi più possente il sole

tutto lo guadagnò. Discese a forza,

dai rami al tronco, fin alle radici.

Lo prende alle radici e il figlio è arso.[566]

La seconda parte della raccolta, *Vecchio e nuovo testamento*, è dedicata a poesie di carattere occasionale o, in altri casi, al percorso dell'autore verso la fede ("In una Anima cava / questo cuor si sente (e cerca fede)")[567].

---

[564] Versi 26-27. *Ibidem.*

[565] Alcuni versi de *L'albero morto* sono stati riportati nella commedia *In questo solo mondo*, andata in scena il 1° dicembre 1939 al "Teatro Quirino" di Roma. La commedia tocca il tema del ruolo della maternità e della paternità. Si proclama come spesso la figura paterna sia lesiva per i figli.

[566] Versi 19-22 della poesia *L'albero morto*. *Ivi*, p. 36.

[567] Versi 13-14 della poesia *Nostalgie dell'intelletto*, poesia che apre la seconda parte della raccolta, dal titolo *Antico e nuovo testamento*. Ivi, p. 48.

La quarta poesia di questo gruppo, dal titolo *Ritrovamento del cuore ossia Libertà nell'Amore*, dedica dei versi al legame eterno che unisce i padri ai figli; in tale prospettiva anche Luigi continua a vivere in Stefano, proprio come la sua mente si ritrova viva nelle opere.

> Siamo adesso
> corpo Tuo vivo. Un po' del corpo Tuo.
> E moriremo in esso
> per rinnovarlo, come la Tua mente
> lo fece a Sé, che d'eterno si pasce.[568]

Il pensiero dell'autore è rigenerato e anche il rapporto col padre è interpretato alla luce di una pacifica volontà di unione: non si rivolge più a lui in termini accusatori ma chiede perdono e invoca alla preghiera.

> Padre, perdona. Forse ho falsato amore?
> PREGA, PREGA CON TUTTI: PECCATORE.[569]

L'ultima parte della raccolta, dal titolo *Epigrammi*, contiene alcune brevi liriche sciolte dal contesto[570], altre dedicate al pensiero dell'autore sulla fede[571].

Tra queste una poesia colpisce per la distanza tematica che la rende atipica, anzi, unica nella raccolta: *Donna*.

La poesia, lontana da idealismi, descrive il rapporto sentimentale e carnale tra un uomo e una prostituta. L'autore usa la prima persona e canta del fascino naturale e misterioso esercitato da una meretrice che concede piacere. L'autore, come voce narrante, ne rimane sedotto ("Ti sento grande come un mondo in pace / E ti vorrei per me"), poi riflette sul potere della donna che, in quei momenti,

---

[568] Versi 28-32 della poesia *Ritrovamento nel cuore ossia Libertà nell'Amore*. *Ivi*, p. 56.

[569] Versi 41-42. *Ivi*, p. 57.

[570] Ad esempio: *Foglie*, *Acqua e amore*, *Casina isolata*, *Semplicità*. Emerge una distanza tematica rispetto al filo conduttore delle altre liriche.

[571] Ad esempio: *Cristo*, *A Mosè*.

governa tanti animi affranti dando gioia. Forse quell'immagine si riferisce al periodo della guerra, quando chi combatteva sognava la pace anche nel piacere offerto del calore umano:

> quella gente […]
>
> libera in te, che la governi solo
>
> col tuo respiro. E poi sognando giace.[572]

In questa terza parte del volume è preminente la figura femminile vista nel ruolo di donna, madre, moglie. Una poesia dal titolo *La stessa donna*, evidenzia come sia la medesima persona, in una duplice veste, a curare le anime del figlio e del marito ("una, che tiene in salvo padre e figlio")[573].

La nuova protagonista della poesia di Landi-Pirandello è una figura salvifica, portatrice di speranza e vita, che si muove oltre gli ardenti confini del regno dell'arte ("senza mente"). Si può presumere che "la musa" in questione sia la moglie, Olinda.

> E senza mente saper ch'io son vero
>
> E, per la gioja, vivo.[574]

Lei aveva salvato l'anima offesa dell'autore senza richieste né pretese e a lei sono dedicate le poesie conclusive della raccolta.

In *L'incontro* l'ultima strofa fa riferimento all'apparizione di Olinda, ancora fanciulla, nella vita di Stefano. Con lei aveva conosciuto la speranza e il suo affetto aveva compensato quanto in passato la sorte gli aveva negato:

> E non guardavo più
>
> se non indietro, al mio perduto vero.
>
> Quando per donna una c'era fanciulla

---

[572] Versi 5-7 della poesia *Donna*, in *Epigrammi*. *Ivi*, p. 103.

[573] Verso 2 della poesia *La stessa donna*. *Ivi*, p. 115.

[574] Versi 25-26. *Ibidem*.

m'apparve. E accorsi. E per la prima volta

mi restò viva una che toccai.[575]

Nella lirica conclusiva, *La moglie*, l'autore parla del suo nuovo universo, quello con Olinda che sta per dargli un erede. Sono lontani i toni angosciosi del figlio deluso, i dolori dell'uomo solo. L'autore vuole concludere la raccolta con l'immagine serena della sua vita familiare.

Quegli nel grembo tuo, che si fa uomo,

felice onnipotente è come un dio

e sarà solo un uomo, il figlio mio.[576]

Questa era una conclusione auspicata, ma in realtà, come Stefano ammise[577], stentava ancora a ridefinire la propria personalità, a elaborare quel lutto che lo aveva lasciato prostrato, terribilmente solo.

---

[575] Versi 20-24 della poesia *L'incontro*. *Ivi*, p. 122. Si noti l'implicito riferimento alla perdita della madre, lontana a causa della sua pazzia.

[576] Versi 62-62 della poesia *La moglie*. *Ivi*, p. 126.

[577] Per tale argomento vedi il capitolo del presente lavoro: *X-12-1936, la separazione*. Si noti che le lettere di sfogo inviate a Bompiani denotano chiaramente il nodo di rancore e frustrazione ancora presente in Stefano. Esse sono datate 1942, anno di pubblicazione del volume *Le forme*.

Gli inediti

In una copia del volume *Le forme*, conservata nella biblioteca privata di Andrea Pirandello, ai margini della pagina si notano alcune correzioni e revisioni di pugno dell'autore. Si trovano inoltre dei fogli inseriti contenenti testi manoscritti e dattiloscritti che, stesi in forma provvisoria e mai pubblicati, proponiamo come inediti. Tutto lascia presumere che l'autore pensasse a una seconda edizione della raccolta.

Il materiale appartiene al figlio dell'autore, Andrea Pirandello che, insieme alle sue preziose indicazioni, lo ha gentilmente messo a disposizione per i fini della presente ricerca.

Di questa copia de *Le forme* è degna di nota la copertina. Vi compaiono le firme degli amici di Stefano: Alberto Savinio, la moglie Maria e la figlia Angelica, Corrado Alvaro, Arnaldo Frateili, Leda Mastrocinque (moglie del regista), Valentino Bompiani, Mario Alessandrini, Olinda la moglie dell'autore (che firma Dodi). Compare un altro nome non decifrabile, sembra Zanni. L'autore, con una correzione a matita sovrapposta al titolo, indica che vorrebbe sostituire il nome della raccolta con il nuovo titolo in maiuscolo: *FORME*.

LE FORME
POESIE DI STEFANO LANDI
PUBBLICATE DA BOMPIANI
Editore
1942

In apertura leggiamo due dediche di Valentino Bompiani in cui emerge la natura affettiva del loro legame. La prima dedica recita:

> Al caro Stefano
>
> questo libro più suo che denuncia la sua più profonda natura di poeta e
>
> gli accrescerà amici e affetto.
>
> Il suo Valentino
>
> 17 novembre 1942.

Sul frontespizio si legge l'altro messaggio:

> Caro Stefano,
>
> questo libro è uscito con molto ritardo. Vuol dire che si comprenderà
>
> meglio la sua necessità.
>
> Valentino

LE FORME

più piccolo

Al caro Stefano
questo libro più suo
che dimostra la sua
più profonda natura
di poeta e gli accre-
scerà amicizia e affetto
il suo
Valentino

17 Novembre 1942.

LE FORME

POESIE

DI STEFANO LANDI

Caro Stefano,
questo libro è uscito
con molto ritardo –
Vuol dire che lo
comprenderai meglio
la sua necessità –

Valentino –

VALENTINO BOMPIANI

ANNO XX

Tra la seconda e la terza pagina del volume sono stati inseriti dall'autore cinque fogli, dattiloscritti e manoscritti; due dedicati a una poesia nuova, *Sasso*, altri tre dedicati a differenti stesure della poesia di apertura del volume: *Apparizione della bellezza*.

Si presume che l'autore avesse intenzione di includere *Sasso* nel progetto della nuova edizione. Dei due fogli dedicati a questa poesia, uno presenta il testo in uno stato alquanto provvisorio; l'altro, scritto su fronte e retro, e senza correzioni (salvo una), dovrebbe indicare la versione definitiva, di seguito riportata:

Sasso, fossi la cosa
che non produce più nulla,
tu, come la verità diverrà, una cosa
tutta piena di sé, di quanto è stata, saresti;
e ancora vivibili
tutti futuro gl'immaginativi,
entro questo incolmabile spazio
noi tesi al nostro volere arrivare
di là,
che avremmo più da fare?
Accrescere accrescere accrescere
intrico mole gara
di produzione lucro arti legislazioni,
quello che si fa adesso
i più credendo sia tutto
e che essere uomini sia questo?
e con ciò figurarsi d'arrivare
di là dove si è sasso
di piena verità: sasso, noi, verità
scesa alle mani e da scagliare contro?

Contro chi. Sasso uguale

starebbe a tutti in testa.

E nell'improduttiva verità, guarda:

lapidi, senza iscrizioni.

L'attenzione dell'autore è concentrata su questo elemento semplice della natura, il sasso, la cui forma è identica al suo contenuto ("una cosa / tutta piena di sé, di quanto è stata, saresti"). Esso infatti trova la propria consistenza, intesa come autenticità, nella sua sostanza (l'unica "verità"); questa è una certezza che manca all'uomo perso dietro i falsi valori dalla modernità. L'immagine finale richiama la pietra che, in forma di sepolcro, ricopre l'uomo che nulla lascia di sé ("lapidi, senza iscrizioni").

Sasso

Sasso, fossi la cosa
che non produce più nulla,
tu, come la verità diverrà, una cosa
tutta piena di sé, di quanto è stata, saresti;
e ancora vivibili, [tutti futuro,]
gl'immaginativi,
in altro questo incolmabile spazio
noi tesi al nostro volere arrivare
di là,
che avremmo più da fare?

Accrescere accrescere accrescere
intrico male gara
di produzione lucro arti legislazioni,
quello che si fa adesso
i più credendo sia tutto
e che essere uomini sia questo?
e con ciò figurarsi d'arrivare
di là dove si è sasso
di piena verità; sasso, noi, verità
scesa alle mani e da scagliare contro,
sasso che uguale starebbe a tutti in testa,

Sasso

Sasso, fossi la cosa
che non produce più nulla,
tu, come la verità diverrà, una cosa
tutta piena di sé, di quanto è stata, saresti;
e ancora vivibili
tutti futuro gl'immaginativi,
entro questo incolmabile spazio
noi tesi al nostro volere arrivare
di là,
che avremmo più da fare?
Accrescere accrescere accrescere
intrico mole gara
di produzione lucro arti legislazioni,
quello che si fa adesso
i più credendo sia tutto
e che essere uomini sia questo?
e con ciò figurarsi d'arrivare
di là dove si è sasso
di piena verità: sasso, noi, verità

[illegible] scesa alle mani e la scagliare
contro?

Contro chi. Sasso uguale
starebbe a tutti in testa.
È nell'improduttiva verità, guarda:
lapidi, senza iscrizioni.

Gli altri tre fogli, due manoscritti e un dattiloscritto, inseriti sciolti nel volume, fanno riferimento alla poesia di apertura: *Apparizione della bellezza*.

Il primo dei tre è pieno di correzioni e note, a volte illeggibili; rappresenta la prima versione della poesia che è poi trascritta negli altri fogli.

Il secondo foglio manoscritto presenta qualche correzione leggibile e rappresenta la seconda stesura della stessa poesia. Si nota la scelta di un diverso titolo: *Sguardo d'amore*.

Nel terzo foglio dattiloscritto si legge la stesura definitiva dopo le precedenti revisioni. Si conferma la volontà dell'autore di mutare il titolo (da *Apparizione della bellezza* a *Sguardo d'amore*) e di modificare i primi 14 versi della poesia originale (quella pubblicata nel 1942).

Donna fedele, nel tuo mite sguardo
~~era la via per me, e d'oro mi lume~~, era la via per me, in quel
che fino a te segreta mi guidava. che mi guidava fino a te segr
Chiamava.

Quando ~~mi stavi~~ ~~sei stata~~ immagine davanti
Senza me ~~t'ho sentita~~. ~~Ed eri ferma~~.
~~Ferma~~ Ferma in un sogno d'essere.
Ed eri un loco astruso, che sovrasta.
Un sogno ove la vita è quanta basta
a reggere la forma delle cose.
(La tua faccia. Il tuo grembo.)
Che non tramuti e cangi (la tua mano).
E
Ero, ~~girandando~~, senza te, altro loco.
anch'io. È così vero.

Quando mi stavi davanti
~~in immagine~~
~~senza me~~ io ~~te~~ nell'attimo vero che ti vidi,
~~[illegible]~~ prodigiosa
che ~~vidi l'immagine~~ ti tua ~~[illegible]~~ immagine.
~~senza me ti sentii~~
eri lì senza me, ~~[illegible]~~
ferma in un sogno d'essere.
E
~~Quando~~ io mi stavi davanti
~~io nell'attimo vero~~ quando che ti colsi in
senza me ti sentii: ~~[illegible]~~ atto di sorridere,
~~prodigiosa immagine che sorrideva~~
~~e~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~prodigioso~~,
senza me ti sentii:
eri lì senza me
ferma in un sogno d'essere

Quando mi stavi davanti
e l'atto di sorridere, prodigioso,
ti rendeva l'immagine,
io nell'attimo vero che ti vidi
senza me ti sentii,
eri lì senza me
ferma in un sogno d'essere
e che tu fossi vita pienissima
in tale sogno sognando sola
e che tu fossi immagine
e che io ti fossi
d'essere io solo vista mi dicevi.
me lo diceva l'assunta
beata

in quell'atto
di sorridere verso
noi
cose
del mondo

Quando t'ebbi in atto di sorridere
sorridere fate
che ti rendeva
fermo in un sogno d'essere
E eri in loco astruso
che sovrasta.

Di esser sola
senza me
ti rendeva un'immagine
senza me,
eri lì senza me
ferma in un sogno d'essere
[illegible]

Sguardo d'amore

~~Donna fedele~~ Nel tuo ~~mite~~ fedele sguardo

era la via per me ~~Quel lume d'oro~~ quel lume d'oro

che mi guidava, fino a te segreta;

Chiamava x

E lo smarrii a questa luce

che pari negli occhi e stupisce anche te x

Aspra vita contraria ~~com'è nata~~ ~~avvolta agli occhi~~ com'è nata

così per sé

tra noi x che ti fa bella

da non toccare. Immagine

ora oltre il tuo volere.

Ah tu prima eri mia. Perché m'appari?

La bellezza è lontana.

In me la vita s'è smarrita sola.

Nel tuo fedele sguardo
era
era la via per me
quel lume d'oro
che mi guidava fino a te segreta:
chiamava
e lo smarrii a questa luce
che hai negli occhi e stupisce anche te
aspra vita contraria
com'è nata
così per sé
tra noi
che ti fa bella
da non toccare
immagine
ora oltre il tuo volere.

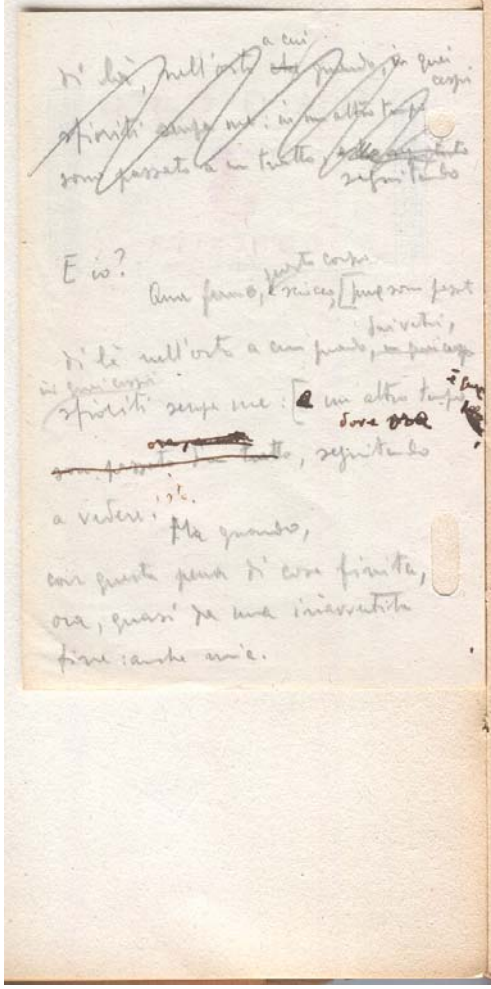
Ah tu prima eri mia. Perché m'appari?
La bellezza è lontana
e non ha tempo.
In me la vita è sola.

Tornando al volume *Le forme* qui analizzato, le correzioni dell'autore, in matita o inchiostro ai margini delle pagine, si riferiscono spesso a piccole varianti: modifiche di qualche termine o della punteggiatura, variazioni nella disposizione delle parole o collocazione spaziale del verso nella pagina. Altre volte il verso è riscritto integralmente nel margine di lato o di fondo. In questi casi compaiono anche parti nuove della poesia che ne variano il significato. Si prenderanno in esame le modifiche o gli apporti più rilevanti.

Alla pagina 17, accanto a *Io, quasi niente*, è inserito un foglietto, il retro di una pagina di calendario da scrittoio, con una nuova versione della prima parte della poesia sopra citata:

E io?
Qua fermo, questo corpo sciocco
pure sono passato
di là nell'orto a cui guardo, dai vetri,
in quei corpi sfioriti senza me:
e un altro tempo è qua dove ora, seguitando
a vedere, sto.
Ma quando
con questa pena di cosa finita,
ora, quasi da me inavvertita
fine: anche mia.

Questa nuova stesura sostituisce i versi 12-17 della precedente.



Io, quasi niente

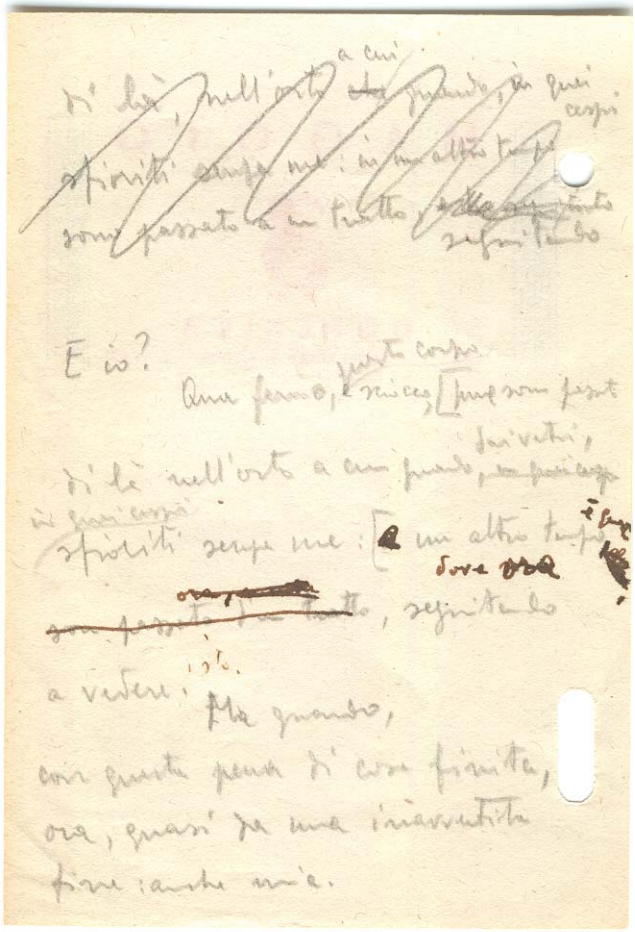
Uno sta ai vetri, e non contempla: vede.
Nell'aria fatta rada
i monti hanno avanzato dal confine
e terso è in ogni sua cimetta l'orto.
Nel silenzio s'accorge ch'è finito
tutto. Forse da un'ora. Il sole è ai vetri
e non s'è mosso settembre dall'orto.
Però diceva addio.

I giorni che vanno
le cose che stanno.

E io?

Sono passato

(17)



~~di là, nell'orto a cui guardo, in quei cespi~~
~~sfioriti sempre me: in un altro tempo~~
~~sono passato a un tratto, seguitando~~

E io?

Qua fermo, questo corpo, e sciocco, [pure sono passato

di là nell'orto a cui guardo, dai vetri,

in quei cespi sfioriti sempre me: [a un altro tempo, dove ora

~~sono passato a un tratto~~, seguitando

a vedere: isto.

Ma quando,

con questa pena di cose finite,

ora, quasi da una inavvertita

fine: anche mia.

Alla p. 50, di seguito a *Fuori uno spiro*, è inserito un foglio manoscritto in inchiostro blu che aggiunge una parte conclusiva alla poesia cui si riferisce. Sembra che l'autore prolunghi il testo a partire dall'ultimo verso, aggiungendo nuove riflessione sul tema dell'eterno e dell'arte. I versi conclusivi della nuova stesura sono dedicati a quegli uomini che, con la propria opera, hanno attraversato le barriere del tempo. Tra questi l'ultimo nominato è "il maestro nuovo dell'Arte", suo padre Luigi.

> …l'eternità è in noi, solo dell'uomo.
> E gliene manca il metro,
> il prima occulto avanti, il di poi dietro.
> Inesistente in natura. E' soltanto
> un sentimento dell'uomo.
> Da riferire al nostro essere.
> Essere eterno: promessa di ogni fede:
> religione.
> E al fare: fare eterno
> esplicato mediante
> l'opera d'arte.
> In nessuna altra azione l'uomo fa
> per fare opera eterna.
> E questo eterno significa: che colmi
> almeno il respiro di un'êra.
> E se ne salvi il nome
> nell' êra successiva.
> Omero
> ha varcato due êre.
> Eschilo, Dante.
> Auguriamo tal sorte a Shakespeare
> al Divino Cervantes
> al veggente dell'universo Einstein
> al maestro nuovo dell'Arte Pirandello.

pag. 50

... l'eternità è in noi, solo dell'uomo.
E gliene manca il metro,
il prima occulto avanti, il di poi dietro.
Inesistente in natura. È soltanto
un sentimento dell'uomo.
Da riferire al nostro essere.
Essere eterno: promessa di ogni fede:
religione.
E al fare: fare eterno
esplicato mediante
l'opera d'arte.
In nessuna altra azione l'uomo fa
per fare opera eterna.

E questo eterno significa: che colmi
almeno il respiro di un'êra.
E se ne salvi il nome
nell'êra successiva.

Omero
ha varcato due êre.
Eschilo, Dante.
Auguriamo tal sorte a Shakespeare
al divino Cervantes
al veggente dell'universo Einstein
al maestro nuovo dell'Arte Pirandello.

Nella p. 103, al lato della poesia *Donna*, è inserito un foglio manoscritto che ne suggerisce un nuovo inizio.

La tua presenza è ombra che mi chiude
e che vicino me [sic!] mi chiama a un mondo
dove hai la tua pace e interna luce, grande.
Anche io ti vorrei, se altri t'ha.
Ma guardo – non la tua forma piccina –
quel caro mondo di là da una soglia
e più ammiro e più sperso mi pajo
allora, estraneo, vano.
E c'è una gente
invece in te come agli aperti campi
ch'opere lente e vere compie, libera.
Solo col tuo respiro la governi,
e quella sogna e giace.
Ti sento grande come un mondo in pace.
E ti vorrei per me.

Donna

~~Quasi non vedo, sì m'incute ombra~~
~~la tua presenza; oltre me sento, grande,~~
~~un mondo in pace.~~

Anche io ti vorrei, se altri t'ha.
Ma guardo - non la tua forma piccina -
quel caro mondo di là da una soglia
e più ammiro e più sperso mi pajo
allora, estraneo, vano.
E c'è una gente
invece in te come agli aperti campi
ch'opere lente e vere compie, libera.
Solo col tuo respiro la governi,
e quella sogna e giace.
Ti sento grande come un mondo in pace.
E ti vorrei per me.

La tua presenza è ombra che mi chiude
~~ma~~ oltre il cielo me mi chiama a un mondo ~~in pace~~,
dove ha tua ~~la~~ pace ~~[illegible]~~ e interna luce, grande.

Un'altra copia de *Le forme* (in copertina l'autore segna "Correzioni"[578]), alla p. 13 raccoglie un foglio manoscritto con un'importante revisione dei primi 20 versi della poesia *Nelle cose una luce*:

Come ogni cosa è a sé.
Nel proprio tempo ciascuna.
Ma guarda i luoghi.
L'acqua, di ieri, una pozza
l'albero di tanti suoli [o secoli]
e la pietra antichissima.
Ove più cose stanno in una vita.
Il luogo,
un masso e un'acqua triste sotto l'albero,
in questa ora del sole
pare che viva a sé.
E' questo raggio.
Nel bagliore specchia
oggi: qui [?] i silenzi diversi e li accomuna
E al suo calore
pare, dall'acqua, un velo che le finge.
Dalla fronda agitato.
Al tremolio
la luce è pura, come torna, immota:
e vi si spende il tempo.
Pare così di ricordarlo, il luogo,
da come è vero adesso
in quest'ora: rinata essa, [fremente]
a un'altra età

[578] Anche questa copia è di proprietà di Andrea Pirandello, che, insieme agli inediti che contiene, la concede ai fini della ricerca.

col sole e

la mia vita.

E' l'ora giusta

per il luogo giusto.[579]

La nuova stesura riprende i luoghi e le immagini della versione precedente, con la differenza che sembra ridimensionata l'attenzione sulla luce (non più capace di dar "fiato" alle cose). Ora il pensiero è concentrato sugli elementi della natura immobili e rianimati da quel raggio, come la vita dell'autore sembra rigenerata dall'amore di Olinda nella nuova età matura.

[579] Le parole tra parentesi quadre [] sono quelle che, poco chiare o quasi illeggibili, si prestano a non univoca decifrazione. La versione riportata sembra, dopo accurate analisi, la più probabile. Il segno interrogativo tra parentesi [?] indica l'impossibilità di identificare le parole del verso.

Come ogni cosa è a sé. E ~~[illegible]~~
Nel proprio tempo ciascuna.
Ma guarda i luoghi
ove più cose stanno in una vita.

L'acqua, di ieri, ma pazza.
~~[illegible]~~ l'albero di tanti soli!
e la pietra antichissima.

Il lago,
~~[illegible]~~ un masso e un'acqua triste sotto l'albero,
in questa ora del sole
pare che viva a sé.

~~Le cose~~
~~come stanno, lo fanno.~~

È questo raggio.
~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ bagliore specchio
~~i silenzi~~ ~~di~~ ~~[illegible]~~ ~~cose~~ i silenzi diversi e liacuna
~~d'acqua, di fronda e pietra.~~

E al suo calore
pare, dall'acqua, un velo che le finge.
Dalla fronda agitata.
Al tremolio
la luce è pure, come tona, immota:
e vi si spande il tempo.

Pare così di ricordarlo, il lago,
Sa come è vero adesso
in quest'ora: a un'altra età.

col sole e la mia vita.
È l'ora giusta.
Ma il lago [illegible]
remota essa, [illegible]

Andrea Pirandello concede gentilmente per questo studio due altri fogli contenenti due testi.

Nel primo si notano diverse stesure di frammento in versi. Non vi sono indicazioni che suggeriscano se si tratti di una nuova poesia o di un lavoro in revisione. A livello tematico ci sono dei riferimenti che suggeriscono un legame con la poesia *Nelle cose una luce*, la cui prima parte era stata riscritta. Il fatto che questi versi facciano riferimento a immagini quali "giardini", "ultimo sole", "bagliori morenti" e "ombre", le stesse evocate nella poesia pubblicata nel 1942, avalla l'ipotesi di una nuova stesura anche della seconda parte di questa lirica.

> Sono pochi angoli nel giardino
> ad avere l'ultimo sole,
> qua una fra le finte rocce, rosate,
> ma resta più a lungo quello
> più cupo acceso fra i tronchi:
> e ora che in questi suoi recessi
> il bagliore morente
> è come un'anima,
> sembra che in essi soli si raccolga
> per restar viva una fede:
> ma è un rito quasi deserto
> e vana la grazia risplendente
> in mezzo all'ombra più grande.

Nella versione precedente i versi di chiusura indicavano come i luoghi illuminati del sole, pur se per breve tempo, riacquistavano nuova vita ("ch'era giusta"). In questa seconda stesura, emerge un più radicato pessimismo che vanifica anche la portata benefica di quel raggio ("e vana la grazia risplendente / in mezzo all'ombra più grande").

A

Sono pochi angoli nel giardino
ad avere l'ultimo sole,
qua uno fra le finte rocce, rosate,
ma resta più a lungo quello
più cupo acceso fra i tronchi:
e ora che in questi suoi recessi
il bagliore morente è come un'anima,
sembra che in essi soli si raccolga
per restar viva una fede:
ma è un rito quasi deserto
e vana la grazia risplende
in mezzo all'ombra più grande.

Sono pochi angoli nel giardino
ad avere l'ultimo sole.
Qua uno fra le finte rocce, rosate,
ma quello più cupo acceso fra i tronchi resta più a lungo:
e fino a che in quei recessi il bagliore
della luce morente è come un'anima
sembra che in essi soli si raccolga,
per restar viva, una fede.
Ma è un rito quasi deserto.
e vana la grazia risplende
in mezzo all'ombra più grande.

ma resta più a lungo
quello più cupo acceso fra i tronchi.
E mentre in questi suoi recessi
il bagliore morente è come un'anima

Ora sembra che in questi suoi recessi
ove il bagliore morente è come un'anima
in essi soli si raccolga
per restar viva, una fede
E Ora che il bagliore morente
in questi suoi recessi è come un'anima,
sembra che si raccolga lì solo
per restar viva, una fede.

E ora che il bagliore
in questi suoi recessi morente
è come un'anima,
sembra che in essi soli si raccolga,
per restar viva, una fede.

E ora che il bagliore
in questi suoi recessi morente
è come un'anima
sembra che in essi soli si raccolga
a restar viva
per restar viva una fede.

Il secondo foglio manoscritto si presenta, a prima vista, come un biglietto di auguri per nozze. Il testo prosegue assumendo gradualmente la forma di una poesia. L'autore dedica i versi all'amore tra un uomo e una donna che invecchiano insieme. Il riferimento alle sue imminenti nozze d'oro conferma la centralità biografica del tema e fornisce un'indicazione sulla possibile data di composizione del pezzo. Stefano sposò Olinda il 18 marzo 1922, quindi la data di stesura è ipotizzabile tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70.

Cari,
è bello, da giovani sposi, credersi tutt'amore e quasi volere chiudere tutta
la vita in quell'ora; è certamente un buon principio; ma non vi dolete,
sposi, se dico che forse allora può anche non esservi gran che di vero
tra voi; chi si avvicina alle nozze d'oro ha capito che l'amore, se non
è stato un'occasione soltanto di giovinezza, poi, poi, in un forte richiamo
sarà massimo, allora, a giovinezza finita, quando ci induce al
ricordo insieme; e nella gratitudine forte dell'uno per l'altro
risuscitiamo i giorni e i bei modi che egli ci fece bravi a trovare;
allora la vita passata sarà come in salvo
tra noi due
che la rendiamo eterna
se ancora ci teniamo la mano
come due giovani sposi;
e che così sia in potere nostro,
il far accadere nel mondo, per sempre,
questa vera forma dell'essere, amore,
che ha vita tra due,
è pure un orgoglio
di avere creato,
ma umile e tenero,
che senza te
non avrei potuto nulla, nulla.

Cari,

è bello, da giovani sposi, credersi tutt'amore e quasi voler chiudere tutta la vita in quell'ora; è certamente un buon principio; ma non vi dolete, sposi, se dico che forse allora può anche non esservi grano che di vero tra voi; chi s'avvicina alle nozze l'ora ha capito che l'amore, se non è stato un'occasione soltanto di giovinezza, poi, poi, in un forte richiamo sarà massimo, allora, a giovinezza finita, quando c'induce al ricordare insieme; e nella gratitudine forte dell'uno per l'altro risuscitiamo i giorni e i bei modi che egli ci fece bravi a trovare; allora la vita passata sarà come in salvo

tra noi due
che la rendiamo eterna
se ancora ci teniamo la mano
come due giovani sposi;
e che ciò sia in potere nostro,
il far accadere nel mondo, per sempre,
questa vera forma dell'essere, amore,
che ha vita tra due,
è pure un orgoglio
di avere creato,
ma umile e tenero,
che senza te
non avrei potuto nulla, nulla.

In questi versi, che paiono di carattere occasionale, l'autore sembra giungere a una consapevolezza che investe la sua vita di un nuovo valore. L'amore per Olinda, nato in gioventù, poi coltivato e nutrito tra tante difficoltà, l'aveva reso consapevole che la libertà risiede nella scelta di donarsi all'altro.

Landi-Pirandello aveva pagato caro il legame di sangue e di intelletto con Luigi (che ne fece un figlio mai emancipato); era rimasto segnato dalla sua famiglia atipica che si rendeva "laboratorio creativo" per la mente del padre scrittore. L'eccezionalità dell'esperienza biografica, l'incontro con la scrittura (dal carattere più compensatorio che vocativo) avevano reso la sua vita diversa per intensità e tormento. I vincoli determinanti col padre e con l'arte, lo sovrastarono rendendogli impossibile l'accesso a una "normalità" negata.

Solo nella parte conclusiva della sua esistenza aveva conosciuto la stabilità: il legame con l'amata moglie gli forniva quanto sempre aveva cercato e se ne rese conto quando sentì placati i tormenti di tanti eventi passati.

In una dimensione distante da quella instabile dell'arte, accanto alla moglie, aveva ritrovato ciò che al padre era rimasto ignoto: un punto saldo, un riferimento costante, un'ancora di salvezza.

Con lei tornava a credere in legami "eterni", in una nuova speranza di cui può nutrirsi il mondo. A lei, parlava di un "amore" maturato nell'"orgoglio" e nella "gratitudine", a lei attribuiva ogni sua conquista:

> senza te / non avrei potuto nulla, nulla.[580]

E' significativo che uno degli ultimi pensieri dell'autore, annotato poco prima della scomparsa su un quaderno privato, sia rivolto ancora a Olinda, sua ragione di vita:

---

[580] Verso conclusivo dell'inedito *Cari, è bello, da giovani sposi….* Cfr. pag. precedente.

Dodi, bellezza e senso della mia vita, che tu possa benedirmi è il mio estremo conforto, e che tu possa sentire la mia benedizione su te vorrei sopravvivesse in eterno, la voce «sii benedetta, Dodi» è l'anima mia[581].

[581] Dalle "Ultime volontà" di Stefano Pirandello. Il testo è un quaderno privato di proprietà degli eredi Pirandello le cui parti salienti sono pubblicate sui testi: *Il figlio prigioniero*, di A. Pirandello cit. e *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, di Zappulla-Muscarà, cit. Per la citazione cfr. *ivi*, p. 414.

Bibliografia

Bibliografia generale della critica

(articoli, saggi e monografie divisi per cronologia)

- Anonimo, *Notiziario, ancora novità*, in "Comoedia", Milano, 5 novembre, 1921.
- V.T. [Vincenzo Tieri], *"I bambini" di Stefano Landi agli Italiani*, "Giornale di Roma", Roma, 4 maggio 1923.
- F.m.m. [Fausto Maria Martini], *Le novità agli "Italiani". "I bambini" di Stefano Landi*, "La Tribuna", Roma, 10 maggio 1923.
- S.d'a. [Silvio d'Amico], *Da Stefano Landi a Carlo Goldoni al "teatro degli Italiani"*, "L'Idea Nazionale", Roma, 10 maggio 1923.
- G.n. *"La casa a due piani" di Stefano Landi*, "Il Messaggero", Roma, 9 giugno 1923
- V.T. [Vincenzo Tieri], *"La casa a due piani" di Stefano Landi al "Teatro Argentina"*, "Giornale di Roma", Roma, 9 giugno 1923.
- F. m. m. [Fausto Maria Martini], *"La casa due piani" di Stefano Landi, "La Tribuna"*, Roma, 9 giugno 1923.
- S.d'a. [Silvio d'Amico], *"La casa a due piani" di Stefano Landi all'"Argentina"*, "L'Idea Nazionale", Roma, 10 giugno 1923.
- Anonimo, *Chi è l'autore della "Casa a due piani"*, "Comoedia", Milano, 25 agosto, 1924.
- Massimo Bontempelli, *Il teatro degli undici o dodici*, "Scenario", n. 2, Milano, febbraio 1933.
- Luigi Pirandello, *Stefano o della bontà*, "L'illustrazione Italiana", Milano, 28 luglio 1935.
- Anonimo, *Il premio Viareggio 1935*, "Corriere della Sera", Milano, 13 agosto, 1935.
- Dim. *Il IV Premio Viareggio, I romanzi di Stefano Landi e Mario Massa*, "Il Messaggero", Roma, 13 agosto 1935.

- S.E., *Ciano assiste alla proclamazione dei vincitori del IV Premio Viareggio*, “La Tribuna”, Roma, 13 agosto 1935.
- Anonimo, *Il Premio Viareggio diviso tra Massa e Landi*, “Il Mattino”, Napoli, 13 agosto 1935.
- Cipriano Giochetti, *L’aggiudicazione del IV premio letterario Viareggio alla presenza di S. E. Galeazzo Ciano*, “La Nazione”, Firanze, 13 agosto 1935.
- Anonimo, *Mario Massi e Stefano Landi vincitori del Premio Viareggio. Il ministro Ciano premia i vincitori*. “Il Lavoro Fascista”, Roma, 13 agosto 1935.
- B., *Cronaca del premio Viareggio*, “La Fiera Letteraria”, Roma, 18 agosto 1935.
- Il pedante garbato, *A Viareggio è andata così. Tra le quinte*. “Quadrivio”, Roma, 18 agosto 1935
- Francesco Bernardelli, *Il muro di casa*, “La Stampa”, Torino, 24 settembre 1935.
- Francesco Jovine, *Libri italiani e stranieri. “Il muro di casa”*, “L’Italia Letteraria”, Roma, 20 ottobre 1935.
- Luigi Fallacara, *I romanzi del premio Viareggio*, “il Frontespizio”, Milano, 1° novembre 1935.
- Piero Nardi, *“Il muro di casa” di Stefano Landi*, “Pan”, Milano, 1° dicembre 1935.
- F.b. [si presume Francesco Bernardelli], *Teatri-Conceti-Cinema. “Un padre ci vuole” di Stefano Landi all’”Alfieri”*, “La Stampa”, Torino, 22 gennaio 1936.
- R.s. [Renato Simoni], *“Olimpia”, “Un padre ci vuole”, commedia in tre atti di Stefano Landi*, “Corriere della Sera”, Milano, 3 marzo 1936.
- Vice, *“Quirino”, “Un padre ci vuole”. Tre atti di Stefano Landi*, “Il Messaggero”, Roma, 24 giugno 1936.
- O.g. [Osvaldo Gibertini], *“Un padre ci vuole” di Stefano Landi*, “La Tribuna”, Roma, 26 giugno 1936.
- Anonimo, *Autori, Stefano Landi*, “Il Dramma”, Torino, 15 agosto 1938.
- R.s. [Renato Simoni], *“Olimpia”, “Il falco d’argento”. Tre atti di Stefano Landi*, “Corriere della Sera”, Milano, 26 novembre 1938.

- Alberto Savinio, *Scespir e Stefano*, “Omnibus”, Milano, 10 dicembre 1938. (ora in *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982)
- Anonimo, *“Il falco d’argento” di Stefano Landi*, “Convegno”, Milano, dicembre 1938.
- Luigi Pirandello, *Lettere al figlio Stefano, Almanacco letterario Bompiani 1938, XVI*, Milano, Bompiani, 1938 (poi in “Sipario”, Milano, dicembre 1952; poi in *Appendice* a *Omaggio a Pirandello*, a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1987).
- Ermanno Contini, *“L’innocenza di Coriolano”. Tre atti di Stefano Landi*, “Il Messaggero”, Roma, 13 gennaio 1939.
- Vice, *“L’innocenza di Coriolano” di Stefano Landi*, “L’Avvenire”, Milano, 14 gennaio 1939.
- Silvio d’Amico, *“L’innocenza di Coriolano” di Stefano Landi al “Teatro delle Arti”*, “La Tribuna”, Roma, 14 gennaio 1939.
- Alberto Savinio, *“L’innocenza di Coriolano” di Stefano Landi*, “Omnibus”, Milano, 21 gennaio 1939 (ora in *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982)
- Anonimo, *Un critico alla volta. Stefano Landi*, “Il Dramma”, Torino, 1° febbraio 1939.
- A.m [Alfredo Mezio], *“Icaro di Stefano Landi”*, “Il Tevere”, Roma, 12 giugno 1939.
- Vice, *Al “Teatro delle Arti” “Icaro”. Quattro atti di Stefano Landi*, “La Tribuna”, Roma, 13 giugno 1939.
- Enrico Rocca, *Spettacoli di eccezione. “Icaro”*, “Il Dramma”, Torino, 1° luglio 1939.
- Lucio d’Ambra, *“In questo solo mondo” di Stefano Landi al “Teatro Quirino”*, “Il Popolo di Roma”, Roma, 2 dicembre 1939.
- A.m [Alfredo Mezio], *“In questo solo mondo” di Stefano Land*i, “Il Tevere”, Roma, 2-3 dicembre 1939.
- Vice, *Novità al “Quirino”, “In questo solo mondo” di S. Landi*, “Il Giornale d’Italia”, Roma, 3 dicembre 1939.
- Siro Angeli, *“In questo solo mondo” di Stefano Landi*, “Augustea”, XV, Roma, 4 dicembre 1939.

- S.g. *“Teatro Margherita”, “Prove d’amore” di Stefano Landi*, “Giornale di Genova”, Genova, 9 maggio 1940.
- E.b, *“Prove d’amore”. Tre atti di Stefano Landi al “Margherita”*, “Il XIX Secolo”, Genova, 9 maggio 1940
- Manlio Lo Vecchio Musti, *Novità drammatiche italiane (1939-1940)*, “Roma”, Napoli, luglio 1940.
- Stefano Pirandello, *Le opere che Pirandello non scrisse*, Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1940, vol. II.
- A.m. [Alfredo Mezio], *“Teatro dell’Università”. Stefano Landi e W. Saroyan*, “Il Tevere”, Roma, 8-9 marzo 1941.
- S.d’a. [Silvio d’Amico], *Saroyan e Stefano Landi al Teatro GUF*, “La Tribuna”, Roma, 9 marzo 1941.
- R.s. [Renato Simoni], *L’”Oresteide” di Eschilo*, “Corriere della Sera”, Milano, 8 maggio 1942.
- R.s. [Renato Simoni], *”Un gradino più giù”. Tre atti di Stefano Landi al “Manzoni”*, “Corriere della Sera”, Milano, 13 maggio 1942.
- P., *“Un gradino più giù”. 3 atti di Stefano Landi*, “Il Popolo d’Italia”, Roma, 13 maggio 1942.
- Gi.mi, *“Un gradino più giù” di Stefano Landi al “Carignano”*, “Gazzetta del Popolo”, Torino, 24 maggio 1942.
- F.b. [si presume Francesco Bernardelli], *“Un gradino più giù” di Stefano Landi al “Carignano”*, “La Stampa”, Torino, 24 maggio 1942.
- Anonimo, *Omaggio a Stefano Landi*, “il Piccolo”, Trieste, 26 maggio 1942.
- Anonimo, *“L’Oresteide”, “Agamennone”, “Coefora”, “Eumenidi” di Eschilo. Riduzione di Stefano Landi e C.V. Lodovici*, “Il Dramma”, Torino, 1° giugno 1942.
- Anonimo, *“Commedie nuove”*, “Il Dramma”, Torino, 1° giugno 1942.
- Vice, *All’”Università”, “L’uccelliera”. Scene di Stefano Landi*, “Il Messaggero”, Roma 13 giugno 1942.
- Silvio d’Amico, *Teatro drammatico*, “Nuova Antologia”, Roma, sett./ott. 1942.
- Vicinio Marinucci, *Lettera da Roma. Il festivaletto. “La Mandragola”*, “Il Dramma”, Torino, 1° gennaio 1946.

- Baldo curato, *Sessant'anni di teatro in Italia. Da Verga a Ugo Betti*. Milano, Denti, 1947.
- Giuseppe Telaro-Campagna, *A Roma con Stefano Pirandello (intervista col nostro Direttore)*, "L'Illustrazione Siciliana", Palermo, 25 maggio 1949.
- Ottavio Spadaro, *Stefano Pirandello. Per una società del lavoro*. "Scenario", Milano, anno XVII, n.3, 1-15 febbraio 1953
- E.p. [Eligio Possenti], *"Piccolo Teatro", "Sacrilegio Massimo". 3 atti di Stefano Pirandello*, "Corriere della Sera", Milano, 19 febbraio 1953.
- G.t. [Giulio Trevisani], *Le prime a Milano. "Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "L'Unità", Roma, 19 febbraio 1953.
- C.T. [Carlo Terron], *Stefano Pirandello al "Piccolo Teatro" Trecento ebrei fucilati in via Rovello*, "Corriere Lombardo", Milano, 19 febbraio 1953.
- F.p. [Federico Petriccioli], *"Sacrilegio massimo" di S. Pirandello al "Piccolo Teatro"*, "Il Tempo di Milano", 19 febbraio 1953.
- S.G. [Silvio Giovaninetti], *"Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "Il Popolo", Milano, 19 febbraio 1953.
- Raffaele Carrieri, *Al "Piccolo Teatro". "Sacrilegio Massimo" di Stefano Pirandello*, "Milano Sera", Milano, 19 febbraio 1953.
- I.R [Ilicio Ripamonti], *Al "Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "Avanti!", Milano, 19 febbraio 1953.
- Senior, *"Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello al "Piccolo Teatro"*, "Le Ore", Milano, 19 febbraio 1953.
- Vice, *Al "Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "L'Italia", Milano, 19 febbraio 1953.
- E.p.f. [Eugenio Ferdinando Palmieri], *"Sacrilegio massimo" al "Piccolo Teatro". Un'afosa tragedia che distrugge se stessa*, "La Notte", Milano, 19 febbraio 1953.
- R.d.m. [Roberto de Monticelli], *Al "Piccolo Teatro". "Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello*, "La Patria", Milano, 19 febbraio 1953.
- Anonimo, *"Sacrilegio massimo" di Stefano Pirandello, al "Piccolo Teatro"*, "Il Sole", Milano, 19 febbraio 1953.
- O.V [Orio Vergani], *La novità di Pirandello figlio al "Piccolo Teatro"*, "Corriere d'Informazione", Milano, 19-20 febbraio 1953.

- C.T. [Carlo Terron], *“Sacrilegio massimo” di Stefano Pirandello al “Piccolo Teatro” di Milano*, “Corriere Lombardo”, Milano, 20 febbraio 1953.
- R. Rad [Raul Radice], *“Sacrificio [sic] massimo” di Stefano Pirandello*, “Il Giornale d’Italia”, Roma, 20 febbraio 1953.
- P.s, *Teatri della città. Stefano Pirandello al “Piccolo Teatro”*, “Il Secolo”, Roma, 21 febbraio 1953.
- Carlo Maria Pensa, *Ribalte milanesi. Perché non ha commosso la tragedia di Pirandello junior*, “Libertà”, Piacenza, 26 febbraio 1953 (poi rielaborato *Milano in poltrona. A Pirandello figlio applausi poco convinti*, “Le Ultime Notizie”, Trieste, 28 febbraio 1953).
- Roberto Rebora, *Al “Piccolo” una discussa novità di Stefano Pirandello. “Sacrilegio massimo”*, “Sipario”, n.82, Milano, febbraio 1953.
- Mario Apollonio, *Quattro autori italiani. “Sacrilegio massimo”*, “Il Dramma”, Torino, 1° marzo 1953.
- G.R, Teatro, *“Sacrilegio massimo”, “Settimo Giorno”*, Milano, 4 marzo 1953.
- Raul Radice, *Il debutto di Pirandello secondo, Stefano Landi riprende il cognome del padre e fa rappresentare ”Sacrilegio massimo”*, “L’Europa”, Milano, 5 marzo 1953.
- Giorgio Candini, *Onde al vaglio, [“La scuola dei padri” alla rai]*, “L’Avvenire d’Italia”, Bologna, 6 marzo 1953.
- Salvatore Quasimodo, *“Sacrilegio massimo” di Stefano Pirandello al “Piccolo Teatro” di Milano*, “Tempo”, settimanale, Milano, 7 marzo 1953.
- Roberto Rebora, “Sacrilegio massimo” di Fausto [sic] Pirandello, “La Fiera Letteraria”, Roma, 8 marzo 1953 (poi *Al “Piccolo” una discussa novità di Stefano Pirandello*, “Sipario”, Milano, marzo 1953).
- G. Palermo Patera, *“Sacrilegio massimo”. Buio a Milano per la stagione teatrale*, “l’Ora”, Palermo, 25 marzo 1953.
- Cesare Vico Lodovici, *Figli per voi*, “La Giustizia”, Roma, 29 maggio 1954.
- S.d’A. [Silvio d’Amico], *Cinque monologhi ieri ai commedianti*, “Il Tempo di Roma”, Roma, 29 maggio 1954.
- T, *Una novità assoluta al “Teatro Nuovo”. “La scuola dei padri”. Tre atti di Stefano Piandello*, “Il Piccolo”, Trieste, 18 maggio, 1955

- Raul Radice, *Al "Teatro Stabile" di Trieste. "La scuola dei padri" di Stefano Pirandello*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 19 maggio 1955.
- G. Pros. [Giorgio Prosperi], *"La scuola dei padri" di Stefano Pirandello*, "Il Tempo", Roma, 19 maggio 1955.
- E.p. [Eligio Possenti], *Paola Borboni al "Teatro Nuovo"*, "Corriere della Sera", Milano, 27 maggio 1955.
- Eugenio Ferdinando Palmieri, *Interpreta cinque personaggi Paola Borboni al "Teatro Nuovo"*, "La Notte", Milano, 27-28 maggio 1955.
- Carlo Terron, *Il "recital" di monologhi iersera al "Nuovo". Paola Borboni sola successo per cinque*, "Corriere Lombardo", Milano, 27-28 maggio 1955.
- Ar. Fr. [Arnaldo Frateili], *Tre atti unici al "Teatro dei Commedianti"*, "Paese Sera", Roma, 28 giugno 1955.
- Vice, *Tre atti unici ai "Commedianti"*, "Il Tempo", Roma, 28 giugno 1955.
- Giuseppe Lanza, *Un grande successo a Trieste. "La scuola dei padri" di Stefano Pirandello*, "Scenario", n. 6, Milano, 1955.
- Aldo Giannini, *"La scuola dei padri"*, "Scenario", n. 6, Milano, 1955.
- Roberto Rebora, *Virtuosismo di autori e di un'attrice*, "Sipario", Milano, luglio 1955.
- Anonimo, *"Monologhi" di Alberto Savinio, Corrado Alvaro, Stefano Pirandello, Riccardo Baccelli, Luigi Pirandello, recitati da Paola Borboni* , "Sipario", Milano, luglio 1955.
- Anonimo, *Menotti al "Sant'Erasmo" e le ultime "tre" all'"Olimpia"*, "Corriere d'Informazione", Milano, 30 novembre 1955
- E.p. [Eligio Possenti], *Tre novità in un atto di A. Loria e S. Pirandello, Marotta-Randone*, "Corriere della Sera", Milano, 30 novembre 1955.
- Eugenio Ferdinando Calmieri, *Con Marotta e Randona l'umore e l'amore di Napoli*, "Epoca", Milano, 18 dicembre 1955.
- Bruno Castellino, *Tutta sola in scena ma con cinque amici*, "Corriere Lombardo", Milano, 22-23 maggio 1958.
- E.p. [Eligio Possenti], *"Teatro Gerolamo". Recital di Paola Borboni con cinque monologhi*, "Corriere della Sera", Milano, 24 maggio 1958.

- Carlo Maria Pensa, *Al "Gerolamo" cinque Borboni*, "Corriere Lombardo", Milano, 24-25 maggio 1958.
- X, *Ieri sera al "Gerolamo" Paola Borboni e cinque autori: Baccelli, Buzzati, Nicolaj, Stefano Pirandello e Terron*, "Corriere d'Informazione", Milano, 24-25 maggio 1958.
- Alberto Savinio, *Maupassant e l'altro*, Il Saggiatore, Milano,1960.
- Federico Doglio, *Il giovane teatro italiano. Landi e la convivenza umana*, "Studi cattolici", Milano, genn-febbr. 1962 (anche su "Il Dramma", Torino, XVVIII, n. 307, 1962, e in "Il Tempo Presente", Milano, giugno 1962).
- Sandro de Feo, *Monologhi per donne stanche*, "L'Espresso", Roma, 13 maggio 1962.
- E.p. [Eligio Possenti], *"Teatro di Palazzo Durini", "Eva per Eva". Quattro recital di Paola Borboni*, "Corriere della Sera", Milano, 22 maggio 1962.
- R.m. *La Borboni al "Durini"*, "La Notte", Milano, 22 maggio 1962.
- Vice, *A "Palazzo Durini" la Borboni come Eva*, "Corriere d'Informazione", Milano, 22-23 maggio 1962.
- C.m.p. [Carlo Maria Pensa], *Recital al "Durini". La Borboni vale per cinque*, "Corriere Lombardo", Milano, 22-23 maggio 1962.
- Roberto Rebora, *"Eva per Eva". Monologhi di Carlo Terron, Galeazzo Galeazzi, Aldo Nicolaj, Riccardo Baccelli e Stefano Landi interpretati da Paola Borboni*, "Sipario", Milano, giugno 1962.
- Vincenzo Tieri, *Paola Borboni interprete di cinque nuovi monologhi*, "Il Dramma", Torino, giugno 1962.
- Alberto Perrini, *"Eva per Eva". La nuova stagione di Paola Borboni*, "Lo Specchio", Milano, giugno 1962.
- Gaspare Giudice (a cura di), *Luigi Pirandello*, *Biografia*, UTET, Torino, 1963.
- G.R. *Teatro*, "Settimo Giorno", Milano, 4 marzo 1965.
- Lucio Lugnani, *Il fallimento rivelatore di "Giuoca Pietro!"*, in *Pirandello, Letteratura e Teatro*, Firenze, La nuova Italia, 1970
- Nicola Chiaramente, *L'emiro non vuol petrolio*, "L'Espresso", Roma, 10 ottobre 1971.

- E.G.M., *Paola Borboni ai "Satiri"*, "Momento Sera", Roma, 29 gennaio 1972.
- Anonimo, *"Luna lunatica" ai "Satiri", Il recital della Borboni*, "Il Tempo", Roma, 30 gennaio 1972.
- Vice, *Ai "Satiri". Un recita di Paola Borboni*, "Il Popolo", Roma, 2 febbraio 1972.
- L. Bar [Luigi Barzini], *E' morto a Roma Stefano Pirandello*, "Corriere della Sera", Milano, 6 febbraio 1972.
- Giorgio Prosperi, *E' morto a Roma Landi, il figlio di Pirandello*, "Il Tempo", Roma, 6 febbraio 1972.
- P.E.P. [Paolo Emilio Poesio], *E' morto a Roma Stefano Pirandello*, "La Nazione", Firenze, 6 febbraio 1972.
- Anonimo, *Morto a Roma Stefano Landi*, "Il Giornale", Milano, 6 febbraio 1972
- Anonimo, *E' morto Stefano Landi*, "L'Unità", Roma, 6 febbraio 1972.
- Anonimo, *Morto il figlio di Pirandello*, "La Stampa", 6 febbraio 1972.
- Anonimo, *E' morto a Roma il figlio di Pirandello*, "La Sicilia", Catania, 6 febbraio 1972.
- C.c. *Oggi le esequie di Stefano Pirandello*, "Il Messaggero", Roma, 7 febbraio 1972.
- Achille Fiocco, *Stefano Pirandello nel teatro contemporaneo*, "Concretezza", Roma, 1° marzo 1972.
- Roberto Rebora, *Stefano Landi, la presenza di Pirandello*, "Sipario", Milano, marzo 1972.
- Ruggero Jacobbi, *In ricordo di Stefano Landi drammaturgo malgrado l'ombra del padre*, "Il Dramma", Torino, marzo 1972.
- Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di Renzo de Felice, Roma, Bulzoni, 1974.
- Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), *Pirandello-Martoglio. Carteggi inediti Ojetti, Alberini, Orvieto, Navaro, De Gubernatis, De Filippo*, Roma, Bulzoni, 1980.

- Ottavio Spadaio, *Stefano Landi*, letto al Secondo Programma della rai, 15 maggio 1985.
- Alberto Farassino, *"Donna Mimma" e "Nascere". Nota su un film pirandelliano mai realizzato*, in "Rivista di studi pirandelliani", Agrigento, ed. Centro Naz. Studi pirandelliani, n.1, anno IV, marzo 1984.
- Lucio Lugnani, *Liolà nella fabbrica del cinema*, in "Rivista di studi pirandelliani", Agrigento, ed. Centro Naz. Studi pirandelliani, n.3, anno V, 9 giugno 1985 (poi *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986).
- Tullio Kezich, *Il pipistrello uno e due*, in"Ariel", Roma, Bulzoni, anno I, n. 3, sett-dic. 1986.
- Andrea Pirandello (a cura di), *Quella tristissima estate del Ventuno*, in "Ariel", Roma, Bulzoni, anno I, n. 3, sett.- dic. 1986.
- Mario Verdone, *Luigi e Stefano Pirandello soggettisti e sceneggiatori di cinema*, in "Teatro contemporaneo", Roma, nn. 11-12, ottobre 1985, maggio 1986.
- Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri (a cura di), *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.
- Andrea Pirandello, *Ricordo*, in AA.VV. *Pirandello l'uomo, lo scrittore, il teatrante*, Milano, Mazzotta, 1987.
- Fausto Pirandello, *Piccole impertinenze, Frammenti di autobiografia e altri scritti*, a cura di Maria Luisa Aguirre d'Amico, Palermo, Sellerio 1987.
- Corrado Alvaro, *Al cinema*, a cura di Gaetano Briguglio e Giovanni Scarfò, introduzione di Callisto Cosulich, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 1987.
- Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.
- Valentino Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi 1988.
- Sergio Micheli, *Pirandello in cinema. Da "Acciaio" a "Kaos"*, Roma, Bulzoni, 1989.
- Maria Luisa Aguirre d'Amico, *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondatori 1989.
- Leonardo Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.

- Elio Providenti, *Falsi d'autore*, in *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone 1990.
- Claudio Camerini, *"Acciaio". Un film degli anni trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, Torino, Nuova ERI, edizioni rai, 1990.
- Andrea Pirandello, *Il cammino di un figlio verso la libertà*, "Hystrio", Milano, n.1, gennaio 1991.
- Siro Angeli, *Oltre il pirandellismo uno scrittore originale*, "Hystrio", Milano, n.1, gennaio 1991.
- Francesco Collari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.
- Maria Luisa Aguirre d'Amico, *Album pirandelliano*, introduzione di Vincenzo Consolo, Milano, Mondatori, 1992.
- Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondatori, 1993, II vol.
- Matteo Collura, *1917: sei personaggi in cerca di un figlio*, "Corriere della sera", Milano, 10 agosto 1994.
- Gaspare Giudice, *Annotazioni di Stefano Pirandello a un capitolo di biografia pirandelliana*, "Rivista di studi pirandelliani", Palermo, Palombo, n. 12-13, anno XII, dicembre 1994.
- Paolo Petroni, *Stefano Landi, il dramma del figlio di Pirandello*, "La Sicilia", Catania, 14 giugno 1995.
- Benito Ortolani (a cura di), *Luigi Pirandello. Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondatori, 1995.
- Elio Provvidenti (a cura di), *Luigi Pirandello. Lettere della sua formazione*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Enzo Zappulla, *Stefano Pirandello 25 anni dalla morte. Un uomo scisso tra padre e madre*. "La Sicilia", Catania, 5 febbraio 1996.
- Enzo Zappulla, *Stefano Pirandello giornalista, poeta, narratore, regista, sceneggiatore, cinematografo, drammaturgo*, "La gazzetta dell'Etna", Paternò, 28 marzo 1997.
- Alfredo Barbina, *Editori di Pirandello*, in "Ariel", Roma, a. XIII, nn. 1-2 gennaio-agosto, 1998.

- Sarah zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, *Lettere inedite di Pirandello ai figli. "Non passa giorno che non pensi a voi"*, "La Sicilia", Catania, 31 maggio 1998.
- Fabri, Simonigh, Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo e immagine, 1998.
- Giuseppe Quatriglio, *Stefano Pirandello e il suo teatro*, "Giornale di Sicilia", Palermo, 12 luglio 1999.
- Giuseppe Quatriglio, *Sulle orme del padre*, "America oggi", New York, 8 agosto 1999.
- Maria Luisa Aguirre d'Amico (a cura di), *Luigi Pirandello, Lettere a Lietta*, Postfazione di Vincenzo Consolo, Milano, Mondadori, 1999.
- Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- Ivan Puppo, *Una madre di più. Un soggetto cinematografico inedito di Stefano Pirandello*, in *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, *Luigi Pirandello, Il premio Nobel o della solitudine*, in Kjell Espmark, *Il premio Nobel per la letteratura. Cento anni con l'incarico di Nobel*, Catania, La Catinella, 2002.
- Andrea Pirandello, *Stefano Pirandello*, in Antonino Perniciaro, Filomena Capobianco e Cristina Angela Iacono (a cura di), *I Pirandello ritornano al Kaos. La pittura, passione artistica della famiglia*, Palermo, ed. Regione Sicilia, 2003.
- Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi e Stefano Pirandello e il cinema. Dalla parte di Stefano*…, in AA.VV. *Cinema e Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento ed. Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2003.
- Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla (a cura di), *Stefano Pirandello, Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2004.
- Andrea Pirandello (a cura di), *Il figlio prigioniero, Carteggio tra Stefano e Luigi Pirandello durante la guerra, 1915-1918*, Milano, Mondadori, 2005.
- Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), *Luigi e Stefano Pirandello, Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, Catania, La Cantinella, 2005.
- Giuseppe Manitta, *Stefano Pirandello e altri contemporanei*, Catania, Castiglione di Sicilia, Il Convivio, 2007.

- Sergio Campailla, *Recensione a Stefano Pirandello*, in “Libri e Riviste d’Italia”, Roma
- Sarah Zappulla Muscarà, *Nel tempo della lontananza. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello (1919-1936)*, Nuova edizione, Sciascia ed., 2008.

Opere di riferimento di Luigi Pirandello e Stefano Landi-Pirandello:

- Stefano Landi-Pirandello, *Il muro di casa*, Bompiani, Milano, 1935.
- Stefano Landi-Pirandello, *Le forme*, Bompiani, Milano, 1942.
- I. Borzi e M. Argenziano (a cura di), *Luigi Pirandello*, *Tutto il teatro*, I Mammut, Newton, Milano, 1994.
- I. Borzi e M. Argenziano (a cura di), *Luigi Pirandello, Tutti i romanzi*, I Mammut, Newton, Milano, 1994.
- Introduzione di S. Campailla, (a cura di) I. Borzi e M. Argenziano, *Pirandello, Novelle per un anno,* in 3 vol., Newton Compton, Roma, 2007.
- Introduzione di S. Campailla, (a cura di) I. Borzi e M. Argenziano, *Pirandello, Tutti i romanzi,* in 2 vol., Newton Compton, Roma, 2007.
- Introduzione di S. Campailla, (a cura di) I. Borzi e M. Argenziano, *Pirandello, Maschere nude,* in 3 vol., Newton Compton, Roma, 2007.

Utili testi di riferimento:

- Tullio Torriani, *La fortuna degli pseudonimi*, Roma, Maglioni e Strini editori, 1923.
- Acrosso-D'Alessio, *Mondo mitologico*, Roma, Società Ed. Dante Alighieri, 1958.
- Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il saggiatore, 1966.
- Renzo Frattarolo (a cura di), *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi, 1900-1975*, Ravenna, Longo ed. , 1975.
- Jean Starobinski, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975 .
- Sergio Campailla, *L'agnizione Tragica. Studi sulla cultura di Slataper*, Bologna, Pàtron, 1976.
- Gèrard Genette, *Figure, Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1979.
- Sigmund Freud, *Il romanzo dei nevrotici*, 1909, in *Sigmund Freud*, *Opera Omnia*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1981.
- Sigmund Freud, *Il poeta e la fantasia*, 1908, in *Sigmund Freud*, *Opera Omnia*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1981.
- Sergio Campailla (a cura di), *Carlo Michelstaedter, La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Milano, 1985
- Guglielmino-Grosser, *Il sistema letterario*, Milano, Principato, 1986.
- Sergio Campailla, *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci editore, 1986.
- Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Arnaldo Mondatori editore, 1992.
- Antonio Alessi (a cura di). *Pirandello pittore*, Agrigento, edizione del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1994.
- Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 2000.
- Sergio Campailla, *Controcodice*, Napoli, ESI, 2001.
- Antonetti-Pierangeli-Tesé (a cura di), *Luigi Pirandello, Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo ed., 2001.
- Paola Villano, *Carlo Del Balzo, tra letteratura e politica*, ESI, Napoli, 2001.
- Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 2002.

- Corrado Bologna, *PetrArca petroso*, in *Critica del testo*, n°6, Viella, Roma, 2003.
- Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2003.
- Philippe Brenot, *Geni da legare*, Alessandria, Piemme, 2003.
- Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Italianisti nel mondo, Firenze, Franco Cesati ed., 2005.
- *Pirandello. Saggi e interventi*. I Meridiani, Milano, Mondatori, 2006.

INTRODUZIONE **4**

LA FAMIGLIA PIRANDELLO **6**

IL GRAFFIO NELL'ANIMA: DALL'INFANZIA ALLA GRANDE GUERRA 6
LA PRIGIONIA E IL PATTO CON LA SCRITTURA 17
IL RICHIAMO DEL SANGUE E IL SACRIFICIO PER L'ARTE 31
L' INESORABILE DISGREGAZIONE DELLA FAMIGLIA 42
10-XII-1936: LA SEPARAZIONE 53
IL DEMONE DELLA SCRITTURA E IL PARRICIDIO 61

LA PRODUZIONE DRAMMATICA **71**

DURANTE LA PRIGIONIA A MAUTHAUSEN **75**
I BAMBINI 77
L'UCCELLIERA 84
LA CASA A DUE PIANI 92
DURANTE GLI ANNI ACCANTO A LUIGI (FINO AL 1936) **100**
UN GRADINO PIÙ GIÙ 103
IN QUESTO SOLO MONDO 113
UN PADRE CI VUOLE 120
QUI S'INSEGNA A RUBARE 135
L'INNOCENZA DI CORIOLANO 141
IL FALCO D'ARGENTO 156
DOPO LA MORTE DEL PADRE **165**
ICARO 168
CIÒ CHE NON SI DICE 179
SACRILEGIO MASSIMO 182
L'EPILOGO **195**
VISITA DI MATTINA 197
LA VOCE DELLA TERRA 200
FIGLI PER VOI - FINE GIORNATA - DONNA INVIOLATA 204
IL BENIAMINO INFELICE 209
APPENDICE DEDICATA ALLA POESIA **218**
LANDI E IL PERCORSO DE *LE FORME* 218
ANALISI DELLE LIRICHE 225
GLI INEDITI 233
BIBLIOGRAFIA **264**