

## *Il 'mito' del padre nel teatro di Stefano Pirandello*

KINGA DÁVID  
UNIVERSITÀ DI SZEGED

Gian Paolo Caprettini, nell'ultimo capitolo della *Semiologia del racconto*, sposando la proposta di Benveniste di adottare i due significati – 'menzionare' e 'ricordare' – del verbo greco '*mimnēsko*', giunge alla distinzione fra i due aspetti complementari della memoria. Il 'ricordarsi' e il 'menzionare' sono come due forme consequenziali dell'attività memoriale e, quindi, possono assumersi rispettivamente gli aspetti di *langue*, un repertorio/magazzino di dati memoriali, e di *parole*, dati prelevati dal repertorio, secondo un programma d'individuazione, e nominati mediante un'attività linguistica.<sup>1</sup>

La concezione di Caprettini ci sembra oltremodo interessante se vogliamo mettere sotto esame un'opera così fortemente autobiografica come quella di Stefano Pirandello, scrittore tormentato e raffinatissimo ed ingiustamente obliato. Ma, prima di entrare nel vivo dell'argomento, ci proponiamo di precisare gli orizzonti interpretativi che possono essere offerti da un'opera riccamente fornita di motivi e idee in continuo o, apparentemente esclusivo, riferimento ai conflitti interiori dell'autore: elementi che trovano l'unico canale di comunicazione nella proiezione artistica.

Ci sono quindi due punti cardinali nella procedura con cui, *mediante l'applicazione di un codice di rappresentazione*, si arriva *dalla memoria all'emissione significativa*<sup>2</sup>. Alcuni dati saranno scelti o individuati nel magazzino del 'ricordare' e, poi, presentati tramite un linguaggio affinché, mescolandosi con gli altri dati dell'immaginazione, possano realizzare il 'racconto'. In fondo, si tratta di due *scelte* consecutive: con la prima, che è del tutto libera da ogni intenzionalità, si realizza un *data base* privato (una certa *langue* individuale), mentre con l'altra, che è già dipendente dalla volontà dell'individuo, si attua un preciso principio di selezione. In breve, dal punto di vista della nascita e dell'interpretazione dell'opera d'arte, saranno importanti quali sono i 'ricordi' dell'autore ed, in un secondo momento, quali ne saranno prelevati nella sua narrazione.

Nel caso di Stefano Pirandello, una rilevante parte del *data base* memoriale, da cui attingere, è costituita dal suo amore-ammirazione verso il padre, e dalle frustrazioni causate da un legame d'intimità forte ed esaltante che fa di lui molto più di un semplice testimone, segretario, procuratore e amministratore del padre. E saranno individuati questi dati per essere 'menzionati' nella narrazione: saranno essi a costituire il nucleo – ossia il fondamento *reale* – delle sue opere. Il peso di un genitore geniale e umanamente difficile che gli causa una continua oscillazione psicologica e sentimentale tra l'ammirazione per la genialità del *Dio-padre* (come viene definita l'immagine del padre nella tragedia *Icaro*) e la cupa sensazione dell'impossibilità di vivere assieme a lui. I suoi drammi riflettono

---

<sup>1</sup> Cfr. G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, Roma-Bari, 1997, pp. 161-162.

<sup>2</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 161.

quell'incessante lotta, sotto cui era celato un altro dramma, quello vissuto nell'intimo: essere *uno che è figlio di Pirandello ma che poi non può essere Pirandello*<sup>3</sup>. Il conflitto interiore, che sta nel fondo della sua opera, è lo stesso che determina la sua vita, dedicata a custodire e a curare la memoria *intoccabile* del padre.

Viene, quindi, suggerita la domanda: quali sono le possibilità, a prima vista abbastanza limitate, dell'interpretazione di un'opera che va letta quasi esclusivamente in chiave autoreferenziale? A nostro parere, la risposta sta proprio in questa sua caratteristica. La memoria, infatti, in quanto 'contenitore o repertorio dei dati memoriali', può coinvolgere non soltanto i ricordi, consci o subcoscienti, di un'esperienza privata, ma anche quelli di un vissuto collettivo, gli archetipi primigeni comuni a tutti gli uomini. Trovando, nella memoria, punti d'incontro tra i due tipi di esperienza, l'interrogativo sulle impronte traumatiche della psiche ed il continuo ed infaticabile scavare negli incubi psichici dei personaggi diventano la rievocazione – con termini junghiani – di 'residui arcaici' delle forme mentali ereditarie della psiche *primitiva* dell'uomo e, come tale, la ricerca delle possibilità, dei limiti e dei modi di socializzazione dell'individuo e di restaurazione dei suoi rapporti, per tanti aspetti traumatizzati, con il Padre, con la Madre e, in ultima analisi, con gli altri membri della società. Sarà sottolineata questa prospettiva d'analisi dallo stesso Stefano quando, non accontentandosi di un'autentica e privata creazione del 'mito' di padre, egli vuole trovarvi i simboli e i grandi miti collettivi dell'uomo. La logica della narrazione diventa, dunque, ancora più interessante se vi si scoprono inseriti questi motivi mitologici – o se la narrazione segue fedelmente il suo modello e fonte d'ispirazione (sia che si tratti di un mito come in *Icaro*, o di una rielaborazione servile di un passo plutarco come ne *L'innocenza di Coriolano*).

Ricordiamo che Jung, nelle sue interpretazioni dei sogni, aveva identificato i *motivi mitologici con le immagini collettive*, prodotti della psiche primitiva umana. Sarà questo aspetto a determinare i vari livelli di significato delle opere che prestano quella complessità di sensi di cui, caricatosi il testo, saranno allargati e approfonditi i possibili orizzonti di interpretazione. Nel momento del primo risveglio artistico<sup>4</sup>, l'opera di Stefano era già improntata ad evidenti segni di autobiografismo e all'esigenza di trovare i motivi di un'esperienza collettiva, come quello dell'innocenza fanciullesca, rivissuta con la sensazione della riscoperta di *essere stati bambini*, condizione comune a tutti gli uomini e, come tale, unica via di salvezza dai nostri peccati – privati o collettivi –, che dà la chiave di lettura de *I bambini*, primo testo teatrale di Stefano; o il motivo di *essere orfani* nel mondo, che sarà il filo conduttore di tanti drammi, a partire dall'*Uccelleria*, e che sarà esplicitamente affermato in *Un padre ci vuole*:

<sup>3</sup> S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, I-III, (a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla), Milano, Bompiani, 2004, p. 113.

<sup>4</sup> I primi testi teatrali di Stefano erano abbozzati ancora negli anni del *lager* (1915-1919), dove si accese in lui la vocazione di scrittore, con una forza irresistibile di trovare l'unico senso della sua vita nella letteratura e di rinunciare una volta per sempre alla carriera di musicista. Nella foga dell'impetuoso esordio, vengono composti gli atti unici *I bambini* e *L'uccelleria*, e la commedia in tre atti *La casa a due piani*, testi tutti rielaborati dopo il ritorno dalla prigionia.

... ogni bestia, appena entra in vita ha già il padre! [...] Mentre l'uomo, niente! Il padre, noi... dobbiamo ancora averlo, è ancora tutto da avere. Nasce orfano l'uomo<sup>5</sup>;

o il motivo di rapporti conflittuali tra le generazioni e di assenza di una vera e propria funzione di *padre*, traumi psicologici su cui ci si interroga in drammi come *La casa a due piani*, *Un padre ci vuole* o *Icaro*. I due piani di lettura vanno parallelamente nelle opere: i dati autobiografici saranno caricati di significati più generali, e i protagonisti saranno insieme specchi espliciti dell'autore e del padre, Stefano e Luigi, e figure emblematiche – tormentate dai conflitti interiori sempre emblematici – dei complessi archetipici umani. Il senso letterale implica quello allegorico che, a sua volta, coinvolge sia l'esperienza individuale dell'autore che il vissuto collettivo di tutti gli uomini.

\*

Nella ricca produzione teatrale di Stefano Pirandello, ci sono due tragedie fondamentali, quasi emblematiche, *L'innocenza di Coriolano* e *Icaro* che, grazie alla loro fedeltà ai modelli mitologici e storici, fonti d'ispirazione, avranno la detta complessità e che sono gli unici drammi – assieme a un terzo del 1952<sup>6</sup> – ad essere, in senso classico, 'tragedie'. In questo nostro contributo, vogliamo concentrarci su queste due opere, rendendo complesso il quadro d'analisi di alcuni aspetti del dramma *Un padre ci vuole*. Tutte e tre le opere in questione appartengono al periodo immediatamente successivo all'esordio teatrale dello scrittore: e siamo, quindi, negli anni di un'intensa collaborazione di Stefano con il padre alla vigilia della sua grande carriera teatrale.<sup>7</sup>

Le copiose lettere dello scrittore – pubblicate recentemente in *Tutto il teatro di Stefano Pirandello* (Bompiani, 2004) – sono da considerare proprio come documenti importantissimi di quella collaborazione, da parte sua molto più intensa e reciprocamente feconda di quanto si sia talvolta supposta.<sup>8</sup> Stefano diventa per il padre quel *negro segreto*,

<sup>5</sup> S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, cit., p. 608.

<sup>6</sup> *Il sacrilegio massimo*, tragedia in tre atti, la cui composizione fu iniziata nel 1947, e terminata nel 1952.

<sup>7</sup> Luigi inizia a scrivere i *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1920, ed il dramma sarà messo in scena l'anno successivo. La recita milanese dell'opera avvia il fecondo periodo del grande teatro pirandelliano. La composizione delle prime opere teatrali di Stefano risale agli stessi anni. Probabilmente è giusto supporre un reciproco influsso di idee tra i due autori, cfr. la nota seguente.

<sup>8</sup> A questo proposito, sembra più che interessante un possibile confronto tra la commedia di Luigi e *L'uccelleria*, commedia in un atto di Stefano, le cui le prime sono del 1921 – pur essendo allora menzionata con il titolo *Le mamme d'Ami*, quello originario, *L'uccelleria*, sarà ripreso nella variante definitiva dell'opera –, e che viene pubblicata su „Novella” nel dicembre 1925 (poi, con lievi varianti, su „Il Dramma”, il 1° novembre 1941). Nelle note introduttive de *L'uccelleria*, parlando dei suoi personaggi, l'autore afferma che essi *vivevano prima e vivranno poi*, e sono soltanto *fermati e scoperti* per caso in quel punto della loro vita (cfr. S. PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 455-456). Sono, quindi, personaggi che hanno una loro libertà: sono autonomi ed indipendenti dalla volontà dell'autore, che, invece, non ha altro da fare che sorprenderli e dargli *consistenza* per una *rappresentazione immaginaria*. Non è l'autore che li inventa: gli dà soltanto quel momento di incanto, indotto quasi da un *ozioso labile sogno*, per cui il loro continuo andare e venire nella casa, la loro

che era insieme *un segretario particolare e un intermediario fedele e capace che potesse salvarlo* [il maestro] *dai troppi contatti d'affari*, di cui egli stesso confessa nel *Memoriale*<sup>9</sup>. Con il tempo, diventa sempre più difficile la loro convivenza, fatto testimoniato dalle lettere di quegli anni. Da una parte, Stefano si sente di essere oltre il possibile sfruttato, intellettualmente e sentimentalmente, tanto da non poter più dedicarsi al proprio lavoro; dall'altra, invece, si stabilisce tra i due personaggi un legame d'intimità assoluta e senza riserve, in cui Stefano si offre e si sacrifica interamente sull'altare dei sentimenti filiali, nonostante i momenti sempre più frequenti e durevoli nei quali si sente soffocato ed assorbito dalla personalità non di rado insopportabile del padre-Pirandello. Sarà questa conflittualità interiore, vissuta di giorno in giorno nell'intimo dell'autore, a costituire la fonte d'ispirazione per le sue opere e la loro chiave di lettura a livello allegorico. Ogni suo dramma vuole parlare della tensione psicologica sentita in lui per l'incapacità di sottrarsi alla figura paterna e alla subordinazione spirituale in cui si trova costretto da Luigi.

Da più punti di vista, i tre drammi da noi scelti offrono lezioni particolari. Costituiscono tre aspetti diversi del tema 'padre mancato': 1. il 'figlio-padre'; 2. il 'madre-padre'; 3. e il 'Dio-padre'. Hanno poi fondamenti letterari, con argomenti tratti da modelli letterari classici. Vediamo prima quest'ultima caratteristica. È interessante il modo in cui Stefano riprende i temi: le fonti non gli servono per essere sviluppate applicandovi una particolare prospettiva, e l'autore non vuole rielaborare i soggetti sottolineando o scemando i suoi vari aspetti, ma adatta fedelmente la trama originale perché essa, per lui, costituisce già in sé la problematica o la conflittualità che lo interessa. Si tratta di *soggetti-specchi* in cui riesce a trovare se stesso e i suoi tormenti che, per loro natura, possiedono una dimensione collettiva.

---

esistenza fluida diviene, per un attimo, concreta e fissata nella forma dell'opera d'arte. In virtù di quella forma fissa, la loro vita 'primaria' può diventare realtà: una vita che avrà consistenza. Per questo, anche loro hanno bisogno dell'autore. Stefano si ferma a questo punto, e sarà il padre a portare fino alle estreme conseguenze la concezione sull'esistenza autonoma dei personaggi. Ricordiamo i famosi passi dei *Sei personaggi...*: *Quando i personaggi sono vivi, vivi veramente davanti all'autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può essere da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!* (L. PIRANDELLO, *Maschere nude* (a cura di I. Borzi e M. Argenziano), Roma, 2003, p. 62). L'idea della stretta collaborazione nella composizione sembra essere confermata anche da due ulteriori fatti non meno importanti: è noto che Luigi chiama spesso presso di sé Stefano per discutere delle parti già composte dell'opera o per fargliela leggere; e, per giunta, nel 1925, appare su „Comedia” la *Prefazione* di Luigi Pirandello ai *Sei personaggi...*, con il titolo *Come e perché ho scritto i "Sei personaggi..."*, su cui Stefano, in un esemplare delle *Maschere nude* (Milano, Mondadori, Collana "Contemporanei Italiani", I, 1958.), fornisce precise annotazioni, indicando come dal capoverso 22 al 25 la *Prefazione* sia frutto della collaborazione fra padre e figlio, e tutto il resto interamente lavoro del secondo (cfr. S. PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 137-138).

<sup>9</sup> Cfr. S. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 1483.

Il dramma *Un padre ci vuole*<sup>10</sup> sarà, per questo, l'eccezione: mediante il nome del protagonista *Oreste*, vi si trova soltanto l'allusione alla tragedia euripidiana (o al mito originale), che viene evocata in modo capovolto. Oreste non è più il mitico vendicatore del padre o l'assassino crudele della madre. Non ha alcun segno d'eroe mitico, ma si assume il ruolo di tutore del padre, e si dedica interamente – rinunciando anche alla sua promettente carriera di biologo – a curarlo, perché egli era rimasto psichicamente e moralmente labile dopo la morte della moglie. L'unica ragione di vita è, per lui, l'assistenza prestata al padre Ferruccio (altro nome semanticamente carico). Diventa, quindi, l'ironico rovesciamento della figura mitologica. Qui non c'è più posto per gli eroi: ricordiamo la famosa immagine pirandelliana del cielo strappato ne *Il fu Mattia Pascal*: Oreste, da un momento ad altro, sarà l'Amleto esitante tra il fare e il non fare. Ma c'è di più in Stefano. Nella figura di Oreste, la perfetta proiezione del proprio carattere angosciante, vuole intenzionalmente fare la caricatura di se stesso e di ogni eroismo che vorrebbe suggerire la valorosità di un atto vendicatore. Perché l'amore filiale, e anche quello paterno, non sta nel vendicarsi oggi, bensì nell'amare con l'amore assoluto che dà la forza per *la resurrezione di due uomini*, tra i quali già non si sa, ma neanche conta, chi sia il padre e chi il figlio. Oreste è cosciente di questo amore, e vi resta imbrogliato, perché dimentica che l'amore assoluto rischia l'egoismo e che, per essere tale, deve saper rinunciare. Qui sta la differenza tra il padre e il figlio: essi intendono diversamente l'amore. Per Ferruccio (come per Alfredo, suo altro figlio, che vive in Australia, e arriva a casa per aiutare la famiglia, vicina al crollo finanziario, solo per motivi economici), l'amore è *rapina*, e soltanto Clelia, la sua giovane e nuova fidanzata, può fargli capire che deve avere la coscienza della responsabilità e del dovere di sostenere la famiglia. Oreste, invece, intende l'amore come  *dono*, che dà potere e felicità, e la capacità di perdonare<sup>11</sup>. Ma soltanto alla fine, vinte la sua gelosia e la sua paura, può vedere il frutto maturato del suo sacrificio: il suo dono è che Ferruccio riesce finalmente ad aggrapparsi alla vita.

Nella commedia, Stefano insiste, quindi, sul tema della paternità come missione e dell'ossessionante legame che può esserci tra figlio e padre. In una lettura 'autobiografica', troviamo gli specchi espliciti di Luigi e Stefano nelle figure del padre e del figlio. Luigi soffre spesso di varie crisi, e sovente ha bisogno del soccorso morale di Stefano che, già per i lavori amministrativi, si sente perduto per la propria carriera, ma che, nello stesso tempo, prova anche una forte pena per le sofferenze di un *grande spirito*. Le sue lettere di quegli anni stanno a testimoniare la sua *devozione assoluta*, il suo amore *più libero e più schiavo del comune affetto dei figli per il padre*<sup>12</sup>, e i ruoli perfettamente invertiti tra lui, figlio, e il *mancato padre*, ossia *figlio-padre*. Oreste ironizzato rappresenta il riconoscimento auto-ironico della propria natura:

<sup>10</sup> Commedia in tre atti, la cui prima notizia l'abbiamo nel 1924, con il titolo *Il minimo per vivere*: Stefano, nella lettera del 16 maggio avverte la moglie di aver dato l'opera a copiare perché Niccodemi la vuole leggere. La commedia, dopo il terzo rifacimento, è terminata solo nel settembre 1935, e pubblicata nel 1936, su "Comœdia" (10 aprile, n. 4) e, ancora una volta, riscritta con il titolo originale nel 1960. L'ultima e definitiva stesura è pubblicata in TT.

<sup>11</sup> Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, *Introduzione*, in S. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> S. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 153.

Sono diventato uno scrittore leggibile dacché sono riuscito a ironizzare tutta quella torbida e antipatica angoscia della mia natura. L'antipatia è scomparsa, il torbido si è fatto generatore di meravigliosità.<sup>13</sup>

Se vogliamo indagare il senso 'morale' dell'opera, il punto cruciale sta nella definizione dell'*essere padre*. Il padre non è un fatto biologico, il progenitore sì. Ma essere padre ci vuole, va trovato dentro di noi. Senza trovarlo *non si entra nella vita da uomo*, l'uomo resta allora *una forza di natura* [...], un '*increated, caotico, destinato più a distruggere che a fare*'<sup>14</sup>. Tramite e attraverso il padre si è capaci di entrare nella società: egli è il mezzo per la socializzazione dell'uomo ed il canale per imparare i valori morali e le leggi fondamentali della vita collettiva. È il padre che ci aiuta ad essere liberi. Se no, diventa *padrone e arbitro di vita e di morte, costituendosi sul figlio quasi da Dio creatore*<sup>15</sup>.

\*

Negli anni '30, Stefano si rivolge alla leggenda e al mito, e compone due tragedie: *L'innocenza di Coriolano* e *Icaro*. Cambia la sua prospettiva: oltre agli elementi autobiografici, troviamo qui una fine ma decisa condanna dei regimi basati su un'ideologia totalitaria e sulla forza. Tuttavia, il tema centrale rimane lo stesso: il rapporto conflittuale tra il padre e il figlio, l'esperienza della mancanza e del vuoto per l'insufficienza di quel rapporto.

*L'innocenza di Coriolano*<sup>16</sup> sembra continuare il discorso avviato da *Un padre ci vuole*: l'uomo, cresciuto senza padre, e senza ritrovarlo poi nell'idea della patria, è *sciolto da ogni legame sacro, di amore e di rispetto*<sup>17</sup>, e rimane una pura forza distruttrice che, estraneo tra gli altri e, soprattutto, tra i compatrioti, va contro i suoi cari e contro la sua patria.

Nella tragedia, la tecnica di Stefano è molto evidente: prende il testo di Plutarco e lo dialogizza. Nulla viene aggiunto o tolto al modello, il nostro ne segue servilmente il filo conduttore, tanto da prestarne alcuni passi che possono poi servire da chiave interpretativa per l'opera. Plutarco afferma esplicitamente il problema dei limiti umani di chi non aveva un'educazione conveniente perché, dopo la perdita prematura del padre, è la madre a sostituirlo, assumendosi entrambi i ruoli di padre e madre, ed appropriandosi della responsabilità della formazione spirituale del figlio. I due ruoli e i due compiti non possono essere cambiati o in qualsiasi modo congiunti: la madre deve essere madre e, come tale,

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>16</sup> La tragedia in tre atti viene composta nel 1933, con il titolo originale *Vi sono i leoni* (poi *Roma salvata* e, infine, *L'innocenza di Coriolano*), e messa in scena nell'anno seguente a Genova (con protagonista Marta Abba) e, nel 1939, a Roma, al „Teatro delle Arti”. La critica accoglie positivamente l'opera, sottolineando la maturità teatrale e la forte moralità dello scrittore. (Cfr. le critiche riportate in S. PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 270-271.) Sempre nel 1939, sul „Meridiano di Roma”, viene pubblicato un estratto della tragedia, che sarà interamente pubblicata su „Scenario”, 1-15 agosto 1952 (poi rielaborata nel 1966 e in questa ultima e definitiva stesura pubblicata per la prima volta in S. PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 731-814).

<sup>17</sup> S. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 754.

deve prestare un soccorso affettivo al figlio, assicurandogli *una certa bontà nella vita*<sup>18</sup>. La paternità da ritrovare è nella patria, ed essa non può essere sostituita dalla madre:

MUZIO: Dicevo che se non fosse intervenuta lei, Caio il padre morto l'avrebbe ritrovato. Il padre è nella patria.

JULO: È cosa nota. È nella patria. E resta al figlio, sempre. Resta in tutte le cose per le quali ha vissuto e che ora rivivono per il suo figliolo: gli stessi Dei e le stesse leggi, il linguaggio e i costumi: quanto d'umano gli avi hanno radicato in una terra, e per cui essa diventa una patria: cose che fanno una storia.

MUZIO: E danno un senso alla vita che si fa: il "nostro" senso, alla vita.<sup>19</sup>

Come dice Plutarco: anche la natura più nobile e perfetta che non riceve un'educazione debita, può dare frutti spregevoli. Non a caso viene messa al centro degli eventi la figura della madre. Il suo carattere forte e autoritario, ma altrettanto complesso, non domina soltanto i sentimenti di Coriolano, ma tutta la vita politica e pubblica di Roma. È una figura ambigua che, assumendosi sia il ruolo di padre che quello di madre, impedisce a Caio Marzio di ritrovare la figura paterna nella patria che, però, va trovata *entrando nella vita fra gli altri*<sup>20</sup>. Egli non conosce obblighi morali. Il *virtus* degli padri, tanto cercato da lui in tutta la sua vita, sarà un puro atto guerresco offerto alla madre, verso la quale si sente obbligato ad esprimere anche la gratitudine al padre non conosciuto. Va ricordato il passo plutarchiano in cui l'autore trova il perché del carattere feroce ed inflessibile dei giovani che avevano ricevuto dalla natura soltanto l'ineccepibile desiderio di gloria nel fatto che, per loro, una gloria ottenuta serve soltanto a cercare subito l'altra, considerandola non come pregio, ma come pegno che porta ai nuovi grandi atti. Coriolano non conosce sentimenti o obblighi morali: *rompendo ogni legame sacro, d'amore e di rispetto, con tutti*<sup>21</sup>, non si rende conto del fatto che non esiste una condanna eterna ed universale, e che mai in terra fu uno condannato da tutti i viventi. Doveva avere fiducia nei suoi amici e nella sua famiglia. E la mancanza di questa fiducia e di qualsiasi sensibilità sociale sono segni di un eroe gigantesco da animo fanciullesco:

Un uomo, solo quando raggiunge gli altri con la mente e col cuore, solo allora è un uomo! Se no, un oscuro ragazzo. [...] Un ragazzo, ingannato, che poi tradirà gli uomini senza nemmeno saperlo!<sup>22</sup>

L'artefice della durezza e dell'orgoglio del figlio-gigante è Volumnia, che aveva tolto al figlio anche la protezione della madre, rifiutando l'esclusività del ruolo materno. A Coriolano, dopo il padre, muore anche la madre: egli rimane un orfano estraneo nella vita,

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 769.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 764.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 754.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 773.

che deve portare il peso del *mancato padre*, ossia del *madre-padre*. Ciò comporta la sua innocenza, che sarà però colpa di Volumnia:

MUZIO: Tu ti sei presa una responsabilità tremenda, quando hai voluto togliere il padre a Caio.

[...]

VIRGILIA: [...] Avessi mai accarezzato tuo figlio! Caio non ricorda neanche una carezza, da te.

[...]

MUZIO: Senza di te l'avrebbe ritrovato, il padre morto. Per quanto possa scomparire la persona: una paternità la ritroviamo sempre: entrando nella vita fra gli altri. Ma tu...<sup>23</sup>

Ma non solo. Volumnia, dopo aver rifiutato di assolvere le autentiche funzioni materne, agendo in apparenza da madre inganna consapevolmente il figlio e causa la sua morte. Rimasta lei l'unica persona che può ancora convincere il figlio feroce di non andare contro la patria, lei gli vuole parlare da mamma, vuole giungergli attraverso il cuore, sapendo che la sua voce materna è l'unica cosa vera davanti a lui. Il suo secondo tradimento, ossia la sua seconda colpa, era l'inganno ordito con la sua pseudo-maternità. La morte del figlio passerà attraverso l'amore e l'obbedienza filiale di fronte alla madre. La sicurezza che dovrebbe essere quella dell'amore ritrovato, invece di restituirgli la fede nella vita, causa la sua morte.

La tragedia ha lo stesso forte carico di moralità di cui sono impregnate tutte le opere di Stefano. La sua fede nella libertà e nella possibile rigenerazione morale crea attorno ai suoi personaggi un'aura di umiltà per accettare e fronteggiare il dolore che la sorte gli ha assegnato, e che gli fa desiderare addirittura la morte. La lezione morale della tragedia è universale. L'unico modo di *valersi nella vita* è quello di essere *umano*; quindi, il valore dell'uomo non viene mai dalla grandezza eroica, bensì dalla sua capacità di comunicare con gli altri: vuole dire, comunicare qualcosa di sé all'uomo amato ed essere capace di sentire le cose comunicate a lui. La vita diventa vera solo se è una vita comune, cioè se c'è chi la vive con noi. L'uomo solo ha soltanto una strana e terribile inutilità.

\*

L'esempio forse più elevato dell'impegno morale di Stefano è *Icaro*<sup>24</sup>, tragedia in tre atti e quattro quadri, di argomento mitologico, composta nel 1939. Siamo tre anni dopo la morte del padre, e l'opera va considerata un momento importantissimo nel processo della graduale sottrazione psichica di Stefano all'ombra di Luigi. Il testo ha un tessuto allegoricamente carico. Stefano vuole sfruttare, fino agli estremi, le possibilità interpretative offerte dal mito greco. Icaro e Dedalo, come proiezioni di Luigi e Stefano,

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 763-764.

<sup>24</sup> La tragedia viene scritta in occasione del I Congresso Internazionale della Stampa Aeronautica. Fu messa in scena il 10 giugno al „Teatro delle Arti” di Roma. L'opera viene pubblicata per la prima volta in S. PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 815-890.



rappresentano il contrasto tra padre e figlio: l'immagine adorata del Dio-padre, l'arte e la genialità del padre che suscitano l'ammirazione del figlio, il contrasto tra la soggezione spirituale che lega il figlio al padre e la continua ansia di liberarsi del primo e di volare da solo, la missione del figlio di glorificare il padre e di assolverlo da ogni colpa – sono segni ed espressioni delle tensioni che agitavano l'anima di Stefano nella sua esplicita ribellione.

Lo scrittore, anche questa volta, adotta una storia ben nota. I protagonisti rappresentano gli archetipi del padre-maestro che, nel suo estremo orgoglio per la propria opera, arriva a far perdere perfino il figlio, la sua più cara creatura, e del figlio-discepolo che non bada ai limiti e, noncurante, vuole sfidare Dio e le sue leggi insormontabili. Dedalo è l'immagine perfetta del Genio, del *Dio-padre* mitizzato dal figlio, che lo crede fra chi ha il diritto di stare al di sopra della legge. È un Dio vero e proprio, anzi più vero e più reale di quell'altro Dio, perché è visibile e toccabile. L'opera più perfetta della sua onnipotenza è il *labirinto*, simbolo dell'arte che, sola, serve a far grande il re e l'eroe (come Teseo poteva altrimenti mostrare il suo valore?), e che può catturare e disciplinare i *mostri* dell'umanità (vi è un possibile riferimento al regime fascista e alla figura del Duce). Ma sarà anche il simbolo dell'incubo intellettuale, della follia demoniaca dell'arte in cui il genio si perde nel tormento della creazione, ossia della totale introversione dell'artista che si ritira nel suo antro, isolandosi dal mondo, nei cui confronti sente estraneità ed insofferenza. L'artista è sopraffatto da un impeto irresistibile – proprio quello del *demonietto* di Luigi Pirandello, raffigurato in tante sue opere –, per cui egli non soffre i limiti quotidiani. La creazione come incitamento interiore, da cui tutti gli altri restano esclusi, implica solitudine e follia. Dedalo è rinchiuso nel *labirinto*. E l'unico che sia capace di salvarlo da quell'*incubo* è Icaro, che inventa le ali per volare. Vale a dire, dal labirinto pirandelliano non è possibile evadere con la ragione (filo d'Arianna), bensì con un colpo d'ala che consente di elevarsi nel regno della luce e dello spirito.

Le ali erano inventate da Icaro. Ma le sue ali erano soltanto un modello ingannevole. Quelle perfette verranno fatte da Dedalo che, preso dal demone della creazione e dimentico del figlio, non bada ad altro che all'arditezza e alla perfezione dell'impresa. Finisce, quindi, per spingere il figlio fino agli estremi della conoscenza umana, sacrificandolo e uccidendolo, solo perché non voleva disilluderlo. Il suo orgoglio non poteva rischiare che si scoprisse l'imperfezione dell'opera, qualora Icaro avesse voluto andare oltre per *cercare il dio oltre il padre*<sup>25</sup>.

Nel mito di Stefano, Icaro ha funzione salvatrice. Tuttavia non salva il padre solo dal labirinto, incubo da lui stesso creato ma, con il suo perdono, lo salva – e, ciò che conta di più – dal peccato commesso contro il discepolo Talo e contro di lui, Icaro. E il padre, solo così, perdonato da Icaro, riavrà la mèta per la sua arte. Dedalo, solo avendo l'amore illimitato del figlio, può avere la forza creatrice di un Dio e lui, senza orgoglio, solo in quello del figlio, può sentirsi uomo e non servo. L'opera perfetta nasce, quindi, solo se può accontentare il figlio.

Il *volare* sarà l'ultima e più importante opera di Dedalo, in cui l'artefice perde chi fu la ragione e il fine di essa. Così, pur affermando la sovranità dell'arte come l'essenza più profonda della sua vita, essa può esserlo per lui solo con e dopo la salvezza e il perdono del figlio. Il momento più alto sarà perciò l'ultimo atto di Icaro che, con tutta la consapevolezza

<sup>25</sup> S. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 876.

di aver inventato lui le ali e con tutta la sua ansia di volare da sé, con le sue ali d'aquila e non con quelle di ranocchi di Dedalo, fa il gesto di ribadire quel senso di fatale soggezione cui invano aveva tentato di sottrarsi.

Nella figura di Dedalo e in quella di Icaro sono delineati il maestro Luigi e il discepolo Stefano, avido di imparare e pieno di fiducia, essendo convinto della perfezione dell'opera del padre e, per tanti aspetti, traumatizzato per la consapevolezza di non poter passare i limiti del proprio stato di figlio, pur essendo conscio del valore e della dignità della propria opera. L'evidente parallelismo è testimoniato anche dalle parole del nostro autore nella lettera del 15 gennaio 1942, dedicata a Valentino Bompiani:

Io a mio Padre ho dato esattamente quarantadue anni della vita mia. E sono al punto, essendo perduto vivo io anche, e in dovere d'essere vivo per me, da dovermi difendere questo resto di vita in mio nome. Comincio ad avere diritto che le relazioni che mi sono scelte in mio nome restino nei limiti dei miei interessi personali, così a lungo e troppo da me neglette per fare quelli di mio Padre. Io – e talvolta gli altri mi fanno pensare che sono stato uno sciocco – ho voluto servire mio Padre, finché ebbe un alito di vita. E mai mi sono servito di Lui. Mai: gli ho dato, rinnovando continuamente la Sua vita, non solo tutto il mio amore e tutto il mio tempo (fuorché proprio qualche scampoletto), ma anche il mio ingegno, ma addirittura la mia collaborazione creativa [...] ho sposato tutte le sue cause, anche quelle che non giudicavo buone, ho combattuto tutte le sue battaglie anima e corpo al suo servizio. E da Lui ho sopportato più d'un tradimento [...]. Quando mi è morto, per un anno, forse per due anni, non capivo più che ci fosse da fare nella vita. Poi ho cominciato a grado a grado a sentirmi nascere io. Sono poco più di tre anni. [...] Quella relazione è divenuta un segreto inaccessibilmente "mio".<sup>26</sup>

L'ammirazione e la volontà di liberazione vanno sempre insieme in Stefano. La via di uscita per lui può essere soltanto un costante auto-offrirsi letterario, in cui gli sarà possibile parlare del suo conflitto interiore e nascosto, della sua soggezione psichica e fisica verso il padre, dell'impossibilità di parlarne mai, e del desiderio di trovare la propria strada per realizzarsi pienamente. La sua opera nasce dal bisogno di confessarsi e di offrirsi, perché solo la metafora letteraria della sua vita gli permette di parlare delle cose che erano *intoccabili* per l'amore verso la persona che a lui era tanto cara e così intimamente conosciuta. Ciò nonostante i limiti dell'interpretazione non rimangono rinchiusi nel campo di un soggettivismo del tutto personale, perché l'utilizzo dell'apparato dei grandi miti dell'umanità lo porta ad interrogarsi sui fondamentali problemi di tutti gli uomini nei loro rapporti personali. Per questo dobbiamo sempre cercare in queste opere dietro il senso letterario un doppio senso metaforico: uno che riguarda Stefano Pirandello, e un altro che riguarda noi.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 314-315.