

STEFANO PIRANDELLO DRAMMATURGO
Stefano Pirandello dramaturgo
Steffano Pirandello as a Playwright

Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ
Universidad de Catania (Italia)

Fecha de aceptación definitiva: 13-12-2004

RESUMEN: Recorrido crítico por la obra dramática de Stefano Pirandello teniendo en cuenta, entre muchos aspectos influyentes, como la política o la sexualidad, sus relaciones sociales y, evidentemente, las, a veces, controvertidas relaciones familiares.

Palabras clave: Stefano Pirandello, drama, relaciones familiares, política.

ABSTRACT: A critical overview of the dramatic work of Stefano Pirandello, taking into account, among many influential aspects, such as politics or sexuality, his social relations and obviously, his sometimes controversial family relations.

Key words: Steffano Pirandello, drama, family relation, politics.

Scrittore raffinato, ombroso, schivo, fortemente segnato dall'orma paterna eppure sin dagli inizi autonomo ed originale, tra i più significativi della letteratura del suo tempo, Stefano Pirandello attraversa gli eventi più tormentati del Novecento. Dalla grande guerra al nazifascismo al secondo conflitto mondiale alla difficile ricostruzione. In cerca di un radicamento, di un fondamento ontologico che salvi dall'annichilimento e dalla dispersione totali. Gli anni giovanili sofferti per la dura prigionia a Mauthausen e la follia della madre, quelli della maturità caratterizzati dal rapporto esaltante, forte, intenso col padre ma pure fortemente

condizionante. Fragile seppure eloquente schermo lo pseudonimo di Stefano Landi, cui ricorre subito per affermare la sua autonomia.

Per il padre Stefano ricopre i ruoli insieme diversi e complementari di testimone, segretario, procuratore, amministratore, collaboratore, tenendo le fila di un incessante turbinio di relazioni con intellettuali, giornalisti, critici, agenti, editori, impresari. Gravoso lavoro destinato ad intensificarsi sempre più via via che il ritmo dell'esistenza di Luigi diverrà frenetico, l'attività scrittoria febbrile, convulsa, con lunghi periodi lontano dall'Italia, le contrattazioni economiche affannose. Negli anni in cui Luigi è coinvolto nell'avventura cinematografica particolarmente prezioso diverrà Stefano, intermediario fra case cinematografiche, produttori, registi, in un'epoca in cui il cinema, affamato di soggetti, ha un atteggiamento ancillare nei riguardi della letteratura. Scrittore ormai di statura internazionale, Pirandello non può non essere fra gli autori più ambiti dal cinema, nei cui confronti ha nutrito un'iniziale diffidenza ma di cui ha pure intuito le straordinarie possibilità espressive ed artistiche. Insistente pertanto la richiesta di soggetti originali o di trasposizioni di opere sue. Nessuna meraviglia quindi che sia Stefano a sostituirsi al padre, pressato da innumerevoli impegni, spesso all'estero, in un'attività che ha il carattere della provvisorietà, quella della stesura di soggetti o scenari, vale a dire testi non del tutto compiuti, definitivi, ma di servizio, semplici schemi, tracce, appunti, pre-testi, destinati alla transcodificazione filmica. Nel difficile calcolo del dare e dell'avere, Stefano molto deve, e non potrebbe essere altrimenti, al magistero paterno. Ciò non toglie, però, che sia rimasto schiacciato dal peso della sua dittatura familiare e letteraria, cui si sottrassero il fratello, il pittore Fausto, non senza difficoltà e sofferenza, con la fuga a Parigi, e la sorella Lietta con un matrimonio che doveva condurla in Cile.

L'intera opera drammaturgica di Stefano, ben diciannove testi, sorretta da autentica tensione etica, può essere letta come metafora delle sue due fondamentali, traumatiche esperienze: la guerra, partecipata e subita, e la famiglia, amorosa e crudele, di cui è stato analista acuto. Di notevole interesse e modernità i temi affrontati: l'iniqua dialettica del potere, la condanna della violenza, della guerra, del razzismo, la valorizzazione del diverso, gli aspetti più arditi e inquietanti della sessualità, le motivazioni più buie e riprovevoli dell'agire umano, il malessere esistenziale, la responsabilità della storia, la menzogna del mito. Un teatro sociale, teso alla conciliazione dei conflitti che originano dalla e nella famiglia, che per spessore autobiografico consente inoltre di penetrare più a fondo l'aggrovigliato, misterioso universo di Luigi. Dopo la sua scomparsa Stefano continuerà ad assolvere con dedizione il ruolo di custode e curatore dell'opera, via via lentamente sottraendosi all'«invadente importanza del padre» (Alberto Savinio). «Del padre che per lui non ci voleva» (Leonardo Sciascia), da cui, per fare giustizia, non seppero o non vollero liberarlo i critici contemporanei.

Autore di due romanzi (*Il muro di casa*, *Timor sacro*), un volume di poesie (*Le Forme*), diciannove testi teatrali (senza tenere conto dei ripudiati, distrutti, non portati a termine), Stefano, che nel 1935 vinse il premio Viareggio con *Il muro di casa*, si affermò come il drammaturgo italiano più interessante, insieme con Ugo Betti, ancora fino alla metà del secolo scorso. Negli anni '20-'30 suoi articoli (guardava al giornalismo come all'attività da cui ricavare stabilità economica) apparvero in un'ampia, variegata tessitura di testate. Eppure un ingiusto oblio cadeva già in vita

sull'autore che, sempre più deluso, appartato, solitario si chiudeva in un amaro silenzio, smettendo di pubblicare ma non di scrivere. Un silenzio su cui non poco aveva influito il constatare, soprattutto quando maggiori erano state le aspettative, la desolante superficialità di giudizio. Come accadde nel 1953 in occasione della messa in scena di *Sacrilegi* massimo per la regia di Giorgio Strelher.

Stefano esordisce in teatro con l'atto unico *I bambini*, il cui primo abbozzo s'iscrive, come *L'uccelliera* e *La casa a due piani*, negli anni della prigionia, quando la consapevolezza di sé e degli accadimenti era tale da rendere brucianti e vivi i ricordi. Non semplicisticamente riconducibile all'ossessione autobiografica, *I bambini* è da leggere come figura dell'uomo recluso condannato a consegnare le profonde contraddizioni del suo animo ad altri disperati, apparentemente crudeli e imprevedibili, in realtà necessitati dalle oscure leggi dell'esistenza. Su questa belligeranza Stefano edificherà il suo teatro di aspro sapore. Al centro del suo universo immaginativo la famiglia, nel faticoso proporsi, di cui denuncia l'iniqua qualità. Non più luogo dell'anima, bensì oscuro e misterioso «antro» dove covano e si riproducono i germi del risentimento, che la categoria dell'assenza suggerisce: assenza di doveri, obblighi, responsabilità, assenza di padri, e ancor più di madri. Dietro la lucida e tagliente anamnesi di Stefano, che si è nutrito degli umori più fertili della cultura europea, freme sempre e comunque l'ansia dell'esame e del dubbio, preziosi strumenti di ricerca che presiedono alla percezione della famiglia come verità e libertà. Irrealizzabile ideale di famiglia e pertanto continuamente ribadito e accarezzato. E la consapevolezza della crisi si fa tale da rendere urgente e imprescindibile l'azione drammatica demistificatrice dei falsi valori. Quelli gabellati da sempre come solido patrimonio dell'umanità, che alla verifica rivelano l'evanescenza di un lepido fantasma –quale il «Maconio» dell'inedito romanzo *Timor sacro*–, lo spiritello che tormenta, talora burlando, il faticoso educarsi della scrittura di Stefano. Da tale consapevolezza, che consente di catalizzare la propria e l'altrui infelicità, i personaggi sono sospinti a consumare le vitali energie nell'inesausta ricerca di una possibile rigenerazione morale, di un approdo di salvezza, di una risoluzione che contempla financo il sacrificio.

Ne *L'uccelliera*, claustrale metafora della condizione umana, fra «canti e piante» alcuni orfani patiscono come prigionie la casa della nonna che li accoglie e li protegge. Allontanato dalla madre che non l'ha voluto con sé, vi giunge Amerigo, «un altro in gabbia», che, in cerca di regole oneste, sa di non potere spiccare il volo senza una guida che lo introduca alla vita. Letteraria rievocazione di taluni aspetti dell'adolescenza di Stefano e del suo rapporto con la madre e la nonna Caterina.

Alla storia familiare riconduce pure l'atto unico *Ciò che non si dice*, in cui la crepuscolare esistenza di Bianca, circondata di sole presenze femminili, «graziosa, ricca», «modesta», «senza malizia», improvvisamente, in un'aura di sogno, per l'arrivo dell'affascinante Stefano, dall'atteggiamento dolcemente insinuante, «di superiorità e di padronanza», sembra cambiare. Ma a quale prezzo.

Ne *La casa a due piani* il tema dell'angosciato protendersi alla ricerca di un completamento, che rinvia a Kierkegaard e a Dostoevskij, passa attraverso la condanna della sessualità morbosa e impudica. I giovani protagonisti, testimoni e vittime dell'insano rapporto dei genitori, sposi-amanti, di cui avvertono il guasto, se ne dolgono come per una tara biologica che li tiene avvinti in un moto di attrazione e

repulsione. Irredimibile guasto che, ammorbandone gli animi, s'insinua pur nei propositi più nobili, tenacemente resistendo quale esclusiva forma di comunicazione, in una casa che è «un covo ardente».

Come non ricordare che il rapporto tra Luigi Pirandello e Antonietta Portolano è caratterizzato sin dall'inizio dalla difficoltà di comunicazione. Disconoscendo il valore della normalità, Luigi investiva la fragile Antonietta delle lacerazioni del suo spirito, ostinandosi a forgiarne l'animo a sua immagine. Antonietta, dal canto suo, non in grado di penetrare l'intricato labirinto del genio, relegata in un ruolo domestico per la sua inadeguatezza, sopraffatta dal rapinoso «amore» del marito, erigeva un «muro» a sua difesa. «La pazzia di mia moglie sono io» dichiarava Luigi Pirandello a Ugo Ojetti il 10 aprile 1914. Tra loro, a tratti, solo violente, improvvise accensioni dei sensi che sembravano squarciarne il silenzio. Allora era un fremito estenuante, un cercarsi continuo, un isolarsi dal mondo, tanto che Stefano ricorderà i genitori più nella veste di amanti che di sposi. Quell'eros malato e torbido è trasferito ne *La casa a due piani*, dove si annidano, covano e si moltiplicano i fantasmi di una giovinezza amara, trascorsa più nella solitudine degli affetti che nella loro necessaria coralità. Accanto ad una madre psichicamente perturbata, dolorosamente inquietante, e ad un padre tanto appassionato ed ardente di sentimenti quanto profondo e spietato ragionatore. E tuttavia il dato biografico, risolto nelle mosse di una scrittura intensa, non è esclusivo. Nella commedia, su cui pesano qua e là le «elaborazioni dialettiche» del supervisore Pirandello, si fa strada, con lucida chiaroveggenza, la determinazione a tradurre l'impietoso racconto di sé in graffiante fustigazione. In Stefano i supremi principi della concezione del mondo, al centro della quale pone con la missione pedagogica il problema morale, formano un tutt'uno con gli esiti delle più cocenti esperienze personali. Non a caso i personaggi del suo teatro, per quanto invischiati nel torbido, sono sempre portatori di un'ideologia. Fosse pure quella della mancanza d'ideologia. Indicativa in tal senso è la commedia *Un padre ci vuole*. Sottilmente beffarda, razionalmente acuta, fortemente autobiografica, insiste sul tema della paternità come missione. La vicenda, che prende abbrivio da una mancanza, categoria fondante l'intera opera di Stefano, vede contrapposti umoristicamente due personaggi. Oreste, figura nella quale con insospettata autoironia si cela l'autore, e il padre, Ferruccio, che dopo la tragica morte della moglie rinuncia all'autorità e alla responsabilità che il ruolo comporta. Emblematici i nomi, in Stefano come già in Luigi di notevole valenza semantica, l'uno richiamando il mitologico matricida «vendicator del padre», di cui lo sprovveduto e candido protagonista è rovesciamento parodico, con il quale condivide il sottile ma tenace legame dell'orfanità, del sentimento del dovere, dell'estrema abnegazione, l'altro rinviando, con opportuna attenuazione delle qualità, insita nel diminutivo, al metallo bianco-argenteo, tenace, duttile, segno di durezza e inflessibilità. Uccisa simbolicamente la madre –il pensiero corre alla chiusura in manicomio di Antonietta avvenuta con lo straziato consenso di Stefano–, Oreste finirà col subire il lento supplizio e, alla lunga, il martirio del profondo attaccamento al padre. Non casualmente ne *Il muro di casa Silipo*, uno dei reduci più tormentati, «in un trasporto di confidenza» svela una sua «pena segreta». Per lui il ritorno sarà offuscato dalla necessità «di fare internare in un manicomio il padre» e «salvare l'avvenire d'una povera sorella, che gli ha fatto da mamma, ed è stata sacrificata...». All'interno del sistema disarmonico della

famiglia, si afferma così il principio di unità emozionale in nome del quale ogni belligeranza si spegne ricomponendo in una sintesi nuova, astorica ed assoluta, gli scontri parentali. Scontri non risolvibili tuttavia se con premeditata ruina un machiavellico predatore trama per appropriarsi di figli non suoi, scardinando, come zû Simuni di *Liolà*, i principi fondanti la dignità della persona. È lo scontro dialettico fra cupiditas e vis veri della commedia *Il falco d'argento*, nella quale Stefano, autore fortemente legato alle problematiche del suo tempo, anticipando motivi che saranno ripresi nell'atto unico *Qui s'insegna a rubare*, afferma, in contrasto con Hegel, che non esiste riscatto per chi si fa servo nell'animo, giacché solo la libertà interiore conferisce al lavoro, calvinisticamente inteso, identità, dignità e valore. Attraverso l'autorità che ne consegue ciascun uomo si fa reggitore, non despota, della propria famiglia guadagnando, secondo il progetto genetico della natura, il diritto di essere padre, colui che «rende libero». Un padre, dichiara Flavio ne *In questo solo mondo*, non deve ostinarsi a pretendere di farci «quali ci vuole, e per sé», non deve essere «un soperchiatore», «esoso e tirannico», «un Dio creatore che ti plasma a propria immagine e simiglianza», ma, «senza nessuna gelosia», deve rassegnarsi ad accettare il contributo di «tutti» alla formazione, alla crescita del figlio. Farne heideggerianamente un «essere-nel-mondo» e pertanto un «essere-per-la-morte». Ne *Il falco d'argento*, tra le righe il riferimento all'«avventuriero» –il falco è immagine emblematica del fascismo, su cui solo in apparenza Stefano sembra tacere– che rafforza la tesi di un impegno drammaturgico non esclusivamente volto all'irriducibile evocazione di un difficile vissuto.

Insistiti motivi, variamente ripresi ed arricchiti, come quanti di energia s'irradiano dall'universo scrittoria di Stefano. L'amore come dono, altruismo, sacrificio ritorna in *Visita di mattina*: «La prova d'amore», osserva Nina, «realmente gliel'aveva data, non chi gli gettò le braccia al collo, ma chi gli diceva: pensa solo a te stesso, al tuo destino...al vero scopo che tu hai posto alla tua vita».

Con la commedia *Un gradino più giù*, definita dal padre «bellissima», scaturita dall'omonima novella giovanile, Stefano, che ritorna su un aspetto ardito e inquietante della sessualità, con sottile analisi psicologica perviene alla nozione di verità come «disvelamento», mettendo a fuoco uno dei problemi sociali (e morali) più incandescenti del nostro tempo. Cosa sono diversità e normalità? Chi stabilisce le regole? Non è negando le differenze che le si combatte, ma modificando l'immagine della norma.

Denuncia della tendenza del mondo moderno «a una costituzionale mancanza di pietà» sono i trentaquattro dialoghi della «suite» *L'uomo cattivo* (quando parlava attraverso la bestia). Brevi discorsi di animali antropomorfizzati, in cui «non v'è traccia di favolistica tradizionale», come dichiara lo stesso autore, mancando «l'intento moraleggiante di ammaestrare con esempi probanti».

Colmata in parte la distanza tra necessità esistenziale e rigore morale Stefano, il cui impegno è volto alla rappresentazione degli aspetti più bui e riprovevoli dell'agire umano, negli anni che precedono il secondo conflitto mondiale si accosta alla storia e al mito. E non si tratta di mera archeologia. Sono personaggi che la memoria restituisce con echi infiniti. Antichi e autorevoli attori d'eroismi e nefandezze chiamati a testimoniare lo stesso umano delirio d'onnipotenza che investe la presente e tormentata epoca. Solo la distanza consente infatti di cogliere quanto di rovinosa

folia per la vicinanza sfugge ai contemporanei, invischiati nella temperie politica e ideologica del proprio tempo. La cui abiezione balza maggiormente nitida se raffrontata all'antica, ancor più quando il dilagare della corruzione si fa tale da generare lo «stato di sonno» di cui parlava Eraclito. Stefano, che patisce l'incerto stato di un'umanità illusa e delusa da contrapposte ideologie, protesa verso irreparabili progetti di guerra, ricorre alla leggenda e al mito per catturare nella sua orbita quanti, sotto l'incalzare degli eventi, soffrono in atteggiamento di vana ribellione o di mortificante silenzio la perdita della libertà. E astrae, così come Shakespeare, Alfieri, Collin, Eliot, Sartre, Camus, o Beethoven, dal loro originario luogo eroi esemplari dell'umano orgoglio, perseguitati, spodestati, esiliati. O tiranni, scaturiti dal labirinto oscuro dell'animo, dal cieco rincorrersi delle passioni, dal gioco della volontà e del caso. Ad ispirarlo Coriolano e Icaro.

Ne *L'innocenza di Coriolano*, tragedia d'impianto classico sapientemente costruita, Stefano condanna le pretese ideologiche del regime di forgiare i giovani secondo l'etica della forza e della supremazia, nella mistica concezione della missione dell'Italia di primeggiare fra le nazioni e dominare i popoli come ai tempi dell'antica Roma, patria di nazionalismo esasperato e d'irrazionale culto religioso. E la condanna dei pretesi valori religiosi del fascismo, delle sue manipolazioni storiche, del ripristino di antiche «ortodossie», si fa tanto più esecrabile se, come ne *L'innocenza di Coriolano*, tale aberrata idealizzazione del potere passa attraverso il vagheggiato disegno di *Volumnia* (il nome è ricavato dalla tragedia di Shakespeare, in Plutarco la madre di Coriolano si chiama Veturia) che infaticabilmente educa il figlio a un destino di grandezza. Simbolo, *Volumnia*, di quell'altra *Madre intransigente e crudele* che, fidando «sulla volontà di purezza di ogni giovane e di ogni più umile creatura umana di farsi olocausto», scrive Stefano in *Timor sacro*, si apprestava ad immolare altre vite innocenti alla Storia. Alla vigilia della prima guerra mondiale, il 12 ottobre 1914, in una lettera da Roma alla madre rifugiata a Girgenti aveva confidato: «Io piango perché vedo tante cose tremende accadere, come se un destino nemico volesse perseguitare noi innocenti; piango e dolore sulla tristezza, sull'amarrezza ingiusta della nostra sorte». E tuttavia Stefano può definirsi uno spirito ottimista. Non dell'ottimismo sciocco e miope di chi ignora il male, fatalmente ineludibile, ma di quell'altro, pieno di equilibrio e di misura, che scaturisce dalla salda fede nei valori di libertà, verità e giustizia e dalla indomita certezza in una sempre possibile rigenerazione morale. Ed è questo spirito di fede a creare talora attorno ai personaggi del suo teatro quell'aura di religiosa accettazione del dolore che fa apparire necessario il sacrificio e desiderabile perfino la morte. Come in Icaro.

Animo tormentato, scisso tra atteggiamento di servile obbedienza all'autorità di Minosse e orgogliosa rivendicazione dei propri meriti, Dedalo vive in una sorta d'incubo intellettuale che sfiora la follia, componente demonica dell'arte, condizione imprescindibile dell'atto creativo, giacché seducente infermità ma pure fonte inesauribile di guarigione. Per l'inventore «l'ingegno è una specie di condanna» e «possederlo, costa». A Dedalo si contrappone il «fidente» Icaro, trasognata immagine di Stefano fanciullo in ammirazione del padre, che soffre per le umiliazioni inflitte a un «così grande» da dovere essere «trattato da principe alla corte». E grida il suo dissenso, vorrebbe volare per conquistare il sole. Fuggire anche da Dedalo, che erige «muri inestricabili, corridoi ciechi e passaggi d'inganno», per non restare «un

figlio, sempre figlio...». Riaffiora così, in chiave mitica, il conflittuale legame –tanto indissolubile da rendere volutamente fallimentare qualunque tentativo di fuga– fra Stefano e Luigi, anch'egli come Dedalo «dio» irascibile e impietoso che sovrasta e umilia. Dal pirandelliano «antro della bestia», come dal labirinto dove gli eroi sono rinchiusi, è possibile evadere non con la ragione, il filo d'Arianna, ma con un colpo d'ala improvviso che consente di sottrarsi allo stato di necessità. Icaro sfidando nel gioco mortale i limiti naturali per sperimentare nel modo più arrischiato le possibilità di una libertà infinita, Dedalo, che ha costruito le ali, «sordo e cieco al mondo», obliando il figlio che «vola alla morte», non vedendo se non l'arditezza dell'impresa. La sua «benigna faccia di menzogna» sorridendo paterna e «all'ingenua fiducia d'un bambino/ cieco d'amore» confermando l'inganno. Guidato com'è da un demone che lo eccede, Dedalo si spinge fino agli esiti estremi di conoscenza e di empietà, sacrificandolo. Ma non è forse una forte e totalizzante vocazione incompatibile con le responsabilità del normale agire umano? Non c'è arte senza colpa, ricorda Georges Bataille.

Dopo circa dieci anni di silenzio, pausa fortemente compresa d'orrore bellico immessa com'è nell'accadere di eventi eccezionali che rievocano in lui quelli dolorosamente patiti nel primo conflitto mondiale, Stefano ritorna al teatro con *Sacrilegio* massimo. Sintesi epica dell'esperienza storica d'un trentennio, protesta eloquente e disperata contro la guerra, la violenza, il razzismo. «Ammonimento» e insieme «appassionata invocazione di pace». La tragedia, la prima ad essere firmata da Stefano col suo vero cognome, «opera impegnativa, densa e ricca come da anni non mi è riuscito di trovare», gli scrive Giorgio Strehler, è messa in scena al «Piccolo Teatro» di Milano il 18 febbraio 1953.

In un tempo e in un luogo indefiniti, ma idealmente riconducibili all'eccidio delle Fosse Ardeatine, elevato a simbolo di ogni massacro, a guerra finita, una compagnia di comici rievoca «in forma di spettacolo» le trenta drammatiche ore dei trecento ostaggi ebrei giustiziati dai nazisti. Per appassionata invocazione di pace, per rendere testimonianza del sacrificio ma soprattutto per riabilitare la figura di Davide Levi, l'unico nome dimenticato tra i martiri, escluso «sotto l'apparenza d'una casuale omissione» dalla celebrazione nazionale dell'Olocausto. E restituirgli così, con «quest'atto di solidarietà umana», la dignità che soltanto la memoria conferisce mettendo in scena quel dramma, I nostri bei vestiti, che Davide, «impegnandosi a una prova impossibile», allestì per i carnefici nel vano tentativo di guadagnare con «l'offerta del suo ingegno» il prezzo del riscatto.

Come Borges, che tenta di comporre un'immagine dell'universo non mitica sebbene desunta dal mito, o Brecht, che muove maschere per mostrare il perverso meccanismo morale della società, Stefano, consapevole che funzione del teatro è quella di destare alla verità, negli anni del decollo industriale, del miracolo economico, dell'euforia consumistica, della massificazione e della globalizzazione, in un panorama letterario che si presenta problematico, variamente orientato, talora condizionato dalla gestione neocapitalista della cultura, analizza i processi di trasformazione della società, cogliendone le contraddizioni nei quattro monologhi di forte, esacerbata ispirazione femminista scritti per Paola Borboni. Liricamente sospeso tra sordo dolore e accorata speranza *Figli per voi*, rivendicazione di uno spazio d'esistenza tutto proprio Fine di giornata, orgogliosa emancipazione dalla servitù

maschile *Donna inviolata*, dolorosamente surreale *La voce della Terra*. Ancora una volta, tutto l'orrore e l'assurdità della guerra, tutto il «male che governa il mondo»; il peso del «dovere» quotidiano e il riscatto dalle «minime cose in cui si consumano le giornate e la vita» di una casalinga; la consapevolezza della ricchezza e autonomia femminile; il profetico vaneggiare di una visionaria sul destino di distruzione che attende gli uomini se non lavorano per salvare la Terra, per «rendere eterna la Madre».

Nel '67, alla vigilia della ventata rivoluzionaria che nei paesi industriali si esprime soprattutto coi movimenti di contestazione giovanile, mentre alcuni popoli dell'est asiatico resistono alla schiacciante forza militare americana o si ribellano alla politica imperialista che tende all'accaparramento economico dei giacimenti petroliferi, Stefano denuncia la disumanizzante dialettica del potere che «esclude l'uomo» mediante la vicenda de *Il Beniamino infelice* composta, come Icaro, parte in versi e parte in prosa, narrata da Kamir, vecchio cantastorie arabo. Ambientata nel piccolo Emirato di el-Gail e nella città di Londra, dove ha sede la Big Oil, la «leggenda» chiude amaramente la produzione teatrale di Stefano, di sorprendente modernità. «Giovane e sano come il sole al mattino», tormentato e ingenuo sovrano, cresciuto nell'ignoranza assoluta della miseria del suo popolo, che vorrebbe far partecipe del benessere che il petrolio assicura, di fronte agli intrighi l'innocente Aïd prende coscienza dell'autentico significato del potere e dei suoi limiti invalicabili.

Stefano, che ha puntato le armi dialettiche contro il malessere esistenziale di cui ha denunciato l'insostenibile peso, sente che il suo compito non consiste soltanto nell'analizzare o chiarire quanto di oscuro e misterioso pervade la difficile convivenza civile, l'impervia e contratta strada dei sentimenti. Il suo dovere d'intellettuale di razza dalla sensibilità ombrosa è quello di dare testimonianza, con schegge avare di pianto, della sofferente realtà e del vagheggiamento d'un mondo giusto, di un'oasi d'originaria innocenza. Scrittura d'amore, la sua, e di tenebra, spessa come un muro. Un universo mobile, rettilineo, zigzagante, sicuro e circospetto. Da cui nitido elice e si propaga quel «filo pulito di suono» che, per sua stessa confessione, Stefano auspicava giungesse al suo ideale lettore¹.

¹ Sulla figura e l'opera dello scrittore ci sia consentito rinviare a: Stefano PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ e Enzo ZAPPULLA, Milano: Bompiani, 2004, 3 voll., pp.1500.