

The Representation of the
Mediterranean World
by Insiders and Outsiders

Edited by
Antonio C. Vitti
Anthony Julian Tamburri

BORDIGHERA PRESS

© 2018 by the Authors

All rights reserved. Parts of this book may be reprinted only by written permission from the author, and may not be reproduced for publication in book, magazine, or electronic media of any kind, except for purposes of literary reviews by critics.

Printed in the United States.

Published by
BORDIGHERA PRESS
John D. Calandra Italian American Institute
25 West 43rd Street, 17th Floor
New York, NY 10036

SAGGISTICA 28
ISBN 978-1-59954-113-6

TABLE OF CONTENTS

- Antonio C. Vitti & Anthony Julian Tamburri • "Prefazione"
(ix)
- Daniela Bombara • Incontri, scontri, inattese sinergie fra Sud
e Nord nelle opere di Pirandello, Messina, Martoglio (1)
- Assunta De Crescenzo • Tra personaggi, fantasmi e attori:
La passione e il limbo in Luigi Pirandello e in Eduardo
De Filippo (37)
- Cinzia Gallo • La Palermo mediterranea di Santo Piazzese
(77)
- Mario Inglese • La "casa a cielo aperto": Metafore
palermitane nella narrativa di Giorgio Vasta (91)
- Jan Marta • *Mediterraneo* (1991): Yesterday and Tomorrow
(121)
- Trinis Antonietta Messina Fajardo • Voci senza volto e
peregrini del mare in cerca del paradiso: odissee migratorie
nella recente narrativa spagnola e latinoamericana (143)
- Domenico Palumbo • τί ἐστί; il Mediterraneo come τέλος
(155)
- Ilaria Parini • "I'm a man. I got a lot of hormones in my
body": The Italian Man in Kasdan's *I Love You to Death*
(169)
- Daniela Privitera • La Grande Madre mediterranea e
l'enigma dell'anima italiana: Metamorfosi di un mito
dalla letteratura alla politica (189)

Francesco Scaglione e Roberto Sottile • Tanti popoli, una lingua comune. Aspetti socio-linguistici della lingua franca del Mediterraneo (201)

Rosario G. Scalia • Mafia e mito: un rapporto dialettico (219)

Anthony Julian Tamburri • Appunti su una nuova critica sulla letteratura degli americani italiani (239)

Maria Rosaria Vitti-Alexander • Dalla fame alla fama: da un paesino della Ciociaria a Montparnasse (253)

Antonio C. Vitti • La Storia e la ministoria raccontate da un inconsueto privilegiato che si ritrova subalterno (263)

Tarbouni Younasse • The Moroccan Diaspora And Political Representation Between Myth And Reality (301)

Index of Names (335)

Tra personaggi, fantasmi e attori:
La passione e il limbo in Luigi Pirandello e in Eduardo De
Filippo

Assunta De Crescenzo
UNIVERSITÀ FEDERICO II – NAPOLI (IT)

I sei personaggi che, nella *pièce* di Luigi Pirandello (1921), compaiono sulla scena alla ricerca di un autore che comprenda il loro intimo dramma e ne permetta la realizzazione, sono assimilabili – secondo una lettura che valorizza la complessità dell’immaginazione pirandelliana – a presenze dimoranti in una dimensione ulteriore rispetto a quella terrena, che ambiscono a compiere il proprio destino sulle tavole di un palcoscenico. La loro vicenda, come quella che coinvolge altri personaggi pirandelliani, ha lasciato tracce inequivocabili nell’immaginario culturale novecentesco e continua a lasciarne tuttora, generando una serie di interpretazioni e riletture. Pertanto, in occasione del 150° anniversario della nascita di Pirandello, il presente saggio intende rintracciare i punti di contatto, le analogie e le differenze esistenti tra l’opera dell’Agrigentino e la commedia *Questi fantasmi!* (1946) di Eduardo De Filippo.



I fantasmi, nel senso di anime dei trapassati, fanno spesso capolino dalle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello; vagano indisturbati come ospiti d’onore negli scenari più vari. Sono, in realtà, “personaggi-pretesto”, con un ruolo ben preciso nell’economia della novella: far nascere dubbi e interrogativi, sollecitare discussioni, mettere a confronto posizioni e codici interpretativi della realtà.

Prendiamo, ad esempio, la novella *Visitare gli infermi* (1896):¹ il dialogo si svolge tra l’avvocato Deodati e il dottor Matteo Bax,

¹ Pubblicata in *Roma di Roma*, in cinque puntate, dal 9 al 13 novembre 1896; in *Befsi della morte e della vita*, seconda serie, Firenze: Lumachi, 1903; in *Un cavallo sulla luna*, Milano: Treves, 1918; in *Donna Mimma*, Firenze: Bemporad, 1925. Ora in Pi-

giovane medico, non ancora affermato, ma consapevole della propria missione. Convocati al capezzale di un moribondo, si trovano ad affrontare la questione della caducità del corpo e della sopravvivenza dell'anima. Una sopravvivenza vagliata e comprovata, secondo alcuni, dai "tavolini ruotanti" e "parlanti" nei tanti salotti-bene europei dell'epoca.² Il medico, a proposito degli esperimenti spiritici, sbotta risolutamente: "Ciarlatanerie!" (NpA, II, 1513). L'avvocato è, per così dire, più possibilista e definisce tali esperimenti una "nuova sollecitudine intellettuale" (NpA, II, 1513). E giustifica questa sua posizione: i cinque sensi dell'uomo sono limitati rispetto a ciò che costituisce la natura nella complessità delle sue manifestazioni, visibili e non visibili; pertanto, percepire e concepire tutta quanta la natura è impossibile. Il dottor Bax, poi, per confutare le parole del Deodati, racconta ai presenti come un morto gli "spense la candela" (NpA, II, 1514). Si trovava presso la Sala anatomica che era ancora notte, per procurarsi "un buon pezzo da studiare: testa e busto" (NpA, II, 1513), come gli avevano commissionato alcuni suoi colleghi, visto che era mattiniero. La Sala era al buio e bisognava entrarvi con una candela. Le casse giungevano direttamente dalle chiese, coi cadaveri ancora vestiti, ed erano posate sulle lastre di marmo dei tavoli. Sollevando il coperchio di una di quelle casse, ecco che "- ffff! - un soffio" gli spense la candela. Preso dal terrore, immerso nel buio, Bax lasciò cadere il coperchio di botto e gridò spaventato: "Bartolo! Bartolo!" (NpA, II, 1514). Bartolo, il bidello della Sala, accorse col lume e lo trovò con "i capelli irti sulla fronte" e "gli occhi fuori del capo" (NpA, II, 1514). Il cadavere era quello di "una bella ragazza" (NpA, II, 1515). "Che ha fatto?", gli chiese Bartolo tra l'incredulo e il divertito. "Le ha spento la candela? Vuol dire che non voleva es-

randello 1994, II, 1496-1518 (il titolo di *Novelle per un anno* da ora in poi sarà siglato in NpA).

² In merito ci si consenta il rinvio a De Crescenzo 2011, in cui si dà conto dell'amplissima diffusione dello spiritismo a Napoli e dell'atteggiamento scettico e irridente di Roberto Bracco ("Baby"). Vd. anche Piedimonte 2013.

ser veduta da un giovanotto così coricata". "- Ma quel soffio? -", gli domandano alcuni degli astanti. "- Gas! -", risponde il medico "con un gesto di noncuranza", ridendo "allegrementemente" (NpA, II, 1515). Dunque, il dottor Bax si rivela ben fermo nelle proprie convinzioni, dimostrando col suo racconto che dietro ogni fenomeno inquietante c'è sempre una causa naturale.

Nella novella *La casa del Granella* (1905),³ l'esito, comico nelle sue implicazioni, fa pensare che davvero la casa sia infestata dagli spiriti, anche se non è del tutto impossibile che vi sia l'intervento del caso: dinanzi al proprietario dell'appartamento, il Granella appunto, scettico inveterato e soprattutto interessato a dimostrare l'inesistenza d'ogni fenomeno che invaliderebbe il suo diritto a locare, si srotola all'improvviso "una lingua spropositata, bianca, [...] un rotolo di carta da parato" che si allunga "silenziosamente lungo il pavimento, dall'uscio dell'altra camera, rimasto aperto! [...] Ma chi lo aveva fatto precipitare di là" - si chiede con angoscia il Granella - "e poi scivolare così, svolgendosi, lungo il pavimento di due stanze, imbroggiando perfettamente l'uscio aperto?" (NpA, I, 276). La qual cosa, ovviamente, lo fa scappar via dalla casa a gambe levate, dinanzi allo sguardo beffardo e finalmente soddisfatto dell'avvocato Zummo, difensore degli inquilini vittime dell'infestazione, nascostosi poco distante.⁴

L'agnostico Pirandello, tuttavia, pur continuando ad interrogare l'esperienza propria e altrui e a rappresentarla con le tonalità più varie, non giungerà mai ad una conclusione positiva "alla Ca-

³ Pubblicata in *Il Marzocco* del 27 agosto 1905; in *La vita nuda*, Milano: Treves, 1910; in *La vita nuda*, Firenze: Bemporad, 1922. Ora in NpA, I, 258-277.

⁴ Le vicende narrate in queste novelle di Pirandello oscillano - diciamo con Todorov - tra il "fantastico", che è in bilico tra il "meraviglioso" e lo "strano" e lascia sospeso il giudizio sulla natura dei fenomeni, e lo "strano" stesso; lo "strano", infatti, è una categoria che designa ciò che solo in apparenza può far pensare a una fenomenologia di tipo super- o preter-naturale; ma poi, a una più attenta analisi e ricostruzione dei fatti, è spiegabilissimo col sistema logico e scientifico contemporaneo (si pensi ai racconti di Edgar Allan Poe, per esempio). Si veda Todorov (1970) 2000.

puana", che, com'è noto, fu conquistato nei suoi ultimi anni dalla fenomenologia metapsichica e spiritistica;⁵ né tantomeno, per sua costituzione psicologica ed esperienze di vita, potrà mai approdare a una qualsivoglia fede religiosa.

Per il narratore della novella *I pensionati della memoria* (1914)⁶ — dietro il quale si nasconde l'Autore con le sue idee — i morti sono dei "disillusi", in quanto la realtà è un'illusione per tutti gli esseri umani viventi; nel momento in cui cessa la vita, cessa anche l'illusione. Ma cessa la "loro" illusione, non quella altrui, cioè di chi li ha conosciuti: "Io e voi, infatti", argomenta il narratore, "vediamo, sentiamo e pensiamo, ciascuno a modo nostro noi stessi e la vita. Il che vuol dire che a noi stessi e alla vita diamo ciascuno a modo nostro una realtà: la proiettiamo fuori e crediamo che, così com'è nostra, debba essere anche di tutti; e allegramente ci viviamo in mezzo e ci camminiamo sicuri, il bastone in mano, il sigaro in bocca" (NpA, II, 1520).

La vita che ti diedi (1923)⁷ poggia sullo stesso assunto. Chi parte scompare dalla nostra vista, sia che vada in un altro luogo terreno,

⁵ Vd. Capuana, 1995; nel volume, curato da Simona Cigliana, attraverso gli scritti di Capuana è tracciato il graduale processo di "conversione" che da *Spiritismo?* (1884) giunge fino a *Mondo occulto* (1896). La metapsichica e l'esoterismo capuaniani, già assimilati al processo della creazione artistica dall'autore di Mineo, verranno rielaborati da Pirandello e miscelati con la dottrina teosofica, sempre a scopo meramente estetico, per dar vita a quella che poi diverrà la sua teoria del personaggio. Vd., in merito, Vicentini (1970) 1985 e Illiano 1982.

⁶ Pubblicata in *Aprutium*, gennaio 1914; in *Un cavallo sulla luna*, Milano: Treves, 1918; in *Donna Mimma*, Firenze: Bemporad, 1925. Ora in NpA, II, 1519-1524.

⁷ *La vita che ti diedi* — dramma rappresentato per la prima volta al Teatro Quirino di Roma il 12 ottobre 1923, il cui testo fu pubblicato, poi, da Bemporad nel 1924 — nasce dalla commistione tematico-concettuale di due novelle: *I pensionati della memoria*, appunto, e *La camera in attesa* (1916). Un figlio si allontana dalla propria madre per sette anni, senza mai darle notizia di sé. La madre vive del ricordo del figlio, alimentando il proprio amore con l'ausilio esclusivo dell'immaginazione: lo sente e lo vede vivo, sereno, intraprendente, anche se distante, assente. All'improvviso il figlio ritorna, ma per morire subito dopo nella casa natia. La madre, affranta, cerca un sollievo nel negare la realtà della sua morte, continuando a immaginarlo vivo, a "inventarlo", così come quando egli era lontano, e sperando un giorno di vederlo tornare. (Pirandello 2007, III, 185-201). È una delle

sia che muoia: basta assumere la convinzione che la persona scomparsa, cioè defunta, sia in viaggio e porsi nella condizione serena dell'attesa: prima o poi tornerà. Tale persona vive in noi di una vita che durerà quanto la nostra stessa vita; cioè, dal nostro punto di vista soggettivo, "per sempre". Ecco perché l'Autore intitola l'altra novella *I pensionati della memoria*: i "pensionati" sono, per l'appunto, i defunti, "coloro che stanno a pensione" presso la memoria di chi li ha conosciuti ed è rimasto in vita.

D'altronde, come osserva Paolo Puppa, è inequivocabile "la contiguità tra spazio funebre" e luogo della rappresentazione, che sia pagina o tavola del palcoscenico: "quasi unico luogo della resurrezione nell'universo laico novecentesco" (Puppa 2011, 77). L'accompagnamento funebre coincide ne *I pensionati della memoria* con l'ultima rappresentazione della loro vita; la vita, pertanto, è tutta una gran recita. Al riguardo è possibile riscontrare delle analogie con la teoria di Evreinov,⁸ secondo la quale tutta la vita, animale, vegetale e persino minerale, nel suo dispiegarsi, è una "rappresentazione": è detta, infatti, teoria del "panteatralismo", esposta dal drammaturgo russo nel suo *Teatro della vita* del 1913 (la novella di Pirandello è del 1914). Evreinov è, inoltre, l'autore di un dramma, *Ciò che più importa*, messo in scena a Pietroburgo nel 1921 (rappresentato, poi, nel 1925 presso il Teatro d'Arte di Roma); nella figura del protagonista, il dottor Fregoli, una sorta d'illusionista filantropo, è possibile scorgere un'anticipazione del mago Cotrone dei *Giganti della montagna*, il primo atto del quale, dal titolo *Fantasma*, viene pubblicato sulla *Nuova Antologia* nel dicembre del 1931.⁹ Il lavoro, come informa una nota al testo, era da intendere come un'opera compiuta, che avrebbe presto trovato la via della rappre-

strategie di sopravvivenza che il genio di Pirandello escogita per far fronte al dolore, senza morire o impazzire; vd. in merito De Crescenzo 2016 e Todorović 2016.

⁸ Vd. Evreinov 2013.

⁹ Rinviamo a Vicentini 1993, 195-204.

sentazione; ma la rappresentazione, com'è noto, allora non ebbe luogo.

Cotrone è un mago, ovvero un evocatore di spiriti. Spiriti che rievocano, per molti versi, gli "elementali" della teoria teosofica di Madame Blavatsky (1831-1891),¹⁰ ovvero esseri appartenenti ai quattro elementi, che vagamente ricordano le creature dei boschi e delle acque della nostra mitologia, o anche i *troll*, gli elfi delle leggende nordiche: il carattere sincretico della teosofia permetteva tali commistioni, visto che fondeva tra loro elementi del neoplatonismo, "scientificamente" rivisitato, della mistica medioevale e rinascimentale e del pensiero di Giordano Bruno (che a Pirandello era molto caro per la carica demistificante della sua opera),¹¹ nonché estrapolazioni dai sistemi filosofico-religiosi induista e buddhista.

Giovanni Macchia (1981) e poi, sulle sue orme, Antonio Illiano (1982) e Umberto Artioli (1989) hanno comprovato, del resto, mutazioni dal pensiero teosofico per la teoria del personaggio di Pirandello. Il primo accenno compiuto di questa teoria si può far risalire alla novella *Personaggi* (1906).¹² In essa Leandro Scoto, "dot-

¹⁰ Si veda *The Key to Theosophy* (1889) (Blavatsky 2017), che sintetizza e fonde i primi due libri da lei pubblicati: *Isis Unveiled. A Master Key to the Mysteries of ancient and modern Science and Theology* (1877) e *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion and Philosophy* (1888). Per ulteriori ragguagli, si veda Pupino 2000, cap. III, *Ombre nell'ombra*, in part. 17-21 e 25-51; inoltre ci sia permesso il rinvio a De Crescenzo 2010.

¹¹ "[...] Giordano Bruno, se permettete, *academico di nulla academia*, autore tra l'altro, dello *Spaccio della Bestia trionfante*, della *Cabala del Cavallo Pegaseo*, dell'*Asino Cillenico* e del *Candelajo*; colui che ebbe per motto, come tutti sanno: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, che pare il motto dello stesso umorismo" (Pirandello 1995, p. 145). Come è indicato in nota da Pietro Milone (ivi, 145), il motto bruniano più su citato era già stato adoperato da Pirandello per intitolare un florilegio di sei poesie pubblicate nella *Rivista d'Italia* dell'ottobre 1901, poi ospitate nell'ultima sua raccolta *Fuori di chiave* (1912). Per le similarità tra la fisionomia intellettuale e morale di Bruno e Pirandello, ci sia consentito il rinvio a De Crescenzo 2005.

¹² Pubblicata in *Il Ventesimo* del 10 giugno 1906; negli apparati delle *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, vol. III, t. II, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1990. Ora in NpA, III, Appendice, 2656-2662.

tore in scienze fisiche e matematiche" si presenta al narratore (che si esprime in prima persona) con un libro di Charles Webster Leadbeater (1854-1934), vescovo della Liberal Catholic Church e teosofo inglese, allievo di Annie Besant (1847-1933), a sua volta erede delle concezioni della capostipite Madame Blavatsky. Questo libro è, con molta probabilità, *Il piano astrale (The Astral Plane. Its Scenery, Inhabitants, and Phenomena, 1896)*,¹³ in cui egli spiega in che cosa consistano l'"essenza elementale" e la creazione delle "forme-pensiero". Un etere modellabile dall'azione del pensiero umano ci circonda. Più il pensiero è intriso d'emozione, più forte e persistente è il desiderio, tanto più la forma che ne deriva acquista consistenza e autonomia, sino a manifestarsi "sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso; e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria" (NpA, III, Appendice, 2661). Una vita autonoma e indistruttibile, se calata, però, nella realtà di una narrazione o in una rappresentazione scenica. "Ne sono una prova tutti i personaggi creati dall'arte", prosegue Scoto. "Alcuni han pur troppo vita efimera; altri immortale. Vita vera, più vera della reale, sto per dire! Angelica, Rodomonte, Shylock, Amleto, Giulietta, Don Chisciotte, Manon Lescaut, Don Abbondio, Tartarin: non vivono d'una vita indistruttibile, d'una vita indipendente ormai dai loro autori?". — "Scusi", gli risponde il narratore-autore, "dove vuole arrivare con codesta dissertazione teosofico-estetica?" — "Alla vita", esclama Scoto con un gesto melodrammatico, "Io voglio vivere, ho una gran voglia di vivere per la mia e per l'altrui felicità. Mi faccia vivere, signore! [...] Mi dia, la prego, un'esistenza imperitura!" (NpA, III, Appendice, 2661). Di qui ai *Sei personaggi* il passo è breve; il legame con la battuta che il

¹³ *The Astral Plane* compariva tra i libri di Pirandello nella traduzione francese (*Le plan astral*), presso la sua abitazione di via Bosio a Roma (oggi Istituto di Studi pirandelliani e sul Teatro contemporaneo, Casa Museo, Archivio e Biblioteca); in proposito, si veda Barbina 1980, 53; e Manotta 1998, 245-248, s.v. "Spiritismo".

Padre rivolge al Capocomico, in cui è espresso il medesimo concetto, è evidente:

[...] chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché—vivi germi—ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire: far vivere per l'eternità. (Pirandello 2014, 31)¹⁴

Due parole-chiave si rivelano nella succitata battuta del Padre nei *Sei personaggi*: “fantasia” ed “eternità”. La fantasia, per Pirandello, coopera con la natura nella sua opera di creazione, estendendo quest'ultima dal regno della precarietà e dell’“interesse”, che è la realtà, a quello dell’eternità e del “disinteresse”, che è l'Arte. Anche per Eduardo De Filippo i due termini sono di cruciale importanza. La fantasia è l'unica strategia che garantisce all'uomo di vivere bene, cioè di campare con “allegria”, come recitano i versi di *Fantasia* (1956):

¹⁴ Va tuttavia precisato che, nella seconda edizione del dramma (1925), nelle didascalie Pirandello forniva particolari inerenti all'essenza di tali personaggi, che non dovevano “apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori” (Pirandello 2014, 27). Ecco quanto osserva Claudio Vicentini: “Poi, nella nuova versione della commedia, non appena i sei personaggi salgono sul palco, la scena s'illumina improvvisamente di una fantastica luce. E le sei figure s'impongono e agiscono nello spazio della scena proprio come le immagini profonde della vita psichica affiorano e si muovono nella nostra mente, indipendenti dalla nostra volontà, e ci ossessionano, e non possono essere sopresse, dissolte, eliminate. Al richiamo del capocomico che ordina di scacciare i sei personaggi il direttore di scena si fa avanti, ma subito si blocca, come trattenuto da uno strano sgomento. E a tratti, nei gesti e negli atteggiamenti, i personaggi rivelano la loro dipendenza da un mondo ulteriore, segreto, percorso da una dinamica diversa da quella che anima la nostra vita di tutti i giorni. [...] Il loro avvento non può più essere percepito come un incidente curioso, ma tutto sommato normale. È un fenomeno perturbante, che scuote e sconvolge” (Vicentini 1993, 114-115). Vd. anche Alonge 1986, Cigliana 2005 e Krysinski 2017.

Pigliammoce sta vita cumme vene,
llassammo for' 'a porta 'a pucundria,
mparammece a campà c' 'a fantasia:
nce sta cosa cchiù bella pe campà?

'A fantasia se sceta ogne matina,
comme si fosse prencepe rignante,
affonna 'e mane aperte int' 'e brillante
e nun s' 'e piglia: che s' 'e ppiglia a ffà?

E che curredo tene! Nu mantiello
ca luce cchiù d' 'o sole e nun è d'oro;
quanno se mena ncuollo stu tesoro,
abbaglia 'a vista: nun se può guardà.

Po' tene nu relogio cumpiacente,
cu sissanta minute d'allegria,
mmiez' 'o quarante liegge: FANTASIA
e fa tà-tí, tà-tí, nun fa tí-tà...¹⁵

Anche qui è il “disinteresse”, ovvero la gratuità della fantasia e della creazione, che predomina, come si evince in particolare dalla seconda quartina. La straordinaria bellezza della fantasia “nun se può guardà” per l'intensità della sua luce; essa richiama il bagliore del *Numen*, che è “cchiù d' 'o sole” e dà vita e splendore ad ogni cosa. La fantasia sovrasta ogni regola stabilita; è anarchica, o meglio ha leggi proprie, segue una sua logica – gaia, gioiosa, allegra – che sovverte l'unidirezionalità del tempo (“e fa tà-tí, tà-tí, nun fa tí-tà”), ribaltando l'altra logica, quella consequenziale dalla

¹⁵ De Filippo 2004, 73. “Prendiamoci questa vita come viene, / lasciamo fuori alla porta l'umor nero, / impariamo a vivere con la fantasia: / esiste cosa più bella per campare? // La fantasia si sveglia ogni mattina, / come se fosse un principe regnante, / affonda le mani aperte nei brillanti / e non se li prende: che se li prende a fare? // E che corredo possiede! Un mantello / che riluce più del sole e non è d'oro; / quando indossa questo tesoro / abbaglia la vista: non si può guardare. // Poi possiede un orologio compiacente, / con sessanta minuti d'allegria, / in mezzo al quadrante leggi: FANTASIA / e fa tà-tí, tà-tí, non fa tí-tà” (traduzione letterale nostra).

quale scaturiscono i nessi di causa-effetto che regolano la nostra vita ordinaria.

E il teatro non è tecnica, è appunto fantasia:

Il teatro, il teatro... è un mistero, il teatro è sorpresa, è immaginazione, come dire, fantasia. Il teatro è tutto. Può rallentare il passo per un momento, ma poi si riprende: il teatro è sempre vivo, sempre in ripresa. Come mai? Perché il teatro è misterioso. Cinema, televisione possono anche avere un grande successo, ma poi si afflosciano, sono meccanismi che saranno superati da altri meccanismi. Il teatro, invece, è un groviglio misterioso che nasce da niente, che si può costruire e ricostruire, che ci fa capire chi eravamo e chi siamo, che cosa volevamo e qual è la nostra vita. (Eduardo, in Calcagno 2014, 50).¹⁶

A sua volta, Pirandello aveva definito il teatro come "forma viva" e quindi come "conquista dello spirito" nell'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro* (*Corriere della Sera*, 16 giugno 1929) (Pirandello 1993, 1030-1031). L'arte è ricerca continua — leggiamo in *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923)¹⁷ — e, come tale, si traduce in una sorta di epistemologia spirituale, i cui esiti creativi non sciolgono il mistero, ma lo rappresentano in una forma "che è la ragione stessa della loro vita perenne" (Pirandello 1993b, 233).

Quante analogie tra i due autori, soprattutto in relazione alle tematiche cruciali su cui riflettere e alle quali dare un'interpretazione personale e, quindi, originale; ma anche quante differenze, sulle quali si è discusso, e tuttora si discute, intensamente; cogliamo quindi l'opportunità di mostrarne alcune in merito alla finalità

¹⁶ Il volume del giornalista napoletano Paolo Calcagno, corredato di bellissime foto di archivio, raccoglie interviste rilasciate da Eduardo nel decennio 1974-1984, cucite "a uncinetto", come commenta l'attore-autore, in un'unica lunga e ininterrotta "conversazione" (Presentazione, 13-14).

¹⁷ *Teatro nuovo e teatro vecchio* è il testo di una conferenza tenuta da Pirandello a Venezia nel luglio del 1922; pubblicato in *Comoedia* (1° gennaio 1923); ripreso dall'Autore, con ampliamenti e modifiche, il 12 maggio del 1934, per l'inaugurazione della nuova sede del quotidiano torinese *La Stampa*; per ulteriori raggugli, vd. Pirandello 1993b, 226.

dei "personaggi-fantasma" che compaiono nel dramma di Eduardo del 1946 e alla natura del suo teatro.

Ricordiamo che *Questi fantasmi!*, opera in tre atti con le caratteristiche della farsa tragica, inserita nella raccolta *Cantata dei giorni dispari*,¹⁸ è stata probabilmente scritta nel 1945 (ma l'idea risale a dieci anni prima)¹⁹ e rappresentata il 7 gennaio 1946 al Teatro Eliseo di Roma, con la compagnia "Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo"; ne è stato fatto un adattamento televisivo nel 1962, che si discosta dal testo teatrale solo per piccole differenze che, di fatto, lasciano intatti la sostanza e il significato dell'opera.²⁰ Nella presentazione della versione televisiva, Eduardo, novello cantastorie, afferma che "i fantasmi siamo noi; lo siamo quando non vogliamo credere a una realtà che ci annienta, ci schiaccia. Per salvare la faccia, crediamo in tutto ciò che può illudere. I fantasmi li vede chi ci crede e Pasquale Lojacono ci crede. [...] Se si ha una moglie bella" e più giovane di circa vent'anni, "è necessario credere nei fantasmi". In una intervista apparsa nel 1983 sul *Corriere della Sera*, Eduardo ribadisce di aver scritto la commedia di Pasquale Lojacono, "per dire che i fantasmi non esistono, i fantasmi siamo noi, ridotti così dalla società che ci vuole ambigui, ci vuole lacerati,

¹⁸ Nella tradizione napoletana, i giorni "dispari" sono quelli sfavorevoli, avversi, in cui tutto va storto, contrapposti a quelli "pari", più sereni e gratificanti.

¹⁹ Lo testimonia lo stesso Autore nell'intervista rilasciata a Orio Vergani, *Corriere dell'informazione*, 24 aprile 1959; si veda Quarenghi, *Nota storico-teatrale*, in De Filippo 2005, 317; De Blasi 2016, in part. 144-145 e, per approfondimenti, ancora De Blasi, *Nota filologico-linguistica*, in De Filippo 2005, 417. Per il mutamento del teatro eduardiano avvenuto col passaggio dai "giorni pari" ai "giorni dispari", si vedano Giammusso 2004, 139; e De Matteis 2012, 168-169.

²⁰ Le repliche proseguirono per ben sei stagioni con grande successo (si veda Giammusso 2004, 220-221). Nel 1954 esce nelle sale il film con Renato Rascel protagonista ed Eduardo regista. Diversa è la trasposizione cinematografica di Renato Castellani, del 1967, che è un adattamento libero del dramma, con Vittorio Cassman, Sophia Loren, Mario Adorf, Aldo Giuffrè e Marcello Mastroianni, rispettivamente nel ruolo di Pasquale Lojacono, Maria Lojacono, Alfredo l'amante/fantasma, Raffaele il "guardaporta" e un fantasma scozzese che non compare nell'originale di Eduardo.

insieme bugiardi e sinceri, generosi e vili".²¹ A dimostrazione di ciò, basta dare uno sguardo all'elenco dei personaggi, definiti non come tali, ma come "anime", termine accompagnato, di volta in volta, da un attributo che ne definisce le qualità:

Pasquale Lojacono (anima in pena)
 Maria, sua moglie (anima perduta)
 Alfredo Marigliano (anima irrequieta)
 Armida, sua moglie (anima triste)
 Silvia, 14 anni; Arturo, 12 anni: loro figli (anime innocenti)
 Raffaele, portiere (anima nera)
 Carmela, sua sorella (anima dannata)
 Gastone Califano (anima libera)
 Saverio Califano, maestro di musica; Maddalena, sua moglie (anime inutili)
 Due facchini (anime condannate)
 Il Professor Santanna (anima utile, ma non compare mai)²²
 (QF 3)

Probabilmente, gioca anche il fatto che, nel dialetto napoletano, la dimensione creaturale e indifesa di un individuo viene indicata proprio da questo epiteto, "anima", in espressioni del tipo: "Pover' anima!", un equivalente di "povero Cristo!", arricchito pe-

²¹ Quarta di copertina di *Questi fantasmi!*, d'ora in avanti siglato in QF (De Filippo 1971).

²² Crediamo che venga definita "utile" perché, al livello metateatrale, "permette" la rappresentazione; nella messa in scena rappresenta l'occhio esterno, distante, testimone obiettivo e disincantato ("l'occhio del mondo", lo definiva Eduardo). Come sottolinea Anna Barsotti, "l'espedito del monologo dialogato, per eludere e segnalare (allo stesso tempo) la comunicazione difficile fra gli uomini, arriva a fondare e riempire di senso il gigantesco qui pro quo rappresentato da *Questi fantasmi!*" Nella parte del Professor Santanna, — conferma Eduardo a Montalcino nel 1983, — sono appunto gli spettatori, ossia l'occhio del mondo delegato a un dirimpettaio. Così l'allocuzione al pubblico di un attore protagonista, passata dalla Commedia dell'Arte nella tradizione dello spettacolo partenopeo, diventa una nuova formula di teatro nel teatro: la solitudine di Pasquale trova sfogo nel simulato dialogo con l'unico personaggio che lo ascolterà fino in fondo, il pubblico" (Barsotti 2003, 141); a proposito della "comunicazione difficile", si veda Barsotti 2018. Per approfondimenti, rinviamo a De Blasi 2016, cap. VII, in part. 139-148. Vd. anche Quaronghi 1995 e Bruno 2013.

ro da un'empatia e un'intimità straordinarie; l'aggettivo poi ne qualifica la natura nella situazione drammatica, visto che, come dice Eduardo in apertura, "i fantasmi siamo noi". L'unica anima "utile" è quella del Professor Santanna, che tuttavia "non compare mai" e sta a designare il dirimpettaio del Lojacono, spettatore privilegiato che, sia nella realizzazione scenica sia nella versione televisiva, coincide col pubblico. Pertanto, parla, ma la sua voce non si sente; ciò che dice si deduce dalle risposte dei suoi interlocutori.²³

Siamo di fronte ad un'altra casa infestata (oltre a quella pirandelliana del Granella, cioè, a cui si è accennato poco fa); il proprietario la cede gratuitamente per cinque anni al nuovo inquilino Lojacono per "accreditarla" (QF 14), per sfatare cioè quella sinistra diceria.²⁴ Il Lojacono stesso, parlando al portiere, ci fa sapere che non crede a queste fandonie e che ha intenzione di aprire una bella pensione (è al momento senza lavoro), visto che l'appartamento si snoda sui quattro lati di un edificio del Seicento, con stanze ampie e numerose (diciotto camere con sessantotto balconi). Il portiere — Raffaele ("anima nera", perché vedovo ma anche perché uomo senza scrupoli, ladrunco e approfittatore) — lo ammonisce: davvero accade l'inspiegabile. Visioni strane, apparizioni: un guerriero, una testa d'elefante; tonfi, rumori, schianti; tant'è che, qualsiasi cosa avvenga, il proprietario esige che ogni giorno il suo inquilino si affacci a tutti i sessantotto balconi, ostentando una soddisfatta operosità, e dia evidente dimostrazione di condurre

²³ "Sul piano della scena", come precisa Nicola De Blasi, "il dialogo (monologo) con questo personaggio che non compare rappresenta una soluzione nuova, in parte anticipata da Rituccia (figura chiave di *Napoli milionaria!*, per quanto non visibile), e dai dialoghi di sfondo con personaggi fuori scena in *Occhiali neri*. [...] Inoltre il personaggio che viene solo descritto e pronuncia parole non ascoltate dal pubblico, ma ripetute da altri, si avvicina molto ai personaggi letterari, presenti nei testi, ma non portati in scena dagli attori" (De Blasi 2016, 143).

²⁴ A Napoli, e non solo, il fenomeno delle case infestate divenne un problema reale spesso di difficile soluzione, soprattutto per chi avesse voluto affittare un proprio appartamento soggetto, secondo le dicerie, ad infestazione; in proposito, si veda Piedimonte 2013, in particolar modo per le sentenze giudiziarie sulle case infestate, e Scotti 2013.

una vita normale, improntata alla serenità e alla contentezza. Accada quel che accada, Pasquale promette di non scappare: l'occasione è irripetibile e va sfruttata sino in fondo. Per quanto si dichiara uno scettico nato, con un senso pratico della vita, Pasquale pian piano si lascia suggestionare dai discorsi del portiere e, una volta rimasto solo in casa, mostra di non ~~essere~~ quell'uomo tutto di un pezzo che afferma di essere.²⁵ Ad ogni buon conto, ha promesso a se stesso di non demordere e di farsi una fortuna, da condividere con la moglie Maria (alla quale, però, al fine di non turbarla, non ha detto nulla dell'oscura leggenda che aleggia sulla casa e del patto col proprietario). E così farà, anche di fronte alla presenza di "un giovane sui trentasei anni" (QF 22) — circa una decina in meno di lui — che talvolta egli scorge aggirarsi indisturbato per casa (è l'amante della moglie): Pasquale, terrorizzato e sgomento, lo lascerà fare, non intralciandolo mai nei suoi movimenti, soprattutto quando si accorgerà che è uno spirito buono, una sorta di "munaciello"²⁶ estremamente generoso (Pasquale trova le tasche della sua giacca da camera sempre colme di denaro). Questa è la didascalia che chiude il primo atto in cui sono descritti lo stato

²⁵ Raffaele, il portiere, si congeda dal Lojacono dopo il lungo dialogo iniziale. Pasquale "rimasto solo, comincia a girare per la camera. Un po' fischietta, un po' ride fra sé. Mette a posto qualche tavolo, qualche sedia. Appare, però, preoccupato; di tanto in tanto, di scatto, si volta su se stesso, come se qualcuno, alle spalle, lo avesse chiamato. Poi con un sorriso melenso ricomincia a ciondolare per la scena. Appare sempre più preoccupato. Infatti, a un certo punto, esaltandosi nella sua stessa fantasia, comincia a correre per la stanza scacciando dal suo vestito, come se lo spolverasse, e specialmente dal didietro della giacca, qualche cosa di invisibile che egli crede lo trattenga nella corsa. Finalmente, ansante e congestionato trova scampo, irrompendo fuori al balcone di sinistra, richiudendo violentemente dietro di sé telaio a vetri e battenti di legno, in modo da determinare un rumore fragoroso" (QF 18-19).

²⁶ Secondo il folclore napoletano, il "munaciello" (piccolo monaco, perché di bassa statura) è uno spiritello birichino e dispettoso dimorante nei palazzi antichi; se prova simpatia per gli abitanti della casa, elargisce monete e piccoli doni, lanciandoli nei luoghi più impensati dell'abitazione. Mariilde Serao, com'è noto, ne descrive i tratti e le origini storiche nel suo libro dedicato alle *Leggende napoletane* (1881).

d'animo e l'atteggiamento di Pasquale subito dopo l'incontro col "fantasma":

Dissipando ormai qualsiasi dubbio sulla natura della visione, e valutandone la prodigiosa realtà, si sente mancare. Tremante di spavento, impallidisce fino all'inverosimile, balbetta qualche cosa d'incomprensibile e, sedendo lentissimamente, come per non agitare nemmeno minimamente l'aria che lo circonda, comincia a segnarsi ripetutamente, assumendo l'aspetto dell'ispirato, dell'asceta, del predestinato: di colui che ha visto il fantasma. (QF 26)

Sta di fatto che le connotazioni di tutto ciò che egli sembra considerare soprannaturale coincidono con gli elementi della spiegazione storica che Raffaele, il portiere, gli ha dato della presunta presenza spiritica: una coppia di amanti venne colta in flagrante dal nobile signore che decise di far murare vivi entrambi di qui, la maledizione che, da allora, cadde sull'abitazione. Ed è quindi plausibile che il Lojacono si lasci suggestionare; oltretutto, è probabile che davvero aleggino presenze disincarnate; si vedano per esempio le reazioni inconsulte di alcuni personaggi e, in particolare, della sorella del portiere, Carmela, instupidita da una tremenda, inenarrabile manifestazione: mentre racconta a Pasquale dell'accaduto, si interrompe bruscamente per rivivere le sensazioni sconvolgenti provate al momento dell'incontro con la prodigiosa e inattesa presenza:

Senza alcun preavviso, repentinamente, a questo punto [Carmela] emette un grido lacerante. I suoi occhi diventano fissi e inespessivi assumendo il pauroso sguardo dell'ebete. Non parla più. Per esprimersi emette dei suoni scomposti e dei mugolii bestiali. Il racconto diventa incomprensibile e terrificante. Mentre grida, si agita indicando ora l'ingresso, ora il terrazzo. Lo spavento di Pasquale è al colmo quando Carmela, sempre gridando, scappa come se avesse vissuto ancora una volta la scena raccapricciante di quel maledetto giorno. (QF 20)

E le reazioni di Gastone, il fratello di Armida, che proprio quando—in un dialogo concitato con Pasquale—sta per smascherare il cognato Alfredo, si ferma come per incanto, con lo sguardo atterrito, e inizia a danzare in modo strano, a piroettare, ridendo e urlando sino ad uscire di scena:

GASTONE Sai perché puoi fare le spese che fai e condurre la vita che conduci?... Perché mio cognato... e te lo voglio proprio dire: mio cognato... (*Non finisce di parlare. Si ferma, come per incanto, con l'espressione e col gesto che accompagnavano l'ultima parola. Fissa gli occhi nel vuoto con uno sguardo di spavento come per una visione terrificante. È tutto un attimo. Poi comincia a fare una specie di danza orientale, ridendo come se qualcuno lo solleticasse. Nel contempo emette un grido lacerante, cercando di colpire con tutte e due le mani qualche cosa che corre e cambia di posto sul suo corpo. Poi con danze e piccole piroette e gridarelli isterici esce per il fondo a destra*) 'A v' lloco... (*Via*)

PASQUALE (*terrorizzato e divertito insieme*) E c'ha visto chillo? (QF 43-44)

Ma in questo caso, c'è un antefatto—cosa che il Lojacono ignora, perché era assente quando Gastone ne aveva parlato con Alfredo e Maria—che elimina ogni mistero. Gastone, infatti, era stato assillato tutta la notte precedente dalla presenza di una lucertola che poi, al mattino, non era più riuscito a rintracciare nella stanza, nonostante la porta e le finestre fossero chiuse: "Ho messo la camera sottosopra: niente"¹⁾ commenta perplesso. "Non ho chiuso occhio per l'impressione... Mi pare sempre che me la sento addosso" (QF 39). Il fatto che egli pronunzi la battuta "'A v' lloco..." ("Eccola là"; letteralmente "La vedi là") lascia pensare che si tratti proprio della lucertola che, spostandosi rapidamente sotto la camicia e solleticandolo, gli fa fare quelle danze e quegli scatti improvvisi così strani e, dal punto di vista di Pasquale, così inspiegabili e buffi ("E c'ha visto chillo?"—"E che ha visto quello?", infatti si chiede).

D'altro canto, di fronte al denaro che letteralmente piove nelle tasche della sua giacca da camera, e di fronte alle insinuazioni del portiere e dello stesso professor Santanna, sembra difficile che il Lojacono non comprenda e continui a dar le mostre di credere che gli spiriti lo abbiano "preso in simpatia" (QF 30), rivelando un'ingenuità, una dabbenaggine che sono in netto contrasto con l'esperienza che egli sostiene di avere della vita. Tuttavia, è difficile, se non impossibile superare l'*impasse*: l'enigma resta tale anche quando gli si presenta tutta l'intera "famiglia di fantasmi" (Armida, "anima triste", la moglie di Alfredo, coi figli e i genitori; una evidente rivisitazione parodica dei sei personaggi): questa è la scena madre, il momento in cui la commedia tocca l'acme della comicità. In un secondo momento compare anche Alfredo, confermando in tal modo, agli occhi di Pasquale, la propria natura spiritica. Tutto concorre ad accentuare, per accumulazione progressiva, l'effetto farsesco, che poggia naturalmente sulla duplicità semantica, letterale e metaforica, delle battute dialogiche di Pasquale e Armida: è da tale duplicità che si genera principalmente l'equivoco in cui cade Pasquale, che in Armida riconosce la damigella dell'orrorosa leggenda. Per quanto concerne gli elementi che arricchiscono la situazione scenica, un temporale si avvicina rapidamente preannunciandosi con tuoni sempre più forti e frequenti, che si odono a fine battuta nei momenti cruciali del dialogo, potenziando così la *vis comica* dell'intera scena.

Iniziando dalla descrizione del personaggio di Armida, riportiamo di seguito alcune parti del secondo atto tra le più significative ed esilaranti:

[...] seguita da due ragazzi, maschio e femmina, di dodici e di quattordici anni, e da due vecchi, entra dalle scale del terrazzo una donna sui quarant'anni. Il suo passo è lento, inesorabile, deciso. Veste un sobrio completo di colore scuro. Porta un cappellino calzato male, appena poggiato sulla testa per via di una ferita che ha nel bel mezzo della fronte, medicata da un quadratino di garza e una croce di *sparatrappo* [cerotto]. Il suo pallore terreo,

i suoi occhi arrossati dal sonno, il suo incedere da sonnambula formano un insieme di tristezza rassegnata e di amor proprio offeso. Non ha perduto, pertanto, la dignità. [...] (Q/44)²⁷

ARMIDA (con tono di voce opaco) Signore, voi in me non vedete una donna, in queste figure non vedete una famiglia... Voi vedete cinque fantasmi!

PASQUALE (rassicurato dalla dolcezza di voce di Armida) Accomodatevi.

Fuori il temporale comincia con tuoni sinistri e lontani, proprio nel momento in cui Armida comincia a muoversi.

ARMIDA (accettando di buon grado l'invito) Grazie. (Tutti prendono le sedie e si siedono a loro volta). Io sono morta un anno e mezzo fa.

PASQUALE Ah è recente. (Tuono in lontananza).

ARMIDA Queste due figure di adolescenti... (Li mostra) Pulisciti il naso, tu... (Col fazzoletto pulisce il naso alla femmina) E tu... (al maschio che in quel momento è in preda al tic) smettila, controllati... Lo fai apposta... (A Pasquale) È uno spirito di contraddizione...

Queste due figure di adolescenti, vi dicevo, sono due morticini. (Tuono più forte. Armida, tragica per la sua freddezza) Io fui uccisa mentre amavo [...] Uccisa perché murata viva in una casa fredda e triste.

PASQUALE Voi siete la damigella!

ARMIDA Fui una damigella! [...] Mi ha lasciata sola [...] e se l'è squagliata! E io?... Io!... Che aspetto, le grazie di Cesare? Quale vantaggio mi ha dato questa unione? Prima il purgatorio, poi l'inferno... perché io sto all'inferno...

PASQUALE Adesso si spiega! (QF 45, 47)

²⁷ A proposito di "sparatrappo", che De Filippo, nella didascalia, verghianamente mette in corsivo, si veda quanto è riportato nel sito Web dell'Accademia della Crusca: "i dizionari Sabatini-Coletti 2008 e Zingarelli 2013 precisano che oggi *sparadrappo* (e—aggiungiamo noi—soprattutto la sua variante dialettale *sparatrappo*, con passaggio -dr- > -tr- tipico dei dialetti del Sud) è un termine in uso nell'italiano regionale meridionale per indicare il cosiddetto cerotto adesivo²⁸, cioè quel nastro di tela o simili ricoperto da un lato da uno strato di sostanza adesiva, impiegato nelle medicazioni, per fissare le bende o le garze" (<http://www.accademiadellacrusca.it>; ultimo accesso: 16/2/2018).

([...] D'improvviso Armida cambia tono, assume quello di un presidente di corte d'Assise che deve leggere il dispositivo di una sentenza al condannato) Pasquale Lojaco!

Tuono e scarica elettrica.

PASQUALE (s'inginocchia, poggia i gomiti sulla sedia con il volto tra le mani) Non mi fate niente...

ARMIDA Siete Pasquale Lojaco, è vero?

PASQUALE Come posso nascondere a voi che siete nel mondo della verità?...

ARMIDA (con sufficienza) So tutto, tutto posso sapere. Pasquale Lojaco so che tu sai, ma non voglio crederlo, sarebbe mostruoso... E se non sai, apri gli occhi. Tu solo puoi salvarci e darci pace. (Tutti si alzano e protendono le mani verso Pasquale implorando pietà). Salvaci, Pasquale Lojaco. Con un gesto, con un ritorno di coscienza, tu puoi salvare queste anime in pena... (Tutti a mano stesa implorano) lo puoi: fai resuscitare questa famiglia...

PASQUALE Ma io non sono il Padreterno, come faccio?

IL VECCHIO Fateci resuscitare!

PASQUALE Posso far dire delle Messe, posso fare dell'elemosina...

ARMIDA (insistente) Lo puoi. Mostrati a tua moglie quale sei... E se persiste, ammazzala.

TUTTI Oh no... no... no... (Tornano verso destra e con le mani levate fanno gruppo).

ARMIDA Sì, saremo salvi tutti.

Tuono fortissimo, scarica elettrica. (QF 47-48)

E infine giunge anche Alfredo:

ALFREDO (al termine del tuono entra nella stanza come il tuono stesso, investendo Armida) Finalmente! Finalmente ti sei scoperta. Tu saresti l'anima buona, tutta religione, casa, chiesa e carità cristiana? Una vipera, questo sei! Vuoi la tragedia! Un cadavere dovrebbe esserne il punto ammirativo!

Tuono c. s. Pasquale incantato gira da una parte all'altra della scena osservando or l'uno ora l'altra. Il tutto gli dà l'impressione di uno spettacolo fantastico. Per vedere meglio sale sulle sedie,

sui tavoli: assiste come uno spettatore che ha pagato il biglietto.
(QF 48-49)

Nel frattempo, entra in scena anche Gastone, il fratello di Armida, e si unisce urlando alle recriminazioni generali. Armida reagisce con una crisi isterica — "il cadavere volevo che ci fosse e ci sarà!" — e, mostrando a tutti una boccetta con dell'arsenico, fugge per cercar riparo e ingerirne il contenuto:

Gastone la raggiunge e insieme ad Alfredo, ai due ragazzi che piangono con le bocche spalancate, e ai due vecchi, fanno gruppo in un punto della scena impegnando una strenua lotta per evitare il peggio. Sono preghiere, imprecazioni, braccia tese verso il cielo. E di tanto in tanto formano dei gruppi allegorici simili a quelle oleografie che presentano, in atteggiamenti diversi, le anime del purgatorio. Il temporale è imminente. Le scariche elettriche si succedono a ritmo accelerato. Carmela e Raffaele che alle grida sono accorsi, sono fermi verso il fondo. Carmela grida come un ossesso e con ossessione si affanna a rifare la scena di quando vide il fantasma sul terrazzo. Pasquale, ormai atterrito, non riesce più a seguire le apparizioni; sconvolto trova scampo fuori da uno dei balconi, chiudendo dietro di sé i battenti e spiando nell'interno della camera. Una lavandaia, una cameriera che si trovavano a passare dalla scala di servizio ai gridi sono apparse anche loro e commentano l'accaduto. Un cuoco si è affacciato al finestrino. Il temporale assume caratteri apocalittici. La pioggia è imminente. (QF 49-50)

Intanto, all'interno, Gastone strappa dalle mani di Armida la boccetta del veleno. Compare Maria, che assiste muta alla scena. Nella confusione generale Armida, vinta dalla forte emozione, sviene e viene portata via, a braccia, da Alfredo e Gastone.

[...] Ora gli scrosci di acqua investono Pasquale, il quale cerca di ripararsi alla meglio, non osando entrare in casa. Il temporale è al suo culmine. Data la conformazione della scena e la funzione dei due balconi, il pubblico deve avere la sensazione di trovarsi allo scoperto come Pasquale stesso.

PASQUALE (*spia nell'interno della camera e si ritrae spaventato. Si affaccia, scorge il prof. Santanna, naturalmente si preoccupa di mostrarsi disinvolto, di buon umore*) Tutto calmo, professò', tutto tranquillo! (*Torna a spiare e si ritrae di nuovo spaventato perché tutti nell'interno gridano e gesticolano come anime dannate. Si rivolge di nuovo al professore con risate isteriche e battimani infantili*) Ah... ah... ah... Non è vero niente, professò': ah... ah... ah... Non è vero! I fantasmi non esistono, li abbiamo creati noi, siamo noi i fantasmi... Ah... ah... ah... (*E mentre il temporale continua e quelli che litigano, nell'interno della camera, sempre gridando giungono sul limitare dell'uscio di ingresso, Pasquale per mostrarsi sempre più disinvolto canta*) Ah... l'ammore che fa fa'... (QF 50-51)

Pasquale non si riscuote e continua a illudersi anche quando lo spirito benefico, impietositosi di fronte alla sua preghiera disperata²⁸, gli offre l'ennesimo sostanzioso regalo in denaro, preannunziandogli che non sarebbe più comparso, perché, dice, ha finalmente "sciolto la sua condanna" (QF 60-61) proprio in virtù dell'umile, sconsolata invocazione (in realtà, sta per tornare con la moglie Armida, dietro le insistenti sollecitazioni del cognato).

Sino alla fine, lo spettatore non sarà in grado di stabilire l'innocenza o la colpevolezza del Lojacono, grazie anche a tutta una serie di trovate sceniche, di stratagemmi dialogici, di situazioni tra il comico e il grottesco, la farsa e il dramma intimo, che rendono l'ambiguità irrisolvibile. E quando il professor Santanna gli suggerirà maliziosamente l'idea che la fortuna potrà continuare ad operare in suo favore "sotto altre sembianze", ovvero per mano di altre prodighe "presenze", Pasquale risponderà col con-

²⁸ È una preghiera nella quale Pasquale implora il fantasma di procurargli il necessario per poter offrire alla beneamata moglie una vita dignitosa al fine di renderla felice, preservando così il matrimonio. Ne riportiamo la parte conclusiva, il cui nucleo tematico è l'incomunicabilità, alla base della quale si assemblano tutti i difetti dell'essere umano: "[...] Tu sei al disopra di tutti i sentimenti che ci condannano a non aprire i nostri cuori l'uno con l'altro: orgoglio, invidia, superiorità, finzione, egoismo, doppiezza... Con te non ne sento. Parlano cu' te me sento vicino a Dio, me sento piccirillo piccirillo... me sento niente... e me fa piacere di sentirmi niente, così posso liberarmi del peso del mio essere che mi opprime!... (*Si abbandona sulla ringhiera. Non piange ma è felice, contento: attende*)" (QF 60).

suetto candore: "Sotto altre sembianze? È probabile... E speriamo..." (QF 61).

L'opera di Eduardo è comica e amara, ma non "umoristica" nel senso che Pirandello aveva attribuito al termine: è, con le sue parole, "una tragedia moderna" (De Filippo 1986, 68).²⁹ È la capacità di compenetrarsi nell'animo altrui che Eduardo condivide, ma ricreandola in un contesto in cui l'incontro con l'altro può essere, sì, difficile, ma non impossibile. Se solo si volesse — lascia intendere l'autore di *Questi fantasmi!*³⁰, si potrebbero evitare tanti problemi, tante incomprensioni. Basterebbe aprirsi, fidarsi gli uni degli altri e, soprattutto, parlare, comunicare, con lealtà e schiettezza.³⁰ In altre parole, in Eduardo non esiste incomunicabilità ontologica

²⁹ In proposito, si vedano le argomentazioni di Giammusso 2004, 139: "perfino il nome della compagnia era squisitamente pirandelliano, anche se involontariamente. Qualsiasi altro attore napoletano avrebbe inalberato la sigla del Teatro comico. Ma Eduardo aveva pensato all'aggettivo Umoristico forse senza nemmeno sapere che Pirandello giovane sull'umorismo aveva scritto un saggio famoso, e che lui stesso e i suoi personaggi più tipici vantavano d'essere umoristi. / Per la verità, con il termine Umorismo Pirandello intendeva rivoltare come un guanto la realtà che vedeva nel fondo dell'uomo, mostrando la tragedia proprio in un'epoca che di tragedia, di grandi conflitti ideali sembrava non volerne più sapere. Per Eduardo era invece la parte amara della risata, un modo per nobilitare il comico, superando l'eredità di Scarpetta" (la citazione interna appartiene all'intervista di Eduardo comparsa sul *Roma*, il 31 marzo 1940: "L'umorismo è la parte amara della risata. [...] Esso è determinato dalla delusione dell'uomo che per natura è ottimista"). Vd. anche Puppa 2003, in part. 100-124.

³⁰ In un momento di tensione con Maria, Pasquale così argomenta: "[...] Specialmente nel matrimonio, succede quasi sempre così... Chissà mia moglie c'ha pensato 'e me... Chissà mio marito c'ha pensato 'e me... Pecché ha fatto sta cosa... Basterebbe domandare: Neh, tu perché ti sei regolato così? Si chiarisce e si va avanti. Ma l'orgoglio. Io mi sento superiore... O superiore songh'io... Ha da parlà primm'isso... Ha da parlà primm'essa... E di questo passo i rapporti si raffreddano, nasce la sopportazione reciproca, l'insofferenza... e persino l'odio, Mari'... E lo posso anche capire: l'orgoglio, per una donna specialmente... ma tu addirittura ti sei chiusa come un riccio. Parla, Mari', parla... Aiutami con un tuo sguardo, non dico sempre... ma una volta ogni tanto" (QF 34-35). Si veda anche l'altra lunga battuta di Pasquale, sempre a proposito degli effetti negativi del silenzio tra marito e moglie, in QF 56-57.

e tale evidenza risolve nella pura tragicità o nella comicità farsesca tutte le aporie della poetica pirandelliana.

Detto molto in sintesi, anche dal punto di vista psicologico, in Eduardo i fantasmi "sono l'espedito che la realtà escogita per sopravvivere al suo scacco" (Tomasello 2014, 20).

Eduardo ha inteso rivendicare la propria autonomia e una propria precisa ispirazione, nonché la "voluta prossimità al verosimile sociologico" (Puppa 2011, 77):

Io, questo Pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco, se devo dire la verità. Che vuol dire? Che cosa vogliono dire? Che ho copiato da Pirandello, che mi sono appropriato della sua tematica? Se è questo che si intende per Pirandellismo, mi pare che non sia neanche il caso di parlarne, tanto è ovvio che, a cominciare dalla mia concezione del teatro a finire con i miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma sempre convinti che una società più giusta e umana sia possibile crearla, niente potrebbe essere più lontano dall'idea teatrale di Pirandello e dai suoi personaggi. Se poi, per Pirandellismo s'intende che io ho avidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro, che l'ho conosciuto e venerato, che ancora oggi, se penso a lui, alla sua intelligenza lucida e scintillante, al suo humour, alla sua umanità, mi sento prendere da una nostalgia tremenda e da un senso di perdita irreparabile, allora sì: sono ammalato di Pirandellismo.

Tutti noi scrittori e anche tutti noi uomini dobbiamo molto al genio di Pirandello. Quando Arthur Miller dice che se non ci fosse stato lui, egli scriverebbe diversamente, dice cosa giusta, ma quando si volesse accusare Miller di Pirandellismo, ecco, sarebbe inaccettabile.

(Eduardo, in *Quarantotti De Filippo*, a cura di, 1985, 172-173).

L'ammirazione per Pirandello divenne via via più grande, a partire dalla rappresentazione dei *Sei personaggi* al Mercadante di Napoli, nell'ottobre del 1922, alla quale Eduardo assisté in compagnia dell'amico Michele Galdieri, futuro commediografo e sceneggiatore napoletano, autore di numerosi testi per canzoni tra le quali la celebre *Munasterio 'e Santa Chiara*:

Serata indimenticabile. Ricordo ancora lo sgomento, la profonda emozione che provai assistendo a quella recita. Alla fine dello spettacolo, attraversammo i corridoi del teatro, muti tra la folla che discuteva di Pirandello. I *Sei personaggi* mi avevano letteralmente scombussolato, mi pareva quasi impossibile continuare a far ridere la gente con i quadri delle riviste, mentre in altra sede l'arte drammatica raggiungeva quella potenza di idee e di espressione.

Due anni dopo, all'uscita del Politeama, non ricordo quale compagnia vi agisse, [...] intravidi [Pirandello] tra la folla degli spettatori. Gridai: "Viva Pirandello!". E l'applauso della folla diventò un'ovazione.

(Eduardo, "Colloquio con Pirandello, alle prove de *L'abito nuovo*", in *Scenario*, aprile 1937)³¹

L'idea di *Questi fantasmi!* nasce in Eduardo, proprio dopo l'incontro con Pirandello, che agì da catalizzatore, offrendogli spunti e sollecitazioni che egli seppe fondere con memorie personali e con la natura del proprio teatro. Ad ogni modo, come argomenta Nicola De Blasi (2016, 145), "prima di chiamare in causa il *pirandellismo* di Eduardo, si dovrebbe considerare che probabilmente, agli occhi di Eduardo, a essere *pirandelliana* è in primo luogo la realtà".

Volendo, poi, considerare la scena dell'"apparizione" di Ar mida, col corteo dei suoi familiari, l'equivalente parodico di quella dei sei personaggi pirandelliani, ci sembra opportuno ricordare come la parodia sia una forma particolare di intertestualità. Essa, infatti, "permette a chi la pratica di tenere le distanze" dal modello, ovvero "di concentrarsi sull'opera ammirata" pur restandone "indipendente" (Sangsue 2006, 80). In altre parole, il parodiante riconosce il valore dell'opera che andrà a parodiare, nutre comun-

³¹ <http://napolidieduardo.blogspot.it/2017/08/eduardo-colloquio-con-pirandello-un.html> (ultimo accesso 22/2/2018). (Si rinvia, nel presente saggio, alla nota 39). Alcuni passi del *Colloquio* sono riportati da Giammusso 2004, 138-139. Si vedano anche Barsotti 2003, 47-52; e De Blasi 2016, 96.

que rispetto e ammirazione per il modello, ma da esso può allontanarsi liberamente, per esempio, introducendo aspetti comici là dove non ve n'erano, trasformando, sovvertendo, ecc.

Il punto di partenza è importante e la tradizione è il punto d'ogni partenza. Il teatro nasce dalla "Tradizione", sostiene Eduardo, da ciò che gli altri hanno lasciato prima di noi; e funziona da "trampolino di lancio" per le nuove generazioni: "[...] tutti noi uomini di teatro viventi siamo momenti generati da momenti precedenti e che a nostra volta generiamo momenti della futura evoluzione teatrale, la quale, secondo me, cesserà soltanto con la fine dell'umanità" (Quarantotti De Filippo, a cura di, 1985, 169). Pertanto anche "la vita che continua è la Tradizione":

Se un giovane sa adoperare la tradizione nel modo giusto, essa può dargli le ali. E qual è il modo giusto? È lo studio, l'approfondimento delle esperienze di chi ha vissuto prima di lui. Solo dopo aver studiato, approfondito e rispettato la tradizione si ha il diritto di darle un calcio e metterla da parte, sempre però con la consapevolezza che le siamo debitori, per lo meno, d'aver contribuito a chiarirci le idee. (Eduardo, in Calcagno 2014, 39)

Il teatro nasce dall'esperienza della vita e dai casi insoliti, singolari, provocatori che essa offre: gli elementi che hanno influenzato il suo lavoro di autore/attore sono, per sua testimonianza, "La vita, l'umanità, la natura, la strada", ma soprattutto "la sua reazione ad esse" (Eduardo, in Quarantotti De Filippo, a cura di, 1985, 169). Può sembrare un limite, rispetto alle differenti avanguardie teatrali europee; ma Eduardo, facendo proprio (forse involontariamente) un assunto di Pirandello, espresso nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*,³² stabilisce il primato dell'imprevedibilità della vita sulla fantasia umana:

³² Pirandello, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*. Titolo originale: *Gli scrupoli della fantasia*, in *L'idea nazionale*, 22 giugno 1921; poi, col titolo mutato, in appendice al romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) a partire dall'edizione Bemporad del 1921.

Non si può avere più fantasia della vita. Come si può avere più fantasia di quello che succede nel mondo? Al mondo succedono cose imprevedibili, e basta guardarsi intorno e cogliere quei momenti da trasporre in una commedia, o farli diventare una commedia. Basta questo: uno spirito di osservazione e un'attitudine a sacrificarsi a tavolino per trattare l'argomento [...] captato nella vita, [...] mostrato dalla vita. Per esempio, *Questi fantasmi* nacque così: quando ci riunivamo fra amici, veniva a casa un signore con la barba che sosteneva di essere un esperto di sedute spiritiche. Per persuadermi mi raccontava che tornando a casa sua, spesso, incontrava un signore che usciva e lo salutava dicendo di essere un fantasma. "Ma lei è sposato?" gli domandai. "Sì" rispose. "E sua moglie che cosa dice?" gli chiesi. "Ah, lei non se ne accorge" spiegò lui. Capisce? Da qui mi venne l'idea per *Questi fantasmi*. (Eduardo, in Calcagno 2014, 16)

Inoltre, come Pirandello, è del limbo che Eduardo vuol parlare. Il limbo è uno stato liminare, è lo stato di chi vive in una condizione di incertezza, di sospensione, di attesa. Se per Pirandello il limbo può coincidere con lo stato dell'uomo "fuori di chiave", con colui che "ha capito il giuoco", oppure, su un altro piano, con la condizione dei personaggi in cerca d'autore, per De Filippo è l'atteggiamento del Lojaco ad essere "limbico" (perciò Eduardo insiste col dire che "i fantasmi siamo noi"). Raffaele La Capria ha posto a se stesso e ai lettori un quesito a tal proposito significativo:

Pasquale Lojaco è davvero l'anima in pena, stralunata e innocente di un napoletano dei nostri giorni che non sa come fare a campare, o è, insieme, la figura ambigua e insondabile di un uomo del Novecento che ha smarrito ogni senso della realtà? E le anime che lo circondano, l'anima perduta di sua moglie, l'anima nera del portiere, le anime innocenti o quelle dannate, quelle tristi o quelle irrequiete, sono la folla dei viventi, anime di quel Purgatorio che è Napoli, o sono tutte figure degli "altri" come appaiono dal punto di vista di chi non sa più chi è, né dove è, o come si dice, in quale mondo vive? (La Capria 1998, 120)

Del resto, afferma De Filippo, "Lo sforzo disperato che compie l'uomo nel tentativo di dare alla vita un qualunque significato", già di per sé, "è teatro" (Quarantotti De Filippo, a cura di, 1985, 146). Alla propria vita Eduardo un significato lo aveva dato e consisteva nell'incarnare i principi di onestà e lealtà, di rigore etico e professionale attraverso un'arte che gli consentisse di aderire alla realtà con sensibilità e preveggenza: "[Eduardo] È arte, è società, è un dito che punta", ha affermato il figlio Luca. Talvolta egli "era veramente preveggenete. Un osservatore attentissimo di quello che gli accadeva intorno. I preveggenti sono quelli che hanno un dono dal cielo, Eduardo invece ha lavorato per diventare uno che vedeva cosa stava succedendo e cosa sarebbe successo" (Luca De Filippo, *Eduardo De Filippo*, in De Blasi e Sabbatino, a cura di, 2015, 23).

Se poi esaminiamo il rapporto che aveva con gli attori della sua compagnia, non possiamo non ammirare il potere coesivo esercitato dalle sue virtù d'uomo e di artista:

Il comportamento di Eduardo non era severo, era serio; e la sua serietà consisteva in una grande capacità di concentrazione, in un grado elevatissimo di "presenza", che nasceva dall'interesse autentico e disinteressato (non è una contraddizione in termini) per quello che faceva. Non recitava alcun ruolo. Non faceva la parte del vecchio artista che paternalisticamente dispensa ai giovani il segreto della propria arte ed esperienza (di una simile figura aveva tracciato un ritratto feroce nella commedia *Uno coi capelli bianchi*); né sfruttava quella circostanza per qualche scopo diverso da un interesse intrinseco. Era tutto *dentro* al suo impegno. [...] Era proprio la concretezza del suo approccio, sostenuta da una grande competenza, che gli permetteva di ottenere tutto ciò che voleva da chi aveva la fortuna di lavorare con lui. (Paola Quarenghi, *La lezione di Eduardo De Filippo*, in Testoni, a cura di, 2005, 115-126; cit. 121-122)

La ricerca della verità era la forza trainante del suo impegno diuturno; essa corrispondeva, a suo giudizio, al più potente strumento di demistificazione e di denuncia. La verità, lungi

dall'essere un principio teologico-filosofico, coincide con ciò che non è manifesto, ciò che si cela dietro le apparenze della realtà.³³

L'insistenza di Eduardo nel descrivere fedelmente sul palcoscenico la vita ha portato la critica a definirlo come neorealista, ma non bisogna assolutamente fermarsi a questo giudizio che segnerebbe una limitazione alla sua arte.

[...] Le scene che fanno da specchio della vita sono arricchite dalla ricerca della verità, di una verità che dia un significato alla vita di tutti i giorni, o che ne scopra e ne denunci le bugie, le falsità e gli inganni. È questo che vuole dire Eduardo quando parla di "immagini palpitanti di verità; di una verità che abbia dentro pure qualcosa di profetico". E con questa volontà, rientra nella tradizione dell'artista-vate, come concepito nell'antichità.

(Fiorenza Di Franco, *Oltre i pregiudizi*, in Moscati 2014, 68-77; cit. 76)³⁴

Tale spirito "profetico" sorge da sensibilità, inclinazione e passione. Passione intesa come viva partecipazione dell'animo che ama e soffre. Questo è un altro punto di contatto significativo tra i due autori; tuttavia, ognuno vive la passione a suo modo, mostrando i differenti volti del *daímōn* creativo. Ecco quanto scriveva Pietro Lissia il 26 gennaio 1933 su "L'impero", a proposito dell'intensa partecipazione emotiva e affettiva di Pirandello alla rappresentazione di *Trovarsi* (1932), dramma dedicato a Marta Abba, sua musa ispiratrice, che ne è l'interprete principale. Da tale descrizione traspare tutta la vivacità interiore e la passione di Pirandello per il suo teatro. Impeto e zelo, furore e assidua vigilanza sono un tutt'uno:

L'acuto sguardo di Luigi Pirandello s'affonda, dal buio del suo palchetto, sulla folla che assiste ad una replica del suo *Trovarsi*. E pare che penetri come un succhiello nel cervello d'ogni

³³ Si ricordi la battuta del mendace Gastone Califano a Maria: "Come siamo diversi da quello che sembriamo... E come le aspirazioni o il nostro carattere devono subire modifiche non appena l'esperienza della vita ci mette a contatto della realtà" (QF 54).

³⁴ Vd. anche Di Franco 1984.

spettatore ad accertare quanto vi giunga del senso delle parole che le sue creature dicono, oltre l'arco scenico.

Si vede che il poeta segue con agitazione ed ansia ora la rappresentazione del mistero, ora il pubblico in ascolto. E che una specie d'oscuro dolore agiti il creatore potente e lo scuota, ora che la sua più recente opera è seguita con tanta sospensione di animi, nel teatro attento, più di quanto non ne dovesse premere il suo animo – all'atto del concepimento – la dolorosa ansia della creazione.

[...] Pare che dal suo palchetto di destra egli muova i fili dell'azione, accompagni per mano gli attori, ne diriga e corregga i gesti, ne sottolinei le parole, ne rafforzi, quand'occorra, o ammorbidisca i toni.

Basta sorprendere quest'uomo universalmente riconosciuto come il più potente e originale scrittore di teatro di questo quarto di secolo, quest'Accademico d'Italia, rappresentato, applaudito e imitato in tutto il mondo, nell'umiltà ingenua di questo abbandono, per comprendere l'assoluta e schietta sincerità della sua arte.

(Pietro Lissia, "Colloquio con Luigi Pirandello", 1923, in Pupo 2002, 504)

La lettera seguente di Pirandello, inviata alla famiglia da Roma, il 4 dicembre 1887, mette in luce l'ardore per il teatro da lui sperimentato sin dalla giovinezza nell'animo e nel corpo:

Ieri sera sono stato al teatro Valle [...]. Oh il teatro drammatico [...]. Io non posso penetrarvi senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, gravemente odorata di gas e vernice, mi ubriaca; e sempre a metà della rappresentazione io mi sento preso dalla febbre, e brucio. (Pirandello 1993a, 150-151).

Una passione, dunque, che è una "perturbazione" dell'animo (l'etimo latino lo rivela), che può giungere, secondo il sentire di Pirandello, a una veemenza estrema, "folle", come leggiamo in una lettera del Pirandello studente "renano", inviata da Bonn alla famiglia il 19 marzo 1890:

Io scrivo per naturale necessità, per bisogno organico — perché non potrei farne a meno. [...] La vanità non ci entra che per piccolissima parte, ad opera finita, ed è sempre quella che mi fa commettere la sciocchezza di pubblicare ciò che io solo sono in grado di sentire, perché è viva parte di me, è me stesso, la mia vita non vissuta, ma trasfusa in un fantasma che mi sostituisce in un mondo ideale. Ah miei cari, è bene una follia, questa che chiamiamo Arte, una follia! E io son suo, tutto suo, per sempre suo! (Pirandello 1984, 101).

Ricordiamo anche ciò che Pirandello esprime in un'altra lettera, quella inviata nel dicembre del 1893 ad Antonietta Portulano, sua futura moglie, un po' perplessa di fronte al fervore per l'arte che pervadeva l'animo del suo fidanzato (e la perplessità sarebbe durata per il resto della loro unione):³⁵

È impossibile che tu non mi intenda, Antonietta mia, e non mi segua per questa via nobilissima per cui la sorte volle mettermi: la via dell'Arte. Tu ti scalderei meco a questo fuoco purissimo, e il tuo cuore s'allargherà alla visione del mio alto ideale. Della tristezza che spesso l'Arte procura, tu mi ricompenserai col tuo amore [...]. Ho anch'io come vedi la mia religione, e nessun devoto è mai stato e sarà più fedele di me e più puro. (Pirandello 1986, 213-215)

Di Eduardo, invece, conosciamo il radicamento alla realtà del palcoscenico, che era per lui culla e dimora, vissuta come dimensione accogliente e, sotto molti aspetti, rassicurante: "La mia vera casa è il palcoscenico, là so esattamente come muovermi, cosa fare: nella vita, sono uno *sfollato*" (Quarantotti De Filippo, a cura di, 1985, 148). Ecco come l'Autore narra la sua prima esperienza di spettatore e, *in nuce*, di attore e regista:

Avevo sei, sette anni e passavo giornate e serate intere a teatro. Essendo figlio d'arte mi riusciva facile farlo. Una commedia,

³⁵ Vd. Giudice 1963, 166-173.

o dalle quinte, o da un angolo di platea, o con la testa infilata tra le sbarre della ringhiera del loggione, o da un palco me la vedevo chissà quante volte. Ricordo con chiarezza che perfino gli attori che più ammiravo e che più mi entusiasmavano, come mio padre Eduardo Scarpetta o Pantalena o la splendida Magnetti, suscitavano in me pensieri critici. "Quando farò l'attore io, non parlerò così in fretta", oppure: "Qui si dovrebbe abbassare la voce", oppure: "Prima di quello strillo ci farei una pausa lunga almeno tre fiati".

Ma allora, perché restavo là inchiodato ad ascoltare, dimenticando ogni altra cosa? Perché, forse senza saperlo, io che ero appena arrivato nel mondo del teatro, stavo servendomi del punto di partenza fornitomi da quegli artisti per muovere i miei primi passi, per cercare e trovare me stesso, il mio stile... (Branco tratto dalla Conferenza inaugurale dello Studio Internazionale dello Spettacolo, organizzato dall'Istituto di teatro e spettacolo dell'Università di Roma a Montalcino; in Quarantotti De Filippo, a cura di, 1985, 107-108)

Il linguaggio dell'arte è un ponte con l'umanità del pubblico; l'autore, che asseconda il proprio talento e la propria volontà di dialogo, deve mostrare una profonda consapevolezza del messaggio insito nell'opera per raggiungere la mente e il cuore dei suoi destinatari. Vediamo come si sono espressi, a tal proposito, i nostri due autori: il teatro, asserisce Pirandello,

è il mezzo più diretto e certo per parlare al popolo. Ma non ci si deve servire di esso, appunto perché così potente e allucinante, che per dire delle cose umane e sentite. Avvicinarsi alle platee stipate di volti tesi, poi parlare, uomo agli uomini, non per fare esercitazioni letterarie che non possono essere che insincere. Quando lo scrittore è arrivato ai quarant'anni non può più misurarsi per accertare se siano efficaci i mezzi di espressione. Deve avere qualcosa da dire, se non vuol compiere opera sterile. Io sono fedele a questi principi e il mio teatro, di questa fedeltà assoluta, è il testimoniaio e il documento.³⁶

³⁶ Pietro Lissia, *Colloquio con Luigi Pirandello, L'impero*, 26 gennaio 1923 (le parole di Pirandello sono mediate dall'intervistatore), in Pupo (a cura di) 2002, 504-509; cit. 508.

Dal canto suo, Eduardo esprime la volontà di raggiungere, e poter raggiungere, tutti:

Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti... tutti, tutti! belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti... Quando il sipario si apre sul primo atto d'una mia commedia, ogni spettatore deve potervi trovare una cosa che gli interessa. E alla fine, mentre li ringrazio degli applausi, la mia gioia è sapere che uscendo dalla platea ognuno si porterà via con sé qualche cosa che gli sarà utile nella vita di ogni giorno. (Quarantotti De Filippo, a cura di, 1985, 142)³⁷

Vogliamo concludere questa nostra disamina, rapida e sicuramente non esauriente di fronte alla complessità dell'opera dei due autori, con il suggestivo dialogo immaginario, scritto da Eduardo alcuni mesi dopo la scomparsa del Maestro, che rievoca, a mo' di omaggio e al contempo preghiera, il secondo dei pirandelliani *Colloqui coi personaggi*. Al 1933 risaliva l'incontro tra i due; Eduardo aveva proposto al celebre drammaturgo di trarre una *pièce* teatrale dalla novella *L'abito nuovo*. Insieme avevano approntato la sceneggiatura che Eduardo volse in dialetto napoletano. Purtroppo, il 10 dicembre 1936 Pirandello morì senza veder rappresentata la commedia, provocando in Eduardo il forte rammarico di aver atteso troppo per metterla in scena. Ma ecco, in occasione della decima prova del dramma, un'Ombra si presenta in scena alla stregua dei sei personaggi. Seguiamo il racconto che ne fa Eduardo:

Non ricordo quale scrittore si sia interessato ed abbia descritto la desolazione che desta un palcoscenico, dopo la rappresentazione o dopo una prova, quando gli attori uno alla volta, o a spiccioli gruppi, lo abbandonano nella solitudine. Sì, mi pare di

³⁷ Per quanto concerne le scelte linguistiche di Eduardo, confrontate con quelle di Pirandello, si veda Nicola De Blasi, *Per un'indagine sull'italiano di Eduardo*, in De Blasi e Fiorino (a cura di) 2004, 99-126.

aver letto qualche cosa di simile. Ad ogni modo non è necessario che questo io l'abbia letto; l'interessante è che, affacciandosi questa immagine alla mia fantasia, mi convinco che, in tutti noi, esiste il "pensare involontario incontrollabile", che forma delle ombre vaganti nella nostra mente, alle quali non daremo mai vita e consistenza, per tema di dire delle cose vecchie. Eccomi al centro della ribalta, seduto accanto al tavolino del suggeritore. Sono le 14,45. Dieci minuti fa è terminata la prova de *L'abito nuovo*: sono stanco; la scena finale di Crispucci mi tiene ancora lì inchiodato, tremante; non riesco a staccarmi dal personaggio...

[...] Una cantinella è caduta: ha lasciato un vuoto tra le altre che si agitano come se dietro di loro qualche cosa le spingesse per farsi largo e uscirne. Ma si muovono sul serio? Mi avvicino per assicurarmi, ed osservo, infatti, che le liste di legno resistono allo sforzo. Adesso sono io stesso che, proprio in quel punto, faccio spazio.

- Ma, è Lei, Maestro?...

Infatti tra il vuoto buio delle cantinelle, riconosco i suoi occhi che mi fissano.

- Maestro, La prego, non mi guardi così! Piuttosto mi tiri uno schiaffo, ma mi comprenda. Su tutti i giornali non si è parlato di altro, da tre mesi... L'ultima volta che ci vedemmo, fu al Quirino di Roma, per leggere alla compagnia *L'abito nuovo*; anzi ricordo che Lei fu contentissimo di risentire il lavoro e disse di averne ricevuto una forte impressione. Prendemmo appuntamento per il lunedì, per cominciare insieme le prove: ma suo figlio Stefano mi telefonò, pregandomi di rinviare per una Sua lieve indisposizione. Il giorno 10 seguente la Radio annunciava la Sua morte. Suo figlio Stefano ha pianto fra le mie braccia, e creda pure, solamente ora ho avuto la forza di riprendere il "copione" e di rimettere in prova la commedia. Glielo confesso, sì, l'ho creduto anch'io, anche perché Lei non mi ha più scritto... Il suo disinteresse me lo ha fatto credere: ora La vedo qui e non posso negare il mio stupore; anzi, Maestro, La prego, segga con me, accanto al tavolino, mi onori ancora della sua benevolenza, e mi permetta di ricostruire i nostri rapporti passati... Mi aiuti Lei a staccare la realtà dalla finzione.

[...] Oggi sono alla decima prova della commedia e Lei è qui. Giuro, anche nei giorni scorsi Lei era qui. Mi suggeriva le intonazioni; l'ho vista vibrare e vivere la parte insieme a me. Qualche volta mi ha detto pure: "Bravo!". Non c'è dubbio: Lei è qui! Ora

mi guarda sorridendo. "Grazie!". Ed allora se mi ha perdonato, io trovo il coraggio per dirLe: "Sono stato uno sciocco, non dovevo crederlo, perché quando nella vita si assume la parte di Pirandello, non si muore. Io nella vita ho assunto la parte di attore e allora posso non credere alla Sua morte... Maestro, per amor di Dio, venga a tutte le prove; ho bisogno della Sua assistenza; e, per carità, non mi manchi alla prima rappresentazione!

(Eduardo, "Colloquio con Pirandello, alle prove de *L'abito nuovo*", in *Scenario*, aprile 1937)³⁸

Ed ecco l'incipit del secondo *Colloquio* di Pirandello, nel quale l'Autore incontra la madre, scomparsa alla fine dell'agosto 1915 ad Agrigento (Pirandello dimorava da tempo a Roma e non fu presente al triste evento):

E m'è avvenuto, accostandomi per la prima volta all'angolo della stanza ove già le ombre cominciano a vivere, di trovarvene una che non m'aspettavo, ombra solo da jeri.

- Ma come, Mamma? Tu qui?

[...] Curva, tutta ripiegata su se stessa per schermire gli spasimi interni, con le pugna sui ginocchi e su le pugna la fronte, sta qua, su quel suo seggiolone che le ricorda tutte le cure della casa e il tormento dei lunghi pensieri nell'ozio forzato, i viaggi dell'anima tra le memorie lontane e il lungo soffrire e anche, sì, le sue ultime gioje di nonna.

³⁸ La commedia fu rappresentata al Teatro Manzoni di Milano il 1° aprile 1937. "È un'evocazione affettuosa, che introduce il racconto della straordinaria collaborazione fra i due più grandi autori del teatro italiano del Novecento" (Giammusso 2004, cap. 8, *Pirandello*, in part. 136-140; cit. 136-137). Con alcune modifiche, ripubblicato in *Eduardo De Filippo e il Teatro San Ferdinando*, s.d. (ma 1954), a cura di Mario Mangini. La pubblicazione, edita da Eduardo e con il contributo di numerosi autori, attori, critici e personalità dello spettacolo e della cultura (compresi lo stesso Eduardo e Pirandello), rispondeva al suo desiderio di celebrare l'inaugurazione del teatro San Ferdinando, avvenuta nel 1954; il teatro, distrutto dai bombardamenti, era stato ricostruito da Eduardo: nacque la "Scarpettiana", "compagnia deliziosa" che ebbe "anche il merito di aver formato ottimi attori e attrici" (Quarantotti De Filippo 1985, VIII). Si veda anche il sito Web <http://napolidieduardo.blogspot.it/2017/08/eduardo-colloquio-con-pirandello-un.html> (ultimo accesso 22/2/2018), che è la fonte da cui abbiamo tratto la citazione; la trascrizione dal cartaceo è stata effettuata da Bruno Esposito, curatore del blog.

Alla mia domanda:

- Ma come, Mamma? Tu qui?

alza la fronte dai ginocchi e mi guarda con quegli occhi che hanno ancora la luce dei venti anni ma in un bianco volto molle e smunto dal male e dall'età; mi guarda e m'accenna di sì, che è voluta venire per dirmi quello che non poté per la mia lontananza, prima di staccarsi dalla vita.

(NpA, III, Appendice, 2687-2688)

Entrambi gli autori hanno ricevuto onorificenze e riconoscimenti; la loro opera, poliedrica quanto a genere, a stile e linguaggio, è stata punto di riferimento per generazioni di attori e registi, studiosi e scrittori non solo di teatro, linguisti e traduttori di tutto il mondo. Eduardo, poi, si è cimentato con la regia lirica, con il cinema e la televisione;³⁹ ha fondato la Scuola di drammaturgia, prima a Firenze e poi a Roma, presso l'Università La Sapienza. Non dimentichiamo la sua militanza politica (apparteneva al gruppo della Sinistra indipendente),⁴⁰ il suo impegno verso i giovani detenuti nel carcere di Nisida e la battaglia contro la devianza minorile: nominato senatore a vita il 26 settembre 1981,⁴¹ si è sempre schierato a sostegno dei ragazzi appartenenti alle fasce più indigenti della popolazione napoletana, quelli, cioè, più vulnerabili di fronte agli allettamenti della sirena dell'illegalità. "Nessun altro drammaturgo novecentesco, da noi", riflette Puppa, "compreso lo stesso Pirandello, ha goduto di un simile carisma in vita, nessun altro ha visto i suoi testi contesi da committenze straniere, invitati in memorabili interpretazioni all'estero: basti pensare all'incontro tra Laurence Olivier e *Sabato, domenica e lunedì* nel 1973" (Puppa 2003, 100).⁴²

³⁹ Si veda in proposito Antonella Ottai, *Le esperienze radio-televisive di Eduardo*, in Testoni (a cura di) 2005, 127-139.

⁴⁰ Per approfondimenti, vd. Maurizio Giammusso, *Eduardo De Filippo e il potere politico*, ivi, 15-34.

⁴¹ Vd. in merito Franco Ascutti, *Eduardo De Filippo e il Senato*, ivi, 3-14.

⁴² Sui rapporti di Eduardo con i grandi drammaturghi d'Oltralpe e col mondo anglofono, vd. Agostino Lombardo, *Da Napoli al mondo*, in Giammusso 1994, 7-

"Non so quando le mie commedie moriranno e non mi interessa: l'importante è che siano nate *vive*": queste le parole di Eduardo, annotate nel 1970, come ricorda la moglie Isabella Quarantotti De Filippo (1985, 142; c.vo nostro). Il teatro di Eduardo e quello di Pirandello sono più vivi che mai e hanno ancora molto da dire. Entrambi gli autori hanno comunicato, sperimentato e persino rischiato attraverso le loro opere: la loro presenza ha rivoluzionato il mondo dell'arte. A noi resta la grande responsabilità di far fruttare questo patrimonio d'amore e di cultura, preservandone il profondo, provocatorio messaggio di libertà, tra la realtà della scena e la realtà dell'esistenza.

TESTI CITATI

- Abbreviazioni: NpA (Pirandello 1994); QF (De Filippo 1971)
- Alonge, Roberto. 1986. *Le messinscène dei "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in Id., *Testo e messinscena in Pirandello*. Firenze: La Nuova Italia.
- Artioli, Umberto. 1989. *L'officina segreta di Pirandello*. Roma-Bari: Laterza.
- Barbina, Alfredo. 1980. *La biblioteca di Luigi Pirandello*. Roma: Bulzoni.
- Barsotti, Anna. 2003. *Eduardo*. Torino: Einaudi. (Cofanetto con videocassetta).
- _____. 2018. *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*. Bologna: Cue Press.
- Blavatsky, Helena Petrovna. 2017. *The Key to Theosophy* (1889). North Charleston SC (USA): Create Space Independent Publishing.
- Bruno, Sergio (a cura di). 2013. *Eduardo e il suo Monologo tra cinema, teatro e storia*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Calcagno, Paolo. 2014. *La vita è dispari. Intervista a Eduardo: "A nuttata nunn'è passata"*. Prefazione di Dario Fo. Napoli: Pironti.

19; Lombardo, 2004; e Rotondi 2012, cap. III, "Questi fantasmi!": dal debutto a Oxford a "The Souls of Naples" e la sfida di Eduardo in inglese a Napoli, 117-145. Sulla fama di Eduardo nel mondo e sulle traduzioni nelle diverse lingue, vd. Giannusso, *Eduardo dopo Eduardo*, in Id. 1994, 21-31; Gargiulo 2010 (che offre la prima traduzione inglese de *Gli esami non finiscono mai*, 1973); e ancora De Blasi e Sabbatino (a cura di) 2015. Esiste anche una versione a fumetti delle commedie di Eduardo: si veda, ad esempio, *Eduardo. Il Teatro a fumetti* (1998/2003), Edizione "Gold" a colori (cofanetto con 1. Natale in casa Cupiello; 2. Questi fantasmi; 3. Filomena Marturano), con una breve presentazione di Luca De Filippo e un glossario in appendice. Scafati: Ell'edi '91.

Capuana, Luigi. 1995. *Mondo occulto* (1896). A cura di Simona Cigliana. Catania: Edizioni del Prisma.

Cigliana, Simona. 2005. *Pirandello e l'ombra metafisica dei personaggi*, in *Studi italiani*, anno XVII, fasc. 2 (luglio-dicembre), 103-122.

De Blasi, Nicola. 2016. *Eduardo*. Roma: Salerno Editrice.

De Blasi, Nicola e Tonia Fiorino (a cura di). 2004. *Eduardo De Filippo scrittore*. Giornata di studio (20 marzo 2001), Università degli Studi di Napoli "Federico II". Napoli: Libreria Dante & Descartes.

De Blasi, Nicola e Pasquale Sabbatino (a cura di). 2015. *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*. Milano: Franco Angeli.

De Crescenzo, Assunta. 2005. "L'epopea dello spirito. L'umorismo di Bruno e Pirandello", in *Studi italiani*, anno XVII, fasc. 2 (luglio-dicembre), 83-102.

_____. 2010. "Le dimensioni ulteriori dell'immaginazione. La teosofia di Pirandello", in *Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana*, 1-2, Anno LIV, gennaio-aprile, 79-86.

_____. 2011. "Il tourbillon spiritistico. Arcane note, tavolini danzanti e controcanto di Baby nella Napoli fin de siècle", in *Del nomar parean tutti contenti. Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*. A cura di Pasquale Guaragnella, Maria Beatrice Pagliara, Pasquale Sabbatino, Leonardo Sebastio. Bari: Progedit, 558-588.

_____. 2016. "Un antidoto al dolore. Strategie di sopravvivenza nelle novelle di Luigi Pirandello", in "Dire il dolore": *Scrittori e poeti italiani interpreti dell'esperienza umana. Itinerari tra XVI e XXI secolo*. A cura di Nikica Mihaljević e Laura Toppan. Neuville-sur-Saône: Éditions Chemins de Tr@verse, 45-59.

De Filippo, Eduardo. 1971. *Questi fantasmi! (1946)*. Torino: Einaudi.

_____. 1986. *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*. A cura di Paola Quarenghi. Torino: Einaudi.

_____. 2004. *Le poesie (1975)*. Introduzione di Roberto De Simone. Torino: Einaudi.

_____. 2005. *Teatro. Cantata dei giorni dispari*. Edizione critica e commentata a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi. 3 voll. Milano: Mondadori (I Meridiani), vol. III, t. I.

De Matteis, Stefano. 2012. *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*. Prefazione di Goffredo Fofi. Roma: Donzelli.

Di Franco, Fiorenza. 1984. *Le commedie di Eduardo*. Bari: Laterza.

Ivreinov, Nicolaj. 2013. *The Theatre in Life* (1927). Mansfield Centre CT (USA): Martino Publishing.

Gargiulo, Jennifer. 2010. "Vivere sul serio": *Eduardo De Filippo and the Art of Life*. Leipzig: VDM Verlag Dr. Müller.

- Giammusso, Maurizio. 1994. *Eduardo da Napoli al mondo*. Milano: Mondadori.
- _____. 2004. *Vita di Eduardo*. Roma: Elleu Multimedia.
- Giudice, Gaspare. 1963 (rist. 1980). *Luigi Pirandello*. Torino: UTET.
- Illiano, Antonio. 1982. *Metapsichica e letteratura in Pirandello*. Firenze: Vallecchi.
- Krysinski, Wladimir. 2017. *Pirandello et les nouvelles esthétiques théâtrales*, in *Pirandello oggi. Intertestualità, riscrittura, ricezione*. A cura di Anna Frabetti e Stefania Cubeddu-Proux. Fano: Metauro.
- La Capria, Raffaele. 1998. *Il cattivo Eduardo*. A cura di Italo Moscati. Venezia: Marsilio.
- Lombardo, Agostino. 2004. *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*. Roma: Bulzoni.
- Macchia, Giovanni. 1981. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori.
- Manotta, Marco. *Luigi Pirandello*. 1998. Milano: Bruno Mondadori.
- Moscati, Italo. 2014. *Eduardo De Filippo. Scavalcamontagne, cattivo, genio consapevole*. Roma: Ediesse.
- Piedimonte, Antonio Emanuele. 2013. *Spiritismo a Napoli. La Belle Époque dei fantasmi*. Torre del Greco: ESA.
- Pirandello, Luigi. 1984. *Lettere da Bonn. 1889-1891*. Introduzione e note di Elio Providenti. Roma: Bulzoni.
- _____. 1986. *Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta*. A cura di Alfredo Barbina, in *Ariel*, I, 3, 211-229.
- _____. 1988¹⁰. *Tutti i romanzi*. A cura e con una Introduzione di Giovanni Macchia. Note ai testi e varianti a cura di Mario Costanzo. 2 voll. Milano: Mondadori (I Meridiani).
- _____. 1993a. *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*. Introduzione e note di Elio Providenti. Roma: Bulzoni.
- _____. 1993b. *Saggi, poesie, scritti vari* (1960). A cura di Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano: Mondadori (I Classici contemporanei italiani).
- _____. 1994. *Novelle per un anno* (1922). A cura e con un saggio di Pietro Gibellini. 3 tomi. Firenze: Giunti.
- _____. 1995. *L'umorismo* (1908). Introduzione di Nino Borsellino. Prefazione e note di Pietro Milone. Milano: Garzanti.
- _____. 2007. *Maschere nude* (1918). A cura di Alessandro D'Amico. 4 voll. Milano: Mondadori (I Meridiani).
- _____. 2014. *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). A cura di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi.
- Pupino, Angelo Raffaele. 2000. *Pirandello. Maschere e fantasmi*. Roma: Salerno Editrice.

- Pupo, Ivan (a cura di). 2002. *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*. Prefazione di Nino Borsellino. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Puppa, Paolo. 2003. *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*. Torino: UTET.
- _____. 2011. *Racconti del palcoscenico. Dal Rinascimento a Gadda*. Napoli: Liguori.
- Quarantotti De Filippo, Isabella (a cura di). 1985. *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*. Milano: Bompiani.
- Quarenghi, Paola (a cura di). 1995. *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*. Roma: Kappa. (Con DVD).
- Rotondi, Armando. 2012. *Eduardo De Filippo tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*. Prefazione di Joseph Farrell. Napoli: ESI.
- Sangsue, Daniel. 2006. *La parodia* (1994). Traduzione e cura di Fabio Vassarri. Roma: Armando.
- Scotti, Massimo. 2013. *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*. Milano: Feltrinelli.
- Testoni, Elio (a cura di). 2005. *Eduardo De Filippo*. Atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita. (9 novembre 2004 – Roma, Sala conferenze della biblioteca "Giovanni Spadolini"). Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *La letteratura fantastica* (1970). Milano: Garzanti.
- Todorović, Dušica. 2016. *Dare senso al dolore. A proposito di alcune novelle pirandelliane*, in *"Dire il dolore": Scrittori e poeti italiani interpreti dell'esperienza umana. Itinerari tra XVI e XXI secolo*. A cura di Nikica Mihaljević e Laura Toppan. Neuville-sur-Saône: Éditions Chemins de Tr@verse, 61-85.
- Tomasello, Dario. 2014. *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*. Roma: Carocci.
- Vicentini, Claudio. 1985. *L'estetica di Pirandello* (1970). Milano: Mursia.
- _____. 1993. *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.