

## SOBRE QUESTI FANTASMI DI EDUARDO DE FILIPPO

Loreta De Stasio

### Eduardismo e pirandellismo

Se il teatro mette in scena la vita degli uomini, per Eduardo De Filippo non è possibile tracciare una netta divisione tra la realtà e la finzione. Come dichiara Eduardo stesso rispondendo al "Questionario" di Toby Cole e Helen Chinoy: "[...] il teatro porta alla vita e la vita porta al teatro. Non si possono scindere le due cose. Cerca la vita e troverai la forma, cerca la forma e troverai la morte". Risuona forte l'eco della lezione pirandelliana sulla dialettica della "forma" opposta alla "vita", ma in Eduardo questa tensione si stempera in una poetica completamente nuova e più umana che molti critici non hanno esitato a ribattezzare *eduardismo*<sup>2</sup>.

Per Pirandello la finzione e l'inganno della vita sociale trovano il loro maggiore strumento nella *maschera*: ognuno di noi si presenta allo sguardo degli altri attraverso un'apparenza esterna, che lo fissa in qualcosa che non corrisponde alla sua reale natura e che gli si attacca addosso come una maschera da cui è molto difficile, o impossibile, liberarsi; a loro volta gli altri ci si presentano come maschere, come apparenze che coprono caratteri il cui fondo autentico ci resta inafferrabile. E noi stessi siamo costretti a vivere il nostro volto, la nostra identità individuale e sociale, come una maschera che non coincide mai con ciò che noi sentiamo dovrebbe essere la profondità del nostro essere. Come ha mostrato Sciascia, Pirandello ricavava questo senso della maschera dal fondo stesso della realtà siciliana, dal modo stesso in cui i rapporti sociali venivano vissuti nel mondo di Girgenti; a questo fondo arcaico intrecciava poi una avanzatissima coscienza del carattere artificiale della vita sociale moderna, anche grazie a varie suggestioni della psicologia contemporanea, all'influsso degli studi sulle "alterazioni della personalità". Del resto egli era molto vicino alle "filosofie della vita" che dominavano nell'Europa del tempo, da cui gli veniva una concezione globale della realtà, vista come perpetuo e insolubile conflitto tra *vita e forma*: secondo questa concezione, la "vita" è flusso continuo, movimento profondo e autentico che, nella comunicazione tra gli uomini, viene sempre bloccato, fissato, artificializzato da una "forma", che ne spegne la forza originale e porta con sé la morte (e la "maschera")

1.- T. Cole e H. Chinoy, in un libro intitolato *Actors on Acting*, hanno raccolto le opinioni degli attori sulla recitazione: vedi di T. Cole & H. Chinoy, *Actors on Acting*, Crown, New York, 1970, p. 471.

2.- Così come in Eduardo avviene un superamento di quel teatro napoletano degli Scarpetta (Eduardo e Vincenzo) e di Raffaele Viviani, che ne era stato il modello primario, alla stessa maniera, in Pirandello, agli inizi avviene il superamento del vecchio teatro borghese, a vantaggio di una teatralità grottesca, per passare alla lucida filosofia sulla condizione umana, al rapporto vita-forma, essere-apparire, storia-metastoria. Cfr. di A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Eduardo*, Mursia, Milano, 1982.

non è altro che una delle manifestazioni essenziali della "forma"). Il valore più autentico dell'uomo risiede nel fondo oscuro e sotterraneo rappresentato dalla "vita", e l'essere stesso dell'uomo in società si fonda proprio su una continua lotta contro la "forma", in un tentativo di districarsi dalle maschere artificiali che dominano i rapporti interpersonali.

Sopraffatte dalle maschere, le persone diventano inafferrabili, paiono aver perduto ogni consistenza e ogni valore: il loro posto è preso da esseri astratti, quasi dei fantasmi che condensano in sé tutta una serie di realtà psichiche, di sensazioni, di desideri, di ossessioni altrimenti impronunciabili. Sono fantasmi che recano su di sé il segno della "forma" che uccide, che vengono spesso dal regno dei morti. Dall'ossessione di questi fantasmi nasce la concezione pirandelliana del personaggio, come entità distinta dall'autore, come essere che cerca di realizzarsi in modo assoluto e vivere una sua vita autentica nella letteratura e poi soprattutto sulla scena. Il personaggio-fantasma si pone così in Pirandello come una forza che pretende di rompere le barriere che la maschera sociale impone alla vita delle persone, realizzando nel modo più pieno una vita autentica e assoluta. Ma questa forza finisce sempre per rimanere involupata in un gioco di nuove "forme", in nuove maschere che si riprendono attorno ai personaggi: la loro autenticità riesce ad affermarsi soltanto in nuove finzioni, portate magari all'estremo del grottesco o del tragico. Anche nel teatro, il personaggio non arriva mai a conquistare un universo "altro", a liberarsi della finzione sociale: deve sperimentare la tortura di un ripetersi e riproporsi infinito e senza scampo dell'intreccio perverso tra realtà e finzione che costituisce la stessa condizione umana<sup>3</sup>.

Cosicché quando furono rappresentate le prime commedie di Eduardo,<sup>4</sup> si parlò di pirandellismo soprattutto per certi richiami alla simulazione che però, se in Pirandello è malattia sociale, in Eduardo è mezzo drammaturgico, e che, solo in un secondo momento, più che malattia, diventerà una condizione del vivere. Tra il 1925 ed il 1930, il pirandellismo divenne più che una moda, un'"area" entro cui sperimentare una propria idea di teatro, dalla quale riescono ad emergere delle grosse personalità, come quella di Rosso di San Secondo e di Bontempelli. Subirne il fascino non è una colpa, quanto non lo è misurarsi con un'esperienza che propone una filosofia della vita più legata a quella crisi dell'uomo novecentesco che generò, nel teatro europeo, il frantumarsi della sua psicologia e la ricerca di una nuova identità. Questa frantumazione dell'individuo porta anche alla frantumazione del personaggio e del suo linguaggio. La "parola" teatrale si arricchisce di una nuova logica ed ha come substrato quello stato di *choc* e di allucinazione in cui l'uomo ed il personaggio si dibattono per scoprire una diversa consistenza del proprio essere. Nei *Sei personaggi in cerca di autore*, Pirandello fa dire al padre:

Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole che io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo di intenderci; non ci intendiamo mai!<sup>5</sup>

Il dramma di Michele, protagonista di *Ditegli sempre di sí* —scritto da Eduardo tra il 1924 e 1925, e rappresentato per la prima volta nel 1927—, consiste proprio nella parola, nella parola che non viene mai detta nel suo significato originario, bensì metaforico, simbolico: tanto da farle perdere il senso vero delle cose. Michele invoca le parole appropriate, e il rimprovero che fa a tutti è sempre lo stesso: "C'è la parola adatta: perché non la dobbiamo usare?".

Se per Pirandello il dramma della parola consiste nell'impossibilità di comunicare, per Eduardo consiste nell'impossibilità di comprenderci: il "pirandellismo" si caratterizza per una natura propriamente filosofica, l'"eduardismo" per una natura propriamente storica. Pirandello si diverte a scomporre, Eduardo tenta di comporre e di riportare tutto alla natura storica dell'uomo. I sofismi pirandelliani in Eduardo si concretizzano, diventano realtà sofferta, non più a livello di pensiero o di

3.- Cfr. di G. Petronio, "Pirandello" in *Attività letteraria in Italia*.

4.- Ci si riferisce, in particolare, a *Uomo e galantuomo*, e *Ditegli sempre di sí*, scritte nel 1922 la prima, e tra il '24 e il '25 la seconda.

5.- L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, vol. I, Mondadori, Milano, 1958, pp. 87-88.

logica, ma a livello di vita. Eduardo rende lineare tutto ciò che in Pirandello si doppia; anche la maschera non è più nuda, ma strettamente legata alla storia del personaggio; cosí come la finzione diventa trucco premeditato.

Nel suo *Questi fantasmi*,<sup>6</sup> Eduardo pone il gioco delle parti e della finzione in una dimensione che unisce la testardaggine al buon senso, per fare della finzione un gioco di fantasmi. Qui il pirandellismo diventa puro pretesto fino a trasformarsi in eduardismo, ovvero in una maniera di accostarsi alla vita piú attenta ai particolari umani, in una ricerca scrupolosa di tutti quei sentimenti che si agitano dentro di noi. Mentre Pirandello tende all'assoluto, alla definizione, al geometrismo puro, Eduardo ricerca il particolare, la dimostrazione e lo svolgimento. Se la logica pirandelliana porta alla dialettica, ad una realtà che, incarnata nel discorso o nelle contraddizioni sofistiche, si caratterizza per le continue fratture e contraddizioni che hanno come fine lo smascheramento, la logica eduardiana aspira alla ricerca di una comprensione umana, di quella solidarietà che i tempi sembrano aver distrutto.

Come sottolinea Andrea Bisicchia, il processo che dal pirandellismo porta all'eduardismo si può sintetizzare nella formula: dalla ricerca dell'identità alla ricerca della solidarietà<sup>7</sup>. La solidarietà subisce continui tradimenti per colpa delle maschere sociali, o meglio, per colpa dei "trucchi" con cui gli uomini si presentano ai loro simili. Questi "trucchi", queste maschere, nel teatro di Eduardo, sono ben visibili, non vanno mascherati, ma denunciati, e, quando non se ne ha voglia, si fanno diventare fantasmi.

### La comicità di Eduardo

La commedia eduardiana *Questi fantasmi* si impernia sulla figura di Pasquale Lojaco, un inguaiato napoletano che ha finalmente la possibilità di sbarcare il lunario, restituendo credito, con l'abitare gratuitamente, al grande appartamento di un palazzo secentesco, ritenuto sede di fantasmi. Suo compito è dimostrare false le dicerie secondo le quali la casa sarebbe abitata dai fantasmi. Poiché lui ai fantasmi ci crede, è facile dargli a bere che l'amante di sua moglie, che a volte viene sorpreso come un'ombra fugace e che altre volte lascia tracce del proprio passaggio, sia uno dei fantasmi: fantasma benigno che lascia dietro di sé doni e denari non appena s'accorge che è proprio questo che Pasquale implora e s'aspetta da lui. Il "fantasma" paga. Pasquale gli è grato, nel disprezzo del vicinato e della moglie. Ma lui (forse) non sa. Alla fine è il "fantasma" a commuoversi del candore di Pasquale e ad andarsene liberando la casa dalle sue inquietanti presenze. E noi spettatori non sappiamo (o non dobbiamo?) decidere se Pasquale Lojaco sia un furbissimo dissimulatore o un innocente fanciullo per la vita.

Di questa ambiguità —dove alcuni critici hanno identificato l'influenza del relativismo pirandelliano e che Eduardo invece più semplicemente fa risalire ai qui pro quo della Commedia dell'Arte—, l'Autore dà una sua interpretazione:

Scrissi la commedia di Pasquale Lojaco per dire che i fantasmi non esistono, i fantasmi siamo noi, ridotti così dalla società che ci vuole ambigui, ci vuole lacerati, insieme bugiardi e sinceri, generosi e vili<sup>8</sup>.

Esattamente le stesse parole che Eduardo mette in bocca a Pasquale Lojaco quando, spaventatissimo, riparandosi nel balcone per sfuggire alle ire delle "anime dannate", scorge il dirimpettaio, il Prof. Santanna —a cui deve nascondere gli eventi di quella casa (e della sua stessa miserabile vita) ma anche per esorcizzare la propria paura— e grida l'inconsapevole spietata verità: "Ah... ah... ah... Non è vero niente professore: ah...ah...ah... Non è vero! I fantasmi non esistono, li abbiamo creati noi, siamo noi i fantasmi [...]"<sup>9</sup>.

6.- Rappresentato per la prima volta a Roma il 7 gennaio 1946 al teatro Eliseo.

7.- A. Bisicchia, *op. cit.* p. 63.

8.- A. Ghirelli, "Eduardo: Tradurrò Shakespeare in napoletano", *Corriere della Sera*, 10 luglio 1983.

9.- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I, Einaudi, Torino, 1995, p. 173.

La commedia si fonda su due nuclei tematici: la comunicazione difficile tra gli uomini, come difetto di solidarietà fra *vivi*, e l'"eterna fralezza dell'uomo proteso a credere [...] vero ciò che desidera",<sup>10</sup> magari affidandosi alla comprensione dei *morti*. Ma i due nuclei interagiscono a vicenda: l'incomunicabilità non nasce tanto da una pirandelliana crisi d'identità, quanto da una più sociale incapacità nel lasciarsi andare, quasi da un peccato originale di "superbia".

Per questo superbo disprezzo, ad una "lettura" superficiale, il dramma umano di Pasquale Lojaco-no può essere orchestrato a suon di risate. La morale della favola è nella "tristezza" d'aver "perza 'a chiave" della comunicazione,<sup>11</sup> in "quanto è triste, per un uomo, nascondere la propria umiliazione con una risata, una barzelletta", in quel "lavoro onesto" che "è doloroso e misero ... e non sempre si trova"<sup>12</sup>.

Tuttavia, Ferdinando Taviani osserva che proprio nell'ambiguità di posizione del protagonista tra drammatico e comico (che volgarmente nei teatri dagli anni Venti in poi si chiamerà "pirandelliana") sta tutto il sale comico e acre dell'interpretazione eduardiana, che inganna lo spettatore con indizi mimici contraddittori, con certi lampi degli occhi che non sai se siano di sgomento o d'abbietta disperazione<sup>13</sup>.

La comicità di Eduardo, infatti, dall'orientamento farsesco delle prime sue opere si stempera man mano in una forma di umorismo che denuncia le ipocrisie, smaschera le vanità, rappresenta la corruzione, colpisce le mistificazioni e diagnostica le contraddizioni. È una comicità che diventa essa stessa stilema, segno inconfondibile dell'eduardismo, luogo di identificazione tra mondo reale e mondo fantastico, tra realtà soggettiva ed oggettiva, tra tragedia e catarsi.

Come osserva Bisicchia, in questo modo tra personaggio e spettatore avviene una forma di identificazione, di osmosi, perché entrambi sono testimoni viventi di una realtà quotidiana, di cui cercano di cogliere gli aspetti più reconditi, il gioco amaro, gli inganni esteriori:

Un personaggio che non è mai "finto", bensì la proiezione sincera di questa realtà, di cui rappresenta le lacerazioni interiori, gli interessi egoistici, la decadenza dei valori<sup>14</sup>.

D'altra parte il rapporto eduardiano con il pubblico è sempre meta-teatrale: lo spettatore è insieme confidente e antagonista come nel caso del dirimpettaio di Pasquale Lojaco-no, il Prof. Santanna. In *Questi fantasmi*, infatti il drammaturgo ricorre alla tecnica del finto dialogo in modo che lo *spettatore rappresentato* diventi ponte con lo spettatore reale. L'allocuzione al pubblico dell'attore-personaggio, passata dalla Commedia dell'Arte nella tradizione dello spettacolo dialettale napoletano (e non solo napoletano), diventa una nuova formula di teatro-nel-teatro, che risucchia lo spettatore fra i personaggi.

Ogni qual volta il protagonista finge o crede di assistere a fenomeni soprannaturali scappa fuori dalla scatola del palcoscenico: finché, nella penultima scena del terzo atto, il riflettore eduardiano, dissimulato dal raggio della luna, non focalizza l'azione proprio su quei due balconi inclinati, sospesi tra la finzione della commedia e la realtà della vita. Il proscenio è da sempre il luogo deputato della diretta comunicazione col pubblico: sul confine spaziale fra scena e sala si svolge — da un balcone all'altro — l'incontro cruciale tra Pasquale e il fantasma.

Il teatro di Eduardo è un teatro didattico e moralista, al quale però egli ha saputo dare una veste tale da permettere allo spettatore di divertirsi, così come afferma lui stesso:

Il teatro non è un libro, non è un'opera letteraria: deve essere vivo e quindi per un'ora e mezza, due ore, deve avere sempre un aspetto di sorpresa. Perciò il pubblico viene a vedere le mie commedie perché si diverte e intanto porta a casa qualcosa<sup>15</sup>.

10.- S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, ERI, Torino, 1953.

11.- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 178.

12.- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 181.

13.- F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna, 1995.

14.- A. Bisicchia, *op. cit.*, p. 88.

15.- Tratto dall'articolo di V. Pandolfi, "Intervista a quattr'occhi con Eduardo de Filippo", in *Sipario*, n.119, (marzo) 1956.

Quel "qualcosa da portare a casa" Eduardo ce lo offre attraverso il suo umorismo che, come sostiene Fiorenza di Franco, è il filo conduttore del suo teatro<sup>16</sup>. Umorismo concepito non solo come tecnica del comico, ma come visione di vita. Per Eduardo l'umorismo consiste "nella parte amara della risata", non nell'episodio ridicolo del vivere quotidiano<sup>17</sup>. L'umorismo diventa dunque un modo di reagire davanti alle brutture della vita, siano esse causate dall'uomo o dalla società. Più la vita è disperata, più essa diventa comica, mentre l'umorismo eduardiano ne rivela le assurdità e la tragicità.

In questa dimensione, l'umorismo di Eduardo si contrappone all'umorismo di Pirandello inteso come sentimento del contrario, superiore al "comico" istintivo avvertimento del contrario; per Eduardo "l'umorismo è la parte amara della risata [...] esso è determinato dalla delusione dell'uomo che per natura è ottimista"<sup>18</sup>. La concezione pirandelliana degrada il "riso" a impulso biologico; per Eduardo invece istinti-passioni-volontà-pensieri non sono scorparabili nell'uomo intero, che è il suo soggetto fondamentale. Alla base della drammaturgia pirandelliana c'è forse l'aspirazione, frustrata dalla Storia, di fare la tragedia (di qui l'"umorismo tragico"); alla base del teatro eduardiano c'è piuttosto la volontà di rappresentare la "commedia umana".

Perfino la pazzia (elemento chiave della poetica pirandelliana), da Eduardo viene vista non come maschera, ma come sofferenza, come fissazione: la pazzia come l'umorismo serve a smascherare gli altri. La pazzia eduardiana si libera dal gioco, per cercare un contatto più diretto col mondo, per tentare di capovolgere una tesi, secondo la quale i pazzi non sono quelli che vengono curati in manicomio, ma coloro che impudemente vivono sulla terra<sup>19</sup>. Il gioco diventa più amaro; l'uso che ne fa Eduardo è sempre di carattere comico. L'umorista diffida di tutto, proprio come il pazzo; però la pazzia, quando è gioco teatrale, diventa un grandissimo meccanismo di comicità.

### Surrealismo e neorealismo: sorriso e pietà

Il protagonista della grottesca vicenda di *Questi fantasmi*, Pasquale Lojacono, un "uomo sui quarantacinque anni", come lo descrive l'autore, dal "viso tormentato, forse per la continua ricerca di una svolta, d'una soluzione, che gli permetta di vivere un po' di vita tranquilla e di offrire a sua moglie qualche agio...; uomo scontento, ma che non si è dato per vinto" perché "i guai non lo sorprendono mai" ed "sempre pronto al "punto e a capo",<sup>20</sup> è tagliato sulla figura "umano-teatrale" di Eduardo, ed è, così come lo descrive Carlo Filosa,

l'affinato prototipo della napoletanità borghese dei disoccupati o sottoccupati, umiliata ed offesa, ma sempre in lizza, in virtù della formidabile capacità di digiuno, (che scava la fisionomia), e dell'estro inventivo di nuovi mestieri difficili (capaci di procurargli un po' di pane quotidiano) [...].<sup>21</sup>

Mario Mignone, dopo averlo definito uno "dei vinti defilippiani" (affini a quelli "verghiani e dostojewskiani"), ammette che Pasquale Lojacono, "pur riconoscendo i suoi limiti, non si dà ancora per vinto", e penetra il motivo profondo di quella sua credenza nei "fantasmi", che gli altri (tra i quali la sua stessa moglie!) giudicano con disprezzo come "una comoda finzione" da sfruttatore delle avvenenze coniugali:

I fantasmi sono [...] l'oggettivazione della paura per un insicuro domani e dell'impossibilità d'imporsi sull'ambiente, fra accidenti della vita che rendono l'esistenza precaria. E, come fra esseri primitivi, così in questo ambiente le paure vengono ad essere personalizzate [...] In un mondo sano nessuno crederebbe ai fantasmi come tali. Ma in un mondo di privazioni, di ipocrisie e di ingiustizie le paure sono vere, e per-

16.- F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

17.- G. Sarno, "Intervista con Eduardo de Filippo", Roma, 31 marzo 1940.

18.- Ivi.

19.- Le commedie eduardiane più rappresentative a questo proposito sono: *Uomo e galantuomo* (1922) e *Ditegli sempre di sí* (1927).

20.- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 139.

21.- C. Filosa, *Eduardo De Filippo: poeta del "tragico quotidiano"*, La Nuova Cultura, Napoli, 1978, p. 170.

tanto anche i fantasmi lo sono. Ed è appunto in questo che troviamo la carica emotiva del personaggio defilippiano. Così si risolve la questione della credibilità del personaggio Lojacocono [...] Finché durano le paure del suo spaventoso oggi e del suo incerto domani, ci saranno i fantasmi<sup>22</sup>.

Certamente la credenza nei fantasmi è tutta intrisa della tradizione e superstizione partenopea, nel cui contesto si colloca la vicenda. Ad ogni modo è lo stesso Eduardo che conferisce un valore sociologico alla sua commedia, considerandola piuttosto una tragedia —nonostante le sue, ilarmente vivaci, o addirittura spiritate, sembianze— convinto che la replicata rappresentazione del suo lavoro fra cinquant'anni non farà più ridere, "perché sarà la ricostruzione d'un'epoca", in cui si potrà vedere "in quell'uomo, che crede ai fantasmi per non credere alla realtà, la vita degli uomini"<sup>23</sup>.

In tale incontro tra tragedia di fondo e forma di commedia si ritrova la tipica composizione del "grottesco" di Eduardo generata da quell'incontro tra "riso" e "pianto", che costituisce il saliente motivo ispiratore della sua sensibilità di artista, verso la sofferenza partecipata all'uomo per la dura fatica del vivere. Così, la risata inventata da Eduardo per comunicare una triste realtà non ne rimuove l'asprezza, anzi la rileva: strumento di provocazione cosciente da parte di chi non si rassegna al negativo, alle finzioni, alle miserie morali e materiali della "vita degli uomini".

E proprio in *Questi fantasmi*, nonostante la perizia straordinaria con cui Eduardo riesce a fondere i toni più diversi, dal realismo minuto al grottesco spinto, dal favoloso e dal fiabesco al comico più irresistibile, il risultato è una commedia della tragedia umana, e in particolare di quel mondo e di quel tempo particolare che era la Napoli del dopoguerra. Se detta commedia, pur con i suoi molteplici ardimenti comici e verbali di tipo "surrealistico" consegue una legittima appartenenza alla corrente del Neorealismo, ciò si deve infatti al profondo connettersi di essa alla reale vita e tradizione partenopea: presso la popolazione di Napoli e dintorni la timorosa credenza<sup>24</sup> nell'apparizione di anime dell'Aldilà in certi luoghi terreni, per superni decreti o condanne rappresenta una delle delle più radicate superstizioni<sup>25</sup>, da porre accanto ad altre, e prima di tutto, alla fede nella capacità rivelatrice dei sogni per il gioco del lotto.

Lo stesso uso del dialetto napoletano rispondeva ad una specifica esigenza di poetica teatrale fondata sull'osservazione "puntuale e quasi ossessiva" della realtà viva della gente plebea e borghese della sua città, dimostrandosi il mezzo espressivo ottimale per un artista come Eduardo di formazione psicologico-ambientale, culturale e scenica profondamente regionale. Il napoletano, la lingua effettivamente parlata dai napoletani, oltretutto, forniva a Eduardo l'ampia gamma di gradazioni del registro espressivo che va dal "gergo" contorto e immaginoso del camorrista, il "greve" vernacolo del facchino, il più "ammanierato" del guardiaporta e, via via, il "mezzo vernacolo" della signora piccolo borghese e l'italiano "infiorato" di icastici e gustosi napoletanismi dei professionisti e loro famiglie dell'alto ceto, che il linguaggio del commediografo viene ad assumere nell'uso che ne fa, condizionato decisamente, come avverte il Ferrante, dall'adattamento di esso, "in chiave d'iperbole grottesca, alla particolare 'morale' di ciascun personaggio della ragione, dai proverbi, dalle consuetudini, dell'eloquenza, da motivi e atteggiamenti del costume popolare"<sup>26</sup>.

Ad ogni modo, come nota Corrado Alvaro, è pur vero che in *Questi fantasmi* lo stile realistico si dissolve, proiettandosi verso quello "visionario" del Surrealismo, al punto che, da questa commedia in poi, "il teatro dialettale e la cadenza napoletana di Eduardo diventa una coloritura, costituisce un linguaggio, una delle tante raggiunte convenzioni teatrali"<sup>27</sup>. Pertanto, è più indicato parlare di un percorso evolutivo della comunicazione eduardiana nel senso di "suggestione lirica" che vede in *Questi fantasmi* una delle sue migliori espressioni: accanto all'efficace impiego del dialetto, in duttili varia-

22.- M. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Trevi, Roma, 1974.

23.- V. Pandolfi, "Intervista a quattr'occhi con Eduardo De Filippo" in *Sipario*, 119, (marzo 1956).

24.- Di origine prima pagana che cristiana.

25.- La stessa credenza non manca neanche presso altre genti, compresa l'evolutissima società inglese.

26.- L. Ferrante, *Teatro italiano grottesco*, Cappelli, Bologna, 1964, p. 31.

27.- Cfr. C. Alvaro, "L'editoriale" della rivista *Sipario*, marzo 1956.

zioni semantiche e sensibili trapassi a liriche accezioni, è l'integrazione del linguaggio minuto gestuale, oggettuale e tecnico-scenico, che assicura alla "comunicazione teatrale" di Eduardo la sua peculiare empatia con i personaggi rappresentati.

Il problema umano di Pasquale Lojaco, e di altri protagonisti rappresentativi del campione d'umanità radiografato dalla vicenda scenica eduardiana, infatti, non viene ridicolizzato e usato per destare disprezzo e umorismo amaro: nel teatro di Eduardo il pubblico è invitato a mettersi nei panni dei vari Pasquale Lojaco, e quindi osserva se stesso con ammiccante "sorriso" d'ironia e nel contempo con commiserante "pietà". A parte le mirabili prove di versatilità caricaturale e satirica (ed anche elegiaca e crepuscolare), il significato del "sorriso", col quale Eduardo illustra, attraverso la "comicità" dell'apparenza, la "tragicità" della condizione umana, è una pietà per l'uomo, che spesso gli ispira, dal fondo dell'animo, secondo l'essenza della più antica e nobile tradizione partenopea, una esortazione alla solidale fraternità tra gli uomini; un'esortazione implicita (o piuttosto di litote morale), di condanna del comportamento.

Il suddetto sentimento di pietà per l'uomo esprime il significato profondo del sorriso, argutamente divertito o ironicamente pensoso o satiricamente severo o anche sarcasticamente amaro, col quale De Filippo considera l'abituale sicumera, con cui gli individui, sospinti ordinariamente da egoistico interesse o inconscia passione, affrontano l'umana esistenza, più o meno inconsapevoli (per superficialità o presunzione) del male, che quotidianamente la insidia, qual tragica minaccia.

In questo senso, più che parlare del taglio "grottesco" delle commedie eduardiane, si deve piuttosto parlare di rapporto tra il "comico" della visione soggettiva e il "tragico" della realtà esistenziale oggettiva, in cui il primo assorbe il secondo o viceversa, per aprirsi ad una dimensione di "umorismo doloroso" tipica di Eduardo quale "poeta comico del tragico quotidiano" così come preferisce definirlo Filosa<sup>28</sup>. Ed è secondo questa accezione che dobbiamo intendere la pietosa e ottimistica credulità del protagonista di Pasquale Lojaco, nonostante l'aperto disprezzo della consorte e la veemente protesta dell'abbandonata famiglia del suo cornificante benefattore.

I grandi temi del teatro di Eduardo sono indicati secondo una dialettica ben precisa partendo dall'analisi della piccola borghesia che tiene molto all'apparenza, la felicità più come ricerca mentale che come conquista giornaliera,<sup>29</sup> e la "magia" e la "fede nei fantasmi" come atto di sopravvivenza. Per l'impatto di *Questi fantasmi*, tuttavia, è necessario fare riferimento allo spirito che ha alimentato l'opera di Eduardo dopo la guerra. Le commedie della sua produzione artistica che vanno sotto il nome di *Cantata dei giorni dispari*<sup>30</sup> — a cui appartiene la nostra commedia —, nascono da un duplice mutamento oggettivo e soggettivo. La seconda guerra mondiale effettivamente ha portato un'epoca nuova, e non solo a Napoli, come dice Eduardo. Si è venuta a creare una vera e propria rottura fra il mondo di prima e quello di adesso. I valori tradizionali quali Dio, religione, autorità, famiglia vengono posti sotto accusa e contestati. L'umanità uscita dal conflitto non è più la stessa e le nuove generazioni ne hanno subito le conseguenze. L'uomo si è trovato solo davanti alla vita senza dare un significato ad essa, solo in mezzo agli uomini con i quali è incapace di comunicare non trovando più nessun punto in comune. All'abbattimento dei vecchi valori non è seguita automaticamente la nascita di nuovi, ma piuttosto un barcollamento nel dubbio, da cui è difficile uscire. La ricerca della verità delle cose diventa un'impresa difficile sia per l'individuo, sia per la società organizzata.

28.- C. Filosa, *Eduardo De Filippo: poeta del "tragico quotidiano"*, cit.

29.- A questo proposito, vedi il ritratto che fa Eduardo della felicità quotidiana di un uomo semplice come Pasquale Lojaco, all'inizio del secondo atto di *Questi fantasmi*, nella rappresentazione di quel piccolo gioiello di teatro che è la scena dell'"elogio" della tazzulella 'e café, preparata con le proprie mani, mediante la tradizionale macchinetta napoletana: un vero "luogo d'oro" della napoletanità scritta, divenuto giustamente celebre fra i simpatizzanti per Napoli e per Eduardo. Vedi E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I, Einaudi, Torino, 1995, pp. 153-154.

30.- Eduardo ha diviso il suo teatro in due parti: *Cantata dei giorni pari*, che raggruppa tutta la produzione fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, e *Cantata dei giorni dispari*, di cui fanno parte le commedie dopo il 1940: pari e dispari come un gioco crudele con la vita, quella apparentemente perfetta, ma cinica del primo dopo-guerra, e quella triste e lacerata del secondo dopo-guerra; un gioco amaro, ironico che nasce da quell'ingiustizia sociale che è la molla di tutto il teatro eduardiano.

In una prefazione alla ristampa del suo *Teatro*, Eduardo scrive:

Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. Voglio dire che tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione ad un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia ed altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo d'oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli, ecc...<sup>31</sup>

Questo conflitto si fa sempre più drammatico se in esso si inserisce la fede nei fantasmi piuttosto che negli uomini: ciò era vero allora, nell'Italia del '46 e nella Napoli come mondo del caos e dell'ignoranza; ma continua ad essere perfino più vero se nel 1983 —reinterpretando la scena del balcone di *Questi fantasmi* nella sua conferenza-spettacolo a Montalcino—, Eduardo osserva che il "disamore di oggi" troverebbe un bersaglio in più: "questi partiti politici lontani dalla nostra vita, fantasmi anche loro, o chissà che non siano riusciti a convertire tutti noi in fantasmi [...]".

Le migliori commedie di Eduardo sono tra quelle opere che vivono nel "Tempo grande", così come lo aveva definito Michail Bachtin, per le stratificazioni di significati sempre nuovi che assumono confrontandosi con le nuove epoche storiche e le nuove letture che se ne derivano, significati che gli autori stessi non potevano supporre al momento della loro creazione, come le opere di Shakespeare, che non solo restano geniali e sempre attuali, ma si arricchiscono di significati altri<sup>32</sup>.

"Su una commedia come *Questi fantasmi*", Tian scrive,

[...] il tempo agisce come un aggiustamento di luci. [...] Rileggendo il testo [...], abbiamo scoperto tutta la carica di invenzione e di improvvisazione che Eduardo e i suoi attori hanno riversato nello spettacolo. Molte cose, molte battute sono cambiate: o meglio rivissute e trasformate. Perché il teatro di Eduardo è concepito, nasce e vive in funzione delle infinite vite a cui la scena lo destina<sup>33</sup>.

In *Questi fantasmi*, i fantasmi non hanno la figura e il volto delle illusioni, sono anime, proiezioni reali della nostra coscienza, delle nostre necessità, dei nostri bisogni. L'uomo crede ai fantasmi per non credere alla realtà, ma poiché sa che questi non sono veri, non si illude, vive al loro contatto, per non dover misurare la propria incapacità di comunicare. Bisogna esorcizzare i fantasmi inconsci, quelli che abbiamo dinanzi, che potremmo distruggere, ma che ci servono per sopravvivere.

Il ricorso alla "maschera del fantasma", diventa dunque l'artificio drammatico per antonomasia necessario per sorvolare quel destino novecentesco che ostacola la comunicazione tra i "pochi viventi": il protagonista eduardiano del '46 si confessa non ad un altro uomo ma al suo fantasma:

Con un altro uomo, cu n'ommo comm' 'a me, nun avarria parlato: ma cu te si, cu te pozzo parla', tu si nata cosa. 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! ...

cosicché il suo aiutante-antagonista "[...] comincia a parlare come a se stesso":

Grazie. Hai sciolto la mia condanna. Io fui condannato a vagare in questa casa fino a che un uomo non mi avesse parlato come mi stai parlando tu<sup>34</sup>.

Per manifestare impulsi di solidarietà o esprimere le proprie debolezze, i vivi sono costretti a travestirsi da fantasmi o a confidare ai fantasmi la miseria quotidiana dell'esistenza.

31.- E. De Filippo, *Teatro di Eduardo De Filippo, I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, p.VII.

32.- Cfr. M. Bachtin, dalle "Annotazioni", tr. it. in *Aa. Vv., Bachtin e...*, a. c. di P. Jachia e A. Ponzio, Roma-Bari, Laterza, pp. 185-196.

33.- R. Tian, "Intervista con Eduardo: il teatro, la vita", *Il Messaggero*, 22 gennaio 1971.

34.- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 181.

L'eduardismo crede nella vita e, benché parta da premesse pessimistiche, dal senso della sconfitta, dell'impotenza, dello scacco, non si lascia prendere da suggestioni irrazionalistiche, ma cerca un contatto più diretto col reale in modo da indirizzarlo verso soluzioni più legate alla storia dell'uomo, che è la storia del suo personaggio, il personaggio Eduardo: amaro, ironico, misantropo, tartufesco, polemico; non il personaggio-monologo, ma quello che vive in funzione del coro, che cerca un rapporto di conoscenza, di chiarificazioni, un personaggio che è l'immagine di un secolo spaccato in due: quello del primo e del secondo dopoguerra, che ha la possibilità di conoscere i due volti dell'Italia e capirne le debolezze, le retoriche, le assurdità, ma anche le delusioni, la volontà di ricostruzione, il desiderio di vivere con gli altri, senza ricorrere a sotterfugi o a finzioni e che quando finge lo fa per non soccombere, non per contrapporsi ad una verità. Questa verità è ben conosciuta, solo che, spesso, per accettarla si adatta alle leggi scoperte e consapevoli della finzione.

Quello di Eduardo è dunque un personaggio che non ha bisogno di maschera perché maschera vivente,<sup>35</sup> che non anela al travestimento dato che sa inserirsi nella rete del vivere comune senza poteri magici o stregoneschi, o filosofici, senza il compiacimento di nascondersi sotto altre forme, proprio perché maschera viva e non maschera nuda.

---

35.- Perfino la recitazione di Eduardo (vedi ad esempio nella messinscena televisiva del 1962) —proprio come vuole la tradizione della maschera— gioca su due registri fondamentali, il serio e il comico, la cui intersezione provoca l'ambiguità. Di fronte ai presunti fantasmi (dopo lo smarrimento iniziale) l'attore gioca la carta della paura o quella della finta indifferenza: nel primo caso il volto si fa maschera (gli occhi ruotano verso l'alto, la bocca si piega in un sorrisetto tirato oppure si apre ad U), mentre il corpo danza al rallentatore, disarticolandosi come fosse di gomma; nel secondo caso gli occhi si fanno seri, mentre le mani si baloccano distrattamente con gli oggetti (il cappello, il giornale, il fazzoletto). Cfr: M. Bussagli (a. c. di), *Eduardo in maschera*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.