

Francesco Della Costa

Lüdwig-Maximilian Universität - München

*Il mondo magico di Eduardo De Filippo.
Sogno, illusione e realtà in due commedie del
1948*

Abstract

In 1948, Eduardo De Filippo, one of the major Italian playwrights of the 20th century, staged two comedies: La grande magia and Le voci di dentro. Respectively dedicated to investigate the themes of magic and dream, both are about the delicate relation between reality and illusion. And in that very 1948, Ernesto De Martino, the most relevant of Italian anthropologists, published his main work, Il mondo magico, facing the same question from a historical and ethnological standpoint: where is the threshold between reality and unreality? The present article aims at identifying and discuss broad philosophical convergences in De Filippo and De Martino's perspectives.

Keywords: *Magic; dream; reality; illusion; theater; Ernesto De Martino.*

Coincidenze cronologiche e convergenze filosofiche

Spesso, lungo la storia culturale italiana e mondiale, le migliori intelligenze artistiche e filosofiche di una certa generazione si ritrovano a riflettere su temi comuni, che magari la contingenza sociale e storica suggerisce o impone loro; si ritrovano a ragionare sulla realtà antropologica in senso generale che è dato loro di avere dinanzi agli occhi e spesso a

rappresentarla con strumenti e stili e linguaggi non troppo dissimili. Nascono così quelli che gli storici della cultura, periodizzando *a posteriori*, chiamano «movimenti», «scuole», «gruppi» e il cui nome è solitamente definito dal suffisso «-ismo».

Esistono però convergenze meno evidenti e più sottili, di natura tematica, o generalmente filosofica, e coincidenze biografiche o cronologiche che, seppure non hanno la forza di creare alcun «-ismo», sono degne di essere considerate, quantomeno perché aiutano a comprendere qualcosa di più di quello specifico contesto sociale e culturale nel quale si verificano. È per questo che qui ho voluto accostare due degli intellettuali più brillanti che il Novecento italiano ha prodotto, pur dentro i loro rispettivi raggi di azione: Eduardo De Filippo ed Ernesto De Martino. Napoletani e pressoché coetanei¹, il commediografo e l'antropologo sembrano non condividere altro, a parte una certa vaga assonanza onomastica; eppure per la storia di entrambi, il 1948 è l'anno di svolta.

«Nel '48 il pendolo eduardiano sembra spostarsi verso il fantastico», scrive Anna Barsotti (1992, 83) facendo riferimento alle due commedie portate in scena proprio quell'anno, a pochi mesi l'una dall'altra: *La grande magia* e *Le voci di dentro*². Come racconta lo stesso Eduardo, proprio mentre recitava *La grande magia* al Teatro Nuovo di Milano, peraltro con scarsissimo consenso di critica, fu costretto a interrompere le repliche per una improvvisa malattia della sorella, Titina De Filippo, allora membro della compagnia; essendo obbligato,

¹De Filippo è nato nel 1900, De Martino nel 1908.

²E. De Filippo, *La grande magia*, in Idem, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I, Einaudi, Torino 1966, pp. 369-450; E. De Filippo, *Le voci di dentro*, in Idem, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I, Einaudi, Torino 1966, pp. 451-515. Vi si farà riferimento, nel testo, usando per praticità le rispettive sigle LM e LVDD.

però, per il contratto stipulato con il teatro, a mettere in scena una nuova commedia entro Natale, scrisse *Le voci di dentro* in una settimana, chiuso nella sua stanza d'albergo, e la portò in teatro l'11 dicembre del 1948³. Entrambe le commedie, pure nella rispettiva peculiarità tematica e teatrale, condividono una affinità poetica e un'idea di fondo, del tutto nuova nel teatro di Eduardo: la realtà è una dimensione complessa, che contiene in sé anche l'irrealtà, l'illusione, sostanziata nella duplice metafora della magia e del sogno.

Un tema piuttosto vicino a quello storico-filosofico e antropologico che troviamo ne *Il mondo magico*, opera che segna una svolta nel lavoro di Ernesto De Martino, uscita proprio in quello stesso 1948, anche se concepita già prima della guerra⁴. Nella realtà, o meglio nelle diverse realtà culturalmente definite, per De Martino, confluiscono anche le esperienze magiche e quelle oniriche, quali proiezioni di un dramma storico ed esistenziale secondo cui l'essere, e più precisamente l'esserci-nel-mondo, si definisce plasmando se stesso e ciò che lo circonda.

Sia per De Filippo che per De Martino, intorno alla realtà sta sempre la rappresentazione camuffata e relativa che gli individui ne danno, a seconda dei loro bisogni, delle loro miserie e dei loro drammi esistenziali.

Per questo mi sembra particolarmente interessante mettere a paragone lo svolgimento, artistico e teatrale in De Filippo,

³E. De Filippo, «Come ho scritto una commedia in una settimana», in *Il Tempo*, 13 luglio 1983.

⁴E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997 (ed. orig. 1948), vi si farà riferimento, nel testo, con la sigla MM.

Circa la storia della genesi dell'opera sono essenziali i carteggi di De Martino dell'inizio degli anni Quaranta, specialmente a quello con Cesare Pavese, all'epoca redattore all'Einaudi: si vedano Pavese - De Martino 1991 e De Martino 2007.

storico e antropologico in De Martino, di tali evidenti convergenze filosofiche. Propongo qui, per meglio introdurre il saggio che segue, non una disamina critico-teatrale delle due commedie di Eduardo, cosa che uscirebbe dalle mie capacità e dalle mie intenzioni, ma una loro lettura ermeneutica alla luce della teoria demartiniana.

«Un'arte superata»: il problema della realtà magica

La grande magia impernia la sua dinamica scenica e narrativa sul rapporto dialettico, per non dire apertamente conflittuale, dei due protagonisti: da una parte Otto Marvuglia, lo sciatto prestigiatore imbroglione, dall'altro, all'estremo opposto sulla scala di quella che si direbbe la rispettabilità sociale, Calogero Di Spelta, agiato borghese che passa le sue vacanze, in compagnia della moglie Marta, di cui è gelosissimo, all'hotel «Metropole» di una imprecisata città di mare, probabilmente Napoli, dove ha luogo il primo atto.

«Non è giovane; avrà una sessantina d'anni. Una faccia segnata, patita... Parla lentamente; le parole le articola più con le dita che con la bocca. Quelli che sono straordinari sono gli occhi: uno se li sente sempre addosso» (LGM, 382). È Gervasio, uno dei due finti clienti del Metropole, complici di Marvuglia, a descrivere così «il professore»: lo scopo delle sue parole è quello di preparare l'uditorio allo spettacolo che il prestigiatore terrà per i villeggianti la sera stessa, stimolando negli interlocutori un misto di curiosità e reverenza. Ma allo stesso tempo, il complice deve anticipare l'aspetto dimesso di Marvuglia, che evidentemente non se la passa bene, invitando gli spettatori potenziali a non fermarsi a giudicare le apparenze: «Insomma, da come si muove, da come si veste, da come si presenta, voi non l'appreziate tre soldi, pare un disgraziato; ma

se vi guarda, non riuscite a sostenere il suo sguardo» (*ibidem*). D'altra parte, l'illusionista si presenta presto nell'atrio dell'hotel: «Il suo fisico risponde perfettamente alla descrizione fatta da Gervasio. Entra con passo lento. Sembra assente. Indossa un abito arrangiato, di antica foggia. L'ampio colletto floscio della camicia è fermato dalla cravatta alla Lavallière. In capo ha un panama ingiallito»; la didascalia descrive precisamente il decadente squallore del suo aspetto, ma anche le sue doti ammaliatrici: «Un insieme rassegnato e stanco, ma che eleva a dignità grottesca ogni sua manifestazione istrionica; un lestofante, un ciarlatano simpatico, guitto e intelligente» (Ivi, 383). Chi conosce il teatro di Eduardo non può che riconoscere nelle vesti di Marvuglia il discendente di Sik Sik, «l'artefice magico», l'altro prestigiatore protagonista dell'atto unico omonimo risalente al 1929⁵: un altro imbonitore, male in arnese, che, ridotto all'avanspettacolo, resta vittima dei suoi stessi imbrogli quando costretto a sostituire il suo complice col primo venuto si ritrova a dover riparare agli sbagli di quest'ultimo e a veder falliti i suoi giochi. E però, a ben guardare, esiste un'aria di famiglia anche tra Marvuglia e Cotrone, il mago e capocomico della compagnia degli Scalognati, ne *I giganti della montagna*, di Luigi Pirandello. A parte la venerazione per lo scrittore agrigentino che Eduardo non ha mai tenuta nascosta, ciò che fa plausibile una comparazione, *mutatis mutandis*, non è solo la sciattezza delle sembianze fisiche che denotano miseria e trascuratezza; pur essendo «un omone barbuto dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti, splendenti, sereni», infatti, anche Cotrone è descritto da Pirandello in una *mise* a dir poco

⁵E. De Filippo, *Sik Sik, l'artefice magico* in Idem, *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 119-138. Si veda P. Puppa 2015. Si veda anche De Blasi 2009, circa la sfortunata vicenda della registrazione televisiva RAI dell'atto unico.

scombinata: «veste sbracato, un nero giacchettone a larghe falde e larghi calzoni chiari; in capo ha un vecchio fez da turco, e un po' aperta sul petto una camicia azzurrina» (Pirandello 2007, 1337). Quello che, ancora di più, mi sembra accomunare i due maghi è la loro capacità di leggere dietro e al di là dell'ovvio: «Su svegli, immaginazione!» è il richiamo vigoroso di Cotrone ai suoi Scalognati; «non mi vorrete mica diventar ragionevoli! [...] vigliacco chi ragiona!» (*ibidem*). Gli risponde Marvuglia, rispondendo al cameriere che lo fa accomodare in giardino e lo invita ad ammirare il mare, la sua «grandiosità»: «Secondo te, il mare è grandioso. Povera creatura, povero imbecille. [...] È una goccia di acqua, caro mio. Ha di prodigioso solamente il fatto che non riesce a prosciugarsi, o per lo meno il processo è lento e sfuggevole all'occhio umano. Una goccia d'acqua al centro del buio, un buio senza confine, un buio che esiste anche nelle ore in cui crediamo che il sole lo distrugga». E poi rivolgendosi a tutti, «con tono di voce ciarlatanesco»: «In pieno sole vedo il buio, signori. Il sole passa, sì; ma passa suo malgrado, da condannato, e quando passa non intende distruggere il buio. Il buio potremmo distruggerlo noi con il terzo occhio, se riuscissimo a possederlo tutti» (LGM, 383). L'invito, per quanto artatamente enfatico, è a mettere in discussione le apparenze, la realtà per come ci è familiare e guardare oltre di essa. D'altra parte, considerando che gli antroponimi non sono mai accidenti insignificanti nel teatro di De Filippo (De Miro D'Ajeta 2004), mi sembra di poter leggere il nome di Otto Marvuglia come il condensato di questa sua attitudine filosofica: se Anna Barsotti (1995, 245) ha voluto scorgervi quasi l'anagramma di «ottava meraviglia», la sua assonanza col verbo «*arravuglia*'», messa già in evidenza da Emma Giammattei (1982, 33), mi sembra più convincente. Non vedo la «significativa crasi» del verbo

napoletano con la parola «meraviglia» che la studiosa sosteneva, né intendo quel verbo nel senso di «imbrogliare», che richiamerebbe la guittezza del prestigiatore truffatore: piuttosto mi sembra che il cognome Marvuglia lo coniughi quasi in un senso riflessivo, come a significare l'attorcigliarsi su se stesso, il contorcersi in una posa che intrica ciò che è, o sembra, piano e lineare. Il nome Otto, poi, non è da sottovalutare: con questa sua coloritura germanica porta in sé, infatti, il cascame del senso comune per il quale un nome tedesco sarebbe garanzia di credibilità scientifica, specialmente data la fama della scuola germanofona di psicologia, anche in fatto di parapsicologia. Non è un caso che il copione, nella presentazione dei personaggi, definisce Marvuglia «professore di scienze occulte, celebre illusionista, suggestione e trasmissione del pensiero»: una definizione che lo caratterizza secondo una tradizione parascientifica della magia che nasce in contesto positivista e si afferma con gli esperimenti di magnetismo e di spiritismo⁶. Insomma, Otto Marvuglia è un nome che rappresenta la contraddittorietà implicita di chi guarda all'evidenza del mondo come a un complesso groviglio di significati: o, meglio, come chi porta complessità e problema, dubbio e domande anche nella datità più ovvia e aproblematica, quella dell'essere e della realtà.

Sul versante opposto, quello delle certezze e dell'immanenza radicale dell'esperienza, sta Calogero Di Spelta: «un uomo di media età, dall'aria imbambolata, dai nerissimi baffetti a virgola nel bel centro di un coloritissimo volto. Vestito con eleganza abbastanza spinta: giacca a riquadri vistosi, con i due spacchi posteriori e tasche a toppe, pantaloni un po' stretti, a tubo, in capo una paglia fiammante»; pare il contrario esatto di Marvuglia, il rappresentante tipico di un mondo sociale e

⁶Si veda, sull'argomento, Gallini 1983.

culturale lontanissimo da quello del prestigiatore: «un pupazzo da esposizione» sigla la didascalia (LGM, 375). Di Spelta mostra fin dalle prime battute un carattere iroso, dovuto alla gelosia parossistica, ma dissimulata, per la bella moglie Marta, come sappiamo dai commenti pettegoli delle donne sedute in giardino a giocare a pinnacolo, che la mattina precedente hanno assistito a un momento di tensione tra i due in spiaggia: «un vero teatro». Avendo trovato la donna in compagnia del fotografo Marino D’Albino, Calogero aveva dato in escandescenze, ma si era sforzato inutilmente di reprimere la sua collera: «diventò più rosso del mellone che teneva in mano e si mise la sigaretta in bocca dalla parte accesa» (LGM, 374). Il comportamento, oltre a suscitare le risa delle signore, ne giustifica anche la commiserata riprovazione, soprattutto per la sua finta urbanità, la sua artefatta compostezza: «si tiene tutto in corpo, per non dare soddisfazione. E, secondo me, fa peggio. Perché non sfoga, il veleno aumenta, e diventa scortese pure quando non sarebbe il caso» (LGM, 374-375). In effetti Di Spelta ostenta un autocontrollo razionalissimo per ammantare la sua enorme «tristezza dovuta all’incapacità di vivere con serenità il rapporto con la moglie e con la realtà» (Bianchi – De Blasi 2014, 173); la sua forza sta nella stretta aderenza ai fatti, alle cose reali: «Si putisseve capi’ quanta importanza do ai fatti e alle cose... Mettetevi bene questo in mente: io sono un uomo felice perché non mi faccio illusioni, mai. Per me il pane è pane, il vino è vino, e l’acqua di mare è amara e salata» (LGM, 376). In questo modo, restando ancorato alla nuda realtà, Calogero crede di mettersi al riparo da qualsiasi pericolo insito nella sua inevitabile casualità: «mi aspetto qualunque cosa. Sorprese dalla vita non ne posso avere, perché non concedo tre centesimi di fiducia nemmeno a me stesso» (*ibidem*).

Quando una delle signore in conversazione annuncia la notizia dello spettacolo del prestigiatore previsto per la stessa sera, Di Spelta non può che commentare secondo la sua ideologia pragmatica e razionalista: «è un'arte superata. [...] al giorno d'oggi la gente vive nei giuochi d'illusione. Tanti anni fa uno spettacolo del genere faceva impazzire le platee, il pubblico era più ingenuo; ma oggi chi può impressionare più un disgraziato giocoliere?» (Ivi, 379). E del resto, quando Gervasio e Arturo, i due complici di Marvuglia, raccontano di aver già assistito a uno spettacolo del «professore» e di aver sperimentato personalmente le sue arti magiche, la signora Locascio, un'altra delle clienti dell'hotel sedute in giardino, fa eco a Di Spelta, condividendo il suo scetticismo radicale: «Non esageriamo. Un illusionista non può essere che un ciarlatano, un imbroglione!» (Ivi, 380).

La commedia di Eduardo, dunque, prende le mosse da un problema, apparentemente ovvio: quello della effettiva realtà della magia, o meglio del rapporto tra la magia e la realtà. D'altra parte, lo stesso commediografo sembra direzionare lo sguardo dello spettatore verso l'impostura di Marvuglia e la miseria dei suoi trucchetti: eppure, implicitamente magari, l'opposizione tra la piana razionalità di Di Spelta e la problematicità di cui Marvuglia è portatore, riproduce l'alternativa ideologica e culturale assoluta, da cui si muove anche la riflessione antropologica de *Il mondo magico* di De Martino. Nel suo sforzo «eroico» (MM, 4; Pasquinelli 1981) di sconfessare l'etnologia naturalista francese, da Marcel Mauss a Lucien Lévy-Bruhl, risalendo fino a Èmile Durkheim, e di rifonderla su basi storiciste (MM, 3), Ernesto De Martino affronta la sfida che il problema della magia e dei poteri magici lancia alla razionalità scientifica occidentale: «ordinariamente

tale problema viene eluso con molta disinvoltura, in quanto si assume come ovvio presupposto che le pretese magiche siano tutte irreali» (Ivi, 9). Nondimeno, secondo l'antropologo, è proprio in questo presupposto «ovvio», quello rappresentato da Di Spelta, per intenderci, che «si cela un intreccio di gravissimi problemi, tralasciati e occultati da una pigrizia mentale così stranamente tenace da costituire per se stessa un problema» (*ibidem*). Davanti alla pretesa veridicità della magia, perciò, bisogna quantomeno revocare in dubbio quel tale presupposto di irrealtà, per poter accedere a una qualche interpretazione scevra, il possibile, di pregiudizi. E però, un simile atteggiamento euristico comporta di necessità un ulteriore, e forse più destabilizzante, problema: che cosa si intende per *realtà*? È questo «un concetto tranquillamente posseduto dalla mente, al riparo da ogni aporia» che può essere utilizzato come neutro punto di riferimento, come elemento di paragone? Per De Martino, almeno ne *Il mondo magico*, «il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà» e quindi qualsiasi atteggiamento conoscitivo nei suoi confronti «coinvolge non soltanto il soggetto del giudizio (i poteri magici), ma anche la stessa categoria giudicante (il concetto di realtà)» (Ivi, 10).

Una teoria che trova la critica durissima di Benedetto Croce, che pure De Martino ha tenuto a modello per il suo «storicismo eroico», ma che non può accettare un'ipotesi tanto ardita, capace di revocare in discussione anche le categorie giudicanti⁷; ne

⁷Tra i moltissimi studi sulla polemica che ne nacque e sulla sua portata filosofica, mi limito a suggerire la ricostruzione che ne fa Roberto Gronda in *Civiltà e mondo magico: Croce e De Martino*, voce dell' «Enciclopedia Treccani “Croce e Gentile”», 2016, reperibile online: http://www.treccani.it/enciclopedia/civilta-e-mondo-magico-croce-e-de-martino_%28Croce-e-Gentile%29/.

nasce una polemica che porterà l'antropologo a rifiutare, almeno ufficialmente, la stessa idea portante de *Il mondo magico* e a intessere diverse delle opere future di «autocritiche» volte a rettificare il suo pensiero (cfr. Battini 1987). Eppure, a questo livello cronologico, De Martino è fermamente convinto che sia impossibile anche solo concepire il senso della magia dentro alle maglie strette di un razionalismo scientifico e naturalista per cui esiste «un universo dato» (MM, 50), indipendente dalla volontà dell'individuo: va invece considerata la possibilità di una «natura culturalmente condizionata, cioè ancora valutabile come istituto, sorretto da intenzioni umane, e nel quale vive e si esprime un dramma culturale definito» (Ivi, 52-53). Ma per capire l'alterità della magia, è necessario cessare la propria «boria culturale» (Ivi, 53) e provare a penetrare il diverso contesto entro il quale essa assume il suo significato. È quello che presuppone Otto Marvuglia, quando, prima di cominciare il suo spettacolo, chiede al pubblico di sospendere il proprio giudizio razionale: «Signore e signori, non sempre i miei spettacoli riescono interessanti. Già, perché ho bisogno di una grande comprensione e fiducia da parte del pubblico» (LGM, 392). La magia non ha che una forza semantica contestuale e relativa ed è funzione della condivisione di uno stesso orizzonte culturale, fosse anche momentanea: «per i giuochi d'illusione a base di trucchi, ci penso io; ma per esercitare il mio potere magico, nella suggestione e nella trasmissione del pensiero, ho bisogno di voi tutti. Io non posso suggestionarvi, se non vi lasciate suggestionare» (Ivi, 393). Ed è Marta, la bella moglie di Di Spelta, a offrirsi quando Marvuglia chiede collaborazione per il gioco del sarcofago: non appena la donna vi sarà entrata, il mago la farà sparire. In realtà, Marvuglia è d'accordo con il fotografo D'Albino, che scopriamo essere effettivamente

l'amante di Marte e che l'aspetta su un motoscafo ormeggiato nell'oscurità della battigia, a pochi passi dal giardino dell'hotel. L'accordo prevedeva la complicità di Marvuglia perché i due amanti potessero stare soli per un quarto d'ora, ma appena Marta sale sul motoscafo, D'Albino parte portandola con sé e lasciando il prestigiatore nell'impaccio di dover giustificare la sparizione «reale» della donna. Dopo pochi minuti, infatti, mentre Marvuglia si ingegna di andare avanti con lo spettacolo come se niente fosse successo, Calogero Di Spelta reclama la riapparizione della moglie e quando il mago imbarazzato gli mette davanti il sospetto della verità, l'uomo si rifiuta di crederci: «Voi credete fermamente che vostra moglie sia sparita. [...] E voi siete tanto ingenuo da credere che un affare di legno dipinto abbia la potenza di far sparire le persone, ed in questo caso vostra moglie? Insomma, non pensate nemmeno per un attimo che vostra moglie l'avete fatta sparire voi?» (Ivi, 398). Ma Calogero rifiuta l'idea, implicitamente affermata da Marvuglia, che Marta sia scappata per fuggire la sua gelosia e le sue scenate: «Io, quanto è certo Iddio, non ho fatto niente per far sparire mia moglie!» (Ivi, 399); la sua sicurezza è assoluta e fondata sulla pretesa di un comportamento oggettivamente cristallino, tanto che continua a protestare vibratamente col prestigiatore per avere sua moglie indietro. Quando poi Marvuglia lo chiama sul palco, egli si rifiuta: «sono un signore e non mi posso prestare a certe imposture» (*ibidem*); è solo per l'insistenza del pubblico, e forse perché qualcuna delle sue convinzioni comincia a vacillare, che alla fine si fa convincere e si avvicina al mago. Questi prima gli chiede se abbia mai dimostrato a sua moglie la sua gelosia, i dubbi che prova per la sua infedeltà, quindi gli mette tra le mani una scatola: «Tenete. [...] Vostra moglie è in questa scatola. Aprite». Ma un attimo

dopo: «Siete convinto di trovare vostra moglie in questa scatola? Ascoltate: se non avete fede, non la vedrete. Siamo intesi? Se non siete convinto, non aprite» (Ivi, 401). E a questo punto la sfida tra Marvuglia e Di Spelta, ma soprattutto tra i loro due mondi culturali, si fa assolutamente drammatica: se l'uomo aprirà la scatola dovrà ammettere il tradimento della moglie e, conseguentemente, le sue colpe. Sceglierà, quindi, di giocare il gioco assurdo della magia, per il quale la donna è contenuta in «una scatola giapponese alta dodici centimetri e lunga quaranta» (*ibidem*). Alla fine del primo atto, sconvolto, Di Spelta si mette la scatola sotto al braccio e se ne va, lasciando in quel giardino tutte le sue razionali certezze in frantumi.

«Ma così naturale!»: il tempo, i morti, il sogno e la realtà

Il rapporto tra la realtà e l'illusione è centrale anche ne *Le voci di dentro*, l'altra commedia eduardiana del 1948; si ha qui a che fare, in effetti, con una specifica forma di illusione: il sogno. È il sogno, e la sua tensione con la verità fattuale, diurna, il marchio di senso dell'intera *pièce*, tanto che essa si apre proprio con il racconto, singolarmente crudo e impressionante dell'esperienza onirica di uno dei personaggi: si tratta dello strano sogno di Maria, la cameriera della famiglia Cimmaruta, la quale lo racconta, nella prima scena, a donna Rosa, la padrona di casa e a Michele, il portiere che ha appena consegnato alla signora la spesa del giorno. La ragazza si intromette «a sproposito», come recita il copione, nella conversazione mattutina dei due adulti, come spinta dalla prepotenza delle immagini notturne che le sovengono improvvisamente: «Neh, ma che brutto suonno ca me so' fatto stanotte! Adesso me lo sto ricordando...» (LVDD, 458). Mentre pulisce i broccoli per la cena, un verme bianco, con la testolina nera, la rimprovera per

avergli distrutto la casa: costernata, Maria vorrebbe riparare, ma è anticipata dal verme che si mette in cammino: «Vado in chiesa, mi inginocchio e prego!». Non sapendo che fare, la ragazza lo segue, ma improvvisamente si abbatte su di loro un violento temporale: fortunatamente il verme ha un ombrello e i due si possono riparare, senonché dinanzi alla chiesa, si accorgono che la porta è chiusa: il verme riesce a strisciare dentro, ma a Maria non resta che continuare a camminare sotto la pioggia, riparata dall'ombrello. Ad un tratto, però, una goccia comincia a bersagliare la sua testa, sempre più insistente, nonostante nell'ombrello non si vedano buchi: una goccia che presto si fa grano di fuoco che le brucia la lingua e lo stomaco; il cuore, per non essere bruciato, salta fuori dal suo costato e corre via. Mentre, disperata, la cameriera si aggira senza sapere che fare, incontra di nuovo il verme, il quale sentenzia, col suo solito accento apodittico: «si te vuo' salva', pigliate stu revòlvere e spara a chillu pezzente che sta assettato nterr' 'o marciapiede». La ragazza, per quanto impaurita, spara, ma immediatamente il mendicante diventa una fontana che stilla sangue: «E io bevevo... bevevo... che impressione!» (Ivi, 459). È facile riconoscere in questo macabro sogno la metafora delle atrocità della guerra vissute appena qualche anno prima, che riemergono dall'inconscio come mostruosa distorsione di una realtà che non può più essere quella che era stata e lo stesso De Filippo ha ammesso la plausibilità di una simile lettura⁸. Una conferma implicita di questa netta cesura tra una vita normale e una vita mostruosa si trova nelle parole, immediatamente successive, di Michele, il portiere: «Vedite che razza 'e suonno! Si uno vulesse

⁸«Il sogno è la spia di una grande inquietudine che ci attanaglia. I personaggi di questa commedia portano in sé l'ansia di una guerra appena finita, di violenze non dimenticate». Intervista a Giulio Baffi, in *l'Unità*, 10 gennaio 1977.

sta a sentire i sogni... Io, per esempio, non mi sogno mai niente. 'A sera mi corico stanco che Iddio lo sa... Ragazzo, sì. Quando ero ragazzo mi facevo un sacco di sogni... Ma sogni belli... [...] talmente belli che mi parevano spettacoli di operetta di teatro...». D'altra parte «allora la vita era un'altra cosa. Era, diciamo, tutto più facile; e la gente era pura, genuina. Uno si sentiva la coscienza a posto [...]. Mo' si sono imbrogliate le lingue. Ecco che la notte ti fai la fetenzia dei sogni, una specie di quello che ha raccontato Maria» (Ivi, 459-460). La dialettica tra il prima e il dopo, segnata didascalicamente dagli avverbi «allora» e «mo'», è evidente e altrettanto palese, lo ripeto, è il riferimento alla tragedia della guerra e alla fatica di un Dopoguerra lento e difficile, pieno di tensioni. E però proprio quella dialettica temporale evocata da Michele mi permette di considerare un'ipotesi interpretativa parallela.

Quando entra in casa dei Cimmaruta, Carlo Saporito è in preda alle vertigini e rischia di svenire da un momento all'altro. In realtà sta fingendo e usa il malore come un espediente per introdursi nell'appartamento, ma lo si scoprirà soltanto alla fine del primo atto. Di ritorno dalla Messa mattutina, Carlo si è sentito male e ha chiesto soccorso ai dirimpettai per non fare impressionare il fratello Alberto, con cui vive. A generare il malore, in un rapido svolgersi di battute ironiche e antifrastiche, si capisce che è stata la debolezza: i due fratelli sono ridotti alla povertà e la sera prima non hanno mangiato che «cento grammi di ulive e un piede di porco» (Ivi, 464). A donna Rosa che gli chiede: «Voi non guadagnate facendo gli apparatori di feste?», don Carlo risponde riproducendo la dicotomia temporale che già aveva marcato il discorso di Michele, il portiere:

Una volta. In mano a nostro padre, Tommaso Saporito. Allora sì. Allora se ballava una scimmia in mezzo alla strada, le sedie si affittavano da Tommaso Saporito. Non c'era Piedigrotta senza le luminarie di Tommaso Saporito. Non si costruiva uno stabilimento di bagni a Santa Lucia, se non si affittavano le tavole da Tommaso Saporito. Ma mo'... mo' è n'ata cosa. Hanno industrializzato anche il mestiere dell'apparatore! 'O pesce guosso se mangia 'o piccerillo! E di tutto il materiale che lasciò mio padre, vendi oggi, vendi domani... c'è rimasto qualche tappeto, nu centenaro 'e sedie... e ll'uocchie pe' chiagnere... (Ivi, 466).

Il tempo, di nuovo, è scisso in «una volta» e «mo'», un presente irriducibile a quel passato, che ha attraversato l'orrore della guerra, ma che sembra ancor risentire delle sue conseguenze: una società malata e disonesta. Si tratta di una netta polarizzazione esistenziale, per cui la apparente cesura temporale tra passato e presente si rivela piuttosto una cesura morale tra un mondo che non c'è più e un altro in cui sembra ormai impossibile orientarsi, ritrovare un senso, vivere. In realtà è il presente che per molti, proprio quelli che, rimasti ancorati al loro passato, continuano ad articolare la dinamica «prima/adesso», non riesce a farsi presente: l'alternativa tra passato e presente non si dà, in effetti, perché sembra volersi negare il fluire del tempo che ha configurato un presente incomprensibile e inaccettabile. Alberto sconta questa stessa pena: appartenente a quel mondo crollato, non si ritrova nella Napoli nuova. «Io sono anni che non dormo», confessa a donna Rosa quando, entrato in casa Cimmaruta a cercare il fratello, con cui in realtà è d'accordo, si intrattiene a parlare con la donna mentre tutti gli altri membri della famiglia dormono. Non si

tratta di un'insonnia legata a dei sensi di colpa, «'A cuscienza mia è netta comm' 'o fazzuletto 'e mmano 'a Mmaculata», né a indisposizione fisica: «Io non dormo per altre ragioni. Carluccio 'o ssape perché io nun dormo. 'E penziere so' assaie... 'A sera comme te vaie a cucca', 'a capa penza... penza... il pensare stanca più dell'agire stesso» (Ivi, 469). È il tempo nuovo, il vero problema: «Quando morì nostro padre, morì tranquillo perché pensava che il materiale che ci lasciava costituiva un capitale che avrebbe fatto vivere a noi e ai nostri figli. Noi, invece, siamo ridotti che nun saie si 'o giorno che ti svegli puoi arrivare fino alla sera o no». Persino la morte, nel passato, era tranquilla, mentre nel presente la vita stessa s'è fatta troppo dura: don Alberto dice di avere «un sistema nervoso che vale tre solde» (*ibidem*), cioè a pezzi, segno che qualcosa è successo, qualcosa che lo ha cambiato dentro, profondamente. Insomma, Alberto Saporito sta attraversando una fase critica della sua vita che, per tornare al lessico e alla teoria di De Martino, si potrebbe chiamare una «crisi della presenza» simile a quella dell'uomo magico. È proprio nell'opera del 1948, che l'antropologo presenta per la prima volta tale concetto, avviluppato in una terminologia esistenzialista (Cherchi 1987), che, nonostante le abiure, i ripensamenti e la necessaria complessificazione, sarà al centro di tutta la sua produzione successiva: la presenza costituisce la condizione storica e culturale dell'esserci nel mondo e nella crisi essa «abdicata senza compenso» o, ancora meglio, «crolla la distinzione tra presenza e mondo che si fa presente» (MM, 72). Il primo esempio di tale stato di precarietà esistenziale che De Martino trova nella lettura etnografica è quello che riguarda lo sciamano delle società «primitive» e la sua vocazione: esposto alla crisi del proprio essere individuo culturalmente e socialmente determinato, «la sua fragile

presenza è compromessa», egli realizza con angoscia che qualcosa nella sua vita è radicalmente mutato, come è mutato il senso della sua stessa vita, del mondo. Il diaframma tra la realtà materiale e quella spirituale viene a cadere e lo sciamano comincia ad avere visioni, a intrattenere rapporti con l'aldilà, con gli spiriti, che lo istruiscono sulle cose della magia e gli donano capacità divinatorie (MM, 83).

Allo stesso modo, per Alberto Saporito, nel pieno della sua crisi psicologica ed esistenziale, le voci di fuori e le voci di dentro finiscono per confondersi: egli è sicuro che durante la notte i Cimmaruta, complice ognuno dell'altro, hanno ucciso il suo amico Aniello Amitrano. Alberto li ha visti commettere il delitto e poi nascondere una scarpa della vittima, la sua camicia insanguinata e tutte le lettere che potevano provare l'adescamento del malcapitato da parte di Matilde, la chiacchierata moglie del capofamiglia, don Pasquale. Appena fatto giorno, Alberto è andato in questura a depositare la sua denuncia, quindi d'accordo col fratello si è introdotto in casa Cimmaruta per impedire che fuggano e permettere al brigadiere di procedere all'arresto di tutta la famiglia. Quando si sveglia don Pasquale, Alberto, fingendo amichevolezza, lo accusa indirettamente, palesando la sua convinzione dell'immanenza del regno dei morti:

ALBERTO E questo dicevamo con donna Rosa, don Pasqua', dormire è diventato un lusso. Le agitazioni sono troppe, è vero don Pasqua'?... 'A capa ncopp' 'o cuscino volle... Chello che sta 'a dinto, 'a notte iesce fora...

PASQUALE (*che comincia a trovare incomprensibile il parlare di Alberto*) A me, nun esce 'a fore niente. Ho la coscienza tranquilla e se non dormo è perché... Chi 'o ssape pecché?

ALBERTO Pecché ‘e muorte so’ assaie. So cchiù ‘e muorte ca ‘e vive.

PASQUALE Lo credo. N’è morta gente, da quando è nato il mondo.

ALBERTO Ma vuie, ‘e quale muorte parlate?

PASQUALE (*superficiale*) ‘E muorte... ‘A ggente che more pecché ha da muri’.

ALBERTO Ah, ecco! Vuie parlate ‘e chille ca mòreno c’ ‘a morte... Quelli sì. Quelli si mettono in santa pace e danno pace pure a noi. Ma chille c’ ‘avevan’ ‘a campa’ ancora e che, invece, moreno per volontà di un loro simile, no. Quelli non se ne vanno... Restano. Restano con noi. Vicino a noi... Attuorno a nuie!.. Restano dint’ ‘e ssegge... dint’ ‘e mobile... ‘A notte sentite: «Ta...» È nu muorto ca s’è mmiso dint’ ‘o llignamme ‘e nu mobile. Na porta s’arape? L’ha aperta nu muorto. Sott’ ‘o cuscino... dint’ ‘e vestite... sott’ ‘a tavula... Chillu muorte là restano... Nun se ne vanno. E strilleno comme ponno strilla’. Perciò nun putimmo durmi’ ‘a notte, don Pasqua’ (LVDD, 472-473).

Alberto si fa interprete del mondo dei morti, della loro permanenza invisibile nel mondo visibile, del loro atteggiamento persecutorio verso i vivi: la stessa credenza che De Martino ritrova nel mondo magico degli «indigeni»: «il morto “succhia”, “ruba” l’anima (cioè la presenza o l’esserci), dal cadavere procede un contagio, una eco mortale» (MM, 79). Alberto imputa l’insonnia di don Pasquale al permanere accusatorio dello spirito di Aniello Amitrano in casa dei suoi assassini, ma forse sta parlando anche della sua insonnia, della sua crisi, della crisi di una generazione che si ritrova a vivere una realtà in cui mondo dei vivi e mondo dei morti coesistono. Il

mondo dei morti si fa presente in quello storico e lo condiziona attraverso una porosità che rende meno netta la cesura tra essi. Alberto, ad esempio, appare come una figura ambigua, la cui contiguità col mondo dei morti è delineata già dalla presentazione che ne fa il copione: «Alberto è un uomo piegato sotto il peso dei suoi travagliati cinquant'anni. Pallido, cadaverico. Indossa un abito scolorito e logoro» (LVDD, 467). Egli «è in preda ad un'interna agitazione», per la quale si mostra continuamente a disagio, come fosse posseduto, come il soggetto demartiniano in crisi, il quale «diventa preda di una tempesta di movimenti, di uno scatenamento di impulsi» (MM, 73): il «nodoso bastone» che Alberto porta nella mano sinistra completa la sagoma di una sorta di profeta malconco, uno sciamano napoletano, un visionario ossessivo in bilico tra follia e verità. E d'altra parte, complementare, anche se alternativa, a quella di Alberto, De Filippo pone la figura di Zi' Nicola: un altro personaggio liminare, tra la vita e la morte. Il vecchio zio dei Saporito vive in casa con loro, ma resta appollaiato quasi tutto il giorno su un mezzanino, sospeso tra la terra e il cielo, senza parlare mai:

Non parla perché non vuol parlare. Ci ha rinunciato. Eh, sono tanti anni. Dice che parlare è inutile. Che siccome l'umanità è sorda, lui può essere muto. Allora, non volendo esprimere i suoi pensieri con la parola... perché poi, tra le altre cose, è pure analfabeta... sfoga i sentimenti dell'animo suo con le «granate», le «botte» e le girandole. Perciò a Napoli lo chiamano Sparavierze. Perché i suoi spari non sono spari: sono versi (LVDD, 478).

Zi' Nicola, a modo suo, è un poeta, altra personificazione del medium con l'aldilà, che si esprime con i botti, ma che viene inteso e tradotto soltanto da Alberto, il quale evidentemente

condivide con lui l'angoscia delle «lingue imbrogliate»: tra i due esiste un sodalizio che procede dalla consapevolezza condivisa che il mondo ha perso la propria anima; ognuno ha scelto, però, un codice diverso per esprimere la propria crisi: Zi' Nicola sputa su tutto e su tutti, dal suo mezzanino, spara i suoi versi pirotecnici e, alla fine del secondo atto, muore, arreso all'impossibilità di vivere in un mondo come quello che lo ha costretto al mutismo. Alberto è invece «un affabulatore, un monologante, perché parla anche quando gli sembra inutile parlare, anzi denuncia» (Testoni 2005, 57), proprio come qualsiasi profeta biblico. E la «simbiosi» che si crea «tra il linguaggio del silenzio» (Ivi, 59) di Zi' Nicola e l'affabulazione di Alberto esprime, attraverso le sue due facce opposte, la contiguità della parola con la morte: sia chi parla che chi non parla si mette fuori dal consesso umano; né l'uno e né l'altro accettano la finzione di un mondo ormai vuoto di senso perché ritrattosi ai soli interessi individuali, alla sola prospettiva del singolo. E allora Alberto Saporito parla e denuncia, fa arrestare i Cimmaruta, ma quando resta solo in casa loro, dopo che il brigadiere e i suoi soldati li hanno portati in questura, non trovando né la scarpa, né la camicia insanguinata, né le altre prove del delitto, si accorge di aver sognato tutto: è stato solo un sogno, «ma così naturale!» (LVDD, 476).

Qui il riferimento a un passaggio de *Il mondo magico* di De Martino si fa obbligatorio, data la straordinaria convergenza di contenuti; il passaggio in questione è quello, famosissimo tra i lettori dell'antropologo, delle «zucche del missionario Grubb»:

una volta un indigeno lengua del Paraguay accusò il missionario Grubb di avere rubato le zucche dal suo giardino, per il semplice fatto che lo aveva visto in sogno compiere questo atto. Sebbene il missionario si affannasse a convincere

il suo accusatore della falsità dell'accusa, questi tenne duro: Grubb aveva rubato le zucche, poiché in sogno era stato visto entrare nel giardino e portarle via. Ecco, si dirà, un evento chiaramente «irreale»: l'indigeno è un visionario, e Grubb non ha assolutamente rubato nulla. Eppure le cose, per strano che possa sembrare, non stanno proprio così (MM, 135)⁹.

De Martino, in uno sbilanciamento verso il relativismo che non si troverà più in alcuna delle sue pagine, arriva a sostenere che, rispetto al rapporto tra il mondo e la presenza dell'indigeno, Grubb è *de facto* colpevole. «La presenza e il mondo che si fa presente si estendono nel senso della coscienza onirica, e il reale culturalmente significativo include anche ciò che è vissuto da questa coscienza». Addirittura possiamo ritenere che «vi sono due Grubb», uno inserito nel suo mondo razionale e quindi innocente, l'altro inserito nel mondo magico dell'indigeno, colpevole. Esisterebbero, dunque, due realtà, entrambe culturalmente condizionate e sensate: in effetti De Martino non intende relativizzare la realtà, «il problema dell'etnologo riguarda piuttosto la ricostruzione delle condizioni storico-culturali che rendono possibile il mondo magico come manifestazione della razionalità umana» (Dei 1987,192).

E i Cimmaruta sono colpevoli o innocenti? Quando Alberto realizza che si è trattato di un sogno, corre in questura a ritirare la denuncia, gli arrestati sono prosciolti, ma il fatto non resta senza conseguenze. Un sogno dovrebbe essere radicalmente alternativo rispetto alla realtà, ma evidentemente non è così: innanzitutto, il brigadiere lo avverte, Alberto può essere accusato di calunnia o anche di aver ritrattato la denuncia di un

⁹De Martino riporta l'aneddoto come estrapolato dal trattato di Grubb, il riferimento al quale è vago: molto più probabilmente, come sostiene Fabio Dei (1987, 179), esso è stato tratto dall'opera di Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino 1975, pp. 93-95.

omicidio effettivamente avvenuto per paura di ritorsioni da parte degli assassini; inoltre può cadere vittima della vendetta dei Cimmaruta, che hanno subito un brutto risveglio per colpa sua. Ma soprattutto, il sogno di Alberto genera qualcosa che nessuno si sarebbe aspettato: ogni membro della famiglia Cimmaruta, uno dopo l'altro, convinto che il vicino non abbia sognato, lo viene a visitare per scagionarsi e accusare un suo familiare, quello che maggiormente desta i suoi sospetti. E allora l'omicidio che Alberto crede di aver sognato, è frutto della sua immaginazione notturna, o è realtà? Egli stesso comincia a dubitare: «Vedite nu poco in che condizioni mi trovo. Cos' 'e pazze! Io mi vado a sognare un fatto che non so se l'ho sognato o no. Con una evidenza di particolari...» (LVDD, 486). D'altra parte Aniello Amitrano, la vittima virtuale, non si trova; alla fine del secondo atto, entra in scena la moglie urlando il dolore per la perdita del marito e la rabbia per l'assurdo crimine di cui è caduto vittima; anche la donna non stenta a credere alla versione dell'omicidio quando Michele, il portiere che Alberto stesso aveva mandato a casa di Amitrano per verificare la sua eventuale assenza, gliela racconta. Evidentemente, tutti condividono lo stesso mondo instabile di Alberto Saporito: un mondo, drammaticamente in crisi, in cui è necessario dubitare di tutto, in cui non si distingue più il sogno dalla realtà.

Nel trambusto che si crea, tra le grida e gli strepiti della donna che intima ad Alberto di presentare in questura le prove dell'assassinio che egli effettivamente non ha, e mentre anche lo spettatore comincia a dubitare della irrealtà del sogno, si sente la voce di Zi' Nicola che, sporto dal mezzanino, grida, dopo anni di silenzio: «Per favore, un poco di pace» (LVDD, 499). Poi rientra e accende il bengala verde, l'artificio che aveva preparato e conservato per il momento della propria morte.

«Questa è la fine del mondo!»: il dramma storico-esistenziale della magia

Secondo gran parte della critica, il teatro di Eduardo, e specialmente la *Cantata dei giorni dispari* che raccoglie le commedie scritte dal Dopoguerra in poi, rappresenterebbe un rapporto conflittuale tra l'individuo e la società, o quanto meno una «comunicazione difficile» tra i due; una «sfasatura di linguaggio» (Barsotti 2007, 14) testimoniata anche dal frequente ricorso al silenzio, da parte del commediografo, o dalla creazione di personaggi, come Zi' Nicola, che hanno rinunciato a parlare.

È qui che si appoggia la lettura modernista di Eduardo e il paragone coi grandi autori di teatro dell'inizio del Novecento, tra cui Beckett, Ionesco e soprattutto Pirandello¹⁰. Un accostamento che, seppure nobilitante, non è stato mai del tutto accettato da De Filippo, il quale considera Pirandello un maestro, ma dal teatro del quale vede esattamente la sua distanza. In una conversazione con gli studenti, rimasta poi famosa, Eduardo dichiara espressamente:

Io questo Pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco, se devo dire la verità. Che cosa 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 dal mio Teatro e a finire coi miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma sempre convinti che una società più

¹⁰Si veda, in generale, su De Filippo e il teatro del Novecento, Greco 1998. Sul rapporto tra Eduardo e Pirandello si rimanda a Tomasello 2014, ma anche a Quarenghi 1993; in particolare, sul «pirandellismo» eduardiano si veda Marotta 2006 e Piscopo 1994.

giusta e umana sia possibile crearla, niente potrebbe essere più lontano dall'idea teatrale di Pirandello e dai suoi personaggi (Quarantotti De Filippo 1985, 172-173).

Il compito del teatro di Eduardo, inaugurato con le due commedie del 1948, o comunque ad esse affidato in modo del tutto nuovo, non è tanto quello di tradurre un'angosciosa indistinzione tra l'illusione e la realtà, quanto quello di rappresentare, e dunque provare a comprendere, come funziona l'illusione all'interno della realtà. E siamo all'ennesima convergenza, la più profonda e generale, tra De Filippo e De Martino: l'antropologo, che rifugge l'irrazionalismo e il relativismo così come rifugge il naturalismo scientifico, con *Il mondo magico* si pone lo stesso obiettivo. Quello che De Martino intende quando propone la plausibilità di due diverse realtà, nel «caso» delle zucche e del missionario Grubb per esempio, è come «la realtà stessa non sia il punto fermo dal quale possiamo giudicare la verità o falsità, l'efficacia o l'illusorietà delle credenze e delle pratiche di culture diverse; ma che essa stessa si determini solo all'interno di queste diverse culture e civiltà» (Dei – Simonicca 1997, 276). Vale la pena, dunque, cercare di valutare la magia *iuxta propria principia*, per poter coglierne il senso e la portata reali: essa si origina e assume il suo significato nel contesto di un «dramma storico». «Quando la labilità» dell'esistenza storica, reale, «diventa un problema, quando è appresa come rischio nell'angoscia» si rende necessario «il riscatto di un ordine culturale definito che valga come sistema di guarentigie per l'esserci minacciato» (MM, 96-97). La magia, così, assume una «funzione storica per entro il quadro del dramma esistenziale magico» (Ivi, 109), risponde a un'esigenza di ordine e protezione nel mezzo di una crisi di disordine culturale, sociale, morale: dà una forma e un

senso, per quanto assurdi se osservati dal di fuori di quel contesto, a ciò che è informe e insensato. «Il dramma magico, cioè la lotta dell'esserci attentato e minacciato, e il relativo riscatto, insorge in momenti critici dell'esistenza, quando la presenza è chiamata a uno sforzo più alto del consueto» (Ivi, 81).

E non sono i personaggi di De Filippo impegnati in questa lotta, invischiati in questo dramma esistenziale? Calogero Di Spelta si fa imbrogliare da Otto Marvuglia, ne accetta tacitamente il gioco, «la grande magia», per non esporsi sul buco nero, attraente e pericoloso, della realtà. Quando nel secondo atto, infatti, l'uomo si reca a casa del prestigiatore per reclamare ancora il ritorno di sua moglie, Marvuglia non gli rivela la verità, ma un trucco, quello usato per il gioco del canarino.

OTTO [...] Guarda... (*Mostrando la gabbia dove sono i canarini*) Li vedi quegli uccelli? Appena me vedeno se metteno a cantà... Accòstati. (*Si avvicina alla gabbia seguito da Calogero*) 'E ssiente? (*Infatti si ode il cinguettio petulante dei canarini insieme*) He 'a vedé comme me cunoscono; e forse, me vonno pure bene. Per forza, li governo io ogni mattina. Lle porto 'a preta 'e zucchero, 'a cemmetella 'e nzalata, l'uosso 'e seppia, il mangime... He 'a vedé comme m'aspettano.

CALOGERO Veramente? Quanto so' belle!

OTTO Ogni tanto io po' sa che faccio? Metto 'a mano dint' 'a gabbia e me ne piglio uno che mi deve servire per un esperimento d'illusione. (*Prende da un mobile una gabbietta, quella del primo atto*) Lo metto in quest'altra gabbietta più piccola e lo presento al pubblico. «Ecco, signori». La copro

con un quadrato di stoffa nera, m'allontano di quattro passi, e sparo nu colpo 'e rivoltella. Figurati il pubblico: «È sparito. Comme ha fatto? È un mago!»). Ma il canarino non sparisce! Muore. Muore schiacciato tra il fondo e un doppio fondo. Il colpo di rivoltella serve a mascherare il rumore che produce lo scatto della piccola gabbia truccata. Poi naturalmente la devo riordinare, e sai che trovo? Una poltiglia di ossicini, sangue e piume. (*Mostrando i canarini*) 'E vvide chisti ccà, chiste nun sanno niente. Illusioni non se ne possono fare. Noi, invece, si, ed è questo il privilegio... (LGM, 428-429).

La realtà, al di fuori di una qualsiasi configurazione culturale è «una poltiglia di ossicini, sangue e piume» a cui non sarebbe tollerabile essere esposto senza la copertura dell'illusione, intendibile anche come il patrimonio di valori e convenzioni sociali e culturali che condividiamo. Il soggetto in crisi, per De Martino, rischia di ripiombare in quell'oltre naturale, insensato e dunque insopportabile, e la magia ha il compito di ricostruire l'illusione. Un'illusione che non può essere solipsistica, altrimenti rischia di coincidere con la pazzia. E infatti il gioco di Marvuglia, che Di Spelta accetta di giocare e continua ossessivamente a giocare ormai ritirato in casa da anni con la scatola che pretende contenere la moglie, è sostenuto da tutti, intorno a lui: dal prestigiatore, innanzitutto, il quale, un po' per pietà, un po' per interesse, prende a visitarlo quotidianamente e a trovare sempre nuovi trucchi che mantengano vivo il gioco; dai familiari, che pure informati della fuga di Marta, non diranno niente a Calogero per quattro anni, finché uno dei fratelli non intenderà interdirlo per ottenere la sua esclusione dall'eredità paterna; dal maggiordomo, che per mantenere il posto in casa Di Spelta asseconda tutte le ossessioni del padrone; persino dal Brigadiere, che, messo a parte del

tradimento da Marvuglia, lo convince a non sporgere denuncia per non dover essere lui a confessargli la verità. Solo la moglie, alla fine dell'ultimo atto, quando sono passati ormai quattro anni, torna dal marito e prova a fargli riconoscere la finzione di quel gioco e accettare la realtà del suo tradimento e della sua fuga, ma Calogero si rifiuta; quindi rivolto al prestigiatore che finalmente ha appena ammesso che la scatola è vuota: «Chi lo dice? Come puoi affermarlo? In questa scatola c'è la mia fede. Come puoi pretendere di vederla tu? Non conosco questa donna. Forse fa parte di un esperimento che non mi riguarda. Diglielo che il suo mondo è legato a tanti altri, e che deve prestarsi, non può sottrarsi». E ancora, poco dopo: «Lei (*indica la moglie*) appare come una comune moglie adultera ma che in realtà non esiste: e tu come un meraviglioso giocoliere, ma sei un'immagine. Il giocoliere più importante sono io, ora! Continuiamo il giuoco, professore!» (Ivi, 449). Assai interessante, a questo punto, mi sembra accostare alla prospettiva di De Filippo e De Martino, quella di Pierre Bourdieu, sociologo francese distantissimo dai due per provenienza, formazione e specializzazione. Nell'elaborazione del suo concetto di «campo» come, sinteticamente, lo spazio sociale definito dagli individui e dalle loro posizioni, in relazione le une alle altre, Bourdieu considera l'«illusio»¹¹ come la forza che garantisce l'adesione tacita e inconsapevole di tutti i partecipanti al «gioco», alle sue poste e alle sue regole: si tratta di una sorta di «*méconnaissance collective*» (Bourdieu, 1992, 282) a cui tutti si sottopongono volontariamente e che sorregge tutta l'impalcatura sociale. Nell'applicare il concetto di campo ad una sociologia della letteratura e in particolare del valore sociale dell'opera letteraria (o comunque artistica), Bourdieu

¹¹Per un approfondimento mirato sull'argomento si può rimandare a Costey 2005.

afferma che questo si basi su una «imposture légitime collectivement méconnue donc reconnue». Potremmo dire lo stesso, usando le parole del sociologo francese, riguardo al gioco di Marvuglia:

l'artiste doit son efficacité magique à toute la logique du champ qui le reconnaît et l'autorise; son acte ne serait rien qu'un geste insensé ou insignifiant sans l'univers des célébrants et des croyants qui sont disposés à le produire comme doté de sens et de valeur par référence à toute la tradition dont leurs catégories de perception et d'appréciation sont le produit (Ivi, 283).

Basta che un solo partecipante al gioco rifiuti di prestare fede all'illusione e tutta l'impalcatura del campo crolla, tutte le relazioni, gli interessi, le posizioni sociali perdono di senso. Per questo Calogero, alla fine, non può riconoscere sua moglie in quella donna che, pentita del suo tradimento, le sta davanti: riconoscerla equivarrebbe a smontare l'ingranaggio del gioco, a smantellare il tendone sotto cui s'è riparato per anni e affacciarsi sulla realtà, la cui mancanza di senso non potrebbe che far precipitare la sua crisi verso la pazzia.

In quest'ottica, la magia assume qui una funzione «ammantatrice» della realtà, o meglio quella di sua configurazione: davanti al negativo, all'insensato, alla fragilità della propria presenza come all'angoscia del crollo del mondo, insomma «davanti al rischio di non esserci» l'individuo deve affermare «la volontà di esserci» (MM, 73) in una qualche forma culturale; la magia gli fornisce una forma apparentemente aberrante, la forma più vicina alla follia, ma ancora inserita in una dimensione intersoggettiva, riconosciuta e sostenuta, cioè, da un contesto sociale e culturale: «nel mondo magico la salvezza si compie per uno sforzo che non è monadistico,

dell'individuo isolato, ma è dell'individuo in quanto partecipe di un dramma culturale, a carattere pubblico» (Ivi, 151). Anche Alberto Saporito, ne *Le voci di dentro*, sembra essere impazzito: denuncia in questura un omicidio che ha solo sognato, dettagliandolo di particolari inesistenti e assicurando prove che non ha. Eppure la sua denuncia infondata innesca e scopre la disgregazione effettiva della famiglia Cimmaruta, sconvolta dai sospetti reciproci; il suo sogno strampalato è riconosciuto come potenzialmente reale e quindi legittimato e avvalorato da un contesto che disconosce intenzionalmente la sua irrealtà. E non è questa accettabilità, questa sostenibilità del suo messaggio ciò che distingue la profezia dalle visioni di un folle? Alberto si può fare profeta perché qualcuno lo sta effettivamente a sentire e crede alle sue parole, perché esiste un contesto, quello della conflittualità sociale e familiare che si manifesta nel gruppo al cui centro stanno i Cimmaruta, ma a cui partecipa egli stesso, nel quale le sue parole sono comprensibili, giustificabili, veritiere. Talmente plausibili sono le sue accuse basate su un sogno, che i Cimmaruta, convinti della propria colpevolezza irreali, decidono di adescare Saporito con la scusa di una gita in barca, ucciderlo e farsi realmente assassini.

Alla fine del terzo atto, però, Alberto porta in scena Aniello Amitrano, l'amico che, nel sogno, sarebbe stato vittima dell'omicidio; la realtà è svelata e il caso sembra essere chiuso: l'uomo, in urto con la moglie, si era recato a Caserta per visitare una zia, e si era trattenuto per un paio di giorni senza mandare notizie a casa. Ma le accuse di Alberto non decadono, anzi, si fanno più vibranti e perentorie:

Aspettavo questo momento con un'ansia che non vi potete immaginare. Aspettavo la gioia di dire a questa gente di qual crimine si sono macchiati e si macchiano giorno per giorno.

Assassini, siete, e ve lo provo subito. [...] In mezzo a voi, forse, ci sono anch'io, e non me ne rendo conto. Avete sospettato l'uno dell'altro: 'o marito d' 'a mugliera, 'a mugliera d' 'o marito... 'a zia d' 'o nipote... 'a sora d' 'o frate... Io vi ho accusati e non vi siete ribellati, eppure eravate innocenti tutti quanti... Lo avete creduto possibile. Un assassinio lo avete messo nelle cose normali di tutti i giorni... il delitto lo avete messo nel bilancio di famiglia! La stima, don Pasqua', la stima reciproca che ci mette a posto con la nostra coscienza, che ci appacia con noi stessi, l'abbiamo uccisa... E vi sembra un assassinio da niente? Senza la stima si può arrivare al delitto. E ci stavamo arrivando. [...]. La gita in campagna, la passeggiata in barca... Come facciamo a vivere, a guardarci in faccia? (LVDD, 513).

Quindi, rivolto, come in preghiera, verso il mezzanino di Zi' Nicola, ormai vuoto: «Avive ragione, zi' Nico'! Nun vulive parla' cchiù... (*Più esaltato che mai, implorante*) C'aggia ffa', zi' Nico'? Dimmi tu: c'aggia ffa'?! Tu che sapevi tante cose, che hai vissuto tanti anni, dammi tu nu cunziglio... Parlami tu...» (Ivi, 513-514); ma il morto non parla e quando gli sembra di udire uno scoppio, come una risposta nel codice pirotecnico con cui comunicavano, Alberto non capisce. Il dialogo tra i due si interrompe proprio nel momento in cui il nipote, per quanto simulando insicurezza e sgomento, assume la parola come propria arma nella maniera più evidente e assoluta. Il silenzio scelto da Zi' Nicola è una scelta di morte, la rinuncia, questa sì, alla comunicazione, al proprio posto nel mondo degli uomini; il rifugio dello zio nel mutismo solipsistico non fa che aggravare la crisi di cui egli, uomo del passato, non può che essere vittima nel presente irricognoscibile che si trova a vivere: la sua risposta al dramma storico rimane privata, inintelligibile, un riscatto

disordinato e quindi insufficiente di fronte al caos che incombe e che lo ingoia. Alberto no, non si abbandona e reagisce: crea un mondo parallelo appoggiandolo proprio al negativo che vive, al terreno instabile di un contesto sociale disgregato e conflittuale; un «mondo possibile», per usare il concetto che dalla monadologia di Leibniz è passato alla logica di Hintikka (1989) e Kripke (1992) e che, nell'accezione semiotica di Umberto Eco, dipende strettamente «dagli *atteggiamenti proposizionali* di qualcuno che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, eccetera» (2006, 128).

Si tratta di un mondo reale, anche se non attuale: un mondo, cioè, spostato su un piano differente, il piano della metafora, di cui condivide la verificabilità non assoluta, ma strettamente contestuale. Per capire il senso metaforico di un enunciato, bisogna accordarsi, condividere uno stesso contesto linguistico e culturale, avere gli stessi punti di riferimento, disconoscere, seppur momentaneamente, la attuale realtà di quell'enunciato e concentrarsi sulla sua realtà secondaria, metaforica appunto. La magia, intesa nel suo senso più ampio fino ad abbracciare l'illusionismo, la divinazione o l'oniromanzia, funziona allo stesso modo: seguendo l'antropologo cingalese Stanley Tambiah (1985), stavolta, possiamo considerare una pratica magica come un «atto performativo», che viola la funzione meramente empirica del gesto che compie o quella esclusivamente comunicativa della parola che pronuncia, per stabilire un significato che può essere giudicato non in termini di verificabilità, ma soltanto in termini di credibilità e di efficacia, cioè, in fin dei conti, del contesto entro il quale essa è considerata credibile e efficace.

Non ci sarebbe, insomma, una radicale difficoltà comunicativa al centro delle commedie di Eduardo, ma una comunicazione di

secondo livello, metaforica, magica. Di fronte alla «fine del mondo» (LVDD, 501), per citare Alberto Saporito che, incredulo, commenta l'assurdità della realtà che ha sotto gli occhi, i personaggi agiscono, seppure in modo non convenzionale; disperati, cercano spazi di speranza e dunque di operabilità umana, ricorrendo a quello che abbiamo chiamato magia, ma che è traducibile in pratiche di disconoscimento o velatura della realtà. Pratiche che, seppure al limite, seppure contigue alla scelta di abbandonare la dimensione umana, come nel caso di Di Spelta che si ritira in casa, restando per anni abbracciato alla sua scatola, o in quello di Alberto che sembra quasi condividere la scelta del silenzio di Zi' Nicola, in realtà stanno pienamente all'interno dei confini del senso culturale e sociale, cioè del culturalmente e socialmente riconosciuto. Anche per De Filippo, come per De Martino, la magia non è l'alternativa radicale alla realtà, non è sprofondare in un vuoto indicibile perché mancante di senso; né il relativismo necessario a comprenderla si fa per loro assoluto al punto da giustificare un immobilismo senza speranze. Al contrario la magia è uno strumento per agire nella realtà, insensato e dunque incomprensibile per chi guardi da un punto di vista ovvio, ma efficace dal punto di vista dell'individuo che pratica quella scelta. In un orizzonte culturale e sociale labile o compromesso, la magia fornisce un'alternativa, forse disperata ma sensata, alla crisi senza riscatto, alla fine del mondo.

Bibliografia

1. BARSOTTI, Anna, *Colore delle parole e temperature dei silenzi nel teatro di Eduardo*, («Quaderns d'Italià», 12, 2007, pp. 14-21).
2. BARSOTTI, Anna, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma, 1995.
3. BARSOTTI, Anna, *Introduzione a Eduardo* (Laterza, Roma-Bari 1992).
4. BATTINI, Michele, *La critica e l'autocritica di Ernesto De Martino* («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, 17, 4, 1987, pp. 1109-1133).
5. BIANCHI, Patricia – DE BLASI, Nicola, (a cura di), *Eduardo. Dizionario dei personaggi* (Osanna Edizioni, Venosa (PZ) 2014).
6. BOURDIEU, Pierre, *Le regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Seuil, Paris 1992).
7. CHERCHI, Placido – CHERCHI, Maria, *Ernesto De Martino. Dalla crisi della presenza alla comunità umana* (Liguori, Napoli 1987).
8. COSTEY, Pierre, *L'illusio chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires*, («Tracès. Revue de Sciences Humaines», 8, 2005, pp. 13-27).
9. DE BLASI, Nicola, *Il 'dentice' e il 'simonico'. Sik Sik l'artefice magico in televisione (1962)* («Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 81-108).
10. DE FILIPPO, Eduardo, *La grande magia*, in Idem, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I (Einaudi, Torino 1966, pp. 369-450).
11. DE FILIPPO, Eduardo, *Le voci di dentro*, in Idem, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I (Einaudi, Torino 1966, pp. 451-515).
12. DE FILIPPO, Eduardo, *Sik Sik, l'artefice magico* in Idem, *Cantata dei giorni pari*, (Einaudi, Torino 1967, pp. 119-138).

Il mondo magico di Eduardo De Filippo. Sogno, illusione e realtà in due commedie del 1948

13. DE MARTINO, Ernesto, *Dal laboratorio del «Mondo Magico». Carteggi 1940-1943* (a cura di P. Angelini, Argo, Lecce 2007).
14. DE MARTINO, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (Bollati Boringhieri, Torino 1997; ed. orig. Einaudi, Torino, 1948).
15. DE MIRO D'AJETA, Barbara, *Gli antroponimi nel teatro di Eduardo, tra realismo e simbolismo*, («Il nome nel testo. Rivista di onomastica letteraria», VI, 2004, pp. 103-110).
16. DEI, Fabio - SIMONICCA, Alessandro, «*Il fittizio lume della magia*». Su *De Martino e il relativismo antropologico*, (in Gallini, Clara e Massenzio, Marcello [a cura di], *De Martino nella cultura europea*, Liguori, Napoli 1997).
17. DEI, Fabio, *Le zucche del missionario Grubb. Ernesto De Martino tra razionalità e relativismo*, («Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Siena», VIII, 1987).
18. ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione nei testi narrativi* (Bompiani, Milano 2006; ed. orig. 1979).
19. GALLINI, Clara, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano* (Feltrinelli, Milano 1983).
20. GIAMMATTEI, Emma, *Eduardo De Filippo* (La Nuova Italia, Firenze 1982).
21. GRECO, Achille, *La grande magia. Eduardo e il metateatro* (Rubbettino, Soveria Mannelli 1998).
22. HINTIKKA, Jaakko, *L'intentionnalité et les mondes possibles* (Presses Universitaires de Lille, Paris 1989).
23. KRIPKE, Saul, *Esistenza e necessità. Saggi scelti* (Ponte alle Grazie, Firenze 1992).
24. MAROTTA, Antonella, *Pirandello nel teatro di Eduardo* (Bastogi, Foggia 2006).

25. PASQUINELLI, Carla, *Lo storicismo eroico di Ernesto De Martino*, («La Ricerca Folklorica», 3, 1981, pp. 77-83).
26. PAVESE, Cesare – DE MARTINO, Ernesto, *La collana viola. Lettere 1945-1950* (a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991).
27. PIRANDELLO, Luigi, *I giganti della montagna* (in Idem, *Maschere nude*, Mondadori, Milano - «I Meridiani», Vol. IV, a cura di Alessandro D'Amico, 2007).
28. PISCOPO, Ugo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo* (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994).
29. PUPPA, Paolo, *Sik Sik, nostalgia e parodia del sacro* («Studi Polacco-Italiani di Torun», XI, 2015, pp. 89-94).
30. QUARANTOTTI DE FILIPPO, Isabella (a cura di), *Eduardo. Pensieri, polemiche, pagine inedite* (Bompiani, Milano 1985).
31. QUARENGHI, Paola, *Eduardo e Pirandello*, (in Greco Franco Carmelo [a cura di], *Eduardo e Napoli, Eduardo e l'Europa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993, pp. 37-65).
32. TAMBIAH, Stanley J., «Form and Meaning of Magical Acts», (in Idem, *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1985, pp. 60-86).
33. TESTONI, Emilio (a cura di), *Eduardo De Filippo. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita* (Rubbettino, Soveria Mannelli 2005).
34. TOMASELLO, Dario, *Eduardo e Pirandello* (Carocci, Milano 2014).