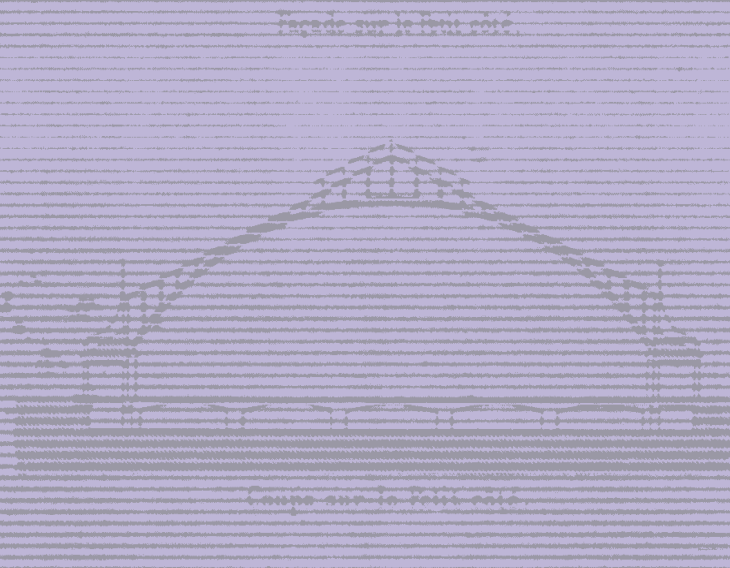
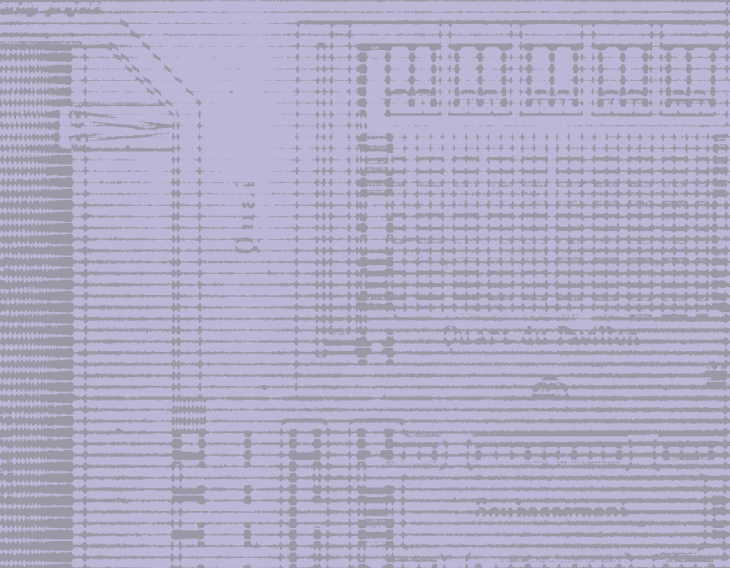
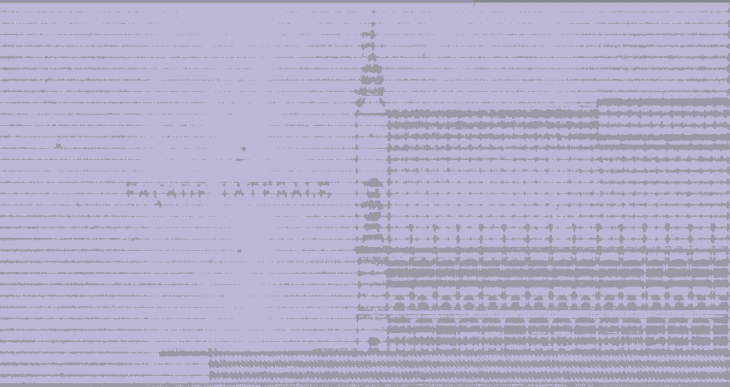
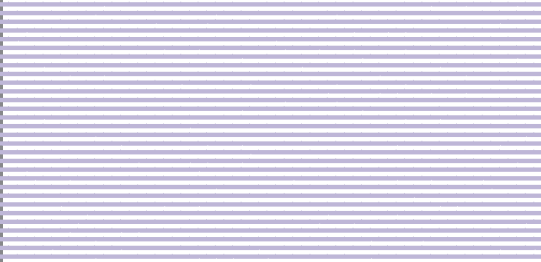
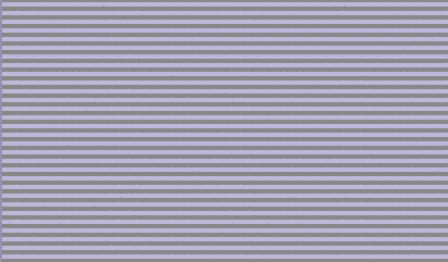
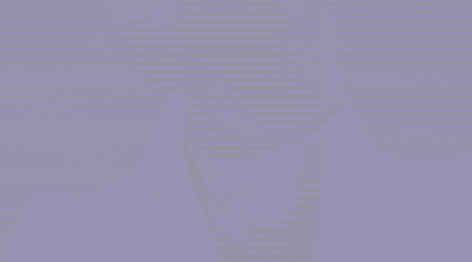


Lecture critique



Il modo di concepire del Pascoli si stacca da tutta la tradizione della nostra poesia: e perciò è importante anche per i suoi riflessi nella storia della nostra lirica. Il Pascoli è l'iniziatore della poesia frammentaria che ha dominato dai suoi tempi sino ad oggi, cioè sino alla «poesia pura». Fino a Carducci la nostra lirica ha uno scheletro, uno sviluppo lineare, un prima e un poi voluti dalla logica, un nucleo e una sintassi subordinativa: le liriche del Pascoli non hanno un filo né narrativo né logico; e quando egli lo cerca, forza la propria natura. La sua poesia è una vibrazione che si ripete ora più bassa ora più alta, è senza dimensioni e senza linee; è tutta atmosfera e stato d'animo. Il suo endecasillabo si disperde in un seminario sonoro, è un fiotto di onde musicali con arsi e tesi distribuite senza una legge visibile; il suo periodare è grammaticalmente slegato. Lo stato d'animo dà a questi suoni vaganti un'unità poetica insolita e affascinante.

La poesia riuscita del Pascoli è tutta di questo genere. Quando egli tenta la poesia di pensiero, la sua inettitudine alla sintassi tradizionale, cioè alla subordinazione logica, si rivela apertamente: la sua poesia rimane senza nessi: esempio, il poemetto *L'eremita*.

Questo modo di concepire è indissolubile da quello stato d'animo che è il tema della poesia pascoliana. E così si spiega che la prosa del Pascoli, nella quale egli vuol fare un discorso filato, ragionare, congegnare delle idee, sia fra le peggiori della nostra letteratura.

Lo stato d'animo del Pascoli è quello d'un uomo che, sperduto nella natura, sente un ineffabile e melanconico riposo. Le sue evocazioni della campagna, le sue contemplazioni del cielo stellato conservano l'impronta d'un passato di dolore: il Pascoli non è uno spirito pacato, ma pacificato. Dietro tutte le sue contemplazioni c'è una storia: come se osservate un suo ritratto, dietro il suo sguardo tranquillo si stende un velo lontano. Il senso e il valore della sua poesia è in questo passato, sottinteso e assorbito in quel silenzio intenso dei campi. Notate che la vera poesia del Pascoli è quella che nasconde la fonte da cui è derivata: i lutti della sua famiglia, che sono il seme della sua poesia gli hanno suggerito, fra le tante, ben poche pagine belle; e così quel suo continuo travagliarsi intorno al problema del male e del mistero, che ha generato il suo stato d'animo di poeta, non gli ha dettato nemmeno una lirica vitale. Quei lutti e quel problema sono il presupposto della sua poesia, non la sua poesia.

Dai lutti domestici sono nati un ciclo di liriche familiari e un ciclo di liriche che si aggirano intorno al motivo della morte. Questo motivo, singolarmente insistente nelle *Myricae* e ancora nei *Canti di Castelvecchio*, si continua

a più larghi intervalli nei *Poemetti* e nei *Poemi Conviviali*. Il Pascoli lo ha rivoltato da molti lati e ha finito per farsene un problema. Seguendo una cronologia ideale si può dire che egli abbia incominciato col cercare di fermarne l'immagine e la sensazione, con l'approfondire in forma di scena impressionante qualche credenza popolare, e poi – in un periodo già più lontano dai suoi lutti, e già più sereno – abbia meditato sulla vita che continua e sul significato della morte. Così per la porta della morte egli entrava nel regno del mistero.

Di tutto questo lavoro ben poco è rimasto. Il tentativo, che ha ossessionato per lungo tempo il Pascoli, di fissare l'immagine o l'impressione della morte nel momento drammatico in cui essa compare a mietere le sue vittime, è fallito quasi sempre: il Pascoli non aveva temperamento drammatico. Sono rimaste alcune sensazioni che appartengono alla consueta sfera pallida e lontana della sua poesia: apparizioni di morti come di ombre che riprendono, in atteggiamenti spenti, le abitudini care e perdute della vita, e danno a chi legge un senso ineffabile di sgomento e di pena; la tranquillità desolata che circonda una tomba, quel senso insieme di annullamento e di sopravvivenza che essa ci lascia nell'anima. Momenti e non più. Una sola lirica bella è nata da queste contemplazioni e da questi colloqui coi morti: La tessitrice, una specie di colloquio con l'ombra di Laura, trasferito nel solito ambiente familiare e dimesso, alleggerito in un'atmosfera di larve, un pò guasto dalla chiusa di ballata romantica.

Il pensiero della morte gli impose il problema della fede. È evidente in alcune delle *Myricae* già citate che la prima tappa del Pascoli su questo cammino fu, se non atea, negativa. La morte in quelle brevissime liriche non è che un'apparizione orrenda: tracce, forse, dello stato d'animo cupo e ribelle in cui lo avevano gettato i lutti domestici. Da questa cupezza si sollevò con un conforto misterioso, con un senso malinconico di pace: il trapasso è segnato dalle poesie che chiudono *Myricae* – *In cammino*, *Ultimo sogno* – che sono fondamentali nello svolgimento del Pascoli. Comincia con esse il suo stato d'animo caratteristico: un appagamento malinconico, uno smemoramento triste. Di lì comincia quel suo atteggiamento di fronte alla vita che circonda di silenzio, di stupore, di lontananza, di malinconica dolcezza i quadri che egli descrive, e che è anche più evidente quando egli non lo rappresenta direttamente in espressioni come: *Questo mondo odorato di mistero; Un'orma lieve, che non sa sia Spento dolore o gioia che non fu; E a tutto era più presso il cuore Di quanto il piede n'era più lontano*.

Così, con questa dolce rassegnazione, comincia il pellegrinaggio poetico del Pascoli nel regno del mistero. E a

questa luce nuova anche la morte gli si colora diversamente. In *Suor Virginia*, che forse è il suo capolavoro, la morte è accettata con un'umiltà contenta e come disciolta nell'arcana e serena immensità della notte. La lirica, apparentemente dispersa, prende a poco a poco il lettore e l'attira nella sua sfera d'incanto, nel mistero di quella notte e di quella dipartita. Il brivido che si propaga di verso in verso, non ha più nulla di pauroso: è sentimento e presentimento d'un mistero che si compie e dinanzi al quale l'anima tace affascinata e persuasa. La parola è musica: non la musica congegnata ed esteriore di troppa poesia del Pascoli, ma la musica dello spirito e delle cose. Similmente *La cetra d'Achille* è, in una sfera d'eroica tristezza e in un'intonazione un po' monotona, la rappresentazione musicale dell'ultima notte d'un vivente, una meditazione senza parole intorno al mistero della vita che cessa.

Nel Pascoli il mistero è rappresentato da quest'incanto malinconico, in cui l'anima si dimentica e si perde; o da un'esaltazione, che per lo più cade in una retorica di tipo vittorughiano, e solo riesce interamente nella sceneggiatura ariosa e deserta del Libro, nelle sue grandi onde sonore e nei suoi improvvisi e sospesi silenzi.

Ma *Il libro* in confronto con *Suor Virginia* è un po' esteriore e ha già qualche momento di debolezza che nasce dalla sua natura simbolica. Peggiori sono gli altri poemetti simbolici: *Il cieco*, *Il focolare*, *Il naufrago* ecc., dove – se qualche cosa si salva – questa è la modulazione musicale del paesaggio.

Si riconferma così per altra via che il Pascoli sapeva esprimere il suo stato d'animo sopra tutto per mezzo della contemplazione della natura, pur avendo lasciato anche in questi motivi poco di veramente bello: alcune brevi *Myricae*, alcuni brevi *Canti di Castelvecchio*, *Suor Virginia*, *Il libro*, e frammenti di molte poesie incerte e forzate.

Ben presto il Pascoli mirò verso il complesso, verso i sentimenti insoliti e le riflessioni profonde: e non riuscì mai ad altro che a tentativi. Tentò la psicologia torbida o sublime in *Digitale purpurea* e nel *Sogno della vergine* e, tranne brevi momenti, si perdette in intrighi simbolici e balbettamenti musicali; tentò di filosofare sulla vita, e si smarrì nelle sottigliezze dell'*Eremita* o nelle declamazioni dei *Due fanciulli*; tentò di allargare il suo sentimento del mistero nella speculazione dell'universo stellato, e si smarrì troppe volte nell'ambizione del sublime o in un ingenuo sfoggio di dottrina astronomica. Il regno della sua poesia era quello semplice e indefinito che abbiamo tante volte accennato: quello del *Sole e la lucerna* e della seconda parte della *Piada*, che esprimono con misurata delicatezza il suo ideale modesto di vita; quello delle persone umili della sua poesia – *Suor Virginia*, la servetta di monte, *Paulo Ucello*, la vecchietta coetanea del papa – nelle quali si coglie una nota

sincera, sia pure qua e là adulterata da una troppo insistente consapevolezza.

È appunto questo il tarlo che rode gran parte della sua poesia: la soverchia coscienza della propria sublimità sentimentale e intellettuale. Come la poesia di D'Annunzio sarà adulterata dal desiderio di una sensibilità eccezionale o di un'intelligenza e di una potenza superumana, così quella di Pascoli è sofisticata da questo desiderio di pensieri, e sopra tutto di sentimenti, non mai detti. C'è qualche cosa di smisurato e di falso così nella bontà e nell'umiltà del Pascoli come in quelle sue meditazioni sul grande problema della vita. Egli non era sostenuto né da un cuore veramente grande né da una mente forte: e, assumendosi una parte che non era la sua, doveva fatalmente cadere nell'infantilismo e nel vittorughismo.

Quindi per lo più la sua poesia si restringe nell'ambito breve ma profondo di una *Sehnsucht* che svapora attraverso una campagna silenziosa. Poche volte il Pascoli ha saputo infondere questa sua immobile malinconia in una lirica più vasta che non degenerasse in conati incoerenti: in *Suor Virginia* e nei poemetti cristiani, che esprimono, con maggiore tristezza, la stessa spiritualità velata e sognante del poemetto italiano. Forse la critica futura dirà che queste sono le sole liriche in cui il Pascoli abbia superato i limiti che sembravano fatali al suo temperamento. Il Pascoli non si è mai ritrovato in un'atmosfera così adatta ad esprimere la storia intima del suo spirito, come quando descriveva la malinconia del paganesimo morente e la fiducia indefinita e triste del Cristianesimo nel suo primo sorgere. Quei due mondi crepuscolari rappresentavano veramente la materia concreta adatta alla sua anima mortificata e ansiosa: sicché quel senso di sospensione di mestizia, quel bisogno d'un fraterno conforto in mezzo all'universale incertezza, quel bisogno di bontà e di perdono di esaltazione spirituale che tentarono vanamente di esprimersi nella contemplazione del mistero cosmico e nella rappresentazione di grandi simboli o di fatti leggendari o contemporanei, si trovarono invece espressi senza nebulosità e senza leziosaggini misere in una grande epoca della storia in cui tutta una folla doveva aver sentito quello smarrimento e quell'ansia, quel desiderio d'amore. Mentre il Pascoli sembrava dimenticare se stesso nelle umili e nelle altre figure d'un passato remotissimo, proprio allora rappresentava nitidamente la sua anima profonda che invano aveva tentato di parlare nelle tragedie proprie e nelle proprie meditazioni. L'apparente oblio di sé nella campagna velata e silenziosa, e nell'elegia di un'età lontana diede al Pascoli i momenti della sua vera e nuova poesia.

(A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze 1957)

• Il presente eterno di Proust

Partendo dalla più visibile superficie dello stile, *La ricerca del tempo perduto* (A la recherche du temps perdu) di Marcel Proust è addirittura l'opposto dei romanzi di Svevo: fa della parola l'organo e il luogo di una trasformazione dell'anima delle cose in quelle sillabe che ne costituiscono la nuova, tattile, sensibile, musicale incarnazione. In Svevo, invece, la parola diventa documento per dare atto di ciò che si presenta o accade. Dove Proust ipotizza l'anima delle cose, Svevo ne scopre il nocciolo.

Se dalla superficie stilistica si passa all'interno, il divario appare altrettanto radicale. L'impresa poetica e umana che Proust definisce sin dal titolo del suo romanzo è una «ricerca del tempo perduto»: quello che si è distrutto nel perpetuo crollare del presente non mai abbastanza vissuto in un passato che non ci sarà mai più restituito, viene viceversa recuperato, attraverso l'opera d'arte, in un presente sottratto al tempo, un presente eterno, affrancato dalla fuga storica, mondana dei giorni. La «mondanità» in senso laico del giovane protagonista della *Recherche* è, inconsapevolmente, un'allegoria di quel vivere mondano come lo intendono i religiosi: che è il subire la cronaca e la storia una distruzione del tempo, in cui ci consumiamo e da cui siamo consumati.

• Il succedersi degli attimi puntuali in Svevo

Il tempo, l'impiego del tempo, l'uso e l'usura di questo, la sua fuga e il suo distruggersi, sono, per Svevo, una cosa del tutto opposta. I romanzi di Svevo sono un abbastanza rallentato ma continuo succedersi di attimi, di momenti al tempo presente (anche dove i verbi non siano adoperati al presente): un inesorabile, perpendicolare presente che crolla come una tromba d'aria in un passato senza recupero. Un presente pratico, che dovrebbe essere messo in qualche modo a frutto; e che invece conferma dolorosamente la sua consumabilità proprio perché il personaggio non sa metterlo a partito nemmeno come utile transitorietà. In Svevo non c'è nessuna speranza: i suoi tre romanzi sono tre storie di fallimento, di frustrazione. Quei personaggi falliscono, proprio perché il loro tempo non ha altra dimensione che quella assurda e nulla del presente, che è qualcosa di simile al punto della geometria, cioè un ente a una sola dimensione, e che tuttavia ci sfida a utilizzarlo come quantità estesa, una porzione di durata, che bisognerebbe colmare di vita efficiente, di attività produttiva. In Proust sono tipici, appunto, l'identificazione e il simboleggiamento del tempo cronologico come tempo meteorologico, sicché l'orologio di cui subiamo i battiti astratti e inesorabili è sostituito da un barometro che dà

l'equivalente delle ore e dei giorni sulla base del tempo che fa in quelle ore e in quei giorni, qualche cosa come un senso e un sentimento del tempo.

• La dissoluzione del tempo in Proust e l'incapacità di vivere il tempo in Svevo

Anche Svevo si domanda se «forse nel presente ogni avvenimento non sia oscurato dalle nostre preoccupazioni, dal pericolo che su di noi incombe». Ed è noto che per Proust la percezione che abbiamo del presente è ottusa, opaca; più esattamente, noi adoperiamo i fatti, sicché dobbiamo contentarci di riconoscerli, catalogarli coi nomi-etichette, che ci permettono di strumentalizzarli. Tra il nome e la cosa non c'è riconoscimento vicendevole. Si rivelerà subito che Proust pensa a una cecità, a una stupidità a cui siamo ridotti dal desiderio di partecipare alla vita o perché la cosa ci diverte, o è per noi vantaggiosa; Svevo parla di obnubilamento dipendente dal senso di un pericolo che ci minaccia. Per Proust, quella fuga di attimi, dei quali non abbiamo colto l'essenza, si è sciolta, sommersa in un fluido melanconico e incantevole, parla della ignara fluidità dei giorni passati.

Svevo, più tuffato nella vita, più incalzato dalla schiavitù al bisogno, tocca con una sua scrittura compendiosa, da ragioniere, un aspetto più fondamentale della condizione umana: il tempo non si perde per dissipazione, ma per una incapacità di afferrarlo dipendente da quel pericolo di essere uomo. Ma il rovesciamento, che permette il recupero, in Proust è la salvazione del tempo, mentre in Svevo raggiunge un mezzo per godere finalmente il tempo, utilizzarlo, ripeterlo, magari a fin di bene. In Proust, quel recupero è conoscenza, in Svevo è nozione ed esperienza poetica.

• Il tempo misto del vecchione sveviano e l'eterna durata nel futuro proustiano

Uno dei prototipi dei personaggi sveviani è il *vecchione*, che vuole fissare il presente e anche quel passato, che può riportare al presente «non per serbarne memoria» dice testualmente «ma per raccogliersi». Lui infatti si sente arrugginito, ora, per dirugginarsi e ritrovarsi libero e vivo: il solo suo mezzo è quello di mettersi a scrivere. E che cosa scriverà? Appunto il presente o quei tali pezzi superstiti, ancora presenti, del suo passato. «Per ciò lo scrivere sarà per me» egli conchiude «una misura di igiene, cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante».

E trasforma la piccola trovata in azione, la mette in azione, scandendola in uno sviluppo. Vediamo la serata del vecchione, la sosta a tavolino davanti ai suoi

quaderni, poi la sua mano che si sposta verso l'astuccio delle pillole o verso il bicchiere della pozione lassativa. La novità che il vecchione Zeno avverte nei confronti dell'altro Zeno tanto più giovane è che questo di adesso non è più molto turbato, frastornato dalla «speranza, l'ansiosa speranza del futuro». E sostiene che, sì, continua a «vivere in un tempo misto», misto cioè di presente e di passato, ma non vuole accorgersi che anche il passato è una dimensione che né lui, né gli altri personaggi di Svevo non ha mai posseduta e conosciuta. Per Proust, invece, il passato conta solo se si schiaccia, si contrae nell'attimo del *clac*, dello scatto in cui avviene la reviviscenza totale di un momento del passato, quella che conferisce a tale momento passato l'immunità, la garanzia di una eterna durata nel futuro.

• Il ricordo pratico e il ricordo falso

Svevo scrive per fissare il presente e così renderlo riconquistabile e servibile: nega, in un certo senso, la memoria come attività ricreatrice, ammette soltanto un ricordo affidato alla registrazione immediata di quel presente. Ricordo come fotografia, come foglio di album. Dunque un ricordo suscettibile di richiamo meccanico depositato al sicuro, in un taccuino, e sempre pronto a lasciarsi ripescare. Il ricordo rimane sempre a disposizione. In Proust, il ricordo-fotografia, anche se la possibilità di ritenerlo sia infallibile, o se si abbia qualche altro mezzo per risuscitarlo, non serve a niente, non è la realtà, è falso appunto come una fotografia.

Il ricordo è, invece, per Svevo, quello che si può ottenere affidando subito il presente a una «registrazione

esatta» e poi magari depositando quella registrazione in un forziere, del quale abbiamo sempre in tasca le chiavi. Svevo rappresenta un uomo effimero, Proust invece pensa a un uomo eterno, che si propone di identificare perfettamente il passato, per eternarlo, renderlo d'ora in poi suscettibile di risorgere in questo presente e in tutti gli altri momenti di presente di cui è fatto il corso del tempo.

• Il tempo da distruggere, il tempo da recuperare

Sul tempo per Zeno è stata tradotta in italiano una nota di Alain Robbe-Grillet, che si intitola *La coscienza ammalata di Zeno* e risale al 1954. Essa osserva e dimostra che nell'inguaribile ammalato Zeno anche il tempo è malato e che egli non fa nulla per guarirlo, come non fa nulla per guarire le altre sue malattie. L'inguaribilità dell'uomo non può cessare che con la scomparsa della specie umana; solo con quella scomparsa, il mondo si salverà. È famosa la fine della *Coscienza di Zeno*, tanto più impressionante se si pensa che il romanzo fu scritto verso il termine della prima guerra mondiale, quando ancora non si conoscevano le esplosioni nucleari né si sospettavano le possibilità sterminatrici delle reazioni a catena: «Forse attraverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute». Dunque per Svevo, la salvezza è nella distruzione del tempo, per Proust la salvezza del mondo è proprio nel recupero del tempo.

(G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971)

“Ma che dopotutto non fosse «lo spirito più adatto a intendere e amare l'essenza attivistica del fascismo», certamente lo stesso Pirandello riconobbe negli anni che seguirono. La sua avversione al «sistema», alla democrazia, aveva motivazioni esclusivamente psicologiche ed affettive: il padre garibaldino, lo zio Rocco travolto nello scandalo della Banca Romana, le memorie della lotta e dell'esilio nella casa dei Ricci Gramitto; il *disprezzo* per le forme di *cacicchismo* cui il «sistema» dava luogo in Sicilia; e una specie di impotenza, cui lo aveva condizionato la vita di un paese come Girgenti, a vedere al di là degli uomini, degli individui, le grandi idee della storia (ancor oggi, ad Agrigento, è difficile scorgere sia pure un riverbero delle grandi idee – il socialismo, il cattolicesimo, il liberalismo – negli individui che nominalmente le rappresentano) [...].

Nel discorso che mentalmente Mattia Pascal rivolge ad un ubriaco che lo aveva esortato all'allegria, Pirandello attribuisce alla democrazia «la causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra»: «La democrazia, mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché, quando il potere è in mano d'uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà». Non è un pensiero molto originale: ma può apparire curioso che affiori nella mente di Mattia Pascal dall'incontro con un uomo ubriaco. È invece un episodio indicativo dell'automatismo psicologico, particolare, da cui scattano le reazioni politiche di Pirandello: quella che con linguaggio tecnico si dice «convocazione di comizi», per lui è legata all'immagine di un gregge ubriaco di vino; poiché così

gli elettori venivano accompagnati alla votazione a Girgenti e un po' in tutta la Sicilia: ubriachi fradici, dopo una nottata trascorsa a banchettare nelle ville e nelle cantine dei candidati; in tasca la scheda già votata, e guardati a vista, ché non parlassero con nessuno degli avversari, da capi-elettori temibili, generalmente mafiosi. E che cos'è una maggioranza votata da un gregge ubriaco se non la più odiosa delle tirannie? E la democrazia è triste, della tristezza dell'uomo che si scioglie dall'ubriachezza della domenica elettorale e scopre l'inganno in cui è caduto.

Da questo ricordo, da questo disgusto, Pirandello passa immediatamente a vagheggiare il governo «d'uno solo»: qualunque sia, diremmo oggi [...].

Più tardi, forse per particolari accadimenti (non certo per una articolata visione della storia), si sarà accorto del proprio errore: la rappresentazione della sua *Favola del figlio cambiato* [...] provocò i fascisti a manifestazioni di aperta ostilità; e Pirandello ne fu penosamente colpito. In quell'anno scrive la novella *C'è qualcuno che ride*; e *quasi contemporaneamente* rende al Crémieux le sue dichiarazioni di fede fascista. Contraddizioni che erano nella sua natura. Ma il più grande atto di protesta contro il fascismo lo compirà da morto: «Quell'uomo, nel punto supremo del suo destino terreno, affermò di poter essere libero finalmente nella morte. Fu una cosa che tutti sentirono, anche se non se ne spiegarono il valore profondo di riparazione a ogni possibile errore o debolezza» (Corrado Alvaro, sul *Corriere della sera* del 22 dicembre 1946).

(L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, S. Sciascia editore, Roma 1961)

A uno sguardo retrospettivo non sfugge la centralità di Ungaretti nell'ambito della storia letteraria del secolo, e non solo per l'altezza degli esiti raggiunti, quanto per la sua capacità di essere uno sperimentatore di forme e di poetiche in anni tumultuosi e cruciali della vicenda non solo artistica italiana. Egli ha operato una decisiva mediazione storica fra l'avanguardia e la tradizione, pur mantenendo una posizione nettamente autonoma, come dimostra la sua distanza sia dalle invenzioni estreme del futurismo sia dal formalismo classicistico della «Ronda». L'unità della sua autobiografia poetica si situa quindi non tanto sul piano delle scelte estetiche via via assunte, e neppure su quello delle soluzioni stilistiche attivate, quanto nella fiducia inesauribile di un rapporto di rivelazione esistente tra vita e linguaggio, che fonda il suo sistema gnoseologico, pur in termini di decrescente complessità dopo il *Sentimento*. La vitalità della sua lezione è testimoniata dal fatto che da circa un ventennio la poesia italiana più recente saccheggia furtivamente il repertorio archeologico di questo grande "vecchio" della modernità, cercando un'autorizzazione per ipotesi anche disperate, come dimostra la consonanza tra il frammentismo spoglio della sua ultima stagione e la dilagante moda della "forma breve", così rivelatrice del clima di incertezza proprio di questi anni. Il fatto che molti tra gli ultimi autori – da Zanzotto a Porta – rechino indelebilmente nella loro formazione l'impronta di Ungaretti, indica la continuità, in forme sotterranee, di quella concezione orfico-simbolica della parola lirica, a cui si è mantenuto sempre fedele, con una posizione speculare al cinismo dell'ultimo Montale, che ha speso la sua estrema invenzione nel degradarla e camuffarla. Ora che il fenomeno del "montalismo", imperante dai tardi anni Sessanta, accenna a rifluire, si può forse riaprire – dopo una lunga eclissi – la pagina della *Vita* ungarettiana, magari iniziando (con *L'allegria*) da quello che rimane uno dei più straordinari documenti storici, prima che artistici, dell'esperienza traumatica della Grande Guerra vissuta dall'intellettualità europea e degli sconvolgimenti ideologici, estetici, morali, da essa provocati.

La ricerca di assoluto e la tensione all'espressione sublimante sono qui costantemente piegate a un drammatico confronto con la contingenza e con la precarietà (anche della voce) che anima la conflittualità interna del testo: *D'improvviso / è alto / sulle macerie / il limpido / stupore / dell'immensità (Vanità, vv. 1-6)*. Toccherà al *Sentimento* ridurre il ruolo predominante di un soggetto, intento – secondo il modello vociano – a ricostruire la propria biografia totale, per lasciare spazio a un riscoperto *locus amoenus* dell'invenzione letteraria, dove il neoclassicismo degli anni Venti può celebrare il fasto delle sue combinazioni analogiche e metaforiche: *Distillavano i rami / Una pioggia pigra di dardi, / Qua pecore s'erano appisolate / Sotto il liscio tepore, / Altre brucavano / La coltre luminosa; / Le mani del pastore erano un vetro / Levigato da fioca febbre (L'isola, vv. 17-24)*.

La via per le sperimentazioni ermetiche degli anni Trenta era in fondo già tracciata, anche per quanto comportava nei termini di un'evasione dalla storia, purché si dimenticasse il vitalismo del modello, irriducibile a qualunque concezione ascetica della "letteratura come vita". L'insidia del manierismo grava d'ora in poi sulla parola poetica, e gli accenti umanissimi di una sofferenza tutta privata (*Il dolore*) paiono non poter trovare altro riscatto che nelle mitologie universali di un barocco permeato di religiosità biblica (*La terra promessa*). Se il discorso si costruisce sempre più sulle strutture emblematico-allegoriche, ciò avviene perché l'effimero non è ormai altro che il volto mascherato dell'eterno, secondo una linea non contraddetta neppure dalla dimessa dizione del *Taccuino*: *Mentre arrivo vicino al gran silenzio, / Segno sarà che niuna cosa muore / Se ne ritorna sempre l'apparenza? // O saprò finalmente che la morte / Regno non ha che sopra l'apparenza? (Ultimi cori per La terra promessa, 9, vv. 7-11)*.

(S. Povarini, *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. IX, Salerno 2000)

L'umanesimo di Quasimodo nasce da un moto di fuga dal presente e di regressione (anche che per questo è tanto presente Pascoli), cerca un rifugio nella mitologia, nell'aspirazione georgica, nella descrizione neoclassicistica. La contemplazione (e poi nel dopoguerra il compianto elegiaco o l'invettiva retorica) al posto dell'azione, la evocazione e la rappresentazione al posto della tensione intima, l'aspirazione all'eternità e all'immobilità astorica al posto dell'inquietudine esistenziale e della rottura formale fanno di Quasimodo un descrittore. Un descrittore splendido e un po' decorativo di stilizzate memorie d'infanzia, di miti, di paesaggi leggendari. Dalla «tristezza» della «parola» (la quale può invocare l'azione, suscitare il gesto) egli cerca di fuggire nell'astrazione mitologica, che, mentre conferma l'artista nel suo compito supremo («Per sillabe mi scarno»), gli permette di trasformare gli oggetti in miti e la donna in statua, e di neutralizzare attraverso tale procedimento l'angoscia che invece nasce dall'atto vitale, dall'implicazione emotiva.

[...] La letteratura al posto della parola. O più precisamente: una tensione fra letteratura e parola, tra esigenze d'evasione neoclassica e presenza del dramma esistenziale che si risolve prevalentemente nel primo termine e solo più raramente in espressione poetica; anche in questo caso tuttavia passando (come già aveva intuito Montale nel 1930) attraverso un momento di mera «abilità», attraverso l'«artificio che pesa».

Il desiderio d'eternità e d'immobilità si risolve sul piano formale con l'uso di sostantivi non determinati dall'articolo e di termini astratti o generici e con l'abolizione o la diminuzione dei nessi sintattici. Viene preferita la parola più allusiva e indeterminata, perché si punta sul suo valore evocativo piuttosto che sulla sua semanticità; ma solo di rado ne scaturisce un'impressione d'intimità e più frequente, invece, è una sonorità cantabile e un po' facile. Talora ne sono spia anche i titoli che vogliono solo raccogliere e amplificare una cadenza musicale piuttosto che trasmettere una comunicazione: come *Fresche di fiumi in sonno* e *Mobile d'astri e di quiete*. La «poetica della parola» è volta in realtà a neutralizzare la parola, a scarnificarla in modo da farle perdere il suo peso esistenziale e da assaporarla in una sua astratta sillabazione (e anche qui c'è, ovviamente, Pascoli). La «parola singola musicalmente insistita nelle sue sillabe», non il verso, costituisce «l'organo costitutivo, la cellula elementare» della poesia quasimodiana. Tale aspirazione all'atemporalità, a un classicismo non greve ma lieve e stilizzato, alla parola assoluta [...] si realizza al livello più alto nella traduzione dei *Lirici greci*

(1940) che rappresenta il risultato più duraturo di tutta l'attività letteraria di Quasimodo.

Nella produzione poetica in proprio, la tendenza al superamento o alla rimozione delle contraddizioni nella contemplazione, e quindi alla fuga e alla regressione, si traduce in un'elisione letteraria dell'angoscia esistenziale, in una vocazione a realizzarsi smarrendo totalmente la propria identità attraverso l'annullamento nel cosmo, lo smemoramento nel passato o addirittura un processo di «riduzione» dell'io a vegetale, a fossile, a pietra, a seme o alla cristallizzazione in sale. Lo stesso Dio [...] non è sentito tanto come elemento di una dialettica intima quanto come intermediario per un'identificazione con la natura o come tramite per un ritorno a una «nuova innocenza» che talora sembra coincidere con l'infanzia o con l'*Eden* perduto di una terra favolosa, di una Sicilia trasformata in paesaggio ellenico (e qui si sente l'*Alcyone*). [...] La vocazione all'innocenza coincide con un'esigenza di liberazione dalla vita stessa e col favorire la sua trasfigurazione in mito. Quando questa funzione esorcistica (che ha bisogno, per realizzarsi, di un complesso rituale evocativo) si compie senza lasciare residui decorativi (come accade in *Ride la gazza, nera sugli aranci* o in *Strada di Agrigentum*) e riuscendo anzi a suscitare un'atmosfera d'assorta intimità (è il caso di *Ora che sale il giorno* o di *Già la pioggia è con noi*), il pur perfetto processo di rimozione e sublimazione lascia una traccia nel clima di una minaccia istante (nella conclusione di *Ride la gazza, nera sugli aranci*), nell'attesa trepidante dell'evento salvifico o nel dolore per la sua mancanza (entrambi presenti in *Ora che sale il giorno*), mentre le immagini di leggerezza e di limpida trasparenza conservano un loro tremore, comunicano un'impressione d'intrinseca fragilità, quasi venissero colte nell'imminenza di un pericolo o fossero presagio di un'angoscia sfuggente ogni esorcizzazione: «Lontani uccelli aperti nella sera / tremano sul fiume» (in *La dolce collina*); «già l'airone s'avanza verso l'acque / e fiuta lento il fango fra le spine» (in *Ride la gazza, nera sugli aranci*); «Sotto tenera luna già i tuoi colli, / lungo il Serchio fanciulle in vesti rosse / e turchine si muovono leggere. / Così al tuo dolce tempo, cara; e Sirio / perde colore, e ogni ora s'allontana, / e il gabbiano s'infuria sulle spiagge / derelitte» (in *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto*).

Sono tutte citazioni dalla prima parte di «Nuove poesie» (1936-42), in cui vanno reperiti i risultati più maturi di Quasimodo e in cui già si trovano espresse esigenze di maggiore complessità di tono e di durata (come in *Sulle rive del Lambro* e *Sera nella valle del Masino*), o di crudezza realistica (come nel verso finale di *Davanti al*

simulacro d'Ilaria del Carretto), o di una rottura esemplata da un «grido» che rompa l'immobilità (in *Già la pioggia è con noi*). Esse saranno raccolte e riprese in *Giorno dopo giorno* e poi nella produzione successiva, impegnata in senso civile. E tuttavia anche in *Giorno dopo giorno* le poesie meno decorative o retoriche sono quelle che continuano, talora con ottimi esiti, il clima di raccolta intimità delle prime «Nuove poesie»: ci riferiamo a *Forse il cuore*, a *Milano, agosto 1943* e soprattutto a *19 gennaio 1944*, ove l'immagine del poeta che legge all'amata i versi di un autore antico mentre fuori infuria

la guerra conferma la funzione consolatoria e protettiva che Quasimodo non può non attribuire all'umanesimo. Qui l'«antica voce» (quella dei «dolci versi dell'antico») è il «segno» che «supera la vita» e le sue contraddizioni, fa dimenticare la concretezza dell'esistenza e la minaccia della morte: «Ma noi, qui / chiusi in ascolto dell'antica voce, / cerchiamo un segno che superi la vita, / l'oscuro sortilegio della terra, / dove anche fa le tombe di macerie / l'erba maligna solleva il suo fiore».

(R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981)

[...] Carlo Emilio Gadda appare come un caso del tutto eccezionale nel panorama della letteratura italiana contemporanea. Il punto di divergenza tra Gadda e gli altri o comunque la maggior parte degli altri scrittori italiani contemporanei risiede nel modo diverso in cui intendono e si pongono di fronte al reale. Gli scrittori di casa nostra, ad eccezione di Gadda [...] inclinano a ritenere la realtà un materiale dove lasciare cadere alcuni principi d'intonazione moralistica o comunque alcune decisioni ideologiche, nella presunzione e nell'aspettativa di dare ad essa (a quella realtà) una giusta sistemazione e ordine. Quasi sempre accade, e difficilmente potrebbe non accadere, che quei principi e quelle decisioni non siano che dei malumori della coscienza, delle esacerbazioni della sensibilità, delle vanità intellettuali, che naturalmente agiscono in senso mistificatorio sulla realtà con cui vengono a contatto.

Gadda è assolutamente il contrario di tutto questo. Non è che egli non sia uno scrittore ricco di umori, nella cui rete è anzi fin troppo preso, e non partecipi a tutti quei vezzi, incongruenze e contraddizioni che caratterizzano lo scrittore decadente. Né si risparmia perfino dal comprometersi in giudizi ideologici e perfino politici sulla contemporaneità. Ma a differenza degli altri scrittori italiani non cade nella trappola di innalzare degli umori privati in una presunzione di oggettività, di trasformare dei singulti, delle strozzature della coscienza in un sicuro metro di interpretazione e di valutazione del reale. Quegli umori, quei singulti valgono in lui in quanto strumenti di provocazione (nei cui stretti limiti sono costantemente tenuti). Esiste libro più concitato, più straripante, più gonfio del *Pasticciaccio*? Da quali materiali, per quanto adulterati, Gadda sa tenersi lontano? Per quali ambigue ricchezze non spasima, a quali tentazioni resiste? Ma non è in esse, in queste ricchezze, che s'acqueta: esse non sono che degli ingredienti di cui il Nostro si serve per produrre alcune forme, che nel processo di emersione consumano tutta la carica di impurità, di eccesso di lusso, di sfacciata impudicizia da cui indubbiamente prendono le mosse. E più che di forme dovremmo parlare di brani di realtà: giacché nel libro di Gadda non scattano tanto dei giudizi, delle sistemazioni o dei messaggi, quanto e soltanto delle realtà: realtà non ideologizzate, che rifiutano ogni intenzione e coloritura morale, realtà socialmente non qualificate: realtà esclusivamente fisiche, allo stato neutro. Così quella ricchezza che queste realtà fa emergere riuscirà tanto meglio nel suo compito quanti più «ottanni» conterrà, quanto maggiore sarà il suo grado di «nervosismo», la sua forza di spinta e di tensione energetica. Tensione acquisita senza badare a spese, a

principi di pulizia morale, mettendo in atto spavaldi trapassi da piani di intimo patimento e sincera partecipazione a piani di ciniche sconfessioni e divertiti tradimenti perpetrati contro il sentimento; non trattenendosi dall'alterare livelli di onestà speculativa a livelli di derisione dell'intelletto. Giacché per Gadda, come per alcuni scienziati d'oggi, il presupposto della «scoperta» risiede non tanto nel procurarsi una certa qualità di materiale, quanto una certa intensità di esso. È come se disponesse di alcune batterie, e il problema fosse di mantenerle sempre cariche, in una economia di superattività. Ma l'elettrizzazione della materia e le relative accensioni per quali vie *si compiono nel Pasticciaccio*? «Era un bel prete alto e massiccio, con qualche rado fil bianco appena appena tra i capelli corvini, con due occhioni di gufo molto vicini al naso: il quale, in immagine, in mezzo a loro, non poté non adeguarsi al becco». Qui potremmo facilmente cadere in errore, e lasciandoci ingannare dalla parola «gufo» credere che la distorsione operata sul volto di Don Lorenzo Corpi sia volta a cercare una caratterizzazione derisoria della figura del prete. Ma le parole che quasi immediatamente seguono – il quale [naso], in immagine, in mezzo a loro, non poté non adeguarsi al becco – correggono in tutt'altro senso quella falsa impressione. Cos'è accaduto? Se prima si poteva supporre che quel «gufo» avesse una gravidanza psicologica, le parole che immediatamente seguono ci avvertono che in effetti non si trattava che di una provocazione formale, di un ausilio di elettricità, destinata a fare scattare alcuni contorni, una certa forma, la linea di una fisicità decisamente marcata cui peraltro contribuisce anche l'apporto di una punteggiatura aspra e serrata. «Venuto al male che non perdona, il dottor Fumi incespì, tossì: come accade per un minuzzolo quando voglia derogare in trachea». È chiaro che delle due parti della frase la più significativa, secondo la regola del senso logico, dovrebbe essere la prima, cioè il blocco che termina con i due punti, dove si accampa il concetto del «male che non perdona», e, più oltre, del leggero e pur reale disturbo fisiologico capitato al dottor Fumi, durante la stupefacente lettura del testamento dell'uccisa. Ma in verità che cosa succede? Accade che il peso massimo dell'impegno stilistico viene fatto convergere verso la seconda metà della frase, verso la parte più povera di contenuti informativi, anzi, nei fatti, superflua, che, allora, sfruttando l'inaspettato vantaggio, agisce come valvola di scarico rispetto alla pressione drammatica che urge nella prima parte, che così viene ad essere neutralizzata nei suoi echi sentimentali, affermandosi in una immagine antiemozionale, di pura fisicità. Così si

vede come Gadda nel *Pasticciaccio* sia solito mettere in campo alcune modalità psicologiche, alcuni spunti tragici, alcune entità sentimentali, in posizione di finto privilegio, e poi raccolga ogni sforzo per sconfiggerli, e indietreggiarli verso un piano primigenio, preintellettivo, ancora assente di memoria. Il realismo di Gadda è un realismo «creaturale», inteso cioè a suscitare la realtà, comunque mantenuta ad una accezione neutra, e non a meditare su di essa. I piani dell'inchiesta, dell'indagine, o comunque del giudizio non interessano a Gadda, giacché egli sa di non avere a disposizione valori definitivi e indiscutibili, atti a manovrare quei piani. Così a proposito del Commissariato di Santo Stefano del Cacco, nonostante che sia presentato con tutta una corte di attributi negativi (a cominciare dagli «scatari su li muri» all'«odorino sincretico un po' come de caserma o de loggione der Teatro Jovinelli» ecc.) con cui si potrebbe supporre che Gadda abbia voluto localizzare storicamente i commissari nell'Italia di oggi o

meglio ancora nella Roma di venticinque anni fa, per tutti gli sforzi che facessimo, non riusciremmo a riconoscere in quella presentazione una caratterizzazione politica o comunque sociologica. Santo Stefano del Cacco è un luogo qualsiasi, tremendamente reale, ma di una verità che rifiuta la complicità di un giudizio storico o morale. Santo Stefano del Cacco è un luogo orrido, ha l'orrore che in genere si vuole attribuire in Italia a carceri, ospedali e commissariati: ma si tratta di un orrore che non si carica dello sdegno della condanna, se non nella misura in cui quella condanna, quello sdegno e quell'orrore possono essere sfruttati nella loro indubbia potenzialità evocatoria di immagini, segni, realtà. Realtà qualsiasi allo stato neutro. Dotate di aggressività esclusivamente fisica. E molti altri esempi potremmo portare a riprova della non complicità morale di Gadda nei confronti della realtà ritratta. [...]

(A. Guglielmi, *Vero e falso*, Milano 1968)

«A lui le parole non fanno paura ma nemmeno girare la testa»: questo giudizio di Cesare Pavese, che risale al 1947, in una recensione al libro di esordio del ventiquattrenne scrittore ligure (*Il sentiero dei nidi di ragno*) appare ancora fondamentale per un ritratto di Italo Calvino; e ad esso mi permetto di aggiungere anche un mio antico giudizio: «Calvino è, in pari misura e senza contraddizioni, al tempo stesso narratore e intellettuale moderno». La sua opera infatti, se la guardiamo ora, fissa per sempre nella sua e nella nostra storia dalla improvvisa immobilità della morte, ci appare armoniosamente composta tra estro e misura, tra fantasia ed equilibrio, tra sperimentalismo e controllo, tra favoloso e realistico. Il senso della concretezza non lo abbandonava mai, neppure nel vivo delle più spericolate avventure intellettuali. Aveva una coscienza vigile e una memoria fedele. Alla crisi del partito comunista dopo il '56 dedicò un saggio, di cui nella fretta non ritrovo né il titolo né il riferimento bibliografico ma che ricordo come ancora oggi di una attualità impressionante, che in poche pagine dice di più sulle difficoltà o impotenze culturali di quel partito che non tutte le tavole rotonde organizzate sull'argomento. Al tempo stesso il racconto, pubblicato su «Aut Aut», in ricordo del padre floricoltore e delle terrazze dure e ventose della sua Liguria, è un omaggio commosso e poeticamente felice alla tradizione, alla pazienza umana, che, a non conoscerlo, lo farebbe scambiare per un conservatore. In Calvino l'intelligenza faceva aggio sulla ideologia. Per questo, pur avendo partecipato lealmente da sinistra al dibattito culturale del dopoguerra, non è mai sceso alla faziosità degli schieramenti obbligati. Sotto il suo ragionamento o, come è stato detto tante volte, da illuminista, si sentiva «qualcosa di rimosso, di vitale, di insofferente, come è dei corpi femminei quando si agitano irrequieti sotto le coperte» (secondo il singolare ma finissimo giudizio di Cesare Garboli). In aggiunta questo «scoiattolo della penna» (è ancora di Pavese l'immagine) era l'ultimo prosatore rondista che metteva al servizio della sua aggiornatissima informazione e riflessione culturale lo strumento di una prosa letterariamente calibrata e levigata. Nel recensire *Palomar*, l'ultimo suo libro di narrativa, feci con qualche timore il nome di Cecchi; ebbi la gioia di ricevere da Calvino una lettera, che conservo, nella quale mi confessava che nell'adolescenza aveva imparato a memoria molte pagine dei *Pesci rossi*. È stato in sostanza un guastatore, un solitario e innovatore, che si serviva anche dell'arte di mimetizzarsi. Cominciò con un racconto di ambiente resistenziale, il già ricordato *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), che naturalmente fu scambiato per un racconto neorealisti-

co, e che invece portava la Resistenza in un mondo naturalistico, ecologico, di avventura e di favola. Il libro successivo (*Ultimo viene il corvo*, 1949) cominciò a sconcertare; era talmente ampio il ventaglio tematico e stilistico, dal realismo al grottesco, dall'autobiografico al fantastico, dalla cronaca alla metacronaca, che era difficile classificare e costringere negli schemi correnti uno scrittore così imprevedibile, camaleontico, o pavesianamente «scoiattolo».

Approdato alla Einaudi, ebbe come maestri Pavese e Vittorini; ma dal primo prese poco o nulla, al di là degli affetti; e dal secondo, che pure certamente gli insegnò molto del giuoco delle idee, o meglio dei personaggi-idee, lo differenziava una cosa sostanziale: entrambi disponibili all'utopia, Vittorini lo era in modo drammatico o estremistico, prepotente e ultimativo; lui lo era invece gioiosamente, per amore di geometria, di fiaba e di azzardo ludico. Per cui, anche se hanno insieme diretto la rivista «Il Menabò» e il loro sodalizio umano è stato ininterrotto, i due appartengono a due diverse geografie culturali.

Comunque, da allora in poi Calvino seguì liberamente almeno tre direzioni di lavoro. La prima, e forse la più ricca di risultati, fu quella fantastica. Credo che *Il barone rampante* (1957) sia il suo capolavoro, e che la trilogia che comprende, oltre a quello, *Il visconte dimezzato* (1952) e *Il cavaliere inesistente* (1959) sia il suo lascito più duraturo. Vena fantastica nella quale peraltro era presente e urgente un riferimento allegorico, un apolo-gio della realtà.

La seconda direzione fu quella che venne definita balzachiana: racconti ove il gioco delle parti era invertito; non più la fantasia allusiva alla realtà, ma la realtà allusiva a valori umani inalterabili e profondi. Di quella serie di racconti etico-fantastici, primeggia nella memoria *La nuvola di smog* (1965) di straordinaria efficacia, mentre più deboli appaiono racconti in qualche misura «veristici» come *La giornata di uno scrutatore* (1963), esperienza umana sconvolgente nell'ambiente disperato e sacro del Cottolengo, ma priva o carente di quello spazio fantastico-allegorico di cui la sua arte aveva bisogno.

La terza direzione di lavoro si divide in due segmenti. Da un lato il fascino vertiginoso della ricerca scientifica contemporanea, che nel macro e nel micro ha aperto orizzonti quali la fantasia, sia pure ariostesca, degli uomini di ieri, non aveva neppure sospettato (*Le Cosmicomiche*, 1965 e *Ti con zero*, 1967); e dall'altro lato la suggestione dell'assurdo, o del fantastico al cubo che nella letteratura contemporanea avevano portato scrittori come Borges o Barthes. Più che a *Se una notte*

d'inverno un viaggiatore (1979), raffinato esercizio di acrobazia intellettuale, il primato spetta a *Le città invisibili* (1972), che per mio conto pongo, insieme con *Il barone rampante*, al vertice dell'arte di Calvino: variazione musicale che definirei intrepida, ricerca e definizione del sovrasenso intellettuale e fantastico di cui la letteratura arricchisce la realtà.

L'ultimo libro, *Palomar* (1983), è un po' una summa dei temi dello scrittore, rivisitati in una luce serenamente malinconica e, pur nella tessitura del tutto laica del suo pensare e del suo vivere, nell'intimo e direi in modo quasi irrimediabile, religiosa. Forse sono stato io il lettore che più ha amato questo libro, che credo bellissimo, ove il mistero e la proliferante, innumera-
bile ambiguità della vita costringono a una tacita resa anche la più acuminata mente esercitata ai lumi della ragione.

Scrivo queste cose con profonda pena. Con Calvino ho avuto scarsa frequentazione ma, credo, amicizia. Era un uomo asciutto, sobrio, non facile a spendersi, e sembrava inossidabile, al riparo dai colpi improvvisi della sorte come quello che lo ha annientato. Nella nostra letteratura era una presenza rassicurante, come quella di chi ha attraversato le più coraggiose avventure ma ha conservato indenne la sua prima umanità; ponte naturale, tramite indiscusso, tra modi diversi di interpretare la letteratura, il ruolo degli intellettuali, e anche la politica. Non era certo uomo di compromesso; ma oggettivamente era un termine di conciliazione, un punto di incontro. E, come scrittore, ci ha accompagnato per quasi quarant'anni della nostra vita; uno dei maggiori, senza alcun dubbio, tra i minori del Novecento europeo.

(G. Pampaloni, «*Il Giornale*», 20 settembre 1985)

[...] Il romanzo procede tutto a strappi e dissociazioni, alternando alle pagine che dan conto del presente, quelle di rimembranza. In due capitoli staccati, Anguilla rivive anche certe esperienze americane (il lavoro in California, dove trova altri piemontesi, la notte passata nel deserto ai confini del Messico). E questa mobilità di prospettive, cui s'accompagna lo svariare dello stile, ora lirico ed evocativo, ora vigorosamente ellittico nelle battute dialogiche, risponde a un'intima necessità del romanzo. Ce ne rende ragione un più diretto accostamento al protagonista. Anguilla è tornato dall'America che, se ci è presentata come un paese di bastardi e *déracinés*, è anche la mitica «città» pavesiana. Quella stessa Torino, cioè, che nelle poesie giovanili lo ha colmato di angoscia. È una terra barbara e selvaggia, nonostante le automobili e i frigoriferi: si pensi, di contro alle lucciole che punteggiano le notti della Langa, all'ossessione di quei rospi gracidanti, mostruosi araldi di un tempo d'orrore, dell'avvenuto distacco dell'uomo dalla natura.

[...] È l'attacco, bellissimo, del capitolo XXVI, che interrompe la serena contemplazione del ricordo, il tono relativamente uniforme della parte centrale, e risolve il romanzo in tragedia. Ancora una volta interviene il gioco prospettico di passato e presente, saldati fra loro e accomunati da una sola dolorosa vicenda. Il Valino, infatti, spinto da un vento di follia, distrugge col fuoco casa, famiglia e bestie, e si sopprime. [...]

I bagliori dei falò guizzano invero con insistenza tra le pagine del romanzo: li accendono sul gerbido i contadini per svegliare la terra, fioriscono sui bricchi ad annunciare le feste paesane, divorano la casa del Valino

e le giovani membra di Santina. Nei falò e nella luna, ai cui influssi prodigiosi crede anche Nuto, si ravvisa – come suggerisce il titolo del libro – il mito ultimo di Pavese: c'è un solo destino doloroso che pesa indifferentemente sulle gaie ragazze della Mora e sul torvo Valino, sui poveri e sui ricchi, sugli uomini e sulla stessa terra. [...]

La luna e i falò porta a compimento e maturazione la maggior parte dei temi e delle figure più valide di Pavese e ne riassume molteplici esperienze. È vero che le tracce più evidenti del romanzo si lasciano cogliere in certi racconti di FERIA d'agosto (*La Langa, Il mare, Primo amore*). Ma è vero, altresì, che con Anguilla ritorna il cugino de *I mari del Sud* (che però compra il garage, si sposa e pianta radici) e nel Valino rinasce e muore Talino di *Paesi tuoi*; [...] così, nelle figurazioni della luna e dei falò ritorna quel vampirismo della terra che ne Il carcere si espresse in Concia. L'America, poi, quell'altro mito di Pavese: al termine della parabola, i tre capitoli [...] sembrano l'estremo omaggio dell'autore alla letteratura da cui trassero conforto, insieme ai ribellistici furori della giovinezza, le miti – che suggestioni della maturità (fin dal saggio su Melville del 1941 si manifesta una ripresa degli Americani, una rilettura che durerà fino alla morte). [...]

È indubbio che *La luna e i falò*, oltre alcune pagine mirabili, da mandare a memoria (per la ferma verità, la purezza dell'eloquio, anche quando più preme e urge la passione) è l'opera che, per sé sola, meglio definisce la figura di Pavese uomo e artista.

(L. Mondo, *Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1961)

A spiegare lo stile di *Ragazzi di vita* è l'autore stesso davanti al dottor Floriano Maramotti, presidente della IV Sezione del Tribunale di Milano, che conduce l'interrogatorio: «La mia prosa letteraria – confessa Pasolini al magistrato – non poteva essere quella classica, ma doveva essere mescolata con il dialetto. Nei dialoghi riportati ragiono con la mentalità dei ragazzi che sono i protagonisti del romanzo. Anche nei discorsi indiretti, pur essendo io a parlare, riporto, in modo indiretto, le battute dei ragazzi. Intendevo proprio presentare, con perfetto verismo, una delle zone più desolate di Roma». Il Presidente, ascoltata l'autodifesa dell'accusato, si piega un po' in avanti, verso quel giovane scrittore dall'accento veneto, e gli chiede: «Ha dei figli lei?». «No!», risponde Pasolini. Quindi il togato burocrate della Giustizia ha decretato: «Ebbene, io ho dei figli, e non vorrei certo che il suo libro andasse per le loro mani!».

Questa bacchettata sulle dita deve aver fatto capire allo scrittore che il dottor Floriano Maramotti, padre e pedagogo castigatissimo, non ha mai sentito parlare di «stile indiretto libero» e non ha sicuramente letto il Verga dei *Malavoglia*. Purtroppo il famoso saggio di Giulio Herzeg *Lo stile indiretto libero in italiano* uscirà da Sansoni sette anni dopo. All'ignoranza del giudice milanese si ribella perfino Ungaretti. Scrive in una lettera indirizzata al Tribunale: «Le parole messe in bocca a quei ragazzi sono le parole che sono soliti usare e sarebbe stato, mi pare, offendere la verità farli parlare come ciscei».

Sono stati pedagoghi castigatissimi i magistrati francesi che fecero sequestrare Rabelais e Baudelaire; lo è stato anche il censore italiano che tolse dalla circolazione Boccaccio. Fu addirittura un grottesco Catone il giudice che, in nome della morale offesa, si gettò a corpo morto contro Flaubert per mandare alle fiamme il suo capolavoro *Madame Bovary*: qualcuno, molti anni dopo la sentenza, trovò tra le sue carte segrete una fitta raccolta di poesie pornografiche.

Ragazzi di vita, pubblicato da Livio Garzanti (anche lui processato insieme all'autore) nel maggio del 1955, al di là del suo valore letterario, fece scandalo nell'Italietta piccolo borghese popolata di geometri, di aspiranti commendatori e di biondine in «gondoleta». Il fango gli venne addosso sia da destra che da sinistra, con le medesime argomentazioni. Pasolini, giovane scrittore da poco sceso dal Friuli, mise piede nella capitale con il suo romanzo sotto il braccio. Il Tribunale, anche grazie alle testimonianze in favore dell'imputato di Emilio Cecchi, Carlo Bo, Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Giancarlo Vigorelli, Anna Banti, Giambattista Vicari, Alberto Moravia ed altri, lo assolse dall'accusa di oltrag-

gio al pudore, ma la società italiana gli puntò subito addosso il fucile e lo tenne sotto tiro per vent'anni, fino al 2 novembre 1975, quando scomparve tragicamente. Ero con lui quando vide per la prima volta il suo romanzo in vetrina, ebbe un gesto di felicità, infantile e tenerissimo. Non avevo ancora 15 anni e Pasolini era stato il mio professore di Lettere alla scuola media. Era una bella giornata. Con tanto sole. Il linciaggio non era ancora cominciato.

Del romanzo era già uscito uno stralcio nella rivista «Paragone» (ottobre del '53), tratto da una versione più cruda sul piano dialettale. Quel capitolo si intitolava *Ragazzi de vita*. Ma proprio alla vigilia della pubblicazione Pasolini scrive agli amici bolognesi della rivista «Officina»: «...io sono precipitato in una serie di giorni atroci, con Garzanti: a un certo punto pareva che il romanzo non si dovesse pubblicare più (per lo scandalo dei libri): ho dovuto fare correzioni, tagli: sono dimagrito cinque chili». In una lettera che accompagna il dattiloscritto, indirizzata a Livio Garzanti, lo scrittore puntualizza: «Quanto alle parolacce, come vede, ho fatto molto uso dei puntini: potrei farne (naturalmente a malincuore) ancora di più, se Lei lo credesse opportuno. Le espressioni gergali, mi sembrano quasi tutte o comprensibili o intuibili».

Insomma, *Ragazzi di vita* ha una nascita travagliata, aggredita dalle diverse censure. Ma, col senno di poi, possiamo dire che a far scandalo non erano certamente le parolacce e i puntini, ma l'idea stessa di elevare a protagonista, con il suo lessico e la sua cultura, il popolo delle borgate. La dignità letteraria, che elevava la parte più emarginata della nostra società, offendeva i benpensanti e la loro idea della letteratura. Più di una volta l'editore aveva chiesto all'autore di rendere più coesa la vicenda, ma Pasolini non poteva trasformare una struttura narrativa, itinerante, picaresca, pre-borghese, in un romanzo tradizionale, chiuso.

L'aderenza dello scrittore a quei personaggi non è psicologica o introspettiva. In una nota premessa alla prima versione di *Ragazzi di vita* (una sorta di appunto per una quarta di copertina) Pasolini scrive: «Questo romanzo è una biografia di alcuni ragazzi della malavita romana, dall'infanzia alla prima giovinezza. Il Riccetto, che è il protagonista, aveva undici anni all'arrivo delle truppe anglo-americane a Roma, e ne ha diciotto alla fine del libro, in piena guerra di Corea e durante il declino del periodo degasperiano. L'ambiente "vero" (le borgate romane, che lasciano la capitale con i loro lotti, i loro villaggi di tuguri), i personaggi "veri", quasi da documentario sociologico, le situazioni "vere", fino a sembrar tolte dalla cronaca cittadina dei quotidiani romani, po-

trebbero far pensare a questa biografia del Riccetto e dei suoi coetanei come a un prodotto del gusto neorealistico: mentre non è precisamente così. C'è troppa violenza in questo realismo. E l'autore, instaurando questo genere di racconto, ha avuto piuttosto davanti a sé dei modelli più autentici e assoluti: a parte il romanzo picaresco spagnolo, probabilmente gli sono stati presenti e stimolanti certi personaggi minori dell'*Inferno* dantesco, certi ambienti da suburra del *Decameron*, la Milano manzoniana dei tumulti e dei monatti, o infine i miserabili sotto-proletariati del Belli o del Verga...». Questi riferimenti ci dicono che lo scrittore sceglie un approccio formalmente documentaristico, da estraneo che osserva una precisa umanità, ma non lo fa da etnologo, lo fa da poeta, con sensualità cristiana, cercando un mimetismo impossibile. Non conosce i segreti impulsi del Riccetto e dei suoi amici, ne ammira e descrive la vitalità, umiliante e deturpata dalla storia.

Al magistrato Presidente della IV sezione del tribunale di Milano Pasolini ha rivelato (ha confessato) l'adozione dell'indiretto libero, uno stile che prevede la regressione nei personaggi, che in questo caso non poteva essere psicologica, ma linguistica e lessicale. Questa scelta, a cui Pasolini è rimasto fedele nelle sue opere letterarie e cinematografiche che hanno come protagonista il «popolo», rivela un rifiuto aprioristico per il racconto cosiddetto borghese: nessuna immedesimazione, neanche linguistica, in personaggi della borghesia, nell'italiano parlato dalla classe media. Quando infatti (da *Teorema*, alle tragedie, a *Salò*) Pasolini inscena il mondo della

borghesia, assume un'ottica antropologica o ideologica. Scompare l'indiretto libero, sostituito da uno stile che si mette al servizio del paradigma. Potrebbe «mimetizzarsi» in personaggi che ben conosce, ma si impone un rifiuto «morale», che è anche scelta poetica.

Dall'uscita di *Ragazzi di vita* ho seguito passo passo le disavventure del mio professore: un'esistenza di rabbia, passioni e felicità di esistere, tra ingiurie, processi e trasgressioni. Mi sono ritrovato come personaggio negli scarti del romanzo successivo, in *Una vita violenta*, uscito nell'aprile del '59. Sembra la mia fotografia: «Il suo nome era Cerami, come aveva detto Passalacqua presentandolo, ascoltava coi gomiti appoggiati sulla scrivanietta, attento, con gli occhi chiari chiari, quasi bianchi tanto erano celesti, e la faccia florida ma pallida [...] era timido, e anche quando parlava faceva un po' di fatica, e pure se diceva una battuta allegra, adesso che parlavano del ballo, negli occhi c'aveva come una luce, triste, preoccupata, di ragazzino».

Nel ritornare con la memoria al periodo lontano di *Ragazzi di vita*, non posso fare a meno di misurare la povertà di quegli anni con la miseria di oggi, i piscielli delle borgate con gli stupratori e assassini delle villette a schiera. *Con gli occhi* di Pier Paolo Pasolini ho visto l'Italia mutare faccia. Questa di oggi non è né migliore né peggiore, è semplicemente quella che abbiamo voluto. Il Riccetto e i suoi amici non ci sono più, un amen non saria potuto dirsi/tosto così com'ei furo spariti.

(V. Cerami, «*la Repubblica*», 22 ottobre 2002)

Di quello Shakespeare che egli stesso aveva imposto alla cultura europea, Voltaire scriveva che le sue «farse mostruose» potevano piacere soltanto a Londra e nel Canada. E, a proposito di Eduardo De Filippo, non è mancato chi ha scritto che le sue commedie non avrebbero oltrepassato i confini di Napoli; non solo, ma che, senza di lui a recitarle, esse avrebbero ulteriormente perduto in capacità comunicativa. Ma ecco che, a smentire la profezia dell'uno e degli altri, così come Shakespeare è diventato l'autore drammatico più rappresentato nel mondo, le opere di Eduardo hanno validato i confini sia di Napoli sia dell'Italia e sono state recitate con enorme successo, nell'originale e in traduzione, con lui e senza di lui, a Parigi come a Londra, a Mosca come, appunto, nel Canada: e certo ancora lo saranno, per usare le orgogliose parole di Cassio nel *Giulio Cesare*, in «età future», «in stati ancora non nati, e con accenti ancora sconosciuti». Eppure, più dell'inglese di Shakespeare, la lingua usata da Eduardo – pressoché esclusivamente il napoletano nel suo primo periodo, e un italiano di continuo mescolato a parole e cadenze napoletane nel secondo – sembrerebbe costituire un ostacolo insuperabile anche se filtrata dalla più rigorosa e ispirata delle traduzioni. La traduzione, e in specie quella destinata al teatro, è sempre un'ombra, un'eco dell'originale: nel caso di Eduardo, l'ombra non può che essere ancora più impalpabile, l'eco appena percettibile. Il suo strumento è tanto prodigiosamente ricco quanto sensibile e vario, tutto calato nella realtà popolare e insieme legato alla tradizione colta, pronto ad assorbire e riprodurre il lessico e i suoni e il ritmo del discorso quotidiano ma anche tale da suggerire il ricordo della poesia, della canzone, del teatro di Napoli, sempre nel presente ma anche, com'è dell'arte, nel passato («Se una compagnia imposta la propria attività sulla realtà contemporanea, quasi senza cercarle inventerà nuove regole per recitare nuove commedie e per metterle in scena, e se reciterà i classici, essi sembreranno miracolosamente nuovi»). Uno strumento, insomma, che restituisce pienamente, nella sua vita e nella sua storia, quello che dovrebbe essere un ulteriore ostacolo alla generale diffusione e comprensione delle opere di Eduardo, e cioè Napoli. Perché, come si sa, queste commedie (anche quelle dove è usata la lingua italiana) sono, quasi senza eccezioni, ambientate a Napoli; esse sono, in verità, Napoli: una città osservata, studiata da Eduardo con attenzione inesausta («la vita, la strada, l'umanità, la natura e la mia reazione ad esse» sono state, scrive, la sua massima fonte di ispirazione) e messa in scena con infallibile precisione in tutte le sue componenti fisiche e umane. Gli spazi, così, vanno dai

vicoli alle strade e alle piazze, dai «bassi» alle case borghesi alle ville ai palazzi, dai balconi e dalle terrazze alle stanze dei poveri e dei ricchi, dalle camere d'albergo ai salotti dei borghesi e degli arricchiti, dalla farmacia al commissariato di polizia, dalla bisca clandestina al teatro. E questi spazi, tracciati col rigore pedante delle mappe catastali (e basterebbe, a confortare la similitudine, la minuzia con cui l'Eduardo autore e insieme regista elabora le sue didascalie), brulicano di una umanità seguita con partecipazione e amore e pietà ma anche individuata e classificata con la lucida impassibilità dell'indagine sociologica. Uomini e donne, bambini e giovani e vecchi, coppie e famiglie, tutti i gruppi sociali, tutte le classi, tutte le umane relazioni, tutti i mestieri e professioni e vocazioni sono qui rappresentati, come nel Boccaccio e nelle opere shakespeariane, in Dickens e in Balzac: madri e padri e figli, zii e nonni, fidanzati, mariti, mogli, amanti; e poi artigiani e mendicanti, carabinieri e ladri, poliziotti e camorristi; e ancora impiegati, attori, medici, sfaccendati, prostitute, ruffiani, baroni e conti, prestigiatori e pittori, pizzaioli ed esperti in francobolli...

Questa è la Napoli di Eduardo, una città concreta e reale, vista in tutte le sue linee e colori e sfumature, ascoltata in tutti i suoi infiniti suoni e rumori e voci, seguita nel suo quotidiano ed incessante movimento, collocata nella sua storia passata, come in *Tommaso d'Amalfi*, ma soprattutto accompagnata nella sua storia contemporanea, dal periodo fascista alla seconda guerra mondiale, dal dopoguerra della splendida *Napoli milionaria!* agli inquieti e ansiosi anni Sessanta e Settanta di *Sabato, domenica e lunedì* o di *Gli esami non finiscono mai*.

Questa Napoli viva e presente in ogni parola e gesto di Eduardo, fonte e sostanza e forma della sua arte di straordinario e completo «teatrante», e ciò dall'inizio alla fine della sua attività, dai primi atti unici del '20 alla traduzione in napoletano della *Tempesta* (1984); questa Napoli scientificamente dissezionata ma insieme amata di quella passione rattenuta e antiretorica che è l'essenza stessa della sua arte di attore, non è però mai bozzettistica e provinciale o «turistica» ma, così come il dialetto di Eduardo («lo mi sono accorto che più le commedie sono in dialetto e più diventano universali»), può percorrere l'Italia e il mondo proprio perché Eduardo vi si accosta come ad una realtà universale.

Per Eduardo, invero, questo luogo centrale e fin esclusivo della sua vita e della sua memoria, di cui sempre parla e a cui sempre si rivolge, è un microcosmo, una metafora del mondo, così come lo è, per Joyce, la Dublino dell'*Ulisse*, «ombelico del mondo» altrettanto

minuziosamente descritto in tutte le sue componenti, dai nomi delle strade alle insegne dei negozi, e altrettanto proiettato nella sfera senza confini dell'esperienza umana. E come il Leopold Bloom joyciano disegna, coi suoi ben definiti lineamenti di piccolo ebreo irlandese, il ben più vasto ritratto dell'uomo moderno, così i napoletani di Eduardo, questi uomini e donne comuni (non ci sono «eroi» in questo teatro, come non ve ne sono nell'intera drammaturgia contemporanea) colti nella loro quotidianità non sono mai ingabbiati in un riduttivo e folcloristico «napoletanismo» ma sono appunto uomini e donne in cui l'umanità tutta del nostro tempo può «riconoscersi» perché le loro vicende individuali e collettive sono le stesse che quella umanità ha vissuto e vive. Gli abitanti di Milano e Parigi, Londra e Tokyo possono, anche attraverso una traduzione, camminare per strade che non hanno mai percorso, abitare case che non hanno mai abitato, capire voci che non hanno mai sentito perché le storie di quei personaggi – e cioè i grandi temi del teatro di Eduardo: il ricordo angoscioso della guerra passata e la paura di quella figura, lo sgomento di fronte alla disgregazione della famiglia, il conflitto costante tra individuo e società, il peso e la violenza del denaro, la precarietà materiale e spirituale del vivere – sono anche le loro storie. E tanto più il riconoscimento avviene perché questi uomini e queste donne, se sono immersi nel nostro tempo (così da avere tratti in comune con i personaggi di Pinter e Wilder, Ionesco e Brecht, Beckett e Sartre) sono anche drammatici simboli dell'uomo in assoluto: la loro condizione è la condizione umana [...].

Ma il passaggio da Napoli al mondo che rende Eduardo De Filippo non solo, insieme a Pirandello, il massimo drammaturgo italiano moderno ma anche uno dei maggiori dell'intero Novecento, si effettua per mezzo di un altro aspetto di Napoli che grandemente ne sostiene e alimenta l'arte, e cioè la «teatralità». [...]

Tutto è teatro, qui, e la forza e la modernità di queste commedie dall'apparenza così tradizionale stanno nella loro assoluta «teatralità».

Stanno nel senso del pubblico non come elemento esterno alla rappresentazione, o «patron» da lusingare e sedurre, ma come parte integrante di essa, interlocutore necessario in un'arte che non può essere solitaria, complice, vittima, coro, e insomma personaggio, unica garanzia dell'identità dell'attore (ed Eduardo del resto poteva scrivere: «L'autore crea il personaggio, ma l'attore deve dargli la vita. Oltre le parole, l'attore ha a sua disposizione i gesti, gli sguardi, i movimenti e il pubblico, che attraverso le sue reazioni può poco alla volta fargli conoscere la vera natura teatrale del personaggio. Io sono convinto che nonostante le riflessioni e le ripetizioni, il vero studio cominci soprattutto al contatto con il pubblico»). Stanno nella perfetta conoscenza del mec-

canismo teatrale, appresa in decenni di «religione del palcoscenico», di pratica, di studio («Ricordo che mio padre, Eduardo Scarpetta, mi regalò una scrivania per invogliarmi a ricopiare testi teatrali, a dieci pagine al giorno. Così fu che copiando commedie, farse e tragedie, a poco a poco, copia oggi e copia domani, finii per capire il taglio di una scena, il ritmo dei dialoghi, la durata giusta per un atto unico, per due, per tre atti»). Stanno nella teatralità della parola, che deve essere di voce, non «d'inchiostro», e in cui perciò è sempre implicito il tono con cui l'attore dovrà pronunciarla, il gesto che dovrà compiere, l'atteggiamento che dovrà assumere, la maschera che dovrà indossare, la libertà stessa d'improvvisare che potrà prendersi. Stanno nella teatralità degli oggetti; dei mille oggetti che popolano il palcoscenico e che non sono mai soltanto elementi di una scenografia accuratissima ma acquistano una carica simbolica che può avere eccezionale, dirompente pregnanza: e penso al cilindro de *Il cilindro*, al presepe di *Natale in casa Cupiello*, a certe stanze e case, fino al palazzo di *Questi fantasmi!* che diventa concreta e teatrale metafora della storia di Napoli; alle tazzine di caffè, patetico e struggente emblema di una breve gioia strapata alla fatica e alla miseria quotidiana, al cibo fin ossessivamente portato in scena, in innumerevoli povere e ricche colazioni e pranzi e cene che scandiscono la giornata dell'uomo e del suo corpo; ai «soldi» sempre tangibilmente presenti perché il denaro, «come l'oro nel Timone d'Atene, o nel Volpone di Ben Jonson, è la forza malefica di cui Eduardo rappresenta con orrore l'opera corrottrice. E stanno, la forza e la modernità di queste commedie, nel fatto che il teatro, in Eduardo, autore europeo anche in questo, è sempre metateatro. Come Napoli diventa palcoscenico di se stessa, così il teatro di Eduardo si specchia in se stesso, si rappresenta come teatro. E non penso soltanto ai molti luoghi in cui Eduardo rievoca il teatro nella sua storia, nei suoi «generi» (come in Tommaso d'Amalfi), nelle sue forme anche minori; né soltanto a quelli in cui è palese (si veda Uomo e galantuomo) il ricordo autobiografico della sua esperienza di «comico» e fin di «guitto» in giro per paesi e città; ma anche e soprattutto a quelli in cui oggetto del discorso è la condizione del «teatrante», sia egli il povero e sprovveduto illusionista della giovanile e ancor oggi suggestiva storia di Sik-Sik, l'artefice magico, o il vecchio attore de *La parte di Amleto*, o il Pulcinella de *Il figlio di Pulcinella* o il protagonista di quell'Arte della Commedia alla quale Eduardo affida, come Molière aveva fatto con il suo *Impromptu de Versailles*, la propria difesa del teatro e della sua funzione sociale («il teatro deve essere lo specchio della vita umana»), dell'attore e della sua dignità, e dove, soprattutto, prende corpo esplicitamente teatrale lo scambio tra realtà e finzione in cui consiste la vita e insieme il dramma della condizione dell'attore. [...]

La condizione dell'attore, allora, diventa metafora di quella dell'uomo proprio nel senso che il suo dramma di essere sospeso tra la vita e il palcoscenico è il dramma stesso dell'uomo che si trova a dover vivere in uno stato di perenne ambiguità, in un mondo di cui non sa distinguere, come in *Le voci di dentro*, o in *Questi fantasmi!*, le linee che separano la realtà dalla finzione, o dal sogno. E come l'attore trova la sua identità, e verità, solo sul palcoscenico («La verità del teatro è la finzione», scrive Eduardo), la finale difesa dell'uomo da questo

mondo che è teatro sta nel teatro stesso, nella finzione, nell'illusione che questi personaggi continuamente si creano, nel mondo alternativo in cui si illudono di risanare le ferite del mondo reale e di cui è teatrale simbolo la scatola in cui il Calogero Di Spelta de *La Grande Magia* ci costringe a credere che l'illusionista Otto Marvuglia abbia rinchiuso la moglie che lo ha tradito. [...]

(A. Lombardo, *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993)