

# misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura*

Nuova Serie

ANNO XIX

numero 1-2

2020



EDIZIONI  
BUONAIUTO

*Fondatore*

GIOACCHINO PAPARELLI

*Direttore*

SEBASTIANO MARTELLI

*Comitato scientifico*

EPIFANIO AJELLO - ANGELO CARDILLO - IRENE CHIRICO - DOMENICA FALARDO  
EMILIO GIORDANO - ROSA GIULIO - ALBERTO GRANESE - EMMA GRIMALDI - ANTONIA LEZZA  
SEBASTIANO MARTELLI - MILENA MONTANILE - LUIGI MONTELLA - LAURA PAOLINO  
ANTONIO PIETROPAOLI - LUIGI REINA - VINCENZO SALERNO - GIORGIO SICA - ROSA TROIANO

*Redazione*

MARIA BELLISSIMO, ALESSIO BOTTONE, RAFFAELE CESARO, RENATO RICCO  
misurecritiche@libero.it

*Segreteria di Redazione*

ANTONIO ELEFANTE  
aelefante@unisa.it

*Direzione e Redazione*

Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione Italianistica  
Università degli Studi di Salerno  
Via Giovanni Paolo II, 132  
84084 Fisciano (SA)

*La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi.*

*Questo fascicolo della rivista è pubblicato con un contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione di Italianistica  
dell'Università degli Studi di Salerno*

«Misure critiche» è consultabile in *open access* sul sito  
dell'Università degli Studi di Salerno  
<http://elea.unisa.it/handle/10556/749>

Versamenti: Bonifico bancario - IBAN: IT32G0101076480000027002915 intestato a Tipografia Buonaiuto  
sas di Luigi Buonaiuto & C. - 84087 Sarno (Sa) - Abbonamento Annuo € 40,00 - estero € 60,00 - Prezzo  
di un fascicolo € 20,00 - Numeri doppi € 40,00

*Autorizzazione del tribunale di Salerno  
n. 366 del 28 - 12 - 1971*

ISSN: 0392 - 6397

---

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

## MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO XIX, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2020

### Saggi

EMMA GRIMALDI, <i>Dalle variazioni in progress al libero arbitrio. Alcune riflessioni sul «sacrato poema»</i> .....	pag. 5
LUCA VACCARO, <i>La partnership coniugale e letteraria di Muzio e Ippolita Manfredi nelle relazioni col duca di Mantova. Documenti inediti dall'Archivio Gonzaga</i> .....	» 39
ALESSIO BOTTONE, <i>Per una morfologia del dialogo nel Settecento italiano</i> .....	» 71
IRENE CHIRICO <i>Uso e invenzione della tradizione nel romanzo 'narcotico' di Francesco Gritti (1740-1811)</i> .....	» 98
MANUELA MARTELLINI <i>Una inedita novella in versi di Luigi Cicconi</i> .....	» 115
EMANUELA FERRAUTO, <i>Gli artisti e la Prima guerra mondiale attraverso documenti inediti. Il Teatro del Soldato al fronte. La Federazione degli Artisti del Varietà Italiano contro la chiusura dei teatri</i> .....	» 136
ANTONIO PIETROPAOLI, <i>Note sulla metrica di Govoni</i> .....	» 175
GIOVANNI GENNA, <i>Il Montale di Gadda: attimi iridati, «femmine», «cocci» e «fagioli»</i> .....	» 185
MARIKA BILIA, <i>Un epigramma inedito di Giorgio Caproni all'amico e poeta Siro Angeli</i> .....	» 201
CATERINA FALOTICO, <i>Anna Maria Ortese. Étrangère per vita e destino</i> .....	» 214

### Interventi

LAURA PAOLINO, <i>In ricordo di Marco Santagata</i> .....	» 241
MAURIZIO ZANARDI, <i>I trent'anni di Cronopio</i> .....	» 249
GRAZIANO BENELLI, <i>Trieste nella prosa di Serena Castro Stera</i> .....	» 253
EDOARDO ESPOSITO, <i>Tà-kài-tà (Eduardo per Eduardo) di Enzo Moscato</i> .....	» 269

### Note e Rassegne

ANDREA MAURUTTO, <i>Rabboni, Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento</i> .....	» 279
PASQUALE TUSCANO, <i>La 'parola evocatrice' di Antonio Chilà</i> .....	» 286
APOLLONIA STRIANO, <i>La letteratura militante nel Mezzogiorno assediato</i> ...	» 290
MILENA MONTANILE, <i>Orazio Longo tra musica, immagini e parole</i> .....	» 296

## **Recensioni**

Cristiano Anelli, Graziano Benelli, Étienne Biot, Alessio Bottone, Sara Cataudella, Ariele D'Ambrosio, Antonio D'Elia, Anna Fiorile, Paola Giusti, Francesca Nassi, Paola Nigro, Francesca Tuscano, Lorenzo Resio... pag. 305

**Libri ricevuti**..... » 345

## TÀ-KÀI-TÀ (*EDUARDO PER EDUARDO*) DI ENZO MOSCATO

Se scrivere in maniera pertinente sulla vasta produzione teatrale di Eduardo non è un compito facile, data la complessità dei temi trattati e dei registri stilistici adottati, evocarne il profilo attraverso uno spettacolo drammaturgico costituisce un vero e proprio *tour de force*, caratterizzato dall'accettazione d'un importante margine di rischio.

Il testo *Tà-kài-tà (Eduardo per Eduardo)* di Enzo Moscato<sup>1</sup>, rappresentato per la prima volta a Napoli (Teatro Nuovo) nel 2012, si iscrive appunto in una traiettoria d'evocazione della biografia e della poetica del celebre autore, attore e capocomico napoletano, in cui la concezione della scena e soprattutto la dinamica verbale esprimono una precisa volontà di proporre interpretazioni nuove e aspetti meno noti di una personalità fuori del comune.

Il titolo, a prima vista misterioso, è una traslitterazione dell'espressione τὰ καὶ τὰ, che significa «questo e quello» in greco antico e rimanda al titolo del film che Pier Paolo Pasolini stava preparando sulla vita di San Paolo poco prima d'essere assassinato. Anche se il protagonista del testo è Eduardo, il rinvio al profilo umano e artistico del regista e scrittore friulano costituisce, in certo modo, un punto di riferimento capitale del discorso teatrale, incentrato sulla nozione di libertà nella sua accezione di forza morale incompatibile con ogni forma d'intolleranza.

L'ampia e documentata prefazione di Antonia Lezza illustra con precisione la struttura multiforme del testo e la specificità della scrittura di Moscato, animata da una profonda tensione simbolica e fondata su precisi richiami a problematiche e contenuti espressi in testi precedenti.

Questa vera e propria introduzione critica costituisce una guida indispensabile per la comprensione di *Tà-kài-tà* ed ha rappresentato un punto di riferimento importante delle osservazioni che seguono.

Bisogna precisare subito che si tratta della versione dello spettacolo destinata alle stampe, dalla struttura estremamente elaborata e organizzata

---

<sup>1</sup> ENZO MOSCATO, *Tà-kài-tà (Eduardo per Eduardo)*, a cura di Antonia Lezza, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020.

in funzione di una progressione in quattro sezioni, preceduta da un'introduzione articolata in più fasi (pp. 27-40): a<sup>1</sup>) una presentazione del testo e del suo possibile significato (come «periplo immaginario, fantastico intorno ai pensieri e ai sentimenti, ante e post mortem che possono avergli [a Eduardo] toccato, per un attimo, l'anima e il cuore»; a<sup>2</sup>) un avvertimento di natura tecnica sulle modalità d'interazioni possibili tra le diverse sezioni e sul rispetto dell'alternanza buio-luce per separare i singoli momenti drammaturgici, seguito dalla citazione di un frammento di Byron in lingua originale, in cui l'affermazione che la vita non è che una visione («Perché la vita non è che una visione – soltanto ciò che guardo vivere è vita per me – Stando così le cose... gli assenti sono i morti, che non ci fanno stare in pace, e stendono un velario di tristezza intorno a noi, e investono di cupe ricordanze i nostri momenti di riposo») è un tentativo di dare un significato alla morte e di stabilire un legame perenne tra i vivi e i morti, più concretamente tra i destinatari dello spettacolo e le due figure simboliche che evocano il defunto Eduardo (E.1 ed E.2); a<sup>3</sup>) una lunga e dettagliata didascalia che introduce l'apparizione di un'indistinta figuretta, quella del "Corp'Anima E.", che «non ha indosso che una sdrucita, incolore, slabbrata maglietta di comunissimo filo – quasi trasparente, sulla sottostante pelle nuda, tanto è stata consumata» e il cui abbigliamento e il modo d'essere indicano inequivocabilmente «la sostanziale non-appartenenza di "E." alla comune realtà e definizione della Vita»; a<sup>4</sup>) E.1 comincia ad esprimersi sulla scena, rivelandosi immediatamente come una creatura esistente al di fuori dei parametri del tempo ordinario.

Le quattro sezioni hanno a loro volta una struttura estremamente articolata e diversificata.

La prima di queste, dal titolo *Cantata dei Fantasmi e degli Spiriti, quelli dispari e quelli pari (patch-work citazionale)*, è suddivisa in quattro tornate (pp. 41-66), durante le quali sette Fantasmi dai sorprendenti nomi (Davanzati, Gurlando, Battisonne, Sette-sé, Astorisio, Schlomes, Liana Torres) e quattro Giovani Spiriti, dai nomi altisonanti degli eroi dell'epopea omerica (Achille, Patroclo, Ettore, Paride) procedono ad una lunga serie di considerazioni/riflessioni sul teatro e l'esperienza della recitazione, adottando una continua alternanza di lingua italiana e di dialetto napoletano<sup>2</sup>.

I loro interventi, che possono apparire in un primo tempo sconnessi

<sup>2</sup> Come osserva acutamente Antonia Lezza nell'ampia Introduzione quando fa riferimento agli aspetti linguistici del testo.

e incoerenti, rimaandano tutti alla medesima tematica della dinamica drammaturgica e, in maniera sempre più esplicita, alla formazione e alla lunga attività teatrale di Eduardo.

Fin dalla prima tornata è un succedersi di considerazioni espresse dai Fantasmi sul mondo del teatro nella sua integralità, cioè l'ambiente, gli attori e il pubblico e le loro rispettive emozioni (Davanzati: «Teatro! Questa magica apertura!»... Gurlando: «Ancora mo ca songo vecchjo, anzi no: non “vecchjo”, “non più col corpo”, ecco... me véveno 'e vertéggene, se sciògliene 'e genùcchie, a ce penzà!»... Davanzati: «Entro, tra gli altri, come fossi un damerino, schizzinoso zerbinotto d'ati tiempe. Deàmbulo con boria, tra 'e file d' 'e poltrone.»... Gurlando: «Sbadiglio, m'assetto, oiccàgne: la porpora 'e sipario manda fiamme, barcaccia e boccascena, uno splendore...»... Davanzati: «Silenzio... Poi, dal silenzio... 'a musica! E, d' 'a musica, a proscenio, viene fuori una chiorma d'amorini, di diavoli e draghetti, che balzano e che danzano, nel rosa ottocentesco della scena!»...); agli interventi dei Fantasmi fanno seguito quelli più brevi ed impetuosi dei Giovani Spiriti, che risuonano come la professione degli imperativi morali di una scrittura teatrale degna di tal nome (Achille: «Alla base del mio teatro c'è sempre conflitto tra individuo e società...»); Patroclo: «Tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo...»); Ettore: «Reazione ad un'ingiustizia...»); Paride: «Sdegno, per l'ipocrisia, mia e altrui...»... Achille: «Non so quando le mie commedie moriranno...»); Patroclo: «E non m'interessa...»); Ettore: «L'importante è che siano nate vive...»); Paride: «Il teatro muore quando si limita a raccontare fatti accaduti.»...).

Nelle tre tornate che seguono, le repliche in alternanza dei Fantasmi e dei Giovani Spiriti si precisano inequivocabilmente come forme d'espressione e d'informazione a più voci, in sostanziale sintonia, aventi come unico punto di convergenza la figura d'Eduardo, rappresentata nelle epoche estreme della vecchiaia, nutrita di reminiscenze d'ogni sorta, e della prima giovinezza, ricca dell'entusiasmo per il precoce apprendistato della scena (Fantasmi: Battisonne: «Fino a che la luce della ribalta non mi acceca, io non prendo, né so, né posso, raggiungere il mio posto nella finzione...»); Sette-sé: «I minuti inesorabilmente m'inseguono. Nella loro corsa, mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si richiude, sorda, alle mie spalle...»); Astoriso: «La barriera è chiusa. Il campanello squilla la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il bàatro. Ecco l'attore.»); Schlomes: «Beh, *I sei personaggi* di Pirandello mi avevano, letteralmente,

scombussolato. Devo dirlo. Ci pensai e ripensai non so quanti giorni. Mi pareva quasi impossibile continuare a far ridere la gente coi quadri delle riviste, quando, in altra sede, l'arte drammatica raggiungeva quella potenza e quella originalità, d'idee e di espressione...». / *Giovani Spiriti*: Achille: «Oh! Avevo 6/7 anni, e passavo giornate e serate a teatro...»; Patroclo: «Una commedia, o dalle quinte, o da un angolo di platea...»; Ettore: «O con la testa infilata tra le sbarre della ringhiera del loggione, o da un palco, o da un boccascena...»; Paride: «Me la vedevo chissà quante volte!»; Achille: «Ricordo con chiarezza che perfino gli attori...»; Patroclo: «Che più ammiravo...»; Ettore: «E che più mi entusiasmavano...»; Paride: «Come mio padre...»; Achille: «Eduardo Scarpetta...»; Patroclo: «O il Pantalena...»; Ettore: «O la splendida Magnetti...»; Paride: «Suscitavano in me...»; Tutti e quattro (*in coro*): «Pensieri critici!»; Achille: «Quando farò l'attore io...»; Patroclo: «Pensavo...»; Ettore: «Non parlerò così in fretta...»; Paride: «Oppure...»; Achille: «Qui si dovrebbe abbassare la voce...»; Patroclo: «Prima di quello strillo...»; Ettore: «Io ci farei una pausa lunga almeno tre fiati!»; Paride: «Esagerato!»; Achille: «E restavo là...»; Patroclo: «Inchiodato ad ascoltare...»; Ettore: «Dimenticando...»; Paride: «Cosa? Non ricordo!»; Gli altri tre (*in coro*): «Ma il mondo intero! Il mondo intero!»).

La struttura di queste repliche si ispira, nelle grandi linee, al modello del coro della tragedia greca classica, con l'eccezione non trascurabile del fatto che gli interventi dei Fantasmì e dei Grandi Spiriti sono formulati, da entrambi, come dialoghi tra i membri di tale coro e non a destinazione di un protagonista, e che la molteplicità di identità e di voci è solo apparente, nella misura in cui è rilevabile in ciascuna di esse la presenza esclusiva, benché talvolta sfumata, del protagonista del testo teatrale.

Al termine della quarta tornata i Fantasmì e i Giovani Spiriti lasciano lentamente la scena, dove la luce è ormai diretta altrove, illuminando le figure di E.1 ed E.2, dalle sembianze che manifestano una netta distanza dal reale («*Due figure – l'una maschile, l'altra femminile, E.1 ed E.2 – il più possibilmente simili o rassomiglianti tra di loro, dal colore e la foggia dei capelli [bianchissimi, quasi argentei], al tipo di abbigliamento [smoking con candidissimo sparato], all'atteggiamento umano stesso, sono simmetricamente disposte, in piedi, e poi in altre varie posture e azioni, nel procedere successivo della loro performance, ai due lati della scena.*»).

Si apre quindi la seconda sezione (pp. 67-108), intitolata *Diverse Facce della Forma Semplice* (ovvero, parafrasando Chateaubriand, *Memoricidio d'OltreScena*), dalla funzione centrale nel testo, con gli interventi, anche que-

sta volta in alternanza, dei protagonisti E.1 ed E.2, che, pur essendo ben distinti, rimandano apertamente alla medesima identità di un Eduardo al contempo fuori della vita e intento a farvi ritorno con la memoria e soprattutto allo scopo di ristabilire la verità sulla propria esistenza d'uomo e d'artista.

L'evocazione della tragica morte di Pier Paolo Pasolini (E.2: «Era soprattutto un uomo molto buono – dissi a me stesso – quando, dal televisore acceso, seppi, il giorno dopo, due novembre, di dei Morti, che lo avevano ammazzato brutalmente. No. Non dissi che era un poeta, non dissi che era stato un grande – come facevano tanti, come facevano tutti – pe se levà 'a miézo, cu na parola nobile, nu suspiro diplomatico...») costituisce il punto di partenza, per queste due figure, di un lungo viaggio nel passato e la prima occasione per dissipare antichi e persistenti malintesi sulla biografia eduardiana, col ricorso ad un costante tono polemico (E.1: «E lo dissi proprio io, colui che da tutti, più o meno, era considerato perfido, meschino ed egoista. N'arraffone, per giunta. N'invidioso, del talento e del bene dei fratelli. Un guasta-famiglia, dal sangue freddo, acido, stopposo...»; E.2: «Eh! Chi sa quanta gente avesse voluto sentì 'e me, che ero stato ucciso io, ammazzato brutalmente io, quella sera di novembre, negli acquitrini fradici di Ostia, al posto di quell'uomo, quel poeta, il profeta...»; E.1: «Ma io dissi il vero – io ho detto sempre il vero! Era soprattutto un uomo molto buono. Lo dissi a me e a tutti, chiaramente. E da questo, già da questo, avrebbero dovuto capire che anch'io dovevo essere un uomo molto buono, nonostante la calunnia che girava attorno a me. Come fai a non essere buono pure tu, quando in un altro scorgi, luminosa, senza equivoco, senza sbaglio, senza infingimento alcuno, la bontà?»).

Si tratta di un viaggio a tratti nostalgico, nel corso del quale i ricordi della prima giovinezza affiorano accanto a quelli degli ultimi anni di vita (E.2: «Chi s' 'o credeva che dovevo arrivà a 79 anni, stando ancora ncopp' 'a scena? Mi credete? Sofferenza e fastidi a parte, dinanzi agli occhi mi passano e si trattengono con me, mentre “faccio” o dico qualche “parte”, non le forme stanche e derelitte della mia vecchiaia attuale, ma tutte le mie infanzie e adolescenze di una volta.»; E.1: «Mi vedo, nel ricordo, zompare ncopp'ai vàsoli sconnessi di via Bausan, per le pietre irregolari di piazzetta d'Ascensione... na pizza sott' 'o braccio e n'ata che finisco di mangiare colle mani, immaginando 'e pazzia “a campana” cu cocche cumpagnello della stessa età d' 'a mia, figuretta cui sicuramente sopravvissi...»). «Invecchiai presto. Voglio dire: invecchiai

dentro moralmente, oltre che di fuori, in piena giovinezza. E fu la scena a farlo. A vent'anni, mi mettevo addosso già trenta, o quaranta anni, e più, per essere credibile negli anziani figuri che mi tiravo in palco. Così poi la gente non si accorse – a furia di vedermi sempre uguale – in scena, nei film, sulle foto dei giornali, le riviste – quando fu che presi ad essere vecchio veramente. In un certo senso, ho manipolato e fermato il tempo là dove volevo io. Ho imposto di me un ritratto – nel fisico e nel cuore – in un certo senso eterno senza passato e senza futuro. Un intramontabile presente – con rughe quanto basta – per non subir l'affronto del decadimento vero ed accanito. Ho agito da attore, si dirà. Da futile vanesio. Da Dorian Gray nevrotico, che ha orrore della fine.»).

E.1 ed E.2 si alternano in evocazioni sempre più palpitanti, in cui la dimensione drammaturgica è onnipresente, come a proposito della descrizione della morte del padre naturale Eduardo Scarpetta, rappresentata come una messinscena grottesca, posta in parallelo con la decomposizione rifiutata e tuttavia ineluttabile della città di Napoli (E.2: «Per mia colpa, per mia colpa, per mia massima colpa...», l'anima 'e mio padre, il grandissimo Istrione, pur percossa e pur sollecitata con il pugno della mano contro il petto, proprio non voleva alzarsi in volo! La paura, l'assoluta paura di ciò che ci poteva essere "dopo", l'inchiiodava – palla 'e piombo alla povera pellecchia, che, un tempo, era il suo corpo. Chi l'avesse mai pensato che un uomo così cinico e pratico e sicuro, un uomo tanto indifferente ai castighi e alle punizioni "al di là della materia", del visibile e godibile 'e stu munno, avess' 'a suffrì 'e panico, 'e paura, di terrore, al momento di lasciarci tra le mani, a noi tutti – estranei e parentado, amici e gente ignota – le spoglie 'e chella vita vissuta fin'all'ultimo, fino al momento estremo, con le nobili e "romantiche" parvenze d'integrale Nichilista! Perché mio padre fu questo, e va detto chiaramente: un servitor del Nulla, un leggiadro e divertente terrorista d' 'o Vacante! Un sovvertitore di credenze e miti, d'abitudini e costumi, sotto le sembianze inoffensive del Pagliaccio!...»; E.1: «Non lo giudicai, oh no! Come potevo? Chi sa quale sarebbe stata 'a mia, di paura o di vigliaccheria, quando fossi giunto al medesimo momento! Pensai soltanto – riflettei – che quella dipartita, quella specie 'e neghittosa non volenza 'e decomporsi, di morire, era 'a stessa – tale e quale – d' 'a città in cui era nato, e di cui, come Gogòl o Pushkin – ma senza che nessuno lo capisse, o merito porgesse – aveva sfigurato i lineamenti, figlio ingrato! N'infinita moritudine grottesca, no na morte vera e propria, stava mettendo in scena, chill'Istrione! Un non muoversi mai da "qui", pur andando "lì"... un restarci ed un partire... un resistere ed andare... un ridere e un soffrire... un marcire e un rifiorire...

“Maronna mia! Giesù!” – mi toccai il cuore – sgomento ed ammirato d’ ’a sublime pantomima che vedevo – “Maronna mia! Giesù! Fate che anche a me succeda questo, quando ritenete sia il momento! Ma fate che sia breve, rispettando i sacrosanti tempi del teatro!”...»).

In questa originale e appassionata ricostruzione della biografia eduardiana non viene certo omessa la relazione conflittuale, durante la lunga collaborazione teatrale, con il fratello Peppino e la sorella Titina, nel tentativo di mostrarne le caratteristiche complesse, ingiustamente ridotte ad una certificazione di colpevolezza più che approssimativa del più celebre dei tre (E.1: «I miei due fratelli... due angeli custodi... due caini... due santi... due caimani... due benedizioni... na coppia ’e tirapiedi! Come quelle di tutti i consanguinei, l’amore loro verso me era veleno. Un veleno che veniva dal talento, dal genio, umiliati, a ogni passo, ’a quelli miei – forse era così – ma non ho mai avuto requie... mai riposo... non s’è mai aperto un varco in loro due, a permettermi ’e sciatà! Non s’è mai dato ’a colpa alla natura, al caso, alla mano insindacabile di Dio, per aver voluto ’e cose come furono, ma sempe e sulo a me! Al mio egoismo, opportunismo, all’ambizione, ’a presunzione, all’avida pulsione ’e dominà, che, stando al loro credere e affermare, costituivano l’essenza di colui che, a labbra strette, fiele in bocca, chiamavano, per scherno, ’o direttore!»).

Nelle battute finali di questa seconda sezione, dopo un nuovo richiamo al destino d’artista ingiustamente calunniato, condiviso con Pasolini (E.1: «Io e quell’uomo molto buono, il poeta assassinato, ce ne andammo entrambi nello stesso giorno, solo a distanza di nove anni – nove! – l’uno dall’altro: primo novembre 1975, lui; primo novembre 1984, io... l’innominato!... I compassionevoli, i buoni, i calunniati ingiustamente, trovano sempre, chi sa come – forse per una sorta di opaca pre-scienza, o di limpida pre-ignoranza, fate voi! – un comune luogo di giacenza, o un identico lido di approdo, al di là dei fastidiosi archi temporali che la vita e la morte – ma non sono poi la stessa cosa? – pongono a steccati, a sbarre, a griglie, tra di noi, meschini insetti avari, che secernono ogni gghiuorno ’o scandalo ’e penzà...»), la figura eduardiana pronuncia una vera e propria arringa a difesa di un’identità di fatto ignota ai più, a suo dire, e che le sembra urgente svelare, pena la morte, quella vera, per un artista (E.2: «Jean Cocteau ci ha detto che essere celebri non vuol dire essere conosciuti. Essere celebri e sconosciuti è una rara condizione, che permette all’artista di essere scoperto – sempre – nel tempo e nello spazio. Come una cosa nuova. Come l’America o Ignoti Continenti, ancora celati nel ventre di un Pianeta. Così, ragionando, na nutizia, tenco,

grande e triste a ve dà: so' muorto! Cioè, so' ancora ignoto – virtualmente vivo, come artista – per quanto io venga definito celeberrimo! Eh, già! N'artista, quando non lo scoprono o non lo ri-scoprono più continuamente, con passione, accanimento, certezza di trovare qualcos'altro nel già noto; quando si fermano alla “lettera” e non già all'essenza, lo spirito, 'a metafora, di ciò che ha messo fuori, può dirsi di sicuro nu cadavere. Cadaveraggine che, in parte, è stata 'a me determinata, non avvertendo in tempo chi dovevo, ch'era spirata solo mezza vita, no una intera 'e colui che venne detto, per difetto e non p'ecceso E.D.F. – 'o nomme per completo lo sapete, è inutile ridarlo estesamente. L'altra metà, la viva, perché ancor tutta celata e come informe, io la lasciai a voi, frammiezz' 'e cose meie, carica d'ombra, affinché la rischiaraste e conosceste, ma non l'avete vista, o l'avete trascurata a bella posta.»).

Si giunge allora al colpo di scena finale dell'arringa, col gesto che traduce la parola nel momento in cui E.2 fa cadere un grande drappo e svela una trasparente teca di vetro, contenente una piccola forma femminile che evoca la figlia Luisella, morta in tenera età e investita, nello spettacolo teatrale, di un importante ruolo simbolico. Essa, fonte di un perenne e lancinante dolore, è descritta come la chiave della personalità poco accessibile e mal compresa di Eduardo (E.2: «Lei, lei sola capisce 'o gesto mio... 'o segreto, 'o mistero, 'o chiuso, ca tutte ate scagnate pe deserto... per un vuoto, meschinissimo egoismo!»), che le indirizza un'accorata supplica nella speranza di un evento soprannaturale con l'invocazione “Anakatà, anakatà, Koré! Anakatà, anakatà, Koré! Anakatà, anakatà, Koré!”. Tale invocazione, definita “sibillica” da Moscato e verosimilmente ispirata dalla lingua greca, appare composta dalla creazione linguistica *anakatà*, con la giustapposizione delle preposizioni greche *άνά* (=sopra) e *κατά* (=sotto), accanto a *κόρη* (=fanciulla, ma anche Kore/Persefone). Essa infatti rimanda verosimilmente proprio al mito di Persefone/Kore. Costei era figlia di Demetra, ma fu rapita dal re dell'Ade che la fece sua sposa. Per placare le ire della madre, si raggiunse un compromesso, in base al quale la dea risaliva alla luce del sole, sopra, sulla terra (*άνά*) nei sei mesi della primavera e dell'estate, per poi ridiscendere negli inferi, giù (*κατά*), nei mesi dell'autunno e dell'inverno. E, come nel mito di Persefone, la resurrezione avverrà sulla scena.

La terza sezione (pp. 109-118), intitolata *Carbonio 14 (Luisella 'a dint' 'o vrito)*, consiste nell'apparizione di un'affascinante figura femminile, dal volto invisibile, raffigurante il doppio adulto della bambina Luisella, che fa una breve e appassionata presentazione del profilo di Eduardo, destinata a precisarne le caratteristiche atipiche e il grande rigore morale d'uomo e d'artista

(«Pensare a Eduardo è pensare al Rigore.... Pensare a Lui è pensare a una cosa precisa e netta, matematica, geometrica. Eduardo è una specie di cristallo – non so neanch’io di quanti angoli, spigoli, riflessi, sfaccettature, diédri, simmetrie... Il genio lui trattava, come un sentimento, ma senza dargli eccessiva confidenza – una specie di implacabile disperazione lo avvolgeva, sicché, da freddo ragioniere – o da gioielliere? – ne incastrava a puntino i fasti, ma più i nefasti – perché il suo non era “il passo di chi critica e respinge, ma di chi, nascosto, interroga, ciò che il falso buono stinge”!... Turbolento, ma nel diaccio. Carnoso, ma nello scheletrico. Sensuale, ma nello sfingico – nel mummico, nel faraonico. Un modo di essere e godere – insomma – completamente estraneo, dissimile, dall’unico, tirannico modo con cui tutti sembrano essere composti, qui. Qui? Ma quale “qui”? Qui, qui! Non posso dirlo in altra forma ate capito?!... Ah, no! Lui, no! Lui nun se premeva ’e dde nopp’a vocca oppure attuorno ’o naso! E mistico, non era, anzi! Lui credeva nella Carne – Muòllo-nostro-fòndaco-còmunne, ca dei capestri infradicia le funi! E negli appetiti, aveva fede – nella caduta, lo spergiuro, ’o vizio, c’avranno remissione ’o juorno d’ ’o Giudizio!... Che v’aggia di? Era poeta, visionario, ossesso? Schegge ’e raggia e luce mannavano chell’ossa? Vi piaccia o non vi piaccia, nun’o ssaccio. Certo che io, Devota Figlia, nessun amore, ho avuto, né altra difesa, tranne che per Lui, me piglio.»).

Il lento dissiparsi della figura femminile introduce l’esigua quarta sezione finale dello spettacolo (pp. 119-122), dal titolo *The Final Curtain*. Un moccolo di candela viene posto sulla teca mentre E.1 ed E.2, quasi senza testa e senza gambe, sembrano attendere forse la fine della loro presenza/esistenza e pronunciano frasi vagamente solenni, dominate dall’evocazione antitetica di calore e di freddo, che designa verosimilmente la loro condizione di figure viventi solo teatralmente, in procinto d’essere risucchiate nel mondo dei morti alla fine dello spettacolo (E.2: «Marò, che friddo! Che friddo! Me pare ’a Siberia, ’o Polo Nord! Che friddo! Allora, è overo? Allora, è proprio accussi? ’A vecchia, ’o trenta ’e maggio, mettette ’o trapenatùro ô ffuoco pe se scarfà... pe nun cadé nel fondo... gelàte... gelàte... chi sa addó?!»).

L’ampio numero di brani citati nella presente analisi critica ha il preciso obiettivo di illustrare le forme complesse della testualità dello spettacolo, organizzate intorno ad un’originale costruzione drammaturgica, in cui una molteplicità di personaggi annuncia, descrive o impersona il solo personaggio di Eduardo<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Infatti, come precisa Antonia Lezza nella Nota all’edizione, il testo in questione è il copione autografo custodito presso l’archivio privato del drammaturgo, mentre il copione di scena è più snello e riporta solo i dialoghi dei due personaggi.

Se i Fantasmi ed i Giovani Spiriti hanno essenzialmente la funzione d'introdurre il pubblico alla drammaturgia del grande maestro, E.1 ed E.2 sono due figure totalmente complementari nella rappresentazione del medesimo personaggio e la figura femminile di Luisella De Filippo adulta esiste unicamente come evocazione di una creatura che professa il proprio amore indefettibile per il padre.

*Tà-kài-tà* è, per ammissione dell'autore stesso nell'introduzione, un «periplo immaginario, fantastico intorno ai pensieri e ai sentimenti» di Eduardo, concepito essenzialmente come un omaggio alla dimensione altamente morale del suo insegnamento e della sua concezione del teatro.

Quest'omaggio è condotto nel più raffinato dei modi, col ricorso ad una struttura drammaturgica che si ispira in parte alle modalità della tragedia greca classica, con un simulacro di coro (i Fantasmi ed i Giovani Spiriti) e un tono deliberatamente solenne, segnato dalla presenza della morte come punto di riferimento onnipresente del discorso teatrale, nella misura in cui il locutore principale, cioè l'insieme composto da E.1 ed E.2, appartiene al mondo dei defunti e non cessa di rivendicare tale appartenenza, anche se in maniera contraddittoria e spesso polemica.

L'indiscutibile raffinatezza del testo di Enzo Moscato potrebbe essere oggetto al contempo di una moderata riserva critica, relativa per l'appunto alla complessità e quindi all'artificiosità della struttura dello spettacolo, appesantito, di fatto, da una sovrabbondanza di voci e quindi di sollecitazioni tematiche e ideologiche, non sempre ben percepibili da parte del destinatario del messaggio teatrale, cioè del pubblico.

La presenza minoritaria ma costante del dialetto napoletano (le note glossario presenti nell'edizione del testo e curate da Antonia Lezza consentono di decifrare i termini più complessi e anche i neologismi) accanto a strutture morfosintattiche di un italiano letterario di buon livello dà luogo ad una mescolanza linguistica che, pur evocando plausibilmente l'ambito culturale e identitario di Eduardo De Filippo (Eduardo aveva proceduto, tuttavia, ad una notevole riduzione della presenza del dialetto nella riscrittura dei suoi testi), appare inficiata da una creatività poco rispettosa della realtà linguistica napoletana attuale, dove è reperibile la compresenza di dialetto e di italiano regionale e non certo la struttura della lingua ibrida in questione.

Al di là delle riserve appena menzionate, la testualità di *Tà-kài-tà* merita un giudizio largamente positivo per l'intensità concettuale del discorso teatrale proposto, formulato con eleganza e soprattutto con passione.

EDOARDO ESPOSITO