



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI BARI  
ALDO MORO



DIPARTIMENTO JONICO IN SISTEMI  
GIURIDICI ED ECONOMICI DEL MEDITERRANEO  
SOCIETÀ, AMBIENTE, CULTURE  
IONIAN DEPARTMENT OF LAW, ECONOMICS  
AND ENVIRONMENT

13  
2020

# QUADERNI DEL DIPARTIMENTO JONICO

ESTRATTO da

IDENTITÀ, PLURALITÀ, DIVERSITÀ.  
IL RICONOSCIMENTO, OVVERO L'ESSERE PER L'ALTRO  
a cura di  
Riccardo Pagano e Adriana Schiedi

GABRIELLA CAPOZZA

Soggetto e società nella commedia  
*L'abito nuovo* di Pirandello ed Eduardo



ISBN: 978-88-945030-0-5



DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO

Riccardo Pagano

COORDINATORE DELLA COLLANA

Francesco Mastroberti

COMITATO DIRETTIVO

Laura Tafaro, Concetta Maria Nanna, Maria Casola, Cira Grippa, Pierluca Massaro,  
Federica Monteleone, Maria Laura Spada, Stefano Vinci

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Teresa Paola Caputi Jambrenghi, Domenico Garofalo, Francesco Mastroberti,  
Bruno Notarnicola, Riccardo Pagano, Giuseppe Tassielli, Nicola Triggiani, Antonio  
Felice Uricchio, Massimo Bilancia, Annamaria Bonomo, Daniela Caterino, Gabriele  
Dell'Atti, Michele Indelicato, Ivan Ingravallo, Giuseppe Losappio, Pamela Martino,  
Francesco Moliterni, Concetta Maria Nanna, Fabrizio Panza, Paolo Pardolesi, Paolo  
Stefani, Laura Tafaro, Umberto Violante

RESPONSABILE DI REDAZIONE

Stefano Vinci

Redazione:

Stefano Vinci

Dipartimento Jonico in Sistemi Giuridici ed Economici

del Mediterraneo: Società, Ambiente, Culture

Via Duomo, 259 74123 Taranto, Italy

e-mail: [stefano.vinci@uniba.it](mailto:stefano.vinci@uniba.it)

telefono: + 39 099 372382 • fax: + 39 099 7340595

<http://edizionidjsge.uniba.it/index.php/i-quaderni>



13  
2020 QUADERNI  
DEL DIPARTIMENTO JONICO

IDENTITÀ, PLURALITÀ, DIVERSITÀ.  
IL RICONOSCIMENTO, OVVERO L'ESSERE

a cura di  
Riccardo Pagano e Adriana Schiedi

Redazione a cura di Patrizia Montefusco



Il presente volume è stato chiuso per la pubblicazione in data 31 dicembre 2019 dall'editore "Dipartimento Jonico in Sistemi giuridici ed economici del Mediterraneo: società, ambiente, culture" dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro e messo in linea sul sito <http://edizionidjsge.uniba.it/i-quaderni> ed è composto di 208 pagine.

isbn 978-88-9428-109-5

## REGOLAMENTO DEI QUADERNI DEL DIPARTIMENTO JONICO IN SISTEMI GIURIDICI ED ECONOMICI DEL MEDITERRANEO: SOCIETÀ, AMBIENTE, CULTURE – DJSGE

### **Art. 1. Collane di pubblicazioni del Dipartimento Jonico**

Il Dipartimento Jonico in Sistemi Giuridici ed Economici del Mediterraneo: società, ambiente, culture dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro ha tre distinte collane:

- Collana di pubblicazioni del Dipartimento Jonico (d'ora in poi Collana Cartacea), cartacea, affidata alla pubblicazione ad una Casa Editrice individuata con Bando del Dipartimento, ospita lavori monografici, atti congressuali, volumi collettanei.
- Annali del Dipartimento Jonico, collana di volumi pubblicata on line dal 2013 sul sito [www.annalidipartimentojonico.org](http://www.annalidipartimentojonico.org). Essa ospita saggi, ricerche, brevi interventi e recensioni collegati alle attività scientifiche del Dipartimento Jonico. Gli Annali del Dipartimento Jonico hanno cadenza annuale.
- Quaderni del Dipartimento Jonico, collana di volumi pubblicata on line sul sito [www.annalidipartimentojonico.org](http://www.annalidipartimentojonico.org). Essa ospita lavori monografici, atti congressuali, volumi collettanei.

### **Art. 2. Coordinamento delle Collane del Dipartimento Jonico**

È istituito un Coordinamento delle Collane del Dipartimento Jonico formato dai Direttori delle tre collane che dura in carica per un triennio.

Il Coordinamento è diretto dal Direttore del Dipartimento in qualità di Direttore della Collana cartacea, ed è convocato, secondo le necessità, anche su richiesta dei Direttori delle Collane.

La riunione del Coordinamento a discrezione del Coordinatore può essere allargata anche ai componenti dei Comitati Direttivi delle tre collane dipartimentali.

Il Coordinamento approva o rigetta le proposte di pubblicazione dei volumi delle Collane, dopo l'espletamento delle procedure di referaggio da parte dei Direttori e dei Comitati Direttivi.

In caso di referaggi con esito contrastante, il Coordinamento decide sulla pubblicazione del contributo, sentito il parere del Comitato Direttivo della collana interessata.

Il Coordinamento provvede alla formazione dei Comitati scientifici e dei Comitati Direttivi secondo le modalità stabilite dagli articoli successivi.

### **Art. 3. Direttori delle Collane**

La Collana Cartacea è diretta d'ufficio dal Direttore del Dipartimento Jonico. Il Direttore degli Annali del Dipartimento Jonico è eletto dal Consiglio di Dipartimento e la sua carica ha durata triennale. Il Direttore dei Quaderni del Dipartimento Jonico è eletto dal Consiglio di Dipartimento e la sua carica ha durata triennale. I Direttori ricevono le istanze di pubblicazione, secondo le modalità prescritte dagli articoli seguenti, valutano preliminarmente la scientificità della proposta, tenendo conto del curriculum del proponente e dei contenuti del lavoro, e procedono, nel caso di valutazione positiva, ad avviare le procedure di referaggio. I Direttori dirigono i lavori dei Comitati Direttivi e relazionano periodicamente al Coordinamento. I Direttori curano che si mantenga l'anonimato dei revisori, conservano tutti gli atti dei referaggi e informano gli autori sull'esito degli stessi, invitandoli alle necessarie modifiche/integrazioni, e, d'intesa con il Coordinamento, decidono la pubblicazione o meno, in caso di pareri contrastanti dei referees.

### **Art. 4. Comitati scientifici**

Ogni collana ha un proprio comitato scientifico composto dai professori ordinari e associati del Dipartimento Jonico. Il Consiglio di Dipartimento può deliberare l'inserimento nel Comitato Scientifico di studiosi italiani o esteri non appartenenti al Dipartimento Jonico.

### **Art. 5. Comitati Direttivi**

Ciascuna delle tre collane ha un proprio Comitato Direttivo formato da 4 professori ordinari o associati e 4 ricercatori, tutti incardinati nel Dipartimento Jonico. I Comitati Direttivi durano in carica tre anni e i componenti non sono immediatamente rieleggibili, salvo diversa delibera del Dipartimento Jonico. I requisiti per l'ammissione nei Comitati Direttivi sono determinati dal Consiglio di Dipartimento. A seguito di lettera del Coordinatore delle Pubblicazioni del Dipartimento Jonico, gli interessati presenteranno istanza scritta al Coordinamento che, in base alle indicazioni del Consiglio di Dipartimento, provvederà alla scelta dei componenti e alla loro distribuzione nei tre Comitati Direttivi. I Comitati Direttivi collaborano con il Direttore in tutte le funzioni indicate nell'articolo 3 ed esprimono al Coordinamento il parere sulla pubblicazione sulla loro collana di contributi che hanno avuto referaggi con esiti contrastanti. All'interno del comitato direttivo è stabilita la seguente ripartizione di funzioni: i professori ordinari e associati coadiuveranno il Direttore della Collana nelle



## INDICE

AUTORI	12
RICCARDO PAGANO <i>Prefazione</i>	16
GABRIELLA CAPOZZA <i>Soggetto e società nella commedia L'abito nuovo di Pirandello ed Eduardo</i>	18
ALESSIO CARACCILO <i>Il lavoro dello straniero tra diritti di cittadinanza ed inclusione sociale</i>	30
VALERIA CASTELLI <i>L'analisi interpretativa delle norme come strumento di tutela e riconoscimento di fattispecie giuridiche minori</i>	42
PAOLO CIOCIA <i>Diritti e responsabilità della persona verso l'altro: le nuove dimensioni del legame solidaristico nella legislazione "promozionale" ambientale</i>	48
MASSIMILIANO COCOLA <i>L'informazione societaria tra riconoscimento formale e morale dell'individuo</i>	58
CLAUDIO D'ALONZO <i>La posizione dei soci nell'organizzazione della società</i>	66
BARBARA DE SERIO <i>Un viaggio nell'infanzia per riconoscere il valore della relazione</i>	76
MARCO DEL VECCHIO <i>Identico a chi? Breve excursus nel dualismo identitario</i>	86
GABRIELE DELL'ATTI <i>Il criterio di ragionevolezza nella legislazione emergenziale in materia di riunioni assembleari come viatico per il riconoscimento reciproco: primi spunti di riflessione</i>	98
IVAN FORTUNATO, LUANA MONTEIRO <i>Depictions of affectivity: a look at the perspective of philosophy, psychology and teaching practice</i>	106

MINO IANNE <i>«Gli uomini eccellenti sono amici fra loro»: il bíos pitagorico come essere per l'altro</i>	118
MICHELE INDELLICATO <i>Paul Ricoeur: l'alterità nel cuore della persona</i>	136
ROSA INDELLICATO <i>Identità e diversità: il problema del riconoscimento della persona portatrice dell'universale</i>	148
IGNAZIO LAGROTTA <i>La responsabilità costituzionale intergenerazionale come dovere e limite all'azione delle generazioni presenti sotto il profilo della gestione delle risorse economico-finanziarie</i>	166
CLAUDIA ILARIA SOFIA LOVASCIO <i>Giovani in cerca di riconoscimento: principio di uguaglianza e politiche fiscali per la redistribuzione generazionale</i>	178
PAOLA MARTINO <i>Il duello e la gratitudine. Ripensare la relazione educativa attraverso l'ermeneutica del sé e il parcours del riconoscimento di Paul Ricœur</i>	186
PATRIZIA MONTEFUSCO <i>Clarorum virorum laudes atque virtutes: dalla nascita dell'epica a Virgilio</i>	196
FEDERICA MONTELEONE <i>"Diversi" eppure "uguali". Identità, diversità e riconoscimento alle origini dell'Europa</i>	210
RICCARDO PAGANO, ADRIANA SCHIEDI <i>Formazione e sviluppo dell'identità. Per una competenza pedagogica dell'insegnante</i>	228
GIUSEPPE RUGGIERO PARENTE <i>Mutilazioni genitali e dinamiche medico-legali</i>	246
SALVATORE ANTONELLO PARENTE <i>Strumenti di fiscalità ambientale e solidarietà intergenerazionale</i>	254
FRANCESCO PERCHINUNNO <i>Principio di solidarietà e tutela della salute nell'era Covid-19</i>	278
FILOMENA PISCONTI <i>Emergenza, diritti e soccorso in mare nella dialettica tra autorità e libertà</i>	290
ANDREA PORCARELLI <i>Religioni in dialogo per una paideia del "saper vivere insieme"</i>	300
ANGELICA RICCARDI <i>Disabilità e non discriminazione. L'evoluzione della regolazione dell'unione</i>	312

MARIA BENEDETTA SAPONARO <i>Identità e sviluppo morale</i>	320
MAURIZIO SOZIO <i>Il lato oscuro dell'infosfera identità e comunicazione digitale</i>	334
MARIA LAURA SPADA <i>L'inclusione e la tutela dei minori stranieri non accompagnati</i>	344
PIERLUCA TURNONE <i>Identità e alterità nella prospettiva heideggeriana. Un contributo per la pedagogia ermeneutica</i>	358
ANTONIO ZINGARELLI <i>Riconoscimento, linguaggio, democrazia</i>	372
ADRIANA SCHIEDI <i>Postfazione</i>	382

## GLI AUTORI

GABRIELLA CAPOZZA – *Assegnista di ricerca di Letteratura italiana, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

ALESSIO CARACCILO – *Dottore di ricerca in Diritti, economie e culture del Mediterraneo, Università di Bari Aldo Moro*

VALERIA CASTELLI – *Dottoranda di ricerca in Diritti, economie e culture del Mediterraneo, Università di Bari Aldo Moro*

PAOLO CIOCIA – *Cultore di materia presso la cattedra di Diritto costituzionale del Dipartimento Jonico, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

MASSIMILIANO COCOLA – *Dottorando di ricerca in Diritti, economie e culture del Mediterraneo, Università di Bari Aldo Moro*

CLAUDIO D'ALONZO – *Ricercatore di Diritto Commerciale, Università Cattolica "Nostra Signora del Buon Consiglio"*

BARBARA DE SERIO – *Professore Associato di Storia della pedagogia, Università di Foggia*

MARCO DEL VECCHIO – *Dottorando di ricerca in Diritti, economie e culture del Mediterraneo, Università di Bari Aldo Moro*

GABRIELE DELL'ATTI – *Professore Associato di Diritto commerciale, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

IVAN FORTUNATO – *Professore effettivo dell'Istituto Federale di San Paolo, Itapetininga, San Paolo, Brasile*

MINO IANNE – *Dottore di Ricerca in Filosofia antica, Università degli studi di Roma "Tor Vergata"*

MICHELE INDELLICATO – *Professore Associato di Filosofia morale, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

ROSA INDELLICATO – *Assegnista di Ricerca di Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

IGNAZIO LAGROTTA – *Professore Aggregato di Diritto pubblico, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

CLAUDIA ILARIA SOFIA LOVASCIO – *Dottoranda di ricerca in Diritti, economie e culture del Mediterraneo, Università di Bari Aldo Moro*

PAOLA MARTINO – *Ricercatore a tempo determinato di Pedagogia generale e sociale, Università degli studi di Salerno*

PATRIZIA MONTEFUSCO – *Professore Aggregato di Lessico giuridico e civiltà latina, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

LUANA MONTEIRO – *Dottoranda in Education, Università statale di san Paolo (UNESP), San Paolo, Brasile*

FEDERICA MONTELEONE – *Professore Aggregato di Storia Medievale e di Esegese delle fonti storiche medievali, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

RICCARDO PAGANO – *Professore Ordinario di Pedagogia generale e sociale, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

GIUSEPPE RUGGIERO PARENTE – *Specialista in medicina legale e delle assicurazioni - Coordinatore sanitario e Responsabile medico di RSA*

SALVATORE ANTONELLO PARENTE – *Ricercatore a tempo determinato di Diritto tributario, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

FRANCESCO PERCHINUNNO – *Professore Aggregato di Diritto costituzionale, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

FILOMENA PISCONTI – *Dottoranda di ricerca in Diritti, economie e culture del Mediterraneo, Università di Bari Aldo Moro*

ANDREA PORCARELLI – *Professore Associato di Pedagogia generale e sociale, Università degli studi di Padova*

ANGELICA RICCARDI – *Professore Associato di Diritto del Lavoro, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

MARIA BENEDETTA SAPONARO – *Ricercatore a tempo indeterminato di Filosofia morale, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

ADRIANA SCHIEDI – *Ricercatore a tempo determinato di Pedagogia generale e sociale, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

MAURIZIO SOZIO – *Professore Aggregato di Filosofia del diritto, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

MARIA LAURA SPADA – *Professore Aggregato di Diritto dell'esecuzione civile, Università di Bari Aldo Moro*

PIERLUCA TURNONE – *Dottorando di Ricerca in Diritti, Economie e culture del Mediterraneo, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

ANTONIO ZINGARELLI – *Dottorando di Ricerca in Diritti, Economie e culture del Mediterraneo, Università degli studi di Bari Aldo Moro*

Gabriella Capozza

SOGGETTO E SOCIETÀ NELLA COMMEDIA *L'ABITO NUOVO* DI  
PIRANDELLO ED EDUARDO\*

ABSTRACT	
“Individuo” e “società” costituiscono termini essenziali delle poetiche di Pirandello e di Eduardo, le quali rivelano notevoli punti di contatto. Tali elementi oppositivi costituiscono l’argomento della commedia <i>L’abito nuovo</i> che i due autori scrissero a quattro mani, partendo dall’omonima novella pirandelliana. In essa lo stringente rigore logico-analitico di Pirandello si carica di una vibrante vitalità tutta eduardiana, nel ritratto di un’umanità sofferente, che porta lo spettatore-lettore a un riso, spesso amaro, mai disgiunto dalla riflessione e dalla commozione.	“Individual” and “society” are essential terms of Pirandello’s and Eduardo’s poetics, which reveal significant points of contact. These oppositional elements constitute the subject of the comedy <i>L’abito nuovo</i> which the two authors wrote four-handed, starting from the pirandellian novel of the same name. In it the stringent logical-analytical rigor of Pirandello is charged with a vibrant whole Edwardian vitality, in the portrait of a suffering humanity, which leads the spectator-reader to a laugh, often bitter, never separated from reflection and emotion.
<b>Pirandello – Eduardo – <i>L’abito nuovo</i></b>	<b>Pirandello – Eduardo – <i>L’abito nuovo</i></b>

SOMMARIO: 1. Premessa – 2. Genesi e stesura della commedia *L’abito nuovo* – 3. La novella – 4. La commedia – 5. Il ricordo di Eduardo e conclusioni.

1. La relazione tra “soggetto” e “società” costituisce il centro nevralgico della poetica di Pirandello, così come di quella di Eduardo De Filippo, riconducibile al crollo delle fedi ottocentesche ormai ridotte nei termini di un utilitarismo e perbenismo piccolo-borghese che, per i due autori, assume le dimensioni di una profonda frattura<sup>1</sup>. Tale tematica costituisce il preciso argomento di un’amara commedia dal titolo *L’abito nuovo*, che i due scrivono a quattro mani, partendo proprio dall’omonima novella pirandelliana. Una grande stima reciproca e una particolare alchimia connota il rapporto tra questi giganti del teatro, in cui l’acutezza critico-conoscitiva del pensiero

\* Saggio sottoposto a revisione secondo il sistema per *peer review*.

<sup>1</sup> In relazione al naufragio di un intero sistema di valori e fedi che investe la borghesia del tempo, quale dramma originario delle articolazioni del pensiero pirandelliano, cfr. A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1962, p. 11 ss.; L. Lugnani, *Pirandello, Letteratura e Teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 18 ss.; R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Bari 1992, p. 30 ss.

pirandelliano si fonde con la magistrale arte della “messa in scena”, che Eduardo possiede quasi come forma intima della sua natura. Le poetiche dei due autori, che rivelano notevoli punti di contatto, pur nella diversità di concezioni e stili, contaminandosi, danno vita ad approdi nuovi e pieni di senso: se l’exasperato razionalismo pirandelliano si stempera nella comicità popolare di Eduardo, quest’ultima si carica di un nuovo accento filosofico in sinergiche forme di ibridazione. Così accade per la commedia *L’abito nuovo*, di cui Eduardo, nel *Prologo* dell’edizione televisiva del 1964, descrive accuratamente genesi e stesura.

2. Eduardo, nel *Prologo*<sup>2</sup> racconta che una sera del 1933, mentre rappresentava al Sannazaro di Napoli la commedia *Chi è cchiù felice 'e me*, aveva tra gli spettatori in prima fila il maestro Luigi Pirandello e che tale presenza determinò in lui una sorta di ansia da prestazione, che si sciolse soltanto alla fine del primo atto quando Pirandello, bussando alla porta del suo camerino, gli rivolse complimenti vivissimi, invitandolo a cena al termine della rappresentazione. Eduardo dirà: «Finalmente conobbi quello che per anni avevo ammirato, quello a cui per anni avevo desiderato stringere la mano». A cena Eduardo “prese coraggio” e gli chiese: «Maestro, ma perché non scrivete una commedia per noi?», Pirandello rispose che non avrebbe potuto scrivere una commedia in dialetto napoletano, ma che, invece, avrebbero potuto scriverla insieme. Così, decisero di mettersi al lavoro per dialogare la trama pirandelliana della novella *L’abito nuovo*, non appena il Maestro fosse tornato dal suo giro di conferenze in America. Eduardo sottolinea come Pirandello, nonostante avesse fama e prestigio enormi, fosse un personaggio privo di atteggiamenti di supponenza e sempre pronto a confrontarsi con i giovani e a mettersi in gioco. Così, al ritorno dal viaggio in America di Pirandello, Eduardo per quindici giorni si recò in via Bosio 15, presso l’abitazione romana del Maestro, per lavorare a *L’abito nuovo*.

L’uno di fronte all’altro allo stesso tavolo dialogavano la commedia, finendo con il diventare veri e propri «collaboratori». E in questo confronto Eduardo non esitava a sottolineare eventuali «angolosità o asprezze» che rintracciava in alcuni passaggi della scrittura pirandelliana:

Io venivo - spiega Eduardo - da un teatro umoristico, piuttosto satirico e, diciamolo pure, non me ne vergogno, macchiettistico e la sua esasperazione mi appariva un poco

<sup>2</sup> Nel 1964 Eduardo ripropone in edizione televisiva in onda sulla RAI *L’abito nuovo* e nel *Prologo* rivive i momenti della creazione. Il cast della commedia, con la regia di Eduardo De Filippo e Guglielmo Morandi, è costituito da Eduardo, Carlo Lima, Italia Marchesini, Mario Pisu, Didi Perego, Ugo D’Alessio, Enzo Petito, Antonio Casagrande, Nilde D’Alessio, Lilli Tirinnanzi, Gennarino Palumbo, Pietro Carloni, Armida De Pasquali, Filippo De Pasquale, Rino Gioielli, Nico Da Zara, Anna Valter, Nico Faccione, Sara Pucci, Tonia Schimtz, Hilde Renzi. In relazione al rapporto di Eduardo con il mezzo televisivo, cfr. P. Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo: Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Edizioni Kappa, Roma 1985. In relazione al rapporto di Eduardo con Pirandello, si veda M. Gammusso, *Eduardo da Napoli al mondo*, Mondadori, Milano 1994, p. 58 ss.



sgradevole in certi momenti e non glielo nascondevo. Infatti lui accettava questi miei consigli e io me ne sentivo orgoglioso. [...] Io vi posso dire questa impressione: uscivo dalla casa di Luigi Pirandello come un collega; l'indomani io tornavo e mi batteva il cuore. Ogni volta che io suonavo quel campanello, suonavo il campanello della casa del maestro. Ma ne uscivo da collega<sup>3</sup>.

Finita la stesura della commedia, Eduardo rimandò più volte l'inizio delle prove, con non poco dispiacere dell'ormai anziano Pirandello, fino a che si dovette decidere a mettere in prova quella commedia al "Quirino" di Roma. Pirandello presenziò alla prima giornata di prova, ma il giorno seguente il figlio Stefano chiamò Eduardo comunicando una leggera indisposizione del padre e invitandolo a continuare le prove anche in sua assenza, affermando che di lì a qualche giorno si sarebbe ripresentato. Eduardo andò in prova per altri tre giorni, il quinto giorno Pirandello non c'era più.

3. La novella originaria<sup>4</sup> si incentra sul personaggio del signor Crispucci, un grigio e rispettabile scrivano che, da tempo memorabile, ossia da quando la moglie ha lasciato lui e la loro bambina di neanche un anno, indossa un vestito che pare esprimere tutta la sua tristezza e la sua "esclusione dalla vita": stava in quel vestito «come un vecchio cane randagio nel suo pelame stinto e strappato» (p. 716).

La moglie, una donna bellissima, dopo averlo lasciato, si è dedicata a equivoche attività con le quali ha realizzato un patrimonio davvero ingente. La sua morte improvvisa determina per Crispucci l'arrivo di un'enorme eredità che, se venisse accettata dall'uomo, rappresenterebbe uno stravolgimento dello stile di vita della sua famiglia, costituita da lui, la figlia e la madre, improntato alla rinuncia e alla parsimonia<sup>5</sup>. L'avvocato Boccanera, presso cui lo scrivano lavora, gli consiglia di partire al più presto per accettare quella copiosa eredità consistente in «gioje, abiti, mobili» (p. 716), vendere subito quei beni, in particolare, i succinti vestiti della moglie, per nulla adatti a una ragazza di sedici anni, quale è sua figlia, e, così, assicurare un agiato futuro alla giovane. Crispucci, di fronte alle insistenze dell'avvocato Boccanera ad accettare quell'eredità che, in realtà, infangherebbe la sua onorabilità, quasi in un atteggiamento di sfida, gli offre in regalo, per la sua signora, uno dei tanti anelli appartenenti all'eredità della moglie. Ma Boccanera, stizzito, rifiuta quell'omaggio alla sola idea che sua moglie, una rispettabile signora, possa indossare un anello derivante da un patrimonio di tal genere. Crispucci avrebbe voluto regalare un anello alla moglie

<sup>3</sup> Prologo della commedia *L'abito nuovo*, visionabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=fIPxHh0IQbg>.

<sup>4</sup> Per la novella *L'abito nuovo* si farà riferimento alla seguente edizione: L. Pirandello, *L'abito nuovo*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. II (pref. di C. Alvaro), Edizione CDE, Milano 1987, p. 716 ss. Per le citazioni si inserirà, nel corpo del testo, il numero di pagina tra parentesi.

<sup>5</sup> Il tema della morte, letto nelle sue molteplici sfaccettature, è ricorrente nelle novelle di Pirandello, rivelandosi elemento non secondario nel mondo interiore e poetico dell'autore. Al riguardo, cfr. A. Fariello, *Il tema della morte nelle "Novelle per un anno"*, in *Linguistica e Letteratura*, n. 1-2, 2009, p. 21 ss.

di Boccanera, così come un indumento appartenente a sua moglie a ognuna delle signore dei suoi colleghi: «Voleva che di quella eredità tutti, con lui, fossero insozzati» (p. 717). Il guardaroba della moglie era così ricco che avrebbe potuto vestire le donne dell'intera città. A Crispucci, che avrebbe voluto ripudiare quei beni, l'avvocato fa notare che accettarli significherebbe tirar su la figlia nel benessere e, con una dote di tal fatta, assicurarle un marito senza difficoltà. Tra le beffarde risate dei suoi colleghi, alle esortazioni dell'avvocato si aggiungono quelle di un giovane collega, tutt'altro che disinteressate ma dettate da precisi interessi personali, visto che il giovane intenderebbe sposare la figlia di Crispucci. Quest'ultimo, sarcastico, lo liquida velocemente promettendo di regalare anche a sua sorella «tre camicie di seta aperte davanti» (p. 718). I continui dialoghi che Crispucci intesse con gli altri finiscono con il rivelarsi non altro che disperati monologhi, sui quali regna la più totale incomunicabilità.

Il giorno seguente Crispucci parte per Napoli, lasciando sua madre e sua figlia «nell'incertezza più angosciata sul conto di quella eredità» (p. 718). Un'eredità così cospicua che alimenta curiosità e dicerie nel vicinato e a cui la madre di Crispucci risponde «con sordi grugniti» (p. 718). Eppure tutte quelle donne intente a spettegolare, avrebbero voluto ricevere «qualche regaluccio» (p. 719) tra quel «fiume di sete gaje e lucenti, spume di merletti, rive di morbidi velluti e ciuffi di bianche piume di cappelli» (p. 719), visto che Crispucci «voleva che nessuno di quegli abiti, nessun capo di quella biancheria toccasse le carni immacolate della sua figliuola» (p. 719). La madre di Crispucci era disperata al solo pensiero che il figlio potesse rifiutare quel patrimonio, pregiudicando, in tal modo, il futuro della nipote:

Come sarebbe rimasta, alla morte di lui, quella povera figliuola, che non aveva avuto mai, mai un momento di bene da che era nata? Egli metteva in bilancia un'eredità di disonore e una eredità d'orgoglio: l'orgoglio d'una miseria onesta. [...] Era stata messa al mondo senza volerlo, quella poverina, e finora con tante amarezze aveva scontato il disonore della madre; doveva ora per giunta essere sacrificata anche all'orgoglio del padre? (p. 719).

Dopo diciotto giorni di assenza di Crispucci, le due donne sentono provenire dalle scale un gran trambusto: sono i facchini che portano su ceste, bauli, colli. La nonna e la nipote vedono finalmente comparire Crispucci: è «a capo chino, con un cappello nuovo, verdastro, insaccato in un abito nuovo, peloso, color tabacco. [...] I calzoni lunghi gli strascicavano oltre i tacchi delle scarpe nuove; la giacca gli sgonfiava da collo. Né l'una né l'altra delle due donne ardi di muovere una domanda. Quell'abito parlava da sé» (p. 719).

E quando la figlia chiese al padre se avesse cenato questi, con «una smorfia nuova di riso e una nuova voce, rispose: Wagon-restaurant» (p. 719)<sup>6</sup>. Crispucci, ormai ricco

<sup>6</sup> Le novelle di Pirandello, soprattutto quelle dell'ultima fase, rivelano una sorta di straniante strategia dell'epilogo, proprio come accade nella novella *L'abito nuovo*. Al riguardo, si veda I. Pupo, *Fantasma*

per mezzo di un'eredità che ha travolto la sua onorabilità, ha potuto cenare nel wagon-restaurant del treno di ritorno da Napoli, approdando a una nuova forma di consistenza, che si rivela umoristica proprio perché posta a metà strada tra il comico e il tragico<sup>7</sup>. Il povero Crispucci ha accettato quell'eredità che se, da un lato, assicura un futuro sereno alla figlia, al contempo, lo inchioda all'ignominiosa etichetta del miserabile e del vigliacco: ha deciso di accettare quella maschera come unica forma di sopravvivenza e consistenza e ride di sé prima che lo facciano gli altri.

Un soggetto frantumato, appare il personaggio di Crispucci, diviso e combattuto fra diverse anime, anche in contrasto tra loro, in cui prevale quella del buon padre di famiglia che lo condurrà, in quanto maschera comica, all'altrui derisione priva di consolazione. Dirà Pirandello nel saggio sull'*Umorismo*:

L'ordine? La coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perché non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita<sup>8</sup>.

Crispucci, come tutti i personaggi pirandelliani, si rivela personaggio "fuori di chiave":

a un tempo violino e contrabasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir no; e tra il sì e il no lo tengano sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce<sup>9</sup>.

La mancanza di unità del soggetto, ormai ridotto a "maschera", si esprime esteriormente attraverso i tratti grotteschi e deformati della disarmonia. Di qui il ridicolo cappello di Crispucci, il suo abito eccessivo, la sua smorfia e la sua voce nuove, quali forme che sanciscono la sua irreparabile disfatta e la sua impossibilità a trovare una forma autentica di consistenza nella società.

Il personaggio di Crispucci, che nella novella è espressione di una poetica razionalistica, soggetta a uno stringente processo di analisi e scomposizione, nella

*della fine in alcune novelle dell'ultimo Pirandello (tra filologia ed ermeneutica)*, in *Pirandelliana*, n. 9, 2015, p. 123 ss.

<sup>7</sup> Questo personaggio, prigioniero di una maschera asfissiante, come tanti altri personaggi delle *Novelle per un anno*, reagisce in maniera paradossale e grottesca al dolore, cfr. A. De Crescenzo, *La metamorfosi del dolore nelle novelle di Pirandello*, in *Il Velcro*, n. 1-6, 2013, p. 41 ss.

<sup>8</sup> L. Pirandello, *L'Umorismo* (intr. di S. Guglielmino), Mondadori, Milano 1992, p. 160.

<sup>9</sup> Ivi, p. 138.

commedia finirà con il rimodularsi, secondo l'umorismo eduardiano, in un senso più umanamente doloroso e compassionevole. Quanto, difatti, di troppo «angoloso e aspro», per usare un'espressione eduardiana, è presente nella novella pirandelliana lascerà spazio a una nuova teatralità più comicamente malinconica e intrisa di un'immediatezza fatta di una popolare quotidianità.

4. La commedia *L'abito nuovo*<sup>10</sup>, rispetto alla novella, si arricchisce di personaggi, dettagli ed eventi, in un vitale e pullulante affresco sociale del tutto assente nella forma amara e raziocinante della novella. Scritta in tre atti e ambientata a Napoli, la commedia si apre con un dialogo tra Concettino, che ha una relazione con la figlia di Crispucci, e Boccanera, l'avvocato presso cui Crispucci lavora. Il giovane chiede una mano all'avvocato Boccanera per svincolarsi dalla parola data a Crispucci di voler sposare la figlia, in quanto lo scandaloso ritorno a Napoli della madre della ragazza getta discredito anche su di lui e sulla sua famiglia. Il suo amore per la giovane è sempre stato ostacolato da suo padre, un affermato avvocato della città, proprio a causa delle differenze sociali e della pessima reputazione della madre della ragazza che, dopo aver abbandonato il marito e la figlia a poco meno di un anno dalla nascita, si è dedicata ad attività poco lecite e prodighe delle bellezze del suo corpo, mettendo su una grande fortuna. La commedia, difatti, in una rappresentazione pungente dell'umanità, si incentra sulla delineazione della coppia male assortita di Nennilla (bellissima adolescente, che diventa donna di spettacolo con il nome di Celie Bouton, dopo aver abbandonato il marito) e dell'insignificante, malinconico marito Crispucci tanto vicino, peraltro, al pirandelliano Giustino Roncella dell'omonimo romanzo. La donna adesso è malauguratamente tornata a Napoli in *tournee* con il suo circo equestre, portando un grande scompiglio in città, visto che fa pubblicità al circo, sfilando seminuda e con un grande mantello rosso sulle spalle su un carro trainato da quattro cavalli bianchi: «Uno scandalo!... Avvoca', s'è scassato Napoli! La gente fa ala sui marciapiedi, e lei, spudoratamente, passa in mezzo. È bello, ferma 'e cavalle, arape 'a mantella, e... sta in maglione... Avvoca'... avvoca'... una Venere! Ogni apertura di mantello è un applauso generale!» (p. 1086). Lo scandalo in città è tale che Concettino, dando ragione a suo padre, arriverà a dire a Boccanera: «Ho capito il baratro nel quale stavo per cadere e quasi quasi ho creduto che il giudizio di mio padre l'ha fatta venire a Napoli per darmi la lezione che mi meritavo» (p. 1086).

Anche i colleghi di Crispucci, appena rientrati in studio, appaiono infervorati dalla sfilata e si apprestano a tappezzare le pareti della loro stanza con locandine pubblicitarie che ritraggono la donna con il mantello, non curanti del dolore di Crispucci e non risparmiando battute sarcastiche nei suoi confronti.

<sup>10</sup> Per il testo della commedia si farà riferimento alla seguente edizione: E. De Filippo, *L'abito nuovo*, in Id., *Teatro, Cantata dei giorni pari*, Mondadori, Milano 2000, p. 1081 ss. Per le citazioni si inserirà, nel corpo del testo, il numero di pagina tra parentesi.

Alle parole di Boccanera, con cui riferisce la decisione presa dal giovane di volersi svincolare dall'impegno preso in relazione alla figlia, Crispucci replica con fermezza affermando che, nonostante l'immoralità della madre, Assunta è stata cresciuta «in una casa povera ma onorata» (p. 1090). Intanto sopraggiungono in studio la madre e la figlia di Crispucci per dar notizia che la madre della ragazza mentre sfilava è caduta dal carro ed è stata calpestata dalla furia dei cavalli. La donna è dunque morta<sup>11</sup>. L'uomo, in qualità di marito di Celie Bouton, viene convocato dal Commissario nella sfarzosa villa di Posillipo di proprietà della defunta. Ella, infatti, in tale villa era solita passare un mese di vacanza ogni estate senza, tuttavia, far mai visita alla figlia, alla quale risultava, stando a quanto le aveva raccontato il padre da piccola, che la madre fosse morta.

Il secondo atto è ambientato proprio in tale villa con «un salone fantastico di luci e sete che dava l'impressione di un tempio d'amore» (1096). Al centro di esso vi era «in primo piano un manichino che rappresenta come viva Celie Bouton, atteggiata in una vistosa combinazione di seta e merletti» (p. 1096). Crispucci appare come «oppresso» (p. 1097) da tanta sontuosità e mette subito in chiaro al Commissario che di quella disonorata e disonorevole ricchezza non intende ereditare nulla. L'avvocato replica che quella eredità, fatta di vestiti, pellicce, perle, brillanti, smeraldi, collane, spille, bracciali, diademi, la villa in cui si trovano e un intero palazzo a Venezia, spetta alla figlia secondo la legge. Del resto aggiunge che non sarebbe giusto rendere quella ragazza vittima due volte, la prima della vergogna derivante dall'aver quella madre, la seconda, dell'orgoglio dell'onestà del padre (p. 1098). Crispucci, in segno di sfida, come già era accaduto nella novella, prende un bracciale di brillanti della defunta e lo porge all'avvocato Boccanera, in dono per la sua signora. Di fronte al rifiuto stizzito e all'arrivo della figlia Assunta, Crispucci grida la sua onestà che gli ha sempre permesso di camminare a testa alta e che ora, se accettasse quell'eredità, finirebbe definitivamente travolta, così come finirebbe definitivamente contaminata la purezza della figlia. Ma come afferma l'avvocato, Crispucci non può sottrarre alla figlia quelle ricchezze che le spettano di diritto: «Non vi potete opporre, è roba soia. Crispù', nun ce 'o putite levà» (p. 1100).

Intanto nella villa, che si popola sempre più di gente in un brulicante affresco umano, giungono anche i colleghi di Crispucci con relative figlie e mogli, nella speranza di ricevere qualche regalo appartenente a quell'ingente patrimonio. E se gli uomini rimangono incantati dal manichino che ritrae la donna al centro del salone, le donne rimangono incantate dalla bellezza dei vestiti e dei gioielli presenti. Crispucci,

<sup>11</sup> Ubbidiente mette in evidenza come la scomparsa fisica della donna non pregiudichi il suo ruolo centrale nell'intera commedia, quale vero nucleo irradiante le vicende; cfr. R. Ubbidiente, *La grande assente: la protagonista de L'abito nuovo di Eduardo De Filippo e Luigi Pirandello*, in C. Bronowski (a cura di), *La figura femminile nella narrativa e nella drammaturgia europea del primo Novecento*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, Torun 2007, p. 51 ss. Al riguardo, si veda anche F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro cinema*, Marsilio, Venezia 1990, p. 246 ss.

fuori di sé dalla rabbia, fa accomodare i presenti sui divani e, mentre chiede agli uomini se le donne presenti siano «oneste», comincia a prendere a manate dai cassetti la biancheria della donna e a distribuirla alle signore presenti, ricordando loro in che modo quella roba sia stata guadagnata. «Tenite ccà, pigliate! Io songo pronto a darvela pecché nun aggi 'a essere spurcato sulo... v'aggia a spurcà a tutte quante» (p. 1106). Gli astanti, ridicolizzati e disorientati dal comportamento di Crispucci, escono vociando e imprecaando contro l'uomo, che assiste compiaciuto allo smacco inferto. Crispucci, in guerra contro tutti, quasi in un corpo a corpo con quegli oggetti che fanno esplodere le contraddizioni e i limiti di una società priva di coesione, compie la sua vana rivolta.

Il terzo atto è ambientato nell'abitazione di Crispucci, in cui sono presenti la madre, la figlia dell'uomo, le donne del vicinato, il sarto Ferdinando e in cui si respira un'aria di tensione, data dall'incertezza riguardo la decisione che prenderà Crispucci relativamente all'eredità. Crispucci, infatti, è partito da giorni per Venezia e ancora non ha dato sue notizie. All'improvviso si sentono dall'interno della scala rumori cupi e un vociare confuso: sono i facchini che trasportano in casa di Crispucci i tantissimi bauli dell'eredità. Le donne esultano per l'inatteso arrivo ma, con grande stupore, registrano che a dirigere i trasporti non è Crispucci ma Concettino, quello stesso Concettino che all'inizio della commedia aveva deciso di lasciare Assunta per il disonore arrecato alla sua famiglia dall'arrivo a Napoli della scandalosa madre. Personaggio meschino e calcolatore, che nel passaggio dalla novella alla commedia ha assunto un profilo più specificatamente borghese, esprime tutto il processo involutivo di un'intera classe sociale. Difatti, da opportunistica qual è, Concettino spiega di essere lì perché non ha mai dimenticato Assuntina e perché suo padre (il famoso avvocato della città che prima dell'arrivo dell'eredità era contrario alla relazione dei ragazzi) ha incaricato il figlio, per ordine del Collega Boccanera, di svincolare la roba dell'eredità e mandarla a casa di Crispucci: il disonore arrecato della madre della ragazza non esiste più e il denaro ha annullato ogni differenza di classe. Una feroce critica contro l'ipocrisia sociale tesa al raggiungimento del tornaconto personale sostiene l'intera vicenda e caratterizza tanto la novella quanto la commedia, per quanto quest'ultima si colora di tinte popolari in uno spaccato sociale estremamente vitale di contro ad un'impostazione più specificatamente scompositivo-analitica. Il personaggio di Concettino, che incarna perfettamente il falso perbenista, viene paradossalmente salutato dalle donne di casa Crispucci come il «salvatore», il «benedetto» (p. 1111) giunto a portare quei beni a lungo agognati. Concettino consegna direttamente alle donne una valigetta piena di gioielli da salvaguardare nel caso in cui Crispucci, che è in viaggio di ritorno da Venezia con Boccanera, compia qualche sciocchezza.

Concettino, ora che Assunta ha ricevuto l'eredità, ha fretta di sposarla, soprattutto prima che rientri Crispucci, il quale non gli concederebbe mai la mano della figlia dopo le sue esternazioni conseguenti all'arrivo della madre della ragazza a Napoli. Concettino riceve l'assenso della nonna di Assunta e dei presenti a scappare con la ragazza, sposarla di nascosto e mettere Crispucci di fronte al fatto compiuto.

Concettino, che con suo padre aveva previsto tutto, si è procurato un ferro per forzare i bauli e ha messo un segno di riconoscimento sul baule che contiene l'abito adatto per la sposa. Assunta può quindi indossare un abito meraviglioso, una pelliccia di visone, una collana di perle e un anello di brillanti che Concettino, di fronte al plauso di tutti, le infila «come fosse la fede matrimoniale» (p. 1118). I ragazzi, con l'assenso generale, escono per andare a sposarsi e Rosa, aiutata dal sarto Ferdinando, si appresta a mettere ordine in casa così da poter, con la dovuta calma, aggiornare il figlio, al suo rientro, sugli eventi.

All'improvviso «appare Crispucci col cappello e l'abito nuovo che gli si gonfia da tutte le parti. Un grosso sigaro in bocca» (p. 1118). È ubriaco e quasi assente a se stesso. Al sarto che gli fa notare che l'abito che indossa è troppo ampio, creandogli delle pieghe dappertutto, Crispucci, sarcastico, replica affermando che quell'abito «è del primo negozio di Venezia. Stoffa da gran signore... da gran signore! (Con la mano destra accenna per aria il segno delle corna nel mezzo della fronte, per sottintendere: "cornuto", ma non lo dice)» (p. 1120). Crispucci, che ha accettato di recitare la parte che la società esige da lui, ridotto a maschera e ormai condannato all'estraneità dalla vita, con aria disperatamente canzonatoria si guarda vivere e ride di sé.

Rosa, vedendolo stanco e stranito, gli suggerisce di cenare, ma Crispucci girandosi verso la donna «con aria di dispetto le risponde: Vagon restaurant... vagon restaurant» (p. 1120). Con i tratti espressionistici della disarmonia e della follia dettata dall'accettazione di quella ridicola e immutabile forma a cui gli altri lo hanno costretto, racconta di aver cenato nel *vagon restaurant* del treno servito da gran signore da un cameriere che gli ha portato vini francesi e champagne e di aver offerto da bere a tutti i commensali: «Aggio ditto... questi sono soldi vostri! È rrobba 'e tutte quante, 'e tutte 'e signure 'e tutt' 'o munno! Perché io nun me ll'aggio faticato 'sti solde... so' 'e solde 'e 'nu curnuto! Il più grande cornuto del mondo!» (p. 1121).

A interrompere il delirio di Crispucci, sopraggiunge il padre di Concettino in compagnia dei due giovani, soddisfatto per aver impedito una grande leggerezza da parte dei ragazzi e aver invece creato le condizioni a che il matrimonio venga celebrato secondo le regole del buon costume. Crispucci, di fronte a quell'insostenibile trionfo dell'ipocrisia, si rende conto di come la moglie non sia assolutamente morta e di come continui a vivere pienamente attraverso quelle ricchezze che, ambite da tutti, hanno messo a nudo la grande miseria umana. Tutti gli sforzi compiuti da Crispucci per rendere Assunta diversa dalla madre sono svaniti: Celie Bouton continua a vivere nella persona della figlia vestita in quel modo. E per renderla ancora più viva, strappa l'abito accollato della figlia, scoprendole il seno e mostrando il vero modo in cui si indossano le perle, costringendola, inoltre, a indossare tutti i brillanti dell'eredità. Attraverso un processo di enfattizzazione, il personaggio fa esplodere le contraddizioni che si celano dietro le convenzioni del vivere civile in una spietata polemica nei confronti dei falsi miti borghesi, come quelli dell'onore, della convenienza, della rispettabilità che vorrebbero celare la disgregazione di un'intera società.

Crispucci si ribella a quella parossistica “pupazzata”, non riuscendo ad accettare quell’abito nuovo”, quella forma che gli altri hanno voluto imporgli. Prorompe in una grottesca e folle risata, così intensa che finisce con il procurargli una paralisi cardiaca che sancisce la sua morte: «La morte d’ ’o curnuto!». (p. 1123).

Così, si conclude la commedia nella quale la delineazione del rapporto individuo/società si carica, rispetto alla novella, di una comicità comunicativa, di una fedeltà al mondo quotidiano che stempera l’exasperato concettualismo pirandelliano in un vivace spaccato umano, che, peraltro, non indebolisce i tratti tragici del personaggio disperatamente e vanamente impegnato a sottrarsi al patto illogico della società. La cifra grottesca della novella nella commedia si fa tragica e il microcosmo del personaggio, arrovellato dentro il proprio tormento, si amplia abbracciando i diversi tipi umani ritratti attraverso le coppie antinomiche ricchezza/povertà, realtà/illusione in uno scavo conoscitivo animato da «una ricerca della verità con cui Eduardo sfiora la crudeltà»<sup>12</sup>. Se il Crispucci pirandelliano si ribella a quella insostenibile maschera, ridendo grottescamente di sé prima che lo facciano gli altri, ma in fondo accettandola come unica forma di sopravvivenza e di esistenza, il Crispucci eduardiano non accetta quel terribile compromesso e compie la sua ribellione, per quanto tragica.

Il pessimismo pirandelliano, nell’analisi del rapporto individuo/società, si innerva del tipico umorismo eduardiano, più umanamente doloroso che, dietro i tanti sorrisi e i tanti episodi comici, nasconde le lacrime amare e il grande tormento interiore del personaggio, e di una napoletanità che stempera nell’ironia lo spiazzante elemento del grottesco<sup>13</sup>. Una napoletanità che colora anche la lingua in una dimensione mirabilmente popolare ed “etnificata” che, tuttavia, sa farsi “nazionale”, approdando a quella vitalità espressiva così tanto amata da Pirandello, quale essenziale proprietà dell’arte realistica e rappresentativa dell’animo umano<sup>14</sup>.

5. Una collaborazione umana e professionale, quella di Eduardo e Pirandello, che appare anche innovativa nella sperimentale forma dell’atto creativo nella quale l’autore

<sup>12</sup> A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Eduardo*, Mursia, Milano 1982, p. 17.

<sup>13</sup> Una stessa cifra umoristica, se pur personalissima e tesa a sottolineare l’aspetto tragico dell’esistenza, accomuna i due autori, così come sottolinea Fischer: cfr. D. Fischer, *The debate with pirandellismo in the theatre of Eduardo de Filippo*, in *Pirandello Studies*, n. 27, 2007, p. 50 ss. Inoltre, l’immediatezza che caratterizza il teatro di Eduardo è da ricondurre anche alle voci corali della città di Napoli, quasi veri e propri personaggi, come avviene in forma ancora più compiuta in “Napoli millionaria!”. Al riguardo, cfr. M. Gaudiosi, *Voce di una città: i suoni di “Napoli Milionaria!”*, in *Contemporanea*, n. 6, 2008, p. 67 ss.; S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2013; P. Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007; F. Frascani, *La Napoli amara di Eduardo De Filippo*, Ricciardi, Napoli 1958.

<sup>14</sup> D’Amora mette in evidenza come la collaborazione con Pirandello, anche nella realizzazione de *Il Berretto a sonagli*, abbia contribuito a indirizzare Eduardo verso un processo di italianizzazione della lingua napoletana: cfr. M. D’Amora, *Neapolitan and Italian in De Filippo’s versions of Il berretto a sonagli*, in *Pirandello Studies*, n. 27, 2007, p. 64 ss. Sul concetto di “dialettalità” e “vitalità espressiva” in Pirandello cfr. M. Dell’Aquila, *Pirandello: interventi sul dialetto, dialettalità e scrittura letteraria*, in Aa. Vv., *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982, p. 122 ss.



e l'attore, seduti allo stesso tavolo, paiono eliminare il passaggio dalla "scrittura" alla "messa in scena", in una forma sintetica di costruzione<sup>15</sup>. Una collaborazione basata soprattutto su una grande stima e su un vivo affetto come si può evincere dalle accorate parole con cui Eduardo ricorda il maestro Pirandello dopo aver terminato le prove dell'*Abito nuovo*:

Eccomi al centro della ribalta, seduto accanto al piccolo tavolo del suggeritore. Sono le 14,45; dieci minuti fa è finita la prova de *L'abito nuovo*. Sono stanco. Ecco l'ultimo generico che va via. La porta del palcoscenico si richiude sorda alle sue spalle. È veramente desolante un palcoscenico vuoto! Mucchi di scene, vecchi cassoni spezzati, fianchi addossati l'uno sull'altro: carta e tela, colla e vernice. Incessante tormento di cervelli che si spremono per dare alla finzione l'illusione della realtà: carta e tela, colla e vernice... una cantinella cade, lasciando un vuoto tra le altre, come se dietro vi fosse qualcosa che le spingesse per farsi largo ed uscire. Ma si muovono sul serio? Mi avvicino per assicurarmene, ed osservo infatti che le listarelle di legno resistono allo sforzo. Adesso sono io stesso che proprio in quel punto faccio spazio.

«Ma è lei, Maestro?»

Tra lo spazio buio delle cantinelle riconosco i suoi occhi che mi fissano e vi scorgo un paterno rimprovero per me.

Maestro, la prego, non mi guardi così! Piuttosto mi tiri uno schiaffo, ma mi comprenda. L'ultima volta che ci vedemmo fu sabato 5 dicembre, al "Quirino" di Roma, per leggere alla compagnia *L'abito nuovo*. Ricordo che lei fu contentissimo di risentire il lavoro, e che ne ricevette una forte impressione. Prendemmo appuntamento per il lunedì per cominciare assieme le prove. Ma suo figlio Stefano mi telefonò pregandomi di rinviare per una sua lieve indisposizione. Il giorno 10, la radio annunciava la sua morte... Sì, glielo confesso, pure io ho creduto alla sua morte, anche perché lei non mi ha più scritto: questo suo disinteresse me lo ha fatto credere. Ora la vedo qui, e non posso negare il mio stupore. Anzi Maestro, la prego: segga qui, accanto al tavolino, mi onori ancora della sua benevolenza e mi permetta di ricostruire i nostri rapporti passati. [...]

Quando nel 1933 giunse anche a lei il nome dei De Filippo e fu spinto dalla curiosità di sentire questi attori, al Teatro Sannazaro mi fu annunciata la sua visita. Io la ricordo, seduto nel mio camerino, accanto a me, con Titina e Peppino. Fu la sua semplicità che mi spinse a chiederle il permesso di tradurre *Liola*, e quella sera stessa le parlai della sua novella *L'abito nuovo*, e della possibilità di farne una commedia. Lei promise che ci avrebbe pensato al ritorno dell'America. [...] Riparlammo della novella, della possibilità di farne una commedia, e lei mi propose di farla insieme. Mi parve enorme e dovetti mostrare chiaramente il mio sgomento perché lei credette opportuno ripetere: «Perché no? Facciamola insieme. Se io scrivo la commedia in italiano, lei poi la dovrà tradurre. Se invece i dialoghi li scriviamo insieme il protagonista parlerà con le sue parole e quindi sarà più vivo, più reale». A Roma, durante l'ultima stagione che feci al Valle, nel dicembre del '35, per quindici giorni, dalle cinque alle otto di sera, sono stato alla sua scrivania. Lei era seduto di fronte a me, in un'ampia poltrona, e ogni

<sup>15</sup> Sul rapporto autore/attore in Eduardo cfr. G. Taffon, *Eduardo De Filippo: amare i personaggi (l'autore si affida all'attore)*, in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 51 ss.

tanto mi passava dei pezzettini di carta con le battute segnate da lei, che davano il via alle scene principali. Sulla scrivania c'era un volume di *Berretto a sonagli*. Lei mi disse: «Perché non lo mette in scena?». Infatti, un mese dopo, al Fiorentini di Napoli *Berretto a sonagli* trionfò con un mese di esauriti, poi la compagnia debuttò a Milano, e durante le repliche ricevetti un suo telegramma; le risposi chiedendole di rimandare all'anno prossimo il varo de *L'abito nuovo*. Non ebbi risposta. Evidentemente lei era in collera con me... Dopo quattro mesi c'incontrammo ai funerali del povero Petrolini, e il sedici novembre, al Quirino, iniziammo la stagione con *Berretto a sonagli*. Lei venne nel mio camerino, dopo il secondo atto, e io le dissi: «Maestro, lei è stato un poco in freddo con me, perché non ho messo in scena la nuova commedia. Posso dirle una cosa? Il suo spirito è tanto giovane che le dà l'aria dell'autore novellino che si presenta al capocomico con il copione sotto il braccio e la febbre di veder rappresentato il suo primo lavoro». Lei mi rispose queste parole, che non dimenticherò mai: «Ma tu, caro Eduardo, puoi attendere, io no!».

Fissammo l'appuntamento per il 5 dicembre. Non so altro, Maestro. So solo che dopo quel 10 dicembre sospesi le prove e che dopo tre mesi ho avuto la forza di riprendere in mano il copione e di mettere in scena *L'abito nuovo*. Oggi sono alla decima prova della commedia e lei è qui: giuro, anche nei giorni scorsi lei era qui, mi suggeriva le intonazioni, l'ho vista vibrare e vivere la parte insieme a me... qualche volta mi ha detto pure «Bravo!». Ci credo fermamente, non c'è dubbio, lei è qui.

Ora mi guarda sorridendo, non c'è più rimprovero nel suo sguardo: grazie! E Allora, se mi ha perdonato, trovo il coraggio di dirle: sono stato uno sciocco, non dovevo crederlo, perché quando nella vita si assume la parte di Pirandello, non si muore. [...] Maestro, per amor di Dio, venga a tutte le prove, ho bisogno del suo aiuto, e, per carità, non mi manchi alla prima rappresentazione!<sup>16</sup>.

Un connubio davvero profondo, quello tra Pirandello ed Eduardo, che rintraccia nella commedia *L'abito nuovo* un momento di grande efficacia artistica, in cui il contrasto tra “individuo” e “società” getta una luce particolare su un'umanità sofferente e alla ricerca di se stessa che ci fa ridere, amaramente, e insieme riflettere e commuovere.

<sup>16</sup> E. De Filippo, *Colloquio con Pirandello alle prove de “L'abito nuovo”*, in *Scenari*, VI, n. 4, aprile 1937, p. 163 ss.