

Debuttò quando era ancora fanciullo ma ottenne i primi grandi successi con Titina e Peppino negli anni Trenta. Da «Uomo e galantuomo» del 1922 a «Gli esami non finiscono mai» del 1973: un'opera vastissima che, partendo da piccoli mondi, arriva a una lucida visione dell'universo contemporaneo

EDUARDO

Il teatro di una vita

NATO a Napoli il 24 maggio del 1900, Eduardo De Filippo esordisce in teatro ancora fanciullo, come del resto i suoi due fratelli Titina e Peppino, sotto la paterna guida di Eduardo Scarpetta, ed è successivamente nella compagnia creata dal figlio di lui (e fratello del De Filippo), Vincenzo, il tirocinio, duro e fruttuoso, continua per anni, esplorando, insieme col repertorio comico del genitore, che Vincenzo Scarpetta prosegue, i generi teatrali più popolari (variety, rivista, sceneggiato), particolarmente importante, alla svolta degli anni Trenta, l'esperienza compiuta nella compagnia di riviste Molinaro, che Vincenzo Scarpetta (talora sotto pseudonimo) risalgono al decennio precedente, sebbene alcuni suoi capolavori (e non del meno interessanti) siano destinati a rimanere per qualche tempo nel cassetto: *Uomo e galantuomo*, che risale addirittura al 1922 o facciano la loro prima apparizione, come il *Trattato di metafisica magica*, 1929, in forma di sketch.

Nel '31-'32, comunque, i De Filippo costituiscono la compagnia del teatro umoristico, e affrontano anche il pubblico delle altre città italiane, raccogliendo entusiastici consensi a Roma e a Milano. Il loro sodalizio dura fino al tempo di guerra, quasi senza interruzione: in quegli anni vi sono commedie dialettali (non solo partenopee come *Armando Curcio* o *Paola Riccarda*, ma anche *Il mago* come *Fedele e i reati* come *Gino Rocca*, ecc.), i cui testi vengono, all'occasione, trasposti in napoletano, e scritti in lingua, tra i quali *Luigi Pirandello*, del grande argentino, i De Filippo ingenerano, a mezzo degli sceneggiatori, il berretto a sonagli (con Eduardo nel ruolo di Ciampa), mentre nascono in comune di Pirandello e di Eduardo, la commedia *L'abito nuovo*.

Ma intensa è nel '35-'36 periodo, la produzione autonoma di Eduardo, che egli può esporre già con l'orgoglio dell'artista. Il suo sono atti unici (*Farmacia di turno*, *Gennarelli*, *Quei figli di trent'anni fa*, *Pericolosamente*, *La zingarella*, ecc.), non tutti indirizzati solo e sempre al puro spasso, e sono anche opere più organiche, che riflettono l'intera società. *Ditegli sempre sì* (la cui stesura si data peraltro al 1927), *Io, l'erede*, *Chi è ch'è felice e me*, *Uno coi capelli bianchi*, *La zingarella*, *L'anteguerra è nata in casa Cupiglio*, che cresce dal primitivo atto unico alla sua versione di commedia, attraverso una maturazione tematica e stilistica nella quale si riflettono, sottilmente, le tensioni dell'epoca, l'inconscio procedere di un paese e di un mondo incontro alla catastrofe.

E AVVIENE qui dunque la progressiva maturazione di quello che, all'inizio, era soltanto (o tale sembrava) il rogo di un personaggio tipo di quella società, civile, politica. E mentre i mezzi espressivi dell'interprete si affinanano, si intravede la figura della dichiarata ammirazione sia dei critici più autorevoli del tempo (come D'Amico, Simoni, Palmieri) sia di recensori irregolari e scrittori, e intellettuali diversi (Bontempelli, Savino, Flaminio Piccoli, ecc.), ecco nascere, dietro la maschera poi divenuta classica di De Filippo, scava e dolente anche nel sorriso, un personaggio tipo di Eduardo: la figura di un povero uomo sostanzialmente inerme dinanzi ai drammi e alle angosce della vita, che se ne difende maldestramente o cerca di ignorarli, rifugiandosi dietro le antiche barriere della gente meridionale. Il sogno, il gioco, la magia (e la pazzia, quando occorre). Solo l'urgenza schiacciante di una tragedia più grande potrà, per la forza di una disperazione, spingerlo alla lotta, e sia pure nelle forme svagate ed estrose che in certe momenti di crisi, alla natura di un popolo.

Dalla schietta giocondità, pur percorsa da una vena di follia, che si manifesta in un *giornale d'allarme*, di *Non ti pagano* (1940) all'epopea tragica di *Napoli milionaria* (1945) passa un solo istante, ma è stato fra l'altro l'immane conflitto. E certo la storia del modesto tranviere napoletano, travolto come un fucile dai disastri della

guerra — miseria, fame, bombardamenti, borsa nera, invasione tedesca, occupazione alleata, corruzione, sbandamento morale — conserva tuttora, per coerente tensione e altezza poetica, uno straordinario valore emblematico, una rara capacità di rappresentazione d'un momento esemplare della coscienza collettiva (anche se, rielaborando molto più tardi, nel 1977, il copione in guisa di libretto d'opera per da musica di Nino Rota, l'autore vorrà volgere in nero lo speranzoso finale della vicenda).

Dal 1946 l'attività di Eduardo (che si è staccato da Peppino, facendo compagnia con la sola Titina) conosce poche e brevi soste. Proprio di quella sorta è *Questi fantasmi*, protagonista un meschino il quale, vivendo in una casa che si dice infestata da spiriti, è in realtà palesemente tradito dalla moglie, scambia l'amante per un fantasma benigno, nel esame di coscienza, vergognosi compensi. Paradossale, sostenuto da un'inventiva comica inusuale, il dramma è di una ambiguità, ma con un aspro sapore di fondo.

S EMPRE al 1946 risale *Filumena Marturano*, un'altra delle commedie di Eduardo che hanno conseguito più ampia popolarità in Italia e all'estero. Scritto per l'umanissimo (e di una solida partecipazione in effetti un'eccezionale interpretazione (ma ebbe poi, nella parte, ben degni eredi, da Regina Bianchi e Pupella Maggio), questo dramma dell'amore materno, il quale affronta rischiosamente una materia di romanzo da teatro popolare, illustra in un vero e proprio precipuo della tematica eduardiana: il problema familiare, il contrasto di affetti e di interessi dentro una ristretta convivenza, un piccolo nucleo civile.

Dal '47 al '49, prima nelle *Bugie con le gambe lunghe*, poi nella *Grande magia* e nelle *Voci di dentro*, questo di Eduardo, che ne detiene in effetti un'eccezionale interpretazione (ma ebbe poi, nella parte, ben degni eredi, da Regina Bianchi e Pupella Maggio), questo dramma dell'amore materno, il quale affronta rischiosamente una materia di romanzo da teatro popolare, illustra in un vero e proprio precipuo della tematica eduardiana: il problema familiare, il contrasto di affetti e di interessi dentro una ristretta convivenza, un piccolo nucleo civile.

Dal '54, dopo *La paura*, fino al '56, c'è un'interruzione nel lavoro di Eduardo, che prosegue tuttavia, fecondo, quello del regista, dell'attore, dell'organizzatore. In questo periodo, il teatro di Eduardo, sullo schermo, in una fucilata trascrizione, *Filumena Marturano*, è su un proprio piano, con una regia di Flaminio Piccoli, che tocca con persuasivi accenti polemici e molto calore una chiara tematica emergente dell'emigrazione dal Sud al Nord.

Nel 1954, Eduardo porta a termine un coraggioso progetto di riforma del Teatro San Ferdinando di Napoli, che inaugura con la riproposta della *Filumena Marturano*, e meno celebri attrici hanno preso il posto di Titina, ritirati dalle scene nel '53 e spostati nel '64), ma in modo specifico una formazione appositamente costituita, la Scarpettiana, che agisce dal '55 per un notevole periodo.

Lo stesso è ripreso di Petito, quelle di Eduardo Scarpetta, di F.G. Starace e di altri, Eduardo mette in scena, sul palcoscenico del '55, un dramma di commedia, *Mia famiglia*. Non è una delle sue più felici, ma indicativa tuttavia per certi aspetti delle tensioni, interessi e dei risultati del drammaturgo. Ancora una volta è la storia della crisi di un'azienda, con un'accentuato rilievo al disordine e alle nuove generazioni.

La vicenda non è più quella della guerra e del fermento, ma è stato fra l'altro l'immane conflitto. E certo la storia del modesto tranviere napoletano, travolto come un fucile dai disastri della

successo a ogni costo, la spregiudicatezza cinica. L'autore coglie questi aspetti del mondo, e di una partecipazione ma attraverso una sintesi meno completa e tesa che altrove, e un poco intinta di generico moralismo. Più riuscito, almeno nei primi atti, la successiva *Bene mio e cor mio* (1956), dove il tema familiare è considerato entro termini forse più ristretti, ma in modo da individuare certi nessi, certe radici concrete nella realtà del Mezzogiorno d'Italia. Un'osservazione non dissimile si può fare circa un altro testo, *De Pretore Vincenzo*, vicenda di un piccolo ladro, fra tragedia e favola, che sarà al centro d'un clamoroso caso di censura clericale, esercitato dal Servi di Maria, proprietari della sala romana dove si dava la commedia (solo regista Eduardo, interpreti Achille Millo e Valeria Moriconi), ma non alla brutale interruzione delle repliche. Anche qui, il Sud, con tutto il suo carico di pena e di protesta, è lo specchio in cui Eduardo vede riflesse gli irrisolti dilemmi di un'intera nazione.

A BBASTANZA spessa e sommaria è dunque la divisa che da alcuni critici si è voluta fare tra due periodi della produzione di Eduardo: realistico e intellettualistico. I due elementi consistono in un intreccio in pressoché tutte le sue opere. Nelle maggiori (*Napoli milionaria*, *Filumena Marturano*, *Questi fantasmi*), la riflessione pensosa non disturba, anzi sembra connettersi naturalmente all'istintiva visuale poetica del commediografo; così che queste azioni sceniche, significative di una società e di un costume ben localizzate, raggiungono al tempo stesso un valore che si può dire universale. Non per nulla ad esse sono dovute le più limpide affermazioni di Eduardo all'estero.

Dal dopoguerra, il teatro di De Filippo ha infatti conosciuto molte notevoli sud America alla Germania e all'Austria, alla Spagna e all'Ungheria, amministrato, alla sua maniera, d'una giustizia privata e molto speciale, che si sostituisce alle istituzioni pubbliche, denunciandone obiettivamente la crisi, e comunque l'ineguaglianza rispetto al montare della violenza, generata a sua volta dall'iniquità so-



ziale e culturale (l'ignoranza) come strumento per assoggettare il prossimo). E un cerchio chiuso, la cui geometria ferocia trova esatta corrispondenza nella poderosa concentrazione del dramma (tutto si svolge nel giro di poche ore).

Con *figlio di Pulcinella* (la prima assoluta è dell'ottobre 1962), Eduardo riscopre, in una prospettiva critica, la famosa maschera partenopea; è un'indiretta quanto efficace denuncia del laurismo, che compie proprio in quegli anni i suoi nefasti a Napoli, e che raccoglie una lunga eredità di demagogia; l'argomento del «capopopolo» del suo ambiguo rapporto con la plebe torna nella commedia musicale *Tommaso d'Amalfi* (1963), scritta per Domenico Modugno, e che recupera con tutte le sue ombre e luci una figura storica e mitica insieme, quella di Marco Polo.

Nella stagione '64-'65, Eduardo rappresenta per breve tempo, in un limitato numero di città (esclusa, tra l'altro, Roma e Milano), *Arte della commedia*, che solo assai più tardi (cioè tramite la memorabile serie televisiva del dicembre '75-gennaio '76) sarà valutata secondo i suoi meriti. Operam-

manifesto, essa mette sotto accusa l'indifferenza dei pubblici poteri verso i problemi — anche pratici, quotidiani — del teatro e di chi lo crea, ma altresì è soprattutto verso i rovine, le angosce, i dilemmi della gente semplice, che il teatro deve e può rischiarare. Lo scambio tra personaggi della realtà e attori significa qui, ben al di là del modello pirandelliano, una dialettica tra scena e vita. Personaggi non più in cerca di autore, ma di autorità, non premono sulla coscienza del genitore, ma si scontrano, bensì su quella collettiva. La considerazione, amara e beffarda, di una struttura familiare e sociale basata sull'interesse riaffiora nel *Contratto* (1967), potente grottesco di stampo d'ironia gogoliana, storia di un sedicente mago, o santo, o facitore di finti miracoli, che smaschera col suo equivoco operare l'ipotesi del buon sentimento, dei simulati affetti domestici. Lo spettacolo che si avvale dell'apporto di una scienza o costumi, sta d'eccezione, Renato Guttuso, ha la sua «prima» al Festival di Venezia, e tocca poi le maggiori piazze italiane, non senza suscitare polemiche.

D ISCUSSIONI, e contrasti, solleva anche *Il monumento* (1970), sincretico, unitario e apologetico, tutto raccolto in un luogo isolato (il piedistallo dell'attore, d'una enorme statua abbattuta dall'acqua, dove si riuniscono i campioni di un'umanità caparbiamente «datata» all'indomani del conflitto relettivo e «diverso» (come si sarebbe poi detto), sui quali incombe la minaccia della speculazione edilizia. Fu qui il malato (e forse) di Eduardo, all'epoca un certo smagliarsi e sfumare quasi, in ambiguità metafisica, del discorso di Eduardo, sempre dialettico, che si scontra fra il nucleo familiare, o comunque domestico, la tessitura sociale, la condizione storica, l'attorno scorcio d'una qualche incertezza nella definizione, tra distacco critico e coinvolgimento patetico della realtà, con l'agonista, il maresciallo a riposo Ascanio Fenna, bisogna oggi dire che il pessimismo di Eduardo, il suo distacco, il suo crollo dei valori (non tutti veri, e tutti falsi) di un tempo e sulla loro mancata realizzazione, preserva una certa vitalità poetica, temi attuali di dibattito, accampati drammaticamente nella coscienza collettiva, e si spogliano di una crisi non soltanto economica, ma politica, civile, morale. (Non stupisce, sia rilevato per inciso, la prima, viene usbergo si manifestavano due artisti così lontani tra loro, in apparenza, come Eduardo e Fennino, durante l'attorno scorcio della tragica vita di quest'ultimo, agitata da non troppo dissimili ossessioni).

L'analisi e la critica dell'istituzione familiare, il conduttore dell'opera eduardiana, trovano il loro compimento negli *Esami non finiscono mai* (1973), dove l'emblematica vicenda del protagonista (dal simbolico nome di Guglielmo Speranza), attraverso mezzo secolo di vita, raccoglie molti dei motivi tipici della ricerca precedente, in una prospettiva satirica, pur temperata di umana pietà, che investe il matrimonio borghese, i legami parentali basati sull'interesse, la rima viene usbergo si manifestavano due artisti così lontani tra loro, in apparenza, come Eduardo e Fennino, durante l'attorno scorcio della tragica vita di quest'ultimo, agitata da non troppo dissimili ossessioni).

E UN messaggio di pace, di benevolenza, di tolleranza, in questo mondo sempre più lacerato dai conflitti, è quello che Eduardo esprime attraverso la sua stupenda traduzione in antico dialetto napoletano della *Tempesta* di Shakespeare, in ideale consonanza col sommo autore inglese e col grande personaggio di Prospero. Dalle pagine del testo, la *Tempesta* partecipa levità poi nella registrazione di una sintesi della commedia che Eduardo cura, per il Centro Teatro Ateneo, e che sogghiornerà il pubblico convento ad ascoltare nella stracolma Aula Magna dell'Università di Roma, il 29 maggio 1984: uno splendido concerto di voci, che sono poi tutte, per tutti i ruoli maschili, la voce stessa del geniale attore, piegata ai toni e ai timbri più diversi, sul filo d'un linguaggio sacrosanto recuperato nella sua straordinaria plasticità.

Così Silvio, l'artefice della *Tempesta*, in pericolo di naufragio, va incontro a un altro mago, Prospero, agita con lui e infine spazza la bacchetta dell'estremo scorcio, il teatro, specchio della vita e vita esso stesso, oltre la morte.

(durante una delle repliche degli *Esami*, appunto), è stato colto da male. Ma né l'età avanzata, né le infermità tengono lontano dal lavoro. Negli anni seguenti, eccolo riproporre alla ribalta, con enorme successo, alcuni dei suoi titoli maggiori, da *Natalia* in casa Cupiglio alle *Voci di dentro*; mentre, nello scorcio finale del 1977, mette mano a una nuova antologia televisiva; e intanto scrive ancora, cura regie anche di opere liriche (è un capitolo non trascurabile della sua attività, che lo ha visto ad esempio firmare, negli Anni Sessanta, una stupenda edizione, in prima occidentale, del *Naso di Scioptakovic*), segue gli allestimenti e i debutti di nuove commedie, vengono fatti nei paesi più diversi, dall'Inghilterra alla Scandinavia, dalla Grecia a Israele. Instancabile, ricominciando il Premio Internazionale dell'Accademia del Lincei nel 1972, poi le lauree honoris causa delle Università di Birmingham e di Roma, Eduardo vede nel contempo accrescersi stima, affetto e popolarità presso le giovani e giovanissime generazioni, le quali costituiscono ormai, in larga misura, il suo pubblico, e un tramite verso il futuro.

A I GIOVANI, Eduardo dedica generosamente un suo nuovo impegno, quello d'insegnante di drammaturgia, presso la Bottega teatrale di Gasman a Firenze, e, quindi, all'istituto del teatro dell'attorno romano (ne escono prodotti di scuola, *Sympatia* e *Mettiti al passo*, quest'ultimo rappresentato nella stagione '82-'83). Al giovane, tra sfortunati fra loro, ai reletti, indirizza anche le prime iniziative di senatore della Repubblica, nel settembre del 1981, Sandro Pertini lo ha nominato fra i cinque componenti a vita, di designazione presidenziale, l'assemblea di Palazzo Madama; e in tale veste egli fa visita ai ragazzi dell'istituto «Carlo Filangieri» di Marino, prende a cuore i loro problemi, si adopera presso ogni autorità perché la loro rieducazione sia cosa vera e umana, un riscatto attraverso il lavoro, l'apprendimento di un mestiere (uno dei tanti mestieri che uno sviluppo di storia e senza autentico progresso rischia di far scomparire), il reinserimento nel corpo sociale. Passati gli ottant'anni, e la ricorrenza è stata salutata con sincero trasporto dall'Italia degli umili, ben al di là del suo pur covoso, ufficialmente dimenticato per l'occasione — Eduardo è tutto meno che un «monumento». Se l'età e le infermità limitano il suo ruolo, l'assiduità dell'attore, il regista crea altri spettacoli su testi suoi, di Eduardo e di Vincenzo Scarpetta, e dati, in particolare, alla Compagnia del figlio, Luca De Filippo, che porta avanti con merito la sua illustre tradizione familiare. Ma si produce ancora dinanzi a platee d'eccezione, Eduardo, in recite a versi (e in prosa, raccolte in più volumi, sono stimolante complemento e riscontro all'opera teatrale), talvolta, in un «collega di razza», anche se di tutt'altra formazione, Carmelo Bene.

Una bella sera d'estate del '83, eccolo tornare al suo teatro come interprete pieno, riproponendo magistralmente due scene capitali di *Uomo e galantuomo*, su di esse, una illuminante lezione (che rinviene le fonti originali del testo nella Commedia dell'arte napoletana), lo Stage internazionale di Montalcino, in Toscana; pochi giorni dopo, il 18 luglio, si celebra il centenario del suo anniversario del bombardamento di Roma, è a San Lorenzo, animando delo-convitato ad ascoltare nella stracolma Aula Magna dell'Università di Roma, il 29 maggio 1984: uno splendido concerto di voci, che sono poi tutte, per tutti i ruoli maschili, la voce stessa del geniale attore, piegata ai toni e ai timbri più diversi, sul filo d'un linguaggio sacrosanto recuperato nella sua straordinaria plasticità.

Così Silvio, l'artefice della *Tempesta*, in pericolo di naufragio, va incontro a un altro mago, Prospero, agita con lui e infine spazza la bacchetta dell'estremo scorcio, il teatro, specchio della vita e vita esso stesso, oltre la morte.

Aggeo Sevioli