

## Attore e regista, ma il cinema lo ricorda per il «pernacchio»

ALBERTO CRESPI

ROMA Se c'è una «cosa» per la quale Eduardo De Filippo rimane nella storia del cinema, è il «pernacchio», rigorosamente al maschile: ovvero, lo sberleffo che, nei panni del saggio don Ersilio, insegna all'intero quartiere per di-

struggere la reputazione del duca Alfonso Maria di Sant'Agata dei Fornari. Prima spiega che la «pernacchia» è una cosa volgare mentre il «pernacchio» è un'arte, che solo lui e altri tre in tutta Napoli - ovvero, in tutto il mondo - praticano ancora; poi, con il tono del medico che prescrive la cura, ordina di fare al nobile due pernacchi

al giorno; e infine conclude che «con un pernacchio simile si può fare la rivoluzione».

Non è un caso che si tratti di un film di Vittorio De Sica, *L'oro di Napoli* (1954). Eduardo ha diretto svariati film senza mai diventare un grande regista di cinema, mezzo al quale si è presumibilmente avvicinato perché, soprattutto ne-

gli anni '50, assicurava guadagni ben maggiori rispetto al teatro. E anche come attore, forse è venuto il momento di dire una bestemmia: probabilmente Peppino si è adattato allo schermo meglio di lui, per il superiore istinto comico, e non solo nei film accanto a Totò (basti pensare alle *Tentazioni del dottor Antonio*, l'episodio felliniano di *Boccaccio '70*).

A proposito di Fellini: è profondamente felliniano anche il film forse più interessante dell'Eduardo regista, *Fortunella* (1958). Oltre al grande Federico, la sceneggiatura era scritta dalla sua squadra (Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano) e

la protagonista era Giulietta Masina, nei panni della solita «idiota» di buon cuore, sul genere *La strada*. È un film spesso ipersentimentale, che si guarda ancora oggi con gusto per la presenza di un Alberto Sordi inaffidabile e supercialtrone; e si ascolta con curiosità perché in esso il musicista Nino Rota inventò un tema che poi, con notevole disinvoltura, riciclò nel *Padrino* di Francis Coppola, dandogli fama mondiale.

La prima regia di Eduardo fu comunque *In campagna è caduta una stella*, altro film con una storia da raccontare. Girato nel '40, è una rara occasione di vedere i due

fratelli insieme (durante la guerra avrebbero artisticamente «divorziato»). È tratto da una commedia di Peppino, *A Coperchia è caduta una stella*, e narra l'arrivo in un paesino del Sud di una capricciosa diva americana che deve sposare un nobile locale; finisce nella casa di due fratelli agricoltori, che si innamorano entrambi di lei. Lo scoppio della guerra complicò assai le riprese, soprattutto perché l'attrice americana Rosina Lawrence tornò in patria a gambe levate.

Sarebbe assai curioso rivederlo, così come l'ultimo film in coppia di Peppino ed Eduardo, *Ti conosco*

*mascherina*, girato nel '44 e tratto da una farsa di Scarpetta. Curiosamente più grigie le regie di Eduardo da testi propri, come *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano*. Mentre una bella prova d'attore rimane il nobile convinto dell'esistenza degli spettri in *Fantasma a Roma* (1960), di Antonio Pietrangeli: dove c'è forse un'influenza di *Questi fantasmi*, famoso testo teatrale di Eduardo, ma dove soprattutto si intravede - grazie al brillante copione di Ennio Flaiano, Ruggero Maccari e Ettore Scola - una via «fantastica» alla commedia italiana che purtroppo non è più stata sfruttata.



## «Quando mi disse: mai più in Francia»

### I ricordi di un'amica e traduttrice

HUGUETTE HATEM

La scoperta del teatro di Eduardo in Francia si è fatta in due tempi. Nel 1952, Valentine Tessier recitò con grande successo *Filumena Marturano*, tradotto con il titolo di *Madame Filoumené*, poi Jacques Fabry interpretò *Non ti pago*. Nel 1956, Eduardo venne lui stesso a recitare, poi a mettere in scena in francese, al teatro del Vieux Colombier, *Questi fantasmi*. Il maestro, che non parlava la nostra lingua, dirigeva gli attori più con i gesti e l'esempio che con le parole. La giovane Rosy Varte (che una trentina d'anni dopo fu Rosa Priore in *Sabato, domenica e lunedì*) racconta che gli attori facevano apposta a non capire i giochi scenici indicati dal loro prestigioso autore-attore-regista, per costringerlo a ripetere lui stesso le sue stupefacenti dimostrazioni.

Nel 1962, il critico del *Figaro* accolse *Zi' Nicà* (titolo dato allora a *Le voci di dentro*) non veramente male, ma con una certa condiscendenza. Eduardo, deluso, pensò giustamente che la Francia non fosse matura per accogliere le sue commedie e per vent'anni rifiutò di venirci e di esservi allestito. Un giorno, con il batticuore, gli scrissi nel segreto di un camerino per spargli che lo sguardo della Francia sull'Italia, su Napoli, era cambiato grazie al cinema italiano, a Visconti, a Fellini, a Ettore Scola, ai grandi romanzieri tradotti in Francia, e infine ai viaggi turistici. Era il 1982. Continuavo a tradurre per piacere personale le commedie di Eduardo e avevo trovato una pro-

UN GENIO ALL'OPERA

## E col «Don Pasquale» a Chicago convertì alla lirica gli «infedeli»



Qui sopra Eduardo in una foto degli ultimi anni, sopra a sinistra con Totò nel film «Yvonne la nuit» e a destra sul set di un film

RUBENS TEDESCHI

Nella vita teatrale di Eduardo De Filippo, la regia lirica è soltanto una parentesi, praticamente racchiusa in un decennio, 1959-60. *La Pietra di Paragon* di Rossini e *Il Barbiere di Paisiello* alla Piccola Scala. 1963, *Don Pasquale* a Edimburgo. 1964, *Il Naso di Sciotakovic* al Maggio Fiorentino. 1965-66, *Il Barbiere di Rossini* e *Rigoletto* all'Opera di Roma. 1966, *Cenerentola* al San Carlo di Napoli. 1970, *Falstaff* al Maggio. Al teatro lirico tornerà poi per montare, a Spoleto nel 1977, la propria *Napoli milionaria* musicata da Nino Rota. Infine, nell'82, riprenderà alla Piccola Scala *La Pietra di Paragon*, chiudendo così dove aveva cominciato.

In totale, otto regie di opere altrui e nove con il proprio testo. Un numero modesto per un teatriere che affermava di «essere nato per la musica». Lo ripete con soddisfazione alla vigilia dell'ultima apparizione scaligera: «Non sono un regista che fa l'opera perché è chic. Sono nato e cresciuto in una famiglia di musicisti. Da ragazzo mostravo qualità di direttore d'orchestra. Ho studiato pianoforte, chitarra, mandolino, ma purtroppo con un cattivo maestro che non poteva insegnarmi nulla. E così, perché non avevo voglia di studiare con quel maestro, ho fatto musica per me».

Verità di questo tipo, s'intende, non vanno prese alla lettera. Coglie il segno Fedele D'Amico in uno scritto sull'*Unità* del 2 novembre 1984: «Nel mondo lirico, Eduardo si muoveva

per forza d'istinto. Non praticava concerti né teatri lirici, se non per eccezione, non aveva cultura musicale; ma, di fronte al fatto musicale concreto, capiva: così come capiva, a colpo d'occhio, la gente, il mondo». Per ciò il suo campo è l'opera che ha le sue radici nel teatro dell'arte: in quel teatro di maschere dove l'ironia corregge l'eccesso del sentimento, e dove Eduardo si muove, puntualizzava Mario Pasi, con la sicurezza di chi, avendo nel sangue il congegno storico dell'opera buffa, può farlo rivivere in tutta la sua discreta e razionale eleganza. Il dramma gli darà solo irritazioni. Prova ne sia il *Rigoletto*, fonte di storici scontri coi grossolani coristi romani: *Me ne vado* grida il regista sdegnato. «E vattene» risponde una voce anonima, nascosta nel gruppo.

Il comico, invece, non conosce frontiere. Quando affronta *Il Naso di Sciotakovic*, un lavoro e un musicista di un altro mondo, non solo geografico, ottiene il più felice dei risultati impiegando, ancora una volta, la chiave personalissima, individuata nella battuta ironica rivolta a Fedele D'Amico: «Ma i russi che ti credi che siano? Sono dei napoletani anche loro!». Niente teorie alla Mejerhold. La pratica è l'individuazione dei congegni buffi, delle melle che fanno scattare il riso; di tutto ciò, insomma, su cui il teatro comico ha sempre vissuto, cominciando da Plauto.

In questo sta il pregio e il limite di De Filippo nel settore lirico. Le ventate rinnovatrici che investono, nel Sessanta, la scena musicale, gli restano estranee. Con la sicurezza maturata in

SUD-NORD

## A Milano in trionfo: a teatro e tra gli operai dell'Alfa Romeo



MARIA GRAZIA GREGORI

MILANO «I milanesi si voltano: è tornato Eduardo» scriveva sulla prima pagina del *Corriere della Sera* il critico Roberto De Monticelli. Era il maggio 1980 e l'articolo e il titolo sancivano non solo un ritorno molto atteso ma anche il ricomporsi di un rapporto accidentato fra un artista e una città, esistente fin dagli Anni Trenta quando Eduardo, Peppino e Titina De Filippo lavoravano insieme nel Teatro Umoistico. Il grande autore-attore-regista, ritorna così a Milano, al Teatro Manzoni, con *Gennarelli*, *Dolore sotto chiave*, *Sik Sik l'artefice magico*, dopo che dal pubblico milanese si era congedato nel 1971 con la regia di *Ogni anno punto e a capo* presentato al Piccolo Teatro e interpretato da Franco Parenti che, anche precedentemente, aveva avuto l'onore di lavorargli accanto. Un ritorno che ripristinava il legame con quel pubblico che tanti anni prima aveva decretato il suo «successo nazionale» - come ricordava Franco Parenti -, nel '34 sul palcoscenico del Teatro Odeon con *Chi è chiu felice è me*. Eduardo, colpito dall'accoglienza strepitosa di Milano la fredda, si stupiva: «Milano? Che città! Accogliermi così: siamo matti!». E a Milano in palcoscenico, spense le ottanta candeline del suo compleanno. I rapporti con Milano Eduardo li aveva tenuti soprattutto attraverso la parte più progressista della città: per esempio con il Piccolo Teatro e soprattutto con Paolo Grassi tanto che nella serata di

inaugurazione del primo stabile d'Italia, il 14 maggio 1947, inviò un biglietto d'augurio che diceva: «Caro Paolo, con cuore fraterno, comprensivo e napoletano, ti auguro la grande gioia del successo. La prima pietra è su: forza! Tuo Eduardo». Rapporti che via via si erano fatti più stretti fino ad approdare, nella stagione '64-'65, nel progetto di un ponte ideale Napoli-Milano e in una condizione del due del Teatro San Ferdinando di Napoli. Il programma? *Il berretto a sonagli* di Pirandello, *Dolore sotto chiave*, *Uomo e galantuomo*, *L'arte della commedia* di Eduardo e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni con la regia di Strehler. Diceva la dichiarazione d'intenti: «Nell'anno in cui Napoli e Milano sono state collegate direttamente da una grande autostrada, avvenimento storico che segna la realizzazione di un nuovo passo per l'effettiva unità del Paese, questo ponte teatrale viene a rafforzare un processo di rinascita e di rinnovamento della nostra vita sociale e culturale». Un progetto che si atterrà nelle secche della realpolitik teatrale.

In quel magico e irripetibile 1980, dunque, Eduardo era arrivato a Milano. E ci era tornato anche nell'autunno per andare al Salone Pier Lombardo e all'Alfa Romeo di Arese, minacciata dai licenziamenti, dalla ristrutturazione, dalla cassa integrazione. Qui, di fronte a più di diecimila spettatori accalcati nel Padiglione 6 del gruppo motori, lesse alcune poesie, con la sua voce fragile e intensa, sul nascere e il morire, l'amore e la fatica, la giustizia e l'ingiustizia, l'amarazza, la solitudine, la malinconia. Poesie - spiegava - «per chi non sa come andare avanti. Ci sono molte nubi ma passeranno, vedrete, perché io porto buono». Grande Nonno invocato dai diecimila, stretto nella sua giacca a vento che lo rendeva ancora più minuto, Eduardo si mostrava a questa platea unica nel suo genere. Ritornò a Milano ancora nel 1981, sulla ribalta del Teatro Nazionale, dove suo figlio Luca debuttava come capocomico oltre che come protagonista della farsa *La donna è mobile* di Eduardo Scarpetta di cui il padre firmava la regia. Un'apparizione un po' speciale, la sua: il Presidente della Repubblica Pertini lo aveva appena nominato senatore a vita. Alla fine dello spettacolo apparve invocato dagli spettatori. «Senatore!» gli aveva gridato una donna dalla balconata mentre il pubblico in piedi applaudiva commosso. I ringraziamenti furono in tutto e per tutto degni di Eduardo: «grazie al teatro, grazie al popolo, grazie a Pertini». E poi: «Ancora una volta, qui, alla ribalta, sono Eduardo...Questo è mio figlio Luca...». L'ultima volta che Milano lo vide fu nel corso di un'affollatissima conferenza stampa al Piccolo Teatro: stava accanto a Giorgio Strehler che di lì a poco avrebbe messo in scena *La Grande Magia*. Lo spettacolo, destinato a una lunghissima vita, venne presentato con grande successo il 3 maggio 1985. Ma Eduardo, «tradendo» l'appuntamento non era presente: la morte se l'era portata via la notte del 31 ottobre del 1984. La sua orazione funebre l'aveva tenuta un altro grande autore-attore-regista, milanese d'adozione, Dario Fo.

mezzo secolo, trasferisce nell'opera i propri colaudati meccanismi. I suoi allestimenti sono, in realtà, corsi di recitazione e di mimica per i cantanti. Quando gli chiedono gli «appunti di regia» da pubblicare sul programma di sala, ha un moto di fastidio. Li rifiuta e, forse, non li ha neppure perché il suo teatro nasce sulle tavole del palcoscenico, attento - dice - a «non prevaricare su interpreti e testo» nel pieno rispetto per lo spettatore. Il pubblico, per Eduardo, è adulto. Persino quello americano cui presenta, alle fine del '64 (alla Lyric Opera di Chicago) il suo vecchio *Don Pasquale*, capace - secondo il *Chicago Tribune* - di «tramutare il più acerrimo nemico dell'opera in un fermo credente». Poco dopo, a New York, la sua commedia *Sabato, domenica, lunedì* cade malamente. La regia, questa volta, è di Zeffirelli che infla una canzone napoletana all'inizio e dappertutto «una sarabanda di url, gags da circo equestre, isterismo» ecc. Parole di De Filippo che, sfogandosi con Peter Nichols, aggiunge: «Il realismo di Zeffirelli, a volte, mi fa rabbrivire: mettere una canzone di Di Giacomo, con mandolini che singhiozzano, in testa a una mia commedia è (lo dico per farti capire, non per fare paragoni) come mettere *Volga Volga* nel *Giardino dei ciliegi* per far capire che si svolge in Russia». Assurdo, ma non casuale. Lo spiega lo stesso Zeffirelli al perplesso De Filippo durante una prova: «Tu non conosci gli americani, questo vogliono». Eduardo non sarebbe mai caduto in un errore tanto grossolano. Stima troppo l'intelligenza per mendicare il consenso degli stupidi. Presunti, per di più.

Francia e nonostante il peso della componente napoletana (la comicità nasce soprattutto dalla difficoltà di *Sik Sik* ad esprimersi in italiano corretto), il pubblico riesce a coglierne la profondità, l'aspetto derisorio e la tragicità della condizione di un povero artista. Non si può parlare di *Sik Sik* senza evocare il suo grande seguace: Otto Marvuglia della *Grande Magia*.

Fatto strano: nel 1987, mentre Giorgio Strehler presentava in italiano *La Grande Magia* all'Odeon, il Tep metteva in cartellone in francese *Le voci di dentro*. In questo lavoro recitava la parte di Teresa Amitrano; nella troupe, dove c'era pure Milena Vukotic, avevamo tutti l'impressione che Eduardo fosse con noi. Nel 1992, Françoise Fabian, in *Filumena Marturano*, (regia

