

IL LAVORO DI EDUARDO SULL'ATTORE. *BENE MIO E CORE MIO*, PROVE AL

TEATRO ATENEIO

ALESSANDRA MARFOGLIA

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA IN: STORIA, TEORIA E TECNICA DEL

TEATRO E DELLO SPETTACOLO: LE NUOVE TECNOLOGIE DIGITALI PER LA

RICERCA SULLO SPETTACOLO, XVII CICLO. FACOLTA' DI SCIENZE

UMANISTICHE, UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"

COORDINATORE PROF.RE FERRUCCIO MAROTTI, PRES. DELLA

COMMISSIONE PROF.RE ALFREDO EDUARDO BELLINGERI, DOCENTI

ESAMINATORI:

PROF.RE VITO DE BERNARDI, PROF.SSA LUISA TINTI

In questa sede si vuole mostrare il lavoro di Eduardo De Filippo capocomico: il lavoro sul palcoscenico prima del confronto con il pubblico. In che modo egli lavorava sugli attori per dare una tridimensionalità, una forma nei corpi e nello spazio, a ciò che fino a quel momento era solo in un testo. Ci siamo avvalsi di uno degli ultimi strumenti di cui la ricerca scientifica può servirsi: il DVD. Ciò è stato possibile grazie a due documenti video: le riprese delle prove da Eduardo dirette per la rappresentazione della sua commedia *Bene mio e core mio*, realizzate nel 1983 al Teatro Ateneo dell'Università "La Sapienza" di Roma; e le interviste ad alcuni attori e collaboratori del grande commediografo raccolte dal Centro Teatro Ateneo tra il 1999 e il 2001. Paradossalmente questo materiale video si è rivelato un documento dell'arte di Eduardo più efficace di quelli che ambivano ad essere tali. Mentre le riduzioni televisive hanno trasformato le sue opere teatrali in prodotti televisivi, queste riprese fatte con nessun intento estetico, ci offrono una testimonianza più diretta (o meno mediata) del lavoro di Eduardo De Filippo. Lo studio prende inizio con una breve descrizione del contesto storico-

sociale degli anni in cui la commedia è stata composta, prosegue con un'analisi del testo ed il suo confronto con la versione modificata per la messa in scena del 1983.

A teatro io devo stare solo, con gli allievi o con gli attori che devono provare un lavoro. Ma chi si permette di far entrare qualcuno a sentire un disgraziato che sta lì che deve imparare un ruolo, deve entrare in un personaggio, e magari sta a criticare prima ancora che questo personaggio si sia confessato all'attore?!

Eduardo agli allievi del corso di drammaturgia tenutosi all'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza" nel 1981.

INDICE

Introduzione:	pag.	6
Il contesto storico sociale.....	pag.	7
Parte I:	pag.	9
1.1. <i>Bene mio e core mio</i> , storia e sintesi del testo.....	pag.	10
1.2. Le rappresentazioni e la critica.....	pag.	10
1.3. I personaggi.....	pag.	11
1.4. Le azioni scena per scena.....	pag.	17
1.5. 1955-1983: le due stesure a confronto.....	pag.	22
1.5.1. Le modifiche al testo.....	pag.	23
Parte II	pag.	27
2.1. Il lavoro di Eduardo sull'attore. Profilo di capocomico	pag.	28
2.1.1. Le compagnie.....	pag.	28
2.1.2. L'assegnazione dei ruoli.....	pag.	29
2.1.3. Le prove.....	pag.	30
2.1.4. In scena.....	pag.	35
2.1.5. Cento, uno, nessuno Eduardo.....	pag.	38
2.2. Le prove di <i>Bene mio e core mio</i> al Teatro Ateneo....	pag.	40
2.3. I documenti video di Eduardo.....	pag.	41
2.4. <i>Bene mio e core mio</i> : il DVD.....	pag.	42
Conclusioni	pag.	45
Appendici: documenti	pag.	47
Documento n° 1: le diverse stesure a confronto	pag.	49
1.1. le modifiche al personaggio di Pasqualino.....	pag.	49
1.2. le battute tagliate.....	pag.	55
1.3. la scena aggiunta nel finale.....	pag.	58
Documento n° 2: affermazioni di Eduardo sull'attore	pag.	62
2.1. <i>Lezioni di teatro</i>	pag.	62
2.2. <i>Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite</i>	pag.	67
Documento n° 3: la parola agli attori	pag.	69
Regina Bianchi.....	pag.	69
Giuliana Calandra.....	pag.	69
Antonio Casagrande.....	pag.	70
Isa Danieli.....	pag.	71
Carlo Giuffrè.....	pag.	71
Marisa Laurito.....	pag.	72
Valeria Moriconi.....	pag.	74
Mario Scaccia.....	pag.	75
BIBLIOGRAFIA	pag.	77

Introduzione

In questa sede si tenterà di mostrare il lavoro di Eduardo De Filippo capocomico -il suo ruolo guida per gli attori, le indicazioni, gli insegnamenti tesi alla realizzazione di una messa in scena- avvalendosi di uno degli ultimi strumenti di cui la ricerca scientifica può servirsi: il DVD.

Ciò è reso possibile grazie a due documenti video: le riprese delle prove da Eduardo dirette per la rappresentazione della sua commedia *Bene mio e core mio*, realizzate tra il 14 e il 19 marzo 1983 al Teatro Ateneo dell'Università "La Sapienza" di Roma; e le interviste ad alcuni attori e collaboratori del grande commediografo raccolte dal Centro Teatro Ateneo tra il 1999 e il 2001.

Lo studio prende inizio con una breve descrizione del contesto storico-sociale degli anni in cui la commedia è stata composta, prosegue con un'analisi del testo ed il suo confronto con la versione modificata per la messa in scena del 1983, infine, delinea un profilo dell'Eduardo capocomico e maestro di recitazione sulla base dei documenti raccolti e che abbiamo riportato in gran parte nelle appendici.

Il contesto storico-sociale

Eduardo scrive *Bene mio e core mio* nel 1955, alla fine di un periodo di transizione iniziato dieci anni prima, e che aveva visto l'Italia passare da un'economia rurale a preindustriale a industriale, con tutti i condizionamenti e le trasformazioni culturali che ciò ha comportato.

Nell'Italia postbellica le condizioni di vita e di lavoro di tutta popolazione erano precarie. Fame, miseria, malattie, analfabetismo erano diffusi ovunque. Lo sviluppo industriale era debole e parziale. Una frazione molto ampia della popolazione e della forza lavoro permaneva ancora nelle campagne, vivendo di attività agricole molto arretrate. I disoccupati rappresentavano una frazione molto elevata della forza lavoro, e una parte rilevante degli occupati viveva di attività precarie, senza garanzia di un reddito adeguato o di continuità nel rapporto di lavoro. Ma le proteste e le agitazioni di massa che, entro il 1950, forzarono il governo a introdurre misure riformistiche che favorissero la crescita dell'economia a beneficio di una più ampia porzione della popolazione italiana; la determinazione con cui gli italiani partecipavano alla vita della nazione; la curiosità per gli sviluppi culturali stranieri, incominciarono a far perdere al paese il suo aspetto rurale e provinciale. La fabbrica diventava il posto di lavoro sognato, si diffondevano i nuovi beni di consumo: gli scooter, le utilitarie, gli elettrodomestici, e l'alimentazione diventava più ricca e variata. La speranza di lavorare in fabbrica spingeva milioni di italiani a cambiare residenza, a cercare alloggi miseri ma costosi, perché il lavoro restava mal retribuito e i servizi insufficienti.

In questo periodo di transizione, sebbene la società italiana fosse sempre caratterizzata da profonde differenze a livello culturale e di abitudini, l'incontro nei centri urbani della popolazione rurale -che aveva lasciato la campagna in cerca di un'attività che le permettesse di sopravvivere-, ridusse e smussò le resistenze tra le diverse tradizioni locali. Era il primo passo verso una uniformazione dei gusti e quindi verso l'affermarsi di un nuovo stile di vita, che si rifaceva al modello americano e che era ben diverso da quello che caratterizzava la vita di provincia o delle campagne; anzi, tendeva a stemperare gli schemi e i condizionamenti della cultura tradizionale che gli emigranti si portavano dietro. Le virtù tradizionali del risparmio venivano intaccate, il consumo non era più segno di immoralità ma faceva parte del nuovo motore produttivo dell'emancipazione collettiva; gli antichi valori, quale quello della *famiglia*, venivano messi in discussione apertamente.

Nel 1955 Eduardo scrive due commedie: *Mia famiglia*, dove l'autorità del *pater familias* è messa in discussione dai figli che rifiutano il ruolo guida del padre per rivendicare una piena autonomia decisionale; e *Bene mio e core mio*, dove il conflitto tra un fratello e una sorella è lo spunto per svelare gli egoismi e le ipocrisie che si celano dietro i legami familiari.

Parte I

1.1. *Bene mio e core mio*, storia e sintesi del testo.

Bene mio e core mio viene messa in scena da Eduardo De Filippo nella stagione teatrale 1955-'56¹, senza più essere ripresa in seguito.

La prima pubblicazione risale al 1956, per la collana "Piccola biblioteca scientifico-letteraria, 71" di G. Einaudi. Nel 1958 compare nel secondo volume della *Cantata dei giorni dispari*. Nel 1974 viene nuovamente pubblicata in una collana Einaudi: "Collezione di teatro, 179". In tutte queste pubblicazioni e nelle riedizioni dello stesso volume della *Cantata*, il testo non subisce varianti.

Nel 1964 Eduardo ne realizza la messa in scena televisiva² per il secondo ciclo di commedie a lui dedicato, intitolato «Il Teatro di Eduardo» per RAI DUE. La commedia viene ripresa, infine, nel 1983 dalla compagnia «Ente Teatro Cronaca», per la regia dello stesso Eduardo.

In un volantino fatto girare fra il pubblico della prima milanese del 13 dicembre 1955, Eduardo spiega il significato del titolo della commedia:

“Bene mio e core mio” è l’espressione abituale con la quale la gente del mio paese diagnostica e sintetizza ironicamente il tiro mancino che di sovente viene praticato ai suoi danni da una insospettabile persona di famiglia [la quale] riesce altresì a far risultare lo spirito di sacrificio che determinò il suo gesto, nonché la colpa totale e l’intera responsabilità delle conseguenze che ne deriveranno a carico del congiunto danneggiato.³

Protagonisti della commedia sono due fratelli che vivono insieme nella casa dei genitori ormai defunti: Lorenzo, restauratore, e Chiarina nubile quarantenne timorata di Dio. L’azione ha inizio quando l’uomo vuole ristrutturare la casa. Chiarina, che ne ha fatto un monumento ai genitori, reagisce con un comportamento tale che induce il fratello a partire per un viaggio di lavoro negli Stati Uniti. Al suo ritorno Lorenzo trova una situazione familiare capovolta: Chiarina è incinta ed ha intenzione di sposare il padre del bambino, Filuccio, giovane fruttivendolo. La nuova coppia chiede in regalo a Lorenzo quattro stanze e un magazzino da lui acquistati precedentemente. Presto Lorenzo si rende conto che i due sono mossi da avidità, e riesce a capovolgere di nuovo la situazione. Infatti, scopre che Filuccio ha intestato le stanze e il magazzino alla ricca matrigna che egli manovrava approfittando del suo carattere mite e superstizioso. Conosciutala se ne innamora e sposandola ritorna in possesso di ciò che era già suo.

1.2 Le rappresentazioni e la critica

Bene mio e core mio ha riscosso un discreto successo da parte della critica che ha espresso simili giudizi anche a quasi trent’anni di distanza. Se unanime è stato il consenso per l’interpretazione degli attori, perplessità ha invece suscitato la struttura della commedia che è stata definita «macchinosa»⁴. Il terzo atto è quello che ha lasciato interdotta una buona parte

¹ Gli interpreti sono: Eduardo, Dolores Palumbo, Nino Veglia, Rino Genovese, Pietro De Vico, Ugo D’Alessio, Elisa Valentino, Isa Danieli, Lello Grotta, Maria Vinci, Peppino De Martino, Nello Ascoli, Luisa Conte, Lilly Romanelli, Pietro Carloni, Giuseppe Anatrelli, Luca De Filippo

² Gli interpreti sono: Eduardo, Glauco Onorato, Filippo De Pascale, Massimo Ungaretti, Michele Faccione, Anna Miserocchi, Vera Nandi, Pietro Carloni, Carlo Giuffrè, Antonio Ercolano, Armida De Pasquali, Maria Teresa Lauri, Rino Genovese, Luisa Conte, Enzo Cannavale, Dori Dorica.

³ Testo in «Il Dramma», dicembre 1955, pag. 54-55.

⁴ E. CONTINI, “*Bene mio e core mio*”. *Tre atti di Eduardo De Filippo*, «Il Messaggero», Roma, 28 novembre 1955, pag. 3.

della critica: il capovolgimento della situazione operato da Lorenzo con la sua offerta di matrimonio a Donna Virginia è sembrato sbrigativo e schematico. Per il critico Mario Stefanile l'eccesso di realismo⁵, ha addirittura alterato «la verità poetica della commedia». Ma i limiti attribuiti al testo, per questi i critici sono stati superati dalla recitazione⁶, alimentando in questo modo quel pregiudizio che vuole i testi di Eduardo inscindibili dalla sua recitazione. Ma c'è anche chi come Vito Pandolfi definisce la commedia un «lavoro [...] tra i più equilibrati e ben costruiti di tutta l'opera di Eduardo [...]». Eduardo dota il nostro teatro di oggi dei suoi frutti più maturi e succosi»⁷.

Nel 1983 le analisi dei critici non potevano non partire dal confronto con l'evento di quasi trent'anni prima, da qui l'attenzione alle differenze: il diverso contesto sociale, le differenze testuali; l'assenza di Eduardo sulla scena e la sua presenza nella sola direzione degli attori. Il consenso è stato comunque unanime, ma è stato più un elogio alla ormai consacrata bravura del commediografo⁸ che al vero valore della commedia i cui personaggi avrebbero risentito degli anni passati. Scrive Tommaso Chiaretti: «Ma, consegnandolo a un altro, il personaggio, lo stesso Eduardo si è reso conto di quanto fosse lontano, estraneo, chilometricamente distante»⁹, e vede in questo il motivo dei cambiamenti che Eduardo ha introdotto nel testo: «E allora ha riscritto tutto il terzo atto, eliminando un personaggio di ragazzo ritardato e "innocente", e scoprendo con cattiveria tutte le carte degli altri». Chiaretti considera le modifiche al terzo atto, dove tutto viene esplicitato senza lasciare spazio agli originari sottointesi, come il tentativo dell'autore di modernizzare un testo ormai invecchiato. Ma se Eduardo ha scelto di riproporre questa commedia dopo tanti anni, lo ha fatto perché era consapevole che aveva ancora qualcosa da dire, ed essendo un autore aderente al mutare della realtà che lo circonda ha riscritto il testo al modo più congeniale per il momento: prediligendo l'esplicito. Anche nel suo ultimo capolavoro, *Gli esami non finiscono mai* del 1974, le ipocrisie latenti nei rapporti familiari sono al centro della scena. Eduardo vuole insistere sul significato della famiglia e delle relazioni che la determinano perché ciò che egli mette in scena è la nostra società, di cui la famiglia è il nucleo formante.

1.3. I personaggi

I personaggi della commedia sono così riportati in tutte le pubblicazioni:

- Lorenzo Savastano, restauratore di quadri
- Chiarina, sua sorella
- Matilde, loro vicina di casa

⁵ M. STEFANILE, *Al San Ferdinando "Bene mio, core mio" di Eduardo De Filippo*, «Il Mattino», Napoli, 26 aprile 1956: «[...] I caratteri, disegnati con tanta acutezza prima si capovolgono. Lorenzo riesce sí a far sposare Chiarina con Filuccio e sembra cedere alle improvvise avidità di denari e di doni della sorella, quando ecco che anche lui si sposa e proprio con la mia matrigna, giovane e piacente, di Filuccio. Così che la dote destinata a Filuccio viene intestata alla matrigna, in una beffa che sarebbe piaciuta sí a Boccaccia ma che in verità altera, profondamente, la verità poetica della commedia. La quale per i primi due atti era tenuta sí sul filo rigoroso della realtà ambientale e sociale, era sí una pittura di caratteri, era sí cronaca: ma a un modo superiore, in una articolazione fantastica che del naturalismo dell'impianto lasciava vivere solo la parte vitale e ci pareva già di poter gridare al capolavoro [...]».

⁶ E. P., *"Bene mio, core mio". Tre atti di Eduardo De Filippo*, «Corriere della sera», Milano 14-15 dicembre 1955: «Eduardo De Filippo è un autore di vittoriosa esperienza e sa condurre felicemente a porto le vicende complicate. La sua recitazione illumina e giustifica tutto»; E. CONTINI, cit., «L'interpretazione veramente eccellente da parte di tutti gli attori, ha in parte attenuato la schematicità finale: parte di quanto il testo ha trascurato, è stato aggiunto dalla bravura degli esecutori».

⁷ V. PANDOLFI «Il Dramma», dicembre 1955, pag. 65.

⁸ A. SAVIOLI «L'Unità», 24 febbraio 1984: «concertata e diretta da Eduardo con tocco di maestro, sapiente nella scansione del ritmo dialogico, nell'incastro di scene e controcene, nella guida degli attori».

⁹ T. CHIARETTI «La Repubblica», 24 febbraio 1984.

- Filuccio, ortolano
- Virginia, sua giovane e bella matrigna
- Pummarola, uomo di fatica di Filuccio
- Gaetano Cannavacciuolo, zio di Filuccio
- Maria, cameriera di casa Savastano
- Valeria Musso, ostetrica
- Architetto
- Primo, secondo e terzo muratore
- Balìa.

Lorenzo, nella didascalia che accompagna la sua entrata in scena, è descritto come «un uomo anziano, sui cinquant'anni ben conservati»¹⁰. E' un uomo sicuro di sé, colto, razionale, sensibile, capace di intravedere cosa si cela dietro le parole e gli atteggiamenti delle persone. Infatti, nel primo atto mostra di sapere che il tentativo di suicidio della sorella non è mosso da ragioni morali, come la donna vuol far intendere, bensì dal desiderio di lei di tenerlo legato a sé:

LORENZO [...] Anche ammesso ce io mi sia innamorato della tedesca, che c'entri tu che da otto mesi non mi perdi di vista? Che me so' miso 'a polizia segreta alle spalle? Quale contratto abbiamo firmato, io e te? Di fronte a quale autorità abbiamo preso impegno formale di rimanere legati per la vita, l'uno all'altra, come i fratelli siamesi? Chiari', siente a tuo fratello: chesta è 'a zitellanza. A te ce voleva 'o marito.¹¹

Altresì si mostra capace di manovrare le parole al fine di raggiungere uno scopo preciso. Così fa nel terzo atto, dove inventa una storia per convincere Donna Virginia a liberarsi del lutto sia negli abiti che nel comportamento:

LORENZO [...] Chiunque si copre il corpo con questa stoffa avverte una specie di benessere; riceve una influenza benefica, capace di trasformare in euforiche manifestazioni di gioia qualunque stato depressivo della persona [...]. Tutto il mistero consiste nel disegno e nei colori. Permettete (*Prende un lembo del broccato e vi punta sopra l'indice perché la donna possa seguirlo nei suoi ragguagli e particolari che egli intende segnalare, per rendere a lei più semplice la rivelazione dell'arcano*). Guardate questo disegno come parte involuto, e con quale vigore prende corpo, per poi descrivere una curva delicata che va a formare inaspettatamente questo groviglio? Questo tracciato lo percorre il pensiero, indipendentemente dalla nostra volontà. Il pensiero parte col disegno, s'irrobustisce via via, piega con la curva delicata, e raggiunge il groviglio, il quale cancella inesorabilmente la macchia scura del colore triste che ognuno di noi porta sulla coscienza. Il colore triste quale è? Il nero. Quali sono i colori che si sovrappongono, al colore triste? Eccoli qua. (*Li enumera indicandoli uno per uno*) Il rosa, il rosso, il celeste, il verde... Una volta cancellato il colore triste, entrano in funzione quelli allegri. Difatti, non appena vi ho messo la stoffa sulle spalle, avete smesso di piangere.¹²

Il personaggio di Chiarina ci viene presentato così nella didascalia della commedia

[...] Chiarina ha più di quarant'anni, non la si potrebbe definire brutta; ma neppure bella. Dimostra quattro o cinque anni di meno, questo sí, un poco per la freschezza delle carni e il colore roseo della pelle, e un poco per i lineamenti infantili del suo

¹⁰ *Ivi*, pag. 96.

¹¹ *Ivi*, pag. 102

¹² *Ivi*, pag. 161.

volto [...]. Le lenti spesse degli occhiali in tartaruga non riescono a sottrarre alla nostra attenzione il lampeggiare cattivo dei suoi occhi [...].¹³

E lei stessa, parlando con Matilde, la vicina di casa si descrive in questi termini

CHIARINA E che me ne sono vista della vita? Tengo quarantadue anni, sarò andata a teatro sí e no quattro cinque volte. Non conosco cinematografo, non tengo amicizie. Ero giovanetta, sapete... a quattordici quindici anni cominciano i primi grilli per la testa. Niente mi diceva la buonanima di mammà... che possa stare nella schiera degli angeli... ma mi guardava mestamente, come per dire: «Chiari', mo ti metti ad amoreggiare? E la casa?» Mammà era delicata come una libellula, con un polmone solo, stava sempre tienimi che mi tengo... Papà occupato a fare il decoratore... quando tornava a casa voleva trovare tutto pronto. Lui (*indica Lorenzo*) giovanotto, camice toglieva, camice metteva... E Chiarina lavava, stirava, cucinava [...].¹⁴

Chiarina usa la devozione come un ricatto; ha sacrificato la sua vita occupandosi dei suoi genitori prima e del fratello poi, ma non era spinta da un sentimento sincero. Lei si è costruita un regno di cui vuole restare regina, e questo regno è costituito dalla gratitudine che pretende dal fratello. Quando Lorenzo mostra l'intenzione di sposarsi, inevitabilmente, determina in Chiarina una reazione proporzionata al crollo del mondo che lei si è costruita intorno a sé, per questo minaccia il suicidio. Ma anche questa è una finzione, e Chiarina passa facilmente di finzione in finzione. All'allontanarsi del fratello, infatti, fa da contr'altare l'arrivo di un uomo, che la corteggia. Facile per Chiarina, che non è mai stata baciata da un uomo, lasciarsi andare e costruire una relazione che sembra tinta d'amore. Lo stesso Eduardo nell'introduzione alla riduzione televisiva della commedia presenta così i due protagonisti

[...] Vi presento un fratello e una sorella tutto amore, tutto bene, tutto altruismo, ma non è vero. Non è vero, sotto sotto c'è un interesse personale, soprattutto da parte della sorella. Che cosa vuole dimostrare questa commedia? Che l'amore familiare non esiste? No! Deve esistere, ma non quando si specula su questo amore familiare, non quando si ricatta il parente attraverso l'affetto e il vincolo di sangue, diciamo. No, l'amore deve essere altruismo e non egoismo¹⁵[...]

Matilde è una donna di cinquant'anni energica e concreta, che getta uno sguardo lucido sugli avvenimenti di cui si trova ad essere testimone. Non è la vicina curiosa che di altre commedie, né il prolungamento dei protagonisti. Matilde svolge più ruoli. Nel primo atto fa

¹³ *Ivi*, pag.95.

¹⁴ *Ivi*, pag. 105

¹⁵ Il testo completo è il seguente: «*Bene mio e core mio*, per gustare questa commedia è necessario che io vi spieghi che significato noi diamo a questa frase. “Bene mio e core mio” a Napoli lo diciamo in senso ironico quando vogliamo fare un rilievo a qualche parente, a una persona di famiglia. Dici –come tu mi dimostri tanto affetto, poi sotto sotto cerchi di fare i tuoi interessi danneggiando i miei! Allora facciamo “bene mio e core mio” e poi fai i tuoi interessi?- Ecco, in questa frase si può trovare la sintesi della commedia. Il primo atto. Non appassionatevi al primo atto, vi prego. Perché incomincia in una forma idilliaca, quasi. Vi presento un fratello e una sorella tutto amore, tutto bene, tutto altruismo, ma non è vero. Non è vero, sotto sotto c'è un interesse personale, soprattutto da parte della sorella. Che cosa vuole dimostrare questa commedia? Che l'amore familiare non esiste? No! Deve esistere, ma non quando si specula su questo amore familiare, non quando si ricatta il parente attraverso l'affetto e il vincolo di sangue, diciamo. No, l'amore deve essere altruismo e non egoismo. Siamo d'accordo in questo. E allora noi vediamo tutti i raggiri, noi vediamo tutti i mezzi, tutti i sotterfugi che usano questi familiari per fare i propri interessi. E' un gioco, una girandola. Per ciò vi dico di non appassionarvi al primo atto, perché vi potrà sembrare una commedia romantica, ma non lo è. E' una commedia abbastanza cattivella.», Eduardo nell'introduzione a *Bene mio e core mio*, RAI DUE, 1964.

da arbitro e mediatore fra Lorenzo e Chiarina nella lite che segue il tentativo di suicidio cercando di chiarire all'uno le ragioni dell'altro

l'appartamento per ammogliarmi.

MATILDE Signorina Chiarina... e pure se fosse? 'O professore è un artista; tiene una posizione...è pure LORENZO Ecco, il processo all'intenzione. Donna Mati', se voleva gettare dalla finestra... o meglio ha minacciato di farlo, perché ha supposto che io volevo rimodernare un bell'uomo, che ci sarebbe di male.

[...]

CHIARINA Spose e buoi dei paesi tuoi.

MATILDE (*accomodante*) La signorina Chiarina si preoccupa che la mentalità di un marito e di una moglie di due paesi diversi non riescano a trovare il punto di contatto.¹⁶

Matilde svolge anche il ruolo più comune di interlocutore attraverso il quale l'autore fornisce quelle informazioni che il pubblico non potrebbe conoscere altrimenti. E' tramite lei che scopriamo che Chiarina aspetta un bambino. Siamo all'inizio del secondo atto ed Eduardo ha ricreato un dialogo tipico delle commedie di varietà: in scena troviamo Maria, Matilde e Valeria

VALERIA (*rivolgendo la domanda che segue alle due donne, ritenendole al corrente del motivo per cui è reso indispensabile il suo intervento*) Suo marito dov'è?

MATILDE (*pronta*) Si sta facendo la barba; se è necessario lo faccio chiamare.

VALERIA (*riponendo la bottiglia e il camice, che si è tolto, in una valigetta che troverà sul tavolo*) Se posso parlare con qualche altra persona di famiglia è inutile incomodare lui.

MATILDE Potete parlare con me.

VALERIA Voi siete parente?

MATILDE No, sono una buona amica di casa; abito a porta.

VALERIA Allora è meglio che parlo col marito; fatelo chiamare.

MATILDE Mio marito?

VALERIA E con vostro marito che parlo a fa'?

MATILDE Ma voi con il marito di chi volete parlare?

VALERIA (*spazientita per l'incomprensione della donna*) Sentite, qua pare che stiamo facendo il conto dei quattro sordi.

MATILDE E così mi sembra pure a me. Voi prima avete detto che volevate parlare con mio marito.

VALERIA E vostro marito che c'entra?

MATILDE Lo dovete sapere voi che me lo avete domandato.

VALERIA Io sto parlando del marito della signora che ho visitata.

MARIA (*incuriosita*) Ma dove l'avete visitata?

VALERIA (*meravigliata, quasi offesa*) E lo devo dire a voi? L'ho visitata dove dovevo visitarla.

MARIA No, dico: dove l'avete visitata questa signora, in questa casa?

VALERIA E dove allora? (*Indicando l'uscio di sinistra*) Là, in quella camera.

MARIA E là ci sta la signorina Chiarina.

MATILDE E non è sposata.

MARIA E' zitella.

¹⁶ *Ivi*, pag. 106.

VALERIA Sentite, io sono stata invitata con uno scopo preciso; se voi non siete al corrente dei fatti, è inutile che perdiamo tempo. La persona che sta là dentro, se è quella che ho visitata io, sarà zitella come volete voi, ma è in cinta di cinque mesi.¹⁷

Infine con il marito Alfonso crea degli intermezzi farseschi che danno un contributo determinante alla comicità del testo, senza i loro dialoghi *Bene mio e core mio* risulterebbe in tutta la sua amarezza. Alfonso «è un uomo di cinquantacinque anni, dallo sguardo acuto e furbo»¹⁸, irrompe sempre nella scena interrompendo l'azione o il dialogo che si sta svolgendo. Come accade nel secondo atto: Lorenzo sta rientrando a Napoli dall'America e Chiarina è preoccupata della reazione che l'uomo potrà avere alla notizia della sua gravidanza, ma il suo arrivo è preceduto da quello di Alfonso, il quale aveva il compito di andare a prendere Lorenzo alla stazione:

MATILDE Facciamolo respirare un poco, povero don Lorenzo. Io adesso lo saluto, poi me ne vado e vi lascio soli. (*Alfonso, seguito da Maria, entra e si ferma a due passi dall'uscio. A Matilde non sfugge lo stato di agitazione in cui versa il marito. Maria esce per la sinistra*) Alfo', che d'è? (*Alfonso confuso avanza di qualche passo*). Ch'è succiso?

ALFONSO Niente. Eccomi qua.

CHIARINA E 'o professore?

ALFONSO Chi?

CHIARINA Comme chi? Mio fratello.

ALFONSO Ah, vostro fratello... si è seduto accanto al casotto del portiere a pigliare un poco d'aria.

CHIARINA (*allarmata*) Ma perché, non si è sentito bene?

ALFONSO Niente affatto, sta benissimo. Non ha voluto salire. Ha detto qua: «Qua, là...»

MATILDE E che significa? Uno senza ragione dice: «Qua, là...»?

ALFONSO Senza ragione? Ma allora sei incosciente? Il fatto di donna Chiarina ti sembra cosa di poco conto?

MATILDE E lui che ne sa?

ALFONSO (*secco*) Lo sa.

MATILDE (*sicuro di azzecarla*) Pecché ce l'he ditto tu.

ALFONSO (*dispettoso*) Sí. Perché non si mette un uomo di fronte al fatto compiuto. Con un certo garbo gli si prepara lo stato d'animo.

MATILDE (*convinta*) Appena è sceso dal treno hai fatto il telegiornale. (*Nauseata per il comportamento pettegolo del marito*) Madonna, ma si' proprio n'ommo 'e tre solde! Scusate Chiari', io me ne vado dentro perché non mi voglio avvelenare il sangue.¹⁹

In questo modo il personaggio di Alfonso allenta la tensione e rende più dinamico lo sviluppo della commedia.

A Filuccio Eduardo riserva una didascalia molto dettagliata ed esaustiva

Filuccio è il verduraio del quartiere. Entra col suo incedere spavaldo, vanesio, invadente. Spavaldo perché sa di poter contare sulla struttura solida del suo fisico massiccio. Vanesio perché ha successo con le cameriere del rione. Invadente perché

¹⁷ *Ivi*, pag. 118.

¹⁸ *Ivi*, pag. 107

¹⁹ *Ivi*, pag. 133-134.

manca assolutamente del senso della misura. Veste un irreprensibile pantalone fantasia e una vistosa camicia colorata, con le maniche rimboccate [...].²⁰

Filuccio è un arrivista che vuole per sé ciò che appartiene agli altri

FILUCCIO D'accordo. Io pure penso alla bottega, ma ce penso allegramente. Anzi proprio per questo sono salito. Come vi dissi ho intenzione di impiantare un grande negozio di primizie. Un negozio di lusso, dove d'inverno potete trovare le fragole, le ciliegie... [...]. Il locale adatto sarebbe il deposito che avete voi, accanto alla bottega mia, al numero trentacinque.

CHIARINA E non è mio. E' di proprietà di mio fratello.

FILUCCIO Che ne fa? Lo tiene pieno di roba inutile. Io invece me ne servo per una cosa dignitosa e decorativa. 'O facimmo stu contratto?²¹

Per raggiungere il suo scopo non esita a sedurre Chiarina e a far sì che aspetti un bambino. Infatti, non appena viene informato della gravidanza fa venire suo zio, Gaetano Cannavacciuolo, per mettere in chiaro le condizioni economiche della futura coppia:

GAETANO Filuccio non tiene beni di fortuna. La bottega è intestata a sua madre, e rappresenta l'unica fonte di guadagno che le lasciò la buonanima di suo marito, mio fratello. Con l'introito di questa bottega, che detto fra noi non è così rilevante come si crede, devono vivere mia cognata, Filuccio e il fratello [...]. Perciò vi ho detto che dovevamo parlare. In che modo, in che maniera, e in quale proporzione, non lo so: deciderete voi; ma una via si deve trovare [...]. Professo', voi dovete prendere il deposito con le quattro camere sopra, e le dovete regalare agli sposi [...].²²

Gaetano è un uomo di cinquantadue anni «Alto, ben piantato e di buona salute. Il grigio dei suoi capelli, in contrasto con il colore abbronzato del suo volto, gli conferisce un che di giovanile freschezza»²³. Complice di Filuccio nel tentativo di far maritare il nipote alle migliori condizioni. Per questo non esita a mentire sulle condizioni economiche di Virginia, sua cognata. Questa, infatti, ha ereditato tante proprietà dai suoi genitori, ed è lo stesso Gaetano ad amministrarle, ma Filuccio, in quanto figliastro non può beneficiarne. Virginia è una bellissima e sensuale donna di trentasei anni. Filuccio approfitta del suo carattere docile e superstizioso per indurla a condurre una vita appartata con il solo scopo di non farle dissipare il patrimonio. Ma Virginia non è una donna ingenua e se si lascia suggestionare facilmente dalle parole degli altri, è anche pronta al cambiamento improvviso, come avviene in seguito all'incontro con Lorenzo.

Tra i personaggi marginali della commedia Pummarola e Pasqualino nel terzo atto svolgono un ruolo importante. Sono le loro parole a preparare e a determinare quel cambiamento in Lorenzo che porterà al capovolgimento finale della commedia.

L'architetto e i muratori li troviamo solamente all'apertura della commedia, entrano in scena insieme a Lorenzo per iniziare i lavori di ristrutturazione della casa. Non possiedono caratteristiche particolari. Lo stesso si può dire di Maria, la cameriera; di Valeria, l'ostetrica e del personaggio della balia, che compare solo nel terzo atto. Tuttavia è con lei che si chiude la commedia: la nenia che canta al bimbo che tiene in braccio vuole sottolineare significativamente ciò che accade fra i personaggi che restano in scena al calare del sipario.

²⁰ *Ivi*, pag. 110.

²¹ *Ivi*, pag. 112.

²² *Ivi*, pag. 139-141.

²³ *Ivi*, pag. 132.

Tutti i personaggi parlano un italiano con espressioni napoletane. Ma il loro linguaggio varia dagli interlocutori e dallo stato emotivo in cui si trovano. Ad esempio Lorenzo nel dialogo con l'architetto usa l'italiano, ma nella lite con la sorella, o nel dialogo con Virginia, usa il dialetto. Altresí Pummarola, Maria e Filuccio utilizzano costantemente espressioni napoletane, segno evidente del loro stato culturale e sociale.

1.4. Le azioni scena per scena.

Tutti e tre gli atti si svolgono nella stessa stanza di casa Savastano i cui mutamenti riflettono quelli avvenuti nella vita dei personaggi:

ATTO I

La casa di Lorenzo Savastano.

L'arredamento è ricco e vistoso: ogni mobile uno stile, ogni oggetto una stravaganza. Le pareti sono cariche di dipinti di ogni epoca e tendenza. Gli angoli dell'enorme stanza sono stipati di vecchie tele e cornici pregiate di misure varie. La grande finestra situata al centro della parete di fondo, lascia vedere dall'alto la collina di Posillipo [...].²⁴

ATTO III

Ancora in casa Savastano. La stessa scena degli atti precedenti.

Verso sinistra, a mezza profondità, vi sarà un numero considerevole di indumenti personali da mandare al bucato, fra cui fasciole e quadrati di lino da neonato, ammassati in un lenzuolo aperto e steso sul pavimento. Sul tavolo centrale, ricoperto per metà da una tovaglia che presenta in vari punti tracce evidenti dell'incuria biasimevole di commensali maldestri, vi sono i resti di una frugale colazione, consumata da Lorenzo. A destra una carrozzetta da neonato. Intorno, inquietudine e disordine [...].²⁵

La commedia si apre su Chiarina che, in piedi sul davanzale del grande finestrone centrale, minaccia di suicidarsi. La causa di tale gesto è Lorenzo, il quale è arrivato con tre muratori e un architetto per decidere quali modifiche apportare all'appartamento in cui i due fratelli vivono:

CHIARINA (*apre di scatto la tenda, e come fuori di senno grida forte il nome del fratello*) Lore'... (*Quel tono di voce, che di umano ha soltanto il livore represso, blocca il passo dei quattro uomini, i quali invece di impaurirsi restano incantati da quella scena, che attribuiscono più a visione fantastica che a realtà palpitante*). Bada: se tocchi na preta d' 'a casa, me mengo abbascio.²⁶

Per la donna si tratta di una questione morale:

CHIARINA [...] E nel precipizio che hai scelto per concludere la tua vita non mi ci vuoi far cadere pure a me? Al precipizio morale preferisco quello vero. (*Testarda*) Se non escono di casa l'architetto e i muratori, ti faccio vedere il volo dell'angelo.²⁷

²⁴ *Ivi*, pag. 95.

²⁵ *Ivi*, pag. 149.

²⁶ *Ivi*, pag. 98.

²⁷ *Ivi*, pag. 98.

Ma ci sono anche motivazioni più pratiche: Chiarina è convinta che Lorenzo voglia sposarsi e quindi cacciarla di casa:

LORENZO Ma chi ha mai pensato 'e te mettere fore 'a porta d' 'a casa?

CHIARINA Tu. Non l'hai fatto praticamente perché nun tenive 'o coraggio d' 'o fa'; ma piano piano me l'he fatto capì. (*Alterando il tono di voce*) E nun me ne vaco, he capito? T'he fatto malamente 'e cunte. 'A sposa t' 'a porte a n'ata parte, 'e rinnovazione 'e vaie a fa' 'a casa soia [...].²⁸

Lorenzo, esasperato, manda via i muratori e l'architetto, nel frattempo arriva Matilde, una vicina di casa, la quale aiuta Chiarina a scendere dal davanzale e ne ascolta le confidenze:

CHIARINA [...] Donna Mati', ho sacrificato una vita vicino a lui. Gli sono stata sorella, madre, padre: tutto.²⁹

Lorenzo, sempre più disgustato dalla falsità dell'atteggiamento lamentoso della sorella, decide di accettare un lavoro in America che aveva rinviato da tempo, e se ne va a prenotare il biglietto per il viaggio. Chiarina ha raggiunto il suo scopo, ma la sua vita sta per essere stravolta. Verso la fine del I atto arriva Filuccio, il verduraio del quartiere, il quale incomincia a conversare con lei fino ad invitarla ad andare al mare con lui

CHIARINA Filu' a voi vi piace scherzare.

FILUCCIO No, io non scherzo. Vi vorrei vedere sollevata, allegra...³⁰

e le rivela i suoi progetti

CHIARINA E volete perdere il tempo proprio con me? Io sono nata per la casa.

FILUCCIO D'accordo. Io pure penso alla bottega, ma ce penso allegramente. Anzi, proprio per questo sono salito. Come vi dissi, ho intenzione di impiantare un grande negozio di primizie. Un negozio di lusso, dove d'inverno potete trovare le fragole, le ciliegie... mostarde di ogni genere, specialità americane, vini pregiati. Non deve mancare il tartufo, l'ananasse. Io la zona l'ho studiata e sono sicuro d'indovinare. Il locale adatto sarebbe il deposito che avete voi, accanto alla bottega mia, al numero trentacinque.

CHIARINA E non è mio. E' di proprietà di mio fratello.

FILUCCIO Che ne fa? Lo tiene pieno di roba inutile. Io invece me ne servo per una cosa dignitosa e decorativa. 'O facimmo stu contratto?³¹

Il giovane si fa sempre più spavaldo, le canta una canzone e la corteggia apertamente:

FILUCCIO [...] Io sono convinto che voi non siete mai stata baciata. (*Chiarina rimane scossa dall'affermazione; s'incupisce*). E perciò non ridete mai. Perché nessun uomo ha mai pensato di disegnare il sorriso sulla vostra bocca [...].³²

la convince a togliersi gli occhiali che porta da sempre e la bacia. Chiarina «rimane stordita»³³, Filuccio le chiede perdono e se ne va portando via con sé gli occhiali. L'atto si

²⁸ *Ivi*, pag. 101.

²⁹ *Ivi*, pag. 105.

³⁰ *Ivi*, pag. 112.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, pag. 114.

chiude su Chiarina che distratta e fra le nuvole, ripete il ritornello della canzone che Filuccio le aveva dedicato: Chiarina è conquistata.

Il secondo atto si svolge a dieci mesi di distanza dal primo. Scopriamo che Chiarina è incinta di Filuccio, il quale si mostra felicissimo e ansioso di ufficializzare il loro rapporto. A tal proposito fa la sua comparsa lo zio di Filuccio, Gaetano, il quale, saputo del ritorno di Lorenzo dall'America, è sopraggiunto per chiarire la situazione economica della futura coppia:

GAETANO Professo', voi state stanco... Io adesso me ne vado, così vi riposare. La notte porta consiglio; mi fate l'onore di darmi un appuntamento per domani, mi dedicate una mezz'ora del vostro tempo prezioso, e metteremo in giusta luce la situazione.³⁴

[...] Professo', se prendo a cuore il caso di mio nipote, e per conseguenza quello di vostra sorella, potete essere sicuro che lo faccio solamente nel loro interesse.

LORENZO Andiamo avanti.

GAETANO Filuccio non ha beni di fortuna. La bottega è intestata a sua madre, e rappresenta l'unica fonte di guadagno che le lasciò la buonanima di suo marito, mio fratello. Con l'introito di questa bottega, che detto fra noi non è così rilevante come si crede, devono vivere mia cognata, Filuccio e il fratello [...]. Finché Filuccio vive in casa di sua madre, sapete... dove mangiano due, mangiano tre: tutto va bene. Ma dal momento che si sposa, dal momento che apre famiglia... un figlio già sta per la strada... [...].

fino alla richiesta finale:

GAETANO (*con una sigaretta fra le dita, che precedentemente avrà tirato fuori dal pacchetto*) Professo', voi dovete prendere il deposito con le quattro camere sopra, e lo dovete regalare agli sposi. (*E senza attendere risposta mostra la sigaretta a Filuccio, chiedendogli in tono autorevole*) Famme appiccia'.³⁵

Lorenzo inizialmente si mostra non disposto a fare un dono simile alla coppia, ma il suo è solo uno stratagemma per vedere la reazione di Filuccio:

GAETANO Vi voglio fare una domanda. Facciamo per ipotesi che mio nipote si fa i conti in tasca e dice: «Io non mi posso permettere il lusso di aprire famiglia», voi come vi regolate?

LORENZO Vorrei essere preciso nella risposta, ma non mi è possibile. Potrei dirvi: «Mi regolerei così e così», salvo poi a regolarmi in tutt'altra maniera, nel caso in cui non si trattasse più di una ipotesi, ma bensì di una realtà. Se Filuccio si fa i conti in tasca e mi dà la risposta prevista da voi, io vi dirò con precisione come mi regolerò.

FILUCCIO Professo', la risposta mia è questa: «Fra venti giorni io e Chiarina saremo marito e moglie».

CHIARINA (*illuminandosi*) Veramente, Filu'?

FILUCCIO Chiari', nuie tenimmo nu figlio.

LORENZO (*apparentemente commosso tende la destra a Filuccio*) Damme 'a mano! (*Stringe energicamente la mano a Filuccio*) Un bacio. (*Scambio di due scoccanti baci*). Un abbraccio. (*Entrambi si gettano le mani al collo con effusione*). Sei un uomo. Questo volevo sentire da te. Chiari', sòra mia, tu devi sapere qual è stata

³³ *Ivi*, pag. 115.

³⁴ *Ivi*, pag. 138.

³⁵ *Ivi*, pag. 141.

la ragione del mio rifiuto. Non vi offendete, ma da parte di Filuccio poteva esserci pure un certo calcolo. Adesso la sua buona fede è chiara, e ne sono veramente felice.³⁶

E promette a Filuccio che se dimostrerà serietà nel lavoro, gli darà il deposito e le quattro camere come regalo di nozze. Il giovane si mostra grato, e ipocritamente dice

FILUCCIO E quando vi sarete deciso, io non voglio niente per me; io tengo 'e braccia per lavorare; la proprietà la dovete intestare a mia madre, a quella povera donna, che rimane sola con un figlio scemo: mio fratello.³⁷

Subito dopo arriva proprio Donna Virginia, la matrigna di Filuccio, accompagnata da Pasqualino. E' una giovane e bella donna di circa trentotto anni, vestita in lutto. E' venuta per portare a Chiarina trenta candele che ha preso in una chiesa

VIRGINIA Ne dovete accendere una al giorno davanti all'immagine di Sant'Agostino. Quando sono finite queste, ve ne porto altre trenta, e così fino al giorno che viene alla luce la creatura innocente. (*Intanto trae dal seno una borsetta rigonfia e ricucita solidamente a grossi punti tutt'intorno*) Qua dentro, poi, so io cosa ci sta. Questa ve la dovete legare sulla pancia, in direzione della testa del bambino, e tenerla fino al giorno del lieto evento.³⁸

Questo arrivo suscita reazioni improvvise tra i presenti: Filuccio impallidisce per la rabbia; Don Gaetano si emoziona spinto dal desiderio che prova per la donna; e Lorenzo resta sorpreso perché si aspettava una donna del tutto diversa

LORENZO (*dopo una breve pausa, si rivolge a Filuccio, il quale è rimasto a testa bassa in amara meditazione*) E' vostra madre?

PASQUALINO (*precedendo nella risposta Filuccio*) Madrigna. Papà, buonanima, passò in seconde nozze. Io e Filuccio siamo figli di primo letto.

LORENZO (*puntando uno sguardo ironico su Filuccio, bruscamente gli chiede*) 'A Vicchiarella?

FILUCCIO (*a denti stretti e con un mezzo sorriso amaro, conferma*) 'A vicchiarella.

E su questa battuta cala il sipario sul secondo atto, facendo prevedere che ci sarà un nuovo capovolgimento della situazione. E questo si verificherà, ma solo sul finale della commedia. Infatti, sebbene ad apertura dell'ultimo atto ci troviamo già a diversi mesi dall'arrivo rivelatore di Donna Virginia, nulla sembra cambiato nel rapporto tra i personaggi: Chiarina e Filuccio sono già sposi, genitori di un maschietto e stanno finendo il loro trasloco nelle quattro stanze sopra il negozio ormai già avviato; Lorenzo ha continuato il suo lavoro di restauratore e Donna Virginia non si è fatta più vedere. Ad avviare il processo che porterà al capovolgimento finale è Pummarola, il quale, lamentandosi di quanto sia faticoso il trasloco rivela

PUMMAROLA [...] Non tiene carità cristiana.

LORENZO Chi?

PUMMAROLA Nun 'o sapite chi? 'O padrone mio. Pecché isso e 'o padrone. Cioè, è diventato il padrone, 'A buonanima d' 'o pate era un galantuomo.

³⁶ *Ivi*, pag. 144.

³⁷ *Ivi*, pag. 145.

³⁸ *Ivi*, pag. 147.

LORENZO Ma tu dici Filuccio?
PUMMAROLA Non mi fate parlare; facítelo pe' carità.
LORENZO Ti tratta male?
PUMMAROLA E' malamente, professo'. Se vi dico ch'è malamente, è malamente.
Donna Virginia è una Santa.³⁹

E prosegue lasciando intendere che Filuccio tiene in disparte la matrigna per ragioni di interesse economico, e che la sua paternità e il matrimonio sono frutto di un calcolo premeditato

PUMMAROLA [...] Avete visto come ha fatto bello don Filuccio? Si è sposato con una signora, l'erede è arrivato; mo si sta mettendo in ordine l'appartamentino di quattro camere; la bottega di primizie con due ingressi su due strade principali... e Pummarola trasporta i mobili [...]. Stàteve accorto 'e don Filuccio. E' birbante, calcolatore e *címicio*. (*Ed esce con il suo comodino per la destra*).

Le rivelazioni continuano con Pasqualino, che sopraggiunge subito dopo. Egli dice a Lorenzo che il suo papà, sebbene morto da anni, continua a parlare con Donna Virginia. Infatti si trova nella pancia di Filuccio, e per suo tramite le dice cosa deve e non deve fare. Lorenzo, approfittando di un piccolo taglio che Pasqualino si procura tagliuzzando delle figure da un vecchio calendario, fa chiamare Donna Virginia, la quale si presenta poco dopo. Quando i due restano soli Lorenzo riesce a far parlare Virginia di se stessa. La donna racconta di Don Gaetano che la perseguita perchè vorrebbe sposarla, e che lei non può allontanarlo perchè dalla morte del marito è lui che conduce tutte le sue proprietà; spiega che queste proprietà le ha ereditate dai propri genitori e che il suo defunto marito, il padre di Filuccio, non ha mai posseduto niente. Infine, conferma che grazie al figliastro può ancora parlare col defunto, e che fa tutto ciò che le viene consigliato

VIRGINIA No, e perché?... E' una cosa tanto naturale. Da quando è morto, si serve di suo figlio per parlarmi. Io me ne accorgo subito perché Filuccio comincia a sudare, se fa pallido, spalanca gli occhi, e comincia a parlare con la voce della buonanima. E con questo sistema mio marito mi guida, m'assiste, m'aiuta a campa'.⁴⁰

Lorenzo approfitta della candida superstizione della donna per aiutarla. Le mette sulle spalle un broccato di fine settecento che teneva riposto in un cassetto, e le racconta una storia

LORENZO [...] Un grande scienziato dell'epoca, fuggito dall'Estremo Oriente non si sa bene per quali circostanze misteriose, fu chiamato alla Corte di Ferdinando IV, per tentare di strappare la Regina da uno stato di prostrazione e di malinconia, in cui era caduta, in seguito a una malattia, o ad una fattura confezionata ai suoi danni, da oscuri elementi antimonarchici. Lo scienziato prese un mese di tempo. Durante questi trenta giorni disegnò e colorò egli stesso questo taglio di stoffa, che avete sulle spalle, e infine si presentò a Corte, dichiarandosi pronto per l'esperimento e sicuro della riuscita. Infatti la Regina, grazie a questo taglio di broccato, riprese la sua allegria, e visse felice per tutto il resto della sua vita.⁴¹

³⁹ *Ivi*, pag. 150.

⁴⁰ *Ivi*, pag. 159.

⁴¹ *Ivi*, pag. 161.

Virginia rimane affascinata dal racconto di Lorenzo che «con puerile semplicità»⁴² le chiede di sposarlo. La donna risponde di sí quasi senza pensarci, tutta intenta ad ammirare il broccato, poi i due si guardano, ed in questa pausa possiamo cogliere l'«adesione reciproca»⁴³ alla proposta di matrimonio. Ma Lorenzo non vuole approfittare del carattere superstizioso di Virginia, le rivela che la storia che le ha raccontato è stata una sua invenzione e le chiede di non credere più neanche a Filuccio che le dice di parlare con la voce del marito defunto. Nel finale Lorenzo informa Chiarina e Filuccio che ha deciso di regalare loro il deposito e le quattro stanze, la sorella si fa affettuosa, e gli promette che non lo lascerà mai solo. Lorenzo coglie il momento per annunciare il suo prossimo matrimonio

LORENZO Se mi vieni a trovare, mi fai piacere; ma io non resto solo. Perché io e donna Virginia ci sposiamo.⁴⁴

Filuccio e Chiarina non nascondono la loro incredulità

LORENZO E non mi fate gli auguri?

CHIARINA Non ce l'aspettavamo.

LORENZO Capisco. Ad ogni modo, come fatti. Buona sera. (*Si avvia di nuovo, poi torna ancora sui suoi passi*) Filu', e mi raccomando: quando qualche volta andrai a trovare mamma, nun 'o fa' vení cchiú a papà: so' geluso.

Ed esce lasciando i due che si guardano trasecolati. La commedia si chiude su questa scena mentre la balia canta una nenia al bambino.

1.5. 1955-1983: le due stesure a confronto

Nel 1983 l'attrice Isa Danieli viene contattata dall'allora produttore teatrale Michele Galdieri il quale le propone di un mettere in scena un testo a sua scelta da poter interpretare come protagonista. La Danieli si rivolge al suo vecchio "maestro" Eduardo per avere un consiglio, e questi le affida una sua vecchia commedia: *Bene mio e core mio*, in cui, nella stagione teatrale 1955-'56 la stessa Danieli aveva interpretato il ruolo di Maria, la cameriera di Lorenzo e Chiarina

Isa Danieli [...] Non sapevo cosa scegliere, non sapevo cosa fare, avevo questa possibilità di mettere su in piedi uno spettacolo, mi rivolsi e chiamai Eduardo per avere un consiglio da lui [...]. Giuro che non pensai assolutamente di chiedere a lui una commedia perché mi dispiaceva avere un rifiuto [...]. Dopo quindici giorno lo chiamai, lui mi invitò a casa sua e lì mi disse -Senti io ho pensato, e credo che forse sia giunto il momento che ti dia una mia commedia. Questo mi fece saltare il cuore in gola perché io ero la prima attrice che riusciva ad avere una sua commedia senza che lui ci fosse in scena [...], mi fece rimanere senza parole, gli dissi -Ma di quale commedia si tratta?- lui mi disse-Si tratta di *Bene mio e core mio*, te la ricordi?⁴⁵

E la disponibilità di Eduardo andò oltre ogni previsione quando si offrì egli stesso di curarne la regia. Le prove durarono una ventina di giorni, ma vennero portate a termine sotto la direzione della stessa Danieli perché Eduardo dovette operarsi di cataratta:

⁴² *Ivi*, pag. 162.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, pag. 166.

⁴⁵ Intervista inedita del 1 novembre 2004.

Isa Danieli mi disse -Adesso tu lo sai quello che si deve fare, ormai la commedia te l'ho messa in piedi, tu sei brava- e fu molto carino a dirmi questo, io poi ho fatto il suo aiuto regista per diverse volte negli anni precedenti [...].⁴⁶

Eduardo ne cura la regia quindi e, soprattutto, ripensa il testo apportando delle modifiche che, però, non riguardano le edizioni pubblicate, ma esclusivamente la messinscena offerta dalla compagnia di Isa Danieli.

Le modifiche consistono nel cambiamento di un personaggio; nella riduzione di alcune battute; nel taglio di alcune brevi scene e, infine, nell'aggiunta di un nuovo finale al terzo atto.

1.5.1. Le modifiche al testo

Il personaggio modificato è quello di Pasqualino -il fratello scemo di Filuccio- Inizialmente Eduardo lo trasforma in Pasqualina per esigenze di compagnia. Infatti questo ruolo doveva essere interpretato da una nipotina di Isa Danieli, che allora aveva solo 9 anni

Isa Danieli C'era anche mia nipote in compagnia che lui volle assolutamente e cambiò un personaggio, invece di farne un ritardato mentale di una certa età come quando abbiamo debuttato con la Palumbo nel '56, lo fece diventare una bambina, perché seppe che mia nipote recitava.⁴⁷

Eduardo ne modifica il sesso ma le battute restano invariate, perché la ingenuità e l'assenza di malizia del vecchio Pasqualino bene si adattano ad un bambino. Questo personaggio subì un nuovo cambiamento quando, per motivi di studio, la nipote di Isa Danieli non poté riprendere le repliche nella stagione teatrale successiva. Eduardo allora decise di eliminarlo del tutto attribuendo le sue battute a Pummarola. Ciò non ha influito sull'economia del dramma perché entrambi ricoprono lo stesso ruolo, sono quindi facilmente sovrapponibili. Infatti nel terzo atto originario, Lorenzo, dialogando prima con Pummarola e subito dopo con Pasqualino, si rende conto dei raggiri di Filuccio. Il primo fa allusioni sul comportamento del giovane senza entrare nei particolari, ma con le sue parole spinge Lorenzo a fare domande precise a Pasqualino, il quale spiega che tipo di rapporto c'è tra Filuccio e Virginia. Nella versione del 1983 questa struttura binaria viene mantenuta: Pummarola non rinuncia al suo carattere allusivo e accetta di rispondere alle curiosità che lui stesso ha suscitato fingendosi un raggio di sole:

PUMMAROLA (*riservato*) Io ve l'ho detto: la verità è come una giornata di sole... Aspettate e vedrete entrare la luce da una senga.

LORENZO Tu saje qualche cosa e non mi vuoi parlare.

PUMMAROLA (*ambiguo*) E che so' fatto sole, io? 'O sole, si dice 'a verità, nisciuno l'abbrucia perché è de fuoco... Io no, si dico 'na verità io... a me m'abbruciano. Però, se mi date il permesso, io apro la finestra, entra il sole e quello vi può dire la verità. Io, io non parlo. Ma mi dovete promettere che non fate sapere niente a Filuccio, che questa finestra l'ho aperta io.

LOPRENZO Questo te lo prometto, puoi essere sicuro.

⁴⁶ c.s.

⁴⁷ c.s.

PUMMAROLA *(fa il gesto di aprire una finestra)* ah! Sole, so'... Ih che bellu raggio de sole che è uscito! *(s'avvicina alla finestra, fa finta di essere il sole che entra e parla)* "Io sono il sole. Pummaro', lievete 'a miezo, famme passa"⁴⁸

Ma il personaggio di Pasqualino offriva anche l'occasione di far venire in casa Savastano Donna Virginia. Infatti, tagliuzzando un calendario, il pover'uomo si taglia e Lorenzo ne approfitta per far chiamare d'urgenza la madre. Eduardo ha dovuto rinunciare a questo espediente un po' artificioso e fa concludere il nuovo dialogo con la richiesta esplicita di Lorenzo a Pummarola di andare a chiamare Donna Virginia

LORENZO D'accordo, tu però mi devi fare un piacere: devi andare da Donna Virginia e la devi pregare di venire subito qua perché le devo parlare di una cosa urgentissima.⁴⁹

In questo caso le modifiche apportate al testo hanno fatto risultare l'azione più verosimile di quanto non fosse nell'originale.

La modifica più importante riguarda il terzo atto. La commedia originale termina con Lorenzo che annuncia il suo matrimonio a Chiarina e Filuccio. Nella nuova stesura dopo l'annuncio e l'uscita di Lorenzo è stato inserito un lungo e acceso dialogo tra Filuccio e Chiarina. L'uomo, sconvolto dalla notizia che mette in crisi tutto ciò che aveva ordito a suo unico beneficio, inveisce rivelando il suo astio nei confronti di Lorenzo e la sua avidità per la «proprietà». E' convinto che Lorenzo abbia deciso di sposarsi solo per entrare in possesso dei beni di Donna Virginia

FILUCCIO E bravo Don Lorenzo! Ci ha dato una bella risposta... Il professore, il capitalista! Che brutta cosa avere a che fare con i signori... Giesù, Giesù, mantieneme 'mmane.

CHIARINA Ma pecché, scusa? Si sono innamorati.

FILUCCIO Accussí, tutto nzieme? Senza darci nemmeno il tempo di dire Dio aiutami?

CHIARINA E a noi non è successa la stessa cosa?

FILUCCIO Oje ne', famm''o piacere!⁵⁰

In questo modo i dubbi sulle motivazioni che hanno indotto Filuccio al matrimonio vengono confermati: è lui che si è sposato pensando ad un ritorno economico, ma egli investe dello stesso valore questa nuova unione, come investe Lorenzo delle caratteristiche che appartengono solamente a lui. Le sue battute, tuttavia, fanno risalire il divario fra le due coppie: Chiarina/Filuccio e Lorenzo/Donna Virginia. Due coppie parallele: i due uomini inducono le due donne al matrimonio con l'inganno, e le due donne si lasciano ingannare: Filuccio lo fa con fini opportunistici; Lorenzo utilizza l'inganno di in broccato di fine settecento per poi svelarlo perché il suo fine è il bene di Virginia. Le due donne sono apparentemente deboli, ma rappresentano il giusto completamento dei due binomi. Chiarina si maschera di vittimismo e bontà, ma è consapevole che la relazione che sta instaurando con Filuccio può sfociare nella maternità, e lascia che ciò accada, portando a compimento i piani di Filuccio. Donna Virginia è facile esca delle superstizioni ma solo perché coincidono con la sua visione del mondo: le giova credere che il marito le parli dall'aldilà finché ciò la tiene lontano dalle attenzioni di Gaetano Cannavacciuolo; le giova ancora di più credere alla storia che le racconta Lorenzo, perché da quel momento può dare fine al suo lutto.

⁴⁸ Copione dattiloscritto datato 3.12.1983, atto III, pag 3.

⁴⁹ *Ivi*, pag. 6

⁵⁰ Copione dattiloscritto datato 3.12.1983, atto III pag 22. Associazione Voluptaria.

Tutto ciò risulta già da quanto avviene nel testo originario, ma Eduardo, che negli anni ha sempre più voluto smascherare le ipocrisie su cui si costruiscono alcune relazioni sociali, ha uniformato questo testo degli anni '50 ad una diversa costruzione del dramma. Ha reso più esplicito il non detto e ha lasciato Filuccio rivelare la sua vera personalità. Le parole del fruttivendolo non lasciano dubbi allo spettatore che deve rinunciare al finale consolatorio della versione tradizionale.

Eduardo è inoltre intervenuto su tutti e tre gli atti riducendo molte battute e parti di dialogo. Ha tolto delle parti ridondanti e non necessarie per lo sviluppo del dramma, lasciando più spazio e alla ricostruzione individuale dello spettatore.

Parte II

2.1. Il lavoro di Eduardo sull'attore. Profilo di capocomico

2.1.1. Le compagnie

L'attore deve misurarsi, controllarsi, costringersi ininterrottamente. Mai commuoversi o immedesimarsi se no diventa gigione. Se il personaggio gli è estraneo, meglio ancora. Mai cercare di ricorrere ad effetti facili e cercare l'applauso, mai agire da solo, ma sempre in armonia con tutta la compagnia; a volte, deve perfino recitare meno bene per amore dello spettacolo⁵¹.

Queste parole risalgono a uno scritto del 1956, ma possono essere assunte a manifesto delle caratteristiche che Eduardo ha ricercato in un attore durante tutta la sua carriera di direttore di una compagnia.

Eduardo durante la sua lunga carriera di capocomico ha fondato e diretto tre compagnie teatrali: "Il Teatro Uморistico I De Filippo" del 1931; "Il Teatro di Eduardo" del 1945 e "La Scarpettiana" con la quale ha inaugurato nel 1954 il Teatro San Ferdinando (teatro distrutto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e da lui ricostruito)⁵².

Le compagnie erano composte da una ventina di attori che venivano scritturati o tramite chiamata diretta di Eduardo o tramite un provino. Ad alcuni era Eduardo stesso che offriva un posto: così accadde per Tina Pica di cui –ricorda l'attrice Marina Confalone⁵³- Eduardo s'innamorò «a prima vista» non appena la vide entrare in scena durante uno spettacolo in un teatrino napoletano di provincia. Nella ricerca di attori adatti a interpretare i suoi ruoli, Eduardo è ricorso anche alla carta stampata. Enzo Cannavale si è presentato ai provini dopo aver letto un annuncio su un giornale in cui era riportato un dialogo de *Le bugie con le gambe lunghe*, che si sarebbe dovuto recitare in presenza di Eduardo.

Le nuove scritture venivano fatte per diverse ragioni: quando un attore lasciava la compagnia⁵⁴ -e quindi un ruolo da lui interpretato restava scoperto; quando Eduardo aveva bisogno di un maggior numero di attori per una nuova commedia; e, soprattutto, all'inizio di ogni stagione teatrale. La stagione teatrale cominciava nel mese di ottobre e si concludeva nel giugno dell'anno successivo. La compagnia veniva ricostituita all'inizio di ogni stagione e veniva sciolta alla sua conclusione, quindi, nessuno degli attori aveva la certezza che sarebbe stato scritturato di nuovo⁵⁵.

Eduardo ampliava il repertorio ogni anno dando alle scene un nuovo testo che scriveva anche in funzione dei suoi attori. Talvolta dava ad un personaggio un carattere che fosse di facile accesso all'attore che lo avrebbe interpretato, talvolta scriveva un ruolo di protagonista per rendere onore a qualche sua partner, come è successo per *Bene mio e core mio*, scritta per l'interpretazione dell'attrice Dolores Palumbo.

⁵¹ In *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, op. cit., pag.30.

⁵² Lo sforzo finanziario fu enorme. Per questo in quegli anni Eduardo interpretò numerosissimi film. Cfr. Isabella Quarantotti De Filippo (a cura), *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Bompiani, Milano 1985, pp. 59-64.

⁵³ Tutte le affermazioni che riportiamo in questa nostra ricostruzione sono tratte dalle interviste realizzate dal Centro Teatro Ateneo tra il 1999 e il 2001.

⁵⁴ Alcuni attori lasciavano la compagnia per fare altre esperienze professionali, altri perché Eduardo non gli rinnovava il contratto che solitamente era trimestrale. La durata del rapporto era così breve proprio per interrompere la collaborazione nel caso in cui Eduardo non fosse stato soddisfatto dell'attore.

⁵⁵ L'attore Pietro De Vico ricorda che, dopo la conclusione di una stagione teatrale trionfante, con grande stupore rimase in attesa di una nuova chiamata da parte di Eduardo che non arrivò mai, malgrado la stima che questi gli aveva sempre dimostrato.

Alcuni attori hanno fatto parte delle sue compagnie per circa venti anni, ma diversi se ne sono andati perché non vedevano un avanzamento nella carriera e hanno deciso di seguire altri percorsi. Così è stato per Isa Danieli e Marisa Laurito:

Isa Danieli Ma i miei ruoli erano quelli, fu questo anche uno dei motivi per cui io a un certo punto decisi di andar via. Non perché non volessi stare più con Eduardo, neanche perché avevo già imparato tutto, no per carità.

Marisa Laurito Con me è stato assolutamente dolcissimo, buonissimo, anche se abbiamo avuto delle discussioni, perché io, dopo tanti anni che avevo lavorato con lui, speravo di fare perlomeno una piccola protagonista, non me l'ha mai fatta fare, probabilmente aveva ragione lui.

Gli attori che facevano parte della compagnia, conoscevano quasi tutto il repertorio di Eduardo perché durante la stagione teatrale rappresentavano quattro o cinque sue commedie:

Isa Danieli [...] Lui provava tutti i giorni, perché cambiava spettacolo ogni due settimane, e poi invece durante la settimana, si ripeteva la commedia che si era lasciata quindici giorni prima [...]

2.1.2. L'assegnazione dei ruoli

Ogni giorno Eduardo comunicava tutte le sue decisioni riguardanti la compagnia attraverso un ordine del giorno:

Angela Pagano Allora si usava così, non che Eduardo ti comunicava a viva voce: «Domani mettiamo in scena questo». All'ordine del giorno usciva che la compagnia era convocata per le prove di *Filumena Maturano*.

Insieme al titolo veniva riportata anche la distribuzione dei ruoli che, naturalmente, poteva essere causa di amarezza e gioia per i componenti della compagnia:

Isa Danieli La commedia <*Gli esami non finiscono mai*> era molto bella per carità, io mi aspettavo che lui questa volta mi scrivesse qualche cosa di più e invece non è accaduto. E infatti quando seppi quello che dovevo fare volevo andar via, non volevo rimanere. E invece lui ha insistito molto, io poi sono rimasta un po' amareggiata. Poi la stagione dopo, poiché la protagonista, Angelica Ippolito, aspettava un bambino, io l'ho sostituita. Però poi quando è stata fatta la versione televisiva l'ha fatta di nuovo Angelica, quindi io non ho un bel ricordo di quel momento de *Gli esami non finiscono mai* sinceramente.

Angela Pagano E allora andai da lui e gli chiesi: «Direttore», lo chiamavamo direttore, «perché io devo fare questa comparsa quando invece in altre commedie faccio i ruoli e ci sono queste due attrici che sono libere?», lui mi rispose con aria molto flemmatica: «Perché a quel momento mi serve un'attrice». Ora, chiaramente non so se mi ha voluto dare una lezione, io l'ho presa come una lezione e da allora non ho mai pensato che un ruolo fosse piccolo o insignificante.

Angela Pagano Quando venni a sapere che avremmo recitato in *Napoli milionaria* [...], dissi a me stessa: «Chissà se mi fa fare il ruolo di Assunta», che allora

fu scritto per Dolores Palumbo, quando nel '45 andarono in scena al San Carlo. E allora parlai con Pietro Carloni che era il marito di Titina, un attore molto bravo e una persona meravigliosa. Perché tutti i vecchi attori mi dicevano: «No, figurati se te la dà a te, no, quella la faceva Dolores Palumbo, no...» la depressione dei no. Parlando con Carloni gli dissi: «Mi piacerebbe tanto fare Assunta chissà se me la dà» e lui disse: «Chissà». Il giorno dopo uscì all'ordine del giorno la distribuzione e io facevo Assunta [...].

2.1.3. Le prove

Una volta assegnate le parti, il lavoro per l'allestimento di una nuova commedia cominciava con una lettura a tavolino che durava due o tre giorni al massimo. Poi incominciavano le prove a teatro: tutti dovevano essere presenti e puntuali, pena una multa che gravava sullo stipendio di chi veniva meno a queste regole

Marisa Laurito Si chiudeva il sipario, lui si metteva con le spalle al sipario e tutti gli attori erano seduti intorno al palcoscenico, molto distanti dal proscenio e ascoltavano le prove di tutti, anche chi doveva dire una sola battuta. Si rimaneva lì, in silenzio, con una grande serietà ad ascoltare le prove di tutti.

Ogni attore aveva un copione con su scritte solo le battute del proprio personaggio e l'attacco per gli altri personaggi. Si provava per tre o quattro ore al giorno perché il tempo a disposizione non era molto, dal momento che ogni sera la compagnia era impegnata nella replica di un'altra commedia.

Eduardo non seguiva un metodo definito a priori e non faceva fare esercizi di ginnastica o di emissione della voce. Egli spiega così la sua "tecnica" agli studenti del corso di drammaturgia svolto all'Università "La Sapienza":

Io faccio andare avanti una regia allo stesso modo, con lo stesso tipo di tecnica. Si legge, poi si mette in piedi, faccio sfogare... Poi comincio a vedere fra gli attori chi ci sta mettendo qualcosa di buono, spontaneamente; poi piano piano comincio ad eliminare, dopo tante prove («No, questo è meglio che non lo fai. Fai così»); e piano piano arriviamo in presenza del pubblico preparatissimi, perché ognuno ci ha messo del suo.⁵⁶

Lo scopo delle prove era quello di mettere su un lavoro nel tempo a disposizione. Egli mostrava a ciascun attore i movimenti, i gesti, la tonalità della voce del personaggio che l'attore doveva interpretare. Ma questo non significava che l'attore doveva semplicemente "copiare". Egli stesso avverte del pericolo gli stessi studenti:

Il regista si deve sdoppiare e deve trovare il mezzo di comunicare all'attore e di consigliargli come dire quella battuta, con l'intonazione che lui sa che l'attore può avere e non come la saprebbe dire lui.

Vi racconto un aneddoto su Raffaele Viviani che era un grande attore, scrittore ed un grande regista pure delle sue commedie; però aveva un difetto: faceva recitare tutti con lo stile suo. Lui gli dava la battuta e gli diceva: «No, devi dire così». [...] Il pubblico sentiva tanti Viviani: tutti parlavano alla stessa maniera e non c'era caratterizzazione [...].

⁵⁶ In *Lezioni di teatro*, a cura di Paola Quarenghi, Torino Einaudi, 1986, pag. 114.

Se l'attore deve camminare sulla scena, per esempio, gli dicono: «Cammina e qua fermati!» Se si ferma invece un po' più in là: «No! Ti ho detto qua!» Li schiavizzano! L'attore deve essere libero, gli devi dare ampia soddisfazione, devi fargli credere fermamente che lui ha indovinato il personaggio, farglielo credere a danno tuo che sei il regista. Gli devi far credere che quello che gli insegni lo ha capito lui da solo⁵⁷.

Per capire come l'attore potesse “ri-fare” quanto gli veniva mostrato senza cadere nella “copia”, ci vengono incontro le affermazioni di Marisa Laurito:

Marisa Laurito Lui aveva il disegno nella sua mente, il disegno dei personaggi con le intonazioni precise e con i tempi che ogni personaggio doveva avere ognuno differente dall'altro [...]. Questo non vuol dire però che un attore debba chiudersi e non debba essere creativo. La creatività l'attore ce la mette aggiungendo, allargandosi, inventando movimenti, anche tempi, però voglio dire su una linea disegnata dal regista, o disegnata quanto meno insieme.

Alla luce di queste due affermazioni è difficile dire quanto di ciò che l'attore “creava” fosse frutto dell'attore stesso o quanto fosse indotto dalla regia di Eduardo. Ma il fatto che alcuni attori rivendichino la paternità anche di un solo gesto di un personaggio da loro interpretato (o forse sarebbe meglio dire rappresentato), ci conferma indirettamente che l'apporto degli attori non fosse determinante quanto quello del regista.

L'attore doveva seguire i suggerimenti del capocomico liberandosi di tutto ciò che non aveva a che fare con l' “Arte del Teatro”, che per Eduardo, voleva dire totale dedizione:

Marisa Laurito Eduardo era sicuramente un grande artista, una persona talmente appassionata del suo lavoro, era totalitario come ogni artista dovrebbe essere. Io per esempio non sono certamente come lui, totalitaria [...]. Il mio lavoro è un sessanta per cento della mia vita, per Eduardo invece la vita e il lavoro erano la stessa cosa. A dire la verità credo che soltanto così si possa riuscire ad ottenere un certo livello di qualità quale lui aveva ottenuto [...].

Un terzo punto di vista, esterno al binomio attore-regista ce lo offre lo scrittore Andrea Camilleri, che ha collaborato alla produzione del primo ciclo televisivo delle commedie di Eduardo:

Andrea Camilleri C'era una cosa che mi ha sempre colpito in Eduardo regista. Il regista ti spiega, ti dice qual è la sua intenzione; cerca una mediazione dell'attore condizionata sempre dall'idea che lui ha! Quindi se l'attore non capiva qual era l'intenzione, Eduardo gli diceva: «Aspetta che te lo faccio sentire io». “Far sentire io” non è diventare un attore, è semplicemente suggerire ritmi, suggerire l'intonazione, ma non farle; quello è compito dell'attore [...]. Aveva un modo di intervenire che non era: «Ora te lo faccio io». Lui un giorno disse di un attore: «Tenta di farlo come lo faccio io, ma poi lo deve fa' come lo sa fare lui». Anche questa è una grossa apertura di orizzonti straordinari... «Perché lo sa fare! Volendo lo sa fare». Questa era la fiducia nell'attore che... tutti dicevano: «Ma Eduardo non ama tanto i suoi attori». Già! Non li amava nella loro pigrizia, però sapeva che avevano delle possibilità, delle potenzialità. Tant'è vero che spesso e volentieri venivano fuori.

⁵⁷ Ivi, pag. 57.

L'attore deve rinunciare ad ambizioni egoistiche. Egli fa parte di un gruppo, la compagnia, che ha una missione: mostrare agli uomini quali essi sono per renderli consapevoli di loro stessi e del loro ruolo nel mondo. Un impegno quasi religioso (inteso laicamente), come ricordano diversi attori, i quali, la prima volta che entrarono al San Ferdinando, ebbero la sensazione di introdursi in un luogo sacro:

Isa Danieli Scrisi una lettera a Eduardo e gli mandai una mia fotografia dicendo che io ero una giovane attrice e che mi sarebbe piaciuto tanto lavorare nella sua compagnia per imparare [...]. Una mattina mi chiamò l'amministratore della compagnia, allora era Carlo Argieri, e mi telefonò e mi disse di andare al teatro nel pomeriggio per una prova [...]. E così andai e diciamo molto timidamente entrai in questo teatro che mi parve una chiesa, perché veramente allora mi parve una chiesa: il silenzio che regnava dentro e un odore completamente diverso da quello che avevo sentito fino ad allora nei teatri di provincia che facevamo.

Marisa Laurito Quando sono entrata nel teatro San Ferdinando, quella è stata la mia più grande sorpresa. Quella di... entrare nel San Ferdinando era come entrare in una chiesa, silenziosa, e questo è stato il primo grande insegnamento.

Angelica Ippolito Io sono entrata nella compagnia di Eduardo nel '69, in piena contestazione giovanile [...]. Entrai in questo teatro, il San Ferdinando, che era veramente una chiesa, gli attori erano chiusi nei loro camerini [...] nessuno fiata.

Eduardo si è fatto mediatore tra il mondo degli uomini e quello degli attori che quel mondo dovevano "mettere in scena". Ciò che va in scena con i lavori di Eduardo è l'umanità stessa e a questa stessa umanità -il pubblico- il suo lavoro è rivolto:

Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti... tutti, tutti! Belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti... Quando il sipario si apre sul primo atto d'una mia commedia, ogni spettatore deve potervi trovare una cosa che gli interessa. E alla fine, mentre li ringrazio degli applausi, la mia gioia è sapere che uscendo dalla platea ognuno si porterà via con sé qualche cosa che gli sarà utile nella vita di ogni giorno.⁵⁸

Lontanissimo quindi il concetto di arte come mezzo per esprimere se stessi, la propria interiorità. Via la psicologia, via l'esibizionismo: quello dell'attore è un "lavoro" che solo se fatto con dedizione, serietà, rispetto e umiltà, può raggiungere il fine di creare una comunicazione fra gli uomini perché:

I miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma sempre convinti che una società più giusta e umana sia possibile crearla.⁵⁹

Per questo non ci deve essere immedesimazione fra l'attore e il personaggio, bensì distacco:

Marina Confalone Mi parlò del suo metodo, del suo modo di recitare che non era assolutamente partecipe. Lui aveva sotto controllo tutta la scena e non credeva nell'identificazione. Parlando di Stanislavskij lo considerava uno stupido.

Per Eduardo l'attore non deve provare i sentimenti del personaggio, ma deve "fare" quei sentimenti, con il solo fine di coinvolgere il pubblico, di condurlo nella finzione:

⁵⁸ In *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, op. cit., pag. 142.

⁵⁹ *Ivi*, pag. 172.

Le vere lacrime, negli occhi di un attore che sta interpretando una scena drammatica, disincantano il pubblico dalla finzione scenica: non è la propria commozione che un attore deve trasmettere al pubblico.⁶⁰

Lina Sastri Diceva: «Non bisogna piangere veramente. Perché se l'attore piange veramente il pubblico dice: -Vedi, sta piangendo veramente! E intanto si distrae però da quell'emozione che il pianto gli dovrebbe dare».

Nulla veniva lasciato al caso. La sensazione di naturalezza che il pubblico avvertiva durante la rappresentazione era il risultato di un lavoro di scrittura fatto di lima- meticoloso e attento ai minimi particolari- che proseguiva nelle prove

Oggi i giovani non vogliono studiare per diventare attori, pensano che l'importante sia essere naturali, veri... ma non capiscono che la recitazione naturale è la cosa più costruita e difficile che ci sia.⁶¹

Luca De Filippo Per esempio ne *Il Sindaco del Rione Sanità*, quando lui muore al terzo atto, ha questo malore in scena. C'è una tavolata, lui sta parlando in piedi, è l'unico in piedi e ad un certo unto si sente male. Ogni sera io lo vedevo che in quel punto, nel momento in cui stava per sentirsi male, lui preparava il malore in questo modo: con la mano sinistra avvicinava a sé un piatto e lo sollevava, il pubblico non si accorgeva di niente, poi con l'altra mano lo faceva cadere e contemporaneamente si accasciava appena da una parte e il medico lo prendeva; questo rumore, questo sbandamento, il tintinnio del piatto, creavano l'attenzione da parte del pubblico e preludevano alla morte del personaggio. Era tutto calcolato, è questa la verità.

Eduardo incidere il personaggio sull'attore che doveva restare fedele "al disegno" che lui ne aveva fatto:

Carlo Giuffré Lui non si perdeva dietro fatti retorici, insegnamenti, era lapidario, cose precise, nette, che arrivavano subito. C'era chi si spaventava e se ne andava. Invece a me è servito quel modo immediato, anche brusco se vuoi, di insegnare [...]. Una volta lui mi disse: «Che state facendo, state recitando? Non dovete recitare» eh... non capivo... Questo significa veramente dovete essere dentro la parte, chi recita rimane fuori [...].

Marisa Laurito Lui aveva il disegno nella sua mente, il disegno dei personaggi con le intonazioni precise e con i tempi che ogni personaggio doveva avere, ognuno differente dall'altro [...].

Antonio Casagrande Non è che Eduardo facesse lezioni di teatro, ma involontariamente diventava un maestro, perché era talmente immenso quando ti indicava un personaggio che faceva, e uno rimaneva incantato perché faceva tutti i personaggi in maniera straordinaria. Poi lui diceva sempre «Voi dovete fare quello che dico ma non quello che faccio, perché se no mi imitate» [...]. Noi stavamo dietro le quinte a guardarlo, a seguirlo, a sentirne le pause. Perché quello che era importante di Eduardo erano le pause, i silenzi. E il silenzio in teatro è una gran cosa. Cioè parlare in teatro è molto facile, è tacere che è difficile [...]. Eduardo quando sentiva che l'attore lo

⁶⁰ Ivi, pag. 148.

⁶¹ Ivi, pag. 150.

seguiva in qualche maniera, lui si lasciava andare e allora era il momento in cui era molto piacevole recitare con lui. Molte volte invece era astioso, era freddo [...].

Eduardo, quindi, “mostrava” come “fare” all’attore che doveva poi “reinterpretare” quel “fare” con convinzione e determinazione:

Valeria Moriconi Il periodo di lavorazione di *Chiè cchiù felice 'e me* [...], fu un periodo bellissimo [...]. Eduardo mi ricordo che mi disse: «Adesso ti faccio vedere come faceva Titina» [...], lui si mise lì e mi fece vedere, movimento per movimento, gesto per gesto, cosa Titina faceva e mi disse «questo l’ha inventato Titina» [...].

Antonio Casagrande [...] Ancora oggi gli sono grato per quello che mi ha insegnato e per come io ho interpretato la sua lezione di teatro. Perché questo è un mestiere... perché lui mi diceva: «Io scrivo, diciamo, per le vittime della società, ma non ci credo alle vittime della società». Per cui diceva: «E’ tutta fantasia». Lui diceva che era naturale quando recitava, ma io non ho mai visto una persona fingere come fingeva Eduardo naturalmente in scena, perché non era un naturalista in scena, ma era uno che aveva naturalezza, che è diverso. Non aveva quel naturalismo di cui si parla in teatro. Aveva questa naturalezza e fingeva in maniera straordinaria, perché lui era capace di cacciare fuori le lacrime con un movimento del naso, non so, venivano queste lacrime e mentre piangeva si girava e diceva «Quella luce nu’sta bona là» e poi continuava a recitare. Quindi questa è una lezione tipicamente brechtiana [...]. Diderot diceva le stesse cose, sto parlando del ’700 quindi... La teoria va benissimo in teatro, ma quello che è importante è la pratica, quello che si può attingere dalla pratica di un grande attore [...]. Non è che Eduardo facesse lezioni di teatro, ma involontariamente diventava un maestro, perché era talmente immenso quando ti indicava un personaggio che faceva, e uno rimaneva incantato perché faceva tutti i personaggi in maniera straordinaria. Poi lui diceva sempre «Voi dovete fare quello che dico ma non quello che faccio, perché se no mi imitate» [...]. Noi stavamo dietro le quinte a guardarlo, a seguirlo, a sentirne le pause. Perché quello che era importante di Eduardo erano le pause, i silenzi. E il silenzio in teatro è una gran cosa. Cioè parlare in teatro è molto facile, è tacere che è difficile [...]. Eduardo quando sentiva che l’attore lo seguiva in qualche maniera, lui si lasciava andare e allora era il momento in cui era molto piacevole recitare con lui. Molte volte invece era astioso, era freddo [...].

L’insistenza di Eduardo nel “mostrare” movimenti, gesti e tonalità della voce del personaggio da interpretare, non può essere imputata al fatto che lui era l’autore di quei caratteri, perché Eduardo ha diretto allo stesso modo anche testi di altri drammaturghi. Pensiamo invece che ciò sia stato determinato dalla sua profonda conoscenza degli uomini e della realtà -che sono i protagonisti dei suoi testi- e dalle capacità dell’attore:

Regina Bianchi Eduardo ad alcuni elementi diceva dalla A alla Z ; nei casi in cui si fidava dell’attore, ti faceva dire quello che volevi come volevi. Poi aggiungeva: io farei così , ma non imponeva. La sensibilità dell’attore mediava con quello che lui vedeva nelle mie corde e con quello che lui vedeva nel personaggio [...].

Antonio Casagrande Io mi ricordo per esempio che ne *Il sindaco del Rione Sanità* c’era la scena in cui io dovevo consegnargli una pistola in scena, che era proprio l’oggetto protagonista della scena [...]. Una sera ho tolto dalla tasca la pistola, l’ho appoggiata sul tavolo del camerino e l’ho dimenticata in camerino. Al momento

in ci lui dice la battuta: «C'hai la pistola?» [...] ho detto: «Io me l'aggio scurdata int''o camerino» [...]. Ha fatto finta di prendere la pistola e di metterla in tasca. In tutto questo ecco, che cosa significa fare il teatro con un certo distacco, non alla Stanislavskij [...]. E <Eduardo> ha detto: «Capita». Ma forse se fosse stato un altro attore che magari lui non... col quale non simpatizzava molto, sarebbe successo il finimondo [...].

2.1.4. In scena

Eduardo sottoponeva i suoi testi a tre scritture. La prima consisteva nella loro stesura, nel mettere su carta quei personaggi e quelle vicende che talvolta erano stati elaborati per anni nella sua mente, e talvolta sono stati scritti quasi di getto. Una seconda scrittura avveniva con il dargli corpo durante le prove; la terza si verificava ogni sera in scena, nel diretto confronto con il pubblico e con il contesto della serata:

L'autore crea il personaggio, ma per renderlo vivo ci vuole l'attore (che oltre alle parole ha a disposizione gesti, sguardi movimenti), e il pubblico, il quale via via può indicargli con le sue reazioni la vera natura teatrale del personaggio. Sono convinto che malgrado lo studio preparatorio, le prove e la riflessione, il vero studio si fa soprattutto a contatto con il pubblico. In effetti, lo studio del personaggio continua fino a che lo si recita, forse non finisce mai.⁶²

Di qui l'improvvisazione, che per Eduardo era possibile solo se un attore si fosse impossessato del proprio ruolo. Infatti, l'improvvisazione comunemente intesa come il lasciar libero l'attore di inventare nuove battute e situazioni, era rara nella compagnia di Eduardo:

Marina Confalone Le improvvisazioni erano assolutamente escluse [...]. Succedeva che per il passato Eduardo aveva ripreso degli attori che si erano permessi delle improvvisazioni e che a suo parere aveva impoverito la scrittura, avevano peggiorato la sua scrittura.

Eduardo temeva che l'improvvisazione potesse allontanare l'attore dal testo:

Luca De Filippo L'improvvisazione a teatro è un'arma a doppio taglio. C'è una grande soddisfazione nel momento in cui l'improvvisazione ha un riscontro da parte del pubblico, è una sensazione molto bella. Il problema è che poi, quella stessa forza emotiva che ti ha portato ad improvvisare, a dire delle cose che ti sono uscite di bocca senza pensarci, se ti porta a ripeterle una seconda sera, una terza sera, una quarta sera, perderanno di significato, in quanto quelle parole diventano vuote.

Tuttavia le improvvisazioni si verificavano e potevano nascere da vari fattori. Per Luca De Filippo erano soprattutto un modo che Eduardo utilizzava per completare il lavoro di ricerca del verosimile iniziato nella stesura del testo:

Luca De Filippo Quante volte ho visto mio padre durante la giornata ripassarsi la parte. Ad un certo punto si estraniava e lo vedevo che muoveva le labbra e diceva una battuta che avrebbe detto la sera stessa, perché poi, alla fine della sera prima gli era venuto in mente un significato nuovo, e poi la sera successiva l'avrebbe detta in un

⁶² *Ivi*, pag.170.

altro modo, con un'intonazione diversa. E' un lavoro che lui ha fatto sempre. L'improvvisazione veniva da riflessioni precedenti, da momenti in cui lui era lì con il suo personaggio, giorno dopo giorno.

Talvolta Eduardo vi ricorreva per correggere errori nell'esecuzione degli altri attori:

Marisa Laurito [...] io per esempio il primo giorno... la prima di *Le bugie con le gambe lunghe* sono stata corretta da lui in scena mentre recitavo e la gente non si accorgeva assolutamente di queste correzioni. Perché lui adoperava delle battute che erano perfettamente integrate nella commedia e che però seguivano l'attore per modificare un comportamento sbagliato direttamente in scena [...]. Per esempio io portavo questo bambino, facendo la balia, portavo questo bambino in modo molto rigido [...], terribile, lui se ne accorse e disse: «Balìa stateve accort'o facite male a 'sto guaglione tenitel'nu poco cchiù morbido» [...].

La Laurito racconta anche uno dei tanti aneddoti che riguardavano la vita di compagnia e che «poi sono volati di attore in attore». Pare che Eduardo non riuscendo a trovare un attore che interpretasse il ruolo del dottore in *Natale in casa Cupiello*, accettò di ingaggiare un attore di sceneggiata proposto da Pupella Maggio ma alla prima

Marisa Laurito Il dottore entrò in scena e Pupella chiese al dottore: «dotto' come sta?»... e questo muto [...], e Eduardo dal letto: «Ve l'avev'ritt'o ca nun era buono 'o dottore». Eduardo suggeriva sempre in scena, parlava insomma e il pubblico non si accorgeva che parlava [...]. Erano cose così che si tramandavano.

Molte volte Eduardo interrompeva la finzione scenica e rimproverava l'attore senza nascondere al pubblico:

Enzo Cannavale Andiamo al Teatro Morlacchi, io facevo una battuta -non mi ricordo mo'- entravo sotto la porta e dicevo : «Buonasera Don Giova'» 'Iss' se girava, me guardava: «Ah! Accomodatevi» Finito. Quella sera, non so perché, ma io ho capito perché, io dico la battuta allo stesso modo, lui si gira: «'Sta battuta l'hai a dicere sott'a porta», col pubblico in sala, non è che era una prova... E io dissi «Ma io l'ho detta sempre qua», «E mo la dici sotto la porta!» «E va be' mo 'a dico sott'a porta.»

Enzo Cannavale Lui molte volte, anche con il pubblico, faceva dei richiami in scena. Ci fu un attore alla prima a Milano di *Mia famiglia* disse delle cose che non erano le sue battute però le disse in modo tale che alla fine il pubblico lo applaudì. Lui fermò lo spettacolo e disse: «Evidentemente l'attore è emozionato e non sono queste le mie battute. Vuoi ripetere le mie parole?» e gli fece ripetere tutto.

Quell'attore non aveva rispettato quello che Camilleri, proprio parlando del rapporto fra Eduardo e i suoi attori, ha definito "l'accordo leale":

Mentre faceva *Ditegli sempre di sì*⁶³ c'era un attore, <Carlo> Lima <il quale> non era d'accordo con l'impostazione che Eduardo aveva dato al personaggio che lui doveva interpretare[...] ma non diceva niente. Arrivato alla scena che aveva con Eduardo, Lima recitò in un modo completamente diverso da come avevano fino a quel momento provato [...]. Eduardo non interruppe, ma, a sua volta, diede un'interpretazione

⁶³ A. Camilleri si riferisce alla riduzione televisiva del 1962

diversa del suo personaggio [...]. Poi alla fine di questo atto [...] andammo nel suo camerino [...] arrivò questo giovane attore, lo fece accomodare e disse: «Allora vi faccio una domanda: che cos'è la recitazione fra due attori non improvvisata? Eh lima! Due attori che hanno provato per giorni, magari stufati, magari ci avevano altri pensieri... Che cos'è?», «Ma direttore non lo so. Perché mi fa questa domanda?», «Vi faccio la domanda perché voi siete una persona che bara al gioco. E... la recitazione è un accordo di onestà, prima di tutto, e di lealtà, tra due attori che sono sullo stesso palcoscenico, hanno concordato come devono combaciare nella recitazione, in quello che il pubblico deve vedere. Voi cambiate le carte in tavola e non solo barate, ma mi mettete in difficoltà infinita. Io oggi ho voluto dimostrarvi che, appena ho capito che cosa stavate facendo, io vi stendevo: e l'ho fatto», «La possiamo rifare direttore?» «No caro. Rimane quella che è».

Una semplice idea dell'accordo, cioè dell'accordo leale fra due persone che devono affrontare una stessa situazione.

L'input per l'improvvisazione doveva sempre partire da lui. Molti ricordano come Eduardo facesse in scena degli scherzi ai suoi attori, non per metterli in difficoltà, bensì era il segno di una complicità raggiunta:

Enzo Cannavale Io facevo *Sabato, domenica e lunedì* dove facevo il figlio scemo e avevo un piccolo dialogo con la faccia al pubblico e lui stava dietro di me: quello che mi poteva dire sotto la lingua per farmi ridere! Io non potevo assolutamente ridere e lui diceva: «Vattenne!», e io lo sentivo perché lui stava con le spalle al pubblico e poteva dire quello che voleva.

Marisa Laurito Quindi diciamo che lui improvvisava tutte le sere, non è vero assolutamente che altri non potevano improvvisare con lui, potevano improvvisare quelli che erano in grado di improvvisare. Quelli che non erano in grado no. Quindi è ovvio che essendo lui il capocomico decideva con chi giocare e con chi non giocare. Tutto qua.

Ma il più delle volte Eduardo improvvisava per “giocare” con le sue creature offrendo al pubblico che assisteva a quello spettacolo un evento una volta di più nuovo:

Marina Confalone Un'altra cosa che ricordo è un momento del terzo atti de *Le voci di dentro*. A un certo punto Maria, la cameriera, va a dare la notizia al personaggio di Eduardo che la famiglia Cammarota ha deciso di ucciderlo, e io dicevo una battuta in maniera semplicissima, dicevo: «Da quello che ho potuto capire vi vogliono uccidere». Allora quella sera, a questa battuta c'è stato un applauso. E allora lui mi guardava come a dire «fammi parlare, fammi parlare», perché non toccava a lui parlare, dovevo continuare io. Io mi sono fermata dopo l'applauso e lui ha detto «loro mi vogliono uccidere e chisti batte''e mmane?». E dopo di che c'è stato un altro applauso. Insomma, lui approfittava di tutte le occasioni in scena per giocare. Questa era la sua più grande felicità, quella di poter cogliere il momento in cui queste commedie, che aveva fatto tantissime volte, gli offrivano l'occasione per qualcosa di nuovo [...]. Quindi approfittava di qualsiasi cosa capitava lì per lì per giocare. Per creare un rapporto con il pubblico per... e in quei momenti gli occhi gli brillavano come un ragazzino, era felice come un bambino.

2.1.5. Cento, uno, nessuno Eduardo

Se tanti sono i ringraziamenti, le dimostrazioni di stima, l'amore che gli attori hanno rivolto a Eduardo, altrettanti sono i riferimenti, anche indiretti o espressi nel tentativo di smentirli, alla "spigolosità" del suo carattere:

Valeria Moriconi C'è questa leggenda su Eduardo, ma io l'ho sempre smentita. Con me è sempre stato delicatissimo, sempre stato paterno, affettuoso, mi colmava di gentilezze. Certo era duro con chi magari capiva che era svogliato, non aveva voglia di impegnarsi. Può succedere a tutti, certo, ma lui era duro in quel senso. Io avevo a quell'epoca, come sempre anche adesso, una grande voglia di imparare e poi avere la così grande fortuna di avere a portata di mano un maestro come era lui...

Nel tentativo di conciliare questo aspetto del suo carattere con la grandezza della sua personalità ogni attore ha dato una sua versione:

Gino Maringola <Eduardo> era un po' ombroso, era tutto spigoli, era un personaggio da prendersi con le molle. Ogni sera c'era qualcosa che non andava, mi chiamava in camerino e mi diceva: «Perché non mi avete rispettato questa virgola?» [...]. Ma parlando di Eduardo, se ne dicono tante di quelle cose che io non posso perdonare. Perché vedete amici miei, Eduardo, come ho detto prima, era un personaggio tutto spigoli, bisognava prenderlo com'era. Perché era un timido. Se litigava con un attore lui non aveva il coraggio di intervenire e di dire: «Basta!», no, si pigliava l'orologio, non diceva neanche: «La prova è sospesa!», salutava e se ne andava. Ma il giorno dopo veniva preparato per castigare quell'attore che lo aveva maltrattato.

Marisa Laurito Eduardo non era rigido, era severo, perché si lavorava, perché il teatro era un lavoro. Ma si poteva tranquillamente andare da lui e dire: «Ma direttore questa battuta magari la potrei dire anche così o così». Cioè lui faceva la regia, quindi facendo la regia organizzava e aveva nella mente una serie di toni che dovevano rimbalzare da un attore all'altro. Io credo più in questo tipo di regia e non in quelle in cui i registi lasciano totalmente liberi. Oggi addirittura non solo non danno più le intonazioni ma non dicono neanche dove ti devi muovere, dove devi andare [...]. Perché ripeto questo è un lavoro bello se lo si fa al massimo, se ci si supera [...].

Mario Scaccia Naturalmente Eduardo dava le intonazioni all'attore che non sapeva trovarle da solo. E io so che ci sono queste dicerie che circolano su Eduardo. Molti attori soprattutto fra i napoletani non parlavano bene di Eduardo, perché ritenevano che non fosse capace di capire il loro lavoro. Ma lui era capacissimo di conoscere non soltanto il loro valore, ma di giudicare la loro poca attitudine alla scena. Eduardo De Filippo era un grande direttore, più che un grande attore era un grande direttore, capiva benissimo con chi aveva a che fare, e quindi chi si sentiva trascurato da lui naturalmente non parlava bene del maestro.

Enzo Cannavale A lui più che altro dava fastidio il rapporto confidenziale. Siccome lui veniva dalla vecchia scuola e già sapeva che un attore ha dei difetti e soprattutto che se gli dai un po' di confidenza lui se ne prende troppa. Allora lui, per evitare tutto questo, non dava proprio la possibilità di entrare in confidenza.

C'è chi afferma che Eduardo volesse mantenere un certo distacco con i suoi attori per evitare un coinvolgimento affettivo che condizionasse il suo comportamento nei loro confronti. Un distacco espresso anche nel modo con cui comunicava le sue decisioni ai componenti delle sue compagnie: tramite gli ordini del giorno o per voce del suo amministratore. Così, per esempio, ha interrotto la sua collaborazione con attrici come Pupella Maggio e Regina Bianchi, con un semplice: «Quest'anno il Direttore vi ringrazia, non ha bisogno di voi». Semplice, diretto, brutale. Eduardo non aveva un carattere cerimonioso, e questo non può che far ancor più male ad un attore, che, invece, è sempre in cerca di complimenti, apprezzamenti, considerazione. Ma il tipo di rapporto che Eduardo ha voluto instaurare con i componenti delle sue compagnie si è poi rivelato fruttuoso nei risultati. Dalle testimonianze riportate possiamo dedurre che questa rigidità ha fatto parte dei suoi insegnamenti e ha contribuito alla crescita artistica dei suoi attori. Ciò trova conferma nelle affermazioni del nostro "terzo occhio", quello di Andrea Camilleri, il quale a proposito della "cattiveria" di Eduardo dice:

Andrea Camilleri Tutti i registi sono cattivi. Eduardo probabilmente lo era esplicitamente, cattivo, ma torno a dire che era una cattiveria mirata. Lui sapeva che l'attore aveva questa capacità di tirar fuori i suoi personaggi, li capiva perfettamente, sapeva quando era giornata e quando non lo era. Questo non significava per lui dare confidenza o meno, è stato sempre dentro la sua posizione, aveva questa capacità di proiettarsi all'interno degli altri, dell'altro attore, non del personaggio, il personaggio veniva dopo.

Pupella Maggio e Regina Bianchi, superati i momenti di incomprendimento, hanno sempre voluto ricordare e ringraziare il loro "maestro" con vere parole d'amore.

Ricostruire il carattere di un uomo è impossibile. Quello che abbiamo ricomposto è un mosaico imperfetto i cui tasselli sono le rielaborazioni di ricordi e sensazioni di chi quell'uomo ha creduto di conoscerlo.

Leggendo le testimonianze raccolte dal Centro Teatro Ateneo si ha la sensazione di una personalità immensa, complessa ma semplice, fatta di purezza e durezza. Chi avesse la possibilità di visionare le videoregistrazioni delle lezioni di drammaturgia che Eduardo ha tenuto all'Università "La Sapienza", noterebbe soprattutto la sua grande umiltà e umanità. Eppure tanti studenti di quel corso lo hanno -ancora una volta- accusato di severità e -ancora una volta- ciò è stato determinato dal fatto che questi volevano sue considerazioni, sue opinioni, sue conferme per quello che loro avevano elaborato durante le lezioni. Eduardo un giorno ha spiegato a tutti che la sua opinione non era importante, che sarebbe stato il pubblico a giudicarli ed eventualmente, a decretarne la bravura. Egli stesso ha ricordato che da giovane non ha mai potuto contare su qualcuno che gli dicesse: «Bravo!». Questo suo atteggiamento non è il frutto di un carattere impietoso, bensì dell'umiltà di chi non pretende di essere al di sopra degli altri e delle cose: è il pubblico il primo e sommo giudice, ed Eduardo si è fatto semplice mediatore.

2.2. Le prove di *Bene mio e core mio* al Teatro Ateneo

Eduardo ha sempre provato le sue commedie a porte chiuse⁶⁴:

Io sono nemico del far venire le persone in teatro a vedere le prove. Non ho mai fatto entrare nessuno, nemmeno un giornalista né qui alla scuola, né nel mio teatro. Solo, all'epoca, Renato Simoni a Milano e Silvio D'Amico a Roma. Erano talmente un nome che non bisognava inimicarseli.⁶⁵

Lo ha sempre fatto per il rispetto del lavoro della compagnia

A teatro io devo stare solo, con gli allievi o con gli attori che devono provare un lavoro. Ma chi si permette di far entrare qualcuno a sentire un disgraziato che sta lì che deve imparare un ruolo, deve entrare in un personaggio, e magari sta a criticare prima ancora che questo personaggio si sia confessato all'attore?!⁶⁶

Nel 1983 concede ad una videocamera di riprendere alcuni momenti delle prove da lui dirette in cambio dello spazio che gli è stato concesso al Teatro Ateneo. Le prove si sono svolte nel mese di marzo e sono durate una ventina di giorni, le riprese video riguardano i giorni che vanno dal quattordici al diciannove marzo e sono iniziate a prove già avviate⁶⁷.

Nel materiale video a disposizione ritroviamo quanto hanno affermato gli attori che hanno lavorato con lui, ma anche delle differenze date dal diverso contesto. Non si tratta di una compagnia di Eduardo con attori che conoscono già il suo repertorio e con cui egli sta organizzando un'intera stagione teatrale. Vediamo dunque Eduardo seguire passo passo gli attori, mostrargli i movimenti, i gesti, insistere sulle intonazioni con cui dire le battute. Isa Danieli ricorda che in quella occasione registrò su cassetta audio tutte le prove per avere sempre a disposizione le indicazioni del Maestro⁶⁸, e questa sua documentazione si dimostrò utile quando toccò a lei portare a termine la direzione delle prove.⁶⁹

Non vediamo tutti gli attori della compagnia, perché non tutti erano stati ancora scritturati, quindi Eduardo lavora solo con alcuni di loro. Per questo motivo vediamo un attore interpretare più ruoli. Si prova scena per scena cercando di non interrompere l'azione, per questo Eduardo interpreta tutti i ruoli che mancano dell'attore. Lo vediamo interpretare tutti i personaggi della commedia: Don Gaetano, Donna Virginia, la piccola Pasqualina, Donna Matilde, Alfonso, Maria. Accanto a lui c'è un suggeritore che ha il compito di leggere tutte le battute senza interruzione: gli attori non sanno a memoria le battute e la presenza del suggeritore permette la continuità dell'azione. Durante tutta la sua carriera teatrale Eduardo non ha mai rinunciato al suggeritore, nemmeno durante le repliche:

Regina Bianchi Eduardo aveva abolito il cupolino, sì, ma c'avevamo il suggeritore in quinta. Perché anche lui, se si perdeva, non riagganciava il filo!

⁶⁴ Tra le poche eccezioni le prove aperte agli studenti del corso di drammaturgia da lui tenuto presso l'Università "La Sapienza". Ma si trattava della messa in scena di un testo nato proprio durante il corso: *Mettiti al passo!*.

⁶⁵ In *Lezioni di teatro*, op. cit., pag. 34.

⁶⁶ *Ivi*, pag. 122.

⁶⁷ Il materiale ripreso conta 11h ed è conservato presso il laboratorio audiovisivo del Centro Teatro Ateneo della facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università "la Sapienza" di Roma, coll. A/1/2/1-6.

⁶⁸ Isa Danieli nell'intervista a noi concessa del 2 novembre 2004: «[...] Noi comunque registravamo tutti i giorni, per fortuna, con i nastri, quelli audio, non video, video li fece l'Università, ma io per conto mio registravo con i nastri audio perché volevo tenere presente le intonazioni e tutto quanto».

⁶⁹ *Quivi*, pag. 37.

Tanti sono gli aneddoti che riguardano questa figura che era ben presente dietro le quinte, nascosta alla vista del pubblico:

Angelica Ippolito Se il suggeritore suggeriva o suggeriva troppo piano o suggeriva troppo forte, oppure non suggeriva, oppure lui diceva: “La so la parte!”. E questo succedeva anche con gli altri attori io, per esempio, se parlava il suggeritore... Eduardo mi diceva: “Beh, lei non parla più!”. Io non riesco a parlare con il suggeritore! [...] Una figura necessaria ma veramente scocciaante perché stava sempre lì che rimbeccava.

Enzo Cannavale Eduardo mai, solo una volta ha messo il suggeritore dentro la buca perché un attore durante le prove si sentì male... e mancavano pochi giorni al debutto, ma che cosa successe! Perché lui si arrabbiava. Allora c’era una scena che lui doveva bere e il suggeritore da sotto faceva (mima il bere); Eduardo sempre questo in scena col pubblico: “Non voglio bere, hè capit? Non voglio bere!” Perché chille faceva semp’accussi! “Non voglio bere! Hè capit?”

Mario Scarpetta Una scena famosissima col suggeritore in <La Grande magia> dove tutto è quasi a soggetto, e Eduardo si inventava delle cose. A un certo punto, un punto in cui il suggeritore dice: “Dopp’ ‘a mort’ e patet”. Eduardo piglia e fa: “Dopp’ ‘a port’”, che era una cosa che non era stata provata, “dopp’ ‘a port’”, e allora Gennarino dice no: “Dopp’ ‘a mort’ ” - “Dopp’ ‘a port’, che ce sta dopp’ ‘a port’ ” - “niente” - “come dopo la porta non ci sta niente. Ci deve stare qualcosa dopo una porta, cosa dici?”. E il cameraman cominciò a fare con la telecamera così perché stava ridendo lui, il giraffista...

Enzo Cannavale Un’altra volta che il suggeritore suggeriva -non mi ricordo, sono ricordi vaghi! E lui disse “Agg’ capito, nun suggerì, agg’ capito!”. Dietro alle quinte, allora lui “Hai ‘a suggerì, ‘e capite? Ie l’agg’ scritt’io ‘a commedia, ma suggerisci!”. Allora questo “sciu sciu sciu”... “Non suggerì! ie te pache ‘o stesso, non suggerì!”

Anche il suggeritore, dunque, poteva offriva a Eduardo l’occasione di “giocare” in scena, di reinventare il suo testo.

2.3. I documenti video di Eduardo

Eduardo ha sempre creduto nelle possibilità che i nuovi supporti video e audio avrebbero aperto alla documentazione di un fenomeno. Quando gli è stato proposto di fare le riduzioni televisive delle sue commedie per la neonata RAIDUE, ha visto in questo una grande opportunità. Egli ha voluto lasciare un documento della sua arte, ma non si è limitato a questo. Ha sperimentato cercando sempre nuove soluzioni nel tentativo di rendere al meglio il suo teatro⁷⁰. Dalle prime riduzioni in cui ha piegato il testo teatrale al medium televisivo fino

⁷⁰ Dal 1956 al 1981 Eduardo ha affidato al mezzo televisivo gran parte della sua produzione teatrale. Dalla ripresa in diretta di spettacoli teatrali (nella stagione teatrale 1955-’56: *Miseria e nobiltà*, *Non ti pago*, *Questi fantasmi*, nel 1959: *Tre calzoni fortunati*, *La fortuna con l’effe maiuscola*, *Il medico dei pazzi*), alla realizzazione, nel 1956, di sei telefilm da altrettanti atti unici (*Il dono di Natale*, *Quei figure di tanti anni fa*, *I morti non fanno paura*, *San Carlino 1900... e tanti*, *Amicizia*, *La chiave di casa*); alla riduzione televisiva delle commedie organizzata in cicli (1° ciclo, 1962: *Tipi e figure*, *L’avvocato ha fretta*, *Sik sik l’artefice magico*, *Ditegli sempre di sí*, *Natale in casa Cupiello*, *Napoli milionaria*, *Questi fantasmi!*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro*, *Sabato, domenica e lunedì*; 2° ciclo, 1962: *L’abito nuovo*, *Non ti pago!*, *La grande magia*, *La paura numero nuo*, *Mia famiglia*, *I sindaco del Rione Sanità*; il ciclo scarpettiano, 1975: *Lu coraggio de nu pompiere*

agli ultimi lavori degli anni settanta, dove è tornato allo specifico teatrale riportando le scene su un palco, anche se fittizio (perché realizzato in uno studio televisivo) come fittizio è il pubblico dipinto su un fondale⁷¹. Ma di Eduardo non possediamo solamente la documentazione dei suoi lavori finiti, quelli destinati ad un pubblico. Egli ci ha lasciato una preziosissima testimonianza del suo modo⁷² di lavorare.

Presso il laboratorio video del Centro Teatro Ateneo della Facoltà di Scienze Umanistiche della “Sapienza” sono conservate le riprese video (per un totale di cinquecento ore) delle lezioni che Eduardo ha tenuto fra il 1980 e il 1983 presso l’allora Istituto del Teatro e dello Spettacolo della stessa Università⁷³. In oltre sono conservate le riprese video delle prove per la messe in scena di *Bene mio e core mio*⁷⁴ e di *Mettiti al passo!*, commedia scritta dagli studenti del corso di drammaturgia.

Tutto questo materiale è conservato nel supporto originale (si tratta soprattutto di Bcam), e già è stata avviata una sua digitalizzazione, ovvero si stanno realizzando copie dell’originale su DVcam⁷⁵. In questo passaggio la perdita di definizione dell’immagine è minima e i vantaggi sono diversi. Potendo utilizzare un supporto che mantiene la qualità dell’originale, quest’ultimo potrà rimanere in archivio senza subire i danni che la continua visione inevitabilmente produce. Inoltre se dobbiamo realizzare filmati con l’utilizzo di quelle immagini, avendo a nostra disposizione sistemi di editing digitale, non ci sarà perdita di qualità grazie al sistema di trasmissione digitale FireWare. Con il videoediting digitale operiamo sulle immagini acquisite sul computer con tutti i vantaggi che questo nuovo sistema di montaggio offre.

2.4. *Bene mio e core mio*: il DVD

Abbiamo realizzato il nostro DVD fruttando tutte le opportunità che il sistema digitale garantisce. Abbiamo acquisito il materiale di cui avevamo bisogno e lo abbiamo montato (ovvero editato) in funzione di quello che doveva essere il prodotto finale e il suo utilizzo.

Scopo del progetto era quello di realizzare un DVD che documentasse il lavoro di Eduardo capocomico. Quindi abbiamo elaborato le immagini seguendo queste due direttive: realizzare un DVD; presentare un documento.

napulitano, Li nepute de lu sinneco, Na santarella, 'O tuono 'e marzo; il 3° ciclo, 1975-'76: *Uomo e galantuomo, De Pretore Vincenzo, L'arte della commedia, Gli esami non finiscono mai*; il 4° ciclo, 1977-'81: *Natale in casa Cupiello, Il cilindro, Gennareniello, Quei figuri di tanti anni fa, Le voci di dentro, Il sindaco del Rione Sanità, Il contratto, Il berretto a sonagli*).

⁷¹ A testimoniare dell’irriducibilità del fenomeno teatrale al mezzo televisivo, che di quel fenomeno non può che dare solo una traccia, fittizia anch’essa se poi quel fenomeno è stato prodotto solo in funzione del mezzo televisivo (nda).

⁷² Non intendiamo usare termini quali metodo perché lo consideriamo fuorviante in quanto condurrebbero a pensare che Eduardo (sia in quanto autore che attore che regista) abbia lavorato seguendo criteri che possono essere ricondotti a una regola. Preferiamo utilizzare termini quali tecnica come lo utilizza Eduardo nelle sue lezioni di drammaturgia alla “Sapienza”: un insieme di norme che regolano un’attività (nda).

⁷³ Una sintesi di quanto avvenuto durante queste lezioni ce lo offre il testo già cit. *Lezioni di teatro*, a cura di Paola Quarenghi

⁷⁴ *Quivi*, cap. 2.2., pag. 39.

⁷⁵ In realtà il DVcam è un supporto ibrido. Il messaggio è digitale ma è ancora trascritto su nastro (supporto proprio dell’analogico). I sistemi di videoregistrazione futura prevedono la sostituzione del nastro con supporti totalmente digitali. Questo significa che l’originale potrà essere letto direttamente da un sistema digitale senza l’utilizzo di cavi, ma inserendo il nuovo supporto in appositi lettori.

Il DVD è un prodotto digitale quindi l'immagine che vi viene masterizzata non subisce perdita di qualità⁷⁶. L'altro elemento che caratterizza il DVD è che questo supporto permette l'interattività di chi lo visiona. In funzione di questo abbiamo montato il materiale selezionato. Non avevamo intenzione di realizzare un documentario, quindi un filmato che seguisse uno sviluppo o una tesi. Volevamo dare accesso a dei documenti preziosi dando libera scelta del percorso da scegliere a chi lo avesse visionato.

Abbiamo scelto quei momenti che fossero indicativi del modo di lavorare di Eduardo sugli attori. Li abbiamo suddivisi scegliendo un criterio finalizzato solo alla suddivisione in menu, capitoli e sottocapitoli, che un DVD prevede. Abbiamo diviso le indicazioni che riguardano prevalentemente l'utilizzo del corpo, da quelle riguardanti l'utilizzo della voce. Abbiamo poi realizzato un'introduzione e un riassunto della trama della commedia.

Per fornire gli strumenti necessari per comprendere quanto riportato in questo DVD, ne abbiamo realizzato un secondo in cui sono state raccolte le testimonianze riportate in questo testo. Anche in questo DVD troviamo un menu interattivo, ma il montaggio segue un filo logico, quindi anche se chi lo visiona può scegliere il percorso che preferisce nella consultazione, non è stato questo il criterio con cui è stato pensato e realizzato.

⁷⁶ L'immagine per essere masterizzata su DVD deve essere in formato mp2, i sistemi di editing creano immagini che hanno un'estensione diversa ma il passaggio (exporting) da un formato all'altro è ininfluenza. Il digitale, tra l'altro, permette di esportare l'immagine in diversi formati, con più o meno qualità. Dipende dall'utilizzo che se ne vuole fare. Se si devono creare immagini per il Web, si preferisce un formato di bassa qualità, così l'immagine può essere trasmessa con più facilità. Alla qualità dell'immagine corrisponde anche una grandezza fisica. Più immagini vogliamo inserire in un supporto più dobbiamo diminuirne la qualità. Il digitale ci dà anche questa opportunità. Nel nostro caso la qualità doveva essere il più alta possibile.

Conclusioni

Abbiamo tentato di far luce su un argomento ancora poco affrontato: il lavoro di Eduardo sul palcoscenico prima del confronto con il pubblico. In che modo lavora sugli attori nel momento in cui incomincia a dare una tridimensionalità, una forma nei corpi e nello spazio, a ciò che fino a quel momento era solo in un testo e nella sua mente. Non avevamo nessuna intenzione di estrapolare un metodo o una regola, perché ciò è lontanissimo dall'attitudine di Eduardo. Abbiamo voluto mettere a disposizione della ricerca un materiale inedito e molto interessante per comprendere questo aspetto del suo lavoro teatrale. Un materiale di cui abbiamo voluto mantenere l'oggettività. Le riprese sono state effettuate con una sola videocamera che talvolta segue i movimenti degli attori sul palco, talvolta si ferma su Eduardo. Un unico punto di vista che segue ciò che sta avvenendo. Uno spettatore ideale, quale siamo noi non appena posiamo lo sguardo sullo schermo che ne riproduce l'immagine. Paradossalmente questo materiale si rivela un documento dell'arte di Eduardo più efficace di quelli che ambivano ad essere tali. Mentre le riduzioni televisive hanno trasformato le sue opere teatrali in prodotti televisivi (dando una prova di come nel tentativo di utilizzare insieme i due linguaggi, quello teatrale e quello televisivo, il primo sia stato assorbito dal secondo), queste riprese fatte con nessun intento estetico, ci offrono una testimonianza più diretta (o meno mediata) del lavoro di Eduardo De Filippo.

Appendici: documenti

Documento n° 1: le diverse stesure a confronto

Metteremo a confronto tre versioni del testo: quella pubblicata nel volume II della *Cantata*, quella provata al Centro Teatro Ateneo nel marzo 1983; e quella che compare in un copione datato 3 dicembre 1983.

1.1 le modifiche al personaggio di Pasqualino

ATTO III

1955	CTA marzo 1983	3/12/1983
LORENZO Pecché? Chi parla cu' l'al di là?	LORENZO Pecché? Chi parla cu' l'al di là?	LORENZO Pecché? Chi parla cu' l'al di là?
PUMMAROLA (<i>riservato</i>) Io ve l'ho detto: la verità è come una giornata di sole... aspettate e vedrete entrare la luce da una senga. (<i>Si avvicina alla parete di sinistra e ne stacca il dipinto del Palazzi</i>).	PUMMAROLA (<i>riservato</i>) Io ve l'ho detto: la verità è come una giornata di sole... aspettate e vedrete entrare la luce da una senga. (<i>Si avvicina alla parete di sinistra e ne stacca il dipinto del Palazzi</i>).	PUMMAROLA (<i>riservato</i>) Io ve l'ho detto: la verità è come una giornata di sole... aspettate e vedrete entrare la luce da una senga.
LORENZO Che fai?	LORENZO Che fai?	LORENZO Tu saje qualche cosa e non mi vuoi parlare.
PUMMAROLA La signora Chiarina mi ha detto che lo dovevo portare abbasso.	PUMMAROLA La signora Chiarina mi ha detto che lo dovevo portare abbasso.	PUMMAROLA (<i>ambiguo</i>) E che so' fatto 'e sole io? 'O sole, si dice 'a verità, nisciuno l'abbrucias pecchè è de fuoco... Io no, si dico 'na verità io... a me m'abbruciano. Però, se mi date il permesso, io apro la finestra, entra il sole e quello vi può dire la verità. Io, io non parlo.
LORENZO Lascia sta'. La signora Chiarina se vuole il Palazzi lo chiede a me.	LORENZO Lascia sta'. La signora Chiarina se vuole il Palazzi lo chiede a me.	Ma mi dovete promettere che non fate sapere niente a Filuccio, che questa finestra l'ho aperta io.
PUMMAROLA (<i>ricollocando il dipinto alla parete</i>) E' di valore eh? Quello è stato Don Filuccio che ha detto: «Qua ci starebbe bene quel quadretto con l'asinello... » E 'a signora Chiarina mi ha detto «Levalo dal muro e portalo qua». (<i>Alludendo a Filuccio</i>) E' malamente, professo'. (<i>Indicando una cicatrice che gli deturpa la fronte</i>) 'O vedite chistu segno? Me lo fece Filuccio... teneva cinque anni, me menaie na chiave nfronte. E poi non ama gli animali... se mette paura d' 'e gatte... Quanno vede nu mucillo tantillo, addeventa una carogna. Stàteve accorto, professo'. Stàteve	PUMMAROLA (<i>ricollocando il dipinto alla parete</i>) E' di valore eh? Quello è stato Don Filuccio che ha detto: «Qua ci starebbe bene quel quadretto con l'asinello... » E 'a signora Chiarina mi ha detto «Levalo dal muro e portalo qua». (<i>Alludendo a Filuccio</i>) E' malamente, professo'. (<i>Indicando una cicatrice che gli deturpa la fronte</i>) 'O vedite chistu segno? Me lo fece Filuccio... teneva cinque anni, me menaie na chiave nfronte. E poi non ama gli animali... se mette paura d' 'e gatte... Quanno vede nu mucillo tantillo, addeventa una carogna. Stàteve accorto, professo'. Stàteve	LORENZO Questo te lo prometto, puoi essere sicuro. PUMMAROLA (<i>fa il gesto di aprire una finestra</i>) Ah! Sole, so'... Ih che bellu raggio de sole che è uscito! (<i>s'avvicina alla finestra, fa finta d'essere il sole che entra e parla</i>) "Io sono il sole. Pummaro', lievete 'a miezo, famme passa". "Pe' carità, voi siete il sole, avete tutto il diritto". "Sono venuto di corsa, è sera,

<p>accorto 'e Don Filuccio. E' birbante, calcolatore e <i>címicio</i>. (Ed esce con il suo comodino per ka destra).</p> <p>PASQUALINO (entra ritagliando le figurine da un vecchio calendario) E tagliammo pure chesto tantu bello. Vedete quanta pazienza deve tenere uno.</p> <p>LORENZO Stai lavorando molto?</p> <p>PASQUALINO Non ne parliamo. Sto facendo una fatica... Ma Filuccio doveva fare lo sfratto di casa tanto bello, e io quando si fanno i sfratti di casa, faccio i sfatti di casa pure io. Se andavo a messa con mamma, chi l'aiutava a Filuccio? (E ricomincia il lavoro delle figurine).</p> <p>LORENZO E mamma è andata a messa?</p> <p>PASQUALINO Ha portato le candele a santa Gervasia Tanto bello, che l'ha fatto passa' 'a malattia.</p> <p>LORENZO Chi stava ammalata?</p> <p>PASQUALINO Mammà. Stava malata tanto bello, e non lo sapeva. (Il cartone del vecchio calendario resiste alle forbici, per cui lo scemo istintivamente mastica la lingua all'unisono con le lente forbiciate, credendo fermamente, in tal modo, di rendere meno faticoso lo sforzo).</p> <p>LORENZO E che malattia teneva?</p> <p>PASQUALINO Io non lo so. Ma se non era per papà che se ne accorgeva tanto bello...</p> <p>LORENZO E papà non è morto?</p>	<p>accorto 'e Don Filuccio. E' birbante, calcolatore e <i>címicio</i>. (Ed esce con il suo comodino per ka destra).</p> <p>PASQUALINA Professo' vi serve questa rivista?</p> <p>LORENZO Siediti qua.</p> <p>LORENZO E mamma è andata a messa?</p> <p>PASQUALINA Ha portato le candele a santa Gervasia Tanto bello, che l'ha fatto passa' 'a malattia.</p> <p>LORENZO Chi stava ammalata?</p> <p>PASQUALINA Mammà. Stava malata tanto bello, e non lo sapeva. (Il cartone del vecchio calendario resiste alle forbici, per cui lo scemo istintivamente mastica la lingua all'unisono con le lente forbiciate, credendo fermamente, in tal modo, di rendere meno faticoso lo sforzo).</p> <p>LORENZO E che malattia teneva?</p> <p>PASQUALINA Io non lo so. Ma se non era per papà che se ne accorgeva tanto bello...</p> <p>LORENZO E papà non è morto?</p>	<p>vedi: sono l'ultimo raggio di sole. Ma per fare un piacere al signorino mi sono precipitato e mo so' stanco, me fanno male 'e piede. Se il signorino mi dà il permesso; io mi assetto e mi metto a vostra disposizione".</p> <p>LORENZO Prego, accomodatevi, signor Raggio di Sole.</p> <p>PUMMAROLA (sedendosi) Ahh! Qua ci sta un poco di vino.</p> <p>LORENZO Questo è di Pummarola. Se volete; mi pregio di darvene un altro bicchiere.</p> <p>PUMMAROLA No, nun c'è bisogno: io e Pummarola simmo comme la stessa persona. (Beve) Dunque, come sole io già so quello che volete da me. Volete sapere una verità e io ve la dico.</p> <p>LORENZO L'amico vostro, Pummarola, mi stava dicendo che Donna Virginia è stata malata.</p> <p>PUMMAROLA Pummarola ha detto lu vero: stava malata e non lo sapeva.</p> <p>LORENZO E che malattia teneva?</p> <p>PUMMAROLA Non si sa, ma se non era per il marito, Don Alfonso... Se ne è accorto lui.</p> <p>LORENZO Ma Don Alfonso non è morto?</p>
---	---	---

PASQUALINO Come no. E' morto tanto bello...	PASQUALINA Come no. E' morto tanto bello...	PUMMAROLA E' morto, pace all'enema soja...
LORENZO E come si è accorto della malattia di sua moglie se sta al camposanto?	LORENZO E come si è accorto della malattia di sua moglie se sta al camposanto?	
PASQUALINO Ma Filuccio lo tiene dentro.	PASQUALINA Ma Filuccio lo tiene dentro.	Ma Filuccio lo tiene dentro.
LORENZO Chi tiene dentro?	LORENZO Chi tiene dentro?	LORENZO A chi?
PASQUALINO A papà. Papà sta al camposanto, ma sta pure dentro a Filuccio. (<i>E continua a tagliare</i>) Quando vuole parlare con mamma, Filuccio si addormenta e papà si sveglia... E quando si sveglia parla da dentro alla pancia di filuccio. Poi, quando ha parlato, papà si addormenta e Filuccio si sveglia. E quando si sveglia non si è accorto di niente, e nun sape nemmeno quello che papà ha detto a mamma.	PASQUALINA A papà. Papà sta al camposanto, ma sta pure dentro a Filuccio. (<i>E continua a tagliare</i>) Quando vuole parlare con mamma, Filuccio si addormenta e papà si sveglia... E quando si sveglia parla da dentro alla pancia di filuccio. Poi, quando ha parlato, papà si addormenta e Filuccio si sveglia. E quando si sveglia non si è accorto di niente, e nun sape nemmeno quello che papà ha detto a mamma.	PUMMAROLA A Don Alfonso. Lui sta al camposanto, ma sta pure dentro a Filuccio. Quando vuole parlare con Donna Virginia, Filuccio si addormenta e Don Alfonso si sveglia, e parla da dentro la pancia di Filuccio. Poi, quando ha parlato, Don Alfonso si addormenta e Filuccio si sveglia. E quando si sveglia dice che non si è accorto di niente e nun sàpe nemmeno quello che Don Alfonso ha detto a donna Virginia!
LORENZO (<i>falsamente convinto</i>) Gurdardate... E tu non sai che lle dice papà a mamma?	LORENZO (<i>falsamente convinto</i>) Gurdardate... E tu non sai che lle dice papà a mamma?	LORENZO Povero Don Alfonso!
PASQUALINO Sí! E mamma non si può sposare un'altra volta, perché papà non vuole. Lo dice sempre: «Se ti mariti, io non esco dalle fiamme del Purgatorio». Perché papà non so quanti altri anni di Purgatorio deve fare.	PASQUALINA Sí! E mamma non si può sposare un'altra volta, perché papà non vuole. Lo dice sempre: «Se ti mariti, io non esco dalle fiamme del Purgatorio». Perché papà non so quanti altri anni di Purgatorio deve fare.	PUMMAROLA E se no, Donna Virginia se lo sposava Don Gaetano, il zio di Filuccio.
LORENZO Povero Papaà.	LORENZO Povero Papaà.	LORENZO (<i>interessato</i>) Zio Gaetano s' 'a voleva spusa'?
PASQUALINO E se no mamma se la sposava zio Gaetano.	PASQUALINA E se no mamma se la sposava zio Gaetano.	PUMMAROLA Comme! Don Gaetano s' 'a spusasse subito subito! Ma po' Don Alfonso resta dentro 'o Purgatorio? Donna Virginia 'o pigliaje pure a schiaffe, a Don Gaetano.
LORENZO (<i>interessato</i>) Zio Gaetano s' 'a voleva spusà?	LORENZO (<i>interessato</i>) Zio Gaetano s' 'a voleva spusà?	LORENZO Ovéro, e perché?
PASQUALINO Come! Zio Gaetano s' 'a spusasse tanto bello. Ma po' papà resta dentro 'o Purgatorio? Mamma 'o pigliaie pure a schiaffi a zio Gaetano.	PASQUALINA Come! Zio Gaetano s' 'a spusasse tanto bello. Ma po' papà resta dentro 'o Purgatorio? Mamma 'o pigliaie pure a schiaffi a zio Gaetano.	PUMMAROLA La ragione io non la conosco tanto bene. 'Na sera io stavo stanco della giornata, cumme fosse l'ultimo raggio di sole, comm'a

<p>LORENZO E perché? PASQUALINO Io non conosco tanto bene la ragione. Ma mamma me l'ha spiegata perché io arrivaie al momento dei schiaffi. Mammà teneva 'a febbre, e non si voleva coricare. Zio Gaetano, invece, rafforza 'a vuleva mettere sopra 'o letto. «E Spògliete», diceva zio Gaetano, e 'a teneva stretta accussi... <i>(Ripete il gesto dello zio nel momento in cui stringeva a sé Virginia)</i>. Mammà ch'è 'na piezz' 'e femmena, cu' tutta 'a febbre che teneva 'o scummaie 'e sango.</p>	<p>LORENZO E perché? PASQUALINA Io non conosco tanto bene la ragione. Ma mamma me l'ha spiegata perché io arrivaie al momento dei schiaffi. Mammà teneva 'a febbre, e non si voleva coricare. Zio Gaetano, invece, rafforza 'a vuleva mettere sopra 'o letto. «E Spògliete», diceva zio Gaetano, e 'a teneva stretta accussi... <i>(Ripete il gesto dello zio nel momento in cui stringeva a sé Virginia)</i>. Mammà ch'è 'na piezz' 'e femmena, cu' tutta 'a febbre che teneva 'o scummaie 'e sango.</p>	<p>stasera, capite? Passando per la finestra di Donna Virginia, sentii strillare dentro alla stanza, me fermaje e me mettete a spia' da 'na senga. Don Gaetano teneva 'a signora stretta stretta e rafforza 'a vuleva mettere ncopp' 'o letto. «E spogliate», diceva e le vuleva spunta' 'a camicetta. Donna Virginia, nun appena se sentette mettere 'e mane 'mpietto, addeventaje 'na riavola! Le jette lu sanghe 'ncapa, e, sapite, chella è 'na piezza 'e femmina... Primma 'o dette 'na vuttata ca chilo tuzzaje c' 'a capa 'nfaccia a la porta, po' 'o pigliaje pe' pietto: cu' 'na mano 'o teneva stritto e cu' chell'ata le azzeccaje ddoje panesiglie, ma di santa ragione! 'O sanghe asceva d' 'o naso e schizzaje vicino 'o muro. Isso se ne fujette e io sentette ca se sciacquarava sott' 'a cannola... Po', 'na porta ca sbatteva, e se menaje p' 'e scale, tanto ca me facette pena e, comm' a sole, le illuminaje le scale.</p>
<p>LORENZO E papà è stato contento 'e chesto? PASQUALINO Come! Papà, quando seppe il fatto, disse, sempre da dentro alla pancia di Filuccio, che mamma l'aveva fatto risparmiare un anno di Purgatorio. LORENZO E adesso mamma sta in chiesa? PASQUALINO La messa sarà già finita tanto bello. E mamma, a quest'ora sta a casa. <i>(Un colpo di forbici a vuoto ferisce lievemente di</i></p>	<p>LORENZO E papà è stato contento 'e chesto? PASQUALINA Come! Papà, quando seppe il fatto, disse, sempre da dentro alla pancia di Filuccio, che mamma l'aveva fatto risparmiare un anno di Purgatorio. LORENZO E adesso mamma sta in chiesa? PASQUALINA La messa sarà già finita tanto bello. E mamma, a quest'ora sta a casa. <i>(Un colpo di forbici a vuoto ferisce lievemente di</i></p>	<p>LORENZO E Don Alfonso fuje cuntento d' 'e panesiglie? PUMMAROLA Comme! Quanno seppe 'o fatto, sempe da dentro la pancia di Filuccio, disse che Donna Virginia l'aveva fatto risparmiare un anno di Purgatorio. LORENZO Ma lei, adesso dove sta? PUMMAROLA 'A casa. Basta, io com' a sole me ne traso, se no faccio tarde. LORENZO Sì, ma come</p>

<p><i>punta un dito della mano sinistra dello scemo</i>). Ah! Mannaggia!</p> <p>LORENZO Ch'è succieso?</p> <p>PASQUALINO La bua... (<i>Mostra il dito ferito</i>) La bua...</p> <p>LORENZO (<i>in mala fede, approfitta subito dell'incidente per attuare immediatamente un suo piano</i>) La bua? Tu ti sei rovinato povero figlio!... (<i>Osservando lievemente la ferita</i>) Guarda qua... quanto sangue...</p> <p>PASQUALINO (<i>allarmato dall'affermazione di Lorenzo piange più forte</i>) Mammaaà!</p> <p>LORENZO Ma come hai fatto? Adesso ti faccio io una medicazione. Tu intanto stringi forte il polso con l'altra mano, se no esce tutto il sangue, muori e vai a trovare papà nel Purgatorio.</p> <p>PASQUALINO (<i>impaurito</i>) Non ci voglio andare al Purgatorio.</p> <p>LORENZO Togliti la giacca. (<i>Aiuta lo scemo a togliersi la giacca</i>) Bravo, cosí. Adesso stringi il polso, se no esce il sangue.</p> <p>PASQUALINO (<i>egli stesso stringe forte il polso, sinistro</i>) Non ci voglio andare in Purgatorio.</p> <p>LORENZO Se ti fai fare la fasciatura, non ci vai. Il Purgatorio è brutto. (<i>Prende un pennello da una scatola di colori, lo intinge nel rosso e con esso pratica delle larghe macchie vermiglie sulla mano ferita dello scemo</i>) Guarda, guarda quanto sangue.</p> <p>PASQUALINO (<i>allarmatissimo</i>)</p>	<p><i>punta un dito della mano sinistra dello scemo</i>). Ah! Mannaggia!</p> <p>LORENZO Ch'è succieso?</p> <p>PASQUALINA (<i>Mostra il dito ferito</i>) Mi so' impizzato la forbice dentro il dito...</p> <p>LORENZO (<i>in mala fede, approfitta subito dell'incidente per attuare immediatamente un suo piano</i>) La bua? Tu ti sei rovinato povera figlia!... (<i>Osservando lievemente la ferita</i>) Guarda qua... quanto sangue...</p> <p>PASQUALINA (<i>allarmato dall'affermazione di Lorenzo piange più forte</i>) Mammaaà!</p> <p>LORENZO Ma come hai fatto? Adesso ti faccio io una medicazione. Tu intanto stringi forte il polso con l'altra mano, se no esce tutto il sangue, muori e vai a trovare papà nel Purgatorio.</p> <p>PASQUALINA (<i>impaurito</i>) Non ci voglio andare al Purgatorio.</p> <p>LORENZO (<i>Aiuta lo scemo a togliersi la giacca</i>) Adesso stringi il polso, se no esce il sangue.</p> <p>PASQUALINA (<i>egli stesso stringe forte il polso, sinistro</i>) Non ci voglio andare in Purgatorio.</p> <p>LORENZO Se ti fai fare la fasciatura, non ci vai. Il Purgatorio è brutto. (<i>Prende un pennello da una scatola di colori, lo intinge nel rosso e con esso pratica delle larghe macchie vermiglie sulla mano ferita dello scemo</i>) Guarda, guarda quanto sangue.</p> <p>PASQUALINA (<i>allarmatissimo</i>)</p>	<p>Pummarola devi rimanere un momento, dobbiamo fare due chiacchiere insieme. 'O sole se n'è ghiuto? E io 'o ringrazio. Tutto quello che abbiamo sentito resta tra di noi.</p> <p>PUMMAROLA Io nun aggio 'ntiso niente.</p> <p>LORENZO D'accordo, tu però mi devi fare un piacere: devi andare da Donna Virginia e la devi pregare di venire subito qua perché le devo parlare di una cosa urgentissima.</p> <p>PUMMAROLA E si 'a vede don Filuccio?</p> <p>LORENZO Pummaro'; allora non hai capito niente? Aggia chiama' 'o sole 'n'altra volta? Fai quello che ti ho detto. Aggia parla' co' Donna Virginia da sola. A casa ce sta sempre 'a sorella di Filuccio... Carogna, carogna! Ma mo, 'o signorino Don Filuccio have a che fa' cu me.</p> <p>PUMMAROLA Nun me mettite mmiezo.</p> <p>LORENZO Stai tranquillo: famme veni' Donna Virginia qua che ce vaje buono pure tu.</p> <p>PUMMAROLA Fusse 'a Madonna! Va bene, signuri', aggio capito tutte cose. Mo va' 'a manno. (<i>Si avvicina alla parete di sinistra e ne stacca il dipinto di Palazzi</i>)</p> <p>LORENZO Che faje?</p> <p>PUMMAROLA La signorina Chiarina mi ha detto che lo dovevo portare abbasso.</p> <p>LORENZO La signorina Chiarina, se vuole il Palazzi lo chiede a me.</p>
--	--	--

<p>Mammaaaaà! LORENZO Non ti muovere e stringi forte. <i>(Ora prende dal cumulo degli indumenti ammucciati una fasciola da neonato, e con essa fascia tutto il braccio dello scemo. Poi forma una lunga benda con un quadrato di lino, glielo annoda al collo e vi colloca dentro il braccio fasciato)</i> Così va bene. Mettiti la giacca.</p> <p>Lo scemo aiutato da Lorenzo, infila il solo braccio destro, l'altra metà della giacca Lorenzo stesso gliela poggia sulla spalla sinistra.</p> <p>PASQUALINO Non ci voglio andare al Purgatorio... LORENZO Speriamo di no. PASQUALINO Se no poi devo andare pure nella pancia di Filuccio. PUMMAROLA <i>(dalla destra)</i> Facciamoci quest'ultimo viaggio. <i>(Nel vedere lo scemo, chiede allarmato)</i> Che s'ha fatto? LORENZO Si è ferito, poco è mancato e si tagliava una mano. PUMMAROLA E comm'ha fatto? LORENZO Con le forbici.</p> <p>Il sopraggiungere di Pummarola, e l'interessamento che ha dimostrato per lui, lo allarmano maggiormente, per cui ora grida a bocca spalancata:</p> <p>PASQUALINO Mammà! PUMMAROLA Ma chi ce l'ha messe le forbici in</p>	<p>Mammaaaaà! LORENZO Non ti muovere e stringi forte. <i>(Ora prende dal cumulo degli indumenti ammucciati una fasciola da neonato, e con essa fascia tutto il braccio dello scemo. Poi forma una lunga benda con un quadrato di lino, glielo annoda al collo e vi colloca dentro il braccio fasciato)</i> Così va bene. Mettiti la giacca.</p> <p>Lo scemo aiutato da Lorenzo, infila il solo braccio destro, l'altra metà della giacca Lorenzo stesso gliela poggia sulla spalla sinistra.</p> <p>PASQUALINA Non ci voglio andare al Purgatorio... LORENZO Speriamo di no. PASQUALINO Se no poi devo andare pure nella pancia di Filuccio. PUMMAROLA <i>(dalla destra)</i> Facciamoci quest'ultimo viaggio. <i>(Nel vedere lo scemo, chiede allarmato)</i> Che s'ha fatto? LORENZO Si è ferito, poco è mancato e si tagliava una mano. PUMMAROLA E comm'ha fatto? LORENZO Con le forbici.</p> <p>Il sopraggiungere di Pummarola, e l'interessamento che ha dimostrato per lui, lo allarmano maggiormente, per cui ora grida a bocca spalancata:</p> <p>PASQUALINA Mammà! PUMMAROLA Ma chi ce l'ha messe le forbici in</p>	<p>PUMMAROLA <i>(ricollocando il dipinto alla parete)</i> E' di valore, eh! Quello è stato Don Filuccio che ha detto: «Qua ci starebbe bene quel quadretto con l'asinello...» E 'a signora Chiarina mi ha detto «Levalo dal muro e portalo qua». <i>(Alludendo a Filuccio)</i> E' malamente, professo'. <i>(Indicando una cicatrice che gli deturpa la fronte)</i> 'O vedite chistu segno? Me lo fece Filuccio... teneva cinque anni, me menaie na chiave nfronte. E poi non ama gli animali... se mette paura d' 'e gatte... Quanno vede nu mucillo tantillo, addeventa una carogna. Stàteve accorto, professo'. Stàteve accorto 'e Don Filuccio. E' birbante, calcolatore e címicio. <i>(Carica in spalla il comodino ed esce incrociandosi con</i></p>
---	---	---

<p>mano? LORENZO Marietta, quella stupida! PASQUALINO Mammà! LORENZO Pummaro', non perdere tempo; fai venire subito la madre qua, perché non voglio responsabilità. PUMMAROLA Donna Virginia? LORENZO E chi, allora? (<i>Spazientito</i>) Pummaro', fa quello che ti ho detto: fa veni' 'a mamma ccà. PUMMAROLA Va bene. (<i>Si avvia</i>). LORENZO (<i>fermandolo</i>) Aspetta. Non dire niente a Chiarina e Filuccio se no si spaventao. PUMMAROLA (<i>che ha mangiato la foglia</i>) E 'a mamma no... 'a mamma non si spaventa? Va bene; vuie vulite donna Virginia qua sopra. (<i>Malizioso e solidale</i>) Mo v' 'a faccio saglí. (<i>Ed esce</i>). MARIA (<i>dalla sinistra, reca un cesto con il manico ricurvo carico di bottiglie varie e oggetti casalinghi</i>) Ma peché strilla 'o scemo?</p>	<p>mano? LORENZO Chi lo sa dove l'ha trovate! PASQUALINO Mammà! LORENZO Pummaro', non perdere tempo; fai venire subito la madre qua, perché non voglio responsabilità. PUMMAROLA Donna Virginia? LORENZO E chi, allora? (<i>Spazientito</i>) Pummaro', fa quello che ti ho detto: fa veni' 'a mamma ccà. PUMMAROLA Va bene. (<i>Si avvia</i>). LORENZO (<i>fermandolo</i>) Aspetta. Non dire niente a Chiarina e Filuccio se no si spaventao. PUMMAROLA (<i>che ha mangiato la foglia</i>) E 'a mamma no... 'a mamma non si spaventa? Va bene; vuie vulite donna Virginia qua sopra. (<i>Malizioso e solidale</i>) Mo v' 'a faccio saglí. (<i>Ed esce</i>). MARIA (<i>dalla sinistra, reca un cesto con il manico ricurvo carico di bottiglie varie e oggetti casalinghi</i>) Uh, che ti sei fatto?</p>	<p><i>Maria che entra, recando un cesto carico di bottiglie varie e altri oggetti casalinghi.</i></p>
---	---	---

1.2. Le battute tagliate

La riduzione o il taglio di alcune battute riguardano tutti e tre gli atti. In questo esempio tratto dal I atto, Lorenzo spiega all'architetto che deve modificare l'assetto dell'appartamento, perché non possono essere toccate alcune stanze:

Atto I

1955	CTA marzo 1983	3/12/1983
<p>LORENZO Non lo dite nemmeno per ischerzo. Quando accennai questa ipotesi, Chiarina non me lo fece nemmeno finire di dire. Le stava venendo una convulsione. Quelle sono le tre camere più belle dell'appartamento. ARCHITETTO Con</p>	<p>LORENZO Non lo dite nemmeno per ischerzo.</p>	<p>LORENZO Non lo dite nemmeno per ischerzo.</p>

<p>l'altro terrazzo sopraelevato. LORENZO Si vede tutta Napoli da là sopra. Ma sapete, la buon'anima di papà e mamma hanno vissuto una vita in quei tre ambienti... Là hanno vissuto e là hanno chiuso gli occhi tutti e due. ARCHITETTO Capisco. LORENZO Come lasciarono le stanze così sono rimaste. I mobili, gli oggetti, i vestiti, i ricordi cari. I bastoni di papà nella bastoniera... il suo berrettino da notte sul comodino... il mazzo di carte, che serviva a mamma quando faceva il solitario... non abbiamo toccato niente. Quelle tre stanze sono diventate un santuario. Chiarina ci va ogni mattina per spolverare i mobili e per accendere la lampada alla Madonna, come faceva mamma.⁷⁷</p>	<p>Là hanno vissuto e là hanno chiuso gli occhi tutti e due. ARCHITETTO Capisco. LORENZO Come lasciarono le stanze così sono rimaste. Quelle tre stanze sono diventate un santuario. Chiarina ci va ogni mattina per spolverare i mobili e per accendere la lampada alla Madonna, come faceva mamma.</p>	<p>Là hanno vissuto e là hanno chiuso gli occhi tutti e due. ARCHITETTO Capisco. LORENZO Come lasciarono le stanze così sono rimaste. Quelle tre stanze sono diventate un santuario. Chiarina ci va ogni mattina per spolverare i mobili e per accendere la lampada alla Madonna, come faceva mamma.</p>
--	---	---

Nel II atto Eduardo taglia un lungo scambio di battute tra Filuccio e Matilde, la vicina di casa, in cui vengono presentati due personaggi che ancora non sono entrati in scena: la matrigna e lo zio del giovane

1955	CTA	3/12/83
<p>FILUCCIO Sembro, signora Matilde... sembro uno come dite voi; do questa impressione; ma in sostanza sono di natura timida. Mio padre mi ha lasciato quando tenevo dodici anni. Ero ancora un ragazzino che cercava i compagni di giuoco. E a quell'età mi cadde sulle spalle la responsabilità della bottega, e quella di mia madre, che per poco non la portai al manicomio, per il</p>	<p>FILUCCIO Sembro, signora Matilde... sembro uno come dite voi; do questa impressione; ma in sostanza sono di natura timida. Mio padre mi ha lasciato quando tenevo diciassette anni.</p>	<p>FILUCCIO Sembro, signora Matilde... sembro uno come dite voi; do questa impressione; ma in sostanza sono di natura timida. Mio padre mi ha lasciato quando tenevo dodici anni. Ero ancora un ragazzo e a quell'età...</p>

⁷⁷ ED. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, vol. II, Einaudi Tascabili, Torino, 1955, pag. 97.

<p>dolore che l'aveva colpita. Senza mezzi di fortuna, perché mio padre non lasciò neanche una lira... allora: bottega e casa, casa e bottega. Come potevo avere l'opportunità di frequentare amici, di sveltirmi? Ecco spiegata la mia timidezza.</p> <p>MATILDE E questo fratello di vostro padre?</p> <p>FILUCCIO Zio Gaetano?</p> <p>MATILDE Bravo. Non poteva aiutarvi lui?</p> <p>FILUCCIO Uh, guardate, e se no come facevo? Per i primi tempi zio Gaetano si è occupato della situazione. E ancora oggi si interessa dei conti della bottega, perché è istruito... e qualche volta fa compagnie pure lui a quella povera vecchierella di mammà.</p> <p>CHIARINA <i>(premurosa)</i> Come sta?</p> <p>FILUCCIO Di salute sta bene; ma è svagata. Pensa sempe 'o marito morto: casa, chiesa e camposanto.</p> <p>MATILDE E vostro zio che fa?</p> <p>FILUCCIO Si occupa di semine, di raccolti. Conosce i terreni, i concimi. <i>(Come per citare un esempio)</i> Dice: «Questi sono tanti moggi di terra? E allora ci vuole tanto di questo e tanto di quello... Questa pianta, qua non alligna, e là sí».</p> <p>MATILDE L'agrario.</p> <p>FILUCCIO Ecco. Potrebbe guadagnare quello che vuole lui, ma quando ce lo andate a dire vi risponde: «Io voglio guadagnà quello che mi serve per vivere e basta». Non si e ammogliato...</p> <p>MATILDE E' scapolo...</p>		
--	--	--

<p>FILUCCIO Un bell'uomo. Adesso tiene cinquantuno-cinquantadue anni. Una sola donna avrebbe voluto per moglie; ma siccome quella donna lo ha rifiutato, lui, come fosse rimasto mortificato... e di matrimonio non ne ha voluto sapere. <i>(Suona il campanello d'ingresso, internamente)</i>. E questo è lui.</p> <p>CHIARINA <i>(Allarmata)</i> Può essere pure Lorenzo...</p> <p>Intanto Maria entra dalla sinistra e, tirando diritto, esce per la destra.</p> <p>MATILDE Non credo. A che ora doveva arrivare?</p> <p>CHIARINA Alle nove e trenta.</p> <p>MATILDE <i>(Guarda l'ora sull'orologio che porta sul braccio)</i> Sono le nove e trentacinque... il tempo per arrivare dalla stazione fino a qua...</p> <p>MARIA <i>(torna introducendo Gaetano Cannavacciuolo)</i> Ce stanu signore. <i>(E tirando diritto esce per la sinistra)</i>.</p> <p>FILUCCIO <i>(alle due donne)</i> Ve l'avevo detto... è zio Gaetano. <i>(Poi rivolto a suo zio che in quel momento entra)</i> Zi' Gaeta', entrate.</p>	<p>Zi' Gaeta', entrate.</p>	<p>Suona il campanello d'ingresso, internamente.</p> <p>FILUCCIO E questo è lui.</p> <p>CHIARINA <i>(Allarmata)</i> Può essere pure Lorenzo...</p> <p>Intanto Maria entra dalla sinistra e, tirando diritto, esce per la destra.</p> <p>MATILDE Non credo. A che ora doveva arrivare?</p> <p>CHIARINA Alle nove e trenta.</p> <p>MATILDE <i>(Guarda l'ora sull'orologio che porta sul braccio)</i> Sono le nove e trentacinque... il tempo per arrivare dalla stazione fino a qua...</p> <p>MARIA <i>(torna introducendo Gaetano Cannavacciuolo)</i> Ce stanu signore. <i>(E tirando diritto esce per la sinistra)</i>.</p> <p>FILUCCIO <i>(alle due donne)</i> Ve l'avevo detto... è zio Gaetano. <i>(Poi rivolto a suo zio che in quel momento entra)</i> Zi' Gaeta', entrate.</p>
---	-----------------------------	--

1.3 la scena aggiunta nel finale

Il terzo atto della versione pubblicata della commedia si conclude così:

CHIARINA Non ce l'aspettavamo.

LORENZO Capisco. Ad ogni modo, come fatti. Buona sera. *(Si avvia di nuovo, poi torna ancora sui suoi passi)* Filu', e mi raccomando: quando qualche volta andrai a trovare mamma, nun 'o fa' venì cchiù a papà: so' geluso. *(E finalmente esce per la destra)*.

Filuccio e Chiarina si guardano ancora trasecolati, mentre la balia ripiglia la nenia più monotona e lamentosa.

BALIA E qunate vòte, figlio, t'aggio ditto... oooh!
Duorme na vòta sola, e statte zitto... oooh!

Nel 1983 il testo diventa:

CHIARINA Non ce l'aspettavamo.

LORENZO Capisco. Ad ogni modo, come fatti. Buona sera.

CHIARINA *(Dopo aver seguito con lo sguardo Lorenzo, si gira incredula verso Filuccio, per aver conferma da lui di quanto ha detto il fratello; poi si rivolge a Cesarino)* Cesari', 'e capito niente? *(Cesarino si lamenta e piange)* Cesarino ha capito, 'o j'!

GAETANO *(Torvo e in grugnito si avvia verso l'uscita; raggiunta la soglia, si ferma rivolgendosi a Filuccio e Chiarina, con palese amarezza).*

Guagliu', s'è fritt' 'o fegato... Buonasera! *(Esce)*

FILUCCIO e BRAVO Don Lorenzo! Ci ha dato una bella risposta... il professore, il capitalista! Che brutta cosa avere a che fare con i signori... Giesù, Giesù, mantieneme 'e mmane.

CHIARINA Ma pecché, scusa? Si sono innamorati.

FILUCCIO Accussì, tutto 'nzieme? Senza nemmeno darci il tempo di dire Dio Aiutam?

CHIARINA E a noi non è successa la stessa cosa?

FILUCCIO Oje ne', famm' 'o piacere!

CHIARINA Ma perché la prendi così storta? A me m'ha fatto piacere...

FILUCCIO Ovèro? Cos' 'e pazze! Chiari', tuo fratello ha giocato una carta che nemmeno il più grande camorrista, il più astuto dei basista avrebbe saputo giocare. Tutto premeditato... Ci ha tenuto in campana più di cinque mesi...

CHIARINA Quattro.

FILUCCIO E va bene... quattro... cinque Come ha potuto fingere tutto questo tempo? Ma io na cosa 'a faccio, 'a soddisfazione m' 'a levo!

CHIARINA Filu', ma tu veramente dici? Vuol dire che facciamo una sola famiglia. E sarà una delle più belle famiglie del Vomero. Tengono l'età giusta tutti e due, donna Virginia è una bella donna, mio fratello è un uomo giovane, bello e forte. Noi un figlio già l'abbiamo fatto, e speriamo che viene la femminuccia, gli altri figli li fanno loro...

FILUCCIO Arapimmo' 'o collegio...

CHIARINA Filu', mi devi credere: questo matrimonio di mio fratello con tua madre è di buon augurio: Dove ci sono i figli c'è Provvidenza. E poi, Lorenzo è generoso, non hai visto con quante sincerità ha tolto il quadro dal muro e l'ha regalato a noi? Filu', quello è un quadro di grande valore: è un Palazzi.

FILUCCIO Ci da 'o Palazzi e se piglia 'e palazze.

CHIARINA Ma quali palazzi? Si piglia le proprietà sue.

FILUCCIO Chiari', le proprietà di tuo fratello non mi anno né caldo né freddo.

CHIARINA Perciò mi meraviglia il tuo comportamento! Per quanto mi risulta sei stato sempre generoso e disinteressato. Non ti preoccupare, ci penso io. Piano piano, con le buone maniere, vedrai che Lorenzo ci darà più di quello che pensiamo noi. E sai che ti dico? Io conosco il tipo, sono certa che ci preparerà una bella sorpresa.

FILUCCIO No; chilo 'a sorpresa già ce l'ha fatta. Ma che carogna!

CHIARINA Filu', non è la prima volta che ti esprimi in maniera così arrogante nei confronti di mio fratello: a mio fratello non me lo devi toccare.

FILUCCIO Chiari', tuo fratello, se veramente si sposa a Donna Virginia come ha detto, ci mette in mezzo a una strada a me, a te e a stu ndondero ca tiene mbraccio. Io (*alzandosi in piedi di scatto*) nun tengo 'na lira, tu nemmeno... Mio padre, quando morì, stava peggio 'e me e peggio 'e te. Donna Virginia teneva 'o pate e 'a mamma che erano ricchi tutt' 'e duje. Era figlia unica, e quanno murette 'o pate Donna Virginia facette una arrunzata: oro, brillante, palazze... allevamenti di porci, masserie, cuniglie, galline... (*esaperato*) Nun ce pozzo penza'! Ma io 'na cosa 'a faccio (*gridando*) Filuccio non si arrende!

CHIARINA (*autoritaria*) E non gridare! Non siamo soli in casa.

FILUCCIO (*indispettito e sempre più volgare*) No, io strillo, me faccio attacca' pe' pazzo, faccio parla' 'e giornale; 'o metto 'ncoppa a nu giornale; 'o metto 'ncoppa a nu puorco!

CHIARINA Se ti metti contro mio fratello, mi metto io contro di te.

FILUCCIO (*con sguaiata ironia*) Uh, mamma mia che paura! Sto tremando tuttoquanno... Devi dire a tuo fratello ca io m' 'o fummo dint'a 'na pippa.

CHIARINA Quanto sei volgare!

FILUCCIO Primmo 'e se spusa' a Donna Virginia ce pensasse bbuono (*minaccioso*).

CHIARINA (*sprezzante*) Perché, se no che fai?

FILUCCIO Questi sono fatti miei: ce pensasse bbuono.

CHIARINA (*alla palese minaccia di Filuccio, risponde attaccando con indifferenza la lamentosa ninnananna per cesarino*)

Ve' quanta priarie che vo' stu sonno
'o chiamma' 'a notte e isso vene a gghiorno
O... oooh
O... oooh
O... oooh

Filuccio incassa l'ironia della moglie, tronca la discussione, raggiunge il finestrone e finge di guardare il panorama.

MARIA (*entrando dalla sinistra, mentre Chiarina continua la cantilena; e comincia a preparare la tavola*) Signo'.

CHIARINA Vai dicendo.

MARIA Haggio fatto 'na bella frittata.

CHIARINA Brava.

MARIA Una bella frittata di provolone dolce, l'ho comprato stamattina, insalata di lattuga fresca... 'a frutta ce sta, e ce stanno pure le mele cotte che piàceno a vvuje.

CHIARINA Grazie.

MARIA (*continuando a mettere a tavola*) Voi meritate questo e altro. Mi dispiace ch'è tardi, se no vi facevo la pasta con la salsa che piace a vostro a marito.

FILUCCIO No, per me non preparare. Vado a mangiare fuori. Tengo un impegno.

CHIARINA (*continua la cantilena*) Ooooooooh!

MARIA (*dispiaciuta*) Uh, aggio fatt' 'a rittata c' 'a cepolla come piace a voi.

CHIARINA Ma lui tiene un impegno... La porzione sua ce la conservi. Quando torna, se tiene ancora appetito, se la mangia.

FILUCCIO (*allusivo*) Mia moglie capisce tutto... e sa come si deve comportare quando si tratta di affari di interesse, diciamo di danaro, sa come deve trattare il marito (*ma non riesce a mantenere la calma e ridiventa aggressivo*). E sa pure come deve trattare il fratello, quando viene a sapere che ha vinto una quaterna secca. Chiari', per quanto è vero che mi chiamo Filuccio...

CHIARINA (*torna alla ninnananna, stavolta però con un tono di voce nutrito, sgraziato e pieno di livore*) Vi' quanta vote figlio t'aggio itto duorme 'na vota sola, e statte zitto!

MARIA (*allegra e confusa per non aver capito bene*) Ma allora 'o professore veramente 'a pigliato 'a quaterna secca?

CHIARINA (*su tutte le furie*) E statte zitta pure tu! E porta 'a frittata perché tengo appetito.

MARIA (*intontita*) Va bene... (*ed esce*).

FINE

Documento n° 2: affermazioni di Eduardo sull'attore

Le affermazioni che qui riportiamo sono tratte da *Eduardo De Filippo. Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di Paola Quarenghi (Torino Einaudi, 1986) e da *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di Isabella Quarantotto De Filippo (Milano Bompiani, 1985).

2.1. Lezioni di teatro

Questo testo ricostruisce il corso di drammaturgia che Eduardo ha tenuto all'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università, e riporta alcune confidenze e consigli che il drammaturgo ha svelato agli allievi.

Eduardo [...] Quello che è necessario per voi è vivere di osservazione, stare a sentire i dialoghi nei negozi, sull'autobus, avere sempre l'orecchio al teatro... E prendere appunti, segnare, segnare [...].

Buccolieri Lei vuol dire che bisogna fare praticamente una trascrizione di quello che succede nella realtà?

Eduardo Forse mi sono spiegato male. Bisogna vedere l'applicazione di quella battuta o di quella frase – presa ad esempio su un tram -, nel contesto dove la vuoi applicare: può diventare realistica, comica, tragica.

Quando scrivo una commedia, se c'è un contadino, devo farlo parlare come un contadino; se c'è un avvocato, come un avvocato; se si tratta di un astronauta, come un astronauta. E allora mi devo documentare, perché non conosco niente di queste cose.⁷⁸

Un allievo uditore Maestro, vorrei chiederle una cosa. Secondo lei un attore è tale quando interpreta il personaggio investendosi di esso e dando di se stesso tutto al personaggio, oppure quando cerca di essere il più possibile identico a come è descritto dall'autore?

E poi un'altra domanda. Il regista deve interpretare quello che è scritto oppure deve, anche violentando il soggetto, imporre le proprie scelte all'attore? Insomma, qual è il limite del regista e quale quello dell'attore?

Eduardo C'è una confusione in questo perché il regista non ha il diritto di cambiare l'animo del personaggio come lui pensa, perché il vero confessore del personaggio è l'attore. E' lui che lo porta in scena. E questo io l'ho anche scritto; anzi, su questo ho scritto molto, solo che non l'ho fatto in quaderni o in appunti di regia, perché ritengo che siano non solo superflui, ma anche dannosi. Non solo si mette in dubbio la competenza del critico, ma pure l'intuito del pubblico. Se un'idea, un punto di vista vengono realizzati bene, allora non c'è dubbio che tutti capiranno; e quindi mettere le mani avanti significa togliere al pubblico la soddisfazione di scoprire da solo i meriti e i demeriti della propria idea e punto di vista dello spettacolo. Se poi l'idea, il punto di vista vengono realizzati male, allora pubblico e critica, che hanno letto i buoni propositi del regista, nel doversi subire un brutto spettacolo saranno ancor più furibondi contro chi ha promesso molto e mantenuto poco.

Secondo me poi la regia appena fatta è già passata, è finita.

Allievo La regia è frutto del momento storico?

Eduardo E anche del temperamento dell'attore. Per esempio, se un attore lavora con me, lo devo studiare, devo averlo per almeno un anno in compagnia per capirlo, per conoscere il

⁷⁸ *Lezioni di teatro*, a cura di P. Quarenghi, Torino Einaudi, 1986, pag.37.

suo temperamento, per sapere quali sono i suoi difetti. Tant'è vero che gli attori che sono stati con me – che poi sono usciti dalla mia compagnia ed hanno fatto strada -, quando venivano dopo sei, sette mesi che non avevano fatto niente, o solo piccole comparse, o una battuta, o apparizioni, mi dicevano:

«Signor Direttore, voi scusate, io me ne vado, perché vedo che sono inutile».

«No, inutile non è nessuno! Perché?»

«No... Mi sono stancato».

«Adesso! Adesso cominci a poter recitare!».

Perché l'attore deve essere stanco; quando si è stancato allora comincia ad essere attore. All'inizio l'entusiasmo lo frega in scena, perché fa gesti inconsulti. Quando dice la battuta comica strilla, la dice più forte, senza rendersi conto che la battuta finale di un periodo che vuol essere comico – e che poi ha questa battuta alla fine come esplosione -, quella va detta con la massima semplicità. Se il pubblico non ride non fa niente; vuol dire che non l'ha sentita, non importa. Loro invece no. Strillano! Il pubblico, smaliziato com'è, se tu strilli la battuta comica, non ride. Te lo fa apposta! E sta così... senza muoversi. Anzi si indispettisce e reagisce al contrario. Se invece lo cogli di sorpresa è diverso. E la sorpresa qual è? E' proprio quella di... Bah!... Non dire niente. Ti fermi... e poi dici la battuta che ti viene lí per lí. Ma devono *credere* che sia stata inventata lí per lí. E' questo il difficile. Quanti hanno detto: «La recitazione a soggetto dei De Filippo!» Mi ricordo che eravamo all'Odeon di Milano, io con i miei fratelli, e all'improvviso sono accorsi tutti all'entrata del palcoscenico: credevano stessimo litigando veramente. E invece stavamo provando. Anche le battute aggiunte bisogna provare; perché è impossibile inventare in scena. Non state a sentire! Non è vero quello che dicono!

Allievo Quindi la Commedia dell'Arte non esiste per lei?

Eduardo Esiste nella mente dei poeti e dei pittori, di quelli che l'hanno dipinta. Le maschere... Come Tiepolo, che ha fatto quei Pulcinella con quei pan di zucchero alti così e poi gli fa fare le capriole! Come potevano farle? Quelle sono interpretazioni dei pittori che hanno stilizzato la figura. Se si dicono sguaiataggini, allora sí si può recitare a soggetto, ma si parla tutti insieme e non si capisce più niente.

Allievo Lei ha detto che l'attore è il confessore del personaggio.

Eduardo L'autore è quello che scrive le parole, ma il suo vero confessore è l'attore.

Allievo E il regista invece deve conoscere molto bene l'attore, perché ogni attore è diverso dall'altro?

Eduardo Il regista si deve sdoppiare e deve trovare il mezzo di comunicare all'attore e di consigliargli come dire quella battuta, con l'intonazione che lui sa che l'attore può avere e non come la saprebbe dire lui.

Vi racconto un aneddoto su Raffaele Viviani che era un grande attore, scrittore ed un grande regista pure delle sue commedie; però aveva un difetto: Faceva recitare tutti con lo stile suo. Lui gli dava la battuta e gli diceva: «No, devi dire così». [...] Il pubblico sentiva tanti Viviani: tutti parlavano alla stessa maniera e non c'era caratterizzazione [...].

Se l'attore deve camminare sulla scena, per esempio gli dicono: «Cammina e qua fermati!» Se si ferma invece un po' più in là: «No! Ti ho detto qua!» Li schiavizzano! L'attore deve essere libero, gli devi dare ampia soddisfazione, devi fargli credere fermamente che lui ha indovinato il personaggio, farglielo credere a danno tuo che sei il regista. Gli devi far credere che quello che gli insegni lo ha capito lui da solo. E come si fa? Tu gli fai fare la parte, non gli dici niente, vai avanti; domani gli dici: «Bravo!» Dopodomani gli fai: «No, forse è meglio che tu faccia come ieri che hai fatto... », e gli mostri come fare. Lui non se lo ricorda più, crede di averlo fatto, e lo fa. Tu che cosa devi raggiungere? La perfezione dello spettacolo? E allora dà quello che devi dare! Che te ne importa? Tu hai bisogno di portare avanti uno spettacolo e devi dare, dare, dare quello che puoi all'attore, facendo il regista. Questo facevano i vecchi direttori di compagnia. Però avevano un altro difetto: ti tagliavano la parte, la riducevano a

niente. I capocomici di una volta – quelli che poi hanno chiamato «i tromboni» - avevano questo difetto. Per esempio Zacconi, come tutti i grandi di allora, tagliava le parti degli altri per risultare solamente lui. In *Spettri*, di Ibsen, protagonista era la madre, mica Osvaldo. La madre diventava niente: sette parole! Parlava soltanto lui. Questi erano i difetti dei registi capocomici di allora. Io li ho studiati praticamente, li ho avuti questi capocomici. A volte dicevo una battuta e mi chiamavano dopo in camerino: «Senti, questa battuta domani sera la dico io. Va bene?» Non si vergognavano! Oppure dicevano:

«Tu quando prendi parte? Al secondo atto?»

«Sì»

«E chi ci sta con te?»

«C'è Cannizzaro». (Era un calabrese).

«Pure Cannizzaro lavora al secondo atto?»

«Sì, pure lui. Facciamo quelle particine di invitati».

«Al primo atto mettetevi in platea, in fondo. Quando esco io, applaudite».

La claque! Non si vergognavano. Era proprio la lotta all'ultimo sangue per la fetta di pane. Allora sí venivano fuori i talenti, perché tu studiavi sugli altri. E poi non c'era l'aiuto dello stato Si recitava sulle montagne...

Oggi è stata una giornata di ricreazione.⁷⁹

Eduardo [...] E' meglio avere questo personaggio nuovo che entra e si capisce solo dagli atteggiamenti che è il figlio. Se è un attore, si capisce subito. Io ne sono contento.⁸⁰

Eduardo [...] Si capisce che non vi posso dire tutto in una volta: vi metterei in imbarazzo. Questo lavoro è come una regia teatrale. Io faccio andare avanti una regia allo stesso modo, con lo stesso tipo di tecnica. Si legge, poi si mette in piedi, faccio sfogare... Poi comincio a vedere fra gli attori chi ci sta mettendo qualche cosa di buono, spontaneamente; poi, piano piano comincio ad eliminare, dopo tante prove («No, questo è meglio che non lo fai. Fai così»); e piano piano arriviamo in presenza del pubblico preparatissimi, perché ognuno ci ha messo il suo [...].⁸¹

Clementoni Dovremmo esaminare fra i materiali prodotti all'interno della scuola quali sono i lavori degni di essere inseriti nell'opera e cercare il sistema di farli funzionare durante lo svolgimento dell'azione, con flash...

Eduardo Quindi non si tratterebbe di improvvisazione.

Clementoni Sembra improvvisazione ma non è.

Eduardo E' la stessa cosa che ha fatto Pirandello con *Questa sera si recita a soggetto*. Il titolo dice che si recita a soggetto, ma la commedia è scritta.

Clementoni Nessuno recita veramente a soggetto.

Eduardo Dunque, secondo me fare un lavoro del genere sarebbe come scoprire le mani sulla scuola di drammaturgia ed io questo non l'ho mai voluto fare, perché il teatro è qualcosa di magico, che il pubblico non deve conoscere. Se c'è una ragione per cui è stato affossato il cinematografo, è questa; hanno messo troppo a nudo le cose del cinema e così in platea si è cominciato a dire: «Questo è trasparente... No, no, questo è costruito in teatro... Questo è un trucco». Quando il pubblico ha saputo tutto, ha capito tutto, la magia del cinematografo è finita.

Io sono nemico del far venire le persone in teatro a vedere le prove. Non ho mai fatto entrare nessuno, nemmeno un giornalista né qui alla scuola, né nel mio teatro. Solo, all'epoca,

⁷⁹ *Ivi*, pag. 55-58.

⁸⁰ *Ivi*, pag. 75.

⁸¹ *Ivi*, pag. 114.

Renato Simoni a Milano e Silvio D'Amico a Roma. Erano talmente un nome che non bisognava inimicarsi.

Ma, tornando a noi, il segreto del teatro da parte mia non lo scoprirei mai. Questo lo posso dire. Non farei mai una commedia su quello che noi stiamo facendo. Significherebbe scoprire tutti gli altarini. Finché è a scopo didattico, per gli allievi, va bene: quelli che verranno vedranno le videoregistrazioni, sentiranno i dibattiti che ci sono stati fra noi... Ma il pubblico no, non lo deve sapere come sono stati realizzati i lavori prodotti qua dentro.

[...]

Eduardo E poi io vi ho spiegato che il teatro deve essere non verità ma verosimile; perché la verità nuda e cruda è noiosa. Vi porto un esempio. *Natale in casa Cupiello* come comincia? Comincia con questi due⁸² che s'alzano dal letto, poi si vestono, si lavano la faccia... Dovrebbero per lo meno fare pipì. Ma perché ricorrere ad una cosa così realistica? In un'opera di poesia non ha importanza. Quando uno si è svegliato, si è gettato due o tre manate d'acqua in faccia, ha preso i pantaloni... il resto è meglio lasciarlo alle supposizioni. Quando mi dicono di fare la verità in scena io ci penso dieci volte perché la verità alla fine è noiosa. Vi ripeto: il teatro è una cosa magica. Io non prendo mai parte alle conferenze stampa, ai dibattiti; trovo che sia uno scoprire le mani inutile. «Il teatro si fa, non si discute», diceva Jovet. Ed il pubblico deve venire quando il teatro è fatto. Allora sí... Questo è quello che mi hanno insegnato. A teatro io devo stare solo, con gli allievi o con gli attori che devono provare un lavoro. Ma chi si permette di far entrare qualcuno a sentire un disgraziato che sta lí che deve imparare un ruolo, deve entrare in un personaggio, e magari sta a criticare prima ancora che questo personaggio si sia confessato all'attore?! Chi è questo dannato che si permette di star lí?! Scherziamo? Ma neanche per sogno! Gli attori delle mie compagnie sono stati sempre soli con me. L'Accademia d'Arte Drammatica mi ha chiesto mille volte di venire a teatro ad assistere alle prove: ho detto sempre di no. Feci eccezione soltanto una volta per Silvio d'Amico che mi pregò di far venire gli allievi. Infatti quel giorno non intervenni mai e gli attori andarono avanti per conto loro. Gli attori che provano si vergognano pure del compagno, ne hanno soggezione; non cadono in trance perché magari c'è la distrazione di quello che ride in platea e non sai perché sta ridendo, di te o di un altro. Persino gli attori che in quel momento non prendono parte alla scena devono stare nascosti; via, via anche dalle quinte! Danno fastidio ai compagni. Quelli non lo dicono, per orgoglio, ma soffrono, ve lo garantisco.

E poi le prove sono noiose. Ecco, per esempio, se ci fosse il pubblico, qua, ora, direbbe: «Ma che vogliono questi?!» Si alzerebbe e se ne andrebbe.

Luppi Io sono perfettamente d'accordo con lei, anche per esperienza personale, però purtroppo lei sa che ci sono tanti registi che vogliono invece la platea piena durante le prove.

Eduardo Lo credo! Sono loro i primi attori!

Luppi Ma lei pensa che una volta che la ricerca del personaggio da parte dell'attore è già stata fatta – perché quello è il momento in cui si ha maggior pudore verso il pubblico e verso i compagni -, lei non pensa che sia utile per gli altri attori stare in platea a guardare per immergersi meglio nell'atmosfera dello spettacolo?

Eduardo Quando le prove sono a buon punto io sa che faccio? Accendo la ribalta e le luci. E allora l'attore cambia, perché si fa buio in sala e lui ha l'impressione di avere un auditorio. Finché c'è la luce di servizio l'attore si ripassa la parte, tu lo richiami, dici: «No, magari puoi fare così, in questo modo... » L'indomani cambi – perché si cambia pure alle prove, non c'è una legge precisa, non c'è un'alchimia né una ricetta. Alle prime prove si va alla ricerca. Ma quando questa ricetta si è consolidata allora io accendo la ribalta, luci e pubblico. Accendere la ribalta in compagnia mia significa: c'è pubblico. Vedeste come funziona! Quando poi c'è la prova generale allora ci vuole il pubblico: ribalta, luci e pubblico.

⁸² Luca Cupiello ed il figlio Nennillo.

Allora diventa una prima rappresentazione. La prova generale avviene due giorni prima dell'andata in scena. Questo è il mio metodo. Due giorni, un giorno e mezzo li lascio al riposo degli attori: li prego di non uscire di casa, di stare tranquilli, di ripassare la parte; e vengono freschi di cervello e diventano dei leoni.⁸³

Eduardo [...] Io ho sempre avuto buone compagnie, raramente mi è capitato di dover coprire dei ruoli con delle mezze cartucce, perché ho sempre voluto degli attori molto bravi che avessero qualche cosa in comune con l'arte, e sempre mi è capitato di avere questa rispondenza: secondo la mia recitazione gli altri attori venivano a seguirmi. Li ho sempre abituati a non formalizzarsi, a non fissarsi sui consigli che davo alle prove.

La stessa cosa della recitazione è con la scrittura. Bisogna avere una linea di condotta che per me è sempre la stessa: pazienza, tenacia, fede in se stessi [...].

Non esiste un linguaggio unico per il teatro; senza aggiungere poi che è anche un linguaggio personale... [...].

I linguaggi sono tanti ed ogni stile esige un gesto. Io sono arrivato al teatro quando gli attori in lingua recitavano con le mani in tasca, perché non sapevano dove metterle. Questo avveniva all'epoca di Zacconi, di Novelli. Lo stesso Ruggero Ruggeri aveva dei gesti limitatissimi ed erano indicativi. Se dava un pugno sul tavolo non batteva mai realmente il pugno sul tavolo, indicava solamente. Lo stesso avviene quando, per esempio, si deve dare uno schiaffo in scena. Il gesto indicativo l'ho adottato anch'io avendolo trovato nella commedia dell'arte. Forse nella vita noi non usiamo farlo ma in teatro sí. Il gesto in teatro deve essere soprattutto largo, perché la sala è grande. Se io muovo un braccio facendovi scudo col corpo, il gesto non si vede. Voi non sapete che sto facendo con quest'altra mano che vi rimane nascosta. Quindi se mi trovo col profilo sinistro rivolto al pubblico devo comporre il gesto con la mano sinistra, poi la ritiro, mi volto ed uso quest'altra mano. Bisogna avere questa tattica da ballerino, da danzatore.

Poi vediamo che una buona regia pone sempre l'attore in diagonale rispetto al pubblico; due attori devono incrociare gli sguardi invece che guardarsi negli occhi perché così, sia da sinistra che da destra, il pubblico vede l'espressione dell'uno e dell'altro. Se si mettono l'uno di fronte all'altro, gli spettatori di lato, di uno degli attori vedranno solo le spalle. Quindi c'è un cerimoniale di gesti che sono indispensabili e addirittura inevitabili.

Un'altra cosa importante per un attore ed anche per un cantante è di far capire bene le parole. A volte, se ne perdi una, hai perduto un periodo intero. E per far capire bene le parole, la «r» è una delle lettere fondamentali.

Un altro errore in cui possono incorrere gli attori giovani è di dire la loro battuta e andarsene. E l'altro, che deve rispondere, non sa cosa fare. Se la scena non è terminata, non ti puoi muovere; devi aspettare la risposta. Questo è un errore gravissimo che nel gergo teatrale significa «sciogliere la scena», che in altri termini può significare persino: «Pubblico applaudite!» Se, mentre un attore sta parlando, l'altro attore «scioglie la scena», può darsi che il pubblico applaude e si interrompa l'incanto di quel momento creato con la recitazione. E riprendere quell'incanto è difficile. La scena finisce quando l'autore scrive: «Esce di scena». Uscire di scena è molto difficile, così come entrare in scena. Ci sono molti che entrano in scena come se dicessero: «Io sto qua!» E il pubblico dice: «A me che me ne importa?» Senza dirlo però. Ed è peggio; perché altrimenti quanti attori si metterebbero apposto con la loro recitazione!

Si entra in scena come se si venisse da lontano, senza badare al pubblico, senza guardare; poi si comincia a parlare e c'è il gesto. Ma questo non deve comportare una fissazione tale sul fatto del gesto che ti conduce ad essere artefatto, artificioso. Il gesto invece deve essere come

⁸³ *Ivi*, pag. 121-122.

spontaneo. Badate, non «spontaneo», «come spontaneo», perché se dicessi: «Devi essere spontaneo, devi agire spontaneamente», io tratterei il cane come un cane da circo equestre che deve fare solo certi movimenti e basta. Se gli va di grattarsi la faccia, si gratti pure, non ha importanza; ma nel momento in cui serve un atteggiamento di ascolto deve eseguirlo per non distrarre la scena del compagno che recita accanto a lui. Tu ti puoi muovere soltanto quando l'altro ha finito.

Gesto e parola vanno riferiti alla scena che vi è dato di recitare in quel momento. E l'attore può impararlo solo con lo studio, piano piano... Che poi, quando è stanco di entrare in scena e quando crede di non poter affrontare certe situazioni difficili per lui, quando scolorisce le battute, quando comincia a parlare come vi sto parlando io adesso, allora è proprio il momento in cui rende di più, è il momento in cui sta raggiungendo un'efficacia nei confronti del pubblico.⁸⁴

2.2. Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite

L'attore deve misurarsi, controllarsi, costringersi ininterrottamente. Mai commuoversi o immedesimarsi se no diventa gigione. Se il personaggio gli è estraneo, meglio ancora. Mai cercare di ricorrere ad effetti facili e cercare l'applauso, mai agire da solo, ma sempre in armonia con tutta la compagnia; a volte, deve perfino recitare meno bene per amore dello spettacolo.⁸⁵

La misura è il segreto comunicabile del grande attore. Incomunicabile perché non ci sono regole: certi attori hanno un ritmo lento, altri veloce; certe battute vogliono essere ripetute, altre no. L'esperienza insegna... ma se non si ha la dote istintiva del senso di misura, l'esperienza serve solo a non farti ripetere uno sbaglio già fatto.⁸⁶

Non ho mai voluto scrivere sull'arte della recitazione perché il teatro si evolve continuamente, come la vita. L'importante non è fissare sulla carta un momento del suo evolversi, ma capire che tutti noi uomini di teatro viventi siamo momenti generati da momenti precedenti, e che a nostra volta generiamo momenti della mostra futura evoluzione teatrale, la quale, secondo me, cesserà soltanto con la fine dell'umanità.

Coloro che teorizzano, sia pure in buona fede, creano solo confusione. Ancora oggi attori e registi usano, per esempio, i metodi di Stanislavskij oppure di Brecht, mentre, se questi due grandi artisti fossero vivi e operanti, essi avrebbero già abbandonato tali metodi, passando ad altri e poi altri ancora. Il vero "metodo" per imparare a recitare è fare teatro con chi sa farlo, anche perché ciò permette il formarsi della tradizione, che rende superflua qualunque teoria.

L'attore muore senza poter dire di avere raggiunto la perfezione. Egli dà al pubblico il risultato della sua continua esperienza, nel momento stesso in cui si acquisisce, diventa un fatto superato.⁸⁷

L'autore crea il personaggio, ma per renderlo vivo ci vuole l'attore (che oltre alle parole ha a disposizione gesti, sguardi movimenti), e il pubblico, il quale via via può indicargli con le sue reazioni la vera natura teatrale del personaggio. Sono convinto che malgrado lo studio preparatorio, le prove e la riflessione, il vero studio si fa soprattutto a contatto con il pubblico. In effetti, lo studio del personaggio continua fino a che lo si recita, forse non finisce mai.⁸⁸

⁸⁴ *Ivi*, pag. 134-137.

⁸⁵ Pag. 30.

⁸⁶ Pag. 146.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Pag. 170.

Credo che il regista non dovrebbe imporre la propria visione di come il ruolo vada recitato, ma lasciare all'attore la possibilità di creare la parte, per poi perfezionare tale creazione e armonizzarla col resto dello spettacolo. L'unica creazione lecita a un regista, secondo me, è il ritmo. Ma nessun critico lo loderà mai per questo, temo! Tornando agli attori: m'interessa più l'attore creativo di quello obbediente; quest'ultimo non vuole imparare: aspetta ordini; è un impiegato, non un collaboratore⁸⁹.

Mi è stato chiesto di parlare del trucco teatrale; lo faccio volentieri, ma vorrei spiegare subito cosa esso rappresenta per me: il primo, indispensabile simbolo per mezzo del quale l'attore, dopo aver studiato il personaggio da interpretare e averne sviscerato l'animo, il cuore e la mente, dopo aver capito tutto di lui, fino a poter indovinare anche quale sia il contenuto delle sue tasche, comincia a esteriorizzarlo per comunicarlo al pubblico. Gli abiti verranno inseguito, ma il primo passo dell'affascinante e complessa simbologia teatrale che permette l'intesa magica tra lo spettatore e il tizio che sta in scena è appunto il trucco. Perciò mi sembra assurdo servirsi d'un truccatore come fanno oggi molti attori, anche perché in genere sono il regista o il costumista a spiegare l'effetto desiderato al truccatore. Ma il "confessore spirituale" del personaggio è l'attore, che non deve accettare intermediari... No, no! Io dico che perfino i calzini di scena se li deve scegliere l'attore stesso, se si vuole che abbiamo quel valore simbolico il quale, mescolandosi armoniosamente a tutta una serie di simboli, formerà un'entità completa e così significativa artisticamente da poter essere facilmente comunicata alla platea [...]. Se è vero che l'autore scrivendo crea il personaggio, è ancor più vero che esso non nasce, teatralmente parlando, finché l'attore non gli dà la vita.⁹⁰

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Pag. 175.

Documento n° 3: la parola agli attori

Riportiamo alcuni stralci di interviste ad attori che hanno lavorato con Eduardo. Le interviste risalgono agli anni 1999-2001, e sono state realizzate dal Centro Teatro Ateneo.

In queste parti gli attori descrivono come avvenivano le prove degli spettacoli

Intervista di Ferruccio Marotti a Regina Bianchi

F. Marotti Qual era il metodo di lavoro di Eduardo?

R. Bianchi Eduardo ad alcuni elementi diceva dalla A alla Z ; nei casi in cui si fidava dell'attore (come valenza d'attore) e si fidava dell'istinto, ti faceva dire quello che volevi come volevi. Poi aggiungeva: io farei così , ma non imponeva. La sensibilità dell'attore mediava con quello che lui vedeva nelle mie corde e con quello che lui vedeva nel personaggio [...]. Provavamo per quindici giorni; ogni commedia per la TV, avendo posizioni diverse dal teatrale, l'abbiamo provata regolarmente per quindici giorni. Poi gli ultimi due tre giorni ci facevano trovare in sala prove il tracciato e allora c'era qualche spostamento di posizione, ma come recitazione restava come l'avevo impostata dalle prime battute: Non mi ha mai detto hai trovato, hai trovato una chiave diversa che mi piace, però non mi ha detto neanche non la fare. Gli è piaciuta.⁹¹

Intervista di Ferruccio Marotti a Giuliana Calandra⁹²

G. Calandra Dunque io ho conosciuto Eduardo in casa di amici comuni [...]. Mi fa chiamare quando lui fece le riprese di molti suoi spettacoli per lasciare tutto il repertorio che aveva fatto nella sua vita, appunto per l'edizione televisiva [...] Lavorando con lui mi resi conto che lui le persone, i cosiddetti 'attori o attrici in lingua', aveva un certo rispetto, non so perché gli veniva questo... Verso i suoi attori era più dispotico, più crudele. Con me fu molto gentile [...]. Le prove... il primo incontro fu con Pupella, che io già conoscevo, Pupella Maggio, la quale subito mi avvertì, subito con anche un atteggiamento materno: «Non ti devi preoccupare... Giulia', non ti devi preoccupare, perché quando lui non si piace, dice che sei tu che hai sbagliato, lui si guarda sul monitor, non si piace [...], quindi se ti dice qualcosa non ti arrabbiare, è lui che non si è piaciuto». Credo fosse vero fino a un certo punto, perché non credo che tutti noi fossimo perfetti [...]. C'era questa leggenda di u Eduardo molto crudele con gli attori, di un personaggio molto poco affettuoso, di un personaggio avaro... Io tutto questo, devo dire, non l'ho visto. Ho visto che con i suoi attori era forse un po' più crudele che con me [...]. Certo aveva le due facce, credo, questo è un po' una leggenda; io non l'ho frequentato abbastanza per dirlo, però aveva queste due facce, aveva una sua crudeltà, forse anche perché, dovendo lasciare una testimonianza televisiva, quindi una testimonianza storica delle sue opere, di tutto quello che lui aveva fatto, che era tanto, voleva ottenere il massimo [...]

F. Marotti hai un ricordo particolare delle prove? Come si svolgevano?

G. Calandra Si svolgevano, dunque, prima si faceva la prova a tavolino, appunto si provava a casa sua ed era affettuoso alla prova a tavolino perché appunto si pigliava il caffè, si stava intorno... era diciamo la sua «cuccia», poi quando si arrivava a Cinecittà, gli attori che avevano finalmente la possibilità di farsi vedere anche in televisione, erano tutti molto agitati. Pupella era quella che aveva, diciamo, uno 'spiritaccio' straordinario, una simpatia eccezionale, era quella, diciamo, da una parte meno preoccupata, anche se era spesso presa di mira da Eduardo proprio perché aveva molte scene con lui e quindi, quando Eduardo, appunto «'O maestro», non si piaceva si arrabbiava molto con lei... lei aveva un suo distacco, una sua

⁹¹ Regina Bianchi sta parlando del lavoro per la riduzione televisiva di *Ditegli sempre di sí* per il primo ciclo de «Il Teatro di Eduardo», realizzato nel 1962 presso il Centro di produzione RAI per RAI DUE.

⁹² Giuliana Calandra è stata contattata da Eduardo per il quarto ciclo de «Il Teatro di Eduardo», realizzato tra il 1977-1981 presso il Teatro Tre di Cinecittà, prodotta da RAI e Istituto Luce.

capacità di, proprio di vedere la virta in un modo assolutamente ironico, per cui non si arrabbiava, lasciava fare, scuoteva la testa, aveva una sua saggezza, aveva capito come era lui, gli piaceva da una parte...

F. Marotti Eduardo regista.

G. Calandra Dunque, allora, Eduardo regista era regista in qualche modo anche tradizionale, in altro modo no, perché sempre con me almeno, con gli altri era già di repertorio, quindi cercava di attutire, perché chiaramente il mezzo televisivo non è il teatro e quindi il tipo di recitazione non doveva essere quella teatrale e doveva insegnare questo agli attori, perché non avevano fatto molta televisione, salvo appunto Pupella e altri che avevano già lavorato in televisione, con me... mi ha spiegato subito il personaggio, mi dava le intonazioni che secondo lui dovevano partire da certe emozioni del personaggio, ma me le lasciava poi elaborare come... per come ero io, mi dava le indicazioni... era molto preciso nello spiegare il personaggio, era difficile poi no trasmettere. Se facevo qualche cosa durante le prove a tavolino che non era giusto, lui mi diceva l'intenzione di quella battuta, non mi faceva rifare la battuta [...]. Con me aveva un metodo di darmi delle indicazioni e poi di farcele elaborare e poi se non erano giuste mi spiegava perché. Era molto preciso [...]. <Il mio> era un personaggio scritto in italiano [...], il tempo della lingua italiano in effetti è diverso da quella napoletana, per cui ha curato molto il mio personaggio perché io non aveva mai lavorato con lui [...]. Lui ha avuto questo rapporto affettuoso proprio nei miei confronti - insisto sull'affettuosità perché era così- di fare in modo che tutto arrivasse naturale e che la lingua non diventasse per me un ostacolo.

Intervista di Antonella Ottai⁹³ ad Antonio Casagrande

A. Casagrande [...] Ancora oggi gli sono grato per quello che mi ha insegnato e per come io ho interpretato la sua lezione di teatro. Perché questo è un mestiere... perché lui mi diceva: «Io scrivo, diciamo, per le vittime della società, ma non ci credo alle vittime della società». Per cui diceva «E' tutta fantasia». Lui diceva che era naturale quando recitava, ma io non ho mai visto una persona fingere come fingeva Eduardo naturalmente in scena, perché non era un naturalista in scena, ma era uno che aveva naturalezza, che è diverso. Non aveva quel naturalismo di cui si parla in teatro. Aveva questa naturalezza e fingeva in maniera straordinaria, perché lui era capace di cacciare fuori le lacrime -non so come facesse- con un movimento del naso, non so, forse si solleticava qualche ghiandola per cui uscivano... venivano queste lacrime e mentre piangeva si girava e diceva «Quella luce nu'sta bona là» e poi continuava a recitare. Quindi questa è una lezione tipicamente brechtiana, oppure addirittura leggendo *Il paradosso dell'attore* di Diderot, Diderot diceva le stesse cose, sto parlando del '700 quindi... La teoria va benissimo in teatro, ma quello che è importante è la pratica, quello che si può attingere dalla pratica di un grande attore [...]. Non è che Eduardo facesse lezioni di teatro, ma che involontariamente diventava un maestro, perché era talmente immenso quando ti indicava un personaggio chefaceva, e uno rimaneva incantato perché faceva tutti i personaggi in maniera straordinaria. Poi lui diceva sempre «Voi dovete fare quello che dico ma non quello che faccio, perché se no mi imitate» [...]. Noi stavamo dietro le quinte a guardarlo, a seguirlo, a sentirne le pause. Perché quello che era importante di Eduardo erano le pause, i silenzi. E il silenzio in teatro è una gran cosa. Cioè parlare in teatro è molto facile, è tacere che è difficile [...]. Eduardo poverino ha avuto sempre dei problemi, il destino non è stato molto generoso con Eduardo, per cui forse se li portava dietro. Ma quello che era bello però era che quando sentiva che l'attore lo seguiva in qualche maniera, lui si lasciava andare e allora era il momento in cui era molto piacevole recitare con lui. Molte volte invece era astioso, era freddo [...]. Io mi ricordo per esempio che ne *Il sindaco del Rione Sanità* c'era la scena in cui io dovevo consegnargli una pistola in scena, che era proprio

⁹³ Antonella Ottai insegna Drammaturgia digitale all'Università "La Sapienza" di Roma.

l'oggetto protagonista della scena [...]. Una sera ho tolto dalla tasca la pistola, l'ho appoggiata sul tavolo del camerino e l'ho dimenticata in camerino. Al momento in cui lui dice la battuta: «C'hai la pistola?» [...] ho detto: «Io me l'aggio scurdada int''o camerino» [...]. Ha fatto finta di prendere la pistola e di metterla in tasca. In tutto questo ecco, che cosa significa fare il teatro con un certo distacco, non alla Stanislavskij [...]. E <Eduardo> ha detto: «Capita». Ma forse se fosse stato un altro attore che magari lui non... col quale non simpatizzava molto, sarebbe successo il finimondo [...].

Intervista di Ferruccio Marotti a Isa Danieli

I. Danieli [...] Lui [Eduardo] era un grande maestro, non si soffermava a farci lezioni, però le prove erano una lezione continua

F. Marotti Parliamo delle prove, come provava?

I. Danieli Eh, provava nella maniera secondo me che è più semplice per poter far sí che un attore giovane, specialmente come lo ero io in quel periodo, potesse imparare. Lui faceva vedere il personaggio come lo dovevi fare. E là era straordinario perché lui faceva le parti femminili, e quindi faceva vedere come dovevo fare la parte di Maria, la cameriera, e io trovo che era straordinario. Cioè lui provava nella maniera più... come si faceva una volta ecco, non come ora. Ora il regista in un certo senso dice “Guarda il più o meno personaggio deve essere questo, adesso metti del tuo”. Lui la prima cosa che faceva invece era “metterci del suo” perché era giusto ed era abituato in quel modo. Lui comunque, voglio dire, veniva da un certo tipo di teatro tradizionale, ed ha seguito a insegnare come hanno insegnato a lui. Io lo trovavo straordinario però, strepitoso. Poi è chiaro che al momento in cui poi si andava in scena, qualcosa di proprio veniva fuori, e lui non è che lo eliminava del tutto, se lo trovava giusto lo lasciava. Se non lo trovava giusto diceva “No guarda, questo è sbagliato, perché questa intonazione non è quello che voglio”. Perché poi c'era anche il fatto che lui, essendo anche l'autore di quello che stavamo rappresentando, nessuno più di lui poteva sapere come veramente doveva essere detta una battuta.

[...] Non si provava mai molto per la verità. Anzitutto non si provava mai più di tre quattro ore al giorno, un po' perché eravamo... spesso quando si provava si faceva lo spettacolo la sera e quindi avevamo poco tempo a disposizione. Diciamo che come giorni di prove venti va', venticinque, ma non di più. Non si provava molto... non si faceva molto lettura a tavolino come si usa fare ora e quindi si andava subito in piedi, poi... voglio dire, i movimenti non erano molto difficili da fare, perché erano sempre regie di una certa tradizione insomma. Il tutto accadeva sempre in una stanza, quindi non c'erano le follie che si possono fare ora, non c'erano giochi di luce o che. Quindi, voglio dire, non c'era bisogno di provar tanto insomma.

F. Marotti Poi, soprattutto, è vero che aveva sempre un'equipe di attori molto...

I. Danieli Sì, poi era molto affiatato... noi stessi eravamo molto affiatati tra noi. Io lo capivo al volo, veramente non c'era bisogno di dirla due volte una cosa, e come tanti altri insomma, ecco

F. Marotti Lui come uomo, aveva un rapporto con gli attori, con te l'ha avuto?

I. Danieli Ma con me l'ha avuto per forza perché io, essendo entrata ragazzina e avendo una mia parte di incoscienza naturale, perché a quindici anni forse sei un po' più incosciente, io non ho mai avuto il timore che hanno avuto i vecchi attori [...]. Io se avevo bisogno di qualche cosa io andavo e bussavo [...].

Intervista di Ferruccio Marotti a Carlo Giuffré

C. Giuffré Lui non si perdeva dietro fatti retorici, insegnamenti, era lapidario, cose precise, nette che arrivavano subito. C'era chi si spaventava e se ne andava. Invece a me è servito quel modo immediato anche brusco se vuoi, di insegnare [...]. Una volta lui mi disse: «Che state facendo, state recitando? Non dovete recitare» eh... non capivo... Questo significa veramente

dovete essere dentro la parte, chi recita rimane fuori, non la vive, non la assimila [...]. Anche quello é un grande insegnamento [...], ne *La grande magia*, io facevo la parte di uno che entrava, minacciava lui, c'era una questione di soldi, e alla fine della battuta lui diceva: «Perché se nun me rai subito 'e sold'io ti sparo», la didascalia diceva «casca a sedere su una sedia». Allora io entravo in scena, nella prova, dicevo sta battuta e sono cascato sulla sedia. Lui mi fermò, mi disse: «Voi siete già stato in questa casa?» Io non capivo «casa», se era per dire teatro, non capivo, ero giovanissimo: «Come sapete che c'era una sedia lì?». Ha un'importanza enorme come ci si muove in scena, cosa si deve guardare [...].

F. Marotti Com'era durante le prove?

C. Giuffré Durante le prove in teatro... lui non provava molto con gli attori. Le prove erano fatte un po' all'antica, perlomeno quando c'ero io, '48-'49-'50. Si provava la mattina seduti con in mano... gli attori avevano solo la loro parte, non il copione intero, con le ultime battute dell'attacco e poi si provava così. Poca roba... Ti ripeto quelle due o tre cose che mi ha detto, le mani come muoverle, come si sta in scena, come ci si comporta, a me sono servite soprattutto quello che ho visto fare da lui. Evidentemente ho saputo rubare, già, forse, avevo questa predisposizione, mi entrava nell'animo [...]. Quello che mi colpiva e mi incantava, inchiodava sui gradini del teatro, perché non c'era mai una poltrona libera, era Eduardo. Questa maniera di recitare... così... di lui si è parlato molto, qualcuno ha detto non so neanche cosa stesse recitando, più di qualcuno era incantato da lui, neanche dalla commedia [...].

Intervista di Ferruccio Marotti e Paola Quarenghi a Marisa Laurito

M. Laurito Eduardo si diceva che non avesse un bellissimo carattere, io non sono assolutamente d'accordo però, ho una mia teoria... [...]. Eduardo era sicuramente un grande artista, una persona talmente appassionata del suo lavoro -come ogni artista dovrebbe essere- totalitario. Io per esempio non sono certamente come lui, totalitaria [...]. Diciamo, il mio lavoro è un sessanta per cento della mia vita. Per Eduardo invece la vita e il lavoro era la stessa cosa. A dire la verità credo che soltanto così si possa riuscire ad ottenere un certo livello di qualità quale lui aveva ottenuto [...]. Con me è stato assolutamente dolcissimo, buonissimo, anche se abbiamo avuto delle discussioni, perché io, dopo tanti anni che avevo lavorato con lui, io speravo per esempio di fare perlomeno una piccola protagonista, non me l'ha mai fatta fare, probabilmente aveva ragione lui.

F. Marotti Come provava Eduardo? Entriamo nei segreti del mestiere.

M. Laurito [...] Eduardo... dunque si chiudeva il sipario, lui si metteva con le spalle al sipario e tutti gli attori erano seduti intorno al palcoscenico, molto distanti dal proscenio e ascoltavano le prove di tutti, anche chi doveva dire una sola battuta, si rimaneva lì, in silenzio con una grande serietà ad ascoltare le prove di tutti. Ecco perché si imparava. Io credo che Eduardo, per chi volesse apprendere, dava dei grandi insegnamenti, solamente con l'esempio [...]. E' un lavoro che ha bisogno di grande preparazione, di grande misura, di grande impegno proprio con se stessi [...]. Questo me l'ha insegnato sicuramente lui [...].

P. Quarenghi Proprio parlando con diversi attori che hanno lavorato con Eduardo, mi sembra che si possano definire due scuole, proprio a proposito di questo suo metodo di lavoro. Alcuni dicono, per esempio Isa Danieli: «Con lui provare era facilissimo, era un metodo anche molto rapido, lui ti faceva vedere come si faceva e tu poi dovevi provare a farlo, a imitarlo, il che non era operazione semplicissima». E altri invece dicono: «Questo metodo appunto del fare-vedere e poi tirare l'attore su quel fronte per me è castrante a volte, perché naturalmente non potevo essere bravo quanto Eduardo e quindi finivo per inibirmi oppure perdevo una mia strada di ricerca, percorso di ricerca personale del personaggio, ecc.». Ecco, rispetto a questo qual è stata la sua esperienza? Appartiene di più alla prima o alla seconda categoria?

M. Laurito Ma, sicuramente alla prima. Dunque, io c'è da dire che quando sono entrata in compagnia ero alle prime armi, ero molto giovane, quindi il fatto che Eduardo desse le intonazioni, Eduardo a ogni attore dava le intonazioni precise delle battute, e questa comunque era una sicurezza [...]. Eduardo non era rigido, era severo, perché si lavorava, perché il teatro era un lavoro. Ma si poteva tranquillamente andare da lui e dire: «Ma direttore questa battuta magari la potrei dire anche così o così» Cioè lui faceva la regia, quindi facendo la regia organizzava e aveva nella mente una serie di toni che dovevano rimbalzare da un attore all'altro. Io credo più in questo tipo di regia e non in quelle in cui i registi lasciano totalmente liberi. Oggi addirittura non solo non danno più le intonazioni ma non dicono neanche dove ti devi muovere, dove devi andare [...]. Perché ripeto questo è un lavoro bello se lo si fa al massimo, se ci si supera, ma io credo come tutti i lavori, se si va oltre se stessi [...].

F. Marotti Volevo chiedere se ci sono degli episodi che in qualche modo caratterizzino il modo di lavoro di Eduardo, episodi di vita di compagnia.

M. Laurito Ma insomma di episodi ce ne sono molti perché... come in caserma, quando il colonnello è severo allora nascono barzellette, miti, episodi che volano di bocca in bocca. E così naturalmente anche con Eduardo, che era il direttore, molti attori erano terrorizzati dal direttore, ovviamente [...].

F. Marotti [...] Sul lavoro delle intonazioni [...].

M. Laurito Ma io non so se Eduardo ormai l'ho completamente mitizzato, perché è stato il mio primo maestro. Ma io mi ricordo solamente, quando facevamo queste prove, della grande duttilità e della grande bravura che Eduardo aveva nel dare le intonazioni diverse a tutti [...]. Quando <Eduardo> dava le intonazioni, anche gli sguardi, i tempi soprattutto, perché il teatro di Eduardo è un teatro di tempi, e allora lui... entrava completamente nel personaggio [...]. Io se rinasco voglio rinascere di nuovo nella compagnia di Eduardo, se fosse possibile, perché non credo che ci sarebbe un maestro migliore di lui [...]. Spesso io mi nascondevo per vedere... per guardarlo dietro al sipario mentre recitava. E insomma era un grande insegnamento. E le intonazioni che dava erano delle intonazioni che... anche se... ripeto, si poteva anche non essere proprio didascalici, però l'importante era dare quelle inflessioni e con quelle intonazioni si capiva perfettamente il personaggio come era disegnato [...]. Lui aveva il disegno nella sua mente, il disegno dei personaggi con le intonazioni precise e con i tempi che ogni personaggio doveva avere ognuno differente dall'altro [...]. Questo no vuol dire però che un attore debba chiudersi e non debba essere creativo. La creatività dell'attore ce la mette aggiungendo, allargandosi, inventando movimenti, anche tempi, però voglio dire su una linea disegnata dal regista, o disegnata quanto meno insieme.

F. Marotti Ma ecco per esempio Eduardo, oltre le intonazioni dava anche delle indicazioni sulla psicologia del personaggio?

M. Laurito Assolutamente, sulla psicologia, sulla gestualità ma non solo. Ma mi ricordo che a volte quando... -per lo meno per quello che mi riguarda, non per gli altri- insomma quando non mi era chiaro qualcosa, o quando volevo aggiungere, o quando pensavo di poter dire una cosa in un altro modo, andavo nel suo camerino o approfittavo di un momento di libertà che aveva e gli andavo a parlare del problema che avevo. E onestamente non ho mai ricevuto in cambio uno sgarbo [...]. Lui ha sempre accettato volentieri queste mie richieste e sono state sempre discusse [...].

P. Quarenghi Un'altra cosa di cui mi piacerebbe... che sarei curiosa sapere se ha appunto qualcosa da dire al riguardo, è questa idea dell'improvvisazione. Se si guardano i testi di Eduardo, i primi copioni fino alle ultime edizioni, si vedono delle trasformazioni incredibili e si capisce che molti di questi cambiamenti sono proprio il frutto dell'esperienza di scena. Poi ci sono anche attori che raccontano soprattutto nelle cose comiche di variazioni, giochi di improvvisazione magari non fatti la sera della prima ma insomma durante le prove. Altri

invece sostengono che era con Eduardo assolutamente vietato qualsiasi accenno alla benché minima variazione sul tema. Qual è la sua esperienza a questo riguardo?

M. Laurito Sempre la stessa di prima, nel senso che lui dava... come dire... Intanto lui cambiava quasi tutte le sere, nel senso che quasi tutte le sere improvvisava, aggiungeva, toglieva... io per esempio il primo giorno... la prima di *Le bugie con le gambe lunghe* sono stata corretta da lui in scena mentre recitavo e la gente non si accorgeva assolutamente di queste correzioni. Perché lui adoperava delle battute che erano perfettamente integrate nella commedia e che però seguivano l'attore per modificare un comportamento sbagliato direttamente in scena [...]. Quindi diciamo che lui improvvisava tutte le sere, non è vero assolutamente che altri non potevano improvvisare con lui, potevano improvvisare quelli che erano in grado di improvvisare. Quelli che non erano in grado no. Quindi è ovvio che essendo lui il capocomico decideva con chi giocare e con chi non giocare. Tutto qua.

Intervista di Ferruccio Marotti a Valeria Moriconi

V. Moriconi Il periodo di lavorazione di *Chiè cchiù felice 'e me?* [...] fu un periodo bellissimo. Era una proposta di Eduardo per questo personaggio della giovane moglie che naturalmente comportava una grande responsabilità dal momento che fu portato in scena da Titina, questo personaggio [...]. Una delle scene più complesse è quando questa giovane donna riceve in regalo dal suo corteggiatore un paio di calze di seta, e questa giovane contadina non aveva mai visto questa cosa così preziosa, e quindi Eduardo mi disse "Adesso ti faccio vedere come faceva Titina". Questo fu un gesto di grandissimo affetto e di grandissima stima e mi ricordo che lui si mise lí e mi fece vedere, movimento per movimento, gesto per gesto, cosa Titina faceva e mi disse "Questo l'ha inventato Titina" [...].

F. Marotti Parlando con gli attori di Eduardo, dicono che ad alcuni lui dava le intonazioni, o addirittura dicono che il personaggio lo faceva per intero...

V. Moriconi Eduardo era straordinario perché credo che bastasse guardarlo. Lui era il concentrato del teatro, non c'era niente da fare. Io da lui ho imparato le cose più belle. I suoi silenzi, che non erano silenzi, erano più delle battute. Ed è un suo segreto. Addirittura lui aveva sempre un tempo prima di rispondere, prima di dire qualcosa e, su quel viso, si leggeva la domanda o la risposta. Era straordinario per questo, non faceva mai morire, non lasciava mai la scena vuota, non era mai assente. E questo era straordinario.

F. Marotti Ma lui con gli attori, alcuni dicono che era molto duro, altri no.

V. Moriconi C'è questa leggenda su Eduardo, ma io l'ho sempre smentita. Con me è sempre stato delicatissimo, sempre stato paterno, affettuoso, mi colmava di gentilezze. Certo era duro con chi magari capiva che era svogliato, non aveva voglia di impegnarsi. Può succedere a tutti, certo, ma lui era duro in quel senso. Io avevo a quell'epoca, come sempre anche adesso, una grande voglia di imparare e poi avere la così grande fortuna di avere a portata di mano un maestro come era lui... Perché era proprio sul palcoscenico, era il palcoscenico, era il teatro. Non faceva giri di parole, non faceva cose, ti faceva vedere. Io ricordo che quando facemmo le prove del *De Pretore Vincenzo*, che era la commedia con cui io ho debuttato, fece vedere ad Achille Millo, che faceva il personaggio del ladro, come si arriva a rubare a una statua di santo on la gente intorno senza farsi scoprire. E faceva questa camminata che era con uno strisciare per terra dei piedi, e era un non farsi notare ma un arrivare vicino all'oggetto da rubare. Era straordinario, sembrava che scivolasse, che pattinasse. Ed era la camminata di un ladro.

F. Marotti Poi mi raccontavano che facevate le parti femminili, lui impostava la parte recitando per intero.

V. Moriconi E certo, come no [...]. Mi ricordo anche che in quel periodo lì l'essere a contatto di questi straordinari attori, perché non c'era solo lui. C'era Clelia Matania, Carloni, Petito, Casagrande: era una scuola di teatro continua.

Intervista di Ferruccio Marotti a Mario Scaccia

F. Marotti Il lavoro di Eduardo con gli altri. (Due teorie: faceva fare o dava le intonazioni?)

M. Scaccia Naturalmente Eduardo dava le intonazioni all'attore che non sapeva trovarle da solo. E io so che ci sono queste dicerie che circolano su Eduardo. Molti attori soprattutto fra i napoletani non parlano bene di Eduardo, perché ritenevano che non fosse capace di capire il loro lavoro. Ma lui era capacissimo di conoscere non soltanto il loro valore, ma di giudicare la loro poca attitudine alla scena. Eduardo de Filippo era un grande direttore, più che un grande attore era un grande direttore. Gli attori, capiva benissimo con chi aveva a che fare, e quindi chi si sentiva trascurato da lui naturalmente non parlava bene del maestro.

Bibliografia

- AA. VV. *Eduardo De Filippo e il teatro San Ferdinando*, Edizioni del Teatro San Ferdinando., Napoli (1954).
- AA. VV., *L'arte della commedia*, Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo, a cura di A. Ottai, Bulzoni, Roma (1990).
- AA.VV., *Eduardo in maschera*, Atti degli incontri sul teatro di Eduardo, a cura di M. Bussagli, ESI, Napoli (1995).
- AA.VV., "Videografie: visione e spettacolo, atti del convegno, Bologna, 25 gennaio 2001", in *Prove di Drammaturgia*, VII, n. 1, (luglio 2001).
- L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza (1993).
- G. ANTONUCCI, *Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze (1988).
- A. ARTONI, "Dall'evento al documento: la trascodifica audiovisiva dell'oggetto teatro", in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro: dalla storia del testo alla storia dello spettacolo: Atti dei Convegni Internazionali, Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991*, Genova, Costa & Nolan, (1993), pagg. 103-132.
- A. BARSOTTI, *Introduzione a Eduardo*, Laterza, Bari (1992).
- *Eduardo drammaturgo*, Bulzoni, Roma, (1995).
 - Introduzione e note storico-critiche a E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, 3 voll., Einaudi, Torino (1995).
 - Introduzione e note storico-critiche a E. De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, Einaudi, Torino (1998).
- A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Eduardo*, Mursia, Milano (1982).
- M. BUSSAGLI, *Eduardo in maschera: incontri sul suo teatro*, Edizioni Scientifiche, Napoli (1995).
- L. COEN PIZER, *Il mondo della famiglia e il teatro degli affetti. Saggio sull'esperienza "comica" di Eduardo*, Carucci, Assisi-Roma (1972).
- S. D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*, Ed. Radio italiana, Roma (1953).
- G. DAVICO BONINO, Nota introduttiva a E. De Filippo, *Tre commedie (Le bugie con le gambe lunghe, La grande magia, Bene mio e core mio)*, Einaudi, Torino (1992).
- Eduardo De Filippo. Teatro*, a cura di Nicola De Blasi e P. Quarenghi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (2000), Vol. I.
- P. DE FILIPPO, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli, (1976).
- I. Q. DE FILIPPO, *Eduardo De Filippo: vita e opere*, Mondadori, Milano (1986).
- *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Bompiani, Milano (1985).
- M. DE MARINIS, "Note sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo", in Id., *Capire il teatro. Verso una nuova tetralogia*, Firenze, La Casa Usher, (1988) (Roma, Bulzoni, 1999).
- B. DE MIRO D'AJETA, *Eduardo De Filippo*, ESI, Napoli (1993).
- F. DI FRANCO, *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Bari (1975).
- *Eduardo De Filippo*, Gremese, Roma (1983).
 - *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Laterza, Bari (1983).
 - *Le commedie di Eduardo*, Laterza, Bari (1984).
- C. FILOSA, *Eduardo De Filippo: poeta comico del "tragico quotidiano". Saggio su napolaneità e decadentismo nel teatro di Eduardo De Filippo*, La nuova Cultura, Napoli (1978).
- E. FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano (1983).
- Eduardo: la vita è dispari*, conversazione con P. Calcagno, Pironti, Napoli (1985).
- F. FRASCANI, *Eduardo De Filippo e il teatro napoletano*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. Verdone, Roma (1981).
- *Eduardo segreto*, Delfino, Napoli (1982).

- E. GIAMMATTEI, *Eduardo De Filippo*, La Nuova Italia, Firenze (1982).
- M. GIAMMUSO, *Vita di Eduardo*, Milano, Mondadori, (1993).
- Eduardo da Napoli al mondo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (1994).
- G. INFUSINO, *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*, Lito-Rama, Napoli (2000).
- F. MAROTTI, "Elettronica e archiviazione multimediale: una modesta proposta", in *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di Studi. Parma, 24-25 aprile 1990*, Lamberto TRAZZINI (a cura di), Roma, Bulzoni, (1991), pagg. 49-45.
- F. MAROTTI, "L'uso degli audiovisivi nella ricerca e nella didattica", in *Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media. Convegno Internazionale indetto dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, Roma, 21-24 novembre 1985*, S. CARLUCCI, G. URSINI URŠIČ (a cura di), Roma, ANCT, (1986), pagg. 149-159.
- C. MELDOLESI, *La trinità di Eduardo: scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale*, in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del Teatro Italiano*, Bulzoni, Roma (1987).
- A. OTTAI, *Lo spazio del dramma e il luogo della scena*, in *Rappresentare la messa in scena in immagini*, Liguori Editore, Napoli (1989), pag. 35-44.
- Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, a cura di A Ottai, Rai Eri, Roma (2000).
- J. V. PROPP, *Morfologia della fiaba e Le radici storiche dei racconti di magia*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma (1992).
- P. RICCI, *Il teatro di Eduardo de Filippo*, Macchiaroli, Napoli (1958).
- P. QUARENghi, *Lo spettatore col binocolo*, Roma, Kappa, (1995).
- P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino (1993²).
- A. UBERSFELD, *Elementi animati: dall'attante al personaggio*, in *Theatricòn. Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma (1984), pp. 53-66.
- V. VALENTINI, *Teatro in immagine*, 2 voll., Bulzoni, Roma (1987).

Recensioni

M. BOGGIOLLI, *Alla sala Umberto torna una vecchia commedia di Eduardo*, «L'Avanti», 24 febbraio (1984).

T. CHIARETTI, *Quel signore napoletano sembra (quasi) Eduardo*, «La Repubblica», Roma, 24 febbraio (1984).

E. CONTINI, *Bene mio e core mio*, «Il Messaggero», Roma, 12 novembre (1955).

A. FRATELLI, *Bene mio e core mio*, «l'Espresso», 11 novembre (1955).

A. FRATELLI, *Bene mio e core mio*, «Sipario», dicembre (1955).

V. PANDOLFI, *Bene mio e core mio*, «Il Dramma», dicembre (1955).

S. QUASIMODO, *Bene mio e core mio*, «Omnibus», aprile (1955).

A. SAVIOLI, *Eduardo contro i parenti*, «L'Unità», Roma, 24 febbraio (1984).

M. STEFANILE, *Bene mio e core mio*, «Il Mattino», 28 aprile (1956).

G. TREVISANI, *Bene mio e core mio*, «L'Unità», Napoli, 14 dicembre (1955).

VICE, *Bene mio e core mio*, «Il Nuovo Corriere», Milano, 14-15 dicembre (1955).