

EDUARDO:

"Teatro significa vivere sul serio quello che gli altri nella vita recitano male"

di

Dario Venturi

La problematica della lingua nel nostro paese è sempre stata dibattuta nell'ambito teatrale; infatti le drammaturgie nostrane spesso sono dei guazzabugli di artifici linguistici e letterari distanti dal parlare comune. Di conseguenza per uno scrittore risulta difficile comprendere l'efficace costruzione di un dialogo. Il fenomeno - definito dal regista Squarzina 'dell'Antilingua' - colpisce da sempre le scene, cosicché gli attori si trovano a disagio con una lingua artefatta ed aulica che mal si sposa all'esigenze rappresentative. Tale modo di scrittura denota uno snobismo e una pervicace ostinazione accademica che rende molti testi illeggibili ed irrepresentabili. La semplicità e una maggiore chiarezza e conoscenza della macchina teatrale consentirebbero ai drammaturghi italiani di essere più vicini alla realtà di ciò che scrivono e per la quale scrivono. Una felicità drammaturgia, che si trova nel napoletano Eduardo De Filippo. Eduardo pur venendo da esperienze dialettali non rimane confinato nei cliché partenopei dei Di Giacomo e dei Viviani - con le solite trite e ritrite situazioni tipo, popolate da macchiette prese direttamente dai vicoli - ma si manifesta quale poliedrico uomo di spettacolo, essendo autore e attore delle proprie commedie e facendo ciò con un vigore mattatorale bilanciato da una sapienza registica e da un senso della misura invidiabili.

Pertanto le sue opere, sia quelle in dialetto, che quelle in italiano, possono tranquillamente essere incluse nel repertorio nazionale e il suo teatro rientrare nei cosiddetti "classici".

In Eduardo le situazioni - rette da un'ironia amara - rivelano una spiccata drammaticità e il dinamismo scenico dei suoi attori viene amplificato dal dramma della parola, attorno alla quale - attraverso equivoci, combattimenti linguistici e mutamenti di senso - si organizza l'azione. Coadiuvato da Peppino, il fratello, e da Titina, la sorella, eccellenti comprimari, Eduardo dà vita all'espressione massima del movimento teatrale partenopeo, offrendoci opere di grande effetto e potenza, vicine ai sentimenti umani, dominando con la sua magra e flemmatica figura i propri attori, comandati dittatorialmente e usi al caratteraccio del genio.

Figlio del novecento, Eduardo De Filippo ha attraversato interamente il secolo breve - dagli esordi col padre Eduardo Scarpetta, fino all'avvento delle televisioni e del vhs - diventando un'icona egli

stesso del suo “modo di attore”. Celebre interprete in vita, Eduardo dona ad ogni battuta un senso, dipendente dal particolare tono di voce adottato, irripetibile nella sua polisemia, annullando il confine tra pagina scritta e scena, realizzando la tradizionale opera senza limiti, profonda e mai interamente attingibile. Impresario attento, drammaturgo e attore, frequenta i generi considerati meno nobili, come il caffè chantant, la rivista, il cinema, facendo coppia con altri grandi come Totò e il fratello Peppino.

Nato nel 1900, muore ottantenne nel 1984, lasciando da compiere ad altri il progetto ambizioso di una versione della “Tempesta” shakesperiana in dialetto napoletano da rappresentarsi in occasione della Biennale veneziana dello stesso anno.

La fortuna di Eduardo si lega ad opere di repertorio già interpretate dal padre, Edoardo Scarpetta (suo maestro) e a pezzi originali e senza tempo fra i quali occorre ricordare: ‘Napoli milionaria’ (1945), ‘Natale in casa Cupiello’ (1936), ‘Filumena Maturano’ (1946), ‘Il sindaco del Rione Sanità’ (1960).

Fra le battute rimaste nel dire comune di quelle forgiate da Eduardo, uno spazio importante occupa “Ha da passà a Nuttata”.

In questa chiosa – tratta da ‘Napoli Milionaria’ - c’è un’apertura alla speranza dopo il conflitto mondiale, alla possibilità che le condizioni migliorino, sia a Napoli che nel resto del paese. La notte però sembra non avere fine, come la corruzione e la decadenza d’una città. Nella trasposizione operistica di Nino Rota della commedia - in pieno 1977 - i toni cambiano, e così la battuta, che diventa “La guerra non è finita! Non è finito niente!” Napoli è soffocata dalla camorra, il ceto politico nazionale sotto accusa, la corruzione dilagante, il paese nel caos del terrorismo e delle stragi. La stessa battuta - spiegata qui la polisemia - vale anche la condizione del teatro italiano in tempi di grave crisi, tempi nei quali veleggia percossa dai venti la nave dei De Filippo, una delle ultime compagnie tradizionali significative.

La sapienza drammaturgica del napoletano è un gioco alchemico, ovvero il virtuoso miscelare la flemma all’ira, l’amaro al dolce. La poetica di De Filippo è quella di far sviluppare una storia seria, tragica, all’interno d’una forma o d’un contenitore comico, organizzando perciò le atmosfere - buie, espressioniste, crepuscolari assieme, in compresenza - con la condizione preliminare di comicità dell’opera. Pertanto egli agisce con scaltrezza trascinando lo spettatore direttamente nella vicenda, per via logica e razionale, in modo da non produrre cesure nella fruizione; così da una situazione comica si passa al dramma, senza contraccolpi. Tale perizia comune ai comici dell’arte secenteschi ed alla tradizione degli attori dialettali ottocenteschi permette all’autore di trattare ogni tematica, anche la più forte, con misura ed efficacia, riuscendo a “farla arrivare” a un pubblico dialettale od ostile alle sottigliezze mentali dello spettacolo di prosa più colto. Il teatro di Eduardo è radicato

nella commedia d'ambiente, con problematiche sociali che nulla tolgono all'emersione di personaggi nettamente disegnati e dotati di una profondità psicologica traboccante rispetto a ciò che lascerebbero presagire. Infatti le "dramatis personae" sono capaci, rovesciando il senso comune, di trovarci dietro verità difficili, dubbi esistenziali e - tra le righe - motivi filosofici. La bellezza dei drammi dell'autore partenopeo sta nel loro essere fruibili da tutti, a differenti gradi di comprensione, conservando nella semplicità una ricchezza di mondi filosofici e sfumature di significato da lasciare di stucco.

Così il povero Pasquale Loiacono ha la fortuna di poter traslocare in un'abitazione signorile, per dimorarvi gratis cinque anni. Suo compito è dimostrare false le dicerie sulla casa, che sarebbe infestata dai fantasmi; ma visto che egli ai fantasmi ci crede, risulta facile per l'amante della moglie farsi passare per un caro estinto, peraltro generoso, che a ogni passaggio lascia qualcosa in regalo allo sventurato marito. Davvero si fa fatica a credere che "il cornuto" sia realmente ignaro dell'identità dello scaltro "spettro." E' la trama di 'Questi fantasmi!'. La piecé testimonia il sodalizio tra Eduardo e Pirandello, sodalizio che si rispecchia nell'uso comune di personaggi sui quali il giudizio della platea diventa arduo, poiché fa capolino l'irrisolto, "l'etonnu", e le cose non sembrano ciò che realmente sono. In questo modo gli accadimenti scenici non risolvono le domande che il pubblico si pone sulla realtà dei personaggi, su quello che pensano in quel dato momento, sull'ambiguità dei caratteri, ma l'ambiguità dipinta sulla flemmatica e fredda staticità del volto è costantemente tradita da occhiate sfuggenti e insinuanti.

Avendo avuto la fortuna di vedere - grazie alla sterminata produzione video dei suoi drammi - tale rappresentazione, rinnovo la piacevolezza di notare l'ironia di un personaggio che continuamente mostra di sapere più di quello che vuole fare intendere la sua ingenuità, ammesso che invece possa essere un di contro - ipotesi più improbabile - totale idiota; ma alcuni momenti possono farmi propendere verso la credenza che oltre a sapere Loiacono accetti anche l'assurda condizione. Di conseguenza i personaggi preferiscono tenersi le illusioni piuttosto che accettare i fatti per quello che sono, come ne 'La Grande Magia' (1948). Nella commedia, Calogero di Spelta, pur conoscendo il tradimento della moglie col mago Otto Marvuglia, si convincerà che essa stia per davvero nella cassetta truccata del prestigiatore. Si può quindi parlare anche di un certo 'Pirandellismo' per alcuni suoi personaggi, in merito proprio alla necessità delle illusioni, al pensiero negativo dell'impossibilità di arrivare alla conoscenza definitiva d'una persona, la cosiddetta 'duplicità interpretativa'. Per il resto Pirandello e De Filippo sono mondi diversi.

Ne 'Il dolore sotto chiave' (1958), nato come radiodramma, l'inganno di una sorella viene spezzato; Rocco Capasso, al quale viene raccontato che la moglie è confinata malata in una stanza e alla sua vista potrebbe morire, decide d'entrare nella stanza proibita, andando così incontro alla realtà. La

scena però si blocca al suo acme, lasciando alla nostra mente l'idea della continuazione dei fatti. In 'Filumena Marturano' la protagonista sposa con il raggiro - fingendo d'essere in punto di morte - Domenico Soriano, un brillante scapolo al quale l'ex prostituta - divenuta sua governante e amante - fa riconoscere i suoi tre figli come legittimi. Celebre il monologo della donna sulla sua vita misera, i guai, le gravidanze e la decisione di tenersi i figli dell'errore.

Si hanno quindi solitamente finali lieti, d'impianto tradizionale, dettati dal mestiere. Ma all'improvviso nella drammaturgia Eduardiana appare il ghigno: in 'Il Contratto' (1967) e ne 'Gli Esami non finiscono mai' (1973) scompare il lieto fine mentre traspare il sorriso beffardo e disincantato dell'autore che è presente nella sua creatura, Guglielmo Speranza, un uomo che faticando ha raggiunto il successo, minacciato però continuamente dalle invidie del fraterno amico. In questa sua ultima opera De Filippo in quanto protagonista racconta al pubblico la sua vicenda umana, chiamandosi sulla ribalta. Alla fine della rappresentazione troviamo il protagonista che assiste in piedi al suo funerale, ringiovanito dal maquillage che si riserva ai cadaveri, beffardamente in scena, (recuperando un topos dei lazzi teatrali) nell'atto di stringere un mazzo di fiori: la cattiveria del comico, il ghigno del cadavere, la capacità profonda di ogni grande artista - non di un qualsivoglia semplice buffone, quindi - insieme all'amara riflessione sul destino, quello dell'attore creatore, che deve sopravvivere alla propria morte deridendola. Facile trovare accenni al grottesco di Gogol e Gunderode. Così Eduardo scopre le reali miserie della sua provincia, gli annosi problemi di Napoli, il legame forte con l'attualità della storia, bestemmiano addirittura ne 'Il Sindaco del rione Sanità' (1960) il boom economico, mostrandone le mostruosità e le vittime, dando prova di saper creare scene ad effetto d'impatto estremo: si apparecchia una tavola - sembra un pranzo - e lentamente ci si accorge che al posto delle posate vengono messi strani ferri. Questo fino a che l'arrivo d'un ferito disambigua la scena, facendo comprendere che si sta operando un intervento chirurgico clandestino. La separazione descritta da Juvet tra "acteur" e "commedien", tra l'essere se stessi, o l'identificarsi in altri ruoli (l'essere altri se) viene da Eduardo ricomposta.

Giunto in palcoscenico, spenti gli applausi, egli si limita ad esistere; la sua sola presenza rende inservibile la recitazione. Ed ogni sera su "quelle assi" avviene la grande magia. La maschera del comico s'incrina, il trucco si sfalda e sotto compare la morte. Nel 1985 si rappresenta postuma - con la voce registrata di Eduardo - "la Tempesta". Nuovamente l'ironia: Eduardo è divenuto un archè, un modo di presenza scenica irripetibile, un emblema, uno stile unico di recitazione, un'icona, una voce registrata. L'uomo può morire, ma il comico è costretto ad assistere al proprio funerale. E a riderne!

DARIO VENTURI