



**UNIVERSITÀ DI PISA**

DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE

Corso di laurea triennale in

“DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO E DELLA COMUNICAZIONE”

Classe L-20

Tesi di laurea

«La vita è un gioco sorretto dall'illusione»

*La grande magia* di Eduardo De Filippo per Eduardo e per Giorgio Strehler

Candidato:  
Silvia Donnini

Relatore:  
Prof.ssa Anna Barsotti

Anno accademico 2018/2019

# Indice

Introduzione	2
Capitolo 1: Il profilo di Eduardo	
1.1 Il teatro di Eduardo	5
1.2 La vita e le opere	9
1.2.1 <i>Excursus</i> sulla <i>Cantata dei giorni pari</i>	10
1.2.2 <i>Excursus</i> sulla <i>Cantata dei giorni dispari</i>	18
Capitolo 2: <i>La grande magia</i>	
2.1 Analisi della commedia	30
Capitolo 3: Le messinscene di <i>La grande magia</i> di Eduardo e Giorgio Strehler	
3.1 Resoconto della (prima) messinscena di Eduardo	47
3.2 Analisi della messinscena televisiva di Eduardo	54
3.3 Messinscena di Strehler	65
3.3.1 La nascita della versione strehleriana	65
3.3.2 Analisi della messinscena	68
Conclusioni: Eduardo e Strehler a confronto	88
<i>Bibliografia</i>	91
<i>Sitografia</i>	95
<i>Teatrografia</i>	96
<i>Videografia</i>	101

## Introduzione

La mia tesi di laurea triennale verte sull'analisi della commedia *La grande magia* del 1948: un'opera tra le meno conosciute e rappresentate – ma, per questo, non meno importante – del grande attore-autore-regista Eduardo De Filippo. La commedia ruota attorno al tema dell'illusione, che è, per l'autore, ciò che sorregge il gioco della vita: l'illusione è necessaria all'uomo, ma ha sempre bisogno di essere alimentata dalla fede.

L'elaborato comprende, inoltre, il confronto tra Eduardo e Giorgio Strehler: un rapporto esaminato attraverso l'analisi delle rispettive versioni sceniche di *La grande magia* e della messa in luce delle analogie e delle differenze nelle soluzioni adottate. In questo viaggio alla scoperta del rapporto Eduardo-Strehler, si parte dal resoconto del primo spettacolo di Eduardo nel 1948, per arrivare alla trasposizione televisiva diretta dallo stesso Eduardo nel 1964 e si giunge, infine, alla messinscena di Giorgio Strehler del 1985.

Ciò che mi ha spinto a trattare del teatro eduardiano e, in particolare, di *La grande magia* è una grande passione per il drammaturgo napoletano, maturata durante il corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo tenuto dalla Prof.ssa Anna Barsotti nell'anno accademico 2017/2018. Fin da subito mi ha affascinato il modo di fare teatro da parte di Eduardo, il quale racconta la realtà e la quotidianità a lui più vicine, quelle di Napoli: una realtà che, seppure analizzata nel particolare, mostra chiari rimandi a tutta la società in generale. Certe tematiche, presentate da Eduardo attraverso le storie di personaggi partenopei, si rivelano essere problematiche di personaggi i cui drammi sono estendibili all'intera umanità.

Il fascino del teatro di Eduardo sta nella sua capacità di guidare lo spettatore, attraverso la comicità, verso una profonda e concreta riflessione sulla vita e sul mondo. Il messaggio che scaturisce dalle commedie eduardiane risulta influenzato anche dal contesto storico dal quale l'autore è partito con la sua *Cantata dei giorni dispari*: il periodo della Seconda Guerra Mondiale, una fase di profondo sconforto e di sfiducia nel futuro e nell'uomo. Lo stesso sconforto e la stessa

disillusione che si ritrovano all'interno delle opere eduardiane, espressi tramite il linguaggio e le tecniche di *affabulazione* e *silenzio*. L'incomunicabilità, il parlare senza essere ascoltati, la chiusura dei personaggi nella propria afasia rappresentano l'inconciliabilità tra gli uomini, l'impossibilità – secondo Eduardo – di instaurare un dialogo con la società e la mancanza della stima reciproca e della fede negli *altri*, che permettono di salvaguardare i rapporti sociali. Dopo aver assistito alla tragedia della guerra, Eduardo si rende conto che la solidarietà non esiste più: è stata uccisa e i suoi “assassini” non sono altro che gli uomini stessi, sempre pronti a sbranarsi tra di loro. È da questa amara consapevolezza dell'autore che scaturisce la sfiducia caratteristica delle commedie del dopoguerra. Una sfiducia che però non è mai totale rassegnazione. Nonostante il dramma della guerra, egli riesce a conservare sempre una, seppure lieve, speranza in un cambiamento radicale nella società e nell'umanità: ecco la bellezza del teatro di Eduardo.

L'obiettivo di questa tesi di laurea è quello di offrire un'analisi e un'interpretazione di *La grande magia*, focalizzando l'attenzione sul modo in cui l'opera è stata messa in scena dall'autore e da Giorgio Strehler. Il progetto prevede una suddivisione in quattro capitoli: dal teatro eduardiano fino al confronto con Strehler.

Il primo capitolo è incentrato sulla vita e sulle opere del grande attore-autore-regista e illustra il suo percorso artistico: dalla prima commedia del 1920, *Farmacia di turno*, portata in scena dalla Compagnia del fratellastro Vincenzo Scarpetta, fino all'ultima opera del 1973, *Gli esami non finiscono mai*. All'interno del capitolo si approfondiranno alcune delle commedie più significative raccolte all'interno della *Cantata dei giorni pari* e della *Cantata dei giorni dispari*, al fine di comprendere l'evoluzione del pensiero dell'autore, tenendo conto anche di alcuni fatti determinanti, come la nascita e la fine della «Compagnia del Teatro Umoristico I De Filippo», l'incontro con Pirandello e l'origine del «Teatro di Eduardo con Titina De Filippo».

Il secondo capitolo tratta interamente di *La grande magia*: l'opera-cardine che ho scelto di analizzare nella mia tesi. In questa parte verranno presentati, innanzitutto, un breve riassunto della

commedia e, poi, l'accurata analisi della struttura e dello stile, ponendo l'accento sul significato di certe scelte drammaturgiche e fornendo anche un'interpretazione personale.

Il terzo capitolo commenta le recensioni delle varie messinscene di *La grande magia*: la prima di Eduardo, la trasposizione televisiva e la versione strehleriana. Il debutto della commedia di Eduardo risale, secondo varie testimonianze, al 1948 al Teatro Verdi di Trieste. L'opera non venne accolta con entusiasmo dal pubblico e dai giornalisti e fu accusata di pirandellismo: un giudizio molto pesante per Eduardo, che, deluso dalle critiche, decise di non riproporla. Soltanto nel 1964, realizzò e diresse la messinscena di *La grande magia* per la televisione, che, all'interno del capitolo, viene analizzata e posta a confronto con il testo drammaturgico. L'ultima parte, infine, è dedicata alla versione di Giorgio Strehler, portata in scena la prima volta nel 1985 al Piccolo Teatro di Milano. Per questa versione ho visionato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro la messinscena del 1998, curata da Carlo Battistoni, che rispettò fedelmente il modello strehleriano: tale versione risulta, infatti, in tutto e per tutto (ad eccezione di alcune sostituzioni negli attori), uguale alla prima del 1985. Ho, inoltre, ricercato, raccolto e consultato negli archivi le recensioni delle messinscene di Eduardo (1948) e di Strehler (1985-1998), pubblicate sulle riviste dell'epoca, per averne una testimonianza diretta.

Infine, il capitolo conclusivo riporta una riflessione personale sul rapporto tra Eduardo e Strehler e, quindi, sulle differenze di stile nella realizzazione delle rispettive messinscene di *La grande magia*. Si tratta di due versioni diverse, sia per il periodo in cui andarono in scena, sia per le soluzioni adottate: Strehler modificò alcuni aspetti dell'opera, tra cui emerge il rifiuto del dialetto napoletano, a favore della parlata propria di ciascun attore e una particolare attenzione all'illuminazione, sfruttando una serie di giochi di luce per segnalare la presenza dell'illusione e mettere in scena veri e propri giochi di prestigio.

# Capitolo 1: La vita e le opere di Eduardo

## 1.1 Il teatro di Eduardo

«Eduardo De Filippo, eminente uomo di teatro, riassume nella sua personalità tre figure rimaste, nella pratica del palcoscenico, isolate e divise, ma che, dal Ruzante a Molière, ai nostri comici dell'arte, costituirono gli elementi essenziali della drammaturgia: l'autore, l'attore e il regista»<sup>1</sup>. Queste tre parole sottolineano la triplice attività di Eduardo De Filippo e, inoltre, forniscono una visione significativa della sua vita. Eduardo ha sempre mantenuto una certa riservatezza sulle sue vicende private. Ma nonostante ciò, egli si racconta attraverso il teatro: le opere eduardiane, infatti, diventano strumento per comprendere la sua visione del mondo, le speranze, le delusioni dell'uomo.

Attraverso il palcoscenico, Eduardo tende a riflettere la storia del nostro Paese e del mondo. In particolare, per l'autore-attore, il teatro deve avere la capacità di cogliere gli umori della gente e di prevedere anche quelli successivi. La finalità del suo teatro è, soprattutto, quella di aiutare il pubblico a prendere coscienza della situazione in cui, via via, si trova.

Il suo è un teatro che punta ad «abbattere, aggirare, traforare con l'ironia, scrollare a suon di risate, attraversare la “quarta parete”»<sup>2</sup>. Un teatro che «si muove, sornione, attorno al cosmo delle avanguardie, con incursioni a sorpresa, ma per le vie meno intellettualistiche e macchinose, conseguenti ad una teatralità italiana che dalla Commedia dell'Arte in poi si affida alla comunicazione immediata del “gesto” e della “parola”»<sup>3</sup>.

Tutti ricordiamo Eduardo, tutti lo ammiriamo, tutti gli siamo grati per averci offerto sul palcoscenico pezzi rilevanti della realtà italiana e della storia italiana. Rimane nella nostra memoria l'asciuttezza delle sue espressioni e dei suoi gesti, la lirica tragicità della sua maschera, piena di sofferenza e di dolore eppure illuminata dal senso di solidarietà e dalla fiducia nella umanità. Il suo teatro evoca sempre in noi la sua città, Napoli, con i suoi rioni popolari, “i bassi” e i sentimenti, le speranze e la dignità di un popolo che Eduardo ha sempre rappresentato con onestà, senza mai concedere nulla alla convenzione o alla oleografia.<sup>4</sup>

---

1 Accademia Nazionale dei Lincei, *Estratto dalle Adunanze straordinarie per il conferimento dei Premi «Antonio Feltrinelli»*, seduta del 18 dicembre 1972, vol. I, fasc. 10 (cit. in F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1985, p. 3)

2 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 7

3 *Ibidem*

4 Marcello Pera in E. Testoni, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e*

Il suo teatro può essere letto, prima di tutto, come un «romanzo teatrale»<sup>5</sup> e, anche, come un esempio di «drammaturgia consuntiva»<sup>6</sup>, nel senso che i suoi testi sono, per la gran parte, creati *a posteriori*: a seguito, quindi, di un lavoro di prova e di uno spettacolo già andato in scena.

Le sue commedie, scritte e rappresentate l'una dopo l'altra, appaiono proprio come i capitoli di un romanzo. Tra loro sono simili e spesso incatenate: nell'una si ritrovano elementi appartenenti all'altra e viceversa. Ma, nonostante ciò, non sono mai uguali o ripetitive: in ognuna si riscontrano, infatti, anche elementi nuovi, che puntano a chiarire, via via, il pensiero che Eduardo ha del mondo. Un pensiero che ruota sempre attorno ai problemi umani, alle illusioni, alle delusioni. Ciò che – non a caso – spinge il grande autore-attore-regista a scrivere è «uno stimolo emotivo: reazione ad un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o gruppi di persone, ribellione contro le leggi superate e anacronistiche [...], sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli»<sup>7</sup>.

Si parla, poi, di drammaturgia consuntiva perché, per ogni testo teatrale, Eduardo ha sempre tenuto conto delle competenze degli attori che avrebbero successivamente dovuto interpretare i vari personaggi. Come sappiamo, infatti, l'attore-autore non ha mai pubblicato un'opera *a priori*, prima di averla messa in scena. «Per Eduardo l'esistenza d'una commedia incominciava ancor prima dell'alzarsi del sipario-cornice, durante le prove, e seguiva anche dopo»<sup>8</sup>. Infatti, quando si rivolgeva ai suoi allievi, affermava: «Non mi portate il copione definitivo, perché nemmeno quando va in prova una commedia il copione è definitivo: nemmeno quando va in scena!»<sup>9</sup>.

Apparentemente semplice da capire, l'opera eduardiana, in realtà, veicola sempre un messaggio profondo e difficile da intendere nella sua complessità. Rimanda alla realtà per metafore,

---

*sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, Catanzaro, Rubbettino, 2004, p. IX

5 A. Barsotti, *Nota* introduttiva alla *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), Torino, Einaudi, 2014, p. III

6 *Ibidem*

7 E. De Filippo, *Nota* introduttiva a *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, p. VIII (cit. in A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 7)

8 A. Barsotti, *Nota* introduttiva alla *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. XXVII

9 E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, a cura di Paola Quarenghi, prefazione di Ferruccio Marotti, Torino, Einaudi, 1986, pp. 35-37 (cit. da A. Barsotti, *Nota* introduttiva alla *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. XXVII)

esprimendo tensioni represses, bisogni negati e nascosti e paure inconsce. Infatti «il teatro di Eduardo ha abituato lo spettatore al pensiero e alla riflessione, sollecitando un processo di maturazione. [...] È un vero e proprio scavo che richiede una lunga preparazione, una notevole sensibilità ed un approfondito approccio culturale»<sup>10</sup>.

Il mondo del teatro di Eduardo si intreccia col *teatro del mondo*. Innanzitutto per la storia, che, seppure affondi «nel retroterra e nel retrotempo mediterraneo-regionalistico»<sup>11</sup>, mantiene un collegamento con l'oggi e con la storia di tutti gli uomini. Non a caso «quando l'arte raggiunge vette così elevate, si pone fuori dal tempo e rimane ad insegnamento e nutrimento di tutti»<sup>12</sup>. E poi è stata individuata l'alternanza tra il reale, analizzato nel dettaglio e rappresentato in maniera precisa e puntigliosa, e il fantastico, reso attraverso «l'oscillazione continua fra la rappresentazione dell'individuo *isolato* in un mondo che non lo capisce e la resa dei suoi tentativi di costruire un rapporto di comunicazione con gli *altri*»<sup>13</sup>.

Possiamo dire, quindi, che il teatro di Eduardo presenta tre caratteristiche fondamentali, che lo rendono unico e inimitabile. Innanzitutto il familgarismo, come spia del sociale e il suo luogo scenico. La famiglia, per Eduardo, rappresenta un micro-teatro della società italiana e del mondo, «secondo una prospettiva che ha origine nella sua napoletanità»<sup>14</sup>. Il suo è un *teatro di interni*, fatto di stanzoni, dai quali entrano ed escono i personaggi, e balconi, che rappresentano un luogo di transizione. Insomma, sono sempre presenti luoghi che in qualche modo riducono o eludono la privacy delle famiglie eduardiane. Come è possibile vedere in *Napoli milionaria!*, l'ambiente nel quale si sviluppa la vicenda è un «enorme “stanzone” lercio e affumicato»<sup>15</sup>. Anche in *La grande magia* gli ambienti, nei vari atti, sono sempre luoghi aperti, di incontro: nel primo atto, il giardino dell'albergo Metropole, nel quale si radunano tutti i clienti per chiacchierare e spettegolare; nel

---

10 Marcello Pera in E. Testoni, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, cit., p. X

11 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 7

12 Marcello Pera da E. Testoni, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, cit., p. IX

13 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. VI

14 Ivi, p. 305

15 E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 17



secondo, la «misera casa [...] angusta e malinconica» di Otto Marvuglia, che però si presenta come spazio aperto, con «un ampio finestrone in fondo a sinistra», che «lascia vedere i tetti e i terrazzi di altre povere case dirimpettaie»<sup>16</sup>; infine, nel terzo atto, la casa di Calogero Di Spelta: «un enorme stanzone di passaggio»<sup>17</sup>. In entrambe le opere citate, *Napoli milionaria!* e *La grande magia*, così come in tutte le altre, domina la scelta di sviluppare la storia all'interno di una zona aperta, un luogo di transizione e di passaggio, che diventa il «crocevia» dei problemi della comunità che in quegli spazi si incontra.

Altro elemento distintivo del teatro di Eduardo è il conflitto tra individuo e società. Si tratta di uno scontro basato sulla «comunicazione difficile»<sup>18</sup> e quindi sull'incapacità o l'impossibilità di comunicare e di instaurare un dialogo. L'incomunicabilità, per Eduardo, nasce da una mancanza di fiducia reciproca tra gli uomini, perché «la stima reciproca» – come afferma Alberto Saporito in *Le voci di dentro* (1948) – «che ci mette a posto con la nostra coscienza, che ci appacia con noi stessi, l'abbiamo uccisa...»<sup>19</sup>. E così anche Luca Cupiello per tutta la commedia del *Natale*, non viene compreso (o meglio, ascoltato) dai familiari. Egli cerca di instaurare un dialogo sincero con gli *altri*, ma non riesce a trovare chi lo ascolti davvero e, così, il suo tentato dialogo finisce per diventare monologo, secondo la tecnica dell'*affabulazione*. Infine, di fronte al rifiuto da parte della famiglia a riunirsi e ad essere solidale, Luca Cupiello finisce per isolarsi in un delirio tra sonno e veglia.

La terza e ultima caratteristica del teatro eduardiano è rappresentata dall'unione di tradizione e innovazione, rapporto dialogico tra passato e presente. Eduardo si forma e inizia a scrivere (nel 1920 con *Farmacia di turno*) nella compagnia del padre Eduardo Scarpetta dalla forte componente napoletana. Seguendo quella che era la tradizione partenopea, le sue commedie erano tutte perlopiù, oltre che caratterizzate dall'uso della lingua napoletana (in continuità con la «famiglia d'arte»), costituite da un atto unico. Decide poi di sperimentare qualcosa di nuovo, soprattutto per quanto

---

16 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 345

17 Ivi, p. 364

18 A. Barsotti, *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Imola (Bologna), Cue Press, 2018

19 E. De Filippo, *Le voci di dentro*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 436

riguarda il linguaggio. Anna Barsotti parla di «comunicazione difficile», in riferimento al teatro eduardiano. Un'incomunicabilità che Eduardo sperimenta e rende attraverso le *affabulazioni*, che sottolineano l'isolamento del personaggio, e i *silenzi*: una soluzione quasi impossibile sulla scena, nella quale il ruolo preponderante lo ha proprio il dialogo, ma che, in Eduardo, riesce a comunicare molto di più delle vane parole. La sperimentazione eduardiana riguarda anche il numero degli atti: se le prime opere erano atti unici o due atti, Eduardo giunge poi, nella maggior parte delle commedie successive, ai tre atti.

## 1.2 La vita e le opere

La biografia eduardiana risulta strettamente intrecciata, fino quasi alla totale identificazione, con la storia del suo teatro e dei suoi successi. Nato il 24 maggio del 1900, a Napoli, dalla relazione extraconiugale tra Eduardo Scarpetta (famoso capocomico) e Luisa De Filippo, Eduardo, in quanto figlio d'arte, cresce sulle tavole del palcoscenico. Comincia a recitare già all'età di quattro anni, nella compagnia del padre Scarpetta. Nel 1913, adolescente, entra a far parte della compagnia del fratellastro Vincenzo Scarpetta, col quale lavora fino al 1920. In questo periodo, Eduardo viene in contatto con il repertorio scarpettiano, imparando anche la difficile tecnica dell'improvvisazione e affinando le proprie qualità di attore in diverse interpretazioni umoristiche. Solcare le tavole del palcoscenico con il vasto repertorio del padre significa, per lui, essere in continuo contatto con la tradizione e, soprattutto, accrescere il suo bagaglio teatrale. E proprio la continuità con la tradizione lo spinge, in un primo momento, a restare fedele ad alcune regole del teatro scarpettiano. Ma dal 1920 in poi, Eduardo decide di cambiare rotta: si dirige verso una nuova strada. La strada della realtà, della quotidianità e della società vera, analizzata nei suoi pregi e nei suoi difetti.

Una strada che lo porterà a dare alla luce circa una sessantina di commedie, poi successivamente selezionate, raggruppate e pubblicate da lui stesso in due raccolte: la *Cantata dei giorni pari*, corrispondente alla fase precedente alla Seconda guerra mondiale, che conta 17

commedie (scritte tra il 1920 e il 1942) e la *Cantata dei giorni dispari*, corrispondente al dopoguerra fino agli anni Settanta, che comprende invece 22 commedie (scritte tra il 1945 e il 1973). Per denominare le due grandi fasi della sua produzione teatrale, Eduardo sceglie il nome di «Cantata»: intende, così, sottolineare il carattere popolare della sua opera, oltre che l'aspetto epico del cantastorie, la figura che Eduardo sceglie di essere.

### 1.2.1. *Excursus sulla Cantata dei giorni pari*

Dopo svariate esperienze nei repertori della prosa e della rivista napoletana e italiana, insoddisfatto del teatro dialettale leggero, nel 1931 l'autore fonda, insieme alla sorella Titina e il fratello Peppino (anch'essi nati dall'amore tra Eduardo Scarpetta e Luisa De Filippo), la «Compagnia del Teatro Uморistico I De Filippo»: «una “compagnia di prosa in dialetto”, per usare la definizione dello stesso Eduardo»<sup>20</sup>. Per la Compagnia, Eduardo mette in scena le opere scritte tra il 1920 e il 1942 e pubblicate da lui stesso nella *Cantata dei giorni pari*: la raccolta delle commedie del primo periodo da *Farmacia di turno* (1920) a *Io, l'erede* (1942).

I «giorni pari», nella tradizione partenopea, sono i giorni fortunati. Nelle commedie eduardiane corrispondono ai giorni apparentemente lontani dalle delusioni e dalle sofferenze che la Guerra porterà con sé. Infatti le commedie di questo primo periodo inclinano al comico, nonostante vi siano delle eccezioni, soprattutto per quel velo di amarezza che le caratterizza. Per Eduardo, infatti, l'umorismo è «la parte amara della risata» e nasce «dalla delusione dell'uomo che per natura è ottimista»<sup>21</sup>. L'autore mette in scena i drammi appartenenti alla quotidianità di uomini comuni: drammi che spesso derivano da un'incomprensione, da una mancanza di dialogo con l'*altro*, da una delusione. Si tratta di tragedie, che, nonostante ciò, non escludono la commedia. Anzi, terminano sempre con la consapevolezza e la presa di coscienza da parte dei personaggi.

All'interno di questa prima fase di opere (dal 1920 al 1942), è possibile distinguere due

---

20 E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 105

21 Eduardo De Filippo in Giovanni Sarno, *Intervista con Eduardo De Filippo*, in «Roma», 31 marzo 1940 (cit. da A. Barsotti, *Nota introduttiva alla Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. VIII)

altrettanti momenti, scanditi dalle stesse opere di Eduardo: da *Farmacia di turno* (1920) a *Ditegli sempre di sì* (1927) e da *Uno coi capelli bianchi* (1935) a *Io, l'erede* (1942).

Il primo momento, da *Farmacia di turno* (commedia in un atto) a *Ditegli sempre di sì*, è caratterizzato dalla messa in scena della tradizione regionale napoletana, popolare e colta. Le opere di questa sotto-fase sono generalmente connotate dall'uso naturalistico e parzialmente farsesco del dialetto. Infatti, i personaggi di ceto più basso si identificano nella parlata napoletana, che si rivela essere più diretta ed efficace. Mentre gli *altri*, coloro che vivono in condizione più elevata, si distinguono per l'uso dell'italiano.

Significative per questo primo periodo sono le opere: *Uomo e galantuomo* (1922) e *Ditegli sempre di sì* (1927). In *Uomo e galantuomo*, commedia in tre atti, Eduardo affronta la tematica del «teatro nel teatro», intrecciata con la «pazzia» simulata, che fa emergere il divario tra coloro (i borghesi) che usano la finzione come «espediente per salvare l'apparenza o sfuggire dalle proprie responsabilità, e coloro invece (i guitti poveri) che la usano sempre per sfuggire alla fame»<sup>22</sup>. Il gioco scenico di Eduardo sembra qui anticipare la soluzione adottata in *La grande magia* (1948): «la “vita” come “gioco” che “ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede”»<sup>23</sup>. Già con *Uomo e galantuomo* Eduardo «inaugurava quella tensione compositiva [...] della progressiva dilatazione dell'atto unico, sino alla significativa misura dei canonici tre atti»<sup>24</sup>.

*Ditegli sempre di sì*, commedia in due atti, vede riemergere il tema della *pazzia recitata* (affiancata dalla pazzia vera) e, inoltre, introduce un nuovo elemento significativo per il teatro eduardiano: l'ambiguità del linguaggio e la «comunicazione difficile» tra mondo dei «pazzi» (di cui fa parte il protagonista Michele) e mondo dei «sani» (tutti gli *altri*). Il «pazzo» Michele rifiuta «la comunicazione convenzionale e il dialogo elaborato dalla società, inventandosi un linguaggio

---

22 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 28

23 Ivi, p. 30 (Cfr. Eduardo, *Confessione di un figlio di mezzo secolo*, in «Il Dramma», n. 105, 15 marzo 1950)

24 E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, cit., p. 12

privato o *antilinguaggio*, per tagliarsi fuori dal mondo»<sup>25</sup>. Segno del rifiuto, da parte del protagonista, della parola altrui, da lui considerata ambigua, è il *leitmotiv* «C'è la parola adatta, perché non la dobbiamo usare? Parliamo co' 'e parole juste ca si no m'imbroglio»<sup>26</sup>.

Tra il 1927 e il 1935, Eduardo dà alla luce altre commedie, tra le quali spiccano: *Sik-Sik*, *l'artefice magico* (1929) e *Natale in casa Cupiello* (1931).

Anche *Sik-Sik*, *l'artefice magico*, atto unico, è considerata una «commedia sul linguaggio» – così come *Ditegli sempre di sì* – ambientata nell'avanspettacolo. Ma in questo caso, il protagonista è un «“illusionista-illuso”, un sognatore e costruttore di sogni [...] che fa del suo mestiere la propria ragione di vita: coinvolto dai suoi giochi “magici”, si ostina a identificare nel suo “elevato” linguaggio scenico [...] la propria personalità»<sup>27</sup>. Anche qui si tratta, quindi, di un antilinguaggio: quando l'illusionista si rivolge al pubblico, il pubblico (immaginario) non gli dà alcuna risposta. «L'allocuzione al pubblico diventa quindi inessenziale, incomunicante: è sostituita teatralmente da un lungo *monologo* isolante il protagonista»<sup>28</sup>. La creazione di un *antilinguaggio* rappresenta uno dei *leit-motiv* più ricorrenti delle opere eduardiane. Ed è proprio con la crisi del dialogo, resa attraverso l'invenzione di un linguaggio privato, che si manifesta lo scontro tra Individuo e Mondo, Io e Altri.

*Natale in casa Cupiello* (1931) è l'opera con la quale la Compagnia dei tre fratelli debutta al teatro Kursaal e nasce come un «parto trigemino con una gravidanza di quattro anni», come la definisce lo stesso Eduardo. Il *Natale*, infatti, viene alla luce nel 1931 come atto unico (quello che, oggi nella versione definitiva, corrisponde al secondo atto). In seguito, Eduardo decide di ampliarlo. Nel 1932-33, dopo aver lasciato l'avanspettacolo e debuttato al Sannazzaro (che determina per i tre fratelli il passaggio al teatro di prosa, oltre che l'inizio di una trionfale stagione teatrale), aggiunge il primo atto. E infine, tra il 1934 e il 1943, alle soglie della seconda guerra mondiale, scrive il terzo

---

25 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 46

26 E. De Filippo, *Ditegli sempre di sì*, in *Cantata dei giorni pari*, a cura e con introduzione di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 1998, p. 154

27 *Ibidem*

28 *Ibidem*

atto. L'opera rappresenta il testo-ponte, l'anello di congiunzione tra le due fasi dell'opera eduardiana: l'anteguerra, con la *Cantata dei giorni pari*, e il dopoguerra, con la *Cantata dei giorni dispari*. Oltre a ciò, l'atto unico rappresenta l'esordio della «Compagnia del Teatro Uморistico I De Filippo», mentre il terzo atto coincide con la fine della compagnia stessa e la fuga di Peppino: in quanto «solista della comicità buffonesca», si sentiva in qualche modo limitato «dal progetto d'«armonia collettiva» del fratello maggiore»<sup>29</sup>. Così, dopo l'ennesima lite tra i due fratelli, Peppino decide di evadere dalla compagnia e di intraprendere una strada più libera, lontana dalle costrizioni di Eduardo. L'opera presenta rimandi ai primi «generi» coi quali l'attore-autore entra in contatto: sceneggiata e farsa regionali, varietà e avanspettacolo. Nello stesso tempo, il testo (in particolare il primo e il terzo atto) anticipa alcuni elementi che saranno ricorrenti anche nelle opere successive, del dopoguerra.

Nel momento in cui, con *Natale in casa Cupiello*, l'Autore inaugura la drammaturgia della scena chiusa e dell'eroe ad un tempo limitato e protetto dal bozzolo della scena chiusa, la dicotomia lingua/dialetto, evidentemente impraticabile per un teatro di massa dalla forte vocazione interclassista, tende a trapassare nel binomio più ampio parola/afasia, comunicazione/silenzio<sup>30</sup>.

Al centro della vicenda sta Luca Cupiello, la «reincarnazione di una maschera umana»<sup>31</sup> tormentata, dall'inizio alla fine e sempre più coscientemente, da un vero e proprio dramma della solitudine. Luca Cupiello, pur vivendo a stretto contatto con la sua famiglia, è isolato e incompreso. In occasione del Natale, vorrebbe poter esaudire il suo desiderio: riuscire a realizzare il Presepio. Ma si tratta del Suo Presepio: il Presepe in grado di riunire tutta la famiglia, di rompere quel divario tra *pater-familias* (Luca) e *altri* (moglie, fratello, figli). Un divario che Luca tenterà costantemente di colmare, attraverso il *leitmotiv* rivolto al figlio «Te piace 'o Presebbio?». L'opposizione tra Individuo-Altri e la solitudine del protagonista si esprimono anche attraverso il linguaggio: qui, Eduardo inizia a sperimentare la tecnica dell'*affabulazione* e del *silenzio*. Infatti Luca Cupiello dialoga con gli *altri*, ma nessuno lo ascolta e così il suo dialogo finisce per trasformarsi in

---

29 A. Barsotti, *Nota* introduttiva alla *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. XIV

30 E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, cit., pp. 43-44

31 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 121

monologo. Segno ulteriore dell'incomprensione tra *pater-familias* e madre-fratello-figli.

Luca, infatti, è il primo di una serie di personaggi ai quali Eduardo interdice la parola, o quanto meno la sospende. E ciò si verifica, di solito, in un punto della commedia che si potrebbe definire, con Frye, “punto della morte rituale”, poiché sembra segnare una svolta potenzialmente tragica. [...] Il silenzio è semplicemente un discorso che non trova destinatari e che deve del tutto annullarsi nella sua fisicità acustica [...] per poter essere, paradossalmente, alfine inteso<sup>32</sup>.

Con l'avvenimento cruciale dell'opera, la rivelazione del *tradimento* della figlia – altro non è che il «punto della morte rituale» di cui parla Frye – il divario e l'incomunicabilità raggiungono l'apice. Il protagonista vede, sempre più, il suo sogno – quello di trasformare la famiglia in un Presepe felice – crollare davanti a sé. Lo spettatore assiste, infatti, all'*estranimento* di Luca Cupiello, che culmina nella sua morte. Ma una morte dolce: il protagonista, dopo aver ricevuto il consenso del figlio al «suo» presepio, si lascia andare, durante il suo delirio tra sonno e veglia, ad una «visione incantevole: un Presepe grande come il mondo»<sup>33</sup>.

Durante il periodo fascista (e quindi nelle commedie degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta), l'«eresia dialettale» e la «“diversità” del modo di recitazione», insieme alla «“disinibita originalità”, rispetto al repertorio medio teatrale nazionale, dei temi trattati»<sup>34</sup> e ai coraggiosi accenni all'autoritarismo e alle restrizioni del regime, esprimono chiaramente anche l'impegno civile di Eduardo.

Il secondo momento delle *Pari* è caratterizzato dalle cosiddette «commedie borghesi», comprese tra *Uno coi capelli bianchi* (1935) e *Io, l'erede* (1942). Sono tutte commedie che, oltre ad essere ambientate nei tipici luoghi della borghesia, ricalcano gli elementi caratteristici di questo «genere». In questi “nuovi” testi, scritti tra il '35 e il '42 (ad eccezione di *Non ti pago*), Eduardo sembra non essere più concorde e solidale con i personaggi delle sue commedie. «L'atteggiamento di Eduardo nei confronti della borghesia del tempo, divenuta materia del suo teatro, è privo non solo di solidarietà ma anche di ogni complicità. C'è anzi un freddo distacco da quel *modus vivendi*

---

32 E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, cit., p. 44

33 E. De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, in *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 2015, p. 412

34 E. Testoni, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, cit., p. XVIII (l'espressione «eresia dialettale» appartiene a Claudio Meldolesi)

esemplificato sulla scena»<sup>35</sup>. Eduardo muove una vera e propria critica nei confronti della borghesia. Una borghesia che l'autore descrive in tutta la sua falsità, ipocrisia e gelosia, mettendo in risalto gli aspetti negativi, le ingiustizie di una classe sociale che, in questa fase, diventa il bersaglio di Eduardo. Come Pirandello anche l'attore-autore mette in scena la classe benestante. Ma, a differenza del primo, appartenente a un ceto medio-alto, Eduardo, estraneo alla borghesia, utilizza nei suoi confronti un tono più polemico.

*Io, l'erede* è una commedia in tre atti, composta nel 1942. Considerata una delle opere più pirandelliane di Eduardo, è incentrata sull'eredità, appunto. Ma il patrimonio a cui si fa riferimento nell'opera non è quello materiale, bensì quello legato agli affetti. Il tema della beneficenza, che appare vantaggiosa sia per chi la fa sia per chi la riceve, si mescola, nell'opera, con una critica alla società borghese. Una società che, per sentirsi in pace con se stessa, dona con ipocrisia gli avanzi della propria ricchezza. Si tratta di una commedia in cui i personaggi sono caratterizzati dall'età: si parla infatti di «giovani» eredi di benefattori, ma giovani ormai «invecchiati» in un ruolo, in una maschera. Al centro dell'opera sta la tipica famiglia abbiente dei Selciano, addetta ad una pratica della carità (come una «polizza d'assicurazione» sulla vita), che viene in contatto col protagonista: il *raisonneur* Lodovico che si presenta ai Selciano come il legittimo erede del padre Prospero, vissuto per trentasette anni sotto la protezione di quella famiglia. Lodovico appare come l'eroe pirandelliano per eccellenza. Ma soprattutto, al centro dell'opera, sta la messa in risalto, da parte di Eduardo, dell'atmosfera che si respira nei tipici ambienti medio-alti: un'atmosfera di ipocrisia, falsità e finto perbenismo.

Caratteristica distintiva di questa sotto-fase è l'incontro determinante con Pirandello. Nel 1932-33, Eduardo conosce il grande autore siciliano, da lui considerato un «super-autore», oltre che un modello da seguire, data la medesima origine: Pirandello, così come Eduardo, era un autore provinciale. Proprio per questo, rappresenta, per l'attore-autore, un esempio, un «personaggio-

---

35 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 96



mèta»<sup>36</sup>: Eduardo, così come Pirandello, voleva imporsi nel repertorio nazionale. «L'ammirazione per il Maestro siciliano, da parte di Eduardo, ha funzionato, per così dire, da lievito per il conseguimento di un risultato artistico singolare, poiché eterodosso sia sul fronte del teatro dialettale che rispetto alla tradizione scenica nazionale»<sup>37</sup>. L'amicizia e anche la stima reciproca tra i due porta sulla scena due drammi pirandelliani in dialetto napoletano: dapprima, *Liolà* nel 1935 (con Peppino che interpretava il protagonista); poi, nel dicembre dello stesso anno, *Berretto a sonagli* (in cui Eduardo riserva a se stesso la parte principale). Entrambe le opere riscuotono molto successo. Ma nel cassetto restava un sogno, un progetto importante a quattro mani: quello di portare in scena una novella di Pirandello, che, grazie ad Eduardo, sarebbe stata trasposta a commedia. Il sogno si chiamava *L'abito nuovo*, che nasce ufficialmente come commedia nel 1936 e debutta nel '37 al teatro Manzoni di Milano (Pirandello non poté assistere al debutto: morì il 10 dicembre 1936). L'opera, però, non ebbe successo. *L'abito nuovo*, frutto della collaborazione tra i due autori, deriva dall'omonima novella di Pirandello e rientra tra le commedie borghesi eduardiane. Il testo scenico risulta ampliato rispetto al testo narrativo: si rende esplicito, nella commedia, quello che risulta implicito nella novella. Motivo conduttore è poi il passaggio, forzato e indesiderato, dall'abito vecchio all'abito nuovo: il protagonista di Crispucci, un po' come Luca Cupiello, rifiuta di cambiare abito per diciott'anni, ma viene costretto, e l'abito nuovo sta ad indicare l'impossibilità di adattare la nuova maschera alla propria personalità. Ma significativo è il finale:

Mentre il protagonista della novella si abbandona, anche se con profonda riluttante asprezza, alla "parte" che la società gli ha assegnato, quello della commedia prima non vuole e poi, alla fine, non può sottostare a tale imposizione, che significherebbe la rinuncia a se stesso. Quel se stesso, che esiste nonostante tutto. Il primo perde la propria identità, il secondo la vita. Così la morte che pone fine, nel dramma, alle sofferenze d'un "misero cornuto" (come sempre nei finali eduardiani) si presta ad una duplice interpretazione: liberazione traumatica dalla Norma sociale, ma anche soluzione estremistica d'un Isolato, che non trova altra via per mantenere fede ai propri principi e ai propri sentimenti<sup>38</sup>.

Da Pirandello, Eduardo si distingue per la sua volontà di ricercare sempre soluzioni che consentano al volto di ribellarsi alla maschera. E lo fa proponendo personaggi che, seppure

---

36 Ivi, p. 73

37 E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, cit., p. 13

38 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., pp. 91-92

maltrattati dalla vita, riescono a scorgere sempre uno spiraglio di luce nel buio: riescono a sperare, a credere in una società migliore.

A partire dal 1931, come sappiamo, era obbligatorio sottoporre i testi teatrali alla supervisione del Ministero dell'Interno e la direttiva di Mussolini imponeva, esclusivamente, un “teatro di massa”: senza fini didattici, ma un vero e proprio teatro di propaganda, capace di dare valore alla forma artistica, al buon gusto e alla bellezza italiani. Il teatro di Eduardo riassume in sé caratteristiche radicalmente diverse rispetto a quelle prevalenti nel modello teatrale di questo periodo: il modello di teatro voluto dal regime non prevedeva il dialetto, poco tollerato da Mussolini.

Eduardo, in un quadro generale di conformismo e di passivo adeguamento agli orientamenti politici dominanti, dialoga con energia con la censura e resiste alle direttive e alle pressioni ministeriali; Eduardo alla prevalenza dell’“antilingua recitativa” e dell’attore “funzionale”, oppone l’“eresia dialettale”, “il colore delle parole e la temperatura dei silenzi”; infine il nostro artista, di fronte alla complessiva produzione culturale prevalentemente di consumo, di evasione, di ispirazione pedagogica o di propaganda, esibisce già [...] tematiche di grande rilevanza etica e sociale e contrappone al teatro commerciale e di maniera un teatro “vero”, che cioè rappresenta la verità della condizione umana, trasportando nel mondo del teatro il teatro del mondo<sup>39</sup>.

La «lengua napoletana»<sup>40</sup> dei De Filippo riesce, però, ad ingannare la politica antidialettale del regime, perché quella di Eduardo, come spiega Anna Barsotti, è la «lingua propria dei corpi, delle parole, dei gesti e degli oggetti che sul palco vivono, incontrando il gradimento non solo del pubblico ma persino di qualche (non si sa se volutamente) distratto personaggio del potere»<sup>41</sup>. Tra questi, proprio Mussolini, che – pur non transigendo sul dialetto – amava il teatro dei De Filippo. In questo stesso periodo, infatti, per mettere in scena la crisi del dialogo, Eduardo inventa, dapprima, il linguaggio privato di *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929), unendo il dialetto napoletano ad un finto italiano dotto. In seguito, crea l'antilinguaggio di Luca Cupiello, che rappresenta l'inizio della

---

39 E. Testoni, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, cit., pp. XXX-XXXI (le espressioni «colore delle parole» e «temperatura dei silenzi» appartengono al saggio di Anna Barsotti *La lingua di contraddizione nel teatro di Eduardo: colore delle parole e temperatura dei silenzi*, in *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, cit.)

40 A. Barsotti, *La lingua di contraddizione nel teatro di Eduardo: colore delle parole e temperatura dei silenzi*, in E. Testoni, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, cit. p. 45

41 *Ibidem*

sperimentazione della tecnica dell'*affabulazione* e dei *silenzi*, che diverrà fondamentale nel «Teatro di Eduardo e Titina».

La fase dei «giorni pari» si conclude nel 1942. Nel frattempo, all'interno della Compagnia, cresce, sempre di più, il conflitto col fratello Peppino. Un conflitto che culmina, nel 1944, nella fuga dello stesso Peppino. In quanto «solista della comicità», l'attore si sentiva sacrificato in un teatro, come quello di Eduardo, che punta, sì, alla risata, ma anche e soprattutto alla riflessione, con la messa in luce di elementi drammatici. L'equilibrio tra i due si rompe proprio a causa della «incontenibile inquietudine sperimentatrice» di Eduardo, che «ha sempre aspirato a creare un teatro e un repertorio propri ma di respiro davvero nazionale, e dal successo trae incoraggiamento a tentare nuove strade, fuori dai generi tipicamente partenopei»<sup>42</sup>. La ritirata di Peppino dalla Compagnia, percepita da Eduardo come un tradimento, determina lo scioglimento della «Compagnia del Teatro Uморistico I De Filippo».

### **1.2.2. *Excursus sulla Cantata dei giorni dispari***

Nasce, nel 1945, il «Teatro di Eduardo con Titina De Filippo», la sigla della nuova, e più vera, identità di Eduardo come autore drammatico. La nuova Compagnia debutta con *Napoli milionaria!* (1945) e, proprio in occasione della prima dello spettacolo, Eduardo, in proskenio, annuncia al pubblico la fine del «Teatro da ridere dei De Filippo». Il teatro soltanto «umoristico» non poteva più esistere in una situazione così tragica, come quella portata dalla Seconda guerra mondiale. Inoltre, con la fuga di Peppino, l'attore-autore non è più vincolato alla vocazione comica del fratello.

Con *Napoli milionaria!* hanno inizio i «giorni dispari» che, nella tradizione napoletana, rappresentano i giorni negativi, in cui tutto va storto. Le commedie eduardiane dei «giorni dispari» mettono in scena la delusione, che sfocia poi nell'incomunicabilità tra gli uomini. Dunque, i giorni «dispari» altro non sono che l'inesorabile conseguenza di un'illusione: un'illusione e una speranza

---

<sup>42</sup> A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 70

che Eduardo – insieme ai suoi personaggi illusi e visionari – ha maturato durante i giorni «pari».

*Napoli milionaria!* è quindi il testo-spartiacque tra la *Cantata dei giorni pari* e la *Cantata dei giorni dispari*. Un testo che mette in scena il dramma della guerra a Napoli e, attraverso il personaggio di Gennaro Jovine, il tormento e lo spaesamento post-guerra, che non fanno altro che accrescere il conflitto tra individuo e società. Un'antitesi che Eduardo rende attraverso «l'opposizione tra un *personaggio-protagonista*, legato a certi valori, e un *coro-antagonista* di amici, familiari, vicini, che rifiutano quei valori»<sup>43</sup>. Qui, il conflitto Io-Altri è reso attraverso lo straniamento di Gennaro Jovine: l'unico, all'interno della sua famiglia (impegnata in un'attività di contrabbando), ad essere realmente cosciente degli orrori della guerra. Eduardo si serve della tecnica dell'*affabulazione* per rappresentare l'inconciliabilità tra Gennaro e la sua famiglia. Il protagonista, tornato sano e salvo dalla deportazione, tenta costantemente, nonostante la terribile esperienza, di raccontare ai familiari il dolore che ha vissuto, gli orrori che ha visto con i propri occhi. Ma nessuno è interessato ad ascoltarlo. Nessuno è intenzionato ad offrirgli parole di conforto, a partecipare alla sua sofferenza. Il parlare, quello vero, di Gennaro Jovine appare agli *altri* incomprensibile, quasi fastidioso. Il suo tentato dialogo, rivolto alla famiglia, diventa così un monologo (Gennaro si fa da solo le domande e, da solo, risponde). Nell'atto conclusivo, il protagonista, nonostante la tragicità e l'atrocità della guerra, riesce comunque a trovare la speranza – anche se, nelle opere successive, si rivelerà essere vana *illusione* – in un possibile rinnovamento della società, in una possibile solidarietà umana. Una speranza che si esprime attraverso il *leitmotiv* «Ha da passà 'a nuttata»<sup>44</sup>. Una battuta nella quale vibra l'eco di una fiducia nei confronti di ciò che verrà, che caratterizzava gli anni immediatamente successivi al fascismo e alla Grande Guerra. Gennaro, così come Eduardo, aspetta, fiducioso, che trascorra «'a nuttata», dopo la quale, *forse*, sarà tutto cambiato.

La fase dei «giorni dispari», che si concluderà nel 1973 con la commedia *Gli esami non*

---

43 Cfr. A. Barsotti, *Nota* introduttiva alla *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. XLI

44 E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 98

*finiscono mai* (1973), contiene al suo interno altre due sotto-fasi: dal 1945 al 1948 e dal 1954 al 1973.

Nella prima, che va dal 1945 al 1948 e che vede alcune fondamentali commedie, come *Napoli milionaria!*, *Filumena Marturano* (1946), *Questi fantasmi!* (1946), *Le voci di dentro* (1948) e *La grande magia* (1948), avviene la presa di coscienza, da parte di Eduardo, dei mutamenti profondi avvenuti sul piano sociale, politico, economico e culturale, a seguito della guerra. Mutamenti che hanno influito anche sulla sua poetica e sul suo modo di fare teatro. Scatta, infatti, nell'autore, la volontà di contribuire al cambiamento della società, assegnando al teatro una funzione di utilità sociale e a se stesso il ruolo di drammaturgo civile.

È proprio in questo periodo, dopo il 1945, che si assiste al passaggio dall'*illusione* che possa verificarsi un mutamento radicale nella società, espresso con il *leitmotiv* «Ha da passa' 'a nuttata!» in *Napoli milionaria!*, alla *delusione*, preannunciata nel 1946 con il personaggio di *Questi fantasmi!*, Pasquale Lojacono, che non riesce a far fronte ad una situazione di crisi.

*Questi fantasmi!*, commedia in tre atti scritta nel 1946, a distanza di un anno da *Napoli milionaria!*, preannuncia la crisi della speranza, della fiducia in un futuro migliore, in cui credeva Gennaro Jovine. Pasquale Lojacono, tormentato – dall'inizio alla fine della commedia – da «spettri», diventa testimone per eccellenza dell'incertezza e della confusione morale. Anche l'ambientazione surreale di *Questi fantasmi!*, all'interno di un palazzo seicentesco infestato da spiriti, rappresenta chiaramente il presagio di una ricaduta nel passato. Il tema fondamentale della commedia, che oscilla tra reale e fantastico, è la fragilità dell'uomo e il modo in cui l'uomo può credere o non credere a ciò che lo circonda. Pasquale Lojacono porta avanti la sua «continua ricerca d'una svolta, d'una soluzione che gli permetta di vivere un po' di vita tranquilla e di offrire a sua moglie qualche agio»<sup>45</sup>. E quando «i guai non sorprendono più ma non ci si dà per vinti, allora si incomincia a credere, a voler credere, nell'Impossibile»<sup>46</sup> e, addirittura, nei fantasmi. Anche se la

---

45 E. De Filippo, *Questi fantasmi!*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 139

46 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 177

verità profonda sta nelle parole di Pasquale: «I fantasmi non esistono» – dice, rivolgendosi al Professor Santanna – «li abbiamo creati noi, siamo noi i fantasmi...»<sup>47</sup>. Compare ancora una volta la crisi della coppia, evidente nel rapporto con la moglie Maria, la quale intrattiene segretamente una relazione con Alfredo, colui che si rivelerà essere il «fantasma benefico». Benefico perché Pasquale, convinto, «ma forse no»<sup>48</sup> (l'ambiguità è la cifra della commedia!), dell'esistenza del fantasma-Alfredo, ottiene, alla fine della commedia, la sua definitiva scomparsa come amante della moglie.

È una vittoria tuttavia fondata sull'illusione: su un'attesa e una speranza assai meno fondate di quelle di Gennaro Jovine di *Napoli milionaria!*. Difatti Pasquale *si confessa* non ad un altro uomo ma al suo benefico fantasma [...] E Alfredo *comincia a parlare come a se stesso* [...]. Rimane uno schermo fra i due “uomini”; sembra quasi che i “vivi”, per esprimere le proprie debolezze e persino i propri impulsi di solidarietà, debbono travestirsi da “fantasmi” o alienare ai “fantasmi” la miseria quotidiana del vivere<sup>49</sup>.

Dopo la delusione presagita in *Questi fantasmi!*, si giunge, infine, nel 1948, alla totale *disillusione* con *La grande magia* e *Le voci di dentro*.

*Le voci di dentro*, commedia in tre atti, nasce nel 1948 in soli sette giorni, a seguito della malattia di Titina. La compagnia dei due fratelli doveva debuttare al Teatro Nuovo di Milano con *La grande magia*, ma Titina, che nell'opera aveva una parte importante (Zaira), si ammala di cuore. Così Eduardo si chiude in albergo a scrivere forsennatamente *Le voci di dentro*. Man mano che scriveva le battute, inviava il copione alla compagnia e gli attori provavano. A Titina, per questa commedia, spettava la parte di Rosa Cimmaruta, ma non riuscirà ad interpretarla (al suo posto reciterà Vittoria Grispo).

*Le voci di dentro* è una commedia del fantastico quotidiano: sogno e realtà entrano in contrasto, dando origine ad un vero e proprio mistero, un giallo, che neppure lo spettatore riesce a risolvere (se non alla fine della vicenda). Tutto si basa su un sogno: Alberto Saporito, erede – insieme al fratello Carlo e allo Zi' Nicola – dell'arte dell'«apparatore di feste», sogna un delitto. Un delitto che lui crede fermamente essere reale. L'assassino è un membro della famiglia dei vicini: i Cimmaruta, che avrebbero, secondo Alberto, ucciso l'amico Aniello Amitrano. Soltanto dopo aver

---

47 E. De Filippo, *Questi fantasmi!*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 173

48 Per citare la commedia pirandelliana *Sogno (ma forse no)*, atto unico del 1928/1929

49 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 198

fatto valere le proprie accuse e chiamato anche la polizia, Alberto si rende conto che si è trattato soltanto di un sogno, «ma così naturale... [...] Ma che bel sogno...»<sup>50</sup>. Alberto, consapevole di aver commesso una grave azione nei confronti dei Cimmaruta, è pronto a pagarne le conseguenze, ma le sue accuse producono conseguenze vere, reali: i Cimmaruta si incolpano a vicenda. Ognuno di loro è pronto a vedere nell'*altro* il «mostro», l'assassino.

ALBERTO. La stima [...], la stima reciproca che ci mette a posto con la nostra coscienza, che ci appacia con noi stessi, l'abbiamo uccisa<sup>51</sup>.

È questo il vero delitto: non c'è più la stima, la fiducia nell'altro, perché «si sono imbrogiate le lingue»<sup>52</sup>. Il vero delitto è, quindi, «l'alterazione dei rapporti inter-umani, l'uccisione della “parola” fondata sulla comprensione reciproca»<sup>53</sup>. Emblema della «comunicazione difficile» eduardiana è, qui, la figura dello Zi' Nicola: rintanato nel suo mezzanino, chiuso nel suo *silenzio*, comunica con l'*altro* soltanto attraverso sputi e fuochi artificiali. Ha rinunciato alla parola, perché «dice che parlare è inutile. Che siccome l'umanità è sorda, lui può essere muto»<sup>54</sup>. *Le voci di dentro*, che altro non sono che le voci della coscienza, mostra chiaramente la *disillusione* di Eduardo: non c'è più comunicabilità, perché manca la fede nell'*altro*. Regnano soltanto sospetto e «malafede». Tutti sono pronti, in ogni momento, ad aggredire, a sbranare l'*altro*, perché «l'uomo è *carnivaro*»<sup>55</sup>.

La seconda sezione comprende, invece, le commedie dal 1954 al 1973, da *Mia famiglia* (1954) a *Gli esami non finiscono mai* (1973), cioè dal periodo del boom economico fino agli anni Settanta.

Anche questa fase contiene, come una matryoska, altre due piccole sezioni al suo interno. La prima, da *Mia famiglia* (1954) a *Sabato, domenica e lunedì* (1959), è caratterizzata dalla trasformazione traumatica e dalla crisi della famiglia. Centrale, in queste opere, è il tema del familismo eduardiano. In particolare, in *Mia famiglia* (tre atti, composti nel 1954), il

---

50 E. De Filippo, *Le voci di dentro*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 410

51 Ivi, p. 436

52 Ivi, p. 397

53 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 216

54 E. De Filippo, *Le voci di dentro*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 412

55 Ivi, p. 429

famigliarismo è raccontato attraverso il conflitto generazionale: quello, aspro, tra padre e figlio. Siamo nei primi anni Cinquanta, quindi nel periodo di boom economico post-guerra, nella cosiddetta «epoca di trapasso» caratterizzata da bruschi cambiamenti e trasformazioni. Proprio il contrasto tra due generazioni, quella «vecchia» e quella «nuova», simboleggia il conflitto interno del nostro paese che è costretto, in quel periodo, a vivere ambiguamente tra due fasi storiche. Quella del «passato» «tiene ancora vincolati ad un sistema cosiddetto “borghese”, patriarcale e maschilista nel costume rafforzato dall'autoritarismo fascista»<sup>56</sup>. Mentre quella del «futuro», che è pronta ad andare oltre la tragedia precedentemente vissuta, «lascia intravedere un altro periodo di agitazioni, di rivendicazioni non solo legate alla maggiore iniziativa delle classi popolari, ma all'emancipazione di categorie trasversali, come i giovani e le donne, prima di tutto aggiogate al sistema»<sup>57</sup>.

*Mia famiglia*, quindi, raccontando la crisi della famiglia, mette in scena una situazione di confusione, che Eduardo esprime tramite la comunicazione difficile. La lotta padre-figlio, vecchio-giovane sembra non risolversi: regna l'incomunicabilità. Da una parte stanno i «nostalgici» legati ancora ai vecchi valori, tra i quali il protagonista, Alberto Stigliano, uno speaker radiofonico, e dall'altra gli «attualisti», i figli che vogliono trasgredire al sistema di valori rimpianto dai nostalgici. Di fronte all'inconciliabilità dei due fronti, Alberto Stigliano si arrende: sceglie di chiudersi nella sua *afasia*, fingendo di aver perso la parola e perdendo anche effettivamente il suo lavoro da speaker radiofonico. La problematica della commedia riguarda, ancora una volta, la crisi del dialogo: la trasformazione della famiglia, per essere accettata o discussa, richiede soltanto la comunicazione. Il protagonista è, invece, intrappolato nell'«io», nella «visione dell'immutabilità del Mondo»<sup>58</sup> e rifiuta di vedere i figli in maniera diversa, di affrontare l'*altro*: rifiuta insomma il dialogo, quello vero. Alberto è un personaggio che «prova un certo antagonismo verso i figli perché non l'ascoltano e rifiutano la sua esperienza in nome della quale egli crede di poter dirigere la loro vita. [...] Si limita a manifestare la sua condanna dei giovani ignorandoli e facendo pesare su di loro

---

56 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 311

57 *Ibidem*

58 Ivi, p. 325



il suo mutismo»<sup>59</sup>. I figli, dal canto loro, vogliono conoscere la vita attraverso le proprie esperienze e, soprattutto, vogliono viverla secondo le proprie scelte, anche se queste sono sbagliate. È questo contrasto tra le due generazioni che conduce Alberto all'afasia, al non voler dialogare con i figli. Alberto mostra disprezzo e incomprensione per i figli Beppe e Rosaria. Vuole, in tutti i modi, far valere il proprio ruolo di capofamiglia. Quando Beppe, dopo essere stato – seppure innocente – coinvolto in un delitto in Francia e ricercato dalla polizia, Alberto ritrova improvvisamente la parola e consegna il figlio alla giustizia. «Snocciola tutto il rosario, rispolvera il suo repertorio di “luoghi comuni”, di “frasi più vecchie”, di “proverbi più antichi”. Gli pare che il linguaggio dei *vecchi* abbia riacquisito validità»<sup>60</sup>. Sembra quindi che il sistema dei *nostalgici* abbia la meglio. Ma il linguaggio ritrovato da Alberto Stigliano è, effettivamente, quello «ormai velleitario, inattuale, del Padre-Padrone»<sup>61</sup>. È Rosaria che gli farà cambiare atteggiamento. È proprio lei, a cui Alberto continua a non rivolgere parola, «a fargli vedere chiaramente la situazione in cui sono tutti e a fargli capire come ciascuno, ed in special modo i giovani, si dibattono per trovare la propria strada, il posto nella vita, in un'epoca in cui tutte le certezze di un tempo sono tramontate e le nuove ancora non sono nate»<sup>62</sup>. Rosaria confessa di non essere ciò che Alberto e gli *altri* credevano: il suo essere spregiudicata era soltanto un'apparenza, un modo per «mascherare la propria “diversità” (leggi “verginità”) dall'ironia dei coetanei»<sup>63</sup>. Dal colloquio con la figlia, Alberto apprende di aver sbagliato: per la prima volta comprende i figli e tutti i giovani e, soprattutto, si rende conto dell'importanza del dialogo. Un dialogo che lui ha sempre rifiutato, ma che rappresenta la base per costruire un rapporto familiare solido e sincero.

La seconda, da *De Pretore Vincenzo* (1957) a *Il sindaco del Rione Sanità* (1960) è la fase in cui Eduardo non rinuncia a mettere in scena la necessità e il carattere problematico di un impegno civile. Pone attenzione, quindi, alle tematiche civili e sociali, alla funzione del diritto e della

---

59 F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., p. 168

60 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 315

61 Ivi, p. 325

62 F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., p. 171

63 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 317

giustizia, al rapporto tra teatro e istituzioni politiche. In particolare, *Il sindaco del Rione Sanità*, tre atti del 1960, affronta un problema spinoso e reale come quello della camorra. L'opera appartiene al periodo della produzione artistica eduardiana, nel quale le speranze si sono notevolmente indebolite. Il senso di scoraggiamento che, in questi anni, caratterizza Eduardo, si riflette anche nelle sue commedie, che mostrano una visione amara della condizione umana.

*Il sindaco del Rione Sanità*, arriva, secondo Fiorenza Di Franco, a suggerire che «solo la violenza potrebbe scuotere gli uomini e risvegliare in loro la coscienza»<sup>64</sup>. Definita da Eduardo come «una commedia simbolica e non realistica», l'opera parte, effettivamente, da un personaggio vero, reale, che «poi [...] si divinizza, per dare una precisa indicazione alla giustizia»<sup>65</sup>. Il sindaco, Antonio Barracano, è un personaggio caratterizzato da un passato triste: ha vissuto e sofferto in gioventù per un atto di grave ingiustizia, che ha stravolto la sua vita e la sua concezione del mondo. Venne picchiato a sangue dal guardiano di una tenuta ma, non potendo ricorrere alla giustizia – vista la mancanza di testimoni – si fece giustizia da solo, uccidendo il suo aggressore. Dopo essere scappato in America – dove riuscì a fare una certa fortuna – ritornò in patria chiedendo la revisione del processo e fingendo di avere ottenuto ben otto testimonianze (in verità false). Vinse la causa, assolto per legittima difesa. Da quel momento – nel quale Antonio non voleva altro se non giustizia e proprio la sua determinazione ad ottenerla lo ha spinto a diventare un criminale – decide di aiutare e proteggere tutti coloro che vivevano in condizioni simili alla sua: poveri, diseredati, emarginati. E come? Mettendo in pratica una «sua» giustizia, che va al di là di quella pubblica, di quella propria dei tribunali – alla quale gli «ignoranti» non possono ricorrere, poiché (data la loro povertà) non avrebbero speranze di far valere i propri diritti – e che punta a risolvere i problemi che intaccano il «suo» rione, di cui Antonio è «padre»: il Rione Sanità. Tutto questo perché la giustizia, per quanto secondo lui «è fatta per bene», non riesce a superare il fatto che «sono gli uomini che si mangiano

---

64 F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., p. 189

65 S. Lori, *Intervista con il grande autore-attore napoletano*, «Roma», 7 maggio 1969 (cit da F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., p. 190)

fra di loro... come vi posso dire: ecco... è l'astuzia che si mangia l'ignoranza. Io difendo l'ignoranza»<sup>66</sup>. Antonio è, quindi, un personaggio che «in buona fede fa il male, un giusto che perpetua l'ingiustizia, un saggio che si comporta da pazzo, uno che mentre fa disfa, “gira a vuoto”. In altri termini un ossimoro vivente»<sup>67</sup>. Anch'egli fa parte di quegli «eroi del silenzio» eduardiani che affidano la propria parola allo sguardo. Nel corso del dramma, però, il protagonista subisce una trasformazione: da giudice per eccellenza, nel primo atto, diventa, nel secondo, un «uomo» e, alla fine, «una specie laica di *Christus patiens*»<sup>68</sup>. Come Cristo, anche Antonio muore ucciso, dopo essere diventato vittima di tutti coloro che lui stesso aveva aiutato e protetto. Ma il dottor Fabio della Ragione, da sempre suo collaboratore, rifiuta di dare ascolto all'ultima richiesta di Antonio che vorrebbe riportare scritto nel certificato di morte, il collasso cardiaco come causa del decesso. Della Ragione non vuole «accettare che gli uomini continuino ad ammazzare i giusti»<sup>69</sup>. Egli rifiuta «il trionfo della menzogna, dell'ipocrisia, della minaccia, del ricatto, ed invoca la violenza perché può darsi che da questa distruzione venga fuori un mondo come lo sognava il povero Don Antonio, “meno rotondo ma un poco più quadrato”»<sup>70</sup>. Anna Barsotti sostiene che «si afferma un sistema semantico nuovo [...] per cui si nega la legittimità di ogni giustizia privata, fondata sulla connivenza e sul “silenzio”»<sup>71</sup>. «Il disegno di Antonio Barracano – la sua *vita intera* spesa per *limitare la catena dei reati e dei delitti* – conserva, nell'insieme dell'opera attrattiva e grandezza, la sua negazione finale è tanto più significativa e poetica»<sup>72</sup>.

È, inoltre, in questa fase che emerge, in Eduardo, la volontà di scavalcare il palcoscenico teatrale e di sottoporre le sue riflessioni a tutta la popolazione, attraverso la trasmissione televisiva di un primo ciclo delle sue commedie. Nel 1962 nascono le messinscene televisive di *Napoli milionaria!*, *Filumena Marturano* e *Questi fantasmi!*. Il 19 febbraio del 1964, invece, viene alla luce

---

66 E. De Filippo, *Il sindaco del Rione Sanità*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. III), Torino, Einaudi, 1995, p. 68

67 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 412

68 Ivi, p. 419

69 F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., pp. 196-197

70 Ivi, p. 197

71 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 421

72 Ivi, p. 422

la trasposizione televisiva di *La grande magia*.

Con l'ultima sezione si giunge, infine, alla fase conclusiva di Eduardo, quella che porta a *Gli esami non finiscono mai* (1973). Si tratta della fase-epilogo del percorso artistico di Eduardo. Sul piano drammaturgico, l'ultima commedia costituisce una sorta di sintesi finale tra i temi precedentemente affrontati: quello della famiglia e quello civile. In *Gli esami non finiscono mai*, Eduardo sceglie l'ambiente borghese e critica aspramente i rapporti familiari basati su falsità, ipocrisia, conformismo e finto perbenismo. Un discorso che, trattato nell'opera a livello della famiglia, abbraccia tutta quella categoria di uomini schiavi delle convenzioni sociali, degli stereotipi, incapaci di ricercare i veri valori della vita. Gli stessi uomini che credono veri i falsi valori. Eduardo mette in risalto, criticando, anche «il vizio degli uomini di misurare gli altri sempre col proprio metro, e giudicarli secondo un criterio molto parziale, rendendo così la vita del prossimo assai difficile»<sup>73</sup>. Nella nostra vita, così come in quella del protagonista Guglielmo Speranza, gli esami non finiscono mai effettivamente, perché «rifare sempre gli esami agli altri» – afferma Eduardo – «è un vizio dell'uomo»<sup>74</sup>. Nella commedia, l'autore sfonda la quarta parete e si rivolge direttamente agli spettatori, chiedendo ad essi di essere «la sua spalla»<sup>75</sup>. L'opera racconta la vita intera di Guglielmo Speranza: il cognome di chi non si arrende e continua, nonostante tutto, ad avere un briciolo di fede nella società. La vicenda si svolge nell'arco di cinquant'anni: dal giorno della laurea, che dovrebbe essere per Guglielmo l'ultimo esame della vita – ma non sarà così, perché la società stereotipata lo porrà costantemente di fronte a continue prove – al giorno del suo funerale, in cui «persino l'elogio funebre del protagonista fatto dal suo più diretto e instancabile antagonista» – dice Eduardo – «diventa un esame, che so, uno scrutinio, una votazione»<sup>76</sup>. Nel corso della sua esistenza, Guglielmo sarà pronto ad accettare e superare le prove della vita (o meglio gli «scrutini» a cui la società ipocrita lo pone di fronte), grazie alla sua continua fiducia nei valori autentici. Una

---

73 Ivi, p. 210

74 S. Lori, *Eduardo De Filippo intervistato da Sergio Lori*, «Il Dramma», dicembre 1972 (cit. da F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., p. 217)

75 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. III), cit., p. 523

76 S. Lori, *Eduardo De Filippo intervistato da Sergio Lori*, «Il Dramma», dicembre 1972 (cit. da F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, cit., p. 217)

fiducia che, però, alla fine svanisce – dopo l'ennesimo tradimento, quello dei figli – con la presa di coscienza dell'incomunicabilità tra gli uomini. La disillusione di Guglielmo-Eduardo è palese, tanto che il protagonista prende l'ultima decisione:

GUGLIELMO. Per farmi piacere me ne andrò più presto all'altro mondo. Non intendo suicidarmi, non v'allarmate: non voglio lasciare questa macchia infamante in famiglia. L'uomo sa che deve morire e che non c'è niente da fare. Sa pure che non può ritardare la morte, è vero, ma sa con certezza che quando comincia a vivere come un albero, quando passa le giornate sdraiato in poltrona a leggere libri e giornali, la fine non può essere lontana. Di libri e di giornali si può morire<sup>77</sup>.

Chiuso nel suo *silenzio*, segno emblematico dell'impossibilità di una comunicazione tra gli uomini, Guglielmo Speranza si lascia morire. Ma anche dopo la morte, si rende conto che gli esami per lui non sono finiti: prima il prete, che si esprime attraverso i giudizi e le dicerie della gente, poi il suo antagonista Furio La Spina, che pronuncia il discorso funebre con ipocrisia e finto perbenismo. Tutti piangono apparentemente disperati e sconvolti, assumendo «ogni sfumatura che caratterizza il cerimoniale di rito delle onoranze funebri»<sup>78</sup>. L'unico che non si dispera è proprio Guglielmo, che compare sulla scena vestito in modo grottesco (proprio come lo hanno agghindato per la morte i parenti, andando contro alla sua ultima richiesta di essere sepolto nudo) e che «dispensa sorrisi, ammiccamenti e frivoli salutini»<sup>79</sup>. Guglielmo è, infatti, l'unico che esce di scena vittorioso contro tutti coloro che sono schiavi delle convenzioni e che sono riusciti, con la loro ipocrisia, a trasformare anche un evento di sentito dolore in un ridicolo spettacolo.

Con questa commedia, emblema della disillusione e della sfiducia nel genere umano, Eduardo chiude la sua produzione teatrale. Anche l'autore-attore, così come Guglielmo, non può più sperare nella società: una società ormai totalmente stereotipata, falsa, che giudica con superficialità la vita altrui, una società con la quale Eduardo non riesce più ad instaurare un dialogo.

Da questo momento, Eduardo avverte, in maniera più consapevole, quella stessa necessità di rivolgersi a tutti i cittadini italiani che lo aveva spinto, nel 1962, a realizzare alcune messinscena televisive. Durante gli anni Settanta, nascono le trasposizioni televisive di altri due cicli delle sue

---

77 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. III), cit., p. 574

78 Ivi, p. 595

79 Ivi, p. 597

commedie. Tra queste: *Natale in casa Cupiello* (1977), *Le voci di dentro* (1978), *Gli esami non finiscono mai* (1976).

## Capitolo 2: *La grande magia*

### 2.1 Analisi della commedia

*La grande magia*, commedia in tre atti, nasce nel 1948. Inserita dallo stesso autore all'interno della *Cantata dei giorni dispari*, rientra nel filone delle commedie eduardiane della disillusione, così come *Le voci di dentro* (dello stesso anno). Come sappiamo, Eduardo scrive *La grande magia* nel periodo immediatamente successivo alla Grande Guerra, un periodo di estrema sfiducia nel futuro e soprattutto nella società. La stessa sfiducia e mancata speranza che si ritrova proprio nell'opera del '48.

*La grande magia* racconta che «la vita è un gioco» – spiega Eduardo – «e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede»<sup>80</sup>. Una fede che permette di salvaguardare i rapporti sociali, le relazioni con gli altri, la stima e la fiducia nel prossimo.

Il tema centrale, quindi, della commedia è l'illusione da incrementare con la fede. Ma, oltre a questa tematica, vi è anche quella della «Vita come gioco di prestigio»<sup>81</sup>, la «Grande magia» della vita, che è, secondo Eduardo, «un gran gioco del quale non ci è dato scorgere se non particolari irrilevanti»<sup>82</sup>. Come spiega Anna Barsotti, «l'illusione è necessaria alla vita dell'uomo, per essere tale, per mantenere cioè valenze positive, dev'essere alimentata dalla sincerità di chi vuol credere per vivere e non per strumentalizzare la vita; altrimenti si rovescia nel suo negativo, la finzione»<sup>83</sup>. Dunque questo gioco esistenziale può avere due conseguenze, a seconda di come ognuno di noi sceglie di viverlo, se con fede o senza di essa.

Al centro della commedia, sta il tipico dramma eduardiano della coppia: i due coniugi Di Spelta, Calogero e Marta, non comunicano più. Durante uno spettacolo di illusione, il prestigiatore e

80 E. De Filippo, *Confessione di un figlio di mezzo secolo*, nella premessa editoriale alla pubblicazione su «Il Dramma» di *La grande magia* (cit. da A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 237)

81 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 237

82 E. De Filippo, *Confessione di un figlio di mezzo secolo*, nella premessa editoriale alla pubblicazione su «Il Dramma» di *La grande magia* (cit. in A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 237)

83 Ivi, p. 238

«professore di scienze occulte», Otto Marvuglia, fa sparire Marta, attraverso un sarcofago «magico», sotto gli occhi di tutti, compresi quelli del marito. Di fronte alla sparizione della moglie, Calogero si agita: vuole che Otto la faccia riapparire, che gliela “restituisca”. Marta, in verità, è scappata con l'amante e si è servita dello spettacolo di illusione di Otto per allontanarsi dalle “grinfie” del marito e trascorrere del tempo con il “suo” uomo.

Calogero si aggrappa alle speranze e alle illusioni che Otto Marvuglia gli offre. Marta è in una scatola e solo la «fede» di Calogero può farla riapparire. Se aprirà lo scrigno (donatogli dall'illusionista) con fede, rivedrà la moglie, ma se lo aprirà senza fede, ella sparirà per sempre. Al protagonista si presentano due alternative: aprire gli occhi di fronte alla realtà e alle sue – anche tragiche – conseguenze o vivere dell'illusione rinchiusa nel «magico» scrigno. Calogero sceglie la seconda opzione, isolandosi dalla realtà, come se nulla esistesse al di fuori di ciò che egli vuole. Calogero vivrà – fino all'effettiva riapparizione di Marta dopo quattro anni – con l'illusione di possedere ancora la moglie, intrappolata all'interno della scatola che il mago gli ha donato. Una scatola che diventa per lui quasi un'ossessione: non riesce a separarsene e la tiene costantemente avvinghiata a sé.

Il dramma sembra sciogliersi quando, dopo quattro anni dall'esperimento del Professor Marvuglia, Calogero si rende conto dei suoi sbagli, di non aver dato le giuste attenzioni a Marta. È sul punto di aprire la scatola con fede, quando all'improvviso compare la donna, pentita delle sue colpe. Ma la scatola è ancora chiusa: l'apparizione della moglie avviene un attimo prima dell'apertura dello scrigno «magico». Questo potrebbe rappresentare, per Calogero, la fine del gioco di illusione e la sua conseguente presa di coscienza della realtà e del tradimento. Ma il protagonista rifiuta la verità: la fuga e la relazione extraconiugale sono troppo difficili da accettare. È più facile, per Calogero, rinchiudersi, di nuovo, nell'illusione. L'illusione che Marta non sia mai fuggita e che non sia neppure mai tornata. Calogero rifiuta la realtà e, con essa, la moglie stessa: arriva a dire di non conoscerla nemmeno! La “vera” Marta è, per lui, la figura immaginaria imprigionata nella



scatola, quella che non si è mai allontanata da lui, che non lo ha mai tradito. Ma chi è realmente intrappolato è proprio Calogero: rintanato nella sua illusione, non accetterà mai di affrontare la dura verità.

La struttura del testo drammaturgico è basata sul meccanismo della «sorpresa» iniziale e finale. «Sorprese» che il protagonista Calogero afferma, convinto, di non aspettarsi più dalla vita («Sorprese dalla vita non ne posso avere»<sup>84</sup>), ma che – effettivamente – rompono il suo equilibrio, scatenando l'azione scenica. Il primo «avvenimento»<sup>85</sup>, che mette in moto l'intreccio nel primo atto, ha origine proprio da un fatto inaspettato: la «magica» sparizione della moglie, schiava – fino a quel momento – della possessione del marito. La sorpresa iniziale, però, deve essere bilanciata da una «sorpresa» finale, conclusiva: la sparizione di Marta implica necessariamente, nel terzo atto, la sua *ri-apparizione*, che rappresenta il secondo e ultimo «avvenimento» dell'intreccio. Un avvenimento che, però, non giunge a conclusione. La ricomparsa di Marta, dopo quattro anni, se accettata da Calogero, potrebbe rappresentare la fine del gioco di Illusione e, quindi, l'inizio di una “nuova” vita col marito: una vita in cui entrambi, coscienti dei propri errori, decidono di superare e affrontare gli ostacoli, di perdonarsi, in nome del loro amore. Ma accettare la realtà, per il protagonista, è troppo doloroso, sebbene per un momento riesca ad ammettere i propri sbagli («Ero diventato “marito”!»<sup>86</sup> affermerà alla fine). Il suo rifiutare la moglie, che si manifesta in un *non-voler-riconoscere-l'altro*, implica che l'«avvenimento» non giunga a compimento: Calogero «esce dal gioco»<sup>87</sup> senza essere riuscito ad accettare la realtà con fede, «senza aver superato i limiti»<sup>88</sup>: limiti che – in fin dei conti – non sono altro che nella sua psiche. Calogero non riesce ad accettare le proprie debolezze e, con esse, neppure quelle degli *altri*. Egli si rinchiude nel “suo gioco”: un gioco governato dall'illusione,

---

84 Ivi, p. 326

85 J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976 (cit. da A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 247).

L'«avvenimento» è, secondo Lotman, il «fatto che ha avuto luogo sebbene non dovesse avvenire» (J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 277; cit. da A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 159)

86 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 374

87 J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 283-284 (cit. da A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 126)

88 *Ibidem*

a cui è più facile credere. Per il protagonista, non è possibile accettare i fatti e avere fede nella moglie traditrice: la via di scampo è quella, paradossalmente, di ritenere credibile che una scatola così piccola possa contenere la “sua” donna. Una donna che, fedele e devota a lui, non è mai fuggita.

Il primo atto si svolge all'interno dell'«ampio giardino del grande albergo Metropole»<sup>89</sup>. La didascalia iniziale, che descrive l'ambientazione, subito informa il lettore «del sistema non-naturalistico in cui il testo/spettacolo è codificato»<sup>90</sup>:

Il *rideau* si leva insieme al drappeggio di velluto, il “grembiule” che di solito serve per sottrarre alla vita degli spettatori la visione realistica del sottopalco, cioè il posto riservato alle orchestre<sup>91</sup>.

La «cornice» naturalistica del teatro viene annullata. Lo spettatore è, fin da subito, informato del fatto che si tratta di uno spettacolo di «teatro-nel-teatro», «che mette in scena non la realtà ma una delle tante possibili “rappresentazioni della realtà”»<sup>92</sup>.

Il *rideau* si solleva e «scopre un ampio giardino all'inglese, fiancheggiato da aiuole e da vetuste palme, le quali ombreggiano la ricca facciata posteriore del grande albergo Metropole»<sup>93</sup>. Un giardino e una facciata che mancano di una vera e propria significazione realistica e che, immediatamente, denunciano al lettore-spettatore «la dimensione di falsità e di finzione dello scenario “convenzionale”»<sup>94</sup>. Nel frattempo «contemporaneamente al *rideau*», il «“grembiule” scopre la parte sottostante del giardino». Lì sta una «scogliera», contro la quale si infrangono le onde di un «mare immaginario» che, reso grazie ad «effetti di luce e trucchi scenici», parte «dal centro della platea». È il mare nel quale il pubblico, quello vero, deve fingersi. Il mare, in mezzo al quale «dondola lentamente un piccolo motoscafo»<sup>95</sup>: quello di Mariano D'Albino, sul quale salirà e fuggirà Marta, insieme all'amante.

---

89 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 323

90 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 241

91 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 323

92 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 242

93 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 323

94 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 242

95 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 323

Eduardo ha voluto coinvolgere, all'interno di questo «Gioco del Teatro e della Vita»<sup>96</sup>, anche lo spettatore, che, quindi, non resta immobile e assiste passivamente, ma, anzi, viene invitato a prendere parte e a collaborare al «gioco» stesso. Attraverso il «mare immaginario», che è il pubblico, Eduardo annulla la platea come spazio a sé e ben distinto da quello dell'azione scenica e, di conseguenza, allunga il palcoscenico, che va ad occupare tutta la sala.

Nel giardino dell'hotel Metropole, delimitato da «una ringhiera in ferro tubolare dipinto in blu» che «converge in basso ai due lati del palcoscenico» (formando così «i passamani delle due scalette che portano giù, all'imbarcadero»<sup>97</sup>), stanno i clienti dell'albergo: il «finto pubblico» – come specifica Eduardo – che assisterà allo spettacolo di illusione del mago. Si tratta dei personaggi emblematici della classe borghese, che Eduardo, ancora una volta, presenta in tutta la loro superficialità e frivolezza.

Sono proprio i clienti dell'albergo (la Signora Zampa, la Signora Locascio, la Signora Marino) che, chiacchierando e spettegolando come le tipiche signore borghesi, chiariscono fin da subito, allo spettatore, la situazione della *coppia-attrazione* Calogero-Marta. L'uomo non è in grado, seppure innamorato della moglie, di dimostrare i suoi sentimenti, perché «si tiene tutto in corpo per non dare soddisfazione [...] non sfoga, il veleno aumenta, e diventa scortese pure quando non sarebbe il caso» (Signora Locascio)<sup>98</sup>.

Quando entrano in scena, i due coniugi appaiono come «una condannata a morte e lui un funerale 'e terza classe» (Signora Locascio)<sup>99</sup>. Calogero è un «uomo di mezza età, dall'aria imbambolata [...] un pupazzo da esposizione», che «veste con eleganza abbastanza spinta»<sup>100</sup>. Egli è geloso e diffidente: non concede «tre centesimi di fiducia nemmeno a se stesso»<sup>101</sup>. Vuole possedere Marta come se fosse un oggetto di sua proprietà, che deve essere sempre tenuto sotto il suo costante controllo e al quale non lascia spazio né libertà (addirittura le impedisce di passeggiare

---

96 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 242

97 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 323

98 Ivi, p. 325

99 *Ibidem*

100 *Ibidem*, did.

101 Ivi, p. 326

o di stare da sola). La gelosia di Calogero non fa altro che alimentare l'inconciliabilità con la moglie, la quale intrattiene una relazione con un altro uomo, Mariano D'Albino. Marta è una «bellissima donna giovane» che «appare indifferente, nervosa»<sup>102</sup>. Entrambi i coniugi sono «tormentati da un intimo ragionamento che li tiene immersi in un profondo sconforto»<sup>103</sup>. In particolare, Calogero «nasconde la sua tristezza con atteggiamenti grotteschi, cerca di darsi un contegno che lo faccia apparire superficiale e noncurante»<sup>104</sup>. L'uomo è chiaramente tormentato dal sospetto dell'infedeltà della moglie: si è creato come uno scudo di protezione, che è «prevalentemente “verbale” [...], entro il quale però cova le proprie frustrazioni»<sup>105</sup>:

CALOGERO. [...] Io sono un uomo felice perché non mi faccio illusioni mai. Per me il pane è pane, il vino è vino, e l'acqua di mare è amara e salata<sup>106</sup>.

Il suo rapporto con l'*altro* non è spontaneo, ma risulta «irrigidito dal sospetto perenne»<sup>107</sup>. Calogero, apparentemente autoritario, è un uomo debole, timoroso, che si nasconde dietro una corazza: una corazza fatta di finte parole, di parole inautentiche, attraverso le quali egli non esprime con sincerità i suoi sentimenti e le sue tensioni, ma, anzi, tenta di manifestare la sua autorità. Il «guscio» di Calogero è, come sostiene anche Anna Barsotti, «non-verbale»<sup>108</sup>: effettivamente Calogero *non comunica*, non esprime chiaramente quello che prova. Si serve delle parole, parole caustiche, per cercare di convincere gli altri – ma, prima di tutti, se stesso – che non ha paura, che non soffre mai. La paura che logora la sua anima è quella di ammettere – a se stesso e alla moglie – la sua gelosia e il suo amore.

SIGNORA LOCASCIO. Perché ci sono certi uomini che si sentono diminuiti se devono confessare che amano la moglie: che prima di dire che sono gelosi si farebbero uccidere. E allora si credono che disprezzando ottengono qualche cosa.<sup>109</sup>

Calogero disprezza se stesso e, quindi, anche gli altri. Si nasconde dietro la sua *corazza*

---

102 Ivi, *did.*, p. 325

103 *Ibidem*, *did.*

104 *Ibidem*, *did.*

105 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 247

106 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 326

107 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 247

108 *Ibidem*

109 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 325

dell'incomunicabilità per la sua mancanza di fiducia nell'altro, che frena la comunicazione vera, autentica.

Non sono, infatti, casuali le parole dell'illusionista Otto: «Che ne direbbe il signor Di Spelta, se io durante lo spettacolo riuscissi a trasformarlo in un loquacissimo pappagallo?»<sup>110</sup>. Un animale che, proprio per la sua capacità di parlare, si oppone in maniera netta a Calogero, che, invece, non è in grado di comunicare davvero. Forse, diventando un pappagallo, egli potrebbe smettere di tenersi «tutto in corpo» ed esprimersi attraverso le parole vere, autentiche.

La sua relazione con Marta, una donna annoiata dalla monotonia del marito, è ormai ridotta a uno «stare insieme apparente», una «catena coniugale senza più vita»<sup>111</sup>. Il dramma dei coniugi si svolge tutto nella sfera dell'«io» ma, per poter essere trasferito all'esterno – dunque reso evidente e compreso da Calogero – ha bisogno di qualcuno che lo trasformi in uno spettacolo vero: il gioco d'illusione di Otto Marvuglia trasferisce il dramma «dal “teatro del mondo” al “mondo del teatro”»<sup>112</sup>. Il gioco del teatro serve a comprendere la realtà dei fatti.

La «sorpresa» iniziale, l'«avvenimento» scaturisce da ciò che per Todorov è la «letteralizzazione di un discorso metaforico», ovvero il «concretarsi di un senso figurato»<sup>113</sup>. Infatti, già prima della reale sparizione, per Calogero, Marta non c'era.

OTTO. Vostra moglie vicino a voi non c'era . Probabilmente non è mai venuta in albergo con voi. Vostra moglie chissà quando è sparita, e tutto quello che avviene davanti ai vostri occhi è solamente illusione.<sup>114</sup>

Ma il *non-esserci*, figurato, della moglie deve essere rappresentato, «letteralizzato» (secondo Anna Barsotti) per poter essere compreso dal marito, attraverso il gioco del prestigiatore. Marta è sparita ed è rinchiusa nella scatola che il mago Otto ha donato a Calogero: esattamente come quando era chiusa tra le “mura” della gelosia del marito.

---

110 Ivi, p. 332

111 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 248

112 *Ibidem*

113 Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 84 (cit. da A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 240)

114 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., pp. 341-342

OTTO. Voi avete fatto sparire vostra moglie e voi dovete farla riapparire<sup>115</sup>.

Calogero può far riapparire Marta attraverso la «fede»: la fiducia in lei e nella sua fedeltà. Dunque se aprirà la scatola con *fede*, rivedrà la moglie, ma se, invece, la aprirà senza *fede*, non la vedrà mai più. Questo significa che Marta riapparirà per Calogero soltanto quando lui smetterà di considerarla un *oggetto* di sua proprietà, che può essere custodito solo se tenuto ben chiuso sotto il proprio controllo e la propria autorità. È la forza dell'egoismo che lo spinge a strumentalizzare e asservire a sé la moglie, l'*altro*, considerandolo semplice “oggetto”. Non riesce – o meglio, non vuole – accettare il parere *altrui*: per Calogero esiste solo quello che egli decide o pretende. Insomma, egli non solo non è capace di avere fede e stima nei confronti della moglie, ma non è neppure in grado di rispettare ciò che è *altro-da-sé*. Il suo mostrarsi risoluto e forte rappresenta in realtà una grandissima debolezza interiore, che il protagonista non vuole in nessun modo ammettere con se stesso. Smettere di considerare la moglie una “cosa” da tenere ben sigillata in una scatola, significherebbe, per Calogero, riuscire a compiere il *superamento dell'Io*: riconoscere e scavalcare i propri limiti, i propri difetti. Quella del protagonista è una vera lotta interiore, contro i suoi stessi “demoni”, che gli impediscono di avere fiducia nell'*altro* e di essere spontaneo. Il suo limite è proprio in lui stesso.

Ma che fa il protagonista? Immerso in un «*mare di incertezza*» e in un «*complesso atroce*»<sup>116</sup>, egli resta fermo e muto. «*Mettendo in dubbio l'affermazione del professore deve, implicitamente, ammettere l'infedeltà della moglie. D'altra parte, chi può dargli la certezza che la sua donna si trovi effettivamente in quella scatola?*»<sup>117</sup>. Calogero prende la sua decisione: stringe forte a sé lo scrigno e se ne va «*mogio mogio, come un cane bastonato*»<sup>118</sup>.

Il secondo atto, che, strutturalmente, risulta autonomo rispetto all'intreccio drammatico dell'opera («il primo e il terzo avrebbero potuto collegarsi direttamente»<sup>119</sup>) ci introduce nella

---

115 Ivi, p. 342

116 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 343

117 *Ibidem*, did.

118 *Ibidem*, did.

119 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 251

«misera casa di Otto Marvuglia», che seppure «angusta e malinconica», è uno spazio aperto con un «ampio finestrone in fondo a sinistra», che «lascia vedere i tetti e i terrazzi di altre povere case dirimpettaie»<sup>120</sup>. L'autore presenta la casa del mago come «ingombra di “vissuto”»<sup>121</sup> e «di ogni cianfrusaglia»<sup>122</sup>: l'ambiente si oppone chiaramente a quello finto del primo atto, con la facciata di cartapesta dell'albergo Metropole. Il passaggio dal primo al secondo atto rappresenta, inoltre, il trapasso dal Teatro del Mondo – di cui è emblema l'ambientazione non-naturalistica dell'hotel e i personaggi borghesi standardizzati – al Mondo del Teatro, rappresentato dalla misera casa di Otto, «retroscena della sua esistenza sdoppiata»<sup>123</sup> e ambiente «vissuto», specchio della quotidianità, della povertà e quindi della realtà. Anche il linguaggio è quello della quotidianità: nel secondo atto si parla in dialetto e a parlare sono proprio i personaggi del Mondo del Teatro (Otto, Zaira, Arturo, Gervasio). Il linguaggio, qui, si differenzia da quello del primo atto, nel quale prevaleva l'uso dell'italiano. Il Mondo del Teatro appare, dunque, più realistico del Teatro del Mondo.

Il personaggio di Otto Marvuglia (il nome potrebbe derivare da «Ottava Meraviglia»<sup>124</sup> o dalla «crasi tra *meraviglia* e *arravuglià*, imbrogliare»<sup>125</sup>) assume la funzione di *artefice magico* che provoca (o meglio, favorisce) la sparizione di Marta. È un prestigiatore sulla «sessantina», dalla «faccia segnata, patita», che «parla lentamente; le parole le articola più con le dita che con la bocca» (Gervasio)<sup>126</sup>. Egli assume una doppia funzione: da un lato, alimenta le illusioni di Calogero e, dall'altro, lo pone nella condizione di aprire gli occhi davanti alla realtà. È come se egli fosse il «Doppio del Protagonista, la sua coscienza, contro la quale combatte Calogero per tentare di rimediare alla mancanza iniziale»<sup>127</sup>. Otto si presenta come un personaggio superiore rispetto agli altri, in quanto l'unico a possedere il «terzo occhio». È l'«occhio senza finestra» – afferma lui stesso

---

120 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 345

121 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 250

122 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 343

123 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 251

124 Secondo la definizione data da Anna Barsotti in A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 245

125 Secondo la definizione data da Emma Giammattei in E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, cit., p. 33

126 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 329

127 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 246

– «l'occhio del pensiero», l'occhio invisibile che riesce a scorgere la verità, al di là dell'apparenza e dell'illusione, quello in grado di distinguere la realtà dall'illusione stessa.

OTTO. Gli altri due [*occhi*], quelli visibili, quelli che durante gli anni della mia giovinezza vedevano tutto grande, enorme, sorprendente, li ho perduti per sempre. Essi si spensero definitivamente dopo i cinquant'anni...<sup>128</sup>.

Il Professor Marvuglia è un personaggio a cui piace credere alle illusioni, ma che è effettivamente disilluso. Egli possiede il «terzo occhio», quello che scorge le brutture del mondo. È lo stesso occhio dell'autore, che sembra quasi non riuscire più a credere in un possibile cambiamento dell'umanità, nonostante conservi, nel profondo, un velo di speranza. Speranza che si ritrova proprio in Otto: il fatto che il mago sfrutti l'illusione per condurre il protagonista alla Verità, significa che egli crede possibile e spera nel raggiungimento – da parte di Calogero – di questa Verità.

Il suo rapporto con la moglie Zaira è quello tipico delle coppie eduardiane: in continuo battibecco. Il *leitmotiv* che caratterizza i due coniugi è:

OTTO. Quanto sei noiosa, e quanto sei inopportuna!

ZAIRA. Colpa tua, tutta colpa tua che sei un apatico, un fesso, un uomo senza iniziativa...<sup>129</sup>

Zaira è una donna «sui quarantacinque anni, esuberante, volgare, noiosa»<sup>130</sup>, la solita «donna impossibile»<sup>131</sup>, preoccupata per i debiti da saldare, per le bollette da pagare, per la situazione economica (tanto che, per comprare un po' di verdura, olio e spaghetti è costretta a pignorare l'ultimo suo orecchino rimasto).

Nel secondo atto vengono presentate tre particolari situazioni della Vita normale, della quotidianità, che, per essere superate, hanno bisogno dell'Arte dell'illusione, della Magia. Si tratta delle «corna», dei debiti e della morte.

La rivelazione, da parte di Otto, delle «corna» al brigadiere di polizia («marionettistico»<sup>132</sup> e

---

128 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 331 (corsivo mio)

129 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 335

130 Ivi, *id.*, p. 334

131 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 250

132 Secondo la definizione data da Anna Barsotti in A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 252



stereotipato negli atteggiamenti e nel linguaggio tipico), che – su denuncia di Calogero – irrompe in casa del mago accusandolo di aver ucciso Marta, implica il gioco di illusione. Venuto a conoscenza dell'adulterio, il brigadiere dichiarerà Calogero un «cornuto»<sup>133</sup> e poi reggerà il Gioco di Otto: «Si è trattato di un giuoco, un esperimento d'illusione. È lei che deve farla finita, santo Iddio! Il solo responsabile è lei» (Brigadiere)<sup>134</sup>.

Dopo l'uscita di scena del brigadiere, subentra un nuovo personaggio: Roberto Magliano, il creditore del Professor Marvuglia, venuto a riscuotere le centomila lira che l'illusionista gli aveva precedentemente prestato. Anche in questo caso, Otto crea un gioco di illusione: mentendo, dichiara a Calogero che, per far sparire Magliano, serve il suo denaro in prestito (proprio come accade negli spettacoli di magia, in cui una persona del pubblico offre in prestito all'imbonitore un proprio oggetto per la riuscita dell'esperimento). Calogero, abbindolato dalle parole del mago, si presta al «giuoco», consegna ad Otto un assegno ed ecco fatta la «magia»: il creditore sparisce, uscendo semplicemente dalla porta di casa.

Il Professor Marvuglia coinvolge pienamente Calogero all'interno del gioco di illusione, rivelando anche il trucco della sparizione dei canarini.

OTTO. Il canarino non sparisce! Muore. Muore schiacciato tra un fondo e un doppio fondo. Il colpo di rivoltella serve a mascherare il rumore che produce lo scatto della piccola gabbia truccata. Poi lo devo riordinare, e sai che trovo? Una poltiglia di ossicini, sangue e piume. 'E vidde chisti ccà, chiste nun sanno niente. Illusioni non se ne possono fare. Noi, invece, sì, ed è questo il privilegio<sup>135</sup>...

La morte è l'ultima situazione a cui si fa riferimento. La morte vera, reale: quella dei canarini, prima, e quella della giovane e innocente Amelia, poi. Alle «piccole illusioni» del prestigiatore si aggiunge, alla fine del secondo atto, la scomparsa, reale e concreta, della fanciulla. Una sparizione a cui non è possibile opporsi e per la quale non è possibile ricorrere ad una soluzione, perché si tratta del «giuoco» di un grande e potente Prestigiatore, l'unico a conoscenza del «trucco».

---

133 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 353

134 Ivi, p. 354

135 Ivi, p. 362

Di fronte alla Morte i giuochi di prestigio dell'illusionista umano (se pur provvisto del “terzo occhio”) non servono più: stavolta il “mago” *assumendo un'aria sincera quanto sconsolata*, ammette che il Gioco non è più suo, ma di un Prestigiatore “più importante” di lui: ci vorrebbe la “grande magia”, il cui trucco non si può conoscere<sup>136</sup>.

Otto Marvuglia tenta, in tutti i modi, di mantenere Calogero nella sua illusione affinché, attraverso essa, prenda coscienza della realtà dei fatti. Per alimentare la sua illusione, il mago trasforma, per il protagonista, il tempo e lo spazio. Il Tempo non esiste davvero, è convenzionale: «Il tempo sei tu»<sup>137</sup> dice l'illusionista. Calogero finisce per credere che dalla sparizione della moglie non è trascorso che un attimo, proprio come nei sogni. Anche lo spazio, nella mente di Calogero, muta: la casa di Otto diventa il giardino dell'albergo Metropole, in cui «poco fa» (questo crede Calogero, ma nella realtà sono trascorsi quattro giorni) è avvenuto l'esperimento su Marta.

OTTO. Tu sei convinto di essere in casa mia, ma siamo nel giardino del Metropole<sup>138</sup>.

Anche il «muro» della casa di Otto si “dissolve”, lasciando spazio al «mare».

CALOGERO. Ma quello è muro! Questa è una parete della tua casa!

OTTO. Lo credi tu, ma attraverso questo muro, non vedi il mare? [...] (*A lenti passi lo costringe ad oltrepassare il limite del boccascena*) Hai visto? Se ci fosse stato il muro saremmo urtati, invece noi siamo passati benissimo. Che significa un muro? Che cos'è un muro se non un gioco preparato? Dunque, devi essere d'accordo con me che non esiste. La pietra è una. (*Mostrando ancora la platea*) E quello è mare!<sup>139</sup>

Con queste parole Calogero, ormai «*rapito dal giuoco magico, sovrastato dai fatti, incantato dal fascino dell'irreale*», siede guardando la platea come se stesse godendo «*della visione di un autentico mare*»<sup>140</sup>.

Il terzo atto si apre nel «ricco appartamento di Calogero Di Spelta»: «un enorme stanzone di passaggio»<sup>141</sup> e una vera e propria tana buia, nella quale il protagonista, ormai «invecchiato, pallido»<sup>142</sup> ed immerso nella propria Illusione, si è rifugiato. Sono trascorsi quattro anni dalla sparizione di Marta e Calogero è visibilmente cambiato: oltre ai capelli e ai baffi ingrignati, il suo

---

136 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 253

137 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 355

138 Ivi, p. 356

139 Ivi, p. 362

140 Ivi, did., p. 363

141 Ivi, did., p. 364

142 Ivi, did., p. 366

volto mostra «i solchi dell'intima sofferenza», «parla lentamente», «ogni tanto chiude gli occhi per rispalarli subito dopo, perdendo ostinatamente lo sguardo in una visione piacevole, incantata»<sup>143</sup>. Soltanto una cosa non è cambiata: la scatola giapponese è ancora chiusa, ancora stretta «gelosamente, sotto il braccio sinistro»<sup>144</sup> del protagonista.

I suoi familiari, emblema dell'avidità e dell'ipocrisia borghese, lo credono pazzo. Ma Calogero non è folle: «mantiene regolarmente il rapporto “a due piani” richiesto dal giuoco»<sup>145</sup>.

OTTO. Vostro fratello non è pazzo! È soltanto un uomo che, sapendo di essere stato colpito, si aggrappa alle cose più assurde pur di non confessarlo nemmeno a se stesso<sup>146</sup>.

È consapevole del fatto che si tratti di un gioco, ma nello stesso tempo lo vive intensamente come se fosse reale. Egli «ha scelto consapevolmente l'irrazionalità e, una volta scelta, ne alimenta o si sforza di alimentarne la propria “fede”»<sup>147</sup>.

Il suo Doppio, Otto, non fa altro che alimentare l'Illusione con l'Illusione, per condurre il protagonista alla presa di coscienza della Verità. È come se l'«*oltrepassare il limite del boccascena*»<sup>148</sup> da parte di Calogero – nel secondo atto – indicasse, metaforicamente, la possibilità davanti a cui lo pone Otto: superare definitivamente quel limite che lo tiene bloccato nella sfera dell'Io e che non gli permette di fidarsi della moglie e degli *altri*.

Il Gioco prevede, dunque, l'«abbandonarsi al proprio istinto» per poter liberare se stesso dalle imposizioni esterne o dai comportamenti convenzionali e, quindi, per raggiungere la Verità. Calogero inizia a dire tutto quello che pensa ai familiari, perché in grado di vederli quali essi sono realmente. Si abbandona al canto («E lucean le stelle... parapapà»<sup>149</sup>), al cibo (divorando il piatto di spaghetti), sfoga il proprio istinto represso, perché «il cervello è indipendente, è libero» (Calogero)<sup>150</sup>. Questo procedimento lo conduce non solo a dire la verità sugli *altri* («Mamma

---

143 *Ibidem*, did.

144 *Ibidem*, did.

145 A. Barsotti, *Eduardo dramaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 254

146 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 366

147 A. Barsotti, *Eduardo dramaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 254

148 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 362

149 Ivi, p. 368

150 Ivi, p. 369

Matilde piangente, il fratello iroso per l'invidia, la sorella ambigua, il cognato avido»<sup>151</sup>), ma anche su se stesso. Si tratta di quella verità assoluta che gli permette di riacquistare la «fede» nella moglie, nell'*altro-da-sé*.

CALOGERO. Lasciarsi andare, abbandonarsi al proprio istinto... (*come di fronte ad una rivelazione*) per arrivare alla fede! (*Ricordando le parole di Otto; all'inizio del giuoco*) «Se voi aprirete la scatola con fede, rivedrete vostra moglie. Al contrario non la rivedrete mai più!» Ma io ho fede. (*Mostrando la scatola*) Mia moglie sta qui dentro. E l'ho rinchiusa io, in questa scatola! Ero diventato insopportabile, egoista, indifferente: ero diventato «marito»!<sup>152</sup>

Calogero ritrova la fede e, insieme ad essa, anche la parola, quella autentica. Riesce finalmente a confessare a se stesso i propri sbagli, ad auto-analizzarsi e ad ammettere le proprie colpe. Le sue parole non sono più quelle false ed inautentiche del primo atto: sono parole che comunicano ciò che il protagonista davvero prova. «Il gioco dell'Illusione potrebbe finire... e incominciare quello della Verità»<sup>153</sup>.

Nel frattempo, dopo quattro anni dall'esperimento faticoso, Marta è tornata. Calogero è sul punto di aprire la scatola con «fede» e, quindi di liberare la moglie dalle «pareti opprimenti» della sua gelosia, riconoscendole la libertà in quanto soggetto – e non oggetto – libero e indipendente. Marta vorrebbe ricostruire un rapporto autentico con Calogero: con le sue parole intende rompere la finzione ed «uscire» definitivamente dalla scatola.

MARTA. Tu sai tutto. Perché dovrei sostenere questo gioco umiliante per tutti e due? Sono passati quattro anni; quattro anni veri, autentici. E tu hai fatto i capelli bianchi perché gli anni invecchiano, distruggono, annientano! Tutto è successo per puntiglio, per incomprensione, per un senso di libertà. Nella mia vita c'è stato un altro uomo. E tu lo devi sapere, se vogliamo salvarci da questa illusione pazza<sup>154</sup>.

Negli occhi di Calogero «passano rancore, odio, gelosia, dispetto»<sup>155</sup>: è troppo difficile per lui accettare la dura Verità. Se prima, per un momento, era riuscito a ritrovare la fede e la parola autentica, adesso torna a chiudersi in se stesso: si rintana nella sua Illusione, più semplice da affrontare. La comparsa di Marta un attimo prima del momento «magico» non è altro che una scusa

---

151 Ivi, p. 370

152 Ivi, p. 374

153 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 255

154 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 376

155 *Ibidem*

alla quale il protagonista si aggrappa per rendere più facile il suo *non-accettare* la Realtà. Calogero sceglie di rinnegare tutto. Rifiuta il linguaggio vero, comunicante, il dialogo («Il giocoliere più importante sono io, ora!»<sup>156</sup>) e, quindi, il confronto con la moglie, con l'*altro*:

CALOGERO. Chi è questa donna? Che cosa ha detto? Io le parole sue non le capisco! [...] Non conosco questa donna. Portala via questa immagine mnemonica di “moglie che torna”<sup>157</sup>.

Il rifiuto di Marta rappresenta, inoltre, il rifiuto del mondo, dell'*altro*. La rinuncia, da parte di Calogero, ad aprire la scatola sta a significare non solo la rinuncia a concedere alla moglie la legittima libertà, ma anche l'incapacità di Calogero di superare il limite. Non accetta la realtà e gli errori della moglie: si ferma un attimo prima di scavalcare il *confine dell'io*. Non è in grado di vincere contro se stesso: le sue paure, la sua debolezza lo sovrastano. Egli preferisce lasciarsi cullare dall'Illusione che nulla sia mai accaduto.

Seppure la scatola – che secondo Calogero contiene la sua fiducia – rimanga serrata, il protagonista mostra, in ogni caso, inconsapevolmente, di *avere fede*: una fede che è, non nei confronti di Marta e di quella realtà dolorosa che non è capace di accettare, ma nei confronti di qualcosa che riesce a donargli conforto: l'illusione di Otto. Il protagonista si *affida* totalmente alle parole del mago e a quel «giuoco» che lo distoglie dall'affrontare se stesso e le proprie debolezze. Come è stato detto sopra, il *superamento dell'io* non avviene, perché Calogero non riesce a fidarsi della moglie e, quindi, a raggiungere quella fede che permane nonostante le difficoltà e il tradimento. Ma, comunque, la sua decisione di rinunciare alla Verità a favore dell'Illusione sta a significare la sua scelta di *fidarsi* di quell'illusione stessa: per lui, unico sollievo e soluzione più semplice per salvarsi dalla sofferenza della Realtà.

Cacciati dal suo appartamento gli *altri*, il protagonista si chiude in se stesso, nel suo Gioco, di cui, ora, è il solo protagonista. Si isola nel suo *dialogo privato* con la scatola giapponese, che, ancora chiusa, diventa una sorta di «Vaso di Pandora, talismano»<sup>158</sup>. Il suo dialogo con lo scrigno

---

156 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 377

157 Ivi, pp. 376-377

158 A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 256

«magico» è, effettivamente, un *monologo*:

CALOGERO. (Calogero, dopo una pausa, in silenzio assoluto si sente isolato dal mondo. Stringe più che mai la scatola al cuore e dice quasi a se stesso) Chiusa! Chiusa! Non guardarci dentro. Tienila con te ben chiusa, e cammina. Il terzo occhio ti accompagna... e forse troverai il tesoro ai piedi dell'arcobaleno, se la porterai con te ben chiusa, sempre!<sup>159</sup>

L'Illusione finisce per sostituirsi definitivamente alla Realtà. Calogero resta immobile, con la scatola-talismano stretta tra le mani, «fermo nella sua illusione che ormai è la sua certezza»<sup>160</sup>.

Ma se l'Illusione del protagonista fosse la Realtà? Se le convinzioni in cui decide di vivere Calogero fossero esse stesse il Vero? E se, invece, tutto quello che è considerato Realtà fosse solo l'illusione della realtà? Secondo lo scetticismo, nulla è certo e «c'è sempre qualche ragione per dubitare anche delle nostre credenze sul mondo più fondamentali»<sup>161</sup>. I sensi possono ingannarci: questo dovrebbe mettere in dubbio la nostra «fiducia nella concezione secondo cui gli oggetti sono davvero come ci appaiono»<sup>162</sup>.

Inoltre, il fatto che Calogero finisca per percepire tutto ciò che lo circonda come semplici «immagini mnemoniche» rimanda al concetto di *realismo rappresentativo*, secondo cui la percezione da parte dell'uomo è soltanto il «risultato della consapevolezza delle rappresentazioni interne del mondo esterno»<sup>163</sup>. Ciò che vedo non lo vedo direttamente, perché non ho un contatto diretto con esso: semplicemente io sono consapevole della sua immagine mentale e interiore. Si tratta, quindi, di una «esperienza della rappresentazione dell'oggetto prodotta dai sensi»<sup>164</sup>.

Nel pensiero scettico estremista si arriva addirittura a parlare di «cervello in una vasca».

Come spiega Warburton:

Tutto ciò di cui sono costituito è un cervello che fluttua in una vasca colma di sostanze chimiche. Uno scienziato pazzo ha collegato il mio cervello in modo tale da creare l'illusione dell'esperienza sensoriale; egli ha in qualche modo creato una macchina dell'esperienza. [...] Tutta l'esperienza che penso mi provenga dai cinque sensi è in realtà il risultato della stimolazione del mio cervello privo di corpo da parte dello scienziato pazzo. [...] La storia dello scienziato pazzo è un esempio di ciò che i filosofi chiamano un esperimento mentale: una situazione immaginaria che viene costruita per chiarire le

---

159 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 377

160 *Ibidem*, did.

161 N. Warburton, *Il primo libro di filosofia*, Torino, Einaudi, 2007, p. 116

162 *Ivi*, p. 125

163 *Ibidem*

164 Cfr. N. Warburton, *Ibidem*

caratteristiche delle nostre assunzioni e concetti quotidiani<sup>165</sup>.

Lo «scienziato pazzo» che stimola le immagini mnemoniche nel protagonista sembra, in un primo momento, essere Otto. Ma, alla fine, anche il Professor Marvuglia, così come tutti gli *altri*, esce dal gioco di illusione, per *ri-entrare* in quella che tutti comunemente considerano Realtà.

È come se Calogero, considerato “pazzo” da quelli che dicono di essere i “sani”<sup>166</sup> (i suoi familiari), fosse, in verità, il vero sano: colui che riesce a vedere oltre l'apparenza ed, entrando totalmente nel «giuoco», l'unico a capire come esso funzioni.

---

165 Ivi, pp. 121-122

166 La contrapposizione tra «sani» e «pazzi» appartiene a Pirandello (G. Bàrberi Squarotti, G. Amoretti, G. Balbis, V. Boggione, *Contesti letterari (La prima metà del Novecento)*, Bergamo, Atlas, 2011, p. 164)

### Capitolo 3: Le messinscene di *La grande magia* di Eduardo e Giorgio Strehler

#### 3.1 Resoconto della messinscena (prima) di Eduardo

Vi sono testimonianze discordanti riguardo il debutto di *La grande magia*. Fiorenza Di Franco suggerisce come “prima” la rappresentazione del 12 dicembre 1949 al Teatro Mercadante di Napoli<sup>167</sup>: la messinscena sarebbe stata posticipata di un anno rispetto alla sua composizione, a causa dell'improvvisa malattia di Titina.

Tullio Kezich, invece, afferma che vi sono state ben quattro messinscene di *La grande magia* nel 1948 a Trieste, senza Titina: «sabato 30 ottobre '48, due domenicali il 31 e una di congedo il 1° novembre»<sup>168</sup>. Come conferma anche Anna Barsotti, «Eduardo iniziò, effettivamente, a provare l'opera nel 1948, agli inizi di ottobre. Ma, qualche settimana dopo, a Trieste, a causa dell'improvvisa malattia di Titina, l'autore fu costretto a concludere le prove del nuovo lavoro nel giro di due giorni, per portarlo in scena il 30 ottobre 1948 al Teatro Verdi di Trieste»<sup>169</sup>. Forse a causa del disturbo al cuore della sorella (di lì a pochi anni Titina sarà costretta al ritiro dalle scene), che all'interno di *La grande magia* aveva un ruolo piuttosto rilevante (Zaira), forse per una non piena fiducia nei confronti del nuovo lavoro, Eduardo rinuncia a rappresentarlo a Milano, al Teatro Nuovo. L'autore decide, invece, di mettere in scena *Le voci di dentro*.

Nicola De Blasi e Paola Quarenghi confermano la cronologia di Kezich e aggiungono che «lo stesso autore doveva avere qualche dubbio sull'esito della commedia, se preferì farla debuttare, nell'ottobre del 1948, in una “piazza” non primaria come Trieste e se, per il proseguimento della stagione, arrivò a scrivere addirittura, a tempo record, un nuovo lavoro [*Le voci di dentro*]]»<sup>170</sup>.

Come conferma Tullio Kezich, riguardo la prima di *La grande magia*:

Il mal di cuore di Titina fece rinviare la seconda recita di *Filumena*. Ricordo benissimo il mio allarmato disappunto, la sera del 27, davanti al teatro chiuso: il 28 Eduardo improvvisò una ripresa

167 F. Di Franco, *Le commedie di Eduardo*, Bari Laterza, 1984, pp. 150-155

168 T. Kezich, *Quella «grande magia» di Eduardo*, in «La Repubblica», 8 gennaio 1985

169 Cfr. A. Barsotti, *Nota* introduttiva a *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 318

170 Cfr. P. Quarenghi, *Nota* introduttiva a *La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. II, Milano, Mondadori, 2005, p. 867



dell'infallibile *Non ti pago* e il venerdì, aggravatasi l'indisposizione della sorella, sospese le recite e mise all'ordine del giorno la prova generale della commedia nuova [*La grande magia*]. Aveva già l'abitudine di parlare col pubblico e la sera della prima, ad apertura di sipario, presentò le fedele Vittoria Crispo che oltre alla sua parte (Matilde, la madre della protagonista [in *Non ti pago*]) avrebbe assunto anche quella di Titina [in *La grande magia*]: la compagna del prestigiatore Otto Marvuglia (interpretato da Amedeo Giard)<sup>171</sup>.

In quell'occasione, Eduardo lesse anche «un affettuoso biglietto di Titina che gli aveva mandato fiori pronosticando “andrà tutto bene”»<sup>172</sup>. Tullio Kezich riporta, a tal proposito, il commento di un cronista di *La Voce Libera*, che affermò: «E tutto infatti andò bene»<sup>173</sup>, nonostante «il piccolo banale incidente tecnico, per cui, quando in un crescendo magico di suggestione lo scenario, che avrebbe dovuto scomparire, rimase invece inchiodato a mezz'aria»<sup>174</sup>. Il critico di *La Voce Libera* apprezzò molto la «concretissima fuga [*di Marta*] sul motoscafo sbuffante al centro della platea»<sup>175</sup> e, nel complesso, giudicò positivamente l'opera, dichiarando in un articolo pubblicato su *La Voce Libera* che «[Eduardo] con questo nuovo lavoro ha fatto un balzo verso nuove e più vive forme di espressione»<sup>176</sup>.

L'ultimo spettacolo triestino di *La grande magia*, il 1° novembre, si svolse in un clima particolare: ricorreva il trentennale del 1918 e in città vi era un susseguirsi di manifestazioni e di cortei scalmanati. In occasione dell'ultima recita pomeridiana, il pubblico accorse con fervore: l'incasso totale fu di 432.175 lire. Eduardo, secondo la testimonianza fornita da *Il Piccolo* riguardo la serata, «chiese di recitare tutta la commedia senza intermezzi dimostrativi»<sup>177</sup>. Ma, durante l'intervallo, in camerino, l'attore-autore ricevette i dirigenti della Lega Nazionale che gli offrirono in dono una riproduzione in bronzo del campanone di San Giusto. «Tra spettatori e attori» – scrisse *Il Piccolo* – «si era stabilito un colloquio ardente che è sboccato nel canto comune degli inni della Patria»<sup>178</sup>. Eduardo non cantò, ma celebrò un importante rito. Kezich descrisse nel dettaglio quel

---

171 T. Kezich, *Quella «grande magia» di Eduardo*, in «La Repubblica», 8 gennaio 1985 (mio tra parentesi quadre)

172 *Ibidem*

173 *Ibidem*

174 *Ibidem*

175 Cfr. *Ibidem* (corsivo mio)

176 *Ibidem*

177 *Ibidem*

178 *Ibidem*

momento solenne: «Cominciò posando sulla buca del suggeritore la scatola rossa [*di Calogero*] simbolo della Fede. [...] Sulla scatola l'attore posò i fiori col tricolore e sui fiori la carta d'identificazione che gli è servita per entrare nel Territorio libero di Trieste». *Il Piccolo* riportò il discorso di Eduardo, che esordì dicendo: «Queste sono parole che devono restare scritte»<sup>179</sup>. Poi l'attore-autore dichiarò: «Le tre F del fante: Freddo, Fame e Fango riecheggiano nei nostri cuori con ostinati battiti di campana, ribattendo una sola parola: Fede, Fede, Fede...»<sup>180</sup>.

Tullio Kezich, durante la messinscena, notò inoltre che Eduardo «travolto dall'atmosfera del teatro imbandierato, realizzò davanti al pubblico una vecchia alchimia del nostro costume letterario: la trasformazione a vista di una vaga spiritualità crepuscolare in patriottismo irredentista»<sup>181</sup>. Nel fare ciò il critico evidenziò anche il significato di *La grande magia* come «esaltazione della Fede»<sup>182</sup> e affermò, inoltre, che «il teatro va dove vuole il pubblico: la “favola ironica” che avevo visto la prima sera diventò, nell'ultima, qualcosa di simile a un mito con squillo di tromba»<sup>183</sup>. Egli concluse definendo l'opera una «commedia magra, spiritata e quasi priva di divertimenti collaterali» che «si colloca nel punto esplosivo della trasformazione di Eduardo da commediografo dialettale in drammaturgo senza aggettivi»<sup>184</sup>.

Ma *La grande magia* non convinse del tutto il pubblico: né quello di Trieste, né quello delle altre piazze. Neppure la critica si dichiarò soddisfatta: i giornalisti accolsero la commedia in maniera tiepida. Il perché? Troppo pirandellismo. Kezich riportò alcune recensioni:

*Il lavoratore* dedicò poche righe alla serata deprecando che Eduardo avesse «voluto pirandelleggiare cimentandosi in un assunto più grande di lui» (l'idillio fra l'attore e i comunisti era ancora di là da venire); *Il Corriere di Trieste* avvertì, «nonostante l'accoglienza calda del nostro pubblico, crediamo che Eduardo questa volta ha fatto un passo falso». Perplesso e cortese, Vittorio Tranquilli sul *Piccolo* osservò che la poetica di Eduardo sembrava muoversi per la prima volta contromano rispetto al realismo: «Con questa commedia di sapore pirandelliano Eduardo entra in un mondo che si distacca dalla tradizione del teatro napoletano e prende contatto con immagini allegoriche, con figurazioni simboliche...»<sup>185</sup>.

---

179 *Ibidem*

180 *Ibidem*

181 *Ibidem*

182 *Ibidem*

183 *Ibidem*

184 T. Kezich, *Quella «grande magia» di Eduardo*, in «La Repubblica», 8 gennaio 1985

185 *Ibidem*

Eduardo, di fronte ai giudizi negativi, decise di rivedere la commedia. Egli apportò, in totale, numerose modifiche e revisioni, soprattutto nel dialogo, e otto o nove redazioni (moltissime per una commedia così poco rappresentata).

Il 20 gennaio del 1950 *La grande magia* venne presentata al Teatro Eliseo di Roma (Eduardo interpretava Calogero e Pietro Carloni Otto Marvuglia) ma «all'abbassarsi della tela del terzo atto, il pubblico in piedi gridò più volte: “Pirandello, Pirandello”»<sup>186</sup>. Di nuovo, gli spettatori la accolsero con «perplexità e qualche segnale di dissenso (soprattutto alla fine del secondo atto)»<sup>187</sup>. Nessuno, tra i critici – divisi fra «estimatori, pronti ad apprezzare le intenzioni dell'autore (se non i risultati) e detrattori, decisi a censurarle sprezzantemente» – apprezzò il lavoro senza qualche appunto.

Tra i giudizi positivi, a seguito della recita all'Eliseo, spiccò quello di Corrado Alvaro, che definì *La grande magia* un'opera di «imprudenza esemplare», in un panorama teatrale secondo lui «abitudinario»<sup>188</sup>. Nicola De Blasi e Paola Quarenghi riportano il discorso di Alvaro:

Con *La grande magia* Eduardo ci apre il suo dramma di artista che non si contenta dei risultati raggiunti, che osa e arrischia a un punto che diventa commovente vederlo impegnato in una crisi che è propria dell'artista autentico e profondo: i tentativi in cui si butta via la maestria, l'esperienza, la facilità acquisita<sup>189</sup>.

Nonostante il giudizio positivo, non mancò il, seppure piccolo, rimprovero da parte del critico a Eduardo: l'errore commesso dall'autore fu quello di aver rifiutato il dialetto, a favore dell'italiano.

Tra le recensioni più severe della messinscena del '50 emerge quella di Ermanno Contini, che parlò, in maniera esplicita, di «derivazione pirandelliana della nuova commedia»<sup>190</sup>. Egli

---

186 M. B. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Trevi, Roma, 1974, p. 129 (cit. da A. Barsotti, *Nota introduttiva a La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. I, cit., p. 318)

187 P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. II, cit., p. 867

188 *Ibidem*

189 Corrado Alvaro in P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. II, cit., p. 867

190 E. Contini, in «Il Messaggero», 21 gennaio 1950 (cit. da P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. II, cit., p. 868)

contestò poi il gioco «freddo, elementare, forzato», il «troppo filosofeggiare», l'«arduo impegno», l'«ambizione di un altro cimento capace di sollevare il suo pensiero e il suo teatro agli eterni problemi dell'esistenza e del destino umano sbattuti fra la fatalità del dolore e l'ansia di un'impossibile difesa»<sup>191</sup>.

Gian Francesco Luzi, in *La Libertà d'Italia*, parlò di «speculazione pseudofilosofica e pseudo-scientifica» e di «cavillosità dialogica»<sup>192</sup>. Giovanni Gigliozzi si riferì all'opera come ad una «atmosfera rarefatta e quasi metafisica»<sup>193</sup>. Publio Parsi di *Il Quotidiano* la giudicò una sorta di «piano raziocinante e meccanico che ha scoperto palesemente la sua derivazione pirandelliana»<sup>194</sup> e il critico di *Il Popolo*, Carlo Trabucco, la definì una commedia in cui «c'è più cervello che cuore»<sup>195</sup>.

Giovanni Mosca sostenne, dapprima, l'idea di una fissazione, da parte dell'attore-autore, per i «lavori “rarefatti”» e, poi, aggiunse che «il monologo del terz'atto – nel quale, con le ali di cera, Eduardo ha tentato la stratosfera – è roba da avanspettacolo»<sup>196</sup>. Mosca concluse la propria recensione invitando Eduardo a ridimensionare le proprie aspirazioni e a «capire che come autore è assai meno grande che come attore»<sup>197</sup>.

Secondo molti critici, Eduardo aveva tentato il passo più lungo della gamba, rischiando di mettere in gioco anche la sua fortuna di autore e di interprete. A tal proposito, Massimo Mida scrisse:

Oggi più che mai conviene al nostro attore misurare i passi del suo rinnovamento. E una domanda nasce naturale: può Eduardo attore seguire le vicende di Eduardo scrittore senza patire un disagio, senza denunciare una sbandamento dei propri mezzi espressivi [...] <sup>198</sup>?

Dopo aver visto la messinscena all'Eliseo, Silvio D'Amico esclamò: «Come si vede, stavolta

---

191 E. Contini, in «Il Messaggero», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

192 G. F. Luzi, in «La Libertà d'Italia», 22 gennaio 1950 (cit. da P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. II, cit., p. 868)

193 G. Gigliozzi, in «Avanti!», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

194 P. Parsi, in «Il Quotidiano», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

195 C. Trabucco, in «Il Popolo», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

196 G. Mosca, in «Oggi», 23 febbraio 1950 (cit. da *Ibidem*)

197 *Ibidem*

198 M. Mida, in «Il Nuovo Corriere», 17 luglio 1950

il pirandellismo di Eduardo s'è buttato ad audacie grosse; ha giocato con l'impossibile»<sup>199</sup>. Per D'Amico, così come per tanti altri, *La grande magia* rappresentava la «battaglia più impegnativa, almeno fino a ora, in cui egli si sia arrischiato; e riconosciamo che l'immenso, fulgido e tossicoloso pubblico dell'Eliseo non sempre ha avuto la sensazione ch'egli l'abbia vinta»<sup>200</sup> (D'Amico). Il critico romano contestò soprattutto «le visibili ineguaglianze del testo, tutto labili sbandamenti e fosforescenti riprese»<sup>201</sup>. Giudicò Pietro Carloni poco convincente nel ruolo del Professor Marvuglia e bravi, invece, tutti gli altri attori, tra i quali spiccava Aldo Giuffrè nella parte del brigadiere siciliano. Per D'Amico, sono tanti i riferimenti a Pirandello, all'interno dell'opera. Maurizio Giammusso riporta il suo giudizio:

Nei pettegolezzi dei clienti dell'hotel Metropole si coglie un eco del cicaleccio malevolo dei vicini di casa del *Così è (se vi pare)*; in quella folle ansia di fermare il tempo e ancorarlo a un'illusione c'è più di un'ombra dell'Enrico IV; e perfino nella pretesa di Marvuglia di voler sostituire alla realtà la forza creativa della fantasia c'è un pizzico del Crotona dei *Giganti della montagna*<sup>202</sup>.

La maggior parte dei giornalisti interpretò le analogie con alcuni drammi di Pirandello come il tentativo, mal riuscito, dell'autore di misurarsi con tematiche e linguaggi che non gli appartenevano. Nicola De Blasi e Paola Quarenghi illustrano alcune critiche:

I rozzi argomenti filosofici usati da un mago imbroglione per tirarsi fuori da una situazione imbarazzante furono scambiati per ingenuità del drammaturgo: e quelli del borghese Di Spelta furono giudicati appigli troppo fragili per giustificare la fuga del personaggio nell'illusione. La maggior parte dei critici poi considerò non riuscito il tentativo di Eduardo di mantenere la commedia in equilibrio fra motivi comici, drammatici (a volte patetici) e parodistici. A molti dispiacque la commistione fra situazioni serie o addirittura tragiche (come la morte della ragazza al secondo atto) e situazioni comico-farsesche (come la macchietta del brigadiere sempre al secondo atto, il più criticato dei tre, o come certe allusioni scatologiche all'inizio del terzo)<sup>203</sup>.

Quasi nessuno aveva, secondo Eduardo, compreso a fondo l'opera. Furono pochi coloro che si dichiararono soddisfatti del nuovo lavoro. Tra questi spiccava Raul Radice, il quale, a differenza di Mida, vedeva nell'interpretazione di Eduardo l'inizio di una svolta positiva:

---

199 S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1952, p. 115 (cit. da M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, Milano, Mondadori, 1993, p. 257)

200 S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 115 (cit. da *Ibidem*)

201 S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 115 (cit. da *Ibidem*)

202 *Ibidem*

203 P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, vol. II, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, cit., pp. 868-869

Da una commedia così concepita anche il carattere di Eduardo attore [...] esce modificato. Eduardo costruisce per sé personaggi dei quali sembra poi cancellare il disegno. La sua presenza in scena è quasi costante, ma lasciando grande parte alla loquela degli altri [...] egli per sé riserba poche battute e lunghi silenzi, i quali di tanto in tanto fa seguito un monologo isolato. / Questa che sembrerebbe una bravura d'attore (anzi un virtuosismo) è al contrario un'esigenza d'autore<sup>204</sup>.

Anche Eric Bentley – un critico americano in seguito, amico di Eduardo – apprezzò *La grande magia*. Egli commentò l'opera anni dopo, affermando che l'etichetta di «pirandellismo» aveva impedito alla gente di analizzare con attenzione l'opera, di scorgervi particolari – secondo lui – evidenti e di afferrare il suo messaggio profondo. La commedia, molto più semplice di come il pubblico aveva cercato di leggerla, è, per Bentley, basata unicamente sul buonsenso. Il critico americano, nel suo saggio del 1964, scrive: «Se uno ha un'illusione, gli altri la vedono come illusione, e non come realtà»<sup>205</sup>. Egli, inoltre, chiarisce il fatto che l'opera «non tratta della natura della realtà, ma della fiducia che uno ha nella propria moglie»<sup>206</sup>.

Nonostante alcuni giudizi positivi, Eduardo decise, di fronte alle critiche mosse l'indomani della messinscena all'Eliseo nel 1950, di togliere definitivamente la commedia dal cartellone. L'attore-autore non sopportava i continui riferimenti a Pirandello: sentiva di non essere stato compreso dal pubblico e questo lo affliggeva. Anni dopo, infatti, in un'intervista a Giorgio Prosperi, Eduardo ammetterà: «La stroncatura della critica romana alla *Grande magia* mi fece molto male, fino a bloccarmi la fantasia»<sup>207</sup>.

Alla fine delle recite all'Eliseo, Eduardo, in *Il Dramma*, volle specificare il significato di *La grande magia*:

Questo ho voluto dire: che la vita è un gioco, e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede. Ed ho voluto dire che ogni destino è legato al filo di altri destini in un gioco eterno: un gran gioco del quale non ci è dato scorgere se non particolari irrilevanti<sup>208</sup>.

---

204 R. Radice, in «L'Europeo», 29 gennaio 1950 (cit. da P. Quarenghi, *Nota* introduttiva a *La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, vol. II, cit., p. 870)

205 E. Bentley, *The Genius of Italian Theatre*, New York, The New American Library, 1964, p. 166 (cit. da M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, cit., p. 257)

206 *Ibidem*

207 E. De Filippo intervistato da G. Prosperi, in «Il Tempo», 17 febbraio 1974 (cit. da P. Quarenghi, *Nota* introduttiva a *La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro, Cantata dei giorni dispari (tomo primo)*, cura di N. Di Blasi e P. Quarenghi, vol. II, cit., p. 871)

208 E. De Filippo, *Confessione di un figlio di mezzo secolo*, in «Il Dramma», n. 105, 15 marzo 1950 (cit. da A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, cit., p. 237)

L'autore rimase piuttosto deluso della tiepida accoglienza degli spettatori e della critica: una delusione che, però, non frenò la realizzazione, nel 1964, della messinscena televisiva.

In seguito, nel 1985, sarà Giorgio Strehler a riprendere in mano la commedia e a rimetterla in scena al Piccolo Teatro, valorizzandone la bellezza e la profondità del messaggio.

### 3.2 Analisi della messinscena televisiva di Eduardo

Nonostante l'insuccesso in sala, Eduardo decide tuttavia di realizzare la messinscena televisiva di *La grande magia*, affiancato dal regista collaboratore Stefano De Stefani. La versione televisiva della commedia viene trasmessa per la prima volta il 19 febbraio 1964 su Raidue. Prima della messa in onda, Eduardo registrò un breve video, nel quale spiegò direttamente al pubblico televisivo la storia e le ragioni della commedia:

*La grande magia* è la commedia che forse mi sta più a cuore e che mi ha dato più dolore. La scrissi nel 1948, venne dopo *Filumena Marturano*, dopo i *Fantasma* e dopo *Le bugie con le gambe lunghe*. Pensai che un passo lo avevo già fatto e che finalmente potevo creare una frattura, non dico definitiva, ma significativa per quello che poteva essere un nuovo teatro, un nuovo linguaggio da proporre al pubblico. Mi guardai un poco intorno, come faccio sempre, e affrontai questo soggetto un po' scabroso, un assurdo, che procede per simbolismi, certo. La portai a termine nel giro di un anno e la presentai al pubblico. Ci fu un coro di disapprovazioni [...] Calogero Di Spelta è il borghese, legato alle sue tradizioni e intimamente legato al conformismo, è un uomo che non vuole guardarsi intorno, non vuole sapere di quello che succede. Non badiamo alla favola, non badiamo a quello che dice la commedia dal punto di vista "soggetto": questo adulterio, puramente casuale, è un pretesto per dire determinate cose. Io pensavo che la commedia le dicesse e che il pubblico le avesse capite e afferrate in quel momento. Ma eravamo troppo confusi e il mio povero Calogero Di Spelta, con la sua scatola, in cui aveva chiuso la sua fede, la scatola che gli aveva consegnato Otto Marvuglia, il prestigiatore, il propagandista dell'illusione, rimane solo con la sua fede, con la sua fiducia e non vuole guardarsi intorno. [...] L'abbiamo recitata [*io e Giancarlo Sbragia*] per riproporvela e per vedere se a distanza di tanti anni adesso voi accetterete la frattura che io pensai di creare allora<sup>209</sup>.

In questa messinscena, Eduardo rifiuta l'uso del dialetto nelle battute dei personaggi, a favore dell'italiano: una scelta, probabilmente, data dalla volontà di estendere la commedia ad un pubblico più vasto.

Il primo atto si apre sull'ampio giardino dell'albergo Metropole, dotato di tre ingressi: tre

---

209 Trascrizione mia dalla registrazione video del discorso di Eduardo prima della messa in onda della versione televisiva di *La grande magia* (corsivo mio)

grandi archi che, però, non lasciano spazio ai clienti di uscire ed entrare liberamente: sono chiusi da grandi inferriate, suggerendo quasi l'idea di una "cella". Inferriate che si ritrovano anche nelle finestre ai lati della facciata dell'albergo. È come se Eduardo avesse voluto fornire allo spettatore l'idea, dapprima, della "prigione" nella quale Calogero (Giancarlo Sbragia), attraverso la gelosia, rinchioda Marta (Luisa Rossi) e, poi, della scatola sigillata nella quale sarà intrappolata la moglie. La chiusura di Marta in uno scrigno pare già essere visibile allo spettatore attraverso la scenografia.

I due coniugi Di Spelta entrano in scena, l'uno distante dall'altra: non si guardano negli occhi e camminano come se quasi non si conoscessero. Calogero-Sbragia tiene le braccia incrociate dietro la schiena, proprio come a «un funerale 'e terza classe»<sup>210</sup>. Marta-Rossi, invece, cammina con la testa china, come una «condannata a morte»<sup>211</sup> (Signora Locascio): segno della sua infelicità con il marito. Infelicità che viene proiettata all'esterno e resa visibile allo spettatore anche attraverso l'abito scuro monocolore indossato dalla donna. Una veste che si differenzia da quella delle altre signore, dalle fantasie sgargianti: simbolo della loro frivolezza.

Calogero è chiaramente nervoso: il suo sospetto nei confronti degli altri si riscontra nella rigida postura. Inoltre, egli fuma ininterrottamente, come se tentasse di scaricare la tensione. Nel momento in cui siede accanto alla Signora Locascio (Luisa Conte) non riesce ad essere tranquillo e spontaneo: continua a fissare la moglie, come se volesse tenere sotto controllo ogni suo movimento.

Otto Marvuglia (Eduardo) entra in scena camminando lentamente, scrutando ogni personaggio: sembra quasi che riesca a leggere nella mente di ognuno. Egli non si serve della gestica, ma della mimica: soltanto utilizza una mano, alzando l'indice in segno di ammonizione oppure muovendo le dita come per compiere una magia. Otto si asciuga più volte il viso con un panno: quell'ambiente superficiale è, per lui, opprimente e soffocante (allo stesso modo della gelosia di Calogero).

La moglie dell'illusionista, Zaira (Anna Valter), appare «esuberante»<sup>212</sup>, agitata. Il suo

---

210 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 325

211 *Ibidem*

212 Ivi, *did.*, p. 334



rapporto con il marito è freddo, fatto di continui bisticci e azioni monotone. A differenza del testo drammaturgico, nel quale Otto dichiara di amare molto Zaira, nella messinscena televisiva il prestigiatore si rivolge alla moglie con un semplice: «Ti voglio bene». Inoltre Eduardo non inserisce, qui, il bacio tra i due (previsto nel testo): Otto e Zaira non si toccano quasi, ad eccezione del momento in cui si scambiano due rapidi baci sulla guancia: segno del loro reciproco distacco. È come se Eduardo avesse voluto, qui, estendere l'incomunicabilità, caratteristica della coppia Calogero-Marta, anche al duo Otto-Zaira.

Prima di effettuare l'esperimento del sarcofago, Otto-Eduardo chiede la partecipazione e la fiducia del pubblico, che deve immaginare di sentire la tipica musica con la quale i prestigiatori presentano gli spettacoli di illusione. Il mago suggestiona gli spettatori e, dal fuori campo, si ode il «Valzer dei pattinatori», che accompagnerà i suoi giochi di prestigio. Una melodia che simula la presenza dell'illusione e che, nel corso della messinscena, scandirà i momenti in cui vi è l'immersione nel «giuoco» da parte dei personaggi: si tratta, appunto, di un *leitmotiv*. Quando la magia si interrompe significa che si torna alla realtà: l'illusione cessa e, con essa, anche la musica.

Durante l'esperimento su Marta, allo spettatore non viene data la possibilità di vedere la fuga della donna. Sappiamo che il sarcofago possiede un'apertura sul retro, dalla quale Zaira dovrebbe fare fuoriuscire Marta, ma la macchina da presa non inquadra quel momento. Soltanto nella scena successiva lo spettatore può vedere dove realmente “sparisca” Marta: la donna scende verso l'imbarcadero, dove la attende l'amante Mariano (Antonio Casagrande). I due amanti sono freddi e distaccati: non c'è contatto fisico, se non per la mano che l'uomo porge a Marta per aiutarla a salire sulla barca. In breve tempo, i due fuggono, lasciandosi alle spalle il rumore degli applausi del finto pubblico dell'albergo.

Nel frattempo la melodia è cessata: Calogero interrompe, con le sue parole, lo spettacolo e, quindi, l'illusione per chiedere al mago la riapparizione della moglie. Otto, visibilmente agitato, stringe tra le mani il suo panno bianco, con il quale di tanto in tanto si asciuga il sudore: un gesto

tipico di Eduardo. Giocare con gli oggetti è una caratteristica dell'attore-autore che si riscontra anche nella messinscena di *Natale in casa Cupiello*, in cui Luca-Eduardo si tampona il viso con lo stesso fazzoletto. Anche nella gestualità dei suoi attori è presente il panno bianco: in *Ditegli sempre di sì* Teresa lo sventola davanti a sé e Luigi Strada lo tiene sull'occhio dopo aver ricevuto uno schiaffo da Don Giovanni Altamura.

In questa scena Eduardo ha voluto inserire una battuta in più, rispetto al testo drammaturgico. Quando Calogero lo accusa di essere un maleducato, Otto sembra non riuscire a mantenere la calma e afferma: «Ma guardi, io prendo le bagattelle e me ne vado...». Poi, spazientito, gli chiede: «Ma insomma vuole perderla per sempre sua moglie?»<sup>213</sup>.

Quando Calogero si avvicina a Otto, quest'ultimo inizia ad agitare le mani attorno al suo viso, formando dei piccoli cerchi e simulando il tipico movimento dei prestigiatori che compiono le magie. L'uomo, preso dall'ansia, resta irrigidito e fermo di fronte all'illusionista, che diventa per lui un inquisitore. L'“imputato”, smascherata la sua irrefrenabile gelosia, riesce soltanto a muovere le dita, preda della massima agitazione.

Dopo qualche attimo di esitazione, Calogero torna a sedersi, camminando lentamente con la scatola tra le mani, mentre i clienti dell'albergo si alzano in piedi, sbalorditi. Qui, la rigidità del corpo del protagonista viene meno: a testa bassa, egli resta curvo su se stesso. È come se, per un momento, si rendesse conto della propria sfiducia nell'altro: quel suo scudo di protezione (rappresentato metaforicamente dalla rigidità del corpo) scompare di fronte all'aver ammesso, seppure implicitamente, di non avere fede (rappresentato, in questo caso, dalla sua posizione flessa). Nel frattempo la musica riprende, per indicare che vi è illusione: l'illusione, da parte di Calogero, che la moglie si trovi davvero nella scatola.

Il secondo atto ha inizio con il dialogo della giovane Amelia (Carla Comaschi) con un suo pretendente. Un dialogo che è in realtà un monologo: l'interlocutore di Amelia non lo vediamo e non sentiamo le sue parole. Soltanto attraverso le risposte della ragazza possiamo intuire le

---

213 Trascrizione mia dalla messinscena televisiva

domande che egli le porge. La soluzione qui adottata richiama il dialogo-monologo tra Pasquale Lojacono e il Professor Santanna in *Questi fantasmi!* (1946). Pasquale chiacchiera con un “ipotetico” vicino di casa: una figura non visibile e che non parla, ma che diventa, nel corso della vicenda, una sorta di “confessore”, di consigliere per il protagonista. Nella messinscena televisiva di *La grande magia*, Amelia intrattiene un colloquio-monologo con un “ipotetico” fanciullo, che vorrebbe chiederla in sposa. Si tratta, anche in questo caso, di un personaggio invisibile, un interlocutore che è, in realtà, lo spettatore: il pubblico è l’“ascoltatore” delle parole della ragazza. Amelia esprime i propri pensieri al ragazzo-spettatore: la volontà di non sposarsi, originata forse dalla consapevolezza della malattia che – alla fine del secondo atto – le strapperà via la vita, e la volontà di ricevere in dono – in occasione del suo diciannovesimo compleanno – i fiori che più le piacciono, i garofani «rosa pallido, ma quelli piccoli piccoli» (Amelia)<sup>214</sup>. Piccoli come è piccola e innocente la stessa Amelia: troppo giovane per morire. Il garofano divorato dal cavallo affamato – secondo il racconto della fanciulla – altro non è che la metafora della sua stessa esistenza: una vita troppo breve e «piccola» per essere interrotta dalla morte.

Siamo dentro la casa di Otto Marvuglia, in cui il prestigiatore si dedica ai suoi esperimenti di illusione, come la moltiplicazione artificiale degli applausi. Una casa che subito dà l'idea della miseria: è un ambiente povero, piuttosto spoglio, ma realistico. Vi sono due tavolinetti con dei centrini, alcune sedie e un comò, sul quale sta un altoparlante, da cui proviene il rumore degli applausi che Otto provoca, attraverso un interruttore. A differenza della didascalia – in cui l'autore specifica che si tratta di un «*invisibile altoparlante*»<sup>215</sup> –, nella messinscena televisiva Eduardo rende visibile il macchinario: il rumore, quindi, non è più fuori campo, ma deriva da una fonte concreta, che lo spettatore può vedere in scena. Così Eduardo ha voluto smascherare il trucco: non si tratta di una vera illusione, perché la fonte del suono è reale e visibile. Con questo espediente, l'autore-attore-regista ha inoltre voluto creare un effetto di straniamento<sup>216</sup>, di teatralizzazione.

---

214 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 345

215 Ivi, did., p. 346

216 L'effetto di *straniamento*, elaborato da Bertolt Brecht, è un effetto di “distanza” che l’attore suscita nello spettatore

Oltre alla scenografia, anche il costume di Otto-Eduardo è diverso: se nel primo atto il suo abito “da illusionista” sembrava adattarsi all'ambiente finto del giardino dell'hotel, nel secondo atto la vestaglia del prestigiatore (che ricorda un po' quella di Luca Cupiello) rispecchia la sua condizione economica e l'ambientazione povera nella quale vive.

Quando si presenta insieme al brigadiere (Lando Buzzanca) in casa Marvuglia, Calogero-Sbragia assume la stessa postura rigida che aveva all'inizio del primo atto: tenendo gelosamente sotto il braccio la scatola, resta impettito, con aria sospettosa, di fronte all'illusionista. La sua rigidità apparente ri-compare proprio nel momento in cui egli vuole tentare di nascondere le proprie debolezze, servendosi della figura istituzionale (e, secondo lui, “potente”) del brigadiere.

Quando Otto decide di rivelare alla giustizia l'adulterio della signora Di Spelta, il brigadiere fa accomodare Calogero in un angolo della stanza. Qui, Eduardo aggiunge qualche battuta in più, rispetto al testo:

BRIGADIERE. Stia tranquillo, ci penso io. Cinque minuti e risolvo tutto.

CALOGERO. Sono nelle sue mani.

BRIGADIERE. Abbi fiducia, ci penso io.

Ancora una volta l'autore ha voluto sottolineare, attraverso le parole del brigadiere, quanto sia importante *avere fede*, non solo nei confronti della propria moglie, ma verso *l'altro*.

Nel momento in cui il poliziotto viene a conoscenza dei fatti, Otto gli suggerisce di arrestare Calogero, inserendo nuove battute rispetto al testo drammaturgico. Qui l'illusionista-Eduardo appare più spazientito, come se non tollerasse l'insistenza del «disgraziato di marito» (Otto)<sup>217</sup> :

OTTO. Domanda, vuole sapere, è noioso! [...] Mette in imbarazzo. La sua presenza è pesante...

Otto, fin dall'inizio, appare più nervoso (è significativo il sudore che sgorga dalla sua fronte e che egli asciuga con un fazzoletto) e spazientito (la sentenza su Calogero: «È noioso!»).

Dopo l'uscita di scena del brigadiere, Calogero-Sbragia si lascia andare ad un pianto quasi

---

attraverso la non-identificazione con il personaggio o con l'ambiente, ma tramite la rappresentazione di esso come diverso da sé.

217 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 352

infantile e, sedendo su una sedia, rilassando ogni muscolo della schiena, restando con la testa fra le mani, curvo su se stesso. Ancora una volta, la debolezza del protagonista è visibile attraverso la sua postura *non-rigida*.

Otto comincia a modificare, per Calogero, il tempo e lo spazio, muovendo le mani attorno al suo volto, come per introdurlo nel «giuoco». Sul muro di casa Marvuglia viene proiettata l'immagine del giardino dell'albergo con il finto pubblico: un'immagine che si “sovrappone” a ciò che Calogero crede di vedere di fronte ai suoi occhi. Contemporaneamente, si ode la stessa melodia che accompagnava il gioco di illusione nel primo atto. Eduardo ha voluto trasporre all'esterno e rendere visibile al pubblico l'illusione del protagonista, anche attraverso la musica: l'illusione che da quello spettacolo non sia trascorso del tempo e, quindi, l'illusione di trovarsi ancora in quel giardino. Qui, a differenza del testo drammaturgico, Calogero-Sbragia appare molto più confuso e spiazzato e Otto, con l'aggiunta di alcune battute, lo aiuta a prendere coscienza del fatto che i due sono “davvero” al Metropole:

CALOGERO. Io ogni anno vado in quell'albergo...

OTTO. Vengo!

CALOGERO. Vengo...

OTTO. Ogni anno vengo in questo albergo!

CALOGERO. In questo albergo...

OTTO. In questo albergo! Tu vieni in questo albergo!

All'entrata in scena di Roberto Magliano (Rino Genovese), Otto sembra più agitato rispetto alla descrizione nella didascalia del testo: balbetta, trema e si asciuga il sudore dal viso con il suo fazzoletto. Si tratta di un espediente comico per scatenare la risata nel pubblico. Per far sparire il suo creditore con le centomila lire, il Professor Marvuglia cerca di ricreare l'atmosfera tipica degli spettacoli di illusione, per poi strappare a Calogero un assegno. Il mago si volta verso il muro: ecco che compare di nuovo l'immagine dei clienti dell'albergo.

Improvvisamente Gervasio (Pietro Carloni) e Zaira annunciano, addolorati, la morte della giovane Amelia. Calogero sembra quasi non prendere sul serio l'accaduto, convinto che si tratti di un gioco di illusione. Nel testo drammaturgico, Otto dice: «Ecco il giuoco prodigioso

dell'illusione!»<sup>218</sup>. Qui, l'illusionista afferma invece: «Ecco il gioco prodigioso della natura!»<sup>219</sup>. Trapela, qui, maggiore sfiducia da parte dell'autore. La natura è vita, ma è anche morte: morte reale, come quella dei canarini e della povera Amelia.

Il mago riprende lo spettacolo, di fronte alla proiezione dei clienti dell'albergo. Poi, insieme a Calogero, si volta verso lo spettatore, per osservare il mare. Dietro i due sfilano, tra le lacrime, Zaira e altre casigiane, che si dirigono verso la stanza in cui riposa Amelia. Emerge, in questa scena, lo strano Gioco della Vita: c'è chi sorride di fronte alle illusioni e chi, invece, piange di fronte alla realtà e alla morte.

La macchina da presa inquadra Calogero di schiena: la sua sagoma è sovrimpressa<sup>220</sup> sull'immagine del mare. L'autore ha voluto così mostrare allo spettatore ciò che il protagonista vede nella sua Illusione.

Il terzo atto si apre all'interno dell'appartamento di Calogero, che immediatamente trasmette un senso di claustrofobia. Lo stanzone è buio, le finestre sono serrate e l'arredamento in stile barocco – così come la fantasia della carta da parati che riveste le pareti – è pesante. L'ambiente opprimente è metafora della scatola chiusa, che il protagonista non vuole aprire. Otto ordina a Gennarino (Enzo Cannavale) di spalancare le finestre e questo sta a significare l'intento, da parte dell'illusionista stesso, di indurre Calogero ad aprire lo scrigno e, quindi, ad accettare la realtà. Il protagonista, entrando in scena, viene colpito da un raggio di sole esterno che penetra dalle finestre. Calogero richiude immediatamente le persiane e le tende: egli vuole che tutto sia ben chiuso, proprio come la sua scatola.

Il cambiamento del protagonista è evidente: i capelli sono arruffati e lievemente sbiancati (segno del trascorrere inesorabile del tempo), la schiena è curva (la rigidità del corpo è totalmente assente) e la sua camminata è lenta e incerta. Il suo costume si oppone chiaramente a quello dei due

---

218 Ivi, p. 361

219 Trascrizione mia dalla messinscena televisiva

220 Si tratta della tecnica della *sovrimpressione*: una tecnica di fotomontaggio che permette di sovrapporre due o più riprese o immagini.

precedenti atti: se prima indossava un completo dall'«*eleganza abbastanza spinta*»<sup>221</sup> (simbolo di un'apparente sicurezza di sé), adesso entra in scena in vestaglia e camicia da notte. La sua debolezza interiore si manifesta anche attraverso i suoi abiti. Abiti che si oppongono in maniera netta a quelli dei suoi familiari: personaggi stereotipati sia nelle vesti borghesi, sia negli atteggiamenti.

Ogni membro della famiglia Di Spelta sembra essere la personificazione degli aspetti negativi della borghesia: il fratello Gregorio (Carlo Lima) rappresenta l'invidia, la sorella Rosa (Maria Teresa Lauri) l'ambiguità e la falsità, il cognato Oreste (Salvatore Gioielli) l'avidità e, infine, la madre Matilde (Evole Gargano) in lacrime la pateticità. Un patetismo che è chiaramente finta ed esagerata, come se Matilde-Gargano avesse voluto drammatizzare la falsità: sembra, infatti, che reciti all'interno della recitazione.

Dopo essersi abbandonato all'istinto e aver dichiarato la verità sui familiari, Calogero chiede che Otto li faccia sparire. L'illusionista annuncia ai Di Spelta il ritorno di Marta: ecco che i personaggi si avviano verso l'uscita. Essi camminano lentamente in fila, uno dietro l'altro: sembrano dei burattini manovrati da un marionettista. Contemporaneamente l'illusionista li segue, muovendo le mani e le braccia, come per compiere una magia su di essi e come se fosse lui stesso il loro burattinaio.

Rimasto solo nella stanza, Calogero-Sbragia, sdraiato sul divano, inizia a canticchiare. Poi, egli si alza e si dirige verso uno specchio appeso al muro (secondo la didascalia del testo, Calogero avrebbe dovuto vedere il proprio riflesso nello specchietto della scatola) per osservare i suoi capelli grigi. Ha inizio, poi, il suo dialogo-monologo con lo scrigno. La macchina da presa inquadra il protagonista in primo piano: in questo modo si esclude ogni possibilità di comunicare attraverso la gesticola. È con la mimica che, qui, Giancarlo Sbragia si esprime. La macchina da presa si avvicina sempre di più al volto di Calogero, passando dal primo al primissimo piano. Le luci soffuse della stanza creano netti contrasti e giochi di ombre sul suo viso. Attraverso questo tipo di illuminazione, Eduardo ha voluto rappresentare i pensieri contrastanti del protagonista: in alcuni momenti si

---

221 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari*, cit., did., p. 325

esalta, sorride e in altri, invece, si commuove, quasi piange.

Giunto alla consapevolezza dei propri sbagli nei confronti di Marta, Calogero si avvicina ad una porta (che si rivelerà essere l'ingresso della camera della moglie). Mentre afferma di avere fede, il protagonista estrae una chiave dalla tasca e apre la porta della stanza. Egli entra e spalanca l'armadio di Marta. L'apertura della porta e dell'armadio rappresenta metaforicamente la volontà di aprire, finalmente, la scatola da parte di Calogero. Qui, il protagonista posa per un attimo la scatola, per stringere tra le mani il cappello, le scarpe e l'abito di Marta. Abbandonare momentaneamente la scatola significa per lui riuscire, forse, a liberare la moglie dalla "prigione" dello scrigno e, quindi, della gelosia. Il suo dialogo con la scatola si trasforma in un dialogo con l'abito della moglie: Calogero si rivolge alla veste, come se si trattasse di Marta in persona, dichiarando tutto quello che prova<sup>222</sup>.

Il protagonista, come di fronte ad una rivelazione, esclama: «Ho fede!» (Calogero). Egli abbandona il vestito della moglie e poi afferra di nuovo l'oggetto-talismano, intenzionato ad aprirlo.

Ecco che, all'improvviso, dalla porta entrano Otto e Zaira, insieme a Marta-Rossi. L'ingresso della moglie nella stanza è accompagnato dalla solita melodia: Calogero è ancora immerso nella sua Illusione. Il mago e la sua *partner*, così come Marta, indossano gli stessi abiti (o simili a quelli dell'esperimento del sarcofago di quattro anni prima, per dare l'impressione a Calogero che da quella sparizione sia trascorso solo un attimo. Alla visione della moglie, Calogero sgrana gli occhi: è incredulo, ma felice di rivedere la sua amata.

Dopo qualche esitazione, Marta-Rossi decide di dire tutta la verità: chinandosi a terra, fissa il marito negli occhi e confessa. Nel pronunciare il discorso, la voce della donna è flebile e tremante: sembra cercare, a tutti i costi, di trattenere il pianto. Nel momento in cui la moglie ammette che «Tutto è successo per puntiglio, per incomprensione, per un senso di libertà»<sup>223</sup> non

---

222 Il rivolgersi di Calogero al vestito della moglie rimanda a *L'abito nuovo*. Il protagonista Crispucci – nel secondo atto – resta affascinato alla visione di un manichino agghindato con gli abiti della moglie, che da anni lo ha lasciato: Celie Bouton. Crispucci sente riaffiorare la passione e il desiderio carnale nei confronti della donna: questo è il grande potere delle vesti. Abiti che il protagonista attribuisce alla moglie, a tal punto da percepirne quasi la presenza fisica.

223 Trascrizione mia dalla messinscena televisiva



riesce a guardare negli occhi il marito: serra le palpebre oppure abbassa la testa, vergognosa e delusa. Ma alla rivelazione del proprio tradimento, Marta-Rossi, guardando negli occhi Calogero, alza il tono della voce, come se, oltre a fare chiarezza sulla vicenda, volesse farsi sentire dal marito una volta per tutte, per uscire definitivamente dalla scatola-illusione. La donna, poi, si abbandona alle lacrime.

La melodia del numero di illusione si interrompe per lasciare spazio alla realtà. Di fronte alle parole della moglie, Calogero resta impietrito: adesso sa tutta la verità. Poi, con amarezza (la sua voce trema, quasi come se stesse per piangere) e disprezzo (non guarda più la moglie in faccia), ma con la sicurezza delle proprie convinzioni, egli rinnega Marta, con lo sguardo fisso in un punto della stanza. Nel frattempo, riprende la melodia: Calogero ha rifiutato la Realtà e la musica ci fa capire che siamo nella sua Illusione.

Otto-Eduardo resta immobile, fissandosi in una *maschera*<sup>224</sup>: la sua espressione è seria e il suo sopracciglio è sollevato. L'illusionista, paradossalmente, si illude che Calogero possa raggiungere la Verità e superare i propri limiti. Ma, di fronte al rifiuto del Vero da parte del protagonista, Otto-Eduardo rimane spiazzato, deluso, in silenzio: un silenzio reso visibile attraverso la fissità del suo viso. Egli ha fallito nel proprio esperimento: quella che doveva essere una piccola Illusione finisce, in Calogero, per sostituirsi definitivamente alla Realtà. Marta, invece, singhiozza, appoggiata sulla spalla di Zaira.

Fisso in una posizione, come una statua, Calogero fa uscire tutti da casa sua: resta da solo, non soltanto all'interno della stanza, ma anche nel «giuoco», di cui è diventato l'unico protagonista. La porta di ingresso viene chiusa con fragore: chiusa, proprio come la scatola che il protagonista conserva gelosamente. La melodia si interrompe, mentre Calogero stringe forte a sé lo scrigno. La macchina da presa si avvicina al volto del protagonista: la sua espressione lascia trapelare rabbia,

---

224 L'alternanza tra viso mobile e mimica discreta – e quindi tra *volto* e *maschera* – è una caratteristica distintiva dell'attore-autore. Si parla di viso mobile quando «i singoli gesti possono trasformarsi l'uno nell'altro». La mimica discreta si verifica quando i gesti tendono a «sostituirsi con una certa secchezza l'uno all'altro». Eduardo inseriva nella sua mobilità del viso alcuni momenti di fissità, nei quali si coglieva la *maschera*. Era attraverso quei brevi attimi di immobilità che Eduardo riusciva a catturare l'attenzione del pubblico su di sé e sul suo volto. (C. Molinari, V. Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1979, pp. 108-109)

delusione e odio. Calogero ha capito tutto. Ma, a differenza della didascalia del testo drammaturgico in cui egli «rimane estatico nel gesto»<sup>225</sup>, qui il protagonista appare del tutto lucido e cosciente: sembra avere scelto, consapevolmente, di sfruttare l'illusione per vendicarsi della moglie e del suo tradimento. Nel pronunciare le ultime battute, la sua voce trema: egli, fissando un punto della stanza, rimane immobile, accigliato e fermo nella sua Illusione. La musica non si ode più: forse Eduardo ha voluto lasciare lo spettatore nel dubbio. La melodia – che per tutta la commedia indicava i momenti di immersione nel «giuoco» – si interrompe perché, forse, adesso l'illusione di Calogero è, per lui, realtà.

### 3.3 Messinscena di Strehler

#### 3.3.1 La nascita della versione strehleriana

La prima messinscena di *La grande magia* di Giorgio Strehler<sup>226</sup> fu il 6 maggio 1985. Questa

---

225 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., p. 377

226 **Giorgio Strehler** (Barcola, Trieste 1921 – Lugano 1997) fu regista di teatro. Il suo pensiero si basa sull'idea che tutto è nel testo e che quanto è già stato detto e scritto può essere mediato e incarnato dall'Attore. Da ragazzino, si trasferisce con la madre a Milano, dove compie gli studi e frequenta l'Università. Ma fin da adolescente, accanto allo studio, coltiva l'amore per il teatro, frequentato anche (secondo la leggenda) come *claqueur* (clacchista). Si iscrive all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e le sue prime prove fuori dalla scuola sono da attore. L'entrata in guerra dell'Italia lo trova militare e poi rifugiato in Svizzera. Qui, poverissimo, riesce, con il nome di Georges Firmy, a trovare i soldi per mettere in scena, fra il 1942 e il 1945, *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, *Caligola* di Camus e *Piccola città* di Wilder. Alla fine della guerra torna in Italia, deciso a fare il regista.

Nel frattempo è stato anche critico teatrale per “Momento sera”, senza mai rinunciare però al sogno, condiviso con Paolo Grassi, di costruire dal nulla un teatro diverso. L'occasione sarà la fondazione nel 1947 del **Piccolo Teatro di Milano**: primo stabile pubblico italiano, che aprirà i battenti il 14 maggio. Alla fondazione del Piccolo corrisponde anche la prima regia operistica di Strehler: la *Traviata* alla Scala. L'apporto registico di Strehler all'opera lirica è notevole e favorito dalla conoscenza della musica e dalla sua «abilità di saper svecchiare i gesti tradizionali dei cantanti».

Dal 1947, però, gli sforzi maggiori di Strehler sono essenzialmente per il Piccolo Teatro, dove dirige spettacoli della storia del teatro e della regia, sempre tenendo conto di una costante: l'interesse per l'uomo in tutte le sue azioni. Strehler pone l'uomo sotto la lente d'ingrandimento del suo teatro e si focalizza sui rapporti uomo-società, uomo-se stesso, uomo-storia, uomo-politica. Scelte che si riflettono a loro volta nella predilezione per alcuni autori chiave, tra cui Shakespeare soprattutto, ma anche Goldoni, Pirandello, la drammaturgia borghese, il teatro nazional popolare di Bertolazzi, Cechov, Brecht e, nei primi anni, la drammaturgia contemporanea.

All'interno della sua produzione, viene in primo piano il lavoro sui segni del teatro: le scene, le atmosfere, le sue inimitabili luci, e la capacità prodigiosa nel saper ricreare, con apparente leggerezza, situazioni di altissima poesia. In questo lavoro emerge anche l'importanza di uno scavo esigente sulla recitazione, basata sul corpo a corpo che egli instaura con gli attori.

La storia di Strehler si svolge prevalentemente al Piccolo Teatro, ma non solo: nel 1968 fonda un suo gruppo, il **Teatro Azione**, su basi cooperativistiche. Dirige inoltre il neonato Teatro d'Europa. Il suo cursus honorum è lunghissimo: parlamentare europeo, senatore della Repubblica, molte onorificenze, fra cui l'amatissima Legion d'onore. Muore nella notte di Natale del 1997. Le sue ceneri riposano a Trieste, nel cimitero di Sant'Anna, nella semplicissima tomba di famiglia.

(Cfr. M. G. Gregori, *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998, cit. da *Piccolo Teatro Strehler*: <https://www.piccoloteatro.org/it/pages/giorgio-strehler>)

versione doveva rappresentare «il più sincero e amoroso omaggio all'arte di Eduardo»<sup>227</sup> da parte del regista triestino. Ma, purtroppo, il grande Eduardo se ne andò il 31 ottobre 1984, proprio quando Strehler iniziava a provare la commedia. Nella sua produzione, *La grande magia* si inserisce nella cosiddetta «trilogia dell'illusione»<sup>228</sup>, costituita da la *Tempesta* di Shakespeare e *L'Illusion comique* di Corneille (andate in scena qualche tempo prima). A tal proposito, l'opera eduardiana si configura perfettamente in questo «gioco di specchi del “teatro nel teatro” che tanto appassionava il grande regista»<sup>229</sup>. Senza dare peso alle critiche di pirandellismo mosse dai giornalisti nel 1950, Strehler, giudicato dallo stesso Eduardo come colui che «ha portato il teatro italiano in Italia»<sup>230</sup>, riprese in mano *La grande magia*: una commedia che, secondo il regista, appartiene al «più grande autore teatrale del Novecento nel nostro paese dopo Pirandello»<sup>231</sup>.

Visto l'insuccesso delle prime messinscene, Strehler decise di donare a quella «favola in tre atti» una nuova vita. Perché scelse proprio *La grande magia*? Fu egli stesso a dare la risposta:

Non si sa mai esattamente se sei stato tu a scegliere un testo – o se sia stato il testo a scegliere te! Io credo che, molte volte, sono i testi a scegliere te. [...] Credo di poter trovare tre ragioni al “perché” della scelta di *questo* De Filippo. Innanzitutto, la profonda stima e la profonda amicizia che legava me ed Eduardo. [...] Un'altra [ragione] nasce da un sentimento affettivo. “Faccio una tua commedia e scelgo quella che ti ha fatto soffrire maggiormente”. [...] Il pensiero di dare ad Eduardo la gioia di ritrovarsi in una sua creatura amata e dimenticata mi affascinava. Terza ragione: dare ad Eduardo, uomo di teatro chiuso quanto altri mai, la possibilità di vedersi dal di fuori, non più come capo-troupe, ma come autore e spettatore<sup>232</sup>.

Dopo vari confronti, incontri e lettere Eduardo e Strehler iniziarono a discutere di una possibile messinscena di *La grande magia*. Alla conferenza stampa per la nuova stagione (1984-85) del Piccolo, Strehler annunciò che avrebbe fatto la regia dell'opera, mettendo «a raffronto l'edizione

---

227 Cfr. G. Strehler, *Eduardo e “La grande magia”* in AA.VV., *Omaggio a Eduardo, Atti del Convegno «I tanti volti di Eduardo»* (Milano, Sala del Grechetto, 1 aprile 1985), organizzato dal Comune di Milano, ripartizione Cultura e Spettacolo, Piccolo Teatro di Milano, Salone Pier Lombardo, a cura dell'Ufficio stampa del «Piccolo Teatro di Milano», Milano, 1985, p. 70

228 R. De Monticelli, *Trionfale «Magia» di Eduardo-Strehler*, in «Corriere della sera», 7 maggio 1985

229 M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, cit., p. 258

230 Eduardo in S. Giacomini, *Eduardo autore Strehler regista ed ecco la “Magia”*, in «la Repubblica», 12 giugno 1984

231 Strehler in *Ibidem*

232 G. Strehler, *Eduardo e “La grande magia”* in AA.VV., *Omaggio a Eduardo, Atti del Convegno «I tanti volti di Eduardo»* (Milano, Sala del Grechetto, 1 aprile 1985), organizzato dal Comune di Milano, ripartizione Cultura e Spettacolo, Piccolo Teatro di Milano, Salone Pier Lombardo, a cura dell'Ufficio stampa del «Piccolo Teatro di Milano», Milano, 1985, pp. 67-70 (corsivo mio)

stampata da Einaudi e il suo copione originale che non combaciavano»<sup>233</sup>.

Eduardo sembrava impaziente: «Scusami sai, ma quando cominciate le prove non verrò mai a disturbarvi. La vedrò solo alla fine. Ma ci tengo molto a questa commedia e poi, vedi, non ho più molto tempo» (Eduardo in una lettera a Strehler)<sup>234</sup>. Ma probabilmente, in cuor suo, l'attore-autore sapeva che non ce l'avrebbe fatta e, per questo, chiedeva di velocizzare i tempi. Strehler riportò le sue parole: «... Io ti scrivo continuamente, io ti parlo di questo, ma, sai, io sono qui che non ho più tempo e premo per sapere quando. [...] Fate presto! Fate presto!»<sup>235</sup>. Già prima delle prove, Strehler desiderava creare «un grande momento di teatro e di vita»<sup>236</sup>, facendo salire Eduardo sul palcoscenico «in mezzo agli attori, a ricevere gli applausi o i non applausi da parte di un pubblico che, anche da autore, l'aveva sempre visto e applaudito come interprete»<sup>237</sup>.

Ma la scomparsa del drammaturgo napoletano – senza che egli potesse udire gli applausi del pubblico soddisfatto – fu un dolore «inconcepibile»<sup>238</sup>, una «grande amarezza, un grande dolore per la perdita di un amico e una grave perdita per il teatro italiano, europeo, mondiale»<sup>239</sup>. In un articolo per “Il Piccolo”, Strehler disse: «Ora Eduardo è scomparso e ci siamo arrangiati come abbiamo potuto, abbiamo lavorato su due edizioni, l'edizione manoscritta e l'edizione stampata»<sup>240</sup>. Il lavoro di Strehler si basò sulla mescolanza di «alcune situazioni delle due edizioni eduardiane che [gli] sembravano più stimolanti e più riuscite» (Strehler)<sup>241</sup>. Si parla quindi di una “terza stesura” di *La grande magia*. Lo stesso regista spiegò i propri interventi: «Diciamo che c'è un certo tipo di ambientazione, datata fine anni Quaranta, di didascalie, minuziosa, attenta ai piccoli gesti e alle piccole cose»<sup>242</sup>. Strehler, infine, fornì un dettaglio interessante su Eduardo:

---

233 Ivi, pp. 71-72

234 M. G. Gregori, *Strehler «svela» Eduardo*, in «l'Unità», 21 febbraio 1985

235 G. Strehler, *Eduardo e “La grande magia”* in AA.VV., *Omaggio a Eduardo, Atti del Convegno «I tanti volti di Eduardo»* (Milano, Sala del Grechetto, 1 aprile 1985), organizzato dal Comune di Milano, ripartizione Cultura e Spettacolo, Piccolo Teatro di Milano, Salone Pier Lombardo, a cura dell'Ufficio stampa del «Piccolo Teatro di Milano», Milano, 1985, p. 70

236 *Ibidem*

237 *Ibidem*

238 *Ibidem*

239 G. Strehler, *Gli appassionati appelli di Eduardo...*, in «Il Piccolo», 7 maggio 1985

240 G. Strehler, *Gli appassionati appelli di Eduardo...*, in «Il Piccolo», 7 maggio 1985

241 M. G. Gregori, *Strehler «svela» Eduardo*, in «l'Unità», 21 febbraio 1985 (corsivo mio)

242 Cfr. *Ibidem*

Avremmo dovuto avere con noi Eduardo, a chiarire, a rifinire. Ci aveva promesso una battuta (non più di dieci righe) che riassume il suo intento e insieme lo spiegasse dall'alto di un distacco poetico e degli anni che lo separavano da quest'opera; una battuta che effettivamente ci manca<sup>243</sup>.

### 3.3.2 Analisi della messinscena

L'analisi della messinscena strehleriana è stata effettuata attraverso la visione della registrazione dello spettacolo di *La grande magia* del 14 maggio 1998. Tale edizione andò in scena dopo la morte di Strehler, avvenuta il 26 dicembre 1997. Per quella stagione teatrale fu Carlo Battistoni – che era stato assistente di Strehler – a curarne l'allestimento, rispettando il dettato strehleriano e riproponendo fedelmente le soluzioni adottate dal regista nel 1985. Le uniche modifiche riguardano il cast degli attori: ad interpretare Calogero, nell'edizione del 1985, fu Franco Parenti; nella messinscena del 1998 il ruolo del protagonista venne affidato a Giancarlo Dettori. Le scene, nel 1985, così come nel 1998, furono curate da Ezio Frigerio, le musiche da Fiorenzo Carpi e i costumi da Luisa Spinatelli.

Qui, Strehler ha rifiutato l'uso del dialetto napoletano a favore dell'italiano (ad eccezione del personaggio partenopeo di Gennarino). Il regista ha voluto, però, mantenere la parlata e l'inflessione dialettale propria degli attori. Ha, così, esteso la commedia a tutta l'Italia, abbracciando varie parlate dal Nord al Sud, ed estendendo il messaggio di *La grande magia* a tutta la società, proprio come avrebbe voluto Eduardo. Non a caso, l'intento del regista triestino era proprio quello di «cancellare dal copione il pennacchio del Vesuvio, trasferire armi e bagagli in una città di mare dell'Italia del Nord»<sup>244</sup>.

La messinscena è articolata in tre atti, ma Strehler ha suddiviso in due quadri il primo atto: il regista ha così isolato l'esperimento del sarcofago nel secondo quadro del primo atto.

Il primo atto, come sappiamo, si apre all'interno del giardino dell'hotel Metropole. La scenografia è costituita da un grande sipario dipinto di colore giallo ocra, sul quale è raffigurata la sagoma stilizzata di quella che dovrebbe essere la facciata dell'albergo. Nella parte alta vi è poi

---

243 Strehler in R. De Monticelli, *Il marito tradito si rifugia nell'illusione*, in «Corriere della sera», 4 maggio 1985

244 U. Ronfani, *Apri la scatola, troverai Eleonora*, in «Il Giorno», 21 febbraio 1985

l'enorme scritta «Hotel Metropol», che fa capire immediatamente allo spettatore dove ci si trova. Il fondale di stoffa, oltrepassato il quale si giunge nel retroscena, è squarciato in due punti, i quali rappresentano due degli ingressi dell'albergo. In una delle due feritoie è posizionata una grande radio collocata, quindi, a metà tra palco e retroscena. Subito emerge la volontà da parte di Strehler di denunciare la finzione – ancor di più di Eduardo – attraverso una scenografia per nulla naturalistica e tridimensionale, bensì dipinta e piatta. La presenza del fondale-tenda con le fenditure segnala in qualche modo la finzione: è come se Strehler avesse voluto dichiarare allo spettatore: «La facciata dell'albergo è finta, di stoffa, perché siamo a teatro!». Il regista ha voluto chiaramente restituire l'atmosfera fantastica di quella che è una vera e propria «favola in tre atti».

In scena vi sono pochi oggetti, tra i quali una radio, che, posta metaforicamente a metà tra retroscena (realtà) e palco (finzione), denuncia ancora di più la teatralità. All'apertura del sipario la radio stessa è accesa e trasmette una partita di calcio: si sente la voce dello speaker che urla: «È quasi gol!». Da questo dettaglio subito si può comprendere che è una domenica pomeriggio.

Strehler ha effettuato delle modifiche rispetto all'edizione di *La grande magia* pubblicata da Einaudi: la Signora Locascio è, qui, la Baronessa Rampazzi (Dina Zanoni); la Signora Zampa e sua figlia sono diventate Marchesa Zampa (Anna Priori) e Marchesina (Martina Carpi); la Signora Marino è stata sostituita dal Barone Evaldo Rampazzi (Giancarlo Condé). L'atteggiamento di questi personaggi, in Strehler, è portato all'estremo: appaiono assai viziati, maligni, snob, come se tentassero di apparire sofisticati, essendo, in realtà, grotteschi. Il chiacchiericcio e le risate sguaiate indicano una vera e propria ridicolizzazione della classe nobiliare. Tutti fumano, giocano a carte, leggono il giornale: sono stereotipati negli atteggiamenti e negli abiti (vestono tutti di bianco). L'unica a indossare abiti scuri è la Baronessa Rampazzi: si tratta dell'unico personaggio che, a differenza degli altri, offre allo spettatore dettagli significativi sulla vita della coppia Calogero-Marta.

Quando entrano in scena, i due coniugi Di Spelta, «una coppia triste e sola»<sup>245</sup>: camminano

---

245 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente

l'uno distante dall'altra, segno del loro reciproco distacco. Un distacco che, qui, è meno forte ed evidente rispetto alla messinscena televisiva eduardiana. Marta (Eleonora Brigliadori) indossa un vestito candido – non quello scuro di Marta-Rossi nella messinscena televisiva del '64 – stringe una borsetta estiva in mano e appare «piena di vita e curiosità»<sup>246</sup>. Marta-Brigliadori sembra più superficiale e, quasi, sicura di sé (cammina a testa alta): è come se, qui, la gelosia del marito non fosse così opprimente per lei, che riesce, quindi, ad essere spensierata. Questo suo “menefreghismo” indica un maggiore distacco della moglie dal marito, rispetto ad Eduardo: Marta non sembra soffrire per la situazione con Calogero e appare, dunque, indifferente e, addirittura, «piena di vita»<sup>247</sup>.

Calogero (Giancarlo Dettori), invece, mostra, attraverso l'atteggiamento, il proprio nervosismo: è «tirato, silenzioso, fuma con un bocchino di sughero [...] [Ha] un paio di baffetti, un po' alla Chaplin, pallido, con un sorriso ironico sulle labbra»<sup>248</sup>. La sua condizione psicologica di tensione è proiettata all'esterno: fuma agitato, spegne e riaccende la sigaretta, si siede e si alza in piedi costantemente. A differenza di Calogero-Sbragia, irrigidito e sospettoso, Calogero-Dettori compie gesti più ampi e rapidi, che enfatizzano maggiormente la sua inquietudine e il suo nervosismo.

Il rapporto freddo e distaccato di Marta-Calogero è reso in maniera diversa rispetto alla messinscena eduardiana: i due non si toccano, ma si scambiano qualche battuta. Strehler proietta all'esterno l'incomunicabilità tra i due coniugi: i brevissimi dialoghi-battibecchi, le battute provocatorie tra marito e moglie manifestano chiaramente l'impossibilità di instaurare una comunicazione autentica da parte dei due personaggi.

Una figura a cui Strehler dona maggiore risalto è quella di Mariano D'Albino (Gerardo Amato): vestito da *marinaio* (l'abito non è casuale, perché anticipa in qualche modo la fuga in

---

nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, did., p. 5

246 *Ibidem*, did.

247 *Ibidem*, did.

248 *Ibidem*, did.

*motoscafo* con Marta), egli appare molto esuberante, compie ampi gesti, come se volesse catturare l'attenzione di tutti. Il suo fare spensierato e allegro, soprattutto nei confronti di Calogero, sembra nascondere con ipocrisia una forte antipatia per il marito della propria amante. Egli, inoltre, parla in italiano, ma ogni tanto sfoggia qualche battuta in inglese («Arrivederci... *Bye Bye*»<sup>249</sup>): segno ulteriore della sua volontà di mettersi in mostra.

Entrano in scena i complici di Otto, che si fingono clienti dell'albergo Metropole. Gervasio (Mimmo Craig) non si esprime in napoletano, ma in italiano, imitando i borghesi “snob” nel modo di parlare e di fumare: è come se egli cercasse di integrarsi in quel ceto, assumendo lo stesso atteggiamento grottesco di quei personaggi.

La figura di Amelia è presentata, qui, più falsa, rispetto alla versione eduardiana, in cui ella appariva buona e innocente. Quando Arturo racconta l'esperimento che Otto fece su di lui, la fanciulla dichiara di essere scoppiata a ridere e, dopo queste parole, si lascia andare ad una risata palesemente finta. È come se anche Amelia, come Gervasio, nel fingersi cliente dell'albergo, cercasse di simulare quella falsità tipica delle signore borghesi. Inoltre, la ragazza ansima spesso ed appare più tragica rispetto alla versione eduardiana: sembra voler enfatizzare la propria malattia.

L'ingresso di Otto (Renato De Carmine) viene preannunciato attraverso una serie di dettagli: *«un soffio di vento freddo fa rabbrivire i presenti e trascina via il cappello di paglia dell'Avvocato Taddei, che lo rincorre. Cadono alcuni tovaglioli di carta a terra. Il brivido passa»*<sup>250</sup>. È come se la folata di vento freddo, che agita momentaneamente alcuni oggetti “strappandoli” alla propria “normalità”, rappresentasse metaforicamente Otto Marvuglia, che – grazie al suo terzo occhio – è in grado di scuotere le anime di quei personaggi ridicoli e superficiali. Improvvisamente da sinistra compare una forte luce, che anticipa l'arrivo del Professore e che simboleggia la superiorità di Otto rispetto agli altri personaggi: in un mondo di «ciechi», egli è l'unico che riesce a vedere la «luce». Otto entra in scena, accompagnato dal suono fuori campo della canzone *Signora Illusione* di Achille

---

249 Ivi, p. 8

250 *Ibidem*, did.



Togliani, la quale rappresenta un *leitmotiv*, che ricorre nei momenti in cui vi è l'immersione nell'illusione. Il mago avanza senza parlare, lentamente, fissando il vuoto; appare convinto di sé, tiene la schiena all'indietro, fiero. Egli non osserva gli altri personaggi – come nella versione eduardiana – ma si volta immediatamente verso il mare. Qui, l'illusionista, per la sua capacità di vedere con il terzo occhio oltre l'apparenza, sa di essere superiore agli *altri*: cammina impettito e quasi sembra che danzi spensierato, senza badare al resto. Rispetto a Otto-Eduardo, Otto-De Carmine si serve maggiormente della gestica: agita le braccia, le gambe, solleva il cappello, ruota attorno ai clienti, come se facesse su di loro qualche esperimento. Egli, inoltre, parla con un'enfasi ai limiti della retorica, «bissando altre recenti autobiografiche emanazioni del regista, dal Prospero della *Tempesta* all'altro mago dell'*Illusion comique*»<sup>251</sup>. Secondo Franco Quadri, Strehler riproduce «il tormento e la gioia del creatore dell'effimero, in un conflitto quasi metaforico con la concretezza realistica di personaggio a cui lui stesso inventa una vita»<sup>252</sup>. Mentre tutti i personaggi restano immobili, Otto-De Carmine è l'unico a muoversi sul palco e, inoltre, con il tono voce enfatico, scandisce lentamente ogni parola. Si tratta, in entrambi i casi, di espedienti, attraverso cui il regista ha voluto distinguere tale personaggio, in tutto e per tutto, dagli *altri*.

Quando i clienti escono di scena, Otto siede comodamente su uno sdraio, rilassando i muscoli del corpo. Il suo stare impettito, ora, viene meno: sembra quasi che di fronte al finto pubblico egli abbia voluto recitare la parte dell'illusionista sicuro di sé e che poi, una volta rimasto solo, torni ad assumere atteggiamenti più naturali e spontanei: fuma tranquillamente e parla in dialetto romano<sup>253</sup> (intona anche il ritornello di *Daje de tacco, daje de punta*<sup>254</sup>). I suoi gesti risultano meno enfaticizzati, così come il tono della sua voce. Strehler ha voluto, così, scindere la realtà dall'illusione: attraverso questo “doppio gioco” di Otto – che da un lato recita la parte del “Professore di scienze occulte” e dall'altro mostra la propria naturalezza – il regista ha mostrato al

---

251 F. Quadri, *La magia del palcoscenico*, in «Panorama», 2 giugno 1985

252 *Ibidem*

253 Renato De Carmine era originario di Roma. Strehler ha voluto mantenere per ogni attore la propria parlata.

254 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

pubblico la differenza tra illusione o magia e quotidianità o realtà. Si possono quindi distinguere, in questa messinscena, due volti di Otto: Otto-mago e Otto-uomo.

Da un lato, «*come una furia*»<sup>255</sup> entra Zaira (Rosalina Neri), seguita dai due facchini. Ella parla con un forte accento lombardo e, di tanto in tanto, accenna anche qualche battuta in dialetto. La donna appare irritata nei confronti del marito, ma, a differenza della messinscena eduardiana, Zaira-Neri è molto più avida (si addolcisce non appena vede le cinquantamila lire di Mariano D'Albino): sembra interessata soltanto al denaro. Inoltre, rispetto a Zaira-Valter, Zaira-Neri è irrequieta ed eccitata: canta, urla e ride fragorosamente. L'incomunicabilità tra Otto e Zaira è resa da Strehler tramite differenti soluzioni rispetto ad Eduardo: marito e moglie si toccano, ma tale contatto fisico non è simbolo di unione, bensì di una pura inconciliabilità (ad esempio, la carezza che Zaira fa al marito dopo aver visto le cinquantamila lire è palesemente finta e dettata dal suo farsi più “docile” di fronte al denaro). Inoltre, Strehler sostituisce il rapido bacio della coppia con un balletto: Otto e Zaira danzano illuminati da una luce blu, che rappresenta un *leitmotiv* e che compare nei momenti in cui vi è l'immersione nell'illusione. Se nella messinscena televisiva di Eduardo era la melodia a scandire gli attimi in cui i personaggi sprofondavano nell'illusione, qui, è invece la luce blu ad avere la medesima funzione. La danza dei due coniugi (e quindi la loro vicinanza fisica) è solo un'illusione: in realtà anche questa coppia, così come Calogero e Marta, non comunica più.

Ha inizio il secondo quadro del primo atto. La scena è al buio, mentre la radio suona il tema di *Moon light serenade*. Il palco è illuminato unicamente dalla luce blu, che annuncia al pubblico lo spettacolo di illusione nel quale i personaggi si immergeranno. Rivolti verso il vero pubblico siedono i clienti dell'albergo, pronti ad assistere al numero di Otto. Al centro del palco, di spalle rispetto agli spettatori, sta il cameriere dell'albergo che presenta Otto e Zaira al finto pubblico. L'illusionista e la sua *partner* nel frattempo sono in proscenio e simulano di essere in quinta ad

---

255 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, did., p. 24

aspettare l'entrata in scena. Strehler ha voluto “ribaltare” agli occhi dello spettatore la struttura del palco: è come se il pubblico vero spiacesse dalle quinte ciò che accade durante una messinscena. Il regista offre, così, allo spettatore il punto di vista dell'attore pronto ad allestire il proprio spettacolo. Si tratta di una soluzione di *teatro-nel-teatro*.

Prima di iniziare gli esperimenti, Otto chiede la partecipazione del finto pubblico, che deve immaginare di sentire la tipica melodia degli spettacoli di illusione. Sotto il palcoscenico entrano, nella penombra, quattro suonatori con i propri strumenti (due mandolini, una fisarmonica, un violino, una batteria), che attaccano a suonare il *leitmotiv Signora Illusione*. Otto annuncia al finto pubblico l'esperimento del sarcofago egiziano dicendo: «Questo numero ho avuto l'onore di presentarlo per la prima volta nella nostra splendida Trieste»<sup>256</sup>. Qui, il regista ha voluto rimandare alla prima di *La grande magia*, che si tenne proprio a Trieste, al Teatro Verdi, il 30 ottobre del 1948.

L'apertura principale del sarcofago, collocato al centro del palco, è rivolta verso il finto pubblico, mentre il passaggio segreto sul retro è visibile al vero pubblico. Marta entra nel sarcofago. Si sente un rullo di tamburi: la donna sgattaiola fuori dall'apertura sul retro ed ecco che l'esperimento è riuscito! Il vero pubblico può così vedere coi propri occhi la fuga della moglie fedifraga. Con lo sguardo perso nel vuoto e le braccia aperte, Marta-Brigliadori appare meravigliata, estatica, come immersa in una dimensione parallela, in un sogno (non a caso, Otto dice: «Si sentirà attratta verso un mondo di sogni. Avvertirà un senso di beatitudine»<sup>257</sup>). La donna si getta tra le braccia dell'amante, che fa capolino da sotto il palcoscenico, nello spazio riservato all'orchestra. Strehler denuncia, così, la teatralità: i due personaggi, ora protagonisti del *giuoco* (sono illuminati dalla luce blu dell'illusione), escono dal palcoscenico e scendono sotto di esso, in un'area solitamente non utilizzata dall'attore. In questo modo, è come se rivelassero indirettamente allo spettatore di trovarsi a teatro.

A differenza della messinscena televisiva eduardiana, in cui tra i due amanti non vi era quasi

---

256 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

257 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

contatto fisico, qui Marta e Mariano si baciano e si abbracciano con passione. Emerge, dunque, l'intento di Strehler di contrapporre il distacco tra moglie e marito al desiderio carnale tra moglie e amante. Il regista ha, inoltre, voluto isolare il dialogo tra i due innamorati, illuminandoli e lasciando nel buio il resto dei personaggi. Marta e Mariano fuggono sul motoscafo di cartone (strumento attraverso cui il regista intende dichiarare la finzione), che scoppietta, emette fumo e percorre la platea, seguito dai musicisti, che nel frattempo suonano *Signora Illusione* (ciò significa che il finto pubblico è immerso nel *giuoco* e crede nella sparizione della donna). La luce blu torna ad illuminare i personaggi sul palco: sottolineando, così come la melodia, il coinvolgimento di tutti nell'illusione.

Resosi conto della fuga dei due amanti, Otto-De Carmine sgrana gli occhi e, per distogliere l'attenzione dei clienti dal sarcofago ancora chiuso, agita le braccia e le gambe, improvvisando un buffo balletto che scatena la risata nel pubblico. Improvvisamente Calogero-Dettori interviene, chiedendo la riapparizione della moglie: è molto agitato e nervoso, parla con un tono di voce piuttosto alto e, in alcuni momenti, urla. A differenza di Calogero-Sbragia, che appariva, sì, spazientito ma comunque composto (cercava di mantenere un certo rigore), qui, il protagonista è del tutto preda dell'agitazione. Se in Eduardo emerge maggiore rigore nei personaggi, che difficilmente si servono della gestica, ma sfruttano principalmente la mimica, in Strehler tutto è enfatizzato: gesti e tono della voce dei personaggi.

Otto-De Carmine, come folgorato da un'idea geniale, compie un grande gesto con la bacchetta magica e invita il marito al centro del palco. Calogero-Dettori indossa la cravatta storta e ha i capelli disordinati: nel copione Strehler lo definisce «*una specie di clown nervoso e triste*»<sup>258</sup>. Il regista proietta all'esterno, rendendola visibile al pubblico, l'inquietudine interiore del personaggio, che, portata all'estremo, lo rende grottesco e ridicolo.

Calogero-Dettori e Otto-De Carmine siedono su due sedie collocate al centro del palco, dando le spalle al finto pubblico: è come se l'illusionista mettesse il protagonista a proprio agio,

---

258 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, did., p. 40

strappandolo all'imbarazzo di dover confessare le proprie debolezze davanti ai clienti pettegoli. Calogero-Dettori confessa, sussurrando con un filo di voce, la gelosia verso la moglie: ammettere i propri limiti è per il protagonista segno di fragilità e motivo di vergogna, perciò non vuole farsi sentire dagli *altri*. Ma, nel momento in cui Otto-De Carmine gli chiede se ha mai sospettato della fedeltà di Marta, Calogero-Dettori non vuole riconoscere il proprio errore e grida, ad alta voce: «Mai!»<sup>259</sup>. Il protagonista si nasconde dietro una maschera, che è quella dell'incomunicabilità: egli mente di fronte al finto pubblico, fingendo di avere fede nell'*altro*.

Le luci sono soffuse e Otto-De Carmine inizia a muovere le braccia come per compiere una magia. Improvvisamente una luce potente illumina le mani di Otto: egli ha fatto apparire magicamente la scatola giapponese tappezzata di specchi. Strehler gioca molto con le luci e soprattutto con il contrasto buio-illuminazione. In questo caso, illuminare improvvisamente lo scrigno in un'atmosfera di penombra rappresenta per il regista un modo per dare al pubblico l'illusione di una vera apparizione. Spicca, dunque, l'intento di Strehler di coinvolgere nell'illusione anche il pubblico vero, che non deve restarne fuori passivamente, ma deve poter prendere parte al *giuoco*.

Con la scatola tra le mani, Calogero-Dettori rifiuta di aprirla: china la testa e, curvo su stesso (anche qui, come nella messinscena televisiva la rigidità del corpo viene meno di fronte all'ammettere implicitamente le proprie debolezze), torna a sedere al proprio posto. Otto-De Carmine, come alla conclusione di un numero, si inchina davanti al pubblico: un gesto attraverso cui il mago dichiara implicitamente allo spettatore che si tratta di un altro esperimento di illusione, di cui sarà protagonista lo stesso Calogero.

Il secondo atto si apre nella casa di Otto Marvuglia. Per la scenografia, Strehler ricorre, così come nel primo atto, ad un sipario dipinto di colore grigio, piuttosto tetro, che possiede anch'esso due fenditure laterali. Il regista ha voluto chiaramente contrapporre il colore caldo del fondale del primo atto (simbolo della ricchezza borghese) al colore freddo e cupo (segno, invece, della miseria

---

259 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

e della povertà in cui vive l'illusionista). Il regista si serve nuovamente di una scenografia dipinta, seppure l'ambiente rappresentato debba essere, secondo la didascalia eduardiana, reale. Tale ambientazione, per nulla naturalistica, concretizza sulla scena le parole di Otto: «Falsare la realtà per dare l'illusione del vero [...] Tutte le immagini che vedi, non sono la realtà! Sono tutte cose che ti trasmetto io. [...] Credi persino di essere adesso a casa mia? [...] No, non lo è»<sup>260</sup>. Il Professore lascia Calogero nel dubbio che si tratti di una mera illusione. È lo stesso dubbio verso il quale viene condotto anche lo spettatore, che, di fronte a sé, non vede una scenografia realistica, ma dichiaratamente finta: segno del *giuoco* in cui anch'esso è immerso.

Ancora, sulla scena vi sono pochi oggetti: significativo, al centro del palco, è un tavolino<sup>261</sup>. Si tratta di un oggetto scenico che assume due differenti funzioni: dapprima, funge da tavolino magico di velluto rosso (con su scritto «Otto Marvuglia»), che segnala la presenza di Otto-mago sul palco e, quindi, dell'illusione; in seguito, costituisce un tavolo da pranzo coperto da una tovaglia bianca, che, suggerisce, invece, la presenza di Otto-uomo e quindi della realtà.

Al centro del palcoscenico è seduto il Professore, impegnato nell'esperimento della «moltiplicazione degli applausi», effettuato attraverso un piccolo interruttore collegato ad un invisibile altoparlante. L'immersione nell'illusione è segnalata sia dal tavolino di velluto rosso adibito a banco magico (usato per gli esperimenti) sia dalla melodia-*leitmotiv* di *Signora Illusione*, che proviene dal fuori campo. Qui, Strehler, a differenza di Eduardo che con un effetto di straniamento (nella messinscena televisiva) mostrava la fonte del rumore, non fa vedere l'origine del suono: l'altoparlante manovrato da Otto e Gervasio è nascosto allo sguardo dello spettatore. Il regista ha voluto, così, restare fedele alla didascalia eduardiana, secondo la quale si tratta di un «*invisibile altoparlante*»<sup>262</sup>.

L'ingresso improvviso di Zaira interrompe l'esperimento di Otto. Un'interruzione che è resa

---

260 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

261 Il tavolino che assume differenti significati e funzioni, a seconda dell'uso che ne viene fatto, rimanda a quello della messinscena eduardiana di *Il sindaco del Rione Sanità*, che funge, prima, da tavolo operatorio e, poi, da tavola per la cena.

262 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari* (vol. I), cit., did., p. 346

anche attraverso la trasformazione del banco magico in tavolo da pranzo: Zaira-Neri copre il tavolino di Otto con un telo bianco e, così facendo, segna – implicitamente – la fine degli esperimenti di illusione e il ritorno alla realtà. Una realtà povera, dalla quale l' avida Zaira minaccia di fuggire: «Sparisco e no me cucche più, caro!»<sup>263</sup>, così si rivolge la donna al marito in dialetto lombardo. Strehler, qui, presenta una Zaira più esuberante (alza spesso il tono della voce e ride inopportuna) e volgare (compie gestacci che scatenano la risata nel pubblico).

L'immersione dello spettatore nei numeri di illusione di Otto riprende nel momento in cui il mago solleva la candida tovaglia e scopre, nuovamente, il tavolo magico. Con il telo bianco Otto-mago-De Carmine si esercita in alcuni buffi esperimenti di apparizione di “animali”. Egli “fa comparire” un cammello: in realtà, è lui stesso che, coprendosi col telo, imita i versi dell'animale. È come se Strehler, attraverso tale espediente comico, chiedesse al pubblico di immaginare l'apparizione di un vero cammello e, quindi, di partecipare al «giuoco».

L'arrivo del brigadiere (Sante Calogero) viene rappresentato, attraverso l'illuminazione, come un gioco di illusione: le luci si spengono improvvisamente accompagnate da una serie di colpi di pistola, poi si riaccendono ed ecco che è comparso magicamente il commissario. Si assiste ad una scena comica: il brigadiere è a terra, come catapultato sul palco per magia, mentre Otto, immerso nel suo esperimento, finge di essersi tramutato in elefante per sfuggire alla giustizia.

Nel frattempo, dalla fenditura del grande sipario grigio si affaccia Calogero: Strehler ha volutamente posto il protagonista a metà tra scena e retroscena e, quindi, a metà tra finzione e realtà, per denunciare la teatralità. Inoltre, il coprirsi il corpo con il sipario da parte del protagonista costituisce anche una sorta di metafora della sua *corazza dell'incomunicabilità*, dietro la quale nasconde le proprie fragilità.

Per scatenare la risata nello spettatore, Strehler ridicolizza la figura del brigadiere, che nel descrivere, in dialetto siciliano, i monili indossati da Marta dice: «La signora aveva indosso molti

---

263 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

gioielli [...] un anello con rubinetti gialli»<sup>264</sup>.

Calogero-Dettori entra finalmente in scena e siede al centro del palco, insieme a Otto e al commissario. Il protagonista stringe tra le mani la scatola e dichiara con fermezza: «C'è mia moglie [nella scatola]!»<sup>265</sup>. Se Calogero-Sbragia, sospettoso, non credeva alle parole del mago («Lui [Otto] sostiene che mia moglie sia rinchiusa qua dentro!»<sup>266</sup>), Calogero-Dettori, invece, crede fermamente, fin da subito, all'illusione che Otto gli offre: sua moglie è, per lui, imprigionata davvero nella scatola.

Durante il dialogo tra Otto e il commissario, Calogero, triste e affranto, viene allontanato in un angolo. Al centro del palcoscenico sta la scatola, protagonista della vicenda, collocata sopra al tavolo magico, che annuncia la partecipazione di Calogero al *giuoco* di illusione. La posizione dello scrigno non è casuale: esso è posto esattamente a metà tra la postazione Otto-De Carmine e quella di Calogero-Dettori e assume, così, il significato di “strumento di mediazione”, col quale l'illusionista introduce il protagonista nel *giuoco*.

Dopo l'uscita di scena del brigadiere, Calogero-Dettori piange e urla: il regista rende il protagonista più tragico, concretizzando, tramite la gestica, la sua condizione psicologica di dolore per la perdita della moglie. Otto comincia a trasformare il tempo e lo spazio per il protagonista, facendogli credere che ogni cosa da lui percepita non sia reale, ma appartenga alle sue “immagini mnemoniche”. Il mago compie gesti enfatici e ampi: in questo momento è proprio lui ad avere le redini del gioco e il potere di dirigere il proprio “burattino”. Strehler contrappone i due personaggi, che simboleggiano la disillusione (di fronte alla realtà del mondo vista col terzo occhio) e la volontà di alimentare la fantasia (Otto) e l'illusione (Calogero). Un'antitesi che il regista rende attraverso la coreografia (i due stanno agli angoli opposti del palcoscenico) e i costumi (Otto veste di bianco, mentre Calogero di nero).

Il Professore-De Carmine indossa immediatamente la giacca e il cappello “da prestigiatore”,

---

264 *Ibidem*

265 *Ibidem* (corsivo mio)

266 *Ibidem* (corsivo mio)



per dare l'illusione al marito tradito di trovarsi ancora nel giardino dell'albergo Metropole. Mentre Eduardo proiettava sulla parete di casa Marvuglia l'immagine dell'hotel, Strehler ricrea, invece, l'atmosfera del numero di illusione di Otto attraverso gli abiti del mago e la medesima melodia di accompagnamento del numero che si ode dal fuori campo.

Otto-De Carmine, nel tentativo di coinvolgere ancora di più il protagonista nel gioco, appare come un esaltato dialettico che, grazie al tono della voce e agli ampi gesti del corpo, è in grado di rapire e di convincere il proprio interlocutore. L'illusionista è, qui, dunque, "esagerato" nei gesti rispetto a Otto-Eduardo che comunica solo attraverso la mimica.

Alla vista del cameriere dell'albergo Calogero-Dettori resta stupito, incredulo e dice: «Ogni anno vengo... vado... là... qua... », poi afferma convinto: «Sì, in questo albergo»<sup>267</sup>. Calogero-Dettori è già entrato nel *giuoco* senza il bisogno del convincimento da parte del prestigiatore: quell'aiuto di cui aveva bisogno Calogero-Sbragia, per poter credere all'illusione.

Strehler aggiunge, rispetto al testo drammaturgico eduardiano, l'entrata in scena di Gervasio, sotto le vesti del Conte Aloisi. Tale figura viene sfruttata dall'illusionista per confermare a Calogero, una volta ancora, che si trovano davvero al Metropole. Addirittura il Conte Aloisi afferma: «E lei, apra la scatola, che diamine!»<sup>268</sup>. Otto-De Carmine mormora cantando il tema di *Signora Illusione*: Calogero-Dettori, che appare convinto a credere alle parole del mago, è del tutto immerso nell'illusione (di cui è sineddoche la melodia stessa).

Entra in scena Roberto Magliano (Vincenzo Crocitti). L'ingresso del personaggio, così come quello del brigadiere, viene reso come un gioco di prestigio: un colpo assordante di rivoltella annuncia l'arrivo del creditore di Otto. Uno sparo che ricorda quello della pistola dell'illusionista durante l'esperimento dei canarini, usato per mascherare il rumore della gabbietta truccata. Magliano-Crocitti si getta a terra, come in preda alla disperazione nella quale dice di vivere, a causa della crisi economica della propria famiglia. Otto-De Carmine si mostra, invece, del tutto tranquillo

---

267 *Ibidem*

268 *Ibidem*

e pacato: si avvicina al creditore e addirittura lo abbraccia, per tentare di calmare la sua rabbia. Il Professore-De Carmine è calato nel suo ruolo di prestigiatore e non può far trapelare, in nessun modo, il timore di Otto-uomo: il suo compito è quello di rendere credibile il gioco agli occhi di Calogero, fingendo che si tratti di una semplice illusione.

«Lui deve, non sparare, ma sparire»<sup>269</sup> dice Otto-De Carmine a Calogero. Dopo queste parole, il mago si rivolge al vero pubblico: «C'è qualcuno disposto a darmi centomila lire?»<sup>270</sup>. Si assiste, così, allo sfondamento della quarta parete: il prestigiatore non si rivolge, come in Eduardo, all'immagine dei clienti proiettata sul fondale, ma parla direttamente agli spettatori reali, che devono cessare, per un momento, di essere mare e tornare ad assumere il ruolo di pubblico. La sparizione di Magliano, in Strehler, è rappresentata diversamente, rispetto a Eduardo. La scena è illuminata dalla luce blu dell'illusione: Calogero siede al centro del palco di spalle rispetto al pubblico, come se anch'egli stesse assistendo ad uno spettacolo. Otto porge l'assegno a Roberto Magliano, poi afferra la tovaglia bianca con la quale si era precedentemente esercitato per degli esperimenti e la sventola davanti al creditore. I due personaggi, l'uno davanti all'altro, ma separati dal telo, ruotano, dirigendosi verso il fondale. Coperto momentaneamente dalla tovaglia, Magliano esce di scena, sgattaiolando fuori dall'apertura del grande sipario. L'esperimento è riuscito: il creditore è sparito! Con questo espediente, Strehler vuole estendere l'illusione non solo al personaggio di Calogero, ma anche al pubblico, che deve, quindi, prestarsi al *giuoco*.

Improvvisamente il suono di una sirena dell'autoambulanza interrompe lo spettacolo di prestigio: il regista annuncia con quel suono realistico la morte di Amelia. Entrano in scena Arturo e Zaira: tutti i personaggi sono in piedi, mentre Calogero-Dettori è ancora seduto di spalle al pubblico. È come se il protagonista, ancora immerso nell'illusione, non fosse cosciente della morte reale della fanciulla, che secondo lui fa parte di un altro, seppure tragico, esperimento.

Appresa la dolorosa notizia, Otto-De Carmine cammina lentamente sul palco, appare triste e

---

269 *Ibidem*

270 *Ibidem*

affranto. La mobilità del corpo e i gesti ampi ed enfatici, caratteristici di Otto-mago, vengono meno: non si tratta più di un gioco e il prestigiatore torna, per un momento, alla realtà nel ruolo di Otto-uomo. Invece Calogero, scosso e confuso per la morte della ragazza, crede comunque di trovarsi in un *giuoco*. Il Professore, mascherando il dolore, prosegue il suo esperimento sul protagonista: riacquista il ruolo di Otto-mago e inizia a trasformare le coordinate spaziali. Rivolto verso il pubblico, che torna a fingersi mare, il mago afferma: «Non è un muro, è mare»<sup>271</sup> e, poi, conduce Calogero al limite del boccascena, spingendolo dolcemente in avanti. Superato quel limite, Calogero-Dettori viene illuminato dalla luce blu e dal fuori campo si ode il rumore delle onde del mare che si frangono. Il superamento del limite del boccascena è reso da Strehler attraverso un gioco di luci: il resto del palco è in penombra e l'illuminazione della figura di Calogero, nel momento in cui avanza al di là del muro (e, quindi, della realtà), segnala il suo ingresso nella terrazza dell'albergo che si affaccia sul mare e, quindi, il suo sprofondare nell'illusione. Riattraversando con cautela il muro, il protagonista corre a prendere una sedia e la scatola. Poi, oltrepassa di nuovo il muro e si siede al centro della scena, «*alla ribalta nel blu*»<sup>272</sup>, tenendo lo scrigno sulle ginocchia e sorridendo estatico. Otto-De Carmine, invece, non oltrepassa il limite: il mago disilluso resta fermo nella penombra-realtà, lasciando Calogero immerso nella sua illusione.

Ha inizio il terzo atto, ambientato all'interno dell'appartamento del protagonista. La scena è al buio ed è presente soltanto un grande lampadario sospeso al centro del palco, il quale emana una luce fioca: una luce che a malapena lascia intravedere i personaggi sul palco: Otto, Gennarino (Francesco De Rosa) e Gregorio Di Spelta (Diego Gueci). Anche Strehler, così come Eduardo, si è servito del buio in scena, per veicolare un significato particolare: la chiusura delle finestre e, dunque, l'impossibilità di ogni contatto con l'esterno, indicano metaforicamente la prigionia di Marta all'interno della scatola.

Durante il dialogo tra Otto e Gregorio Di Spelta, il regista inserisce alcuni momenti comici,

---

<sup>271</sup> *Ibidem*

<sup>272</sup> Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, did., p. 76

come lo schiaffeggiarsi dei due personaggi con i propri capelli. Attraverso il fratello Di Spelta, Strehler porta all'estremo la vuotezza e la superficialità tipica dei borghesi: gli stessi che, per un proprio tornaconto, preferiscono dichiarare Calogero folle. È proprio il fratello Gregorio ad identificarsi nel *leitmotiv*: «Perché non vuole ammettere che ci troviamo di fronte a un pazzo?»<sup>273</sup>. Anche gli altri membri della famiglia Di Spelta, in quanto appartenenti alla classe borghese, sono ridicolizzati da Strehler: Rosa è «una stregghetta grassa e maligna», Oreste «un ometto tutto nero» e madre Matilde è «*enorme, vestita di nero, truccata*»<sup>274</sup>. Anche gli abiti scuri di tali personaggi alludono alla negatività che essi trasmettono: nessuno di loro intende comprendere la situazione di Calogero: la loro preoccupazione primaria riguarda il giudizio altrui e i pettegolezzi della gente. Tra tutti, spicca in particolar modo il personaggio della madre Matilde (per la cui parte Strehler sceglie un attore maschile, Giancarlo Condé) che è rappresentata in maniera parodistica: il suo finto patetismo risulta ancor più marcato, anche attraverso la vocina in falsetto e stridula di Condé.

Calogero-Dettori entra in scena ed è notevolmente cambiato rispetto ai due atti precedenti. Nonostante la luce fioca del lampadario, lo spettatore può scorgere i suoi baffi scomposti e i suoi capelli spettinati e ingrigiti, la sua vestaglia e la sua schiena ricurva (proprio come quella di Calogero-Sbragia, segno della sua decadenza). Immediatamente il protagonista afferra una sedia e si posiziona di spalle rispetto a Otto-De Carmine, anch'egli seduto. Attraverso tale prossemica (i due personaggi non si guardano) Strehler concretizza sul palco l'incomunicabilità, che è il fulcro della commedia e che caratterizza le coppie Calogero-Marta e Otto-Zaira. Il protagonista è adirato con il Professor Marvuglia, perché il «giuoco» nel quale è coinvolto sembra non finire mai. Tale posizione esprime chiaramente la sua *non-volontà* o incapacità di comunicare con l'*altro*.

Poi, il protagonista decide di parlare. Qui, Strehler aggiunge alcune battute in più rispetto alla versione di Eduardo:

CALOGERO. Tu ti prendi gioco di me [...] Tutti così voialtri prestigiatori! Dal più piccolo al più grande. Fino a quello massimo. Il quale, poi, secondo me, è il più carogna di tutti! [...] Forse dipendi

273 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

274 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, did., p. 87

anche tu da qualcun altro più grande e più carogna di te<sup>275</sup>.

Con queste parole il regista ha voluto fare riferimento al tragico gioco della vita e a quei dolorosi e inevitabili “esperimenti” (la morte dell’innocente Amelia) ai quali si dedica il più grande e importante Prestigiato.

Per poter uscire definitivamente dal *giuoco* il protagonista deve abbandonarsi al proprio istinto. Gennarino, su ordine di Otto, entra in scena con un piatto di spaghetti: un piatto che è, effettivamente, vuoto, ma che Strehler illumina con una luce rossa, la quale simula il sugo al pomodoro e rappresenta anche la passione carnale, l’istinto, a cui Calogero deve lasciarsi andare.

L’illusione ha ormai preso il sopravvento: la luce blu illumina il centro del palcoscenico, nel quale è collocata la scatola-talismano. Calogero-Dettori si accascia su di essa, abbracciandola, baciandola, proprio come se fosse la moglie in carne e ossa. Poi, egli osserva il suo riflesso sugli specchietti della scatola (Strehler resta fedele alla didascalia dell’edizione eduardiana, a differenza della messinscena televisiva): i capelli sono ancora grigi, perché il gioco è perfetto e fornisce tutte le sensazioni, anche quella della vecchiaia. Calogero immagina come sarà da anziano e, facendo strane smorfie col viso (che scatenano la risata), dice: «La pelle flaccida che pende giù, il labbro pendulo e umido di saliva. Che schifo!»<sup>276</sup>. A differenza di Calogero-Sbragia, Calogero-Dettori compie gesti più ampi: solleva il braccio sinistro, muove la mano, articolando le dita come per frugare nel punto in cui suo sguardo è fissato e, alla fine, con un gesto metaforico, afferra uno dei tanti pensieri che balenano la sua mente. Si abbandona al proprio istinto dicendo tutto ciò che gli passa per la testa: egli pensa ad un termometro, ma, inizialmente, non riesce a pronunciare la parola. Lampante è qui il riferimento a Luca Cupiello, nel momento in cui non riesce a dire «Ci riuniamo»: «Ecco che quando viene Natale, Pasqua, queste feste ricordevoli... Capodanno... *ci rinuchiamo... ci ruminiamo...*» (Luca Cupiello)<sup>277</sup>.

---

275 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell’Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, p. 83

276 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

277 E. De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, in *Cantata dei giorni pari*, cit., p. 388

Durante il suo monologo, Calogero-Dettori si lascia andare ad ogni tipo di pensiero e, di tanto in tanto, «singhiozzando come i tenori della Tosca, indegnamente»<sup>278</sup> canta: «Io che non ho mai amato tanto la vita... la vita!»<sup>279</sup>. Poi, egli si avvicina alla scatola luccicante, illuminata dalla luce blu, ma non la tocca. Quasi folgorato dal ricordo della moglie, corre verso l'armadio e raccoglie alla rinfusa abiti, biancheria, cappelli e scarpette. Torna al centro della scena, lascia cadere tutto a terra e, infine, si inginocchia. Anche qui, Calogero-Dettori si rivolge direttamente alle vesti di Marta, come se si trattasse della moglie in persona: solleva in aria tutti i capi e li stringe a sé perdutamente. Alla fine, il protagonista riesce ad ammettere i propri sbagli. Oltre a confessare di essere «diventato “marito”»<sup>280</sup> (come nella versione eduardiana), Calogero-Dettori aggiunge qualche battuta in più.

CALOGERO. So che sei rinchiusa in questa scatola e che ti ci ho rinchiusa io. Per il mio egoismo. E adesso che l'apro. E ti vedrò. E subito ti dirò: come sei bella; oh, come mi piaci; oh, come ti amo e subito, io giovane come un attimo fa all'inizio di questo gioco<sup>281</sup>.

Qui, il protagonista riesce, momentaneamente, a ritrovare la comunicazione, quella autentica, e lo fa in maniera più evidente rispetto a Calogero-Sbragia, arrivando addirittura a dire di amare la moglie.

Calogero-Dettori, inginocchiato con la scatola tra le mani, è sul punto di “liberare” definitivamente la moglie. Avvicina lentamente la mano sull'apertura dello scrigno e inizia a contare: «Uno... due...»<sup>282</sup>. Al «Tre» ecco che appare Marta meravigliata e timorosa. Ella sta immobile, come una bambola di porcellana, su un piedistallo al centro del palco illuminato interamente dalla luce blu. La donna, per l'abito e l'acconciatura, sembra non essere cambiata dalla fuga di quattro anni prima. Otto-De Carmine, insieme a Zaira, da sotto la piattaforma rialzata, mostra a Calogero la moglie, attraverso il classico gesto con cui i prestigiatori presentano la

---

278 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, did., p. 94

279 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

280 E. De Filippo, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, cit., p. 374

281 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, p. 96

282 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998

conclusione di un esperimento al pubblico. Marta-Brigliadori scende dal piedistallo, si avvicina al marito e lo abbraccia. Strehler, però, adotta una soluzione differente rispetto a Eduardo. Nella messinscena televisiva del '64, dopo un attimo di silenzio, Marta-Rossi confessava tutta la verità a Calogero. Qui, invece, Marta-Brigliadori, in un primo momento, sembra stare al gioco:

MARTA. Abbiamo tutti avuto la sensazione che siano veramente passati quattro anni. Un esperimento come questo, mai più. Là dentro, anche per me, mi pareva che il tempo non passasse mai. E adesso di nuovo la realtà... qui... io e te soli e non ci crederanno... la tua famiglia... farà di tutto per dividerci<sup>283</sup>.

Otto e Zaira, nel frattempo, applaudono e incitano la donna a prestarsi al *giuoco*, affinché l'illusione risulti perfetta agli occhi di Calogero. Dopo varie menzogne, Marta non riesce più a fingere e decide di confessare tutta la verità al marito. La scelta di rifiutare l'illusione a favore della realtà viene resa sulla scena ancora una volta tramite un gioco di luci: improvvisamente la luce blu, che indica l'immersione nell'illusione e nel *giuoco* da parte dei personaggi, si spegne e, sulla scena, torna l'illuminazione realistica di casa Di Spelta. Il passaggio da illusione a realtà viene sottolineato anche attraverso il cambiamento dell'aspetto estetico di Marta stessa. Se durante il *giuoco* ella appariva una creatura perfetta e immutata (come nei sogni), una volta tornata alla realtà la donna cambia del tutto: ha i capelli spettinati, indossa un abito scuro e i suoi gesti sono più spontanei e naturali (ella cessa di essere una bambola di porcellana e decide di rivelare tutta la verità). Marta-Brigliadori confessa i propri errori, ma in questa versione emerge un'importante differenza rispetto a quella eduardiana: non un tradimento, ma molti.

MARTA. Ti ho tradito, nella mia vita ci sono stati altri uomini. E tu lo devi sapere<sup>284</sup>.

Se nella messinscena televisiva di Eduardo, un unico adulterio di Marta poteva quasi essere perdonato, perché dato dalla volontà di fuggire dall'oppressione del marito, qui i molteplici tradimenti della moglie sembrano non avere giustificazioni. Strehler rappresenta Marta come una donna assai leggera e superficiale.

Dopo aver ammesso i propri tradimenti, Marta-Brigliadori si siede su una sedia: è in lacrime

---

283 *Ibidem*

284 *Ibidem*

e il suo volto esprime delusione, amarezza e un senso di umiliazione.

Di fronte alla realtà dei fatti, Calogero-Dettori, sicuro di sé e con violenza, rifiuta tutto ciò che lo circonda: l'«immagine di “moglie che torna”» e anche quella di «“meraviglioso giocoliere con *partner*”»<sup>285</sup>. Egli decide di assumere la guida del *giuoco*, di cui adesso dichiara di essere l'unico vero protagonista. Afferra il bastone che Otto utilizzava per i suoi spettacoli e grida: «E adesso il gioco lo prendo in mano solo io! Io ho cominciato e io lo porto a termine. Tu guarda il mio terzo occhio»<sup>286</sup>. Dopo aver cacciato da casa sua tutti gli altri personaggi, egli volta le spalle al vero pubblico: adesso è lui il prestigiatore pronto a mostrare agli spettatori il suo numero. Solleva le braccia e dice: «Sparite tutti. E uno e due e tre!». Dall'alto precipita uno scuro fondale di tela, al di là del quale restano Otto, Zaira e Marta: l'esperimento è riuscito, perché i personaggi sono scomparsi. Calogero-Dettori, rimasto solo al di qua del fondale con la sua inseparabile scatola chiusa, è illuminato dalla luce blu. Egli afferra la paglietta del mago e se la mette in testa, inclinandola «come i comici del varietà»<sup>287</sup>. Nel frattempo si ode la musica di *Signora Illusione*, che, insieme alla luce blu, segnala la partecipazione al *giuoco* da parte di Calogero. Il protagonista canticchia la melodia e accenna qualche passo di *claquettes*. Infine, egli sfonda la quarta parete e si rivolge al pubblico dicendo: «Anche voi, la vostra scatola... sempre chiusa... chiusa»<sup>288</sup>. Infine Calogero-Dettori, estatico, inizia a danzare, cullato dalla melodia-*leitmotiv* che sancisce il suo essere definitivamente sprofondato nell'illusione. Un'illusione che in Strehler non si confonde con la realtà, come in Eduardo, ma ne resta ben distinta: questo è segnalato dalla presenza della luce blu e della musica di *Signora Illusione*.

---

285 *Ibidem*

286 *Ibidem*

287 Trascrizione mia dal copione di *La grande magia* di Giorgio Strehler del 1985, consultato direttamente nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, *id.*, p. 101

288 Trascrizione mia dalla registrazione video della messinscena di *La grande magia* di Strehler del 1998



## Conclusione: Eduardo e Strehler a confronto

La mia tesi è nata con l'intento di analizzare *La grande magia* di Eduardo: una commedia inizialmente “sfortunata”, che ottenne successivamente (ben 37 anni dopo) il meritato successo, grazie alla messinscena di Giorgio Strehler. Centrale, in tale progetto, è, quindi, il raffronto tra le messinscene di Eduardo e di Strehler, fornendo anche varie interpretazioni sulle diverse soluzioni adottate dai due registi. Innanzitutto emerge una prima importante differenza: il rifiuto da parte di Strehler del dialetto napoletano. Il regista ha volutamente trasformato il linguaggio originale del testo drammaturgico e ha costruito una sorta di *puzzle* composto dalle diverse parlate degli attori: una soluzione che permette di abbracciare più “culture” e modi di pensare italiani (di cui il linguaggio diventa simbolo) e di coinvolgere nel *giuoco* un pubblico nazionale.

Tra le soluzioni adottate dal regista triestino, quella più significativa riguarda senza dubbio l'illuminazione. L'illusione in Strehler si colora di blu, nel senso che la luce azzurra viene utilizzata per segnalare al pubblico lo sprofondare nel «giuoco» da parte dei personaggi. Una luce che diventa, quindi, il simbolo della magia e dell'illusione. Inoltre, Strehler, attraverso giochi di luce e un'alternanza illuminazione-buio, costruisce sul palco veri e propri numeri di prestigio: l'apparizione magica della scatola e del brigadiere, la sparizione di Magliano, quella di Otto, Marta e Zaira alla fine del terzo atto. Strehler proietta all'esterno l'illusione di Calogero e la mostra allo spettatore per coinvolgerlo nel *giuoco*. Si crea così una sorta di empatia tra lo spettatore e il personaggio. La soluzione adottata da Strehler si differenzia da quella originale di Eduardo, che non pone l'accento sull'illuminazione e non presenta sulla scena numeri di prestigio.

In Eduardo l'illusione di Calogero viene concretizzata sul palco solo in due momenti, con l'immagine del mare sovrimpressa nella messinscena televisiva e con la proiezione dei clienti dell'albergo sulla parete. In entrambi i casi, Eduardo ha voluto semplicemente annunciare al pubblico l'illusione, senza coinvolgere il pubblico nel «giuoco» attraverso numeri di prestigio, come fa Strehler. L'illusione del protagonista viene relegata nella sua interiorità e nella sua psiche

(ad eccezione di alcuni momenti in cui viene mostrata al pubblico). Ne è un esempio la sparizione di Magliano, che non è effettivamente una sparizione, perché il personaggio esce semplicemente di scena. Lo spettatore si trova, quindi, ad osservare dall'esterno ciò che accade, senza prenderne parte: si assiste ad un “distacco” tra pubblico e protagonista. Eduardo fa sì che il punto di vista di Calogero (e, quindi, la sua illusione), non essendo proiettato all'esterno sul palco, debba essere immaginato dallo spettatore.

Per quanto riguarda la scenografia, il testo drammaturgico eduardiano descrive nel dettaglio la struttura della facciata dell'albergo Metropole per nulla naturalistica. Già nella messinscena televisiva, Eduardo allestisce un'ambientazione alquanto finta e claustrofobica (circondata da inferriate). Ma nella versione strehleriana, la finzione è ancora più evidente: la costruzione tridimensionale della facciata dell'hotel scompare e lascia spazio ad un semplice sipario dipinto, con su scritto «Hotel Metropol». Strehler porta così all'estremo la finzione della scenografia non-naturalistica e denuncia la teatralità.

Anche nei personaggi delle due messinscene emergono alcune differenze. A parte alcune modifiche nei nomi apportate da Strehler (la signora Locascio diventa la baronessa Rampazzi e la signora Marino si trasforma nel Barone Rampazzi), i gesti dei personaggi sono differenti nelle due versioni. Eduardo si esprime con la mimica, quasi immobilizzando il resto del corpo, inducendo così il pubblico a focalizzare la propria attenzione sulle espressioni facciali. È il caso di Otto-Eduardo, che alternando “viso mobile” e “mimica discreta”, comunica tramite i movimenti del volto; solo in alcuni casi muove le mani, come per compiere una magia. Anche Calogero-Sbragia irrigidisce il corpo (metafora del suo sospetto perenne nei confronti dell'*altro*) e si esprime attraverso la mimica, in particolare si serve del viso mobile, senza mai giungere ad una deformazione del volto. Marta-Rossi lascia trapelare la propria sofferenza attraverso il silenzio e i gesti misurati, che simboleggiano l'impossibilità della donna di “muoversi” libera, a causa della gelosia del marito. Anche gli abiti scuri che indossa indicano la sua infelicità.

Strehler, invece, si serve di tutto il corpo degli attori: i personaggi compiono gesti molto ampi ed enfaticizzati, che esprimono, portandola all'estremo, la loro condizione psicologica. Otto-De Carmine agita le mani e le braccia, ruota attorno ai personaggi, danza e, nell'esperimento di apparizione degli animali, imita un elefante e un cammello. Calogero-Dettori, a differenza di Sbragia, non tenta neppure di mantenere un certo rigore, ma, anzi, alza la voce, grida, si dispera. Addirittura, durante il monologo finale, egli si fissa in una maschera, deformando il proprio volto e scatenando così la risata nel pubblico. Marta-Brigliadori viene presentata come una moglie piuttosto "menefreghista" e superficiale, che sembra quasi non soffrire per la gelosia del marito. La sua leggerezza è estremizzata: il fatto che nella sua vita vi siano stati tanti uomini (come lei stessa confessa) indica la sua incapacità di costruire un rapporto stabile con l'*altro*. Anche Zaira-Neri appare avida, ipocrita e, soprattutto, più esuberante di Zaira-Valter: in Strehler è una donna agitata e nervosa, che riesce a calmarsi solo di fronte alla vista dei soldi. Persino i clienti dell'albergo sono "esagerati": il regista, per denunciare la superficialità e la falsità borghesi, rende i personaggi grotteschi e ridicoli nella loro stereotipia. Strehler, rispetto a Eduardo, ricerca l'espedito comico nell'esagerazione: la sua versione presenta vari momenti farseschi che fanno divertire lo spettatore.

Ciò che emerge da questa analisi è un modo diverso di rappresentare l'incomunicabilità eduardiana. Eduardo si serve del silenzio, del distacco fisico e di un parlare inautentico. Strehler, invece, rifiuta il distacco tra i personaggi (in particolare tra Calogero e Marta) e predilige brevi dialoghi e battibecchi, che indicano l'impossibilità di instaurare una comunicazione vera e profonda.

Analizzare le due messinscene di *La grande magia* mi ha permesso di approfondire il significato profondo e attuale dell'opera, osservando due diversi modi di fare teatro. Inoltre, attraverso questo lavoro, ho potuto coltivare maggiormente la mia passione per Eduardo. La stessa passione che mi ha spinto ad analizzare, oltre alla versione originale di *La grande magia*, anche quella di Strehler e di ricercare nel punto di vista di un altro regista una nuova interpretazione della commedia.

## Bibliografia

### Bibliografia dei testi dell'autore

- E. De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, a cura e con introduzione di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 2015 (I edizione: 1959)
- E. De Filippo, *La grande magia* in *Cantata dei giorni dispari* (volume I), a cura e con introduzione di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 2014 (I edizione: 1951)
- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari* (volume II), a cura e con introduzione di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 2018
- E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari* (volume III), a cura e con introduzione di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 1995

### Bibliografia della critica sull'autore (in ordine cronologico)

#### Saggi

- F. Frascani, *La Napoli amara di Eduardo De Filippo*, Firenze, Parenti, 1958
- G. B. De Sanctis, *Eduardo De Filippo commediografo neorealista*, Perugia, Unione Arti Grafiche, 1959
- S. D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1952
- G. Magliulo, *Eduardo*, Bologna, Cappelli, 1959
- E. Bentley, *The Genius of Italian Theatre*, New York, The New American Library, 1964
- M. B. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Roma, Trevi, 1974
- F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975
- J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976
- T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977
- C. Molinari, V. Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1979
- G. Antonucci, *Eduardo De Filippo*, Firenze, Le Monnier, 1981
- A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Eduardo*, Milano, Mursia, 1982
- F. Frascani, *Eduardo segreto* (biografia), Napoli, Delfino, 1982
- E. Giammattei, *Eduardo De Filippo*, Firenze, La Nuova Italia, 1982
- F. Di Franco, *Le commedie di Eduardo* (repertorio), Bari, Laterza, 1984
- M. Giammusso, *Vita di Eduardo* (biografia), Milano, Mondadori, 1993
- A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, II Edizione con bibliografia riveduta e accresciuta (I Edizione del 1988)

P. Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, con prefazione di F. Marotti, Roma, Edizioni Kappa, 1995

E. Testoni (a cura di), con scritti di Marcello Pera, Franco Asciutti, Maurizio Giammusso, Anna Barsotti, Fiorenza Di Franco, Paola Quarenghi, Antonella Ottai, Ferruccio Marotti, *Eduardo De Filippo: atti del Convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, Catanzaro, Rubbettino, 2004

N. Warburton, *Il primo libro di filosofia*, Torino, Einaudi, 2007

A. Barsotti, *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Imola (Bologna), Cue Press, 2018

### **Altri studi**

G. Strehler, *Eduardo e "La grande magia"* in AA.VV., *Omaggio a Eduardo, Atti del Convegno «I tanti volti di Eduardo»* (Milano, Sala del Grechetto, 1 aprile 1985), organizzato dal Comune di Milano, ripartizione Cultura e Spettacolo, Piccolo Teatro di Milano, Salone Pier Lombardo, a cura dell'Ufficio stampa del «Piccolo Teatro di Milano», Milano, 1985

P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro* (volume II), *Cantata dei giorni dispari* (tomo I), edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005

### **Articoli su quotidiani o periodici**

Gli articoli elencati di seguito fanno riferimento alla prima messinscena di *La grande magia* di Eduardo.

E. Contini, in «Il Messaggero», 21 gennaio 1950; cit. da P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, in E. De Filippo, *Teatro* (vol. II), *Cantata dei giorni dispari* (tomo I), a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005)

G. Gigliozzi, in «Avanti!», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

G. F. Luzi, in «La Libertà d'Italia», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

P. Parsi, in «Il Quotidiano», 21 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

C. Trabucco, in «Il Popolo», 21 gennaio 1950 (cit. *Ibidem*)

R. Radice, in «L'Europeo», 29 gennaio 1950 (cit. da *Ibidem*)

G. Mosca, in «Oggi», 23 febbraio 1950 (cit. da *Ibidem*)

E. De Filippo, *Confessione di un figlio di mezzo secolo*, in «Il Dramma», n. 105, 15 marzo 1950

M. Mida, in «Il Nuovo Corriere», 17 luglio 1950; cit. da P. Quarenghi, *Nota introduttiva a La grande magia*, cit.

G. Prosperi, in «Il Tempo», 7 febbraio 1974 (cit. da *Ibidem*)

T. Kezich, *Quella «grande magia» di Eduardo*, in «la Repubblica», 8 gennaio 1985

### **Recensioni**

Gli articoli elencati di seguito fanno riferimento alla messinscena di *La grande magia* per la regia di Giorgio Strehler.

S. Giacomini, *Eduardo autore Strehler regista ed ecco la "Magia"*, in «la Repubblica», 12 giugno 1984

A. Cannavò, *Strehler crea un'altra illusione*, in «il Giornale», 20 febbraio 1985

R. Palazzi, *Ore 16, Strehler prova la «Magia» di Eduardo*, in «Corriere della Sera», 20 febbraio 1985

M. G. Gregori, *Strehler «svela» Eduardo*, in «l'Unità», 21 febbraio 1985

U. Ronfani, *Apri la scatola, troverai Eleonora*, in «Il Giorno», 21 febbraio 1985

G. D. Bonino, *Il mago ha incantato Strehler*, in «La Stampa», 1° aprile 1985

G. Baffi, *Toglierò quella spina a Eduardo*, in «la Repubblica», 4 aprile 1985

E. Fiore, *Per rendere omaggio a Eduardo vi racconto di un suo amore deluso*, in «Il Mattino», 7 aprile 1985

S. Del Pozzo, *Eduardo alla milanese*, in «Panorama», 14 aprile 1985

M. G. Gregori, *La grande illusione di Eduardo*, in «l'Unità», 3 maggio 1985

U. Ronfani, *Strehler nella scatola del mago Eduardo*, in «Il Giorno», 3 maggio 1985

T. Abate, *Di gran carriera fino a Strehler*, in «il Giornale», 4 maggio 1985

P. Lucchesini, *Strehler-Eduardo: in quella coppia c'è tutta la grande magia del teatro*, in «La Nazione», 4 maggio 1985

R. De Monticelli, *Il marito tradito si rifugia nell'illusione*, in «Corriere della Sera», 4 maggio 1985

M. Serenellini, *Quanti poetici inganni nella «Magia» di Eduardo*, in «Il Secolo XIX», 4 maggio 1985

T. Abate, *Strehler illusionista, al secolo Eduardo, «Con Grande magia farò apparire Beckett»*, in «Il Giornale», 5 maggio 1985

P. Calcagno, *Il gioco di prestigio per battere la vita*, in «Il Mattino», 5 maggio 1985

A. Morsaniga, *La vita è illusione parola di Eduardo!*, in «La Sicilia», 5 maggio 1985

M. Serenellini, *L'illusione di Eduardo*, in «il Resto del Carlino», 5 maggio 1985

P. A. Paganini, *«La Grande Magia» al Piccolo*, «La Notte», 6 maggio 1985

O. Bertani, *Magiche dolenti ombre*, in «Avvenire», 7 maggio 1985

C. A. Cibotto, *Un sogno ad occhi aperti con Eduardo e Strehler*, in «Il Gazzettino», 7 maggio 1985

T. Chiaretti, *Eduardo secondo Strehler*, in «la Repubblica», 7 maggio 1985

S. Colombo, *Eduardo degli incantesimi*, in «il Resto del Carlino», 7 maggio 1985

G. De Chiara, *L'incontro storico tra Eduardo e Strehler*, in «Avanti!», 7 maggio 1985

R. De Monticelli, *Trionfale «Magia» di Eduardo-Strehler*, in «Corriere della Sera», 7 maggio 1985

- E. Fiore, *Un canto amorevole per la dolce chimera che si chiama teatro*, in «Il Mattino», 7 maggio 1985
- G. Geron, *Magia di Eduardo, illusioni di Strehler*, «il Giornale», 7 maggio 1985
- G. Liotta, *La vita? Un bizzarro, patetico gioco di prestigio*, in «Giornale di Sicilia», 7 maggio 1985
- P. Lucchesini, *Il teatro, che utopia... Il magico Eduardo secondo Strehler*, in «La Nazione», 7 maggio 1985
- P. Paganini, *La «grande magia» firmata Strehler*, in «Corriere del Ticino», 7 maggio 1985
- G. Polacco, *La grande magia teatrale del duo Strehler-Eduardo*, in «Il Piccolo», 7 maggio 1985
- A. Savioli, *Il vicolo delle meraviglie*, in «l'Unità», 7 maggio 1985
- G. Strehler, *Gli appassionati appelli di Eduardo*, in «Il Piccolo», 7 maggio 1985
- C. M. Pensa, *Siamo tutti personaggi da fiaba*, in «Oggi», 22 maggio 1985
- U. Ronfani, *Strehler e Parenti: è stata propria una grande magia*, in «Il Giorno», 14 maggio 1985
- R. Bonacina, *Un soffio per Eduardo*, in «Il Sabato», 18 maggio 1985
- G. Filippini, *Parenti: mi ha dato molto questa amicizia con Strehler*, in «Gazzetta di Parma», 23 maggio 1985
- G. Grossini, *«La Magia» strehleriana trasforma anche Eduardo*, in «Corriere di Novara», 23 maggio 1985
- M. Grande, *Giorgio e il mago*, in «Rinascita», 25 maggio 1985
- R. Cirio, *Dimenticare Eduardo*, in «L'Espresso», 2 giugno 1985
- F. Quadri, *La magia del palcoscenico*, in «Panorama», 2 giugno 1985
- T. Abate, *Luca: nel nome del padre, «Commedia bellissima Strehler un vero mago»*, in «il Giornale», 7 giugno 1985
- G. Blasich, *La grande magia*, in «Letture», agosto – settembre 1985
- R. Zago, *Al Piccolo Teatro per la regia di Giorgio Strehler: «La grande magia»*, in «Teatro», 1° settembre 1985
- G. Strehler, *Strehler, perché gli resi omaggio con «La grande magia»*, in «Il Mattino», 31 ottobre 1994
- C. Cannella, *Si rinnova la Magia*, in «Vivimilano», 13 maggio 1998
- M. G. Gregori, *Eduardo e l'ultima illusione di Strehler*, in «l'Unità», 13 maggio 1998
- A. Calbi, *Quella magia piena di ricordi*, in «la Repubblica», 14 maggio 1998
- A. Cattaneo, *Grande magia nel segno di Strehler*, in «Corriere della sera», 14 maggio 1998
- G. Verga, *Nuova «Magia», per Strehler*, in «Il Giorno», 14 maggio 1998
- M. Poli, *Ritorna la Grande Magia ma è troppo malinconica*, in «Corriere della sera», 20 maggio 1998

## **Sitografia**

Piccolo Teatro Strehler: <https://www.piccoloteatro.org/it/pages/giorgio-strehler>



## Teatrografia

### Eduardo

La maggior parte delle opere di Eduardo sono state da lui raccolte e pubblicate all'interno dei volumi di Einaudi:

- 1) *Cantata dei giorni pari*, a cura e con introduzione di A. Barsotti, Torino, Einaudi, 2015
- 2) *Cantata dei giorni dispari*, a cura e con introduzione di A. Barsotti, Torino, Einaudi: vol. I, 2014; vol. II, 2018; vol. III, 1995.

Di seguito elenco, in ordine cronologico, tutte le commedie citate all'interno della tesi, indicando l'anno di composizione, il numero di atti che le compongono, la data del debutto, la regia e gli attori:

In *Cantata dei giorni pari*:

1. *Farmacia di turno*, atto unico, 1920. Debutto: 16 aprile 1921, Teatro Nuovo di Napoli, attori: Compagnia di Vincenzo Scarpetta
2. *Uomo e galantuomo (Ho fatto il guaio? Riparerò!)*, tre atti, 1922. Debutto come *Ho fatto il guaio? Riparerò!*: 1924, Teatro dei Fiorentini di Napoli, Compagnia di Vincenzo Scarpetta, attori: Vincenzo (Alberto De Stefano), Eduardo (Gennaro De Sia).  
Debutto come *Uomo e galantuomo*: 23 febbraio 1933, Teatro Sannazzaro di Napoli, regia di Eduardo, Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo», attori: Eduardo (Gennaro), Peppino (Alberto), Titina, Tina Pica, Dolores Palumbo, Gennaro Pisano, Pietro Carloni, Luigi e Peppino De Martino e altri.
3. *Ditegli sempre di sì*, due atti, 1927. Debutto: 1927, attori: Compagnia di Vincenzo Scarpetta, Vincenzo (Michele). Poi riproposta dalla Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 10 novembre 1932, Teatro Nuovo di Napoli, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Michele), Titina (Teresa), Peppino (Luigi), Tina Pica, Dolores Palumbo, Gennaro Pisano, Pietro Carloni, Luigi e Peppino De Martino, Ninuccia e Margherita Pezzullo.
4. *Sik-Sik, l'artefice magico*, atto unico, 1930. Debutto della Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 4 gennaio 1932, Teatro Kursaal di Napoli.
5. *Natale in casa Cupiello*, atto unico (1931) poi due atti (1932-33) poi tre atti (1934-43). Debutto come atto unico con la Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 25 dicembre 1931, Teatro Kursaal di Napoli, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Luca Cupiello), Titina (Concetta), Peppino (Nennillo), Pietro Carloni, Agostino Salvetti, Dolores Palumbo, Tina Pica, Luigi De Martino, Alfredo Crispo, Gennaro Pisano e G. Berardi.  
Debutto come due atti con la Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 27 dicembre 1932, Teatro Sannazzaro di Napoli.

- Debutto come tre atti con la Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 9 aprile 1934, Teatro Odeon di Milano.
6. *Uno coi capelli bianchi*, tre atti, 1935. Debutto: 26 gennaio 1938, Teatro Quirino di Roma, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Giambattista Grossi), Peppino (Giuliano Grimaldi) e altri.
  7. *L'abito nuovo*, tre atti, 1936 (commedia tratta dall'omonima novella di Luigi Pirandello). Debutto con la Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 1° aprile 1937, Teatro Manzoni di Milano, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Michele Crispucci), Peppino (Concettino Minutolo), Titina (Clara) e altri.
  8. *Non ti pago!*, tre atti, 1940. Debutto con la Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 8 dicembre 1940, Teatro Quirino di Roma, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Ferdinando Quagliuolo), Peppino (Mario Bertolini), Margherita Pisano, Gennaro Pisano, Gigino Pisano, Milena Bianchi, la piccola Coley, Piero Ragucci, Giovanni Amato, Giuseppe Rotondo, Enzo Donzelli, Italia Marchesini, Irma De Simone.
  9. *Io, l'erede*, tre atti, 1942. Debutto con la Compagnia «Teatro Umoristico I De Filippo»: 5 marzo 1942, Teatro La Pergola di Firenze, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Ludovico Ribera), Peppino (Amedeo Selciano), Pietro Carloni, Margherita Pisano, Gennaro Pisano, Italia Marchesini, Giovanni Amato e la piccola Isa Barzizza.

In *Cantata dei giorni dispari (volume primo)*:

1. *Napoli Milionaria!*, tre atti, 1945. Debutto con la Compagnia «Teatro di Eduardo con Titina De Filippo»: 25 marzo 1945, Teatro San Carlo di Napoli, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Gennaro), Titina (Amalia), Pietro Carloni, Dolores Palumbo, Tina Pica, Vittoria Crispo, Clara Crispo, Ester Carloni, Giuseppe Rotondo, Clara Luciani e altri.
2. *Questi fantasmi!*, tre atti, 1945. Debutto con la Compagnia «Teatro di Eduardo con Titina De Filippo»: 7 gennaio 1946, Teatro Eliseo di Roma, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Pasquale Lojacono), Titina (Armida), Tina Pica (Carmela), Giovanni Amato (Raffaele), Pietro Carloni (Alfredo Marigliano) e altri come Clara Crispo, Piero Ragucci, Vittoria Crispo, Peppino De Martino, Rosita Pisano, Elena Altieri, Ester Carloni, Clara Luciani.
3. *Filumena Marturano*, tre atti, 1946. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo»: 7 novembre 1964, Teatro Politeama di Napoli, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Domenico Soriano), Titina De Filippo (Filumena Marturano), Tina Pica (Rosalia Solimene), Giovanni Amato (Alfredo Amoroso), Elena Alteri (Diana), Clara Crispo (Lucia), Camillo Bonanni (Umberto), Vittoria Crispo (Teresina), Aldo Landi (Riccardo), Piero Ragucci (Nocella), Giacomo Furia (Michele), Ettore Carloni (Primo facchino), N. Marchi (Secondo facchino).

4. *La grande magia*, tre atti, 1948. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo»: 30 ottobre 1948, Teatro Verdi di Trieste (secondo la testimonianza di Tullio Kezich) o 1° dicembre 1949, Teatro Nuovo di Milano (secondo la testimonianza di Fiorenza Di Franco), regia di Eduardo, attori: Eduardo (Calogero Di Spelta), Amedeo Giard (Otto Marvuglia), Vittoria Crispo (Zaira), Antonio La Raina, Aldo Giuffrè, Pietro Carloni, Giuseppe Amato, Laura Gore.
5. *Le voci di dentro*, tre atti, 1948. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo»: 27 gennaio 1949, Teatro Mercadante di Napoli, regia di Eduardo, attori: Vittoria Crispo (Rosa), Rosita Pisano (Maria), Carlo Giuffrè (Michele), Eduardo (Alberto Saporito), Aldo Giuffrè (Carlo Saporito), Pietro Carloni (Pasquale Cimmaruta), Carlo Pennetti (Brigadiere), Vera Carmi (Matilde), Luigi De Filippo (Luigi), Clara Crispo (Elvira), Salvatore Cosa (Zi' Nicola), Mario Frera (Capa d'Angelo), Giuliana D'Aprile (Teresa Amitrano), Enzo Donzelli (Aniello Amitrano).

in *Cantata dei giorni dispari (volume secondo)*:

1. *Mia famiglia*, tre atti, 1954. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo»: 16 gennaio 1955, Teatro Morlacchi di Perugia, regia di Eduardo, scene di Giorgio Manganelli, attori: Edaurdo (Alberto Stigliano), Dolores Palumbo (Elena), Isa Danieli (Rosaria), Peppino De Martino, Nello Ascoli, Luisa Conte, Rino Genovese, Clara e Vittoria Crispo, Lilly Romanelli, Giuseppe Anatrelli, Lello Grotta, Nino Veglia, Ugo D'Alessio, Amedeo Giard, Vera Gherarducci.
2. *De Pretore Vincenzo*, due parti e sei quadri, 1957. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo»: 26 aprile 1957, Teatro de' Servi di Roma, regia di Luciano Lucignani sotto la supervisione di Eduardo, attori: Achille Millo (De Pretore), Valeria Moriconi (Ninuccia) e altri.
3. *Sabato, domenica e lunedì*, tre atti, 1959. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo»: 6 novembre 1959, Teatro Quirino di Roma, regia di Eduardo, attori: Eduardo (Peppino Priore), Pupella Maggio (Rosa), Angela Pagano (Virginia), Tonio Sirabella (Rocco), Carlo Lima (Federico), Enzo Petito (Antonio), Nina De Padova (Amelia), Enzo Cannavale (Attilio), Lello Grotta (Raffaele), Pietro Carloni (Luigi), Regina Bianchi (Elena), Graziella Marina (Giulianella), Antonio Casagrande (Roberto), Liana Troughè (Maria Carolina), Ettore Carloni (Michele), Antonio Ercolano (Catiello), Gennarino Palumbo (Dottor Cefercola).

in *Cantata dei giorni dispari (volume terzo)*:

- *Il sindaco del Rione Sanità*, tre atti, 1960. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di

Eduardo»: 9 dicembre 1960 (secondo Fiorenza Di Franco e Maurizio Giammusso), Teatro Quirino di Roma, regia di Eduardo, scene di Alfonso La Fera e Amedeo Mellone, attori: Eduardo (il Sindaco), Enzo Petito (Fabio Della Ragione), Nina De Padova (Immacolata), Graziella Marina (Geraldina), Lello Grotta (Gennarino), Gennarino Palumbo ('O Palummiello), Calo Lima ('O Nait), Antonio Ercolano (Catiello), Enzo Cannavale (Vicienzo 'O Cuozzo), Antonio Allocca (Pascale 'O Nasone), Antonio Casagrande (Rafiluccio), Hilde Maria Renzi (Rita), Regina Bianchi (Armida), Bruno Sorrentino (Amedeo), Pietro Carloni (Arturo Santaniello), Ettore Carloni (Luigi), Elena Tilena (Vicenziella), Nino Faccione (Peppe Ciucciù), Filippo De Pascale (Zibbacchiello), Maria Clara Colonna (Moglie di 'O Nasone).

- *Gli esami non finiscono mai*, tre atti e un prologo, 1973. Debutto con la Compagnia «Il Teatro di Eduardo»: 19 dicembre 1973 (in anteprima) e 21 dicembre 1973 (prima mondiale), Teatro La Pergola di Firenze, regia di Eduardo, aiuto regia di Luca De Filippo (nome d'arte: Luca Della Porta), scene di Alfonso La Fera, costumi di Mino Maccari, musiche di Roberto De Simone, attori: Eduardo (Guglielmo Speranza), Nello Mascia (Agostino), Tommaso Bianco (Corrado), Luca Della Porta (Furio La Spina), Lina Sastri (Primo studente), Marilù Prati (Secondo studente), Patrizia D'Alessandro (Terzo studente), Franco Folli (Garzone), Sergio Solli (Attilio), Mario Scarpetta (Quarto studente), Isa Danieli (Cantante), Nunzia Fumo (Amneris), Franco Angrisano (Girolamo), Angelica Ippolito (Gugliola), Gennaro Palumbo (Stanislao), Giovanna Carola (Laudomia), Isa Danieli (Piciocca), Marilù Prati (Cucurullo), Patrizia D'Alessandro (Bonaria), Linda Moretti (Chiarastella), Lina Sastri (Cameriera), Sergio Solli (Valentino), Tommaso Bianco (Sampiero), Franco Angrisano (Professor Nero), Linda Moretti (Professor Bianco), Franco Folli (Professor Rosso), Nunzia Fumo (Contessa), Gennaro Palumbo (Don Ciccuzza), Gennaro Palumbo (Primo ritardatario), Franco Folli (Secondo ritardatario).

Di seguito elenco, invece, gli adattamenti pirandelliani:

1. *Liolà*, 1935. Debutto con la Compagnia «Teatro Uморistico I De Filippo»: 21 maggio 1935 al Teatro Odeon di Milano.
2. *Il berretto a sonagli*, 1935. Debutto con la Compagnia «Teatro Uморistico I De Filippo»: 13 febbraio 1936, Teatro dei Fiorentini di Napoli.

## **Strehler**

Le messinscene citate all'interno della mia tesi portano entrambe a pieno titolo la firma di Strehler, sebbene quella del 1998 sia andata in scena dopo la sua morte e fu diretta da Carlo Battistoni: la

ripresa del 1998 risulta identica alla prima edizione del 1985 (cambiano soltanto alcuni attori). Di seguito elenco le messinscene strehleriane, il numero di atti che le compongono, la data della prima degli spettacoli, la regia, le scene, le musiche e gli attori:

1. *La grande magia*, tre atti, debutto: 6 maggio 1985, Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler, scene di Ezio Frigerio, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi, attori: Franco Parenti (Calogero Di Spelta), Renato De Carmine (Otto Marvuglia), Eleonora Brigliadori (Marta), Rosalina Neri (Zaira), Mimmo Craig (Gervasio Penna – finto conte Aloisi), Sante Calogero (Brigadiere), Gerardo Amato (Mariano D'Albino), Gianfranco Mauri (Arturo Recchia), Vincenzo Crocitti (Roberto Magliano e Oreste Intrugli), Raffaele Bondini (Barone Evaldo Rampazzi), Dina Zanoni (Baronessa Elisa Rampazzi), Anna Saia (Marchesa Zampa), Martina Carpi (Marchesina Zampa), Carlo Croccolo (Gennarino), Renzo Rossi (Gregorio), Anna Recchimuzzi (Matilde), Maretta De Carmine (Rosa Intrugli), Giancarlo Condé (Oreste Intrugli), Vici De Roll (maître dell'albergo Metropole).
2. *La grande magia*, tre atti, debutto: 14 maggio 1998, Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler ripresa da Carlo Battistoni, scene di Ezio Frigerio, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi, attori: Renato De Carmine (Otto Marvuglia), Giancarlo Dettori (Calogero Di Spelta), Eleonora Brigliadori (Marta), Rosalina Neri (Zaira), Mimmo Craig (Gervasio), Ettore Conti (Arturo Recchia), Elena Ferrari (Amelia), Sante Calogero (Brigadiere), Vincenzo Crocitti (Roberto Magliano e Oreste Intrugli), Francesco De Rosa (Gennarino), Gerardo Amato (Mariano D'Albino), Giancarlo Condé (Barone Evaldo Rampazzi e Matilde), Dina Zanoni (Baronessa Elisa Rampazzi), Anna Priori (Marchesa Zampa), Martina Carpi (Marchesina Zampa e Rosa Intrugli), Diego Gueci (Gregorio Di Spelta), Francesco Cordella (maître dell'albergo Metropole).

## Videografia

*La grande magia*, regia di Eduardo De Filippo, messinscena televisiva del 19 febbraio 1964, regia di Eduardo De Filippo, regista collaboratore Stefano De Stefani, a cura di Antonella Ottai e Paola Quarenghi, coordinamento di Luca De Filippo, regista collaboratore Stefano De Stefani, scene di Maurizio Mammi, luci di Salvatore Occhipinti, costumi di Maria Teresa Stella, collaboratore televisivo Guglielmo Morandi, musiche di Romolo Grano, regia dei contenuti extra di Graziano Conversano, montaggio dei contenuti extra di Johannes Nakajima, attori: Eduardo De Filippo (Otto Marvuglia), Giancarlo Sbragia (Calogero), Luisa Rossi (Marta), Anna Valter (Zaira), Gennarino Palumbo (Cameriere), Lando Buzzanca (Brigadiere), Luisa Conte (Signora Locascio), Nina De Padova (Signora Zampa), Maria Hilde Renzi (Signora Marino), Elena Tilena (Signorina Zampa), Antonio Casagrande (Mariano D'Albino), Pietro Carloni (Gervasio), Ugo D'Alessio (Arturo), Carla Comaschi (Amelia), Rino Genovese (Roberto Magliano), Enzo Cannavale (Gennarino), Carlo Lima (Gregorio Di Spelta), Evole Gargano (Matilde), Salvatore Gioielli (Oreste Intrugli), Maria Teresa Lauri (Rosa Intrugli).

*La grande magia*, regia di Giorgio Strehler, registrazione video della messinscena del 14 maggio 1998, conservata e visionata nell'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler ripresa da Carlo Battistoni, scene di Ezio Frigerio, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi, attori: Renato De Carmine (Otto Marvuglia), Giancarlo Dettori (Calogero), Eleonora Brigliadori (Marta), Rosalina Neri (Zaira), Mimmo Craig (Gervasio), Ettore Conti (Arturo Recchia), Elena Ferrari (Amelia), Sante Calogero (Brigadiere), Vincenzo Crocitti (Roberto Magliano e Oreste Intrugli), Francesco De Rosa (Gennarino), Gerardo Amato (Mariano D'Albino), Giancarlo Condé (Barone Evaldo Rampazzi e Matilde), Dina Zanoni (Baronessa Elisa Rampazzi), Anna Priori (Marchesa Zampa), Martina Carpi (Marchesina Zampa e Rosa Intrugli), Diego Gueci (Gregorio Di Spelta), Francesco Cordella (maitre dell'albergo Metropole).