

fitainforma

ANNO XXVI - N. 2
giugno 2012



RINNOVO CARICHE
Gli appuntamenti
in programma

RECITAL
Prendi un
anniversario
e portalo
in scena

DALL'ORIENTE
Storia e fascino
del Teatro Nō
giapponese

Periodico ad uso del Comitato Regionale Veneto della Federazione Italiana Teatro Amatori ● Pubblicazione bimestrale
Registrazione Tribunale di Vicenza n. 570 del 13 novembre 1987
Poste Italiane s.p.a. ● Spedizione in Abbonamento Postale ● D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1, comma 2, DCB Vicenza

Eduardo De Filippo

All'interno la diciassettesima monografia staccabile della collana "Educare al Teatro"

giugno 2012

tra gli argomenti di questo numero:

SOMMARI

1 Editoriale

Alcune riflessioni del presidente di Fita Veneto Aldo Zordan.

2 Rinnovo cariche

Dopo la conferma del Direttivo Nazionale, a settembre si completano le votazioni anche in Veneto, con i livelli provinciali e regionale. Ecco le date e i luoghi.

4 Scuola: oltre settecento partecipanti agli Incontri

Si sono conclusi dopo quattordici appuntamenti gli Incontri di Cultura e Pratica Teatrale ideati e organizzati da Fita Veneto. Tanti i ragazzi pieni di talento e di entusiasmo.

I-XVI INSERTO - Eduardo De Filippo

Nuovo appuntamento monografico con la collana "Educare al Teatro". In questo numero andiamo ad approfondire la figura umana e artistica di uno degli autori più significativi della drammaturgia italiana: un dialettale che parla al mondo.

26 Approfondimenti: Il Teatro Nō

In copertina:

Una maschera tipica dell'antico teatro giapponese



fitainforma

Bimestrale
del Comitato Regionale Veneto
della Federazione Italiana
Teatro Amatori
ANNO XXVI
giugno 2012



**giunta
regionale**

Direttore responsabile
ANDREA MASON

Stampato in 4.200 copie
e inviato ai soci Fita Veneto
Registrazione Tribunale
di Vicenza n. 570
del 13 novembre 1987

Direzione e redazione
Stradella delle Barche, 7
36100 VICENZA
tel. e fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Responsabile editoriale
ALDO ZORDAN

Caporedattore
Alessandra Agosti
Comitato di Redazione
Giuliano Polato
Stefano Rossi
Stefano Vittadello
Emilio Zenato

Segreteria
Cristina Cavriani
Giuliano Dai Zotti
Roberta Fanchin
Maria Pia Lenzi

Stampa
Tipografia Dal Maso Lino srl
Marostica

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione in Abbonamento
Postale D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n° 46)
art. 1, comma 2, DCB Vicenza

Verso il rinnovo cariche: impegno come elettori e come candidati

L'editoriale

Cari Amici,

davanti a noi si apre una nuova estate, che come sempre per i teatranti significa un po' di meritato riposo ma anche tanto impegno nelle piazze e nelle arene estive.

Dopo l'estate come sapete ci sarà un appuntamento molto importante per la nostra Federazione, che si accinge a completare il proprio rinnovo cariche, dopo la conferma del consiglio direttivo nazionale, che rimane guidato dal presidente Carmelo Pace, e con ottime performances da parte dei candidati veneti: Gianfranco Ara, che resta alla vicepresidenza nazionale, Roberto De Giuli e Luisa Netto primi eletti - con largo scarto - rispettivamente nel Collegio dei Revisori dei conti e nel Collegio dei Proviviri. Un segnale importante, che mostra quanto il lavoro compiuto in questi anni dalla nostra Federazione veneta sia tenuto in considerazione e rispettato a livello nazionale.

Ora tocca a noi. A settembre (le date e i luoghi sono a pagina 2) si terranno le elezioni provinciali e regionale, per disegnare la Fita che verrà per i prossimi quattro anni. Già nello scorso editoriale e in altre occasioni ho sottolineato quanto la partecipazione a questi appuntamenti sia fondamentale per la vita di Fita Veneto, perché è dall'impegno di ciascuno di noi, come elettore o come candidato, che vengono la sua forza e la sua rappresentatività: già elevatissime oggi nel Veneto, dove dire teatro amatoriale significa dire Fita e non solo per la "quantità" messa in campo, ma per la "qualità" della nostra azione, sia come gruppi artistici che come Federazione, resasi credibile con un lavoro quotidiano nei confronti degli interlocutori pubblici e privati.

Come elettori, sappiamo che il voto è prima di tutto un nostro diritto, perché è attraverso di esso che possiamo pienamente esprimere la nostra volontà, il nostro indirizzo. Come candidati, il desiderio di metterci a disposizione della Federazione è encomiabile e auspicabile: purché - non mi stancherò mai di ripeterlo - a questa volontà faccia poi seguito un concreto e costante impegno, una presenza effettiva e regolare, una partecipazione assidua e attiva, scevra da campanilismi, interessi di compagnia, beceri immobilismi. Candidarsi è insomma una promessa di disponibilità e di impegno che deve poi essere mantenuta nei fatti.

Fita Veneto fa e può fare molto per il teatro amatoriale della nostra regione, divenendo sempre più una sorta di "associazione di categoria", tra servizi, rappresentanza e promozione. Per questo dobbiamo essere luogo di idee e di confronto e abbiamo bisogno di contare su persone che vogliano mettersi in gioco senza risparmio, con entusiasmo, energia, volontà di costruire insieme. Non dimentichiamo, infine, che viviamo in un momento particolarmente difficile, sia da un punto di vista sociale che economico: per questo il ruolo di Fita Veneto e del suo teatro si fa ancora più prezioso e va sostenuto e potenziato.

Riflettiamoci su, e intanto godiamoci la lettura di questo nuovo numero del nostro periodico, che tra l'altro di recente ha avuto la soddisfazione di veder pubblicata su www.pirandelloweb.com, sito di grande interesse per chi voglia approfondire la figura di Luigi Pirandello, la monografia dedicata nel giugno del 2010 all'autore siciliano, parte della collana - giunta oggi a diciassette fascicoli - scritta da Alessandra Agosti e arricchita da interventi di Luigi Lunari, che ringrazio entrambi a nome di Fita Veneto per il loro impegno.

Inoltre, Festa del Teatro di ottobre, nuovo sito, resoconto sugli Incontri per gli studenti e tanti interessanti approfondimenti.

A questo punto, buona lettura a tutti e una buona estate di riposo e di teatro.



scriveteci a fitaveneto@fitaveneto.org

Fita nazionale: bene il Veneto

Ora tocca a provinciali e regionale

Confermato Gianfranco Ara alla vicepresidenza e i candidati del Veneto Roberto De Giuli (Revisori dei conti) e Luisa Netto (Probiviri) passati a larghissima maggioranza.

Soddisfazione della delegazione proveniente dal Veneto, guidata dal presidente Aldo Zordan, alle ultime elezioni in casa Fita nazionale, svoltesi nel corso del congresso tenutosi di recente nella cornice di Tivoli, storico centro in provincia di Roma. Interamente confermato il direttivo, con Carmelo Pace alla presidenza (qui accanto l'elenco completo).

Questo appuntamento, come detto, ha visto anche il rinnovo dei Collegi dei Revisori dei conti e dei Probiviri. Nei due organi, notevole la soddisfazione raccolta dal Veneto: entrambi eletti, infatti, i suoi candidati, Roberto De Giuli tra i revisori (primo degli eletti con ben 351 voti su 467) e Luisa Netto, divenuta presidente dei probiviri (con 312 preferenze, più del doppio rispetto al secondo eletto).

“Questi significativi risultati - ha commentato il presidente della Fita regionale Aldo Zordan, alla guida della delegazione veneta - dimostrano come il continuo lavoro compiuto negli anni dalla nostra Federazione territoriale e l'esperienza acquisita godano di grande considerazione anche nel resto d'Italia”.

Positivi risultati a Tivoli, con la conferma di Gianfranco Ara alla vicepresidenza e larghissime maggioranze per Roberto De Giuli tra i Revisori dei conti e per Luisa Netto tra i Probiviri

Direttivo Nazionale

Carmelo Pace
presidente
Gianfranco Ara
vicepresidente
Gianni D'Aliesio
segretario
Francesco Pierazzoli
tesoriere
Giuseppe Minniti
consigliere
Mauro Pierfederici
consigliere

Collegio dei Revisori

Roberto De Giuli
Giuseppe Santangelo
Giuseppe Mariucci

Collegio dei Probiviri

Luisa Netto
Gaetano Aiello
Gianni Esposito

Elezioni provinciali e regionale

Ecco qui sotto il calendario completo degli appuntamenti in programma:

TREVISO - Domenica 9 settembre, ore 10

Archivio Provincia

ROVIGO - Venerdì 14 settembre, ore 20.45

Sala Don Bosco - Viale Marconi, 5

PADOVA - Domenica 16 settembre, ore 9.30

Villa Breda - Ponte di Brenta (Pd)

VENEZIA

Elezioni già effettuate nel mese di giugno

VERONA - Lunedì 17 settembre, ore 20.30

Sala parrocchiale adiacente al Cinema Alcione

VICENZA - Domenica 23 settembre, ore 15

Teatro San Marco

VENETO - Domenica 23 settembre, ore 9.30

Teatro San Marco - Vicenza

Festa del Teatro: in ottobre a Bisceglie

Si terrà a Bisceglie, rinomata località marittima pugliese, l'edizione 2012 della Festa del Teatro, in programma dal 12 al 14 ottobre prossimi.

Due gli hotel disponibili, il Nicotel e il vicino Salsello. Variabili i prezzi, dai 180 euro per 2 giorni fino ai 400 per 7, sempre con pensione completa. Molte delle attività in cartellone nel corso della Festa

saranno curate da Fita Puglia.

Tra i vari appuntamenti, come tradizione troveranno spazio il Premio Fitalia e l'Accademia del Teatro Italiano, aperta a giovani di tutte le regioni, i cui bandi sono già pubblicati nel sito della Fita nazionale (all'indirizzo www.fitateatro.it).

Info presso i Comitati provinciali e regionale.



Con il sito www.fitaveneto.org il nostro teatro adesso è online

Un restyling dell'immagine, una profonda ristrutturazione e una pagina Facebook: si è mossa su più fronti l'opera di rinnovamento del sito della Federazione regionale, già tra i fiori all'occhiello della sua intensa attività

È entrato in piena attività il rinnovato sito www.fitaveneto.org, a dieci anni dalla sua "prima" nel web.

Uno stato di servizio encomiabile, il suo, con oltre 150mila visitatori, più di 800mila pagine visualizzate e la costante presenza ai primi posti dei motori di ricerca. Un rinnovamento, comunque, era ormai necessario, sia da un punto di vista squisitamente estetico sia - e soprattutto - sotto il profilo strutturale, così da far tesoro degli anni di fortunata esperienza e migliorare ulteriormente il servizio reso, tanto apprezzato nel tempo sia dagli addetti ai lavori che dagli appassionati.

Tra gli obiettivi principali di questo accurato restyling - coordinato da Paolo Canova e compiuto dagli stessi operatori della web agency Nordecom che già diedero vita al sito nel 2001 - sicuramente quello di raggiungere in maniera quanto più possibile capillare e diretta i giovani, attraverso ad esempio la navigazione su tablet e smartphone. Da qui anche l'idea di allargare il raggio d'azione della Federazione a Facebook, strumento principe per entrare in questo universo, nel quale le notizie volano alla velocità



L'home page del nuovo sito di Fita Veneto

della luce, si diffondono e rimbalzano altrettanto rapidamente. Il beneficio è evidente: parlare con un pubblico ampio e nuovo, attento e dinamico come quello dei giovani, proponendo le attività della Fita regionale e di conseguenza di tutte le compagnie attraverso il canale più utilizzato dalle nuove generazioni.

Tra le altre novità più interessanti per le compagnie, la pubblicazione di schede più ampie e con fotografie più numerose e meglio definite. Inoltre, attraverso un link, è possibile pubblicare un video presente ad esempio su YouTube, Vimeo, ecc. (nello

scorso numero di *fitainforma* abbiamo spiegato come procedere concretamente per ottenere questo tipo di prodotto).

Nel complesso, comunque, visivamente il sito non ha subito uno stravolgimento: in primo luogo perché "funzionava" e secondo per mantenere comunque un tratto distintivo riconoscibile dagli utenti. Ad essere cambiate in meglio sono invece, soprattutto, la navigabilità e l'interattività tra sezioni, menù e pagine interne.

Più pratico, logico e funzionale risulta così il percorso che il navigatore può compiere attraverso le diverse

E la monografia su Pirandello...

*Soddisfazione per Fita Veneto. La monografia dedicata a Luigi Pirandello, inserita nel numero di giugno 2010 del nostro periodico, è ora pubblicata anche su www.pirandelloweb.com, sito molto frequentato da chi voglia approfondire la figura del drammaturgo e scrittore siciliano. Autrice di tutte le monografie di *fitainforma* è Alessandra Agosti, con interventi di Luigi Lunari.*

voci, dall'home page agli articoli in evidenza, dalle singole rubriche ai contenuti tecnici, fino alle pagine dedicate ai vari Comitati provinciali, sempre ricche di notizie e di aggiornamenti.

Tra le novità, anche due rubriche: *Personaggi* (dedicata ai protagonisti del teatro di ieri e di oggi) e *Dietro le quinte* (relativa ad aspetti tecnici come la sicurezza, le luci, i suoni, la scenotecnica, i trasporti, il trucco, i costumi, l'oggettistica e quant'altro).

Ma c'è molto, molto di più: per scoprirlo basta un clic su www.fitaveneto.org. Buona navigazione...

Quanti ragazzi in gamba appassionati di teatro e musica

L'anno scolastico da poco concluso ha visto Fita Veneto impegnata in un ricco programma di appuntamenti pensati per gli studenti del triennio delle superiori. Oltre settecento i giovani coinvolti nelle conversazioni fra sede, scuole e teatro

per la scuola

Sono stati oltre settecento i giovani coinvolti nell'intenso programma di Incontri di Cultura e Pratica Teatrale pensato e realizzato, tra febbraio e aprile, da Fita Veneto in collaborazione con Regione del Veneto, Ufficio Scolastico Territoriale di Vicenza, Confartigianato vicentina e altre realtà della provincia berica, scelta come banco di prova per questa proposta pilota, prima del genere in Italia. 14 gli incontri, oltre 50 gli "uditori" non studenti, 14 gli insegnanti, 11 gli istituti e 33 le classi rappresentate.

Il programma - mirato all'ottenimento di crediti formativi - era rivolto in particolare agli studenti del triennio delle Superiori di qualsiasi genere, dai licei agli istituti tecnici e professionali, offrendo una gamma di appuntamenti estremamente vario, con il teatro e lo spettacolo al centro, ma aperto alle più diverse discipline: dalla storia alla drammaturgia, dal giornalismo di settore alla musica, dal progetto luci a quello del suono, fino alla multimedialità.

Tutti gratuiti, gli Incontri si sono svolti principalmente nella sede regionale di Fita Veneto, in Stradella delle Barche a Vicenza, ma molto



Qui accanto, due dei quattordici appuntamenti del ciclo organizzato da Fita Veneto. Nella pagina accanto, in alto da sinistra: Luigi Lunari e Roberto Cuppone



apprezzati sono stati anche alcuni incontri tenuti direttamente nella sede di istituti che ne hanno fatto richiesta: i ragazzi hanno così avuto a disposizione per alcune ore tutta l'esperienza e la conoscenza in materia di teatro

di personaggi del calibro di Luigi Lunari e Roberto Cuppone, entrambi drammaturghi, scrittori e storici del teatro.

Un percorso certamente non facile quello degli Incontri promossi dalla Fita,



soprattutto trattandosi di una “prima” tutta da inventare e sulla quale lavorare giornalmente per offrire il meglio ai partecipanti e alle scuole: «Ma altrettanto certamente - commenta il presidente di Fita Veneto, Aldo Zordan - ricca di emozioni per tutti noi, soprattutto perché ci ha permesso di incontrare tanti ragazzi davvero straordinari, pieni di interesse e di talento: alcuni si sono iscritti praticamente a tutti gli appuntamenti in calendario e in alcuni casi ci siamo trovati di fronte a ragazzi che, nonostante la giovane età, mostravano già una competenza e una spigliatezza davvero degni di nota. Un bel segnale di speranza, in questi tempi non certo brillanti sotto questo punto di vista”.

I tre percorsi fra storia, scrittura, tecnica

Grande attenzione era stata riservata, nella fase preparatoria di questo progetto, alla definizione dei percorsi principali sui quali far muovere l'intero programma. Tre quelli identificati, tutti comunque aperti a qualsiasi studente vi fosse interessato, indipendentemente dal suo percorso di studio. Il primo è stato di carattere storico/



letterario e ha visto incontri dedicati a singoli protagonisti della storia teatrale di tutti i tempi, da Shakespeare a Goldoni al Novecento, ma anche alla storia dei luoghi teatrali del territorio, in un interessante excursus attraverso i secoli. In più, qualche incursione anche in campo musicale, in particolare sul rapporto fra la teatralità e il moderno mondo delle sette note.

Sulla scrittura legata al teatro si sono invece incentrati gli incontri della seconda serie in programma, con spazio quindi ai criteri fondamentali della drammaturgia ma allunghi anche al giornalismo di settore e alla critica teatrale.

Infine, anch'esso molto appassionante, un percorso tecnico/pratico su *I mestieri del teatro*, che ha portato i ragazzi a scoprire gli elementi di base e le tecniche relative alle attività legate alle luci e al suono di uno spettacolo, ma aprendosi anche alle grandi possibilità offerte dagli strumenti multimediali contemporanei.

Con lo stesso titolo *I mestieri del teatro* si è infine tenuto un seguito appuntamento realizzato in stretta collaborazione con la Confartigianato vicentina, storica

Fita per l'Emilia terremotata Ricostruiamo uno spazio per la comunità di Luzzara

Dopo una serie di contatti, anche grazie ai referenti sul territorio, Fita nazionale ha individuato e proposto un progetto al quale Fita Veneto aderisce con entusiasmo, nella speranza di dare un contributo significativo.

Si tratta della ricostruzione di uno spazio aggregativo, specie per i giovani: ex scuole Cassoni, una frazione del Comune di Luzzara, nella provincia di Reggio-Emilia.

Per il Comune questo spazio rappresenta da tempo un'importante risposta in termini sociali e aggregativi, ma pure di educazione alle attività artistiche, dalla musica alla danza, anche con una sala prove.

Il terremoto ha pesantemente danneggiato i due piani dell'edificio e con le tante emergenze in lista, la preoccupazione della comunità locale è di veder disperdere quel patrimonio di attività sociale, aggregativa ed artistica che negli anni si era costituito.

Particolarmente rilevante potrà allora essere il nostro intervento: per dare una mano basta versare un contributo sul conto corrente seguente:

Federazione Italiana Teatro Amatori

BANCA PROSSIMA

IT74 C033 5901 6001 0000 0016 535

specificando, se lo si desidera, il nome della compagnia o del tesserato. Piccolo o grande che sia, quell'aiuto contribuirà a ridare una speranza.

partner di Fita Veneto: in particolare in occasione della Maschera d'Oro, il festival nel quale l'organizzazione imprenditoriale mette in palio il suo Premio Faber Teatro, che porta i vincitori, per una sera, a esibirsi al Teatro Olimpico di Vicenza. Un Teatro San Marco gremito di giovani ha così avuto modo di seguire - sotto la “direzione” del giornalista Antonio Stefani e con la partecipazione tra gli altri del musicista Andrea Francovich e della stilista Paola Girardi - il corso di teatro-in-pillole proposto dall'attore Pino Costalunga, per poi addentrarsi nelle diverse attività legate al mondo

dello spettacolo, dall'attore al regista, dal costumista allo scenografo, al responsabile della parte musicale, il tutto attraverso testimonianze sia dirette sul palcoscenico, sia filmate.

Da Michele Placido a Battiston passando per Luca De Filippo...

Accanto ai numerosi spettacoli delle nostre compagnie non mancherà qualche altra occasione interessante per alcune belle serate di buon teatro

Sono numerose le produzioni - alcune nuovissime - che nei prossimi mesi transiteranno per il Veneto e che varrà la pena di segnare nella propria agenda.

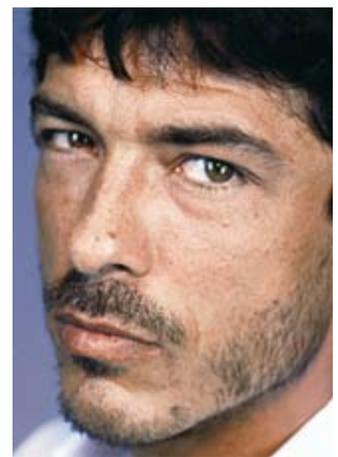
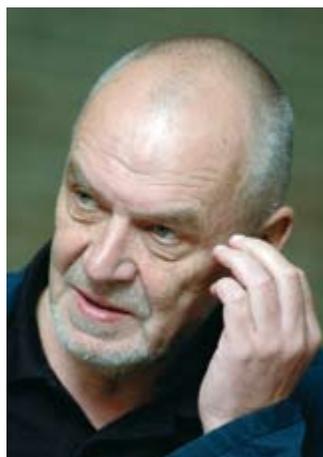
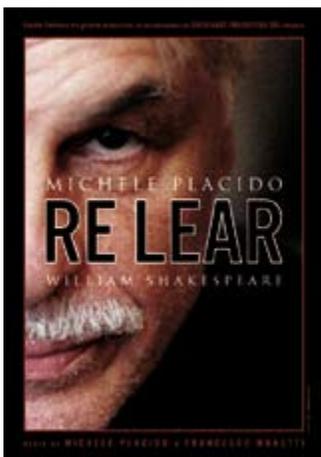
Tra gli attori più impegnati, sicuramente va citato **MARCO PAOLINI**, che si propone in particolare con tre allestimenti: *Il Milione*, *Uomini e cani* e *Par Vardar*, quest'ultimo dedicato ai

settembre si inizia con *Paradiso* dello stesso Nekrosius dal *Paradiso* di Dante, con gli attori della Compagnia Teatrale Meno Fortas; il 29 settembre *La storia di Antigone*, riscritta da Ali Smith dalla tragedia di Sofocle, raccontata da Anita Caprioli, cantata da Didie Caria per la regia di Roberto Tarasco; il 6 e il 7 ottobre ecco poi *Medea*, lettura-concerto di **EMMA**

DANTE, con canzoni e musica dei fratelli Mancuso; il 12 e il 13 ottobre, invece, *Fedra* di Racine di Taurus Cizas, in collaborazione con Nekrosius, interpretata da Diletta Acquaviva; dal 14 al 19 ottobre si terrà il laboratorio per giovani attori condotto da Nekrosius sulle Lettere a Lucilio di Seneca, concluso il 20 e il 21 da due esibizioni; infine, il 26 e 27

ottobre, grande attesa per *Caligula* di Albert Camus, appositamente riallestito da Nekrosius per il Teatro Olimpico di Vicenza, con Evgeny Mironov e gli attori del Teatro delle Nazioni di Mosca.

Proseguendo nelle segnalazioni, ricordiamo **NATALINO BALASSO** non solo per il suo *L'idiota di Galilea*, ma anche per il monologo



poeti del Triveneto. Da segnalare poi il *Re Lear* di William Shakespeare, interpretato da **MICHELE PLACIDO** e diretto dallo stesso attore con Francesco Manetti, in prima nazionale al Teatro Romano di Verona dall'1 al 4 agosto.

Da ricordare inoltre, naturalmente, il cartellone firmato dal lituano **EIMUNTAS NEKROSIUS** per il Teatro Olimpico di Vicenza, nell'ambito del 65° Ciclo di spettacoli classici: dal 21 al 25



comico *Stand up Balasso*, che raccoglie materiale dei suoi ultimi dieci anni di palcoscenico.

Tra le produzioni che passeranno per il Veneto da segnalare poi *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, nella traduzione di Masolino D'Amico e per la regia di Antonio Latella, con **LAURA MARINONI**.

ALESSANDRO GASSMAN dirigerà invece *Oscura immensità* tratto dal romanzo *L'oscura immensità della*

morte di Massimo Carlotto, portando in scena **GIULIO SCARPATI**. Sempre di Gassman la regia e l'interpretazione di *R III - Riccardo Terzo* di William Shakespeare, Regia di **LUCA ZINGARETTI** per *La torre d'avorio* di Robert Harwood, con lo stesso Zingaretti e Massimo De Francovich.

Ritorno in scena per **UGO PAGLIAI** e **PAOLA GASSMAN** in *Wordstar(s)* di Vitaliano Trevisan, per la regia di Giuseppe Marini, e ritorno anche per **MARIANGELA MELATO**, che si confronterà con *Il dolore* di Marguerite Duras, per la regia di Massimo Luconi. La stagione autunnale porterà con sé anche **TULLIO**

un altro, ecco **ROBERTO HERLITZKA** ne *Il soccombente* di Thomas Bernhard, autore austriaco del quale Herlitzka ha di recente proposto, sempre per la regia di Nadia Baldi, *Elisabetta II*.

Deciso cambio di rotta con *Art* di Yasmina Reza, per la regia di Giampiero Solari e con **GIGIO ALBERTI**, **ALESSIO BONI** e **ALESSANDRO HABER** sul palco.

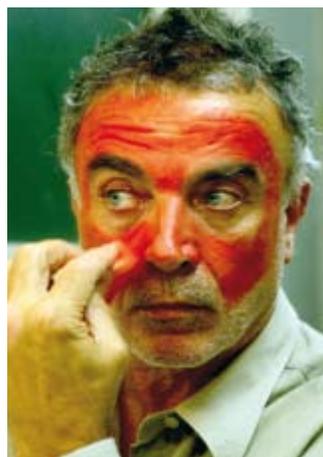
Da segnalare anche *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht, nuovo lavoro di **UMBERTO ORSINI** per la regia di Claudio Longhi. Un grande classico shakespeariano rivisitato per **GIUSEPPE BATTISTON** in *Macbeth*, diretto da Andrea

De Rosa, mentre **LUCA BARBARESCHI** ripercorrerà le strade cinematografiche de *Il Discorso del Re* di David Seidler, dirigendosi anche come interprete insieme a Filippo Dini.

Sicuramente da non perdere, poi, *La grande magia*, testo poco frequentato di Eduardo De Filippo, che vedrà sulla

scena, oltre che alla regia, il figlio di Eduardo, **LUCA DE FILIPPO**.

E se ancora non lo avete visto, non perdetevi nemmeno **IL VENTAGLIO**, stuzzicante e curiosa rilettura della commedia goldoniana, firmata dal regista Damiano Michieletto per il Teatro Stabile del Veneto.



SOLENGHI, alle prese con *Moscheta* di Ruzante, per la regia di Marco Sciaccaluga, mentre **STEFANIA ROCCA** se la vedrà con *Ricorda con rabbia* di John Osborne, per la regia di Luciano Melchionna.

Atteso ritorno sul palco anche per **FRANCO BRANCIAROLI**, dopo il successo di *Edipo re* e di *Don Chisciotte: Servo di scena* di Ronald Harwood porterà la sua firma anche alla regia. Da un grande della scena a

Nelle foto, al centro delle due pagine, da sinistra: la locandina del Re Lear diretto e interpretato da Michele Placido, Eimuntas Nekrosius, Emma Dante, Alessandro Gassman, Mariangela Melato, Franco Branciaroli, Umberto Orsini e Roberto Herlitzka.

In basso, nella pagina accanto, il teatro Olimpico di Vicenza, opera di Andrea Palladio inaugurata nel 1585.

In questa pagina, in alto Giuseppe Battiston e Luca De Filippo.

Qui accanto, una scena de Il ventaglio dello Stabile del Veneto per la regia di Damiano Michieletto



Marilyn e Grace, due divine sempre vive nel cuore del pubblico

Sono trascorsi cinquant'anni dall'addio alla Monroe e trenta da quello alla Kelly

Due morti tragiche, e per questo ancora più inattese e dolorose, per due "divine" del cinema americano. Estremamente diverse tra loro: algida, padrona di se stessa, fortunata in amore Grace Kelly, scomparsa trent'anni fa in un incidente automobilistico nella favolosa Montecarlo della quale era diventata principessa come in una fiaba moderna; fragile, umanissima e inquieta Marilyn Monroe, che cinquant'anni fa veniva ritrovata senza vita nel suo letto, uccisa da un'overdose, lasciando aperta una ferita nel cuore dei suoi ammiratori e tante domande ancora oggi senza risposta. Marilyn Monroe, il cui vero nome era Norma Jeane Baker era nata a Los Angeles il 1° giugno 1926. Dopo un'infanzia

difficile, trascorsa in diverse case-famiglia, iniziò a lavorare come modella, fino ad approdare al cinema nel 1946. Il successo arrivò con *Giungla d'asfalto* ed *Eva contro Eva*, entrambi del 1950. Da lì in poi tante le pellicole che la consacrarono tra le stelle più luminose di Hollywood: da *Niagara* a *Gli uomini preferiscono le bionde* e *Come sposare un milionario*, tutte del 1953; da *La magnifica preda* del 1954 a *Quando la moglie è in vacanza* (indimenticabile la scena della gonna che si gonfia sopra lo sfiato della metropolitana) del 1955, fino a *Fermata d'autobus* del '56 e *Il principe e la ballerina* del '57, per approdare a *A qualcuno piace caldo* (con Tony Curtis e Jack Lemmon), *Facciamo l'amore* del 1960 e il controverso *Gli spostati* (sceneggiato dal suo ex marito Arthur Miller) del 1961; rimasto incompleto, invece, *Something's Got to Give* di George Cukor, al quale stava lavorando.

Notevole anche la sua carriera come cantante, interprete di celebri brani inseriti in alcuni suoi film: *My Heart Belongs To Daddy* di Cole Porter, *Bye Bye Baby* e *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, *I Wanna Be Loved By You* e naturalmente senza di-

menticare la sua interpretazione di *Happy Birthday (Mr. President)*, dedicata al presidente John Fitzgerald Kennedy, con il quale ebbe una relazione, così come con suo fratello Robert. Non mancano naturalmente le ipotesi più diverse sulla sua morte: tra l'altro quella che non si sia trattato di un incidente o di un suicidio, ma di un omicidio, voluto per togliere di mezzo la sua presenza divenuta scomoda. Ben diverse le origini di Grace Kelly, nata a Filadelfia il 12 novembre 1929 in una delle famiglie più in vista della città, di origine irlandese, cattolica praticante, molto sportiva (la madre fu la prima donna a insegnare educazione fisica all'Università della Pennsylvania) e molto ricca.

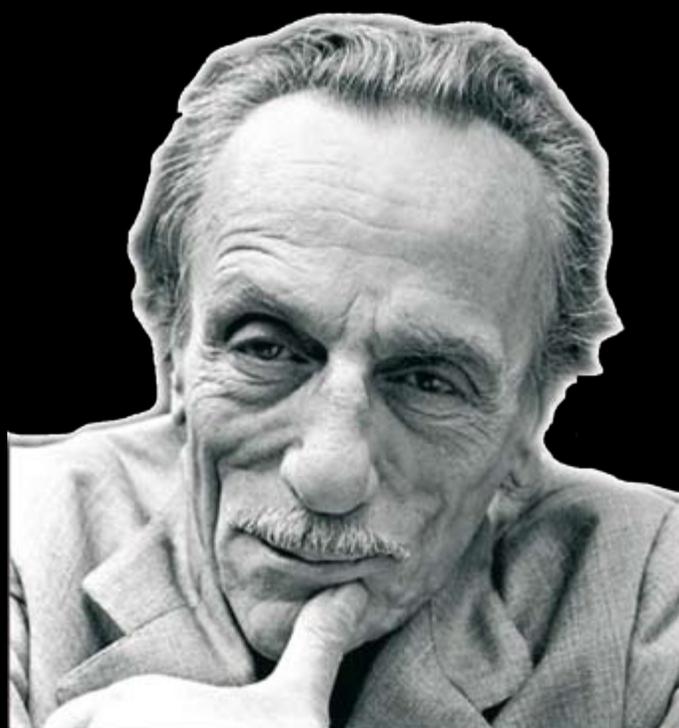
L'idea di Grace, forse spinta dallo zio George, commediografo, di dedicarsi al cinema non fu molto ben accolta dai Kelly. Dopo un inizio come indossatrice, comunque, a 22 anni Grace si trovò per la prima volta di fronte a una telecamera, nel film *La quattordicesima*

ora del 1951, e appena un anno più tardi fu la coprotagonista di Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco*. Nel '53 toccò al drammatico *Mogambo* con Clark Gable e Ava Gardner, che valse alla Kelly una nomination all'Oscar come attrice non protagonista. Fu poi la volta di tre grandi film con Alfred Hitchcock, che la definì "ghiaccio bollente": *Il delitto perfetto* e *La finestra sul cortile* del '54 e *Caccia al ladro* del '55, girato nel Principato di Monaco, dove conobbe il principe Ranieri. Sempre nel '55 ebbe l'Oscar per *La ragazza di campagna*. Nel 1956, dopo aver interpretato una principessa in *Alta società*, lo divenne davvero, sposando Ranieri III di Monaco - dal quale ebbe Carolina, Alberto e Stefania - e abbandonando le scene definitivamente, anche se non in maniera indolore, specie quando Hitchcock le disse che l'avrebbe voluta per il suo *Marnie...*





DOCUMENTI



Eduardo De Filippo

Un dialettale che parla al mondo

Quando si pensa a Eduardo De Filippo si pensa a Napoli. Quando si pensa al suo teatro si pensa al mondo. Per quanto profondamente radicato nello spirito, nel popolo e nella tradizione partenopei, infatti, il teatro di Eduardo ha saputo distillare da quelli alcuni "assoluti" in grado di oltrepassare i confini e di spezzare ogni barriera, sia linguistica che culturale. L'amore di una madre è l'amore di una madre, a qualsiasi latitudine. L'amara disillusione di una donna rimane quella, che la sua pelle abbia il colore ambrato della gente mediterranea o il candore del nord. Il senso dell'onore e dell'onestà di un uomo non cambia, che sia di Napoli, di Milano, di Parigi o di New York. E così pure una lingua sovranazionale possono parlare, se davvero universali, l'ironia, l'umorismo, la comicità.

Eduardo è tutto questo. Un napoletano milanese, parigino, newyorkese, capace di tirar fuori e sviluppare gli elementi essenziali e per questo universali dell'uomo. Nel contempo, però, riuscendo a sublimare la cultura, la storia e il cuore della sua città: martoriata e rinata, splendida e oscura, piena di forza e di contraddizioni.

Uomo difficile, Eduardo. Grande attore, splendido autore e abile regista. E forse proprio per questo pieno di asperità come uomo: magari perché in lui l'attore, l'autore e il regista hanno avuto la precedenza.

Eduardo, un teatro

Figlio illegittimo, con Titina e Peppino, del creando però una sua visione del teatro e della

Il 21 maggio 1980, durante un'intervista per il settimanale *Oggi*, lo scrittore Luigi Compagnone chiese a Eduardo De Filippo se il suo padre naturale, Eduardo Scarpetta, fosse stato "un padre severo o un padre cattivo". Eduardo rispose: "Era un grande attore".

Tre giorni più tardi Eduardo avrebbe festeggiato gli ottant'anni. Era nato il 24 maggio 1900 a Napoli, nel quartiere Chiaia, figlio naturale di Eduardo Scarpetta, attore e capocomico di punta della scena popolare napoletana dell'epoca, e di Luisa De Filippo, che di Scarpetta - noto per i suoi appetiti sessuali - era nipote acquisita: la moglie dell'uomo, Rosa De Filippo, sposata nel 1876, era infatti sua zia. Rosa, stando a diverse fonti, non avrebbe mai intralciato più di tanto le avventure sentimentali del marito, tanto più che lei stessa era arrivata al matrimonio con un passato... regale alle spalle: pareva fosse stata, infatti, l'amante di Vittorio Emanuele II e che Scarpetta avesse accettato di sposarla incinta del re, ricevendo in dote, per evitare lo scandalo, 25 mila lire: un bel gruzzolo, con il quale il marito aveva potuto realizzare il suo sogno e restaurare il Teatro San Carlino di Na-



Scarpetta con Luisa e i loro figli, accanto ancora Scarpetta con Rosa. Sotto, Eduardo bambino



Luisa De Filippo, la madre



poli, nel quale aveva recitato con Antonio Petito, grande Pulcinella, suo primo capocomico.

Un padre-zio-capocomico
Fra le tante, comunque, la storia con la giovane e innamorata Rosa (all'inizio della relazione lui aveva 43 anni, lei 18) doveva essere stata in qualche modo speciale: durò infatti una trentina d'anni,

fino alla morte di Scarpetta (nel 1925), che alla "moglie di fatto" aveva anche messo su una dimora decorosa nella quale crescere i loro tre figli, Titina, Eduardo e Peppino, che però per lungo tempo avevano dovuto chiamarlo "zio". Di figli, comunque, altri ne doveva aver avuti fuori dal matrimonio; i

con al centro l'uomo

grande attore Eduardo Scarpetta ne seguì in parte le orme scrittura teatrale. Tra i capolavori, *Filumena Marturano* del '46



La madre e la sorella Titina

soli legittimi furono tre: Domenico, Maria e Vincenzo. Scarpetta non deve essere stato in ogni caso, amore o non amore per Rosa, un padre presente, da cui la battuta di Eduardo, che non dimostra però una particolare acredine nei confronti del genitore.

Di ben più pesante tenore quello che Peppino scrive di Scarpetta nell'autobiografico *Una famiglia difficile* (Ed. Marotta, Napoli, 1977).

Il primo accenno è al vetriolo: "Nella mia casa di Napoli, un giorno, per tenermi buono, un signore (che poi, negli anni che seguirono, seppi essere mio padre ma che dovevo chiamare 'zio') mi volle regalare una grossa moneta d'argento, cinque lire: la presi e di filato corsi sul balcone e la gettai nella strada. Non volevo nulla da lui (e nulla ebbi in seguito). Non che mi fosse antipatico, ma indifferente sì". Tanto odiava il padre, tanto adorava la madre, che considerava però un'ingenua,



Foto con dedica di Eduardo negli anni '20, giovane attore

manipolata da quell'uomo tanto più anziano e forte di lei: "Eduardo Scarpetta - scrive - fu per mia madre una corda messa al collo dal destino e pronta a strozzarla al minimo segno di fuga. Di temperamento calmo e di sentimenti semplici, mia madre fu facilissima preda di quell'uomo fatto davvero di pochi scrupoli. Nondimeno questi fu lo scopo della sua vita: ne fu il 'perché'". In chiave spassosa è invece narrata l'origine dei De Filippo da Gaspare Casella, amico di Eduardo, che così la

raccontò al giornalista Orio Vergani: "La madre dei De Filippo faceva la sarta nella compagnia di Eduardo Scarpetta. Il capocomico aveva, in camerino, un piccolo divano. Quando, durante una recita, sentiva che qualcosa si risvegliava, appena calato il sipario correva in camerino, si strappava un bottone della giacca, chiamava il portacoste e ordinava che gli mandassero la sarta. Tutti sapevano come si sarebbe risolta la faccenda, su quel tal divanetto... Eduardo De Filippo, Titina, Peppino, sono

figli di un bottone".

Il teatro di Scarpetta

Artisticamente, Scarpetta aveva una sua idea di teatro. Il suo personaggio più famoso fu quello di Felice Sciosciammocca, figura alla quale aveva iniziato a lavorare quando aveva appena 17 anni, ancora in compagnia con Petito. Sciosciammocca ebbe uno straordinario successo, pari - se non superiore, all'epoca - a quello dello stesso Pulcinella. "A Sciosciammocca - scrive Maurizio Giammusso in *Vita di Eduardo* (Arnoldo Mondadori Editore, 1993) - Scarpetta affidò la realizzazione del programma artistico che andava precisando già dalla giovinezza: emancipare il teatro napoletano dalla tradizione popolana del Pulcinella e introdurre un tipo di commedia borghese, più moderna e realistica: 'Una riforma, una riforma è necessaria', dirà rievocando quegli anni; 's'abbia anche Napoli il suo buon teatro in dialetto, con libri scritti, con scene distese per intero. Bisogna far della verità e non giochi di prestigio. Si vuol esser uomini e non pupattoli'. Non vi ricorda un certo avvocato Goldoni?

Per i testi, Scarpetta guarda-

continua ►

La vita in breve

Eduardo De Filippo nasce a Napoli il 24 maggio del 1900. È, come Titina e Peppino, figlio naturale dell'attore Eduardo Scarpetta e di Luisa De Filippo.

Il suo debutto si compie quando ha appena quattro anni, nel ruolo di un giapponese in *La geisha*, scritta da Scarpetta. Nel 1909 tutti e tre i De Filippo recitano per il padre al Valle di Roma in *Nu ministro mmiez 'e guaie*.

Nel 1911 entra in collegio ma continua a recitare. Nel 1913, dopo aver recitato con l'attore drammatico Enrico Altieri, molto noto a Napoli, comincia ad avere parti di maggior rilievo in alcune farse, facendo anche amicizia con Totò. Passa diverse compagnie, finché non viene assunto, nel 1914, in quella di Vincenzo Scarpetta, figlio legittimo di suo padre, dove già lavorava Titina e dove entrerà anche Peppino.

Nel 1920 presta servizio militare e gli viene affidato il compito di organizzare recite con i commilitoni. Inizia anche a scrivere alcuni atti unici e alcune commedie.

Finita la leva, torna nella compagnia Scarpetta e poi in altre, dedicandosi anche alla rivista, ma nel '27 torna con il fratellastro e mette in scena il suo *Ditegli sempre di sì*.

Nel 1931, con Peppino e Titina, forma la compagnia Teatro Umoristico - I De Filippo, che vivrà fino al 1944. Riescono anche a fare dell'elegante Teatro Sannazzaro, per alcuni anni, la sede stabile della loro compagnia. Sempre nel '34 avviene l'incontro con Luigi

Pirandello, grande passione di Eduardo, che metterà in scena in napoletano *Liola e Il berretto a sonagli*, oltre a scrivere, con la collaborazione dell'autore siciliano, *L'abito nuovo*, che debutterà nel '37.

Il Teatro Umoristico mostra qualche crepa: prima se ne vanno Titina (che tornerà a lavorare con Eduardo) e il marito Pietro Carloni; nel 1944 se ne andrà (definitivamente) anche Peppino, dopo una furiosa scenata.

Sono anni produttivi sul piano della scrittura, che porteranno a successi come *Napoli milionaria*, *Questi fantasmi* e *Filumena Marturano*, il capolavoro recitativo di Titina.

Per restaurare il San Ferdinando si dà per un po' al cinema. Il teatro viene inaugurato nel 1954 con *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito.

Dal '56 fonda anche un'altra compagnia, La Scarpettiana, e si dedica anche alla tv, al cinema e alla lirica (anche *Napoli milionaria* diventa un'opera, con la musica di Nino Rota). Intanto il suo teatro va all'estero.

Ha una crisi cardiaca e gli viene applicato un pacemaker.

Ottiene lauree honoris causa e viene nominato senatore a vita. Nel 1982 porta in giro alcuni recital con Carmelo Bene.

Muore il 31 ottobre 1984.

Si è sposato tre volte: con Dorothy Pennington nel '28 (matrimonio annullato nel '52), con Thea Prandi nel '56 (madre di Luisa, che muore a 10 anni, e Luca) e con Isabella Quarantotti nel '77.

va al teatro francese di maggior successo, acquistava le commedie e le faceva tradurre, inserendovi il suo Felice Sciosciammocca. Poi lavorava di taglio: via le battute introduttive (un riempitivo), via l'invito all'applauso finale (il che all'inizio lasciò un po' interdetti, perché molti non capivano se lo spettacolo era davvero finito), via il trucco troppo pesante di attori e attrici e spazio invece a vere scenografie, con mobili e oggetti ad arricchire i semplici fondali dipinti.

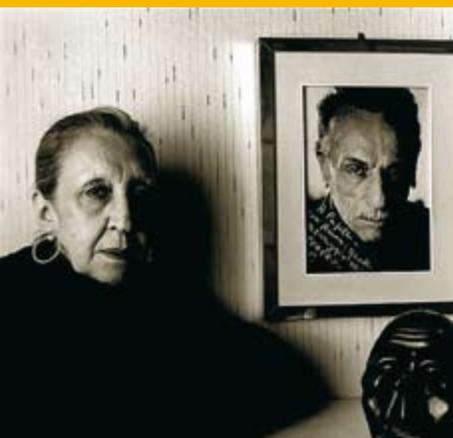
La sua non fu una rivoluzione facile. Dava fastidio ai tradizionalisti, ma anche agli intellettuali: "Gli uni e gli altri - osserva Giammusso - gli rimproveravano di scopiizzare le *pochade* francesi e trascurare gli autori italiani". Dalla sua parte si schierò invece, tra gli altri, Benedetto Croce, che addirittura firmò le prefazioni alla sua autobiografia e alla ristampa della stessa.

L'eredità scarpettiana in Eduardo e Peppino

Per capire le radici del teatro eduardiano non si può prescindere dal teatro di Scarpetta.

La scelta di utilizzare il dialetto, ad esempio, non è - all'inizio del suo percorso artistico - voluta per un ben preciso scopo: è semmai la naturale conseguenza di una nascita e di uno sviluppo all'interno di un ambiente familiare e teatrale ben preciso. Un'eredità che in Eduardo va ben al di là della sola lingua parlata, arricchendosi anche di tutta una serie di elementi non verbali - quali l'improvvisazione la ripetizione - che fanno na-

turalmente parte del bagaglio dell'attore partenopeo. Il tutto senza dimenticare che comunque, con Eduardo, si sta già assistendo a quella che Anna Barsotti nel suo *Introduzione a Eduardo* (Ed. Laterza, 1992) chiama "regolarizzazione": "Perché - scrive la studiosa - l'epoca di Scarpetta e di Di Giacomo (che non è più quella del grande Pulcinella Petito) porta a una 'formalizzazione' dello spettacolo partenopeo: è 'un periodo di faticosi assestamenti unitari dove il dialetto (...) non è neppure contestativo rispetto a questa linea, ma semplicemente tenta di entrarvi, dandosi (...) una sua 'civiltà' (Jacobbi)". E continua: "Il linguaggio del primo Eduardo nasce da questa *koinè* stabilita alla fine dell'Ottocento, che implicava l'uso di una dialettalità non più soltanto caricaturale, gergo interno al teatro, ma capace di estendersi sul piano del parlato sociale (...) D'altra parte la 'riforma' scarpettiana non era rivolta soltanto all'aspetto linguistico: l'attore-autore napoletano aveva interpretato la crisi della 'maschera' in senso naturalistico, nella prospettiva per cui il fatto teatrale si indirizza verso la 'divisione dei compiti'. Era personaggio attento ai tempi, e i tempi evolvevano verso l'industria dello spettacolo: il pubblico 'voleva ridere, ma vedere attori e non maschere sul palcoscenico, attori ben vestiti che recitassero e non improvvisassero'", come si legge nelle *Memorie* di Scarpetta. E ancora, sempre riferendosi a Scarpetta: "Mettere in scena 'uomini e non pupattoli' significava per lui rappresen-



Pupella Maggio accanto a una foto con dedica di Eduardo (foto Augusto De Luca)



I De Filippo in tre momenti della loro vita artistica comune

tare la borghesia napoletana (dove la comicità prorompe 'così vivace e irresistibile dal contrasto che nasce dall'essere e il voler sembrare e (...) perfino dal linguaggio, uno strano miscuglio di dialetto e di italiano'); escludere la plebe 'troppo misera, troppo squallida e troppo cenciosa per poter comparire ai lumi della ribalta e muovere il riso' (E. Scarpetta, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Napoli 1922, poi Milano 1982). Era una scelta di campo orientata, lucidamente, da una scelta di genere: la 'commedia brillante'. Da questa riflessione nasce, per Barsotti, una considerazione logica: "In questo senso l'eredità della riforma paterna è svolta nel Novecento piuttosto da Peppino che da Eduardo".

Da una stessa radice, dunque, ramificazioni diverse: "Il figlio maggiore - osserva la studiosa - si sentirà attratto, soprattutto, dagli aspetti formali dell'operazione scarpettiana: 'fedeltà al copione scritto, abolizione delle improvvisazioni divenute ormai insopportabilmente lunghe e tediose; disciplina in compagnia e nello scrivere' (come conferma, negli anni Settanta, la sua ricapitolazione ragionata e corretta del

teatro del padre)".

I primi passi da autore

È nel 1920, durante il servizio militare nei Barsaglieri a Roma, che Eduardo scrive la sua prima commedia, *Farmacia di turno*, un atto unico che nel '21 sarà messo in scena dalla compagnia di Vincenzo Scarpetta, suo fratellastro, nella quale era entrato nel '14, dopo Titina e prima di Peppino.

Nel 1922 arriva *Ho fatto il guaio? Riparerò!* che attenderà quattro anni ad andare in scena e cambierà poi titolo in *Uomo e galantuomo*: a rendere interessante questo lavoro, particolarmente comico, è la presenza in esso di alcuni punti nevralgici della poetica eduardiana, dalla pazzia al tradimento; temi un po' pirandelliani, dunque, ma inseriti nella classica struttura della farsa scarpettiana.

In compagnia, nonostante sia molto giovane, Eduardo



Tina Pica (1884-1968) in una scena del film del 1958 *La nipote Sabella*, con Dolores Palumbo e Peppino De Filippo

è già apprezzato per il suo talento e la sua professionalità. Arriva così, nel 1922, anche la prima regia, quella di *Surriento gentile*, opera musicale di Enzo Lucio Murolo.

Il primo amore, Ninì

In tutto questo, c'è anche spazio per l'amore. Il primo di cui si abbia notizia si chiama Ninì, ed è una giovane con la quale Eduardo, dopo la morte di Scarpetta il 29 novembre 1925, va a convivere. Per lei scrive le prime poesie di rilievo, fra le tante che comporrà nella sua vita. In quel periodo, Eduardo decide di mettersi alla prova nel teatro in lingua ed entra nella compagnia di Luigi Carini. Anche Peppino dovrebbe andare con lui, sempre come attore brillante, ma il fratello preferisce prendere il posto lasciato vacante da Eduardo nella compagnia di Vincenzo Scarpetta. Il tentativo non funziona, ed Eduardo ritorna sui suoi passi, continuando anche a scrivere.

Una cooperativa di attori

Ma la voglia di autonomia è sempre in agguato. Nel '27 Eduardo fonda una cooperativa di attori - invitando anche Peppino e Titina - con

Michele Galdieri: insieme debuttano con *La rivista...che non piacerà*.

Un anno più tardi arriva il primo (dei tre) matrimoni di Eduardo, con Dorothy Pennington detta Dodò. Il loro matrimonio, senza figli, finirà con un annullamento nel 1952. Nello stesso anno Eduardo scrive anche il suo unico lavoro mai andato in scena: *Filosoficamente*.

La compagnia Molinari

L'anno successivo Eduardo e Peppino portano insieme in scena, sotto pseudonimo, *Prova generale. Tre modi di far ridere*, con prologo ed epilogo dell'amico Galdieri. Una possibile, seppur limitata autonomia, arriva con la proposta della Compagnia Molinari (nella quale aveva lavorato Totò) a Eduardo, Peppino e Titina di creare una sorta di compagnia satellite al proprio interno, La Ribalta Gaia, con Pietro Carloni (marito di Titina), Tina Pica e altri.

Intanto Eduardo continua a scrivere. Nel 1931, finalmente, Eduardo, Titina e Peppino fondano la loro compagnia: Teatro Uморistico "I De Filippo", che durerà - tra alti e bassi - fino al 1944, an-

continua ►

no della definitiva rottura fra Eduardo e Peppino. Conclusa questa parentesi, Eduardo fonderà la sua compagnia: Il Teatro di Eduardo, della quale farà parte anche Titina.

Il Teatro Umoristico

Fra successi più o meno buoni, la compagnia Teatro Umoristico prende piede. È di questo periodo la scrittura di *Natale in casa Cupiello*, che debutta al Teatro Kursaal di Napoli il 25 dicembre 1931 e che segna l'inizio del grande successo della compagnia dei De Filippo. Da segnalare, però, anche una gustosa nota di veneticità: le prime commedie non scritte da loro che i De Filippo misero in scena furono *Sior Tita Paron* e *Una scorzeta de limon*, entrambe di Gino Rocca; la prima divenne *O padrone songh'io*, la seconda *Sarà stato Giovannino*, entrambe allestite nella stagione 1932-33.

Arriva anche la chiamata del Sannazzaro, il teatro più "in" di Napoli, dove i tre rappresentano, tra le altre, molte commedie di Eduardo, ma anche lavori di Peppino e di Titina.

L'incontro con Pirandello

Napoli, intanto, comincia a stare stretta a Eduardo, che pensa - nonostante i successi - a un teatro più in grande. È in questo periodo che Eduardo ha l'occasione di incontrare uno dei suoi miti: Luigi Pirandello (1867 - 1936). I due si conoscono al Sannazzaro, durante una replica di *Chi è cchiù felice 'e me*. Da lì, la possibilità per Eduardo di cimentarsi come attore nel *Berretto a sonagli* (1936), di mettere in scena



I fratelli De Filippo con Luigi Pirandello

una versione napoletana di *Liolà* e di scrivere, con la collaborazione dello stesso Pirandello, la commedia *L'abito nuovo*, che andrà in scena nel '37, poco dopo la morte dell'autore siciliano.

Eduardo e il pirandellismo

Nella sua già citata opera su Eduardo, Giammusso ricorda un incontro avuto dall'autore con alcuni studenti, citato da Isabella Quarantotti, sua terza e ultima moglie, in *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite* (Bompiani, Milano, 1985); in esso Eduardo parla a proposito del "pirandellismo" spesso attribuito alla sua poetica: "Io questo pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco. Cosa vuol dire? Che ho copiato da Pirandello, che mi sono appropriato della sua tematica? Se è questo che si intende per pirandellismo, mi pare che non sia neanche il caso di parlarne, tanto è ovvio che a cominciare dalla mia concezione del teatro, a finire con i miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma sempre convinti che una società più giusta e umana sia possibile crearla, niente potrebbe essere più lontano dall'idea teatrale di Pirandello e dei suoi personaggi. Se

poi, per pirandellismo si intende che io ho avidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro, che l'ho conosciuto e venerato, che ancora oggi, se penso a lui alla sua intelligenza lucida e scintillante, al suo humor, alla sua umanità, mi sento prendere da una nostalgia tremenda e da un senso di perdita irreparabile, allora sì: sono ammalato di pirandellismo".

Un pensiero, due teatri

Nel suo lavoro su Eduardo, anche Andrea Bisicchia (*Invito alla lettura di Eduardo*, Mursia, 1982) riflette sul rapporto con Pirandello. Anch'egli, osserva lo studioso, sente forti gli stimoli di rinnovamento e ripensamento che attraversano il teatro - così come più in generale la società, la politica, la cultura - nei primi decenni del Novecento: "Pirandello - spiega - semplifica questa realtà; Rosso di San Secondo la proietta in un'atmosfera cupa, grigia, marionettistica, ma anche simbolica e favolistica; Bontempelli la trasferisce in una dimensione metafisica; mentre gli autori dei grotteschi, più legati alla tradizione, cercano di scardinare dall'interno. Eduardo vive questo decennio di rinnovamento sulle tavole del palcoscenico, dapprima

come giovane attore e poi come professionista nel ruolo del secondo brillante".

Ma l'autore sta cominciando a farsi strada, anche se non trova ascolto da parte di capocomici ancora profondamente legati al passato e sordi al vento dei rinnovamenti. Da qui un senso di crescente insoddisfazione: "L'insofferenza - continua Bisicchia - lo sollecita a scrivere non più nelle forme monologanti del teatro di varietà o della rivista, ma in quelle del teatro più impegnato e più attento alle trasformazioni sociali. Il guito cede il posto all'autore, con tutte le difficoltà che questo trapasso comporta".

Alcune riflessioni sul teatro di Pirandello e di Eduardo arrivano anche da Anna Barsotti: "Qual è - scrive la studiosa - la lezione di drammaturgia che Eduardo apprende da Pirandello? (...) Eduardo impara a struttura-

Il coccodrillo

Nel 1938 si diffuse la falsa notizia della morte di Eduardo. Fra chi scrisse un "coccodrillo" vi fu Luigi Antonelli, che poi glielo inviò, come augurio di lunga vita: "Per interpretare un personaggio - vi si leggeva tra l'altro - Eduardo cominciava ad accerchiarlo da lontano, quasi avesse una specie di ritengo ad affrontarlo subito. Gli girava attorno, gli si avvicinava, lo provocava, cominciava a blandirlo, raramente a canzonarlo, poi finalmente s'identificava con lui per ridere e piangere insieme".

re in tre atti le sue commedie (...), ma restando sempre fedele al suo originale processo creativo, fondato sulla drammaturgia delle attrazioni (i tre atti recitabili anche in modo indipendente) e sulla relazione di intimità/estraneità dell'attore col personaggio ('l'attore deve misurarsi, controllarsi, costringersi ininterrottamente. Mai immedesimarsi, se il personaggio gli è estraneo, meglio ancora?').

E va oltre: "Il teatro di Eduardo non si fonda sulla dialettica fra 'personaggio' e 'persona', tantomeno assicura al primo il sopravvento sulla seconda; gli manca il filtro intellettuale attraverso cui passano, per Pirandello, personaggio e teatro. La sua stessa comicità discende da tradizioni remote (o comunque diverse) dell'umorismo pirandelliano: i suoi protagonisti sono portatori di un *mond à l'envers* anche perché il 'riso' conserva, per lui, l'antica funzione aggregante, non solo demistificante".

La Barsotti riporta anche una riflessione di Eduardo sul suo rapporto con Pirandello, espressa durante un incontro con alcuni studenti: "Tutti noi scrittori e anche tutti noi uomini dobbiamo molto al genio di Pirandello. Quando Arthur Miller dice che se non ci fosse stato lui, egli scriverebbe in modo diverso, dice cosa giusta, ma quando si volesse accusare Miller di pirandellismo, sarebbe inaccettabile".

La rottura con Peppino...

Ma se sul versante artistico il momento era d'oro, al contrario sul piano umano le crepe da sempre latenti



Lidia Maresca

nel rapporto con Peppino si andavano aggravando. L'ultimo atto avvenne nel dicembre 1944, al Teatro Diana al Vomero, a Napoli. Dopo una terribile scenata tra i due vi fu la rottura definitiva. Le loro strade si separarono ed Eduardo fondò la sua compagnia: Il Teatro di Eduardo.

Al centro della discussione, di pari passo con le diverse visioni artistiche, c'era la relazione di Peppino, mal digerita da Eduardo e Titina, con Lidia Maresca, che diventerà poi la seconda moglie di Peppino (dopo Adele Carloni, cognata di Titina, dalla quale ha avuto Luigi; e prima di Lelia Mangano; con Lidia avrà una convivenza trentennale, sposandola però solo poche ore prima della morte dell'attrice, nel 1971).

Difficile dire con certezza se, ad un certo punto della loro vita, i due fratelli si siano davvero totalmente riappacificati. Luigi, figlio di Peppino, sembra farlo intendere: «Anni e anni dopo - scrive nel 2009 su Repubblica - quando mio padre si ammalò (*intorno al 1980, ndr*), avvisai Eduardo. Un po' si fece pregare, ma poi riuscii ad accompagnarlo in clinica; li lasciai da soli. Avevano tante cose da dirsi e poco tempo. Devo ammettere che come famiglia siamo stati molto uniti in scena, ma una volta

La lettera a Peppino 7 luglio 1946

Caro Peppino,

ti pare che dopo quanto accaduto fra me e te, dopo anni di veleno amarissimo che ebbero come conclusione la scenata del Vomero... un semplice colpo di spugna può cancellare dal mio animo l'offesa e il risentimento? Tu dici: "Siamo fratelli". Certo. E chi più di me ha saputo affrontare e comprendere questo sentimento? Credi tu che da estraneo avresti potuto infliggermi le torture morali, che sistematicamente, minuto per minuto, mi infliggevi? L'amore fraterno è un sentimento da asilo infantile, credi a me. Fratelli si diventa dopo di aver guardato nell'animo di un persona come in uno specchio d'acqua limpida, e dopo di averne scorto il fondo. Scusami, ma io guardo il tuo animo, il fondo non lo scorgo. La tua lettera è troppo ingenua. Io voglio tenderti la mano, ma con un chiarimento esauriente, onesto, sincero. Se tu mi vuoi bene come ai primi tempi della nostra miseria, vuol dire che nulla puoi rimproverarmi... mentre io, e questo è il mio più gran dolore, non ti voglio bene come allora: ti temo. E se tu ti passi una mano sulla coscienza e volgi la mente agli anni passati son sicuro che troverai giusto il mio sentire. La tua lettera non accusa, non offende, non giustifica: accomoda. Ancora una volta l'amore fraterno affiora e vuol riverniciare a nuovo un pezzo di ferro scalfito prima, su cui la ruggine del tempo ha disperso le tracce delle scalfiture... No, caro Peppino... minuziosamente dobbiamo prima, insieme, grattare tutta la ruggine, rimettere alla luce tutte le scalfiture, individuarne l'autore... e poi... la vernice dell'amore fraterno saprà mettere a nuovo e rendere lucente questo pezzo di ferro che nulla di male fece per meritare un accomodamento ipocrita.

Scusami se ti ho parlato così, ma è la maniera migliore per far diventare uomini due fratelli, e fratelli due uomini. Parto domani per un periodo di riposo. Puoi trovarmi al Parco Grifeo 53. Il portiere ti potrà dire dove sono. Ti vedrei volentieri.

Eduardo

chiuso il sipario, ognuno faceva la sua vita».

Analizzando quelli che poterono essere i motivi dello scontro, Anna Barsotti scrive: "Dramma dell'incomprensione, impostato all'inizio come fra 'padre' e 'figlio': da una parte il 'gelo' delle abitudini teatrali del fratello maggiore, dall'altra l'esuberanza del minore 'di carattere allegro, ansiosi di vivere fino in fondo la sua stagione di gloria' (*da Isabella Quarantotti*). La la-

cerazione fra 'I De Filippo', magnifica 'famiglia', perfetta 'compagnia', non si risarcirà che in extremis: forse perché, dei due fratelli, il più vecchio non volle rinunciare al ruolo di padre e il giovane volle ribellarsi a quello di figlio...".

... e con Titina

La stessa Lidia era stata la causa indiretta anche della rottura fra Eduardo e Titina, che si sarebbe poi ricomposta, grazie anche all'inter-

continua ►

L'amore

Eduardo, dopo la già ricordata convivenza con Ninì, il suo primo amore, si sposò tre volte. La prima con l'americana Dorothy Pennington, nel 1928: sarà un matrimonio senza figli, una mancanza che probabilmente avrà un ruolo importante nella sua fine, che arriverà nel 1952 per annullamento. La seconda moglie è Thea Prandi: dalla loro unione

nascono Luisa (che morirà ad appena dieci anni nel 1960 per emorragia cerebrale) e Luca; si sposano nel 1956 e si separano tre anni più tardi. Thea muore, dopo lunga malattia, nel 1961.

La terza moglie è Isabella Quarantotti, scrittrice e sceneggiatrice, sposata nel 1977. La Quarantotti era già stata sposata e aveva una figlia, l'attrice Angelica Ippolito.

cessione dell'amico Renato Simoni, e di un'amara delusione subita da Titina da parte di Peppino. C'era stato, infatti, un litigio fra Eduardo e suo cognato, marito di Titina, Pietro Carloni, per via di una lettera anonima che accusava di infedeltà la moglie di Eduardo, Dorothy. La calligrafia sembrava quella di Carloni, ma l'uomo – convocato da Eduardo – aveva negato. Ne era nata una discussione, finita con Eduardo che aveva strappato la lettera davanti al cognato, dicendo che non voleva più sentir parlare di quella storia. Ma la crepa ormai s'era fatta. Poi era arrivata in compagnia la Maresca, molto più giovane (e bella) di Titina. Di lei si era perduto innamorado Peppino, mentre Titina mal digeriva quella presenza, che oltretutto le creava problemi anche artisticamente. Avvenne così che, in una nuova commedia da mettere in scena, Titina venne tagliata fuori. Così Titina scrisse a Peppino, ricordando quegli eventi: "Quando Lidia è entrata nella nostra compagnia ha portato con sé il mio

allontanamento da questa, proprio per il tuo amore. E ti spiegherò il perché se vorrai ascoltarmi con calma. Dopo sette anni di lavoro, di lotte... (ti prego di ricordare tutto quello che ho sofferto in questi anni), mi vidi costretta, da un momento all'altro, a far la rivista per mangiare. E tutto questo accadeva, Peppino mio, proprio perché tu, in quel momento, t'innamoravi di Lidia... Se non ci fosse stato questo amore, come era avvenuto altre volte, avresti cercato di smussare il mio litigio con Eduardo e tutto sarebbe finito, come sempre. Invece, quando Eduardo chiamò Pietro egli comunicò che la commedia del debutto a Roma al Quirino sarebbe stata Tutti uniti canteremo; che la mia parte la faceva Lidia; e che io avrei potuto scegliere fra quelle che restavano e, nel caso non ne avessi scelta nessuna, avrei riposato; tu, proprio per questo amore, rimanesti zitto, approvando quello che diceva Eduardo. E fu dietro il tuo silenzio che io capii che ormai anche tu mi venivi meno nel bisogno, e che anche tu, perché inna-



In alto con Dorothy, qui sopra con Thea; a destra con Isabella, in basso con i figli



morato, avevi piacere che me ne andassi. ... Ricordati che sul Vomero, io ho ricevuto a casa Argeri con la busta contenente la paga dei miei ultimi sette giorni, con la comunicazione da parte di Eduardo, che potevo fare a meno di scendere per le ultime recite, perché mi erano state regolarmente pagate. Io avevo i sette giorni che si danno alla cameriera, Peppino mio... Se tu non fossi stato aberrato da un amore, che in seguito si è dimostrato tanto forte da sostituire in te l'intera famiglia, non avresti permesso questo orrore, questa grande offesa a tua sorella".

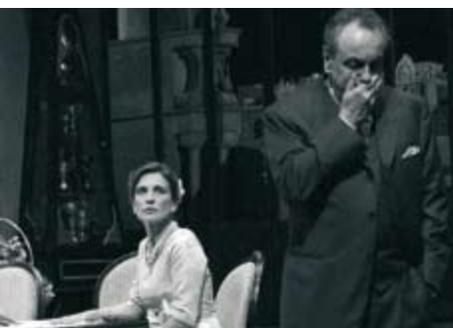
Era il 5 marzo 1939. Titina aveva 41 anni e da otto aveva pieno successo con il Teatro Umorestico. Ora doveva tornare alla rivista, che non aveva mai amato, ma che almeno ora l'avrebbe tenuta lontano da quelli che considerava dei traditori, portandola invece accanto a Nino Taranto, ben felice di accogliere una simile stella nella sua compagnia. Il debutto avvenne, con pieno successo, nel 1939 con *Finalmente un imbecille*, di Nelli e

Mangini.

Anni più tardi, così Titina ricorderà i giorni difficili del Teatro Umorestico (Il blocco, *Sipario* n. 102, ottobre 1954): "Era tardi. La fatale rete l'avevamo già addosso e nessuno avrebbe pensato a liberarcene. Cominciò così per noi quella tarantella, tragica, che doveva in seguito amareggiarci ogni minima gioia. Con dentro il cuore la folle paura di rimanere divisi, non sognavamo che di esserlo. (...) Per anni abbiamo costretto le nostre gambe a seguire un tempo unisono. Sforzi incredibili per mantenere il passo! Mentre due correvano, il terzo, chissà perché, ad un tratto non gli andava più e rallentava l'andatura, mentre gli riprendeva il desiderio di correre proprio quando gli altri due avrebbero desiderato di rallentare, rallentare... Ma si decidevano alla fine a riprendere insieme la corsa stanchi, malcontenti, irritati da non poterne più. Un giorno diedi un urlo e volli assaggiare la gioia dell'indipendenza".

Il Teatro di Eduardo

Dopo la definitiva rottura ar-



tistica con Peppino, Eduardo fonda una sua compagnia, nella quale entra anche Titina: Il Teatro di Eduardo. Nel 1946 debutta *Questi fan-*

Alcune celebri edizioni di Filumena Marturano: quella originale con Titina e quella con Regina Bianchi; più sotto Lina Sastri e Luca De Filippo e Mariangela Melato e Massimo Ranieri per la Rai. In basso, Sophia Loren e Marcello Mastroianni in Matrimonio all'italiana, diretto da Vittorio De Sica e ispirato al testo, di cui Eduardo fu sceneggiatore

tasmi e poco dopo, con esiti trionfali, *Filumena Marturano*, scritta apposta per Titina e destinata a successo internazionale, cui fanno seguito *Le bugie con le gambe lunghe* (1947), *La grande magia* e *Le voci di dentro* (1948). In quello stesso '48 Eduardo acquista il Teatro San Ferdinando di Napoli: riuscirà a inaugurarlo, restaurato, nel 1954 con *Palummella zompa e vola*.

Il fascismo e la guerra

Ma facciamo qualche passo indietro. Con l'avvento del fascismo, la situazione del teatro in Italia si complica ulteriormente. Nel 1926, in un numero de *Il Baretto*, Piero Gobetti intitolava un suo articolo *Il teatro italiano non esiste*, sostenendo il sostanziale fallimento dei tentativi condotti negli anni '20: "Debbo ricordare - scrive puntualmente al riguardo Bisicchia - che nel 1925 Gobetti è diffidato ben due volte dalla Regia Questura di Torino, per azione nettamente antinazionale e invitato a cessare qualsiasi attività editoriale. Si può comprendere il suo stato d'animo di cittadino, ma anche e soprattutto di uomo di cultura. Al teatro italiano non resta che vivacchiare sulla nuova morale del consenso e sul nuovo e languido

romanticismo".

Si assiste intanto a una netta separazione: il teatro "nuovo" non trova l'appoggio del pubblico, il teatro commerciale si rianima e ha la meglio. Per Eduardo è una sofferenza continua: "Se da una parte - scrive Bisicchia - accetta il teatro comico imperante, quello soprattutto della rivista scacciapensieri, dall'altra, proprio in questi anni, intensifica l'attività di autore, non certo allineandosi con i fautori dell'ottimismo, perché, nelle prime commedie, c'è già aria di denuncia, di anarchismo, di amarezza, di delusione ed anche di pessimismo".

"Il palcoscenico di guerra crepita di risate" sintetizza efficacemente, dal canto suo, Giammusso: "E nonostante gli anatemi del Duce, il teatro dialettale, nel quale ancora i De Filippo sono incasellati, va benissimo".

I primi passi del fascismo in Italia non avevano comunque portato cambiamenti così devastanti nell'attività artistica dei De Filippo, nonostante l'aperta avversione nei confronti dei teatri dialettali. Ben diversa la situazione con la guerra, sia da un punto di vista artistico che, ovviamente, umano.

Il ricordo di Fellini

Una bella e significativa immagine di quegli anni ci arriva da una nota scritta da Federico Fellini ricordando il 21 aprile 1937 quando, giovanotto, si recò al Teatro Argentina di Roma per assistere a *Natale in casa Cupiello* (la nota fu pubblicata nel programma di sala del 1987 de *La grande magia*): "Il pomeriggio di quel giorno an-

dai all'Argentina e vidi per la prima volta i De Filippo, che raccontavano di un'altra Italia, un'Italia abissalmente lontana da quella che stava immediatamente fuori dal teatro. Nella platea c'era moltissima gente in divisa (probabilmente non mancavano i gerarchi); e questo pubblico, che fino ad un momento prima aveva marciato con passo così guerriero, tutto vibrante di canti bellici, tutto compreso nel suo glorioso destino, ora se ne stava a guardare un interno miserabile, a contemplare dei personaggi incredibili, gonfi di follia, di egoismo, di alienazione, intrisi di miseria e di malattia. Una visione delirante, addirittura conturbante, cui si giungeva però attraverso i modi della risata e della farsa. E quella platea applaudiva: erano in divisa e applaudivano, nonostante fossero di fronte ad un'immagine completamente diversa da quella che presentava il regime".

La guerra segue la sua strada di sangue e con l'8 settembre la vita teatrale, già messa alla prova, subisce un altro duro colpo. Per chi è a Roma non resta che rimanere lì, o muoversi in un raggio assai ridotto, essendo il Sud precluso dall'arrivo degli americani ed il Nord troppo rischioso per la rabbiosa ritirata dei tedeschi. I De Filippo, per andare avanti, sono tra l'altro costretti a tornare alla rivista, e anche a tenere una recita per i mutilati tedeschi: "Peppino - scrive Giammusso - aveva provato a resistere in tutti i modi, cercando soprattutto di restringere ad

continua ►



Eduardo e Totò furono grandi amici: tra l'altro Totò salvò la pelle a Eduardo e Peppino durante la guerra

un pubblico germanico lo spettacolo, per non correre il rischio di passare per collaborazionisti". Quella sera fecero di tutto per passare come fantasmi, evitando con cura anche i flash dei fotografi durante la premiazione dei militari feriti.

Una battuta di troppo

Erano tempi duri per i teatranti, che rischiavano la pelle per una battuta fuori posto che potesse indispettire o nazisti o fascisti. Così fu anche per i De Filippo, in particolare con *Berretto a sonagli*, per via della celebre battuta: *Voi non sapete cosa significhi il non poter parlare... il non poter dire tutto quello che si vorrebbe dire...* Ebbene, Eduardo non cambiò nulla, nonostante la presenza in sala, ben evidente, di un gruppo di fascisti: che infatti, finito lo spettacolo, si portarono sul palcoscenico con altrettanto evidenti intenzioni... ma i De Filippo si erano già dileguati. Le loro "imprudenze", però, non erano passate inosservate, tanto da fargli rischiare l'arresto, da parte dei nazisti, insieme a Totò, che dopo l'attentato a Hitler si era presentato in scena imitando il Führer con baffetti e braccio al collo, scatenando risate a non finire. Dopo lo spet-

tacolo – racconta sempre Giammusso - Totò ricevette la visita di un colonnello delle SS suo amico, che lo avvertiva del fatto che l'indomani sarebbe scattato un mandato di cattura per lui, per Eduardo e per Peppino. Totò avvertì gli altri e cercò riparo fuori città, mentre i De Filippo trovarono rifugio in casa dell'industriale Guido Alberti (quello del Premio Strega). Tornarono in teatro il 22 maggio e vi recitarono fino al 3 giugno. Il 4 giugno gli americani entrarono a Roma.

Dopo la guerra

Il panorama successivo alla fine del secondo conflitto mondiale vede esprimersi, sul versante della cultura e del teatro, quel senso di crisi e di disorientamento che sempre accompagnano sconvolgimenti di una simile portata. Il teatro cerca nuove strade, l'uomo cerca se stesso e il proprio ruolo nel mondo. "Si registrano rinnovati interessi stilistici - commenta Bisicchia -, fermenti linguistici più legati alla realtà, ma soprattutto una coscienza più aperta al dibattito, alla denuncia e all'accusa. (...) Sono gli anni del neorealismo, da molti considerato un passo indietro rispetto al rinnovamento

Giorni pari e giorni dispari

Il teatro eduardiano è diviso in due parti: quello composto fino allo scoppio della seconda guerra mondiale (*Cantata dei giorni pari*) e quello successivo al '40 (*Cantata dei giorni dispari*), dove *pari* indica i giorni fortunati, *dispari* quelli infausti. Fu lo stesso Eduardo a dividere così, nel 1975, per Einaudi, la sua opera.

apportato dal decadentismo e dalle avanguardie, per tutti quei pericoli che sono da ricercare nella retorica populista, nel naturalismo di imitazione, nella debolezza linguistica, in un sentimentalismo di maniera. Ma sono anche anni di ricambio e di indiscusso rinnovamento". Molto c'era da ricostruire, e non solo le case, le strade, i palazzi e le chiese. E non mancano i costruttori di un nuovo teatro, decisi ad allontanare lo scomodo ricordo del teatro facile e di consumo, patinato e falso tanto in voga negli anni del fascismo, caldeggiato e sovvenzionato da un regime interessato a non alimentare troppo la mente del popolo... Quello che si va formando e che conta su autori di vaglia, tra i quali Eduardo (ma anche, tra gli altri, Ugo Betti, Diego Fabbri, Carlo Terron e Valentino Bompiani), è un teatro che Bisicchia così disegna: "Un teatro di sentimenti, forse, più che di idee; questo era tipico del primo Novecento, più attento a cogliere le crisi in loro significato ori-

ginario e assoluto; un teatro della crisi, ma anche della verità (non quella doppia di marca pirandelliana), intesa come confutazione della menzogna, come momento di dibattito, di processo, di chiarificazione. Questa esigenza durerà per oltre un decennio e sfocerà verso una crisi molto più ampia che porterà a quella delle strutture, ad un nichilismo di marca beckettiana, ad una vera e propria ontologia del declino che è anche un'ontologia della crisi dell'essere". Continua Bisicchia: "Si indaga il presente alla luce del passato e del futuro, si cerca di spiegare il dramma che esiste tra il soggetto e la realtà circostante, di capire le delusioni di una generazione, il contrasto tra fatto privato e collettivo, tra coscienza individuale e coscienza di classe".

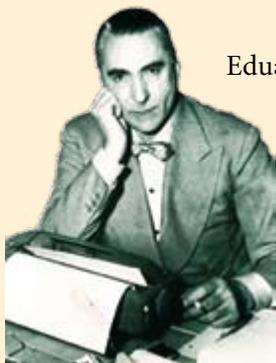
Il teatro fra '50 e '60

Nel 1953 Giorgio Strehler invita Eduardo a vestire i panni di don Marzio nella *Bottega del caffè*, ma Eduardo rifiuta. In compenso, torna al teatro, dopo una pausa cinematografica. Torna anche alla scrittura, con *Bene mio e core mio* del '55, mentre l'anno seguente fonda La Scarpettiana, compagnia della quale assume la direzione artistica e che vuole dedicare al repertorio paterno. Sempre nel '56 c'è il suo approdo in televisione, mentre nel '59 tocca alla lirica (con *La pietra di paragone* di Gioachino Rossini).

La polemica teatrale

Nell'ottobre del 1959, su tutti i giornali viene pubblicata (e poi uscirà anche in volume) una lettera dedicata

Curzio Malaparte



Eduardo conosce Curzio Malaparte, su richiesta dello scrittore, in casa di amici. Malaparte avversava il dialetto ed era stato, ricorda Giammusso, “il controverso *enfant terrible* della cultura fascista e delle lettere italiane”; era stato mandato al confino da Balbo e liberato da Ciano, prima di diventare comunista, “godendo della protezione di Togliatti, nonostante un’antica scomunica di Gramsci”.

Quando incontra Eduardo ha appena pubblicato *Kaputt*, con al centro il tema della decadenza dell’Europa che si ritroverà più avanti ne *La pelle*, il suo romanzo più celebre. I due si incontrarono e si scontrarono, naturalmente, su diverse posizioni che li vedevano su due fronti opposti. Quello tra i due fu un incontro-scontro, ma a Malaparte piacque il fatto che Eduardo gli tenesse testa: “Quel De Filippo - dirà - era un grand’uomo, che aveva davvero una grande visione della vita, un’intuizione forte della partecipazione alla vita popolare”. Divennero amici. Quella prima sera avevano parlato molto di Napoli: poco più avanti Eduardo scriverà *Napoli milionaria!* mentre Malaparte darà alle stampe *La pelle*: “Due immagini diverse, ma speculari”, secondo Giammusso.

alla difficile situazione del teatro italiano alla fine degli anni Cinquanta. Eduardo è sconsigliato per la situazione, che giudica ormai prossima - come ricorda anche Bisicchia - “all’anno zero”. Non risparmia nulla a nessuno, e in particolare gli organi competenti, accusati di “dilettantismo, parassitismo, clientelismo ed esterofilia”. “Le lamentele di Eduardo - riporta lo studioso - finiscono per toccare il punto dolente del problema, quello dell’autore italiano e l’accusa è ben precisa: in nessun Paese del mondo l’autore drammatico è trattato come da noi. Il suo posto è stato abbondantemente usurpato da ‘organizzatori’ o da improvvisati registi, tanto che si è fatto di tutto per mantenerlo in uno stato di infe-

riorità, circondarlo di indifferenza, di disprezzo, fino a diffamarlo ed escluderlo dalla spartizione della cosiddetta provvidenza, invocata e ottenuta, con clamore ciarlatanesco, con la complicità dello Stato”.

Continua Bisicchia, riprendendo Eduardo: “Il teatro muore se viene sostituito con le ‘carnevalate’, se fatto da affaristi e da politicanti, se si escogitano soluzioni e programmi all’insegna del dilettantismo e della più assoluta indifferenza per le sue sorti reali”.

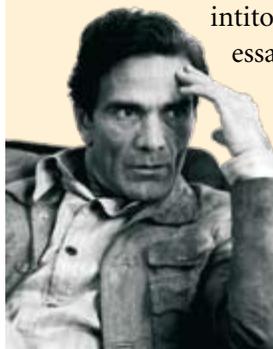
La lettera di Eduardo diede naturalmente un bel po’ di fastidio, soprattutto dalle parti del Ministero dello Spettacolo, ma - come spesso avviene - al fastidio altro non fece seguito. Eduardo allora rincarò la dose, scrivendo,

Pier Paolo Pasolini

Eduardo ebbe una grande ammirazione per Pier Paolo Pasolini, con il quale avrebbe anche dovuto girare un film (*Porno-Teo-Kolossal*), collaborando anche alla sceneggiatura: ma il progetto naufragò per la morte violenta dello scrittore e regista a Ostia, il 2 novembre 1975.

Dopo la scomparsa dello scrittore, offeso dalla lapidazione mediatica alla quale Pasolini veniva sottoposto per le circostanze della sua morte, Eduardo ne disegnò un affettuoso e lucido ritratto in un’intervista televisiva (è visibile su *YouTube*): in essa lo definisce tra l’altro “un uomo adorabile e indifeso, una creatura angelica che abbiamo perduto e che non incontreremo più come uomo, ma come poeta diventata ancora più alto”. Eduardo gli dedicò anche una poesia,

intitolata *Pier Paolo*, scritta nel 1976. In



essa si riferisce ai diciotto sassi che erano stati collocati nel luogo esatto in cui il corpo di Pasolini era stato ritrovato: attorno ad essi era sorto un parco per la sua memoria, poi abbandonato e infine recuperato e mantenuto dalla Lipu.

Non li toccate quei diciotto sassi che fanno aiuola con a capo issata la «spalliera» di Cristo. I fiori, sì, quando saranno secchi, quelli toglieteli, ma la «spalliera», povera e sovrana, e quei diciotto irregolari sassi, messi a difesa di una voce altissima, non li togliete più! Penserà il vento a levigarli, per addolcirne gli angoli pungenti; penserà il sole a renderli cocenti, arroventati come il suo pensiero; cadrà la pioggia e li farà lucenti, come la luce delle sue parole; penserà la «spalliera» a darci ancora la fede e la speranza in Cristo povero.

nel 1964, *L’arte della commedia*, che così egli stesso definì: “È una commedia strana, formalmente e sostanzialmente diversa dalle altre (...) non l’ho scritta solamente per la gente di teatro - come alcuni affermano - ma per tutti voi, giacché i problemi di cui tratta riguardano la nostra vita e quella dei nostri figli”.

A proposito di quest’opera, così scrive Anna Barsotti: “*L’arte della commedia* (due tempi, 1964), come *Il teatro comico goldoniano* (1750) e

i Sei personaggi pirandelliani (1921), è un testo di bilancio-riflessione con aspetti di pedagogia teatrale”. Ne è protagonista Oreste Camporese, sul quale così si esprime la studiosa: “Attraverso questo Protagonista-attore (ma anche, nella seconda parte, regista), l’Autore mostra di riconoscere l’innegabile forza persuasiva e il valore del rito del ‘teatro all’antica italiana’, pur rinunciando alle sue pratiche e alle sue convenzioni ormai inadeguate.

continua ►

Il 'limite' degli 'attori dialettali', che per Eduardo sono gli 'eredi' della Commedia dell'Arte, è l'ignoranza; possedendo un'esperienza secolare, finora hanno potuto fare a meno della cultura, ma oggi non più. La nostalgia che riaffiora, talvolta, nelle sue dichiarazioni è tesa a preservare le norme di un codice eticamente esemplare: 'arte' significa sempre per lui - come per gli antichi comici - 'professionismo teatrale'. Perciò la sua sfida culturale si pone anzitutto sul terreno del teatro, per l'innalzamento qualitativo sia degli attori che degli spettatori".

Dal 1970

Come noto, parallelamente ai cambiamenti in atto sui versanti politico e sociale, anche il mondo della cultura in generale (teatro compreso) conosce tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 profondi mutamenti. La parola d'ordine è cambiare, sul fronte della forma come su quello della sostanza. Tutto viene messo in discussione, la tendenza è quella di sovvertire qualsiasi ordine preesistente. Anche a teatro, "alternativo" è il concetto più in voga. Sono gli anni dei collettivi e delle cooperative, delle esperienze teatrali d'avanguardia, del più attivo teatro universitario. E questa "alternatività", osserva Bisicchia, "non va alla ricerca del prodotto 'perfetto', non tende alla 'memoria' o all' 'armonia', cerca di vivere il presente con tutte le contraddizioni e le ambiguità (...). Non intende distruggere il passato, ma porsi in una situazione di scontro e quin-

di di dialettica. Chi cerca di distruggere e rinnovare del tutto è la sperimentazione, e se il teatro alternativo crede ancora nella parola, quello sperimentale la rifiuta". Ma come si colloca Eduardo in questo tempo di cam-

biamento, di ripensamento da un lato e di distruzione dall'altro? Sempre, al centro della sua riflessione, egli ha messo l'uomo, osservandone i cambiamenti, le crisi, le fragilità e i punti di forza. Così è anche negli anni '70.

Eduardo, la poetica e la scrittura

"Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti...! Tutti, tutti! Belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti. Quando il sipario si apre sul primo atto d'una mia commedia, ogni spettatore deve potervi trovare una cosa che gli interessa".

Così si esprimeva Eduardo a proposito della sua scrittura, aggiungendo anche - in una nota pubblicata nei *Capolavori* editi da Einaudi - che "Occhi e orecchie mie sono stati asserviti da sempre (...) a uno spirito di osservazione instacabile, ossessivo, che (...) mi porta a lasciarmi affascinare dal modo d'essere e di esprimermi dell'umanità". Ma aggiungeva: "Bisogna vedere l'applicazione di quella battuta o di quella frase (...) nel contesto dove la vuoi applicare: può diventare realistica, comica, tragica (...) il teatro è sintesi".

Sempre nei *Capolavori*, aggiunge un'altra osservazione utile a capire il suo punto di vista: "Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto fra individuo e società (...), tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o

un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche (...), sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli".

Ma è comunque la storia degli altri quella che gli interessa raccontare: "Non ci dobbiamo occupare di noi stessi: non è un'autoconfessione, la commedia".

Né avrebbe potuto essere diversamente per un uomo che nel teatro sembrava avere la sua "vera" dimensione: "La mia vera casa è il palcoscenico, là so esattamente come muovermi, cosa fare: nella vita sono uno sfollato". E ancora dalla *Cantata dei Giorni Dispari* (vol. III): "Quando cammino per le strade e mi capita di battere due o tre volte il piede in terra (...), mi sorprende sempre il fatto che quei colpi (...) non producano lo stesso rumore di quando batto il piede sulle tavole del palcoscenico; se tocco con la mano il muro di un palazzo (...) lo faccio sempre (...) con la sensazione di avvertire sotto le dita la superficie della carta e della tela dipinta".

Da un punto di vista pratico, la scrittura era per Eduardo un mosaico da costruire, come osserva Giammusso: "Le nuove commedie Eduardo

"Il teatro di Eduardo - scrive Bisicchia - è sempre 'alternativo', perché ha scelto di rappresentare il suo tempo, di coglierne un divenire lento ed inesorabile, di esprimere nei confronti di un'umanità schiava di ipocrisie, egoismi,

le rimuginava a lungo, mesi, anni, in qualche cosa decenni. Nella sua mente collegava impressioni, particolari, volti visti e parole udite: un lavoro paziente e lungo, nel quale dava retta solo alla fantasia. Poi veniva il momento della stesura, che teneva conto degli aspetti pratici, della disponibilità di attori in quel momento. Scriveva per tutti delle belle parti, anche per gli attori secondari, per i caratteristi, tenendo presenti la loro età, le loro attitudini. Per dirla con un'espressione di Isabella De Filippo, 'amministrava la scrittura come il padre di una famiglia numerosa amministra il suo patrimonio: quest'anno il maggiore ha bisogno di un paio di scarpe? L'anno prossimo si penserà al cappotto della più piccola'. In *Questi fantasmi!* Titina era stata costretta in una parte minore, quella della moglie tradita, che ha praticamente una sola scena: del resto sarebbe stata troppo anziana e troppo poco avvenente per fare la signora Lojacono, mentre le stramberie comiche della sorella del portiere erano chiaramente disegnate sulle qualità di Tina Pica. Ma nel lavoro successivo Titina aveva avuto molto più di una bella parte; ebbe la possibilità di creare il personaggio della sua vita: *Filumena Marturano*".



avidità una giusta indignazione, un'umoristica misantropia, un alto senso della olitudine e della giustizia. Solo i grandi autori classici possono raggiungere simili risultati, solo a loro spetta il diritto di ritrovare i veri valori umani dell'esistenza. È l'uomo che interessa ad Eduardo, non i facili estetismi o i vuoti sperimenta-

lismi". Sono anni di intensa attività, anche internazionale (tra l'altro Laurence Olivier mette in scena a Londra *Gli esami non finiscono mai* con la regia di Franco Zeffirelli), e di riconoscimenti: lauree honoris causa e premi, oltre all'apertura della Scuola di drammaturgia di Firenze, alla cattedra di drammaturgia alla Sapienza e alla nomina,

Eduardo e Carmelo Bene

da parte del Presidente della Repubblica Sandro Pertini, a senatore a vita (che lo vedrà impegnarsi con passione).

Ma sono anche anni difficili per la salute, tanto che nel 1974 gli viene applicato un pace-maker.

Memorabili i recital del 1982 con Carmelo Bene, il cui ricavato va a beneficio dei minori detenuti nei carceri Filangieri di Napoli e Fornelli di Bari.

Nel 1984, dopo aver tradotto *La tempesta* di Shakespeare in napoletano antico, interpreta il maestro Cor-

setti nel film per la tv *Cuore* di Luigi Comencini. Nello stesso anno riceve il premio Taormina-arte "Una vita per il teatro", dove avviene il suo ultimo incontro con il pubblico. Morirà nel 1984, fra il 31 ottobre e il 1° novembre. Innumerevoli gli attori che hanno recitato con lui e per lui. Qualche nome? Oltre ai tanti già citati, Anna Magnani, Isa Danieli, Aldo e Carlo Giuffrè, Dolores Palumbo, Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Aldo Fabrizi, Marcello Mastroianni, Giulietta Masina, Marisa Merlini, Sophia Loren, Silvana Mangano, Paolo Stoppa...

Il suo rapporto con il cinema e la televisione

Nel 1982, in uno dei suoi incontri con gli studenti, Eduardo afferma: "Il cinematografo non ha niente a che vedere col teatro, proprio niente! Non dà neanche soddisfazione - dà solamente la futura vergogna che gli attori me compreso, non possiamo cancellare. Perché in epoca futura certi film faranno ridere invece che piangere, faranno pietà invece che riscuotere il pieno assenso. L'attore quando muore deve morire. Basta! Deve sparire! Non deve lasciare quest'ombra, questa falsa vita. [...] lo ho fatto pure il cinematografo, ma l'ho fatto per bisogno, perché mi servivano i quattrini, non l'ho fatto per piacere. Solo il teatro è quello che mi ha dato gioia, sempre. E quello che mi ha dato contatto con il pubblico, possibilità di parlare, possibilità di cambiare, di evadere".

Né Eduardo era amato dal cinema, come ricorda Giammusso: "Alle maestranze cinematografiche De Filippo regista piaceva poco: il suo carisma di 'mostro sacro' del palcoscenico, così forte nei confronti dei suoi attori che vivevano con lui sera dopo sera di fronte al pubblico, per mesi o per anni insieme, non sembrava colpire quella comunità numerosa ed eterogenea, provvisoria e un po' casuale che è una troupe cinematografica. Sul set appariva piuttosto distante e poco incline alle confidenze, o a quel caciarrume che dà sapore alla vita dei 'cinematografari'".

La sua prima volta al cinema risale al 1932, attore in *Tre uomini in frac* di Mario Bonnard, con Peppino e Tito Schipa come protagonisti. Come regista, si cimenta per la prima volta nel 1940 con *In campagna è caduta una*

stella. Un bel rapporto ebbe con De Sica, per il quale ideò alcuni personaggi comici (*Tempi nostri* e *L'oro di Napoli*) e scrisse la sceneggiatura di *Matrimonio all'italiana* (1964), ispirato a *Filumena Marturano*, che Eduardo aveva già trasformato in film nel 1951, recitando con Tina. Regista e interprete, con Totò, fu anche in *Napoli milionaria!* nel 1950; da ricordare anche *Napoletani a Milano* del 1953, selezionato al Festival di Venezia.

Il passaggio dal cinema alla tv avvenne dopo il 1966, quando Eduardo diresse *Spara forte, più forte... non capisco!*. Per il piccolo schermo (tra i suoi produttori Andrea Camilleri) girò tutte le sue commedie fino alla fine degli anni '70. La sua ultima interpretazione fu per Comencini, in *Cuore*, nel 1984. Non fece invece il film pensato con Pasolini.



In alto, con il figlio Luca in *Cuore* di Pretore Vincenzo; sotto, la locandina di *Napoli milionaria!*



Il drammaturgo e studioso di teatro conobbe

Eduardo... (e Peppino?)

■ di Luigi Lunari

L'appuntamento

Nulla avendo di particolare da dire sullo svisceratissimo Eduardo (e quando non si ha niente da dire è meglio non dirlo), mi limito qui a qualche ricordo personale: piccole notizie, non più cronaca e non ancora storia; quasi un lascito testamentario di cose che altrimenti rischierebbero di andar perdute per sempre.

Il primo: nell'immediato dopoguerra (anni 1945 e seguenti) quando i giornali erano un foglio solo, quasi di soli titoli, e non vi era spazio per le sciocchezze oggi dominanti, la critica teatrale di due tra i giornali più importanti - *l'Avanti!* e il pomeridiano *Milano-Sera* - era dominio di due giovanotti quasi imberbi, che di lì partirono per una straordinaria carriera: Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Firmavano pezzetti di dieci righe, a commento di un teatro rinascete e di un riunirsi del teatro italiano dopo la frattura dell'occupazione. Tra questi* uno ricordo particolarmente, in occasione della prima presenza a Milano, nel dopoguerra, della compagnia dei De Filippo, che da poco aveva smesso il titolo di "Compagnia del teatro umoristico di Eduardo De Filippo con Peppino e Titina". I tre fratelli erano andati presentandosi con il

loro più popolare repertorio, di impatto fortemente comico; ma il giovanissimo Strehler, pur nelle dieci smilze righe della recensione, trovò modo di dire che gli sarebbe piaciuto vedere quella compagnia cimentarsi in Cechov. Era la straordinaria intuizione di un modo d'essere della drammaturgia e della messinscena ispirato al realismo "inclassificabile" (cioè a dire né distorto alla tragedia né alla farsa) che caratterizza non solo Cechov ma anche Goldoni e la tradizione del grande realismo, da Omero in poi. Come tutti sanno è su questa strada che si avviò Eduardo, con i suoi grandi capolavori, da *Natale in casa Cupiello* a *Filumena Marturano*, da *Questi fantasmi* alla *Grande magia*. Mentre Peppino premette il pedale sulla componente comica del "Teatro unoristico", volgendosi alla farsa che lo porterà a straordinario successo popolare - sia in teatro che nel cinema - fino al mitico Pappagone televisivo.

I rapporti tra i due fratelli non potevano che essere difficili, e difatti lo furono. Intollerante del rigore di Eduardo, Peppino salì un giorno su una sedia e scandì "Du-ce! Du-ce! Du-ce!" come a rinfacciargli l'intransigenza e la prepotenza. Le strade si divisero, anche

se Eduardo non approfondì mai l'argomento, glissando sulla sostanza delle cose e limitandosi a bollare Peppino (testimone anche il sottoscritto) con l'affermazione che "si tinge i capelli". Peppino - al contrario - si divertiva a ricordare l'episodio tal quale l'abbiamo descritto.

Le ragioni profonde sono ovviamente nella diversità delle strade cui abbiamo accennato. Sulle quali strade, un curioso problema che si è posto e si pone di tanto in tanto - pur nella sua assoluta insignificanza - è in merito a quale dei due fosse "più bravo". Se è vero che questo equivale a chiedersi chi è il più grande tra Pelè e Maradona, è anche vero che il tutto può essere utile a definire una personalità anche sotto il profilo psicologico.

Avendoli conosciuti e frequentati tutti e due, sarei arrivato alla conclusione che Eduardo si giovava di una maschera più duttile ed espressiva rispetto al volto "normale" - per così dire - di Peppino; sul piano dell'espressività comica, Eduardo aveva la peculiare capacità di protrarre un gag o lazzo che dir si voglia fino al suo completo esautoramento, quasi al limite della tollerabilità: si pensi a quella straordinaria situazione di

entrambi gli artisti e si sofferma su alcuni spunti

tra ricordi e riflessioni

Dolore sotto chiave, in cui Eduardo, impegnato in una veglia funebre, e richiesto per telefono di come si prepara la coratella, si barcamena tra la compunzione della veglia e la necessità di esser molto preciso con la ricetta, sviscerando l'effetto comico fino al limite estremo delle sue possibilità senza nulla lasciare di non detto o non fatto.

Per contro, Peppino - causa o effetto che fosse la normalità della propria fisionomia - usava la tecnica opposta dell'*understatement*, cioè a dire la semplice e misuratissima allusione all'effetto comico latente, lasciando allo spettatore il gratificante compito di completarne il senso. Di fatto, questa disposizione personale costrinse spesso Peppino a una sorta di ruolo di spalla, di fronte all'esuberanza di partner come Totò o come lo stesso Eduardo: you tube consente oggi di verificare brevi manu il tutto; e si guardi dunque la famosa scena della lettera in *Totò, Peppino e la malafemmina* o lo straordinario confronto con Eduardo in *Sik Sik atefice magico*, nel battibecco sul "venghe ie!". Il problema della superiorità dell'uno sull'altro è quasi come chiedere a un bambino (oh, illimitato sadismo degli adulti!) se vuole più bene

alla mamma o al papà. Ma non posso nascondere che, obbligato a una scelta, con la solita pistola puntata alla tempia, la mia risposta sarebbe: Peppino, come attore, fu il più grande dei due.

Altra nota relativa ad Eduardo. Le cronache non sono avare di aneddoti che ne riflettono una indubbia cattiveria. Si potrà giustificare il tutto con l'intransigenza che a volte caratterizza i grandi spiriti, tutti tesi al migliore dei risultati possibili, costi quel che costi; ma nel caso di Eduardo è difficile concedergli attenuanti per quella volta che - insoddisfatto di come un suo attore aveva interpretato una scena - interruppe la rappresentazione, e coram publico, lo apostrofò più o meno in questo modo: "Adesso torniamo indietro e tu rifai la scena come io ti avevo detto di farla!". Un'umiliazione cui solo la totale dipendenza economica del malcapitato nei riguardi del boss, impedì la ribellione.

Ancora - su un piano ancora più gratuito - il comportamento di Eduardo nel 1980, alla morte di Peppino: non solo non prese parte ai funerali, ma quella sera, al Teatro Duse di Bologna dove stava recitando, "celebrando" il ricordo del fratello, disse: "Ora mia manca. Come

compagno, come amico, ma non come fratello." Una frase di cui non c'era alcun bisogno, e che si può spiegare solo ricorrendo alla psicologia. Al che anch'io faccio ricorso, trovandovi un acido riconoscimento in quanto detto più sopra: in fondo, forse, Eduardo riconosceva che Peppino, fratello ribelle, sul palcoscenico o davanti alla macchina da presa, era "più grande di lui".

Tutto questo (serve ripeterlo?) non tocca ovviamente la superiore qualità dell'opera letteraria di Eduardo, che a mio avviso potrebbe concorrere - assieme ad Arthur Miller - al titolo di più grande autore del XIX secolo: per la continuità e il rigore (al di là dei clamori filosofici e politici del teatro di Pirandello e di Brecht) con cui essa persegue, prosegue e forse conclude la grande vicenda della drammaturgia realistica di Goldoni e di Cechov.

Ma con un ultimo aneddoto vorrei concludere questo ricordo un po' anomalo e controcorrente. Era il 23 dicembre del 1965, antivedigia di Natale; e solo il sadismo teatro-maniacale di Paolo Grassi aveva scelto quel giorno per l'anteprima del *Monsieur de Pourceaugnac* di Molière di cui Eduardo firmava la regia per il Pic-

colo Teatro. Eduardo aveva radunato la compagnia in palcoscenico (protagonista era Franco Parenti) per un breve discorso di commiato, quasi un imprimatur per l'avvio delle recite. Dieci minuti di una straordinaria lezione sul come si affronta e si mantiene un testo comico, sulla misura con cui se ne deve conservare il gradiente comico, senza gli eccessi cui tanto spesso l'attore comico si abbandona, sull'equilibrio da mantenere tra il rigore della linea interpretativa adottata e quella libertà di improvvisazione che è nota precipua della tradizione italiana. Lo spettacolo - disse Eduardo - deve rimanere aperto: invenzioni, aggiunte, modifiche sono non solo permesse, ma devono testimoniare dell'esperienza che lo spettacolo acquista sera per sera a contatto col pubblico. Uno spettacolo "comico" che alla sua ultima replica fosse identico a quello della prima, proverebbe che la compagnia non ha capito niente e che la sua esperienza a nulla è servita. "Però, state attenti," concluse Eduardo, e queste furono le sue parole precise: "Per ogni lazzo nuovo che aggiungete, toglietene un altro."

* Nel 1961 ho raccolto questi pezzetti in un numero di *Filmcritica*. È una delle poche cose di cui sento di potermi vantare.



COLLANA

DOCUMENTI

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**
- 5 LA NASCITA DELLA REGIA**
- 6 SHAKESPEARE e il teatro elisabettiano**
- 7 IL TEATRO DI NARRAZIONE**
- 8 MOLIÈRE, GOLDONI e il loro tempo**
- 9 LUIGI PIRANDELLO**
- 10 SAMUEL BECKETT**
- 11 IL TEATRO BORGHESE. Cechov e gli altri**
- 12 IL TEATRO AMERICANO. Fra dramma di famiglia e musical**
- 13 L'ARTE DI FAR RIDERE. Dal dramma satiresco a Zelig**
- 14 IL TEATRO ITALIANO**
- 15 IL SENSO DEL TRAGICO**
- 16 IL TEATRO MUSICALE. Dal madrigale all'opera rock**
- 17 EDUARDO DE FILIPPO. Un dialettale che parla al mondo**

Testi di
Alessandra Agosti
Con un intervento di **Luigi Lunari**

Giugno 2012

Baseggio, il ricordo della nipote: scacchi, commedie e una lettera 22

Norma era una ragazzina quando aiutava lo zio a trascrivere testi in veneziano

A fine 2010, in vista del quarantesimo anniversario della scomparsa di Cesco Baseggio celebrato nel 2011, dedicammo una pagina del nostro periodico alla figura e all'opera di questo grande del teatro, che tanto ha rappresentato, in particolare, per la conservazione, la prosecuzione e la diffusione del repertorio veneto classico e di tradizione.

È quindi con particolare piacere che in questo numero di *Fitainforma* pubblichiamo il ricordo familiare e affettuoso di Cesco Baseggio che sua nipote Norma Baseggio Lucarini ci ha voluto inviare: un tuffo nella Roma anni '60...

Personalmente non amo i ricordi perché mi piace guardare sempre avanti. Forse perché, i ricordi, mi provocano tristezza.

Per lo zio Cesco farò un'eccezione, sforzandomi un po'.

Ricordo le serate passate nella sua casa di Roma, alla Balduina, in Via Seneca. Una casa semplice dove si respiravano profumi di teatro e, anche lì, di quei ricordi di cui parlavo prima.

Lo zio era già vecchio e riceveva persone che gli erano state molto vicino durante i suoi cinquant'anni di vita teatrale. Carlo Lodovici, regista, Elsa Vazzoler, "prima donna" della compagnia, Giancarlo Maestri, fratello di Cesare alpinista e scrittore, Marina Dolfin, attrice giovane e figlia della soprano Toti Dal Monte, sua

grande amica d'infanzia.

Ruolo importante aveva la fedele e romana governante Assunta che preparava dei manicaretti da non dimenticare. Passava dagli gnocchi alla romana ai risotti al nero di seppia, le cui seppie venivano rigorosamente da Venezia.

Accompagnavo mio papà Emo a giocare a scacchi con lui, gli scacchi erano del nonno Arturo, che conservo gelosamente e che ho dovuto far restaurare. Infatti queste partite terminavano molto spesso con un rovesciamento a terra della scacchiera da parte del perdente.

Ho aiutato lo zio, dietro sua richiesta, a trascrivere commedie che lui traduceva in dialetto veneziano, con la mitica "lettera 22" che poi mi regalò. Presi questo incarico molto seriamente, avevo circa quindici anni e mi sembrava di fare una cosa estremamente importante.

Gli anni passavano, mi fidanzai con il mio attuale marito Paolo che conobbe lo zio al Teatro dell'Opera di Roma dove aveva curato la regia dei "4 Rusteghi", opera lirica molto bella del compositore veneziano Ermanno Wolf Ferrari, ispiratosi all'omonima commedia di Carlo Goldoni.

La stessa opera lirica lo accompagnò a Catania dove, nel 1971, morì.

Nato a Treviso il 13 aprile 1897, Cesco Baseggio si avvicinò presto al teatro, entrando a far parte della filodrammatica di Fosco Giachetti. Durante il primo conflitto mondiale, in Albania, diresse il "teatro del soldato" e al termine della guerra decise di dedicarsi professionalmente al palcoscenico, entrando a tutti gli effetti nella compagnia Ars Veneta di Giachetti nel 1920, come attore brillante con ruoli da caratterista.

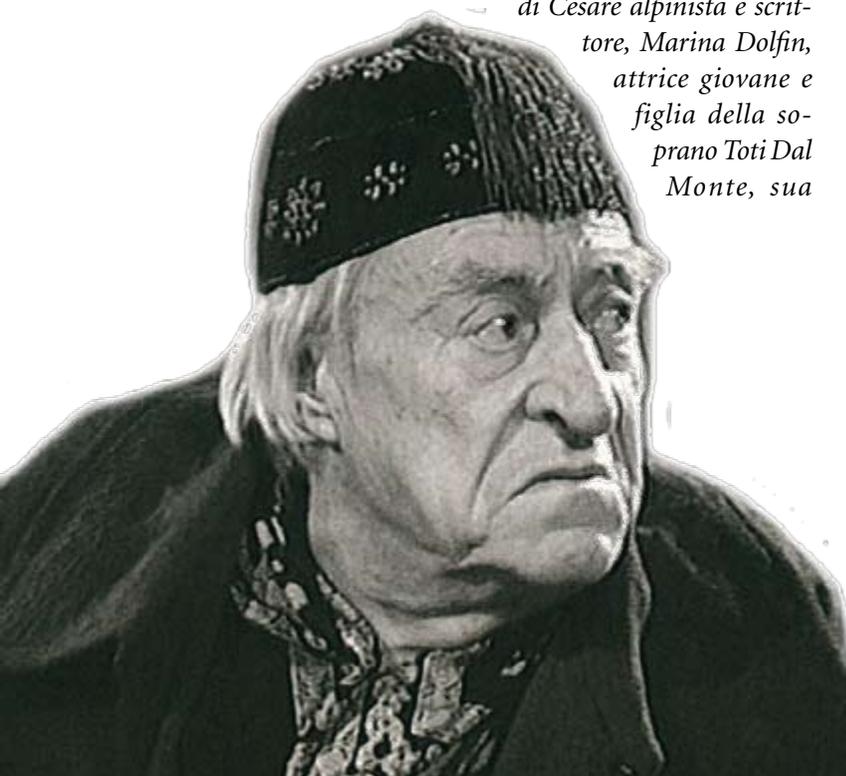
L'autonomia arrivò nel 1926, quando Baseggio divenne capocomico.

Goldoni fu autore di riferimento principale ma non esclusivo per l'attore, regista e autore. Tra gli altri trattò infatti Shakespeare, Schiller, Ruzzante, Gallina, Rocca, Simoni.

Un ruolo importante ebbe, nella diffusione del suo teatro, la televisione, visto che a lui è legato il repertorio goldoniano portato al pubblico attraverso il piccolo schermo, con opere come *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*, *I rusteghi*, *Il campiello*, *La bottega del caffè*.

Tra i suoi lavori più celebri *Fasso l'amor, xe vero*, firmata come Lodovico Ceschi e scritta con il regista Carlo Ludovici.

Morì il 24 gennaio 1971 a Catania.



La forma teatrale No (vocabolo sino-giapponese che significa 'talento') si conferma senz'ombra di dubbio tra i tesori meglio celati che l'Oriente abbia mai prodotto; è sorprendente, nel corso dei secoli, la ritrosia esercitata dai suoi protagonisti al fine di preservare un valore che, come le forme di bellezza naturali, va maneggiato con accortezze pari alla labilità di ciò che, vivente, è condannato alla labilità.

Sorto in Giappone nel Quattordicesimo secolo, il No si rivolge a un pubblico medio-alto con testi tratti da opere fondamentali della cultura universale quali il *Genji Monogatari*, lavoro dell'Undicesimo secolo che in molti considerano il primo esempio di romanzo documentato.

Quali che siano gli autori e il periodo storico della loro attività, le vicende No escludono le vite della gente comune focalizzandosi su imprese di guerrieri, personaggi storici (vissuti nei periodi Nara e Heian) ed eroi leggendari.

Attingendo a piene mani da trascrizioni di fatti più o meno storici (come nel caso del monumentale *Kojiki* e dal suo seguito *Nihonshoki*) le opere più celebri mettono in luce due aspetti rilevanti: in primis l'importanza del veicolo orale, medium fondante nella trasmissione del sapere da un maestro all'allievo (o *deshi*) designato alla successione. In secundis infatti, le trascrizioni delle cronache di palazzo contenute negli annali di cui sopra, pur venendo generalmente citate per il contributo storico nella ricostruzione del proto-Giappone del 700



Il Teatro Nō

Di difficile comprensione in occidente, sempre più raro anche in Giappone. Le origini, le tematiche, la disciplina

■ di **Filippo Bordignon**

d.C., tradiscono lacune e imprecisioni a tal punto da renderle ideali per riadattamenti teatrali senza che se ne tradisca lo spirito di fondo.

Altri protagonisti di grande rilievo nel Pantheon No sono gli esseri soprannaturali, spiriti e divinità risalenti alla sconfinata fantasia della religione scintoista. Ed è proprio a partire dalla 'Via

degli Dei' che evidenzieremo una prima considerazione fondante sul genere in analisi.

Se Amaterasu - dea del sole - si attesta come entità genitrice di tutte le cose, non si può dire che il principio Femminile vanti pari valore nella società patriarcale nipponica, una questione valida nel suo passato remoto come pure, in forme

certamente ridimensionate dall'effetto della globalizzazione, ai giorni nostri. Alle donne è sì consentito l'accesso nella compagnia (*Za*) ma è impossibile che assurgano al rango di *Iemoto* (tradurremo, non senza una certa approssimazione, 'Caposcuola') così come sono rari i casi di donne *Shite* ('protagonista dell'opera'). La figura dello *Iemoto* è un



Nella pagina accanto, una maschera del No. Sopra, un'esibizione

misto di patriarca e maestro, autorizzato dallo *Iemoto* che l'ha preceduto a continuare la tradizione insegnando la storia, le tecniche ma soprattutto la ferrea disciplina alla base di questa forma artistica.

Se originariamente il passaggio di testimone avveniva di padre in figlio (o comunque all'interno di una stessa linea parentale) l'assottigliarsi dell'interesse nei confronti del No (si contano sulle dita di una mano le compagnie ufficiali attualmente attive e gli attori stimati non raggiungono le 2mila unità) ha costretto le sue alte cariche a un'apertura che oggi consente perfino agli occidentali di poter aspirare almeno al ruolo di *deshi*.

Ma ai suoi inizi, la procedura tendeva a generare veri e propri clan familiari, il primo e più famoso dei quali resta la *scuola di Kanze*, incarnata dal padre Kan'ami Kiyotsugu, il figlio Zeami Motokiyo e il nipote Motomasa Juro, svoltasi in un arco temporale che va dal 1350 circa alla morte di Zeami nel 1443. Questi in particolare, è considerato il più importante tra gli autori No con oltre

duecento opere certificate che vengono rappresentate ancora ai giorni nostri.

Ma i testi più significati sono forse quelli teorici i quali, enfatizzati da un'evidente matrice buddista, hanno assunto nei secoli l'aspetto di un Codice Sacro, elargendo con un amalgama di vaghezza misticheggiante e algido tecnicismo metodi, istruzioni e suggerimenti riguardo a questioni di ogni tipo concernenti l'attività teatrale.

Le rappresentazioni stesse, così come la struttura simbolica del *butai* ('palcoscenico') sono profondamente intrise di connotazioni cosmologiche e religiose; taluni spettacoli iniziavano solo dopo la recita da parte del pubblico di preghiere alla divinità, omaggio ad alcune maschere considerate sacre. Come evidenzia Matteo Casari nel saggio *La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, "il No, dopo Zeami, non ha più dovuto cercare fuori dal proprio ambito le giustificazioni al proprio esistere, status e ruolo sociale". Per meglio comprendere le peculiarità di un'arte che si fa alta di rappresentazione

Impenetrabile, perfino nei termini

"Uscito dal Gakuya lo Shite indossa la sua Nomen nel Kagami No Ma, percorre lentamente l'Hashigakari giungendo infine all'Honbutai; dietro di lui l'Hayashi seduta in posizione Seiza intona una musica per No-kan, Kotsuzumi-za e Ohtsuzumi-za. Stasera verrà rappresentato un Kyogen ma, nonostante questo, lo Shite è in uno stato di totale concentrazione al fine di recitare il suo Kotoba ed evocare l'Hana nel pubblico. Tratta da un Kata celebre, l'opera contiene anche dei Kogaki dello Iemoto e si sviluppa in uno Jo-ha-kyu che la Za si augura possa condurre allo Yugen". Un glossario alieno anche per i più scalfati di teatro e orientalisti: il No, per sua stessa natura, è costituito da una cortina d'impenetrabile fruibilità, sicché solo il più solido appassionato potrà sperare di carpirne il senso, la bellezza al di là della tradizione. La spiegazione di un termine relativamente frequente per gli addetti ai lavori come 'Yugen' apre in realtà un discorso che non si esaurisce certo nella mera parafrasi del significato: si tratta di una valutazione estetica che circoscrive una sensazione di incanto determinata dalla raffinatezza della fisicità attoriale, la quale aspira a rivelare nell'osservatore predisposto all'Illuminazione l'immagine della bellezza universale, una bellezza cioè svincolata dal retaggio di un'immagine specifica.

in rappresentazione sarà forse opportuno un parallelo col più noto teatro kabuki; quest'ultima è considerata infatti una forma di teatro popolare, debitrice al mondo dei burattini e incentrata su fatti di cronaca relativamente attuali.

Kabuki significava perciò un papabile veicolo cronachistico dedicato alla classe borghese del tempo (siamo nel 500 d.C.); col No ha in comune soprattutto la stilizzazione del linguaggio ma diversa è la concezione del movimento, l'impiego del trucco e l'utilizzo della musica. Il No ci immerge in un universo sonoro rarefatto e scarsamente appetibile all'orecchio europeo. Essendo principalmente cantato, in molti lo considerano una sorta di Opera orientale: in realtà il canto impiega una scala tonale assai limitata e i cambi di passaggio sono

sacrificati in favore delle ripetizioni. Alle variazioni si preferiscono le allusioni gutturali della timbrica *kakegoe* derivata dalle grida dei riti sciamanici. Se la funzione dei tamburi è quella di indurre la trance, il flauto in bambù è propizio all'evocazione degli 'spiriti'.

Secondo Zeami, scopo supermo di questo *modus* d'intendere il teatro è evocare un ideale estetico che riassume la concezione giapponese di una bellezza minimale e sottile al punto da sfuggire alle culture non indigene. Attraverso un formalismo che ci appare distaccato e privo di appetibilità, infatti, si consuma davanti agli occhi dello spettatore un evento che induce alla meditazione svuotando l'azione di ogni magnificenza, sostituita da una dignità

mai orgogliosa capace di stupire con un solo gesto. Per dirla con le parole del poeta Saito Ryokuu, “L’eleganza è fredda”. E ancora: “Il No – azzarda lo scrittore Junichiro Tanizaki nel suo capolavoro *Libro d’ombra* - offre la più alta espressione della bellezza virile Giapponese”; è il trionfo di un sentimento a-modernista che diffida del progresso (preferendo utilizzare - quando possibile - illuminazioni non elettriche) e si ammantava nelle sue stesse ombre. È, azzardiamo, l’apice di un culto che fonde perfezione formale e suo superamento; una filosofia che guarda alla purezza cristallina vuotata da ogni opulenza, nonostante le vesti in broccato di seta policrome dei suoi ‘cerimonieri’. Una disciplina, per dirla parafrasando Kakuzo Okakura nel libro *Cerimonia del tè*, che intende trasformarci in aristocratici del gusto, a patto che si presti occhio e orecchio all’infinità di dettagli che compongono anche il più semplice dei soggetti. L’intenzione non è certo fare adepti, quanto piuttosto sottolineare una via che richiede sforzi non indifferenti ma assicura una specie di purificazione dal sovrappiù del quotidiano.

Si pensi alla scena, luogo di rara essenzialità con un palco in legno di cipresso giapponese. Sullo sfondo, l’immancabile dipinto di un pino (il mezzo secondo cui le divinità scintoiste ‘scendevano’ nel mondo dei mortali). Lo spazio scenico viene considerato appunto come una dimensione intermedia tra umano e divino, consapevoli che l’apprendimento si cela



nel ‘passaggio’ più che nel ‘sentiero’ da percorrere. Per l’attore - tornando a scomodare Okakura - “il senso della totalità non deve mai perdersi in quello dell’individuo”.

Osservando attentamente la scena si ha la sensazione di un luogo lasciato volutamente incompleto, affinché siano le gesta dei protagonisti a colmare gli spazi mancanti. Intorno al fulcro dell’azione regna un silenzio raggelante.

Se dovessimo imputare un limite al No è esclusivamente quello di non volersi armonizzare con lo spirito del presente; il suo, è lo strano

caso di un’entità atemporale ben delimitata nel tempo. Il caso di uno stile ovviamente collocato in uno spazio che rifugge la simmetria e si alimenta di suggestioni, credenze e indimostrabili pseudo-scienze.

In questo bacino di paradossi i ruoli si invertono: è il pubblico a doversi meritare la fiducia della Za, non viceversa. Complice l’artificio della maschera, l’uomo No è e non è allo stesso momento; trascende se stesso in favore dell’arte, nobilitando col sacrificio la sua razza e rivendicando il valore religioso del proprio mestiere.

Cosa emerge, dunque, assi-

A sinistra, un’illustrazione tratta da un episodio del romanzo *Genji Monogatari*. Sotto, alcune maschere del No. Nella pagina accanto, lo scrittore e drammaturgo Yukio Mishima (1925-1970)

stendo alla messa in scena di titoli quali *Shakkyo*, *Izutsu* o *Yuya* per citarne tre dei più rinomati di sempre? La sostituzione del presente ordinario con un presente Eterno, costituito da leggi che esaltano l’umiltà, la concentrazione (intesa nel senso Zen del termine) e una beltà che è il frutto delle conquiste materiali e morali giapponesi. Il teatro, in questo senso, diviene un oggetto impredicabile, interminabile, una sfida per l’abbattimento dell’intelletto a favore di un flusso che le parole non possono catturare (come avevano compreso i saggi taoisti, i quali affidavano a sentenze illogiche - *koan* - il compito di descrivere la Verità in tutta la sua evidente incomprensibilità).

Si spiega così, la necessità di un ricco bagaglio di elementi mitici e simbolici, il cui valore ultimo è mantenere accesa la dimensione magica ben oltre la linearità storica della narrazione. Sotto un profilo meramente organizzativo e di allestimento, invece, stupiscono le diversità rispetto al teatro occidentale: pur prevedendo un apprendistato durissimo da iniziare in tenera età e da protrarre almeno fino ai quarant’anni le prove vere e proprie, solitamente, non impegnano più di due o tre giorni. Il grosso del lavoro per l’attore va fatto autonomamente: la prova generale



Un personaggio controverso

Yukio Mishima (pseudonimo di Kimitake Hiraoka) è personaggio controverso. Nato a Tokyo nel 1925, nella stessa città si uccise nel 1970, fu un cultore della tradizione e nazionalista, per questo associato a idee di estrema destra, anche se da lui non vennero mai dichiarazioni politiche dirette. In questa sua ottica etremizzante, a 45 anni praticò il suicidio rituale (*seppuku*) durante una diretta televisiva. Nel biglietto lasciato in vista di quel gesto era scritto: “La vita umana è breve, ma io vorrei vivere per sempre”. Ha pubblicato diversi romanzi, che ebbero fortuna come tutte le sue opere più all'estero che in patria, poesie e alcuni saggi, tra cui *Lezioni spirituali per giovani Samurai*.

prima dello spettacolo serve dunque per armonizzare le singole interpretazioni con il meccanismo collettivo.

Gli allestimenti, inoltre, non restano in cartellone in base alla risposta del pubblico o ad accordi contrattuali: l'evento diviene 'accadimento', irripetibile pur nella riconoscibilità delle storie, dei gesti formalizzati e dei costumi.

Alcuni sottolineano la vicinanza nella figura dell'attore con quella samuraica: entrambe le tipologie vivono

calate in un codice d'onore che esalta la caducità della vita umana e l'importanza dell'attimo presente.

Un'ultima precisazione. Se è corretto definire No una forma d'arte simbolica dobbiamo riconoscere la distanza assoluta del simbolo orientale rispetto a quello occidentale. Da noi esso racchiude un senso; in oriente il simbolo è il significato stesso. È questa una delle cause principali, ad esempio, per cui pur restando affascinati dalla poetica haiku non riusciamo

Mishima, una prova di Nō moderno

Nonostante il conseguimento del prestigioso premio Kishida per le opere drammatiche, il 'Parnaso' del No, come c'era da aspettarsi, si dimostrò indifferente quando non apertamente scettico rispetto alla raccolta Cinque No moderni (1956) dello scrittore Yukio Mishima. Il testo, concernente cinque drammi ispirati da vicende dell'antichità nipponica e squisitamente occidentalizzati dalla penna dell'autore di Tokyo, si attesta come uno dei meno battuti ma più significativi nell'intera produzione mishimana; superate infatti le influenze della scuola romantica giapponese, egli perviene a uno stile perfettamente in equilibrio tra un classicismo mai fiaccato da spauracchi formalisti e una comprensione della contemporaneità capace di descrivere e ridisegnare al contempo l'immagine del Giappone moderno. Se l'episodio La Signora Aoi prende ispirazione dall'Opera occidentale, Il Tamburo di Damasco viene messo in scena con i costumi tipici del No. La vicenda narra l'amore impossibile di un anziano per la sua vicina di casa; ella, per deriderlo con i suoi amici, promette di baciarlo solo se questi riuscirà nell'impossibile impresa di far suonare un tamburo di damasco.

a entusiasmarcene; il nostro pensiero si appiglia alla parafrasi, va a caccia di un senso. Interpretato, l'haiku è svuotato dalla sua natura in sospensione e suona alle nostre orecchie come una strofa di semplicistica osservazione della natura.

L'occidente denigra l'indeterminazione, preferendole il metodo analitico e sotterrando la propria sensibilità con un carico di interrogativi. Siamo restii per struttura mentale alle situazioni non evidenti. Eppure, a un'analisi attenta, la vaghezza No è ricolma di una purezza che possiamo solo invidiare da lontano. Così come esistono tanti e inafferrabili 'Oriente', dobbiamo rassegnarci alla presenza di generi artistici non definibili in modo netto: la razionalizzazione del fenomeno No, a differenza del teatro occidentale, non consente una lettura univoca né un giudizio netto sul suo valore culturale; il perché è motivato dalla

tanto discussa 'giapponesità' di cui è intriso, peculiarità questa esternata anche nella più nota cerimonia rituale del Tè o nell'ikebana. Così come certa musica "seria" è maggiormente apprezzata comprendendone le meccaniche costitutive, anche per il No vale la condizione che per afferrarne la grandezza non è sufficiente osservare l'immagine sulla superficie, quanto piuttosto sforzarsi di esserne parte. Per fare questo, il fruitore - soprattutto quello occidentale - deve ri-conoscere la narrazione, spogiarla degli eccessi atavici e abbandonarsi a una celebrazione che bilanci il concetto di vuoto con quella di presenza.

Se le radici del teatro giapponese risalgono infatti nelle danze e nelle canzoni arcaiche è indubbio come esista uno spirito senza tempo che trascende maschere e costumi, rinnovando l'esistenza di un Linguaggio al di là del linguaggio.

Un anniversario da celebrare? Ecco come ti preparo il recital

Esempio: nel 2012 cade il primo centenario della morte di Giovanni Pascoli

Non passa anno, ormai, senza che ci sia qualcosa da celebrare, si tratti di un grande musicista o di uno scienziato famoso, di un poeta o di un pittore, di un politico di alto profilo o di un esploratore polare. Senza dimenticare, naturalmente, drammaturghi e commediografi.

Il corrente anno, ad esempio, vedrà tra le altre le celebrazioni per i cento anni dalla morte di Giovanni Pascoli, avvenuta a Bologna il 6 aprile 1912, quando il letterato aveva solo 56 anni.

Vista la levatura del “celebrato” non mancheranno quindi sicuramente i Comuni, le biblioteche, le accademie, gli istituti scolastici e quant’altro che decideranno di proporre qualche iniziativa dedicata all’illustre letterato. Perché allora non mettere a frutto la nostra passione per la recitazione proponendo un reading o un recital imperniato sulla sua figura e sulla sua produzione letteraria?

Pascoli, d’altra parte, lo merita. Troppo superficialmente relegato nella mente dei più a “grande rottura” legata ai tempi della scuola, il poeta nasconde in sé, in realtà, tali e tante sfumature da meritare senza dubbio una più approfondita analisi e un’attenta riflessione sia sotto l’aspetto squisitamente letterario sia sotto quello più

intimamente umano.

Prendiamo allora spunto proprio da Giovanni Pascoli per analizzare una serie di modalità attraverso le quali è possibile immaginare un “tributo” a un poeta o a uno scrittore.

La scansione cronologica

Quando si affronti la rievocazione di un personaggio è buona cosa non dare mai per scontato che chi ci è di fronte sappia già tutto su di lui. È sempre buona norma,

LA CAVALLA STORNA

Nella Torre il silenzio era già alto. / Sussurravano i pioppi del Rio Salto. / I cavalli normanni alle loro poste / frangean la biada con rumor di croste.

Là in fondo la cavalla era, selvaggia, nata tra i pini su la salsa spiaggia; che nelle froge avea del mar gli spruzzi / ancora, e gli urli negli orecchi aguzzi.

Con su la greppia un gomito, da essa / era mia madre; e le dicea sommessamente: «O cavallina, cavallina storna, / che portavi colui che non ritorna; / tu capivi il suo cenno ed il suo detto! Egli ha lasciato un figlio giovinetto...»

quindi, fornire all’ascoltatore i punti essenziali della cronologia del personaggio in questione, così da porre una serie di indispensabili paletti alle sue avventure artistiche.

D’altra parte, elementi come l’anno e la località di nascita hanno un ruolo fondamentale nella comprensione dell’evoluzione di un personaggio (come per tutti noi), fornendogli un primo essenziale imprinting: il fatto, ad esempio, che Pascoli sia nato a San Mauro di Romagna e non a Bolzano o a Palermo nel 1855 e non nel 1955 o nel 1655 ce lo fa collocare in un preciso contesto storico e in un ben determinato quadro culturale.

La scelta di seguire l’evoluzione del personaggio in questione secondo una cadenza cronologica può quindi da un lato fornire informazioni essenziali all’ascoltatore ma anche aprire una serie di “link” tali da arricchire il nostro omaggio.

Collocando storicamente e culturalmente il nostro personaggio offriremo quindi alla sua illustrazione una serie di importanti e significative stratificazioni: per esempio, qual era la situazione politica del Paese in quegli anni? quale musica si ascoltava? quali erano le correnti letterarie più diffuse dell’epoca...

Biografia e poesia

Altrettanto importante sarà poi indagare l’ambiente familiare entro il quale il nostro personaggio si è mosso, e le influenze culturali con le quali è entrato in contatto.

Nel caso di Pascoli, ad esempio, la famiglia ebbe un ruolo fondamentale nella sua poetica. Quarto di dieci figli, Pascoli era figlio del benestante amministratore di una tenuta della famiglia dei principi Torlonia. Il padre, come sappiamo, fu assassinato quando Giovanni aveva solo dodici anni: era il 10 agosto 1867; e chi non ricorda la poesia “La cavalla storna”? Ecco dunque che eventi biografici e spirito poetico si fondono, il secondo elaborando i primi e facendone poesia.

La morte del padre segnò drammaticamente la situazione familiare: senza più quella fondamentale entrata economica, i Pascoli furono costretti a lasciare la tenuta; l’anno successivo la madre e la sorella Margherita morirono, seguiti nel 1871 dal fratello Luigi e nel 1876 da Giacomo, il maggiore.

Nel frattempo, Giovanni ce la metteva tutta a completare gli studi. Nel frattempo, però, non cessava di cercare l’assassino del padre: una ricerca destinata a non avere frutti.

Tra i suoi docenti all’uni-

versità di Bologna, Pascoli ebbe Giosuè Carducci. Di questi anni è anche l'impegno politico del poeta, che si avvicinò a un movimento socialista-anarchico, tenendo alcuni comizi, venendo anche arrestato e subendo una condanna a oltre cento giorni di prigione.

È un momento particolarmente nero per il giovane, che si sente incapace di sostenere la famiglia e di completare gli studi, tanto da pensare al suicidio (ma il pensiero dei suoi morti lo fermerà, come scriverà in una sua poesia).

Fin qui, dunque, abbiamo visto come l'approccio cronologico possa essere utile per dare un indirizzo all'analisi del personaggio in questione, prima che le sue opere assumano un ruolo pregnante.

Il consiglio è insomma quello di seguire senz'altro i pletti biografici per illustrare la prima parte dell'esistenza del nostro protagonista, finché in esso non maturi e non prenda il sopravvento una linea che potremo definire "contenutistica", che ci consenta - attraverso le opere prodotte - di comprenderne la poetica, la visione, il pensiero.

L'insegnamento e le opere

Nel caso di Pascoli, l'attività poetica cresce con il raggiungimento di una discreta tranquillità economica per sé e per la sua famiglia. Ottenuta nel 1882 la laurea, il poeta iniziò dunque a insegnare in vari licei, chiamando a vivere con lui anche le due sorelle minori, Ida e Maria, nella speranza di riunire ciò che era rimasto della sua

famiglia d'origine.

In quegli anni, oltre a divenire massone, inizia anche a pubblicare i suoi primi versi nella rivista *Vita nuova*: si trattava della raccolta *Myrica*, che si sviluppò fino al 1900.

Notevole la sua produzione di versi in latino, che gli valse anche numerosi riconoscimenti internazionali.

Chiamato a Roma dal Ministero della pubblica istruzione, proseguì con le pubblicazioni poetiche (*Poemi conviviali*) e conobbe Gabriele D'Annunzio. Uno spunto interessante viene proprio dai punti di contatto e di lontananza tra i due poeti, considerati i "campioni" del decadentismo italiano: Pascoli, riservato, intimista, da sempre allergico alla classificazione in un corrente let-

teraria e sordo alle influenze che provenivano dall'estero; D'Annunzio, al contrario, uomo di mondo, aperto al nuovo e all'internazionale.

La chiave poetica

Abbiamo detto come lo svilupparsi di una poetica matura e di un repertorio di pubblicazioni apra, a chi desideri proporre un omaggio a Pascoli come a qualsiasi altro poeta o letterato, una seconda chiave di lettura della sua "umana avventura", con un passaggio dal registro squisitamente cronologico e biografico a quello dei contenuti.

Nel caso di Pascoli, abbiamo già segnalato come essa si collochi nella corrente del decadentismo, ma con spunti assolutamente originali. A questo punto il lavoro da compiere per proporre un recital è quello di andare a indagare - utilizzando un'appropriata bibliografia critica - i diversi momenti e le diverse sfumature della poesia pascoliana.

Tra i temi che si dovranno considerare non potranno dunque mancare quelli "noti" del pessimismo esistenziale e dell'impossibilità di comprendere il mondo nel suo insieme. Ad essi si collega la concezione del poeta come "vate" e "veggente", in grado di vedere oltre il visibile e il reale: è la teoria del "fanciullino", secondo la quale il poeta è colui che sa trovare dentro di sé quel fanciullino (ossia l'essenza più pura e incontaminata dell'essere umano) che solo sa guardare il mondo con occhi innocenti, dando alle cose una veste poetica. Si noti però - ed ecco l'im-



portanza di calare sempre il nostro personaggio nell'ambiente culturale della sua epoca - che la teoria del Pascoli si sviluppa in anni nei quali l'Europa intera scopre il ruolo dell'infanzia nella vita dell'individuo (attraverso la psicologia) e numerosi autori si dedicano alla letteratura per bambini e ragazzi (si pensi ai Grimm o all'italiano Collodi).

Lavorando per contenuti, dunque, si potrà procedere nel nostro recital muovendosi attraverso la produzione poetica del personaggio in questione, cercando di proporre letture che aprano finestre su questa e quella visione poetica, su questa e quella influenza culturale. E le sorprese non mancheranno: un'attenta lettura dell'opera di Pascoli mostrerà, ad esempio, la sensualità di alcune sue liriche, così distante dall'immagine patinata e decisamente noiosa che purtroppo le frettolose letture scolastiche possono averci lasciato di lui. Un esempio? Sicuramente *Il gelsomino notturno*.

A questo punto, armatevi di biografia, antologia, letture critiche e di tanta curiosità e tanto amore per il personaggio al quale volete dedicare il vostro recital. E buon lavoro.

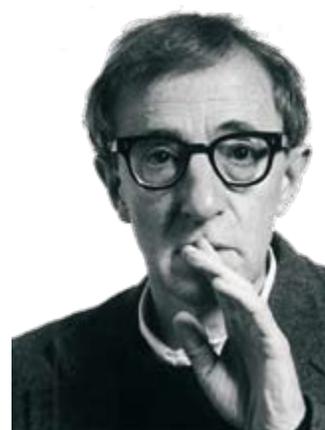
LA COLONNA SONORA

Volete accompagnare il vostro recital con qualche brano adatto? Fatevi un giretto su internet, puntando magari sulle canzoni della prima decade del XX secolo. Scoprirete allora, ad esempio, che i napoletani canticchiavano l' te vurria vasa' e Torna a Surriento, mentre gli innamorati illanguidivano sulle note di Tu che m'hai preso il cuor. Il tutto, naturalmente, senza dimenticare i tanti brani d'opera all'epoca in voga anche tra la gente comune, con Verdi e Puccini in testa, e le arie delle più celebri operette: autentiche melodie... da hit parade.

Torna puntuale come sempre il gioco dell'estate, da risolvere in concentrata solitudine sotto l'ombrellone o sulla riva di un torrente di montagna, oppure in compagnia, magari come piacevole dopopranzo...

Il Gioco dell'Estate

1. Eduardo De Filippo ha diretto anche opere liriche?
2. Il regista Luca Ronconi è nato in Grecia, Italia o Tunisia?
3. *A porte chiuse* è un'opera teatrale di Sartre, Camus o Cocteau?
4. Il personaggio di Crispino si trova ne *La locandiera*, *Il ventaglio* o *La bottega del caffè*?
5. Chi ha scritto una serie di opere con protagonista Ubu? Ionesco, Jarry, Cechov.
6. Quale celebre attrice è stata la prima moglie di Kenneth Branagh? Julia Roberts, Glenn Close o Emma Thompson?
7. Quanti film ha sceneggiato personalmente Samuel Beckett? Nessuno, uno o due?
8. Niccolò Macchiavelli, politico ma anche commediografo (*La mandragola*) e scrittore, era nato a Venezia, Roma o Firenze?
9. Ugo Tognazzi ha mai fatto parte di una filodrammatica?
10. La commedia *A piedi nudi nel parco* è stata scritta da Tennessee Williams, Neil Simon o Arthur Miller?
11. Harold Pinter era austriaco, inglese o lituano?
12. Come si chiamava la moglie di Carlo Goldoni? Isabella Andreini, Nicoletta Connio o Enrichetta Blondel?
13. Luigi Pirandello provò un amore profondo per un'attrice. Di chi si trattava? Marta Abba, Norma Shearer o Eleonora Duse?
14. Una celebre opera di Ibsen ha per titolo *Un amico del popolo* o *Un nemico del popolo*?
15. Marcello Mastroianni ha mai recitato in teatro?
16. Dove è nato l'attore Salvo Randone (1906-1991)? Napoli, Cagliari o Siracusa?
17. Una commedia di Carlo Goldoni è considerata il "manifesto" della sua riforma: di quale commedia si tratta?
18. Woody Allen è il vero nome del celebre regista e autore?
19. Orson Welles ha mai messo in scena commedie di Eduardo?
20. Dove è nata Emma Dante? Palermo, Milano, Verona?
21. Chi ha scritto *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*? Trilussa, Gadda, Flaiano.
22. Dove è nato Dario Fo? Chianciano, Sangiano, Milano.
23. Il figlio di Peppino De Filippo si chiama Luigi o Luca?
24. Il drammaturgo Christopher Marlowe fu coevo di Molière, Shakespeare o Goldoni?



1. Sì
2. Tunisia
3. Sartre
4. Il ventaglio
5. Jarry
6. Emma Thompson
7. Uno (intitolato Film)
8. Firenze
9. Sì, di quella del Salunificio Negroni, azienda per la quale lavorò come operaio
10. Neil Simon
11. Inglese
12. Nicoletta Connio, la Andreini fu comica dell'arte, la Blondel la prima moglie di Manzoni, al quale diede dieci figli.
13. Marta Abba
14. Un nemico del popolo
15. Sì, fin da studente dell'Accademia, tra l'altro per Luchino Visconti
16. Siracusa
17. Il teatro comico
18. No. Il vero nome è Heywood Allen Stewart Contigberg
19. Sì, Gli esami non finiscono mai
20. Palermo
21. Gadda
22. Sangiano
23. Luigi. Luca è il figlio di Eduardo
24. Shakespeare. Nacque nel 1564 e morì ad appena 29 anni, nel 1593

i «numeri» della Fita regionale



- ▶ 1 Comitato regionale
- ▶ 6 Comitati Provinciali
- ▶ 252 Compagnie e 4.057 soci
- ▶ Organizza il Festival Nazionale Maschera d'Oro
- ▶ Partecipa all'organizzazione del Premio Faber Teatro
- ▶ Promuove direttamente o tramite le compagnie associate un centinaio di manifestazioni annue
- ▶ Le compagnie associate effettuano circa 3.500 spettacoli annui, molti rivolti al mondo della scuola, alla solidarietà e in luoghi dove solitamente è esclusa l'attività professionistica
- ▶ Coinvolge più di 1 milione di spettatori
- ▶ Organizza il premio letterario "La Scuola e il Teatro"
- ▶ Organizza il "Laboratorio di Cultura e Pratica Teatrale"
- ▶ Organizza stages, seminari, incontri, corsi di formazione
- ▶ Pubblica una rivista trimestrale e un volume annuale con il repertorio delle compagnie
- ▶ Svolge un servizio di editoria specifica teatrale e gestisce una biblioteca di testi e una videoteca
- ▶ Gestisce il sito internet www.fitaveneto.org

COMITATO REGIONALE VENETO

Stradella delle Barche, 7
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 324907
fitaveneto@fitaveneto.org
www.fitaveneto.org

Comitato di Padova

Via Luisari, 10- Loc. Ponte di Brenta
35129 Padova
Tel. e Fax 049 8933109
fitapadova@libero.it

Comitato di Treviso

Via Garbizza, 9
31100 Treviso
Tel. e Fax 0422 542317
info@fitatreviso.org

Comitato di Verona

c/o sig. Donato De Silvestri
Istituto Comprensivo di Bosco Chiesanuova
Piazza Alpini 5
37021 Bosco Chiesanuova (Vr)
Tel. 045 6780521 - Cell. 328 9757934
dirigente@istitutobosco.it

Comitato di Rovigo

Viale Marconi, 5
45100 Rovigo
Tel. e Fax 0425 410207
fitateatorovigo@libero.it

Comitato di Venezia

Cannaregio, 483/B
30121 Venezia
Tel. 041 0993768 - Cell. 340 5570051
fitavenezia@libero.it

Comitato di Vicenza

Stradella delle Barche, 7/a
36100 Vicenza
Tel. e Fax 0444 323837
fitavicenza@libero.it

