

Una guerra mai finita, una notte mai passata:

Eduardo De Filippo, fra *Napoli milionaria!* e *La paura numero uno*

ANTONELLA OTTAI
UNIVERSITÀ «SAPIENZA» ROMA

UN PROGETTO SI È AFFACCIATO PIÙ VOLTE ALL'ORIZZONTE DI EDUARDO QUANDO ANCORA ERA IN COMPAGNIA CON I FRATELLI NELLA FORMAZIONE DEL «TEATRO UMORESTICO I DE FILIPPO»: FORTEMENTE CALDEGGIATO DA LUIGI FREDDI – IL DIRETTORE GENERALE DELLA CINEMATOGRAFIA E UNO DEGLI UOMINI DI CINEMA PIÙ POTENTI DEL REGIME FASCISTA – IL PROGETTO NASCEVA INTORNO ALL'ULTIMO PERIODO DEGLI ANNI TRENTA, RIAPPARIVA NEL CORSO DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE, AFFIORANDO ANCORA DURANTE LA REPUBBLICA DI SALÒ – DOVE FREDDI AVEVA TRASFERITO LE SUE COMPETENZE – per spingersi poi nelle vicende che travolsero quanto sopravviveva del passato regime. L'idea era di coinvolgere Eduardo all'interno di una produzione cinematografica a carattere popolare, il cui prodotto più significativo avrebbe dovuto essere un film di grande respiro e notevole impegno, dal titolo *Il latore della presente*, che avrebbe offerto l'occasione di un ruolo di grande intensità drammatica all'attore napoletano, ancora confinato nelle trame comiche. L'opera in questione avrebbe trattato il tema della Prima guerra mondiale e del suo eroismo patriottico, argomento tanto più impellente quanto più la Seconda era oramai in corso d'opera. Per la prima volta Eduardo, invece dei consueti abiti borghesi, avrebbe quindi rivestito i panni di un soldato che ritorna dal fronte. Perché Freddi pensasse proprio a lui per affrontare l'epopea della Grande Guerra, nonostante il tema esulasse di parecchio dal repertorio come dal registro che aveva reso celebre l'attore, si spiega forse con il fatto che il soggetto del film apparteneva a GINO ROCCA, uno scrittore e drammaturgo che nel 1920, con il romanzo *L'Uragano*, aveva raccontato a caldo le speranze in un conflitto rigeneratore, gli umori della guerra e i disincanti del ritorno. Oltre a interpretare il reducismo in letteratura, Rocca coltivava anche una produzione teatrale dialettale in veneto – la parte, in realtà, più viva e re-

sistente della sua attività autoriale – che aveva trovato in Eduardo il suo traduttore in napoletano, incontrando una buona fortuna nelle scene del Teatro Umorestico: *Sior Titta paron* – diventato, nella traduzione di Eduardo, *'O padrone songh'io* e andato in scena il primo dicembre del '32 al Sannazaro di Napoli – è la prima opera, nel repertorio dei tre fratelli, a essere interpretata e non scritta da alcuno di loro; segna inoltre la prima volta in cui i De Filippo si confrontano con un arco drammaturgico di tre atti. Tutte queste «prime volte» legano Eduardo a Rocca – e il legame peraltro continua anche dopo la morte dello scrittore veneto, avvenuta nel '41 – 1: è quindi pensabile che, anche in campo cinematografico, il passaggio che doveva traghettare l'attore, oramai rivelatosi maturo, dalle secche del comico alle vette dell'epica popolare, avrebbe potuto compiersi in nome dell'autore veneto. Il soggetto – sul quale l'autore era tornato più di una volta – riguardava il fortunoso recapito di una lettera d'amore, scritta da un ufficiale caduto al fronte, da parte di un soldato che aveva combattuto con lui; ma la destinataria, nel frattempo, aveva pensato bene di sistemarsi diversamente e di accomodarsi in altre avventure. Le storie d'amore, interrotte dalla guerra e dirottate altrimenti dal perdurare della prigionia, costituiscono d'altra parte un motivo connotato al *nostos* del combattente. Per la cronaca, il medesimo soggetto, firmato non da Gino, ma da suo figlio GUIDO ROCCA, avrebbe finito per realizzarsi nel '54, con l'interpretazione di Eduardo, in un episodio di *Cento anni d'amore*, di LIONELLO DE FELICE, Purificazione; e questo non solo per la cronaca, ma per sottolineare l'area semantica del lessico con cui ci si riferisce alla Prima guerra mondiale: «Uragano» e «Purificazione» rendono conto infatti di un'elettricità che addensa l'aria fino a scaricarsi in una tempesta rigeneratrice. Gli eventi del secondo conflitto mondiale avrebbero dato luogo a un vocabolario di genere tutto diverso; e non sarebbe stata la retorica di un passato rivisitato a favore della propaganda di regime a spingere Eduardo ad affrontare una drammaturgia della guerra in chiave epica, ma la realtà viva del paese in cui opera, della quale intende essere testimone.

Nel '18 Hofmannstahl, stordito dall'annientamento del suo mondo alla fine della conflagrazione mondiale, in una conversazione con Burkhardt sosteneva, citando Novalis, che dopo una guerra – soprattutto dopo una guerra perduta – bisognava scrivere commedie. Ed è restando all'interno del registro commedico che Eduardo, nonostante i progetti e le sollecitazioni di Freddi, fra il 1944 e il '45 concepisce *Napoli milionaria!*, raccontando a sua volta il ritorno di un reduce nella piccola comunità di un vicolo napoletano. Se la forma, però, è quella consueta, la profonda attualità dell'argomento è invece l'indice di un cambiamento radicale della sua drammaturgia, che avverte ora l'urgenza di sintonizzarsi con i tempi forti della storia presente, di abbandonarne i giorni «pari» e fronteggiare quelli «dispari».

Con quel teatro mantenevo in vita una Napoli che in parte era già morta, in parte era soffocata e nascosta dalle paterne cure del fascismo [...]. Il secolo nuovo per Napoli comincia con l'arrivo degli Alleati. La guerra, io penso, ha fatto passare cent'anni. E se tanto tempo è trascorso, io ho bisogno, anzi ho il dovere, di scrivere dell'altro e di recitare diversamente.

Eduardo si esprime in termini di «bisogno, anzi dovere» parlando con Ruggero Jacobbi il 1° aprile del 1945;² pochi giorni prima, la mattina del 25 marzo, con il ritorno a casa dalla prigionia di Gennaro Iovine, il protagonista di *Napoli milionaria!*, era approdata sul palcoscenico del San Carlo (nell'unico orario e nell'unica scena che gli Alleati gli mettono a disposizione, dal momento che i teatri erano tutti requisiti), una delle prime voci che racconta in scena la realtà contemporanea e affronta il tema di una guerra «non fernuta», in un paese che è ancora spaccato a metà fra le forze d'occupazione nazifascista e le forze di liberazione alleate. È quindi in forma di commedia che il pubblico può tornare a trovare una corrispondenza fra quello a cui assiste a teatro e quello che vive ogni giorno, per le strade di Napoli, non solo perché è questa la forma in cui l'autore si muove con maggiore disinvoltura, ma perché essa viene incontro alle sue necessità testimoniali offrendogli, attraverso il registro della *medietas*, l'occasione di un realismo «ben temperato». *Napoli milionaria!*, nei suoi progressivi avvicinamenti dalle prime stesure al testo di scena, mostra proprio il processo di evoluzione attraverso il quale il lavoro passa da una struttura che si confronta con un soggetto di forte impatto rimanendo ancora legata allo schema consueto, fino a quando, invece, riesce ad accogliere la forza d'urto dell'argomento lasciandosene modellare, nel carattere dei personaggi come nella qualità degli eventi. La guerra non è solo una circostanza esterna ma è entrata nella drammaturgia dell'autore sovvertendone i modi; ha dato allo sguardo di Eduardo una lezione di etica che ne ha rigenerato la visione: ogni costruito drammaturgico gli sembra ora un eccesso, un approccio troppo invasivo rispetto a una realtà che non attende altro che essere messa in grado di parlare. Eduardo aspira a tradurre in forma di cronaca quello a cui assiste quotidianamente, quando ha lasciato Roma per rendersi meglio conto delle condizioni in cui vive Napoli, dopo le «quattro giornate» della sua insurrezione:

Se fossi un giornalista avrei scritto uno o una serie di articoli per illustrare, magari con un po' di «colore», la Napoli miseramente arricchitasi; poiché sono invece un commediografo ho ideato la storia di don Gennaro e di donn'Amalia. *Napoli milionaria!* è quindi un articolo giornalistico, o meglio un fatto di cronaca, fantasioso quanto si vuole ma conforme alla realtà.³

Il nuovo registro commedico incontra i fatti prima della loro architettura, anzi prima che divengano fatti:

Il teatro che voglio fare adesso è un teatro dove l'intrigo deve essere ridotto al minimo; vorrei addirittura arrivare a un teatro senza fatti: un teatro di cronaca quotidiana, nel quale io mi potessi concedere il lusso di cacciar dentro ogni sera qualcosa che nella giornata mi ha impressionato e mi ha fatto pensare.⁴

Come giustamente nota Paola Quarenghi, si trattava della stessa «euforia della verità», dalla quale, nel gennaio del '45, nasceva *Roma, città aperta*, di Roberto Rossellini.⁵

La caduta del regime e dei vincoli censori nella metà dell'Italia in cui Eduardo vive e opera è venuta però a coincidere con un'altra circostanza che ha cooperato

in modo decisivo al rinnovamento della sua scrittura. È caduta infatti anche la parte più esplicitamente comica della propria formazione scenica: con la separazione dal fratello Peppino, si è sciolta infatti alla fine del '44 il «Teatro Umoristico I De Filippo» e si è così concluso, insieme alla compagnia, il conflitto personale che imperversava oramai da anni sui suoi programmi artistici. Eduardo sa bene però che, al di là dei dissapori familiari, la vera ragione della fine del sodalizio sta nella fine dell'epoca in cui esso è prosperato: la divisione dal fratello infatti decreta soprattutto la fine di un testo scenico che non ha più ragione di esistere, un testo nel quale la componente comica – il portato di Peppino – aveva avuto un peso e un valore specifico anche in sede di scrittura, oltre che di recitazione.

In attesa di riformularle entrambe e di trovare quella relazione con il contesto contemporaneo che avrà la propria misura aurea in *Napoli milionaria!*, il capocomico, senza più compagnia né spazi teatrali agibili, riazzerà tutto e ritorna al mago Sik Sik, il suo fortunato personaggio d'esordio da cui tutto era cominciato e che nel tempo si era trasformato per lui in una sorta di *alter ego* malandrino. Abbraccia quindi la chitarra e se ne gira per le strade di Napoli, mettendo in rima la condizione in cui versa la sua città e, in attesa di diventarne il drammaturgo, si presenta come il suo cantastorie, dedicandole una serie di stornelli il cui argomento non è molto lontano da quello di *Napoli milionaria!*:

'O vuo', 'o vuo', 'o vuo' / sono il grande giuocoliero / 'o vuo' 'o vuo' 'o vuo', i miei giochi son finiti / coi tiatri requisiti / mmiezz' a via m'aggia arrangià! Il triato / liberato / non esiste, non ci sta». [...] 'O vuo' 'o vuo' 'o vuo' / mò vi fo una confidenza / 'o vuo' 'o vuo' 'o vuo' / il decreto dell'ammasso / fu uno giubilo uno spasso / per l'industria del ladron. / Il mercato / calmierato / s'è squagliato nzogna nzò! 'O vuo' 'o vuo' 'o vuo' / nun se trova che magnà! / Ma è na cosa da stupire / cu bigliette / e strabigliette / e mille lire / truove chello che vuò tu.⁶

La perdita del canone «umoristico», che lo aveva portato al colmo del successo negli anni trenta, per Eduardo va ora di pari passo con il recupero non solo del tempo della Storia, ma anche della propria «lingua comica» originaria, quella lingua napoletana che era stato sul punto, se non di abbandonare, quanto meno di temperare per confluire nel letto degli autori nazionali: se il regime nei confronti della lingua parlata era stato più tollerante limitandosi a non sovvenzionare la scena dialettale, sui testi a stampa era stato inflessibile: uno degli ultimi successi dei «giorni pari», *Non ti pago!*, per poter essere pubblicata sulla rivista Scenario, era dovuta passare attraverso la traduzione in italiano di Cesare Vico Lodovici, uscendone piuttosto malridotto e lasciando indovinare, che restando così le cose, il destino di autore in napoletano di Eduardo sarebbe stato alquanto problematico.⁷ Il gradiente di realtà di cui darà prova la commedia che inaugura il nuovo Teatro di Eduardo, si attesta anche nell'impiego della forma dialettale, in una direzione che non è naturalistica ma segna invece la ricerca e la messa a punto di una nuova «purissima lingua teatrale», come in seguito la definirà Pasolini. Non a caso, forse, proprio *Napoli milionaria!*, con il suo dialetto intenso e coinvolgente, sarà il primo testo di Eduardo a essere pubblicato, dietro suggerimento di Carlo Muscetta, nella prestigiosa collana di teatro di Einaudi,

ricevendone il suggello di classico della contemporaneità (1950). La medesima casa editrice, pochi anni prima, aveva rifiutato di pubblicare la storia di un altro ritorno dalla guerra, quella di PRIMO LEVI in *Se questo è un uomo*, non tanto perché la sua testimonianza era troppo dura, quanto perché, secondo l'ipotesi sostenuta da MARCO BELPOLITI nel suo recentissimo studio dedicato a Levi,⁸ la lingua non era sufficientemente «attuale» per incontrare la linea editoriale di casa Einaudi; il racconto di Levi dovrà quindi aspettare fino al 1958 per essere accolto dall'editore.

RITORNI A CASA

Dalla prima guerra mondiale, ci dicono gli storici, c'era stato il ritorno e quindi, di conseguenza, il fenomeno del reducismo a cui questo dà vita; dal secondo conflitto internazionale, per i soldati italiani dispersi o prigionieri, ci sono invece i ritorni, tanti e diversi a seconda dei fronti che li hanno coinvolti, a volte casuali, molto spesso sgangherati come le fughe da un nemico che non sempre è univocamente individuato e che subisce mutamenti repentini. Gennaro Iovine, il protagonista di *Napoli milionaria!*, nella sua storia di personaggio rispetta la differenza storica che passa fra le due guerre: è reduce della Prima, nella quale avrebbe guadagnato sul relativo campo di battaglia quella leggera «stonatura» mentale che ne mette a repentaglio la presenza a se stesso, una nota caratteriale che in un primo tempo sembra destinarlo al gioco comico, per lo meno in determinate circostanze. Viceversa, dalla Seconda, è un prigioniero in fuga, un civile che era stato catturato mentre stava tentando di procurarsi qualche approvvigionamento e che riesce avventurosamente a guadagnarsi, tramite la fuga, la via del ritorno. Nella versione conclusiva della commedia, quella che tutti conosciamo, Gennaro, nel percorso che lo riconduce a casa, matura tanto un racconto che nessuno ascolta, quanto un'esperienza, la cui qualità profondamente umana finisce per consegnargli alla fine la responsabilità morale dei suoi congiunti e quell'autorità di *pater familias* che all'inizio gli veniva decisamente contestato. Da questo riguadagnato luogo «etico», può argomentare sulle differenze fra le due vicende belliche che lo hanno diversamente coinvolto:

Io so' turnato 'e n'ata manera, o 'ssa? Tu te ricuorde quann'io turnaie 'a ll'ata guerra, ca ghievo trovanono chi m'accedeva? Nevrastenico, m'appiccicavo cu tuttu quante... Ma sta vota, no! Chesta, Ama', nun è guerra, è n'ata cosa... È na cosa ca' nun putimme capi nuie... Io tengo cinquantadue anne, ma sulamente mo me sent'ommo veramente. 'A sta guerra ccà se torna buone... Ca nun se vò fa male a nisciuno... (Atto II).⁹

Il «ritorno» a casa di Gennaro – o, per meglio dire, al vicolo e al «vascio» dove risiedeva prima della prigionia – avviene circa a metà del secondo atto, mentre nel corso del primo la sua presenza sembra solo fastidiare i traffici che si svolgono sotto i suoi occhi e viene palesemente preso di petto da tutti, grazie anche a quella sfasatura di atti e parole che rende inconcludenti i suoi discorsi più impegnativi. Unico momento in cui Gennaro figura come un eroe è nella scena in cui si finge morto per salvaguardare i commerci della borsa nera dal controllo della polizia, riuscendo a

riscuotere persino l'ammirazione di chi avrebbe dovuto arrestarlo. Anche se il protagonista è steso su un letto al di sotto del quale stanno tutte le derrate sottratte al bene comune per essere smerciate di contrabbando, anche se i traffici hanno di fatto strutturato fino a quel momento dialoghi, azioni e relazioni fra i personaggi, anche se siamo nel cuore di un bombardamento alleato e nella corsa disperata verso il rifugio antiaereo (l'edizione cinematografica ne mostrerà le vittime e il dolore dei sopravvissuti), anche se – insomma – la situazione è drammaticamente vera, il camuffamento molto arronzato indotto dalla finta veglia funebre è ancora un espediente farsesco sulla quale cala il sipario del primo atto. Nella rappresentazione romana però, che segue di pochi giorni la prima al San Carlo (Salone Margherita, 31 marzo 1945), prima dell'inizio del secondo atto, come è noto, Eduardo esce dal sipario e annuncia che su quella farsa si è spento il suo vecchio teatro e da quel momento in poi quello nuovo sta per cominciare il suo corso. Una dichiarazione che, personalmente, mi ha sempre lasciato perplessa, perché la materia del primo atto non era poi così tranquilla e, d'altra parte, l'autore ha sempre mostrato di riuscire a tradurre i casi più complessi dell'esistenza dei suoi personaggi in termini di convenzioni teatrali, ricorrendo ai paradossi della farsa anche quando i giorni da «pari» erano diventati «dispari». Questo, finché non ho potuto consultare le prime stesure della commedia, grazie al prezioso lavoro filologico di Quarenghi e De Blasi. Dal punto di vista narrativo, infatti, dal secondo atto in poi, comincia il *nostos*, l'approdo in una Napoli dove la guerra è appartenuta al primo atto e oramai non c'è più: è proprio nel movimento di ritorno del suo protagonista che la commedia si trasforma in un altro teatro, rispetto alla drammaturgia del testo, e rispetto ad altri ritorni che intervengono nel teatro italiano, e napoletano in particolare; uno soprattutto, quello che compare fra gli episodi dei *Dieci comandamenti* di VIVIANI (*Quinto: Non ammazzare!*), apparentemente tanto simile da destare qualche sospetto.

Se si prendessero in esame solo le edizioni in volume, il testo di *Napoli Milionaria!* apparirebbe privo di significative varianti. Invece [...] anch'esso si modifica non poco dal momento della sua prima stesura: come accade per *Natale in casa Cupiello*, si può dire che anche per *Napoli milionaria!*, dall'idea iniziale fino alla sua realizzazione si compia il percorso dalla farsa al dramma.¹⁰

Dal confronto fra le stesure emergono infatti numerose varianti, ma quella che qui ci interessa riguarda le vicende che investono il protagonista, a partire dal secondo atto: Gennaro, infatti, seguiva in qualche modo il destino comico al quale lo consegnava quella traccia di leggera menomazione che ne segnava il carattere a partire dal momento in cui si presentava in scena, avendo consumato, per distrazione, il pasto destinato a suo figlio Amedeo. Tracce, che una caduta occorsagli mentre era in cerca di cibo, si aggravano al punto da rendere necessario il suo ricovero presso un istituto psichiatrico. È il luogo che, nella prima stesura, sottrae Gennaro fino alla fine della guerra e che rimane nebuloso anche nella versione conclusiva («GENNARO. Nun 'o ssaccio. Io si ve voglio dicere addo' so' stato effettivamente nun 'o ssaccio di», Atto II¹¹). Amalia in realtà paga una retta perché la degenza del marito si prolunghi il più a lungo possibile, in modo da aver mano libera per i suoi traffici, commerciali non

meno che sentimentali. La figlia Rosaria, avendo compreso il vero motivo e il vero responsabile della lontananza del padre, se ne va via di casa. Il ritorno di Gennaro, a questo punto, in una situazione dove ciascuno ha trovato agio e dove la relazione adulterina di Amalia è decisamente più esplicita, tanto da concorrere alla sua «detenzione», assume tutt'altra valenza, come sottolineano i doppi sensi con cui la comunità del vicolo lo accoglie. *Napoli milionaria!* nasceva quindi come una storia la cui visuale era molto più angusta di quella attuale e il cui protagonista soggiaceva per troppo tempo al ruolo di vittima comica delle circostanze belliche, per assurgere a pieno titolo a sguardo critico e a coscienza inquieta dei mali della guerra. La coscienza di Gennaro matura nel corso delle elaborazioni successive, e delle pochissime prove di cui gli attori possono disporre, gran parte delle quali in casa di Titina e solo alla fine nell'enorme palcoscenico operistico del San Carlo. La statura morale di Gennaro insomma cresce insieme a quella precisa volontà testimoniale che ora guida Eduardo, e che lo ha spinto da Roma a Napoli per meglio comprendere quello che stava vivendo la sua città. Cresce, insomma, insieme alla percezione della storia presente e alla conoscenza che si comincia a diffondere del recente passato: cadono così uno per uno i punti più comici, si sciolgono le vie più praticate – e praticabili – dell'intreccio amoroso e del modo in cui produce «trama». Dalla lettera del compagno di prigionia che lascia percepire ad Amalia la prossimità di un ritorno, viene eliminata in corso d'opera, per esempio, la parte in cui questi ricordava all'amico un piccolo debito pecuniario contratto nel corso della loro comune fuga; comportamento che, se confortava la *vulgata* popolare circolante sugli ebrei e di sicura presa sul pubblico, diventava però intollerabile dopo l'acquisita conoscenza del genocidio perpetrato nei loro confronti (quanto meno negli aspetti macroscopici): «Quel povero cristiano era un ebreo!» è la frase con cui Gennaro conclude l'episodio, accolta dalla comprensione compassionevole di tutti i presenti. Nella nuova prospettiva, dal punto di vista dell'intreccio, l'allontanamento di Gennaro non è più un espediente perpetrato dalla moglie, ma è dovuto a una causa «storica», alla cattura da parte dei nazifascisti; lo stesso adulterio, tentato o consumato che sia, perde comunque di centralità e viene riassorbito nel paesaggio di generale degrado che ne accoglie il ritorno. Dal punto di vista drammaturgico, invece, la prigionia produce quello sguardo «reduce», dotato della lontananza giusta per registrare il cambiamento antropologico subentrato nella microsocietà di appartenenza; uno sguardo nel quale sopravvive l'innocenza che gli altri nel frattempo hanno perduto. Non sono le storie a cui il protagonista ha assistito altrove a interessare direttamente la vicenda, quanto i fenomeni che la sua assenza lo mette in grado di cogliere. A differenza di Viviani che in *Quinto. Non ammazzare* si concentra sul tradimento coniugale, nella malattia, nella delinquenza, nei traffici, nei vari cedimenti sessuali a cui va incontro ogni singolo membro della famiglia Iovine, Eduardo vede cedere l'intera compagine sociale che la sosteneva; come Viviani, però, ritiene che non sia possibile infierire sulla follia generale che imperversa ovunque. *Napoli milionaria!* narra più che la guerra, la trasformazione della guerra (primo atto) in una pace devastata (secondo e terzo atto), nella quale la guerra vera e propria figura come racconto interdetto, peraltro al suo stesso autore che risponde ora a una ispirazione testimoniale. Un

racconto che si rivela impraticabile e si spegne man mano in un «po' ve conto»: «Sognavamo nelle notti feroci/sogni densi e violenti/sognati con anima e corpo:/ tornare, mangiare, raccontare...», scrive PRIMO LEVI nella poesia che è l'exergo della narrazione di un altro ritorno, *La tregua*.¹² E in *Sommersi e salvati* l'autore afferma ancora che uno degli incubi che lo frequentavano era quello di non essere creduti, una volta tornati a casa.¹³ D'altra parte quale racconto di guerra potrebbe trovare ascolto in una popolazione costretta dalla miseria a una strenua lotta per la sopravvivenza che non ha nulla da invidiare alla guerra e che ha ispirato le cronache come la letteratura degli anni immediatamente successivi?¹⁴ La scena del finto morto allora, che secondo Eduardo chiuderebbe, insieme al primo atto, anche la lunga fase dei «giorni pari», è un rito di passaggio a cui si sottopone l'autore nella sua opera di revisione, lasciando che il regime bellico si impadronisca della trama, la sciolga dagli obblighi degli espedienti di successo e liberi il linguaggio dei suoi personaggi. Cambiano allora i fuochi, le assenze lavorano il piano simbolico che popola il fuoricena, le voci rompono la recitazione. Il nuovo registro commedico non rinuncia all'intreccio, ma manifesta in compenso una vocazione a frangerlo nella coralità dell'azione, nella rinuncia a un finale che espliciti la conclusione in un pensiero più articolato di una semplice frase fatta. La celeberrima frase finale del testo, «A da passà 'a nuttata», non è quella che Asor Rosa definisce la morale del piccolo borghese che cova sotto «un sentimento profondo della realtà», ma è il segno di una sospensione dovuta, diversamente interpretata e interpretabile nel corso degli anni, dall'autore come dai suoi esegeti.¹⁵ *Napoli milionaria!* rimane comunque l'esempio di un teatro civile e non è un caso che, a festeggiarne il cinquantenario nel medesimo teatro in cui aveva debuttato, il teatro San Carlo di Napoli, sia stato uno dei registi cinematografici che più si è distinto in questo campo, FRANCESCO ROSI, che ne ha curato per l'occasione la regia teatrale. La sua ultima regia cinematografica, nel 1997, era stata, *La tregua*, dal romanzo di PRIMO LEVI.

È SCOPPIATA LA PACE!

La liberazione, che Napoli si era conquistata in quattro giorni, con l'arrivo degli Alleati, si è trasformata presto in un'occupazione, o in una tutela esercitata a tutto campo su un popolo redento sì, ma pur sempre sconfitto. L'aiuto offerto dagli antichi avversari non sempre è opportuno e a volte risulta invasivo e sembra non contenere le premesse giuste per la costruzione di una pace che sappia essere rispettosa delle autonomie e del desiderio di riscatto dal lungo periodo del regime passato. Su questo punto le posizioni che esprimono Viviani ed Eduardo concordano in modo sostanziale, consapevoli entrambi del fatto che i contratti di pace contengono i germi dei nuovi conflitti, che gli «aiuti» possono essere vincoli ulteriori, mentre per essere veramente liberi – e non liberati – è necessario riuscire a farcela con le proprie risorse, scontando anche quello che c'è da scontare. Davanti ai disastri di una pace così contratta, la guerra, nella produzione immediatamente successiva di Eduardo, si allontana oppure diventa un cannocchiale che sfuma e perde gli eventi

storici per mettere invece a fuoco il verminaio prosperato al di sotto di essi, nella società cosiddetta civile. *Le bugie con le gambe lunghe*, ad esempio, celebra il trionfo di una restaurata ipocrisia mentre la portata dell'occupazione di Roma da parte dei nazisti viene ridotta al supposto furto di paperelle e orologi ad acqua da Villa Borghese, ma si tratta solo di una conversazione con la quale una madre cerca il modo di sviare l'attenzione dalle magagne della figlia. *Le voci di dentro* mostra a sua volta una terra devastata, un paesaggio umano cupo e disperante, dove la tragedia appena consumata è rimasta esterna alle coscienze e funge da alibi ai piccoli omicidi che ciascuno trama per meglio accomodarsi nel tempo presente. Si celebra intanto il processo di Norimberga per i crimini di guerra nazisti, e il clima di quotidiane atrocità è alimentato dalle cronache dei delitti efferati compiuti a più riprese nel recente passato. Eduardo, grazie al coraggio con cui tratta la società contemporanea e ne allestisce l'umana commedia, diventa presto, in questi anni, una delle voci testimoniali della realtà del paese. E quando anche in Italia deve partire il Piano Marshall per l'Europa, proprio a lui – la sua popolarità oramai è nota anche all'estero – viene proposto di illustrarne i vantaggi in un breve filmato di propaganda. La pellicola, rinvenuta di recente presso la Cineteca Nazionale senza indicazione di data e col titolo *Monologo*, risale probabilmente al 1949-50, anche perché risulta girata negli stessi studi cinematografici in cui Eduardo stava dirigendo il film *Napoli milionaria*:¹⁶ l'attore ripropone la situazione scenica ideata per *Questi fantasmi!*, (e proposta precedentemente nel corso della campagna intrapresa per indurre i cittadini a recarsi alle urne, in occasione delle elezioni del 1948),¹⁷ immaginando di rivolgersi a un invisibile professor Santanna che questa volta sembra dovergli spiegare i vantaggi dell'intervento economico americano e rispondere a domande che corrispondono a quelle dell'uomo della strada. Ma il pubblico sente solo l'attore che formula le domande dovendo intuire le risposte del dirimpettaio, e quando Eduardo chiede che cosa mai si pretenda in cambio degli aiuti forniti – «E noi in cambio non dobbiamo fare niente?» – la risposta non è facilmente intuibile, almeno non quanto la domanda. Al punto che la committenza non fu proprio soddisfatta e il filmato non venne mai proiettato, almeno non per le finalità per cui era nato. Se già l'edizione cinematografica di *Napoli milionaria!* mostra un margine di speranza decisamente ridotto rispetto alla commedia, la breve vicenda del *Monologo* risente della stessa diffidenza nutrita a suo tempo dall'autore nei confronti di una pace troppo assistita: il dono aiuta più il beneficiante che il beneficiato, anzi il rapporto di scambio che si produce tra i soggetti che lo istituiscono è una forma di servaggio che esalta l'uno e umilia le energie dell'altro, inducendo una circolazione forzata anche delle risorse economiche. In questo Eduardo non si allontana da una tematica che affronta spesso anche nella sua drammaturgia, dove l'elargizione risulta spesso tiranna e in nessun modo aiuta chi invece dovrebbe assumere, insieme alla responsabilità, la libertà di esercitarla.

L'incarico per il piano Marshall, il quale, anche se disatteso, attesta comunque un riconoscimento internazionale della popolarità dell'autore, cade in un periodo denso di impegni importanti: a quello cinematografico – la regia di *Napoli milionaria* – al riconoscimento letterario – l'inizio, con il medesimo titolo, della lunga col-

laborazione con la casa editrice Einaudi – si aggiunge ora un incarico di carattere teatrale: la Biennale Teatro commissiona a Eduardo una nuova commedia, che andrà in scena nel corso del suo svolgimento a Venezia, al teatro La Fenice, il 29 luglio del 1950. È l'occasione per tornare ad affrontare il tema della guerra in modo più esplicito e diretto di quanto non gli sia accaduto a partire da *Napoli milionaria!*. Probabilmente la circostanza di confrontarsi su diversi fronti con il testo d'esordio dei suoi giorni dispari, lo porta a riflettere sul periodo trascorso da allora, sull'opportunità di quello spiraglio di apertura che la commedia aveva lasciato a disposizione del futuro e che il tempo presente rendeva sempre più angusto. Non è sufficiente graduarne diversamente la chiusura nella sua edizione cinematografica, o aggiornarne la vicenda con il racconto di un'Italia al voto in preda a una lotta politica senza quartiere. Il terrore che, alla fine del film, esprimono Gennaro Iovine e il suo amico Pasqualino quando vedono venirgli incontro un ragazzino che grida le ultime notizie, in una replica puntuale della scena con la quale, all'inizio, era stato annunciato loro lo scoppio della seconda guerra mondiale, denuncia invece che la guerra vive stabilmente nella coscienza di ciascuno come «Paura numero uno», e come tale sarà nuovamente affrontata nella commedia dal titolo omonimo.

Il conflitto bellico ha perso la natura evenemenziale di catastrofe universale, è drammaturgia del presente quotidiano e in quanto tale il suo racconto è interpretabile, innanzitutto dai mezzi di comunicazione di massa e dalla spettacolarizzazione che ne mettono in atto: la sintomatologia è chiara, la fenomenologia meno; i segnali ci accompagnano nella vita di tutti i giorni. In piena guerra fredda, mentre scoppia il conflitto coreano e l'URSS ha iniziato gli esperimenti nucleari, Eduardo imbastisce la storia di Matteo Generoso, che preferisce uno stato di guerra esplicito e dichiarato, al clima di paura che nutre le sue ansie e gli impedisce una normale vita di relazioni, e di Luisa Conforto, che privata del marito nella prima, di un figlio nella seconda, mura il figlio superstite in uno stanzino per paura di perderlo nella terza. Alla follia generale, che i media alimentano a mezzo stampa o per vie radiofoniche, l'autore risponde teatralizzandone il dispositivo con un trucco domestico, e immaginando che l'annuncio della nuova guerra sia un radiogiornale fabbricato in famiglia, una finzione casalinga ordita dal cognato del protagonista, Arturo, improvvisatosi annunciante radiofonico. Quindi, con un paradosso che spinge alle estreme conseguenze il grado di conflittualità di cui la società da prove – pubbliche e private – sempre più inequivocabili, il personaggio spiega a un Matteo perplesso che la terza guerra mondiale non contemplerà fronti o alleanze ma sarà la guerra di tutti contro tutti: non contenta di quello che ha fatto, l'umanità ha dichiarato guerra a se stessa in un conflitto permanente. D'altra parte basta leggere i quotidiani per convincersi che la pace è solo una tregua armata, come aveva registrato LEVI nel romanzo del proprio ritorno dopo la liberazione dal campo di concentramento: «Ma la guerra è finita – obiettai [...] – Guerra è sempre – rispose memorabilmente Mordo Nahum».¹⁸

Al di là dei fatti un po' scomposti che animano la scrittura della sua nuova opera, Eduardo intuisce che la storia presente scaturisce dalla stessa guerra «non fernuta» di *Napoli milionaria!*, in una continuità che ha accompagnato vita e morte della generazione a cui appartiene. La prima guerra mondiale non segnava dunque,

come denunciava nella sua opera monumentale Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*,¹⁹ ma indicava solo un processo di trasformazione:

MATTEO La trasformazione ebbe inizio dopo la grande guerra

ARTURO Quale?

MATTEO Quella mondiale

ARTURO Quella del '18?

MATTEO Nel '18 finì. Quattordici-diciotto. Poi ci fu l'altra

ARTURO Quella del '35?

MATTEO No, '40

ARTURO Noi cominciammo nel '10, a Tripoli. E ci facemmo '10-13. Poi '14-18...

MATTEO '30-33

ARTURO '35-37, '40-45

MATTEO Si capisce che 'a gente si è abituata. (Atto II).²⁰

La guerra è il calendario che ritma il secolo trascorso in una litania condivisa di numeri, di nomi che appellano i singoli eventi, di date che li scandiscono, ma il regime bellico – con il dolore delle perdite e la coscienza della fragilità di ogni narrazione che si fondi su inizio e fine – lavora al di là del calendario e produce le fobie che avvelenano i nostri giorni, delle quali il muro, costruito per arginare e isolare ogni diversità, è il simbolo più forte. Quanto meno a giudicare da tutti i muri che si sono costruiti alla fine del millennio come all'inizio del nuovo, per rinchiudere in definitiva soprattutto le paure di chi le edifica, le numero uno, due, tre e così via. Meglio tornare allora – almeno per Eduardo – a esercitare la propria drammaturgia nelle guerre in famiglia, nei conflitti generazionali, lasciando la Grande Storia sullo sfondo di piccoli, efferati, omicidi di domestica e sociale portata.

N O T E

¹ Tanto che, nel 1980, dei tre atti unici con cui Eduardo dà l'addio alle scene, uno – *La scorzetta di limone* – è di GINO ROCCA (gli altri due titoli *Sik Sik*, *l'artefice magico* e *Gennareniello*, sono entrambi di EDUARDO).

² R. JACOBBI, «Intervista a Eduardo», in *Il Cosmopolita*, 1° aprile 1945.

³ E. DE FILIPPO, in *L'Opinione*, Torino, 13 maggio 1946, cit. in P. QUARENGHI, *Nota storico-teatrale a Napoli Milionaria!*, E. DE FILIPPO, *Teatro*, a cura di P. Quarenghi e N. De Blasi (I Meridiani), Arnoldo Mondadori editore, Milano 2005, vol. II, p. 7. Le citazioni delle commedie che compaiono nel presente testo si riferiscono a questa edizione.

⁴ R. JACOBBI, op. cit.

⁵ P. QUARENGHI, op. cit., p. 7.

⁶ *Eduardo, polemiche pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Quarantotti De Filippo, Bompiani, Milano 1985, p. 132.

⁷ E. DE FILIPPO, *Non ti pago*, trad. it. di C. Vico Lodovici, Scenario-Comoedia, n. 3, marzo 1941. In realtà, nel 1943, la rivista *Il Dramma* aveva pubblicato *Natale in casa Cupiello* (n. 397-98, 1-15 marzo) in lingua originale, caso unico nel corso del ventennio, ma aveva giustificato il fatto con un trafiletto in retrocopertina dove spiegava che, trattandosi del decennale di una commedia di

- successo e in vista della futura progressiva estinzione del teatro in dialetto, la pubblicazione rispondeva a uno spirito, in qualche modo, archeologico. Per il rapporto fra lingua e dialetto nel Teatro Umoristico, cfr. A. OTTAI, *Come a concerto. Il Teatro Umoristico nelle scene degli anni trenta*, Bulzoni, Roma 2002.
- ⁸ MARCO BÉLPOLITI, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015. La prima edizione di *Se questo è un uomo*, come è noto, dopo che Einaudi aveva rifiutato l'opera, era uscita nel '47, presso una piccola casa editrice torinese, la De Silva, e in tiratura ristretta (2500 copie).
- ⁹ E. DE FILIPPO, *Napoli milionaria!*, in Id., op. cit., vol. II, p. 116.
- ¹⁰ N. DE BLASI, *Napoli milionaria! Nota filologico-linguistica*, in EDUARDO DE FILIPPO, op. cit., p. 177.
- ¹¹ E. DE FILIPPO, *Napoli milionaria!*, in Id., op. cit., Vol. II, p. 114.
- ¹² P. LEVI, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963. L'opera però era stata scritta in parte nel 1947-48.
- ¹³ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Einaudi (Gli struzzi), Torino 1986.
- ¹⁴ Fra i più noti, C. MALAPARTE, *La pelle*, Aria d'Italia, Roma-Milano 1949; A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino 1953. Un ritratto vivido della situazione emerge dai diari di N. LEWIS, *Napoli '44*, Adelphi, Milano 1998, pubblicati una prima volta nel 1978, in Inghilterra. L'autore, un giovane tenente inglese, era sbarcato a Napoli nel 1943 insieme alla Quinta armata e ne aveva registrato gli eventi giorno per giorno.
- ¹⁵ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Samonà-Savelli, Roma 1969, p.192. Sulle vicende della frase conclusiva, sulle sue contestazioni «da sinistra» e sui ripensamenti di Eduardo, vedi P. QUARENGHI, op. cit., p. 24 e sgg. Come è noto, l'autore torna nel corso degli anni sulla sua opera, mettendone a punto prima un'edizione cinematografica (1950) e quindi una operistica (1977, musiche di Nino Rota), i cui finali diventano via via più disperati, fino a escludere ogni speranza.
- ¹⁶ Nel cortometraggio (*fotografia: Aldo Tonti; montaggio: Pino Giomini; interprete: Eduardo De Filippo; produzione: Antonio Jannotta per la Telefilm Romab/n, sonoro, durata 9'25"*) Eduardo – utilizzando la scena del suo monologo al balcone in *Questi fantasmi* – si fa portavoce per l'Italia delle strategie economiche del Piano Marshall. Al filmato la Cineteca Nazionale ha dedicato uno dei suoi quaderni, curato da Sergio Bruno, al quale si deve il fortunato ritrovamento della pellicola in questione: *Eduardo e il suo monologo*, a cura di Sergio Bruno, «Quaderni della Cineteca Nazionale, 2014». Al quaderno è allegato un dvd contenente, oltre a Monologo, i seguenti contributi video: *Considerazioni di Eduardo* (realizzato per le elezioni del 1948); un estratto dalla lezione-spettacolo tenuta da Eduardo a Montalcino nel 1983; l'intervista a Giovanni Nacca, uno degli ultimi tecnici dell'Organizzazione Epoca, (nata negli anni '50 per diffondere sul territorio italiano i documentari in favore del Piano Marshall), realizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale.
- ¹⁷ Il cortometraggio si intitola *Invito al voto*, ma è noto anche come *Considerazioni di Eduardo*, (*interprete: Eduardo De Filippo; produzione: Comitati Civici; b/n, sonoro, durata: 3'34"*, 1948) Il filmato originale è conservato presso l'archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Audiovisivi. Dell' *Invito al voto*, è stata rinvenuta presso gli archivi della Cineteca Nazionale un'altra formulazione, che non risulta essere stata utilizzata, intitolata *Sogno o realtà*, nel quale un Eduardo ubriaco sogna fra i fumi dell'alcool la giornata elettorale del 18 aprile 1948, decisiva per le sorti del paese e ricorda l'importanza di esprimere un voto, qualsiasi sia il partito a cui viene destinato. Anche questo reperto, come *Monologo*, costituisce un fortunato esito delle ricerche di Sergio Bruno, e mostra come gli anni dell'immediato dopoguerra siano stati per Eduardo un periodo di intenso impegno civile.
- ¹⁸ P. LEVI, op. cit.
- ¹⁹ KARL KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922), Adelphi, Milano 1996.
- ²⁰ E. DE FILIPPO, *La paura numero uno*, in Id., op. cit., vol. II, p. 1223.