

## SIPARI APERTI

### ***Galassia Eduardo: le origini di un teatro e le sue reinvenzioni***

di Annamaria FERRENTINO

La studiosa Anne Ubersfeld, in un testo diventato uno dei fondamenti degli studi teatrali, "Lire le théâtre" (pubblicato nel 1977 per Éditions sociales) parla del testo drammaturgico come *texte troué*, ovvero bucherellato. Con questa definizione, fa riferimento alla connaturata incompiutezza di tale tipologia testuale, la quale necessita che alla scrittura dell'autore se ne aggiungano altre, ad ogni messa in scena: quella del regista, degli attori, dello scenografo. La sovrapposizione di scritture, o la continua riscrittura, fa parte del processo creativo stesso di un'opera teatrale, la quale muta senza raggiungere una forma definitiva. Ci sono casi, però, in cui una forma resta particolarmente scolpita nella memoria del pubblico e della critica e difficilmente riesce ad essere reinventata. Questo è certamente il caso del teatro di Eduardo.

Se le edizioni televisive delle commedie (in particolar modo, i quattro cicli de "Il Teatro di Eduardo", dal 1962 al 1981), ne hanno immortalato la fisionomia, la voce, la prossemica e, non ultimo, il ruolo di capocomico, decisivo è stato il coinvolgimento totale di Eduardo nella creazione dell'opera, da autore, regista, attore e direttore di teatro, per cui risulta arduo scindere Eduardo dalle sue opere e viceversa. Per questo motivo, una sorta di paradosso riguarda la sua produzione. Da un lato ha senza dubbio quelle caratteristiche che permettono di annoverarla tra i classici, ovvero le opere che richiedono di rivivere, di essere messe in scena ancora, perché, riprendendo- non senza qualche rischio - la definizione icastica di Calvino, non hanno mai finito di dire quello che hanno da dire. Dall'altro essa genera un particolare timore negli attori o nei registi che desiderano riportarla in scena e il confronto con Eduardo diventa inevitabile (almeno nei confini nazionali e regionali), in alcuni casi spietato. In quali modi è possibile riscrivere e proporre un autore come Eduardo? O meglio, quanti e quali sono i modi che le opere stesse, in quanto classiche, ci suggeriscono?

Il volume di Célia Bussi, dottoressa in studi teatrali alla Sorbonne Université di Parigi, pone al centro proprio quella che potremmo definire “Galassia Eduardo”, partendo dalla sua fisionomia fino ad arrivare alle sue riscritture. Alla base dello studio, intitolato “Eduardo De Filippo. Fabrique d’un théâtre en éternel renouveau” e pubblicato dalla Sorbonne Université Presses nel 2021, risiede un’attenta e nutrita ricerca che non vuole limitarsi ai testi drammaturgici. L’obiettivo è la lettura e la ricostruzione della scena nella totalità dei suoi codici espressivi, aspetto inevitabile, se si considerano i ruoli che Eduardo ha ricoperto nella macchina teatrale. Le fonti primarie, dunque, raggiungono dimensioni monumentali: più di cinquanta copioni, quaranta interviste realizzate, tra interpreti, registi e collaboratori (tra cui ricordiamo Regina Bianchi, Isa Danieli, Carlo Giuffrè, Gigio Morra, Cesare Accetta, Carlo Cecchi, ma anche Hervé Pierre, Anne Coutureau, Jacques Nichet), settantacinque fotografie di scena, sessanta registrazioni di spettacoli. L’autrice specifica nell’introduzione che, in ragione della priorità data alla dimensione scenica, ha privilegiato il processo creativo che non si arresta alla redazione del testo, ma che si nutre delle prove, della creatività degli attori e della cooperazione con le altre figure artistiche e che lascia una traccia tangibile nei copioni (del regista o del suggeritore, durante le prove), conservati alla Biblioteca del Burcardo di Roma e al Gabinetto Vieusseux di Firenze. Per questo motivo nel volume viene dato ampio spazio all’analisi delle didascalie, che ne rappresentano il fil rouge. La struttura, infatti, è bipartita: la prima sezione, intitolata “Eduardo De Filippo, un artiste aux multiples talents” è dedicata interamente alla costruzione del teatro dell’autore- volendo riprendere il titolo del volume che fa riferimento proprio al processo di “fabbricazione”- e si suddivide ulteriormente in quattro capitoli, consacrati rispettivamente alle sue funzioni, di autore, regista, attore e direttore di teatro. Le didascalie sono la traccia evidente della cooperazione tra tali funzioni: nella prima proposta autoriale interviene l’indicazione registica, la gestualità dell’attore, l’esigenza pragmatica del direttore. L’autrice segue l’evoluzione di tale traccia, partendo dai manoscritti e senza mai tralasciare le varie edizioni, quella a cura di Anna Barsotti per Einaudi (1995-1998) e quella di Nicola de Blasi e Paola Quarenghi per la collana de “I Meridiani” (2000-2005) e, non ultime, le fortunate versioni televisive.

La seconda sezione del volume, “L’oeuvre d’Eduardo De Filippo revisitée” analizza alcune delle rivisitazioni della produzione dell’autore, focalizzandosi in particolare sulla tipologia delle modalità di messa in scena a partire dagli originali. Qui il concetto di autorialità viene arricchito e ampliato. Come una creazione registica e attoriale può sovrapporsi, o quanto meno porsi, in rapporto alle opere eduardiane? Ancora una volta, la didascalia ha un ruolo fondamentale, essendo il primo elemento di intervento individuato dalla studiosa, fino ad arrivare alla modifica del testo drammaturgico (tagli, aggiunte, spostamenti di sezioni), all’introduzione o eliminazione di personaggi, al richiamo intertestuale o alle modifiche del ritmo. Nella messa in scena di *Homme et galant homme* proposta da Felix Prader (1991), ad esempio, viene sviluppata e rielaborata l’immagine del nano nel secondo atto, quando Gennaro, dopo che Assunta ha rovinato la sua giacca, bruciandola, le dice: “Un nano ti devi sposare.

Un nano, cu na capa tanta...”. Eduardo, inserisce questa gag in un secondo momento, dopo l’elaborazione del testo e durante le repliche. Il regista francese non solo la ripropone successivamente, ma in qualche modo la anticipa, quando durante il loro primo incontro, Gennaro le augura di trovare, al contrario, un principe, per ringraziarla per l’aiuto offerto. La sovrapposizione di queste due immagini fa sì che Assunta possa incolparlo per aver creato in lei una certa confusione: “Avec vos histoires, vous m’avez fait rêver!”. Prader con l’aggiunta di questa battuta e dell’immagine del principe, traduce l’atmosfera di follia che regna alla fine del secondo e del terzo atto.

L’autrice sottolinea che la riscrittura di un’opera coinvolge tutti i suoi codici espressivi. Nel volume sono analizzati esempi in cui l’utilizzo della musica accentua i risvolti tragici o comici- per lo più compresenti negli originali- di un personaggio o di un epilogo (Oswald d’Andréa, compositore dello spettacolo “Sik-Sik, le maître de magie/ Le Haut-de-forme, diretto da Jacques Nichet nel 1991, si rifà a Fellini per rappresentare una doppia natura di Sik-Sik); o ancora, in cui gli attori propongono, di volta in volta, interpretazioni diverse di uno stesso personaggio (il riso di Silvio Orlando nell’epilogo di Questi fantasmi!, diretto nel 2004 da Armando Pugliese, che ne rafforza l’ambiguità, o la gravità del Peppino Priore di Toni Servillo in Sabato, domenica e lunedì del 2002, che contrasta con l’euforia circostante) .

Dal punto di vista metodologico, uno degli aspetti estremamente interessanti è il criterio della selezione del corpus scelto dalla Bussi. Se da un lato, la studiosa francese è stata influenzata dal fatto che sulle trentanove commedie pubblicate nella “Cantata dei giorni pari” e nella “Cantata dei giorni dispari”, soltanto un terzo circa è stato tradotto, dall’altro, motivando in questo modo l’impianto del volume, sceglie dei testi che negli anni sono stati messi in scena da Eduardo, da un regista italiano e da uno francese. Tale scelta elude qualsiasi rischio di dispersività, che potrebbe facilmente essere causata da un’abbondanza di esempi o di trame, e permette al lettore di seguire attentamente il processo di creazione che riguarda un’opera dalla sua prima stesura e messa in scena fino alle riletture temporalmente successive. Tali opere sono: Uomo e galantuomo, Sik-Sik, l’artefice magico, Natale in casa Cupiello, Napoli milionaria!, Questi fantasmi!, Filumena Marturano, La grande magia, Le voci di dentro, Bene mio, core mio, Dolore sotto chiave, Sabato, domenica e lunedì, Il sindaco del Rione Sanità, L’arte della commedia, Il cilindro, e Il contratto.

Una particolare rilevanza viene data all’analisi della dialettica realtà-illusione, l’illusione teatrale nello specifico, presente in maniera più o meno massiccia in tutto il corpus e alle sue possibili declinazioni. Ne è un esempio illustre la messa in scena de La grande magia del 1985 diretta da Giorgio Strehler, che invita lo spettatore a soffermarsi su tale aspetto grazie all’utilizzo di una luce di colore blu, che ritorna in più momenti della pièce e che introduce una dimensione soprannaturale quando Marta, moglie di Calogero, approfitta dello spettacolo di Otto Marvuglia per fuggire con il suo amante via mare.

La didascalia di Strehler recita: “Di colpo si fa luce blu, cielo blu e il motoscafo di cartapesta scoppietta e manda finto fumo”. Al blu della chimera e dell’illusione si alterna l’irruzione dell’ineluttabile realtà contro cui la magia non ha poteri, tramite una luce rossa, riproposta quando il mago spiega il trucco del canarino in gabbia, che schiacciato, muore. Alla fine, quando Calogero decide di non aprire la scatola, in cui si suppone sia rinchiusa sua moglie, la luce è violacea, a metà tra il rosso e il blu, proprio perché- dice Célia Bussi- l’illusione in cui ha deciso di restare è divenuta ormai la sua realtà.

Tra le altre messe in scena del corpus eduardiano segnalate dall’autrice, ricordiamo, tra quelle elaborate in Italia: Questi fantasmi! con la regia di Armando Pugliese (2004) e con protagonista Silvio Orlando; Sabato, domenica e lunedì, diretto e interpretato da Toni Servillo (2002); Ha da passà ’a nuttata di Leo De Berardinis (1989), esempio di riscrittura con la giustapposizione di scene tratte da diverse opere di Eduardo e con un meraviglioso Antonio Neiviller nel ruolo di Concetta in Natale in casa Cupiello; ancora, Le voci di dentro di Alfonso Santagata (2004). Dal lato francese, invece, oggetto dell’analisi sono, ad esempio: Naples millionaire! di Anne Coutureau (2012), Homme et galant homme di Félix Prader (1991), La Grande Magie di Dan Jemmett (2009).

Célia Bussi non trascurava l’aneddotica, proveniente per lo più dalle testimonianze raccolte sotto forma di intervista, come nel caso di Cesare Accetta che racconta di una volta in cui una regista norvegese, desiderosa di mettere in scena Sabato, domenica e lunedì, fu invitata da Eduardo a mangiare il ragù a casa sua, per illustrarle la dimensione rituale di un elemento non secondario della commedia. L’analisi dell’autrice riesce, dunque, a mescolare questo aspetto ad un forte rigore scientifico, con un apparato bibliografico molto nutrito e ben articolato. Il suo punto di forza è la capacità di considerare le opere di Eduardo sia in termini filologicamente fedeli alla poetica dell’autore che nelle sue più audaci reinvenzioni. Se, infatti, l’incipit del volume è canonicamente incentrato sull’autore, soprattutto in quanto figlio d’arte e artista poliedrico, l’epilogo riporta e analizza alcune delle tavole della raccolta di fumetti in tre volumi diretta da Domenico Maria Corrado: “Eduardo-Il teatro a fumetti” (1998-2002). Sia in ambito intermediale, sia in una dimensione internazionale o, più in generale, in una rilettura, il volume della Bussi ci ricorda che Eduardo e con lui la sua produzione, non ha ancora smesso di dirci quello che ha da dire. Come scrive Hervé Pierre, membro della compagnia della Comédie-Française, nell’introduzione del volume: “Le théâtre d’Eduardo c’est l’humanité qui se cherche”.

Questo contributo è parte della rubrica mensile (pubblicazione maggio 2022)

**GUIDA GALATTICA PER I LETTORI**

Strutturata in tre sezioni:

**AMICO ROMANZO**

*Dalle parole di Giovanni Pozzi: "Amico discretissimo, il libro non è petulante, risponde solo se richiesto, non urge quando gli si chiede una sosta. Colmo di parole, tace". AA. VV.*

**SIPARI APERTI**

*Il sipario aperto è un abbraccio simbolico e visivo che accoglie lo spettatore nella meravigliosa realtà irreali del teatro. Apriamo il sipario anche alla scrittura teatrale, sia drammaturgica che letteraria o saggistica, per godere profondamente di questo magico viaggio. AA. VV.*

**COME SUGHERI SULL'ACQUA**

*Da un verso della poesia Sera, in spagnolo Tarde, di Federico García Lorca. Sugheri sull'acqua le poesie ed i poeti che desidero presentare, distinti e visibili, sottratti alle tante cose amare che la risacca fa approdare sulle spiagge del mondo. AA. VV.*