

CÉLIA BUSSI, *Eduardo De Filippo. Fabrique d'un théâtre en éternel renouveau*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, pp. 504.

Se la scena teatrale è per statuto mobile e sottoposta all'innovazione continua di coloro che le danno vita, registi attori scenografi tecnici delle luci e del suono¹, nel caso dell'opera di Eduardo De Filippo, oggetto del libro in questione, essa appare determinante. Da un lato infatti è lo stesso drammaturgo a ritornare sulla messinscena delle sue *pièce* sottoponendole a varianti di non poca importanza, dall'altro quanti si sono cimentati con i suoi testi, spesso intimiditi dalla forte e talvolta dispotica personalità dell'autore, si sono collocati sulla sua scia oppure hanno introdotto modifiche radicali. In un lavoro documentatissimo sia per le fonti dirette, interviste fotografie video e registrazioni, che quelle indirette, memorie e recensioni, Célia Bussi offre un quadro ampio della fortuna del teatro di Eduardo non solo in Italia, ma anche in Francia, dove vive e lavora.

Dopo una prima parte di carattere introduttivo in cui Eduardo è presentato come autore regista attore e impresario, che di fatto costituisce una monografia manifestamente rivolta al pubblico d'oltralpe, la cui conoscenza appare tutto sommato circoscritta alla *élite* della scena parigina, il libro si compone di una seconda parte rivolta a illustrare alcune delle rivisitazioni più importanti della drammaturgia eduardiana. Colpisce in entrambe le sezioni dell'indagine la presenza di un movimento che, attuato dall'autore stesso attraverso gli allestimenti del proprio repertorio dagli anni Trenta agli anni Ottanta, approdato nel frattempo alla televisione e ripensato per il piccolo schermo, procede in direzione del progressivo abbandono di un impianto naturalista. Molto opportunamente Célia Bussi insiste sulla dimensione soggettiva, drammatica, inquieta del teatro di Eduardo nel quale il realismo dell'oggetto scenico, sia esso lo scialle di Concetta e il presepe di Luca in *Natale in casa Cupiello* oppure il ragù del pranzo di famiglia in *Sabato, domenica e lunedì*, assume una significazione non ridicibile alla copia della vita quotidiana, ma invita a una lettura non soltanto sociologica che tocca la sfera onirica e giunge al tragico. Il grande spazio analitico dato dall'autrice all'uso che Eduardo fa della didascalìa, spesso di ampiezza esorbitante, prepara con grande coerenza critica l'attenzione prestata, nella seconda parte del volume, alla scena reinventata da registi diversi, i quali proseguono nella direzione di un alleggerimento dell'elemento descrittivo e locale proprio delle rappresentazioni più tarde dell'autore stesso. Questa procedura, applicata a tutte le componenti dello spettacolo e ripetuta per le grandi commedie, è un filo rosso che collega le due parti e si incentra – né poteva essere altrimenti – su testi canonici quali, oltre i citati, *Filumena Marturano*, *Questi fantasmi!*, *Le voci di dentro*, *Il sindaco del rione sanità*, *Napoli milionaria*. Al lettore spetta il compito, se vuole, di compiere un andirivieni tra Eduardo e i suoi successori aiutato anche da un corredo ampio di immagini, spesso a colori, che attestano le varianti sul palco e, come si accennava, da dichiarazioni raccolte presso quanti hanno collaborato o partecipato a vario titolo ai suoi spettacoli, oppure lo hanno messo in scena in maniera del tutto autonoma.

¹ Il volume reca una *Préface* di Hervé Pierre, sociétaire de la Comédie-Française, interprete i cui giudizi ritornano nel corso del volume a commento di rappresentazioni di testi Eduardo.

La prima parte del lavoro ha il merito di enfatizzare, sulla scorta delle testimonianze di Eduardo e degli studi a lui dedicati, aspetti della sua opera meno conosciuti al grande pubblico. Esiste infatti una poetica di Eduardo, espressa nelle famose lezioni tenute alla Sapienza nel 1981, ma anche in un testo non frequente sul palco quale *L'arte della commedia* (1964). Quivi il protagonista Oreste Campese capocomico, cui sono rimasti i soli costumi di scena, viene a dibattito e successivo contrasto con un rappresentante del potere costituito, il prefetto, al quale, respinto insieme alla sua *troupe* con un foglio di via, ha modo di mostrare la potenza del teatro in grado di confondere ogni confine tra verità e illusione. Ma è soprattutto il tema della magia a dominare la riflessione eduardiana sul teatro: la magia agisce sull'immaginazione e provoca il desiderio, infrange i limiti tra vero e falso, impone un universo "altro" in cui preferiscono vivere quei personaggi che sembrano, a un primo sguardo, appena usciti da un film neorealista. L'universo di Eduardo, comico e tragico al tempo stesso, fatto di giorni pari e di giorni dispari, come dichiarano i titoli delle sue raccolte, contempla l'illusione e il sogno i quali assumono talvolta la consistenza della realtà. La memoria suggerisce immediatamente commedie come *Questi fantasmi!*, in cui Pasquale, tra stupore credenza speranza e una buona dose di opportunismo, accetta i doni di un fantasma immaginario, che altri non è se non l'amante della moglie. Si pensi anche, per limitarsi a un secondo esempio, a *Le voci di dentro* dove il sogno si fa rivelatore impietoso di miseri rapporti umani e familiari.

L'autrice, guardando alla fortuna scenica e critica più recenti, mette in rilievo testi meno noti al grande pubblico, ma molto coltivati dalla regia moderna, quali *Sik-Sik, l'artefice magico*, atto unico del 1929, in cui il mondo dell'illusionismo poveraccio approda a inquietanti domande sul destino oppure *La grande magia*, dove un mago da avanspettacolo, Otto Marvuglia, il cui nome evoca la meraviglia, illude un uomo tradito sulla fedeltà della moglie al punto di fargli credere che essa sia nascosta nella scatola magica, da cui invece si è abilmente sottratta per seguire l'amante. Quando di fatto la traditrice tornerà, il marito preferisce scegliere il falso piuttosto che il vero e continuare a credere che essa sia ancora nella scatola magica, sua per sempre. Si tratta di testi accusati di pirandellismo, al tempo, ma in essi l'intellettualismo delle situazioni scompare in virtù del potente legame dell'illusione con la presenza fisica di guitti e maghi, per i quali un uomo di scena come Eduardo nutre sentimenti di rispettosa comprensione. Pur malandati infatti essi sono attori del teatro che è la vita, secondo una concezione antropologica che collega Eduardo al teatro barocco. Non è forse casuale che la sua grande carriera si concluda nel 1981 al teatro Quirino di Roma proprio con il ruolo di Sik Sik, personaggio che è un'epitome dello spettacolo di strada in quanto derelitto ingannatore da quattro soldi crudelmente beffato dalla sua stessa prestidigitazione. L'ambiguità, l'incertezza del confine tra vero e falso, la messinscena della magia col suo armamentario, che ha come oggetto scenico privilegiato la scatola in cui scompaiono o vengono imprigionate creature umane, rendono queste commedie le protagoniste dell'indagine comparativa di Célia Bussi. Non è in questa sede possibile elencare le messinscene studiate, basti menzionare quelle di Jacques Nichet per *Sik-Sik, le maître de magie* (1991), di Giorgio Strehler per *La grande magia* (1984-1985) e di Dan Jemmett per *La grande Magie* (2009).

Uno spazio curioso sui rifacimenti è offerto dalle rivisitazioni per *collage*, nelle quali atti unici oppure scene di commedie diverse vengono montati insieme in forma di

spettacolo. Indubbiamente tra tanti esperimenti la silloge di Leo de Berardinis sotto il titolo di *Ha da passà 'a nuttata* (1989) raggiunge risultati drammaturgici eccellenti poiché «si [...] le collage des fragments de comédies fait ressortir l'universalité du théâtre de l'auteur, il donne également naissance à une œuvre autonome où chacun des extraits possède une signification qui s'enrichit au contact des autres» (p. 391). Nell'ambito dei rifacimenti infine sono considerate anche le riduzioni cinematografiche o i volumi di *Eduardo a fumetti*, disegnati da Domenico Mattia Corrado, di cui Bussi riproduce alcune strisce sottolineando da un lato il riferimento mimetico alla edizione televisiva e dall'altro la grande libertà fantastica del disegnatore. Una *Notice biographique*, una *Table des mises en scène*, una *Bibliographie* e una *Table des Illustrations* completano il ricco volume, nel quale il dominio della scena sul testo offre allo studioso, che fosse più incline a valutare gli aspetti propriamente letterari dell'opera di Eduardo, numerose indicazioni e suggestioni critiche.

Paola Luciani