

Metateatralità e regia in *Ogni anno punto e da capo* di Eduardo De Filippo*

Isabella Innamorati

Ogni anno punto e da capo, scritto e diretto da Eduardo, venne rappresentato per la prima volta a Milano il 5 ottobre 1971, in apertura della venticinquesima stagione del Piccolo Teatro. Il clima della serata dell'anteprima fu quello del grande evento, concluso con la consegna di un omaggio a De Filippo da parte del sindaco, Aldo Aniasi, a suggello della stima e dell'affetto del pubblico milanese nei confronti del grande uomo di teatro¹. Gli spettatori accolsero lo spettacolo come un grande successo sia a Milano sia, in seguito, nelle altre città italiane. Era il segno dell'immediata godibilità di una rappresentazione dedicata agli scomparsi generi teatrali del varietà, della rivista, dell'avanspettacolo, in cui i fratelli De Filippo si erano formati conquistando una notevole fama a livello nazionale.

Diversamente dal pubblico, la critica – con alcune rilevanti eccezioni – espresse invece più di una riserva. Fu concorde nel riconoscere in *Ogni anno punto e da capo* l'interesse retrospettivo, l'esemplare compendio delle tecniche performative di una comicità ormai scomparsa², il valore di capitolo autobiografico sugli esordi dei De Filippo, in ciò indirizzata dal lungo sottotitolo apposto dall'autore: «Cicalata del tempo e del luogo, in due tempi, tratta da pagine disperse o distrutte dei *Giorni pari* di Eduardo, da lui stesso ricostruite a memoria e messe insieme

* Le recensioni e il Programma di sala citati nel presente contributo sono stati consultati presso l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano, al quale rivolgo i miei più vivi ringraziamenti.

1. L'omaggio consisteva in una moneta d'oro (l'Ambrogino) coniata dal Comune di Milano. Sull'evento si veda, ad esempio, l'articolo di cronaca, non firmato: *Riconoscimento per Eduardo al Piccolo*, in «Corriere della Sera», 5 ottobre 1971.

2. A. Lazzari, «Cicalata» sul mondo della santa gutteria, in «l'Unità», 6 ottobre 1971: «Eduardo – sollecitato in ciò da Franco Parenti – ha costruito il suo spettacolo [...] per quell'affetto della memoria verso cose lontane di quarant'anni, un mondo ormai mitologico, ma anche per quell'atteggiamento disincantato e critico che fa guardare al passato con animo sgombro da patetismi: lo ha fatto, soprattutto, crediamo, per riproporre agli attori di oggi il modello del varietà di allora».

per uno spettacolo rievocativo degli anni Trenta»³. Ma poi manifestò perplessità (quando non aperta contestazione di sapore passatista)⁴ di fronte all'esclusivo impegno registico di Eduardo a dispetto dell'attesa universale di vederlo impersonare i suoi antichi cavalli di battaglia. Altre difficoltà sorgevano dinanzi alla scelta registica di affidare i personaggi ad attori anagraficamente distanti per età, formazione e luogo di nascita dalla rivista napoletana di quarant'anni prima⁵.

Soffermando l'attenzione proprio su queste dissonanze prende corpo l'ipotesi che Eduardo, ritessendo *sub specie theatri* le trame della propria gioventù, intendesse evidenziare il filtro attraverso il quale osservava l'antica esperienza teatrale napoletana, uno sguardo distaccato da autore e da capocomico-regista:

Perché non vi partecipi come attore?

Perché, come ti ho già detto, io ho sempre proiettato il mio pensiero verso il futuro e mi piace vedere le mie cose interpretate da altri.

Nello spettacolo di oggi, insomma, io mi metto a nudo e mostro alla gente quali sono le mie vere radici. Ecco perché è bene che siano altri attori a interpretare i personaggi di allora, a far rivivere il mondo dello spettacolo in cui esplosero i De Filippo⁶.

Col garbo umoristico dell'autobiografia teatrale, Eduardo trovava ora il coraggio di confessare da quale praticantato comico fosse scaturita la sua arte. La sua condizione attuale di autore-attore universalmente conosciuto e rappresentato, l'esperienza accumulata nel corso di tutta la sua carriera arricchita dal confronto con innumerevoli realtà teatrali diverse dalla sua, gli permettevano, soltanto ora, di tornare a quella lontana origine. *Ogni anno punto e da capo* sembra insomma implicare significati più complessi di quanto a prima vista non lasci supporre la divertita (e divertente) reinvenzione della rivista degli anni Trenta.

3. Il testo fu pubblicato nello stesso anno della rappresentazione nella "Collezione di Teatro" einaudiana: E. De Filippo, *Ogni anno punto e da capo*, Einaudi, Torino 1971.

4. G. Geron, *Eduardo ritorna con la Napoli degli anni trenta*, in "Amica", 30 novembre 1971: «Ma infine ci sarebbero voluti Eduardo e Peppino, ahimè non c'è più Titina, a riproporre da attori giusto quel tempo e quel luogo affinché *Ogni anno punto e da capo* tramandasse appieno l'inesauribile favola del palcoscenico»; C. Terron, *Niente brioches per l'Eduardo della "cicalata"*, in "Il Tempo", 24 ottobre 1971: «Qual modesta cosa diventino certi suoi copioni, qual degradazione subiscano certi personaggi all'origine della sua celebrità – quell'ineguagliabile umorismo, acre e pietoso insieme! – quando egli se ne rimane, invisibile, dietro alle quinte, sagace e sottile regista, maestro di recitazione quanto si vuole, a guardarsi, per così dire, doppiato alla ribalta da altri attori».

5. Esemplifico, attingendo da un campionario cospicuo: E. Pani, *Un «collage» di Eduardo sulla Napoli dei tempi belli*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 6 ottobre 1971: «D'altro canto, affidando la interpretazione ad attori di scuola non napoletana, essi non potevano rendere quell'atmosfera, quel tempo»; G. Cattivelli, *Eduardo rievoca il passato sciaccando i panni nel Naviglio*, in "Libertà", 6 ottobre 1971: «Ma Eduardo non è fisicamente presente sul palcoscenico, questo è il punto, né vi sono attori che recitino in dialetto napoletano o comunque in un napoletano italianizzato: limite insormontabile di partenza».

6. G. Grieco, *Ho chiesto a Ombretta di farmi ritrovare Titina*, in "Gente", 16 ottobre 1971, p. 120.

I. Milano verso Napoli (e viceversa)

Già il contesto è sintomatico: l'apertura di stagione del Piccolo e oltretutto la ricorrenza emblematica del venticinquesimo anno di attività della sala milanese evidenziano il grande valore attribuito da Paolo Grassi alla collaborazione con Eduardo. Il cofondatore del Piccolo aveva sempre identificato nel maestro napoletano «il miglior campione di drammaturgia italiana di questo nostro tempo e al tempo stesso di livello internazionale»⁷ e più in particolare un interlocutore fondamentale per accreditare la strategia culturale del Piccolo nei confronti del pubblico italiano ed europeo. C'è una lettera di Grassi, risalente all'agosto del 1948, molto eloquente in tal senso:

Vorrei caro Eduardo legare il tuo nome al Piccolo Teatro quest'anno. Non dimentico la tua affettuosa solidarietà della prima sera [inaugurazione del Piccolo 1947] e vorrei che il nostro teatro ormai assestato e non più vulcanico, fosse onorato da una tua collaborazione. Hai un sogno? Uno spettacolo cioè che vorresti e che non puoi fare con la tua compagnia? Avresti un testo o un personaggio da propormi per partecipare ad uno spettacolo? Quando vuoi tu. Figurati come sarei felice io⁸.

Il tono, come si può notare, è colmo di sincera ammirazione e la richiesta è formulata con affettuosa determinazione, accompagnata dalla dichiarazione della più completa disponibilità da parte del Piccolo. Toni ed espressioni destinati a non mutare nel volgere del tempo, a suggello di un'amicizia intensa e duratura fra Eduardo e Paolo Grassi⁹.

Per meglio comprendere quali fossero le ragioni culturali che spingevano il Piccolo Teatro di Milano verso Eduardo, occorre tener presente una delle fondamentali linee programmatiche dell'istituzione milanese che agli occhi dei giovani spettatori di allora (è Roberto De Monticelli a testimoniare) appariva come:

un modo di fare teatro in cui le ragioni dell'arte fossero indissolubilmente e dolorosamente connesse alla socialità. Era il segreto e il motivo nuovo di quello che allora si chiamava “servizio pubblico” [...]. Il momento iniziatosi con il '54 continua l'anno dopo con la riscoperta di quello che fu definito (formula gramsciana) il filone nazional-popolare d'una certa drammaturgia italiana contaminata di dialetto: ed ecco *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi¹⁰.

Un filone di spettacoli che via via raccolse risultati pienamente convincenti e che oltre a *El nost Milan* annoverò *La Moscheta* di Ruzante (Angelo Beolco), nella

7. P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977, p. 172.

8. Si legge in: A. Bentoglio, *Paolo Grassi ed Eduardo: alle origini di un'amicizia*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada e successori*, a cura di F. Cotticelli, Clean, Napoli 2015, p. 114.

9. Sullo sviluppo storico di questa importante amicizia tra Paolo Grassi ed Eduardo cfr. Bentoglio, *Paolo Grassi ed Eduardo: alle origini di un'amicizia*, cit., pp. 109-120.

10. R. De Monticelli, *Un teatro, una generazione*, in “Piccolo Teatro di Milano”, n. 3, s.d. [ma 1985], in collaborazione con la rivista “Théâtre en Europe” (Éditions Beba, Paris), pp. 69-70.

lingua pavana del rinascimento e più tardi un'autentica riscoperta, *La sposa Francesca*, in dialetto lodigiano, dell'autore pressoché sconosciuto Francesco de Leme-ne vissuto negli ultimi anni del Seicento.

Questo filone di ricerca sul teatro popolare d'autore era stato sviluppato coerentemente nei cartelloni del Piccolo fin dagli anni Cinquanta, in funzione della vocazione pedagogica che lo stabile milanese si era proposto di assolvere nei confronti del pubblico. Il teatro doveva essere espressione d'arte e contemporaneamente strumento d'emancipazione culturale, di costruzione identitaria del popolo italiano, rinato dopo il crollo della dittatura fascista: in questo senso, il teatro doveva agire come "servizio pubblico". Per la generazione uscita dal secondo dopoguerra, alla quale appartenevano sia Grassi che Strehler, la tradizione popolare rappresentava un mito culturale da contrapporre ai falsi valori imposti dai gruppi di potere e dalle classi dominanti. La tradizione popolare agiva come un potente antidoto contro le mistificazioni del passato mentre il dialetto – la lingua del popolo ingiustamente discriminata in età fascista per accreditare un'illusoria unità linguistica nazionale – rivelava finalmente tutta la sua ricchezza e carica eversiva. Nella visione dei fondatori del Piccolo, Eduardo, benché contemporaneo, assurgeva alla stregua di un classico, era l'ultimo testimone dell'arte teatrale italiana all'antica, un attore-autore intrinsecamente legato alla vita e alla sensibilità del proprio popolo, un grande maestro della drammaturgia in dialetto.

Di qui le innumerevoli lettere di Paolo Grassi a Eduardo scritte nel corso di vari decenni per stringere collaborazioni spaziando in tutti gli ambiti possibili di lavoro. In una prima fase, tra il '48 e il '58, Grassi tentò di coinvolgerlo come attore in spettacoli con la regia di Strehler. Gli propose dapprima *Il buon soldato Schweick* a cui Eduardo sembrò non rifiutare con una lettera del 5 gennaio 1948¹¹, e poi la *Bottega del caffè* di Goldoni (il personaggio proposto era quello di Don Marzio, gentiluomo napoletano), ma in questo caso Eduardo non accettò (luglio del 1953) dichiarandosi troppo occupato in vista dell'imminente apertura del suo Teatro San Ferdinando¹². Sondò altrimenti, e con maggior fortuna, la possibilità di inaugurare con Eduardo una stagione o un teatro di cui fosse organizzatore: come, ad esempio, la stagione napoletana del Teatro Mediterraneo alla mostra d'Oltremare nel 1952¹³ o la riapertura, il 9 aprile 1958, a Milano, del Teatro Gerolamo di cui era stato uno dei patrocinatori o ancora, nel settembre successivo, l'inaugurazione della stagione '58-59 del Piccolo. Questi inviti furono accettati da Eduardo, in particolare quelli di Milano, con spettacoli pienamente rispondenti alla progettualità «nazional-popolare» cui Grassi teneva particolarmente¹⁴: al Teatro Gerolamo

11. Bentoglio, *Paolo Grassi ed Eduardo*, cit., p. 113.

12. P. Quarenghi, *Cronologia*, in E. De Filippo, *Teatro*, vol. II, *Cantata dei giorni dispari*, tomo I, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano 2005, p. LXII.

13. Per la lettera di invito di Grassi a Eduardo, del 29 agosto 1952, si veda ancora Bentoglio, *Paolo Grassi ed Eduardo*, cit., p. 116.

14. «Il filone nazional-popolare seguito dal Piccolo Teatro così come da Eduardo, le ricerche sull'arte del recitare, i valori estetici rendevano ideale questo incontro su un terreno comune. Con lo

Eduardo si esibì, con la sua compagnia, in un programma composto da un'antologia dei suoi personaggi più famosi concludendo con una farsa di Antonio Petito: *Pulcinella vedovo e disgraziato, padre severo di una figlia nubile*. Per inaugurare la stagione '58-59 del Piccolo scelse, invece, di dirigere la sua compagnia, ma senza comparire in scena in veste di attore e presentando una farsa di Pasquale Altavilla *Pulcinella in cerca della sua fortuna per Napoli*, frutto di un'intensa revisione drammaturgica soprattutto dal punto di vista del dialetto.

Ora, se le finalità di Paolo Grassi erano di natura ideologico-culturale, quelle che spingevano Eduardo verso il Piccolo provenivano dal nucleo più segreto delle sue inquietudini artistiche e professionali. A spingerlo verso la collaborazione con gli amici del Piccolo c'era (anche) l'interesse di confrontarsi con quanto egli percepiva come modernità del teatro nazionale e dei teatri internazionali con i quali era venuto a contatto, in particolare con le nuove funzioni della regia e con le rinnovate tecnologie sceniche (oltre al Piccolo egli era in rapporto anche con l'Eliseo di Vincenzo Torraca, dove si erano affermate le regie di Luchino Visconti)¹⁵. L'attenzione di Eduardo sembrava concentrarsi in particolare sulla moderna figura registica al fine di coglierne le specificità, valutarne i risultati sul piano artistico, scorgerne le discriminanti rispetto alle proprie collaudate consuetudini di lavoro. Naturalmente Eduardo aveva sempre svolto un ruolo egemonico all'interno della propria compagnia, basandosi sui modelli ereditati dalla tradizione teatrale familiare, ma anche creando personali dinamiche registiche precorritrici¹⁶. Ora, negli anni Cinquanta, Eduardo era interessato a valutare le potenzialità della nuova figura registica di discendenza europea – paradigmaticamente incarnata da Strehler – a paragone delle prassi derivate dalla tradizione della compagnia capocomicale da cui proveniva il suo teatro.

I primi segnali di tale segreta indagine si colgono negli spettacoli in cui Eduardo iniziò a rappresentare i propri testi dirigendo attori di prosa italiana senza prendere parte allo spettacolo come attore. Il debutto in questa veste insolita di regista avvenne nel 1952 per inaugurare il ridotto dell'Eliseo, dirigendo giovani attori diplomati all'Accademia nazionale d'Arte drammatica tra i quali: Tino Buazzelli, Nino Manfredi e Bice Valori¹⁷. Nel 1957 Eduardo ricreò una circostanza simi-

slogan 'Eduardo ha portato Pulcinella a Milano' il Piccolo Teatro rese gli onori all'artista e alla maschera. Lo spettacolo venne replicato a lungo». Si legge nel Programma di sala di *Ogni anno punto e da capo*, in un breve resoconto di tutte le presenze di Eduardo al Piccolo. L'articolo non è firmato, ma è di ispirazione (se non direttamente di composizione) di Paolo Grassi.

15. Direttamente o per il tramite di Guido Argeri, Eduardo si consultò proprio con Paolo Grassi, sia per la organizzazione della tournée in Francia, sia a proposito dell'attrezzatura del palcoscenico del San Ferdinando in fase di allestimento. Si veda in proposito Bentoglio, *Paolo Grassi ed Eduardo*, cit., p. 115.

16. Sull'autonomo manifestarsi di modalità registiche nel teatro di grandi attori come Eleonora Duse o Eduardo cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008², p. xii e, riguardo alle specificità della regia eduardiana definita «a spettacolo unico», si vedano anche le pp. 150-152.

17. Lo spettacolo era composto da due atti unici eduardiani degli anni Trenta più un atto scritto appositamente (*Requie all'anema soia* reintitolato per l'occasione *I morti non fanno paura, Il successo del giorno dopo* il cui vecchio titolo era *La voce del padrone* e l'inedito *Amicizia*). Cfr. M. Giammusso,

le con *De Pretore Vincenzo*. Se la parte del protagonista fu assegnata ad Achille Millo, per la parte di Ninuccia Eduardo non pensò a un'interprete napoletana, bensì a una giovane attrice marchigiana con esperienze cinematografiche, Valeria Moriconi, approdata al teatro proprio grazie a un'altra precedente regia di Eduardo all'Eliseo, *Il medico dei pazzi* di Eduardo Scarpetta. Si attribuisce la stesura in italiano della commedia *De Pretore Vincenzo* proprio alla presenza di questa attrice nella compagnia di Eduardo¹⁸.

L'intenzione eduardiana di mettere in luce il proprio lavoro registico emerge con maggiore evidenza in occasione dei già ricordati spettacoli organizzati a Milano da Paolo Grassi nel 1958. In questo caso colpisce il fatto che proprio sul palcoscenico del Piccolo, spazio privilegiato della regia strehleriana, Eduardo volle figurarvi non come attore, ma come regista. Mentre infatti al Teatro Gerolamo, in aprile, diresse e recitò (come di consueto) lo spettacolo *Pulcinella vedovo e disgraziato, padre di una figlia nubile*, quando passò sulle scene del Piccolo, a settembre, per inaugurarne la stagione, firmò la regia della farsa di Pasquale Altavilla *Pulcinella in cerca della sua fortuna per Napoli*, ma non vi recitò affatto, avendo affidato la parte di Pulcinella ad Achille Millo¹⁹. Contravvenendo all'aspettativa generale che l'avrebbe voluto ancora applaudire in scena, intese comunicare al pubblico la propria complessità teatrale, costituita oltre che dal talento di attore (elogiato da tutti e da sempre) e da quello di autore, anche da quello registico. Lo spettacolo ottenne, comunque, un grande successo. Il confronto nell'ambito della regia era sollecitato dalla tensione di Eduardo al rinnovamento dei propri metodi e strumenti, ma senza concessioni a un adeguamento conformistico nei confronti di un mansionario estraneo, bensì *iuxta propria principia*, ossia all'interno di un percorso creativo nato dalla tradizione, ma divenuto autonomo e in costante aggiornamento.

In seguito, Eduardo si mostrò sempre più interessato a cimentarsi nel ruolo di regista, accettando incarichi anche assai diversi per circostanze, luoghi e collaborazioni: nel febbraio-marzo 1957, ad esempio, fu invitato a dirigere attori francesi nella versione francese di *Questi fantasmi!* con cui aveva trionfato con la sua compagnia due anni prima a Parigi – *Sacrés fantômes!* – ma con esiti alquanto al di sotto delle aspettative²⁰. Fu invitato anche a misurarsi con la regia di opere liriche: dopo il debutto alla Piccola Scala con *La pietra di paragone* di Rossini il 29 maggio

Vita di Eduardo, minimum fax, Roma 2009, pp. 280-281. Va peraltro osservato che questo spettacolo fu anche l'unico impegno teatrale di Eduardo in un periodo d'intensissima attività cinematografica, originata sia dall'interesse nei confronti del *medium*, sia da convenienze di ordine economico legate alla necessità di far fronte alle ingenti spese per la ricostruzione del San Ferdinando.

18. Lo spettacolo debuttò il 26 aprile, ma fu sospeso dalle autorità dopo quattro repliche a causa dell'inagibilità della sala. In realtà si volle in tal modo censurare una rappresentazione che a taluni sembrava irraguardosa nei confronti della religione.

19. Si veda A. Sapienza, *Eduardo e Pulcinella: tappe di un incontro*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada e successori*, cit. pp. 97-105.

20. Gli attori erano celebri, Henry Guisol e Rosy Varte, e il teatro era il glorioso Vieux Colombier di Parigi. Per la fortuna di Eduardo in Francia si vedano: M. Consolini, *Eduardo in Francia: tra ammirazione e indifferenza*, in *Eduardo, modelli, compagni di strada e successori*, cit., pp. 168-174.

1959 e *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello nel febbraio del 1960, colse prestigiosi successi con il *Don Pasquale* di Donizetti, presentato al festival di Edimburgo (1963, ripreso nel 1964 al San Carlo) e *Il Naso* di Dmitrij Šostakovič del 1964 realizzato per il Maggio Musicale Fiorentino diretto da Roman Vlad, accolto molto positivamente da un pubblico internazionale²¹. Gli attraversamenti tra le differenti arti dello spettacolo di questi anni consentirono a Eduardo una visione più articolata del proprio lavoro teatrale.

Oltre a queste sfide, Eduardo ricercò costantemente collaborazioni (o soltanto progettate o effettivamente realizzate) con gli attori di prosa del teatro nazionale, per rilevare la valenza universale del suo teatro, al di là della specificazione linguistica o dialettale. Si pensi, ad esempio, al personaggio di Sabina del *Monumento*, per il quale Eduardo pensò in un primo momento ad Anna Magnani. Chiuse infruttuosamente le trattative con l'attrice romana, si rivolse allora a Valentina Cortese del Piccolo Teatro e infine, tramontata anche questa possibilità, a Laura Adani con la quale il *Monumento* andò in scena. Si pensi, ancora, al milanese Franco Parenti o al fiorentino Carlo Cecchi o ai tanti attori in lingua che recitarono con lui nei cicli televisivi degli anni Sessanta e Settanta: Giancarlo Sbragia, Valeria Moriconi, Anna Miserocchi, Ferruccio de Ceresa, Paolo Graziosi e altri. Sotto questo aspetto il legame più proficuo e duraturo si rivelò essere quello con Franco Parenti, un artista capace di aprirsi a diversificate prospettive di impegno, affermandosi come attore sotto la direzione di registi famosi, oppure come autore e interprete di riviste satiriche a fianco di Dario Fo e Giustino Durano e, infine, come regista. Si esibì a Napoli nella prima stagione del Teatro San Ferdinando presentando con Dario Fo e Giustino Durano la rivista *Il dito nell'occhio*. Vi tornò nell'autunno del 1964 entrando addirittura a far parte della compagnia di Eduardo e recitando (lui milanese) nelle opere più importanti di quel periodo, calibrate dall'autore-attore napoletano sulla sua misura di interprete. La permanenza di Parenti nella compagnia di Eduardo si prolungò fino al febbraio 1966; le strade poi si divisero, ma il rapporto si mantenne vivo al punto da ristabilire immediatamente la corrente di stima e intesa durante la preparazione dello spettacolo *Ogni anno punto e da capo* in cui Franco Parenti interpretò i ruoli che negli anni Trenta erano stati di Eduardo.

La presenza di Franco Parenti nella compagnia di Eduardo si inquadrava, d'altro canto, nel più ampio progetto di scambi e collaborazioni ideato da Paolo Grassi ed Eduardo nel 1964, allo scopo di riaprire il Teatro San Ferdinando, rimasto inattivo dal 1961. Il progetto legò anche istituzionalmente il Piccolo Teatro con il Teatro di Eduardo mediante la società a responsabilità limitata "Teatrale Napole-

21. Complessivamente, senza contare le riprese, le regie liriche di Eduardo sono nove. Oltre a quelle già ricordate, Eduardo curò la regia di: *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, con Carlo Maria Giulini, all'Opera di Roma (ripreso a Berlino e in Brasile); *Il Rigoletto* di Verdi, sempre all'Opera di Roma (ripreso al Comunale di Firenze); *La Cenerentola* di Rossini al Teatro San Carlo; il *Falstaff* di Verdi al Maggio musicale fiorentino; e la sua *Napoli milionaria!*, di Nino Rota, al Festival dei due mondi di Spoleto.

tana” fondata, appunto, da Paolo Grassi ed Eduardo De Filippo, con Nina Vinchi quale amministratore unico. La società riaprì il San Ferdinando con un programma molto ambizioso in cui, accanto agli spettacoli eduardiani e del Piccolo, figuravano molte ospitalità internazionali, offrendo un panorama veramente molto vario e aggiornato del teatro contemporaneo: dalla Comédie Française a Marcel Marceau, dalla Compagnia Morelli-Stoppa fino al Living Theatre.

Nella logica dello scambio culturale creato dal «ponte Milano-Napoli», secondo l'espressione di Paolo Grassi, Eduardo si recò, nel 1964, al Piccolo per dirigere *Monsieur de Pourceaugnac* di Molière con gli attori dello Stabile milanese, tra i quali rincontrò Tino Buazzelli. In questo caso Eduardo sembrò conformarsi, e con esiti poco felici, alla condizione moderna della regia. Questa volta, oltre a non recitare e a dirigere attori non suoi, allestì un testo non suo, con scenografie di Mino Maccari; per quanto il Piccolo avesse messo a sua disposizione tutte le risorse della propria macchina organizzativa, lo spettacolo molieriano non ottenne particolari consensi, complice, forse, il periodo festivo o l'insorgere di polemiche fra Grassi e l'attore protagonista. Se non altro, non ostacolò il ritorno di Eduardo e della sua compagnia al Piccolo, dal 20 ottobre al 12 dicembre 1965 per un nuovo ciclo di rappresentazioni, questa volta nella consueta modalità (Eduardo in scena, suoi i testi, sua anche la compagnia)²². Nel 1971, con *Ogni anno punto e da capo* Eduardo tornava sul palcoscenico del Piccolo dopo un'assenza da Milano di circa sette anni: ancora una volta come regista e non come attore. In quell'anno, lo Stabile era ancora diretto soltanto da Paolo Grassi, coadiuvato da Franco Parenti, l'attore che svolse un ruolo decisivo nel varo di questo spettacolo. Strehler aveva infatti abbandonato il Piccolo dal 1968, per fondare la cooperativa teatrale Gruppo Teatro e Azione, alla quale pose fine proprio nel 1971 rientrando definitivamente nel Teatro di Via Rovello.

Con sottile, ironico riferimento all'autoesilio del demiurgo del Piccolo, Eduardo così rispondeva alle domande di Umberto Simonetta nell'intervista di presentazione del suo nuovo spettacolo:

«E dell'avvenire del teatro? Cosa prevede?»

«Ci sarà il tramonto del grande regista. Si lavorerà in gruppo.»

«E lei in questo caso, maestro?»

«E che sono un grande regista, io?»

«Non lo so, maestro. Un grandissimo attore sicuramente»²³.

Il Programma di sala dello spettacolo – compilato in sintonia con Eduardo –

22. Il Teatro di Eduardo mise in scena: *Dolore sotto chiave*, *Uomo e Galantuomo*, *Non ti pago*, *Sogno di una notte di mezza sbornia*. Bisogna anche aggiungere che neanche questa serie di spettacoli ottenne i consueti risultati, al punto che Eduardo decise di non tornare più a Milano a recitare. Fu effettivamente così per sette anni fino, appunto, a *Ogni anno punto e da capo*, spettacolo definito dalle recensioni della “riconciliazione”.

23. U. Simonetta, *Ombretta Colli, guagliona di Eduardo*, in “Domenica del Corriere”, 5 ottobre 1971, p. 38.

sembra invece voler riscattare proprio il ruolo di “direttore-regista” ricoperto nell’intero arco della carriera di De Filippo, ma oscurato dalla predominante notorietà di attore. Il programma presenta, infatti, cronologicamente tutti i suoi spettacoli sotto il comune titolo di *Le regie di Eduardo* ordinati in distinte sottocategorie, rispettivamente: *Rivista*; *Avanspettacolo*; *Compagnia umoristica «I De Filippo»*; *Compagnia «Il teatro di Eduardo»*; *Spettacoli in cui ha curato la regia ma non ha recitato*; *Opere liriche*²⁴.

Il programma ospita, fra l’altro, un articolo firmato da Elena Craveri Croce dal titolo *Un investimento a fondo perduto*, che riassume con lucidità ed esattezza i termini della questione al centro della riflessione eduardiana di cui si è cercato sin qui di rendere conto:

La personalità, in sé notevolissima, del De Filippo autore e attore ha comunque, nell’opinione corrente, messo nell’ombra quella del capocomico, regista e impresario: tre attitudini che in lui si riassumono, ricomponendosi in una unitarietà che rompe gli attuali schemi specialistici colla loro povertà²⁵.

2. *Ogni anno punto e da capo.* Lo sguardo di Eduardo su Napoli

Stando a quanto raccontò Eduardo in un’intervista, la spinta iniziale dello spettacolo veniva da Franco Parenti:

L’idea di fare questo spettacolo me l’ha suggerita Franco Parenti, nel periodo in cui era scritturato nella mia compagnia. Tante volte mi disse che dovevo riprendere i miei vecchi sketch che alla fine l’ho accontentato. I testi originali erano andati quasi tutti perduti nell’incendio che devastò il Teatro Nuovo a Napoli nel 1935, così ho dovuto applicarmi con santa pazienza e riscriverli a memoria. Altre cose invece, ho ripreso da un volumetto che fu stampato in quell’epoca e che costava lire 1,50²⁶.

L’interesse di Franco Parenti per il teatro degli anni Trenta di Eduardo, già all’epoca associato al cabaret tedesco²⁷, mirava a stabilire una saldatura tra il passato e la propria esperienza di attore di riviste satiriche; da questo punto di vista non sorprende che egli fosse particolarmente disposto sia a sperimentarsi nei ruoli che un tempo erano stati del maestro napoletano, soprattutto in quello di Sik-Sik, sia a inquadrare le ragioni della scelta di *Ogni anno punto e da capo* in una nuova prospettiva di natura ideologica:

24. *Ogni anno punto e da capo*, Programma di sala, Arti grafiche Ape, Milano s.d. [ma 1971].

25. E. Craveri Croce, *Un investimento a fondo perduto*, in *Ogni anno punto e da capo*, Programma di sala, cit. Il contributo dell’autrice è tratto da un suo stesso articolo comparso su “Nord e Sud”, 1957.

26. Grieco, *Ho chiesto a Ombretta di farmi ritrovare Titina*, cit., p. 120.

27. Fu Marcello Galliani, tra i primi estimatori dei fratelli De Filippo, a paragonarli alle nuove forme artistiche internazionali come le Maschere Russe, il cabaret tedesco, il music-hall, il jazz (“l’Impero d’Italia”, 28 agosto 1930).

Sostiene Parenti: riproponiamo il teatro d'avanspettacolo di Eduardo non per il gusto di una rievocazione ma per celebrare una testimonianza. Il teatro di Eduardo esibiva in pieno ventennio l'altra faccia dell'Italia. In contrasto con l'Italia imperiale e aquiluta ecco l'Italietta patetica e meschina di Eduardo²⁸.

Eduardo dichiarò di riconoscersi in questo proposito:

Erano i tempi d'oro dell'Italia fascista: la gente affascinata dall'apparente benessere, cullata dal beato quieto vivere, gremiva i teatri dove si allestivano soltanto spettacoli scacciapensieri. Le compagnie di Riviste imperavano, la «ZA BUM» in testa. [...] Napoli non fu da meno. Pure il paese dei vermicelli adeguò i suoi spettacoli all'altezza dei tempi. Lo facemmo in forma ridotta, è vero, con l'abituale ristrettezza dei mezzi, sissignore, in un teatrino "casereccio", dove lo spettatore si veniva a trovare naso a naso con l'arrangiamento della scenografia, coi colori stinti dei costumi lisi, con la goffaggine della subrettina improvvisata; sì: ma con tale consapevolezza della realtà sociale, da elevare i limiti di quei "polpettoni" alla napoletana al rango di autentica denuncia che, all'attenzione dello spettatore accorto, assumeva valore di aperta polemica nei confronti del preteso benessere propagandato dal fascismo²⁹.

saggi
90
Tuttavia, come rilevano quasi tutte le recensioni, la denuncia politica rimase abbastanza in ombra nel corso dello spettacolo, affiorando, sottotraccia, nel ritratto del disagio sociale di alcuni quadri, a cominciare proprio dal *Prologo: Sta arrivando il 31 col cibo... dello spirito*³⁰. Il clima in casa di Gennaro Sardella non è tanto diverso da quello di *Natale in casa Cupiello*, ma con un cenone assai stentato, costituito da un solo piatto di maccheroni da dividere fra tutti. Giunge, inaspettato, il ricco fidanzato di Maddalena, figlia maggiore di Gennaro, il quale, ignorando le misere condizioni in cui versa la famiglia, si presenta portando in dono uno sfarzoso regalo: una radio. Nascosti i maccheroni sotto il letto, dove di tanto in tanto vanno a rintanarsi il padre e il figlio nutrendosi di nascosto, si accende la radio per trascorrere insieme la serata ascoltando in diretta la rivista del Teatro Nuovo di Napoli. Le canzoni e le scenette di *Ogni anno punto e da capo* rappresenterebbero, così, ciò che ascolta la famiglia Sardella, la quale forse si salverà dalla disgrazia grazie al ricco parentado nell'anno venturo, ma che intanto, nell'economia dello spettacolo, non ricompare più, avendo assolto al proprio compito di introdurre le varie scenette della rivista suggerendone il tenue *fil rouge*.

Il prologo non è, dunque, una cornice con funzione strutturale di teatro nel teatro (che avrebbe effettivamente potuto impostare lo spettacolo verso la finalità

28. Simonetta, *Ombretta Colli, guagliona di Eduardo*, cit., p. 36.

29. De Filippo, *Ogni anno punto e da capo*, Programma di sala, cit.

30. *È arrivato 'o trentuno* era anche il titolo della rivista cui collaborò anche Eduardo (firmandosi con lo pseudonimo di Tricot) con Mario Mangini (Kokasse) e Carlo Mauro. Lo spettacolo andò in scena il 14 gennaio 1931, con la Compagnia Molinari al Teatro Nuovo. Uno degli sketch di Eduardo era intitolato *Spiritismo*.

di denuncia politica come nelle intenzioni di Parenti); si allinea, invece, al paradigma formale della rivista risolvendosi in un'introduzione di tenore realistico, trasfusa di toni crudi e comici, come nelle opere maggiori di Eduardo, per rispondere a un'altra e più autentica finalità dello spettacolo: avviare il meccanismo scenico della memoria teatrale per tracciare un'autobiografia delle origini, invitando gli spettatori a guardare l'Eduardo degli esordi attraverso la lente dell'Eduardo degli anni Settanta.

Tale intenzione retrospettiva era sottolineata anche dalla canzone *Punto e basta non ci sta*, all'inizio dello spettacolo, danzata e cantata dalla soubrette (Ombretta Colli) accompagnata da un piccolo corpo di ballo di sei «girls». Il ritornello: «Punto e a capo, punto e a capo, punto e basta non ci sta» sembra dichiarare l'impossibilità di chiudere una volta per tutte col passato, poiché esso riecheggia di continuo nel presente, come nuovo inizio e annuncio del futuro.

Comporre il copione di questo spettacolo significò, per l'autore dei capolavori della *Cantata dei giorni dispari*, riattivare un artigianato drammaturgico desueto. «Riscrivere a memoria» non significò semplicemente recuperare sketch, drammi brevi, barzellette sceneggiate e cucirle insieme assecondando esteriormente il modello paratattico dello spettacolo di varietà e di rivista, bensì riattivare tecniche appartenenti alla fase aurorale della sua vita di autore teatrale. Nelle *troupes* napoletane degli anni Trenta, non diversamente da quanto era sempre avvenuto nelle formazioni ottocentesche, la valentia di un autore (quasi sempre anche attore) non si basava esclusivamente sul valore dell'"originalità" pura, bensì su quello della "novità" ottenuta grazie al talento combinatorio, alla memoria, alla fantasia di variare in modo imprevedibile situazioni comiche collaudate e persino risapute, purché ben calibrate sulle doti degli attori. Di frequente tali prerogative dell'autore di compagnia rinunciavano all'esclusivo riconoscimento del diritto d'autore, firmando *pièces* a quattro mani utilizzando vari pseudonimi, o, ancora, ponendo tra parentesi il proprio ruolo per poter contaminare materiali propri e altrui, o, infine, trasferendo situazioni e macchiette da un genere all'altro, comprimendo e riadattando in vista di uno spettacolo complessivamente nuovo e attraente. Era un sapere drammaturgico specifico, padroneggiato da Eduardo fin dalle origini del suo mestiere.

Recuperando nel 1971 le dismesse modalità dell'autore di compagnia, Eduardo riammodernò, riscrisse, restaurò brani realmente interpretati e/o scritti nel corso di tre stagioni teatrali (1929-32), al fine di porre in luce la fase di svolta di questo percorso autobiografico: la transizione dal teatro di rivista verso la nuova avventura del proprio teatro, con il passaggio dalla condizione di attore scritturato a quella di direttore di piccole formazioni indipendenti costituite insieme con i fratelli e pochi altri compagni³¹, e in cui l'invenzione e rielaborazione di

31. Ancora nel 1929 era scritturato nella compagnia di Vincenzo Scarpetta; nel 1930 e in parte del 1931 era scritturato presso la compagnia Molinari anche se, nell'estate del 1930, diede vita alla Ribalta gaia che si sciolse in autunno e, sempre nella stagione estiva del 1931, al Teatro Uморistico dei De Filippo. Fondò, infine, il Teatro Uморistico con cui debuttò al Kursaal con l'atto unico *Natale in casa*

Sik-Sik, tra il prima e il dopo, si fissa come pietra miliare³². In quel periodo Eduardo si produceva ancora in una molteplicità di impieghi teatrali: dall'esibizione canora sui palcoscenici della Piedigrotta, all'interpretazione di tipi e macchiette (riscosse particolare successo interpretando il carattere del nevrotico), alla scrittura di sketch originali, fino all'ideazione e direzione di spettacoli di arte varia. Lo stesso titolo dello spettacolo del 1971 è mutuato da un atto unico eduardiano del 1931, che aveva, però, uno svolgimento affatto diverso poiché trattava della passione per le canzoni³³. Eduardo poteva vantare una certa notorietà nel mondo della canzone napoletana, essendosi esibito in *Indisponentemente*, *Il tango della miseria* e *Compatite* nella Piedigrotta del 1929 per conto della casa discografica Feola. Cantava anche in altri contesti, come ad esempio nella serata d'onore al Bellini nell'ottobre 1929, ma fu in occasione della Piedigrotta del 1931 che compose *Ogni anno punto e da capo* (breve intrattenimento teatrale in funzione di prologo alle "audizioni", le esibizioni canore vere e proprie del festival) su incarico della casa editrice Santa Lucia di Libero Bovio, per conto della quale cantò pure canzoni comiche: *Cravatte signori!* e *Le voglie di mia moglie*. Oltre a individuare la provenienza del titolo dello spettacolo, il cenno alla carriera canora di Eduardo consente due ulteriori considerazioni generali: la prima, storicizzante, conferma l'importanza della formazione musicale del giovane uomo di spettacolo (lo stesso discorso coinvolge anche Titina e Peppino, eredi della cultura teatrale scarpettiana, del padre Eduardo ma soprattutto del fratello Vincenzo); la seconda, strutturale, inquadra i numeri musicali di *Ogni anno punto e da capo*, nella declinazione napoletana del genere della rivista (secondo quanto affermò lo stesso Eduardo) vale a dire con risorse scenografiche, scenotecniche molto inferiori rispetto a quelle più in voga sui palcoscenici italiani (retrospettivamente più orientata verso il modello del teatro di varietà) e sull'attrazione delle abilità performative di una variegata tipologia di interpreti

Cupiello il 25 dicembre 1931 con i seguenti attori: Eduardo, Peppino, Titina De Filippo, Tina Pica, Alberto Salvietti, Pietro Carloni.

32. Il 26 maggio 1930 andò in scena al Teatro Nuovo la rivista di Mario Mangini *Pulcinella principe in sogno* cui collaborò come autore anche Eduardo che scrisse lo sketch *Il prestigiatore*. Un anno dopo, il 1 giugno 1931, la compagnia del Tetro Umoristico dei tre fratelli de Filippo debuttò al cinema-teatro Kursaal. In repertorio figurava, tra i molti altri titoli, lo scherzo comico di Eduardo *Sik-Sik, l'artefice magico*, riscrittura del *Prestigiatore* dell'anno precedente. Cfr. P. Quarenghi, *Nota storico-teatrale a Sik-Sik, l'artefice magico*, in De Filippo, *Teatro*, cit., vol. I, pp. 487-509.

33. Nei giorni che precedono la festa di Piedigrotta, il barbiere Rafele trascura il lavoro dedicandosi interamente a scrivere canzoni. Il cliente, appena entrato, viene informato di ciò dalla sorella del barbiere, Filomena. Anche il garzone è un appassionato musicista: suona il mandolino. Stanco della lunga attesa, il cliente chiede al garzone di essere servito, ma proprio in quel momento giunge il titolare, Rafele, e la rasatura può avere inizio. Ma di nuovo le canzoni prendono il sopravvento sul lavoro con l'arrivo di Giorgetta, manicure-cantante, e di un giovane poeta. Alle proteste del cliente tutti rispondono che i napoletani sono nati per cantare e che l'arte del canto va mantenuta viva. Il testo è inedito. Nell'autunno successivo Eduardo riutilizzò lo stesso sketch con un nuovo titolo nella rivista *L'Opera d' 'e pupe* della Compagnia Molinari dove avrebbe militato con i fratelli soltanto per altri due mesi prima dell'emancipazione definitiva.

dai molti talenti: una tipologia destinata a essere reincarnata dagli attori del Piccolo.

I numeri musicali dello spettacolo del 1971 erano in prevalenza o rivisitazioni in chiave parodistica di interpreti e generi o parodie vere e proprie. Alla prima categoria appartenevano i “numeri” della *Flomary, divetta eccentrica*³⁴ (Ivana Monti), del *Duo Pocos, celebri duettisti internazionali reduci dai successi di Istanbul* (Ombretta Colli e Paolo Graziosi, interpreti, della famosa canzone *L'ultima tazza di tè*)³⁵ e infine della romanzista *La Feretra, arciduchessa della Russia bianca* (Giuliana Pogliani), impossibilitata a eseguire i virtuosismi della sua romanza a causa di comiche interruzioni. Eduardo “regista” chiese agli attori dello Stabile milanese di prodursi nelle tecniche performative del varietà e dell'avanspettacolo, indicando con esattezza e rigore un'espressività basata su tempismo, doti vocali e mimiche, sfruttamento delle potenzialità di una situazione comica, per rievocare luci e ombre dei cosiddetti “generi minori”.

Alla parodia vera e propria apparteneva, invece, *Nicola Farinello, cantante napoletano* interpretato da Franco Parenti impegnato in uno dei più applauditi pezzi di bravura del giovane De Filippo, la straziante, celeberrima canzone *Mamma addo' sta!* Si trattava della parodia del “fine dicitore” eseguita da Eduardo nell'aprile del 1931 nella rivista *Una notte al Gatto nero*, al teatro Nuovo³⁶. Altre due brevi scenette della prima parte di *Ogni anno punto e da capo* (prima e dopo l'esibizione di Sik-Sik) ritraevano invece gli spettatori: quelli rimasti fuori del teatro (*I Portoghese*) e quelli in sala che criticavano lo spettacolo secondo le abitudini inveterate dei frequentatori di rivista e avanspettacolo. Anche queste scenette erano reinvenzioni. Nella rivista *L'Opera d' 'e pupe* (1932) la reinvenzione del teatrino ottocentesco di Donna Peppa a Foria (madre di Antonio Petito) giocava sulle leggendarie intemperanze del pubblico nei confronti degli attori. Il richiamo alla rivista *Una notte al Gatto nero* consente anche a identificare la provenienza di un'altra parodia *tout court*, brano applauditissimo dello spettacolo del 1971, collocato strategicamente alla fine del secondo tempo, *10 minuti di Vedova allegra*: «una compagnia di guitti propone a un impresario di sintetizzare in 10 minuti l'operetta famosa con effetti comici esilaranti e un finale che rasenta il teatro dell'assurdo»³⁷. Un impresario (Mimmo Craig), spietato nell'esigere brevità, si arrende, tuttavia, alle pretese

34. Mariella Flomary è il nome della cantante di *La voce del padrone*, atto unico di Eduardo del 1932. Siamo in una sala d'incisione dove la Flomary deve registrare la canzone *Adduornete cu' mme*.

35. Una coppia si dà l'addio sotto lo sguardo partecipe di un cameriere (di nuovo Franco Parenti, che qui faceva sfoggio della sua perizia mimica). V. Talarico, “*Cicalata*” degli anni '30 con Eduardo rivisitato, in “Momento sera”, 6 ottobre 1971, p. 14. *Il Thè delle cinque* è il titolo dell'atto unico inedito, a firma Tricot (poi Molise) in collaborazione con Mascaria (Maria Scarpetta), rappresentato il 22 aprile 1932 al Cinema-teatro Kursaal nei mesi di avvio del Teatro Umoristico dei De Filippo. Cfr. P. Quarenghi, *Catalogo delle opere*, in De Filippo, *Teatro*, cit. vol. III, p. 1964.

36. Un emigrante torna a casa a Napoli e non trova la madre, la cui morte gli è stata taciuta dai parenti per non distrarlo dal lavoro remunerativo che stava svolgendo all'estero. Egli finisce per maledire le sue mani avide di danaro che l'hanno tenuto lontano da casa.

37. Lazzari, «*Cicalata*» sul mondo della santa guitteria, cit.

del maestro Romis (Franco Parenti) e accoglie in programma la celebre operetta. La soprano Rosa Perla (Silvia Ferluga) si impone per i suoi acuti, mentre il tenore, un oscuro omonimo di Tito Spica (Paolo Graziosi) risulta del tutto inadeguato; i coristi, in costumi d'epoca raccoglittici, trasformano la performance in un esilarante caos con un vorticoso andirivieni di sedie. Anche la critica giudicò positivamente questo quadro perché riusciva

a mettere in piedi un tale pandemonio di duetti stonati, balli squinternati e comparsate balorde, da comporre una incredibile anticipazione del teatro grottesco ed assurdo di venticinque anni più tardi. Ieri sera questa scena portata avanti al passo di carica è stata un autentico capolavoro; essa basterebbe a farci riconoscere quanto Eduardo abbia avuto ragione a ricondurci per mano fino ai tempi della sua nascita come uomo di teatro indipendente e "globale"³⁸.

Alcune recensori contestarono i toni di parodia considerandoli offensivi³⁹: in realtà, come si è detto, la natura parodistica di alcuni pezzi esisteva già in origine e in ogni caso il loro mandato comico, nello spettacolo del 1971, non era certamente quello di deridere, ma anzi di citare pezzi di bravura. Le parodie, del resto, avevano costituito un punto di forza della comicità dei fratelli De Filippo che nell'ottobre del 1930 raccolsero un grandissimo successo con *Cavalleria rusticana*, presentata per la prima volta nella rivista *La follia dei brillanti* di Kokasse (Mario Mangini) al Teatro Nuovo. Riproposero questa fortunata parodia insieme ad altre nelle riviste dell'anno successivo, sempre al Teatro Nuovo: *Vezzi e riso* (*Cavalleria*) e *Una notte al Gatto nero* (*Mamma addo' sta; Cavalleria; La vedova allegra in venti minuti*, successivamente riproposta con nuovi titoli, come ad esempio: *Sintetici a qualunque costo, parodia della Vedova allegra*)⁴⁰.

È vero, tuttavia, che Eduardo ritrasse la variata tipologia degli interpreti del mondo teatrale canoro e tersicoreo dell'epoca con ironia, mettendo distanza tra il punto di vista odierno e i materiali del giovane interprete e autore di quarant'anni prima. Un'ironia, in ogni caso, in chiave di autoritratto, di riconquista della memoria, perciò libera fino allo sberleffo, ma non denigratoria. Ecco perché la ragione autobiografica:

ha inciso nel puntiglio di una regia tanto meticolosa quanto ricca di fantasia, proprio per restituire non fotograficamente né solo caricaturalmente, ma con un sottinteso pal-

38. R. Tian, *Novità di Eduardo al "Piccolo" di Milano*, in "Il Messaggero", 6 ottobre 1971.

39. «Ci sono "numeri" come quello dell'ultima tazza di tè, in cui il recupero avviene in chiave di aperta e insistita caricatura. E questo, ci dispiace dirlo, stona maledettamente. Perché sta bene sorridere del passato, non sta bene metterlo alla berlina» (G. Grieco, *Le briciole d'oro di Eduardo De Filippo*, in "Gente", 23 ottobre 1971).

40. In repertorio avevano, fin dal 1929, la parodia della *Lucia di Lammermoor* dal titolo *Povera Lucia*. Nel 1930 presentarono anche la parodia (non musicale) dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello.

pito di verità umana (e quindi con una componente di poetica simpatia) un mondo per sempre defunto⁴¹.

Così si spiegano le strascicature, le sospensioni irridenti nella languida interpretazione del Duo Pocos (Ombretta Colli e Paolo Graziosi) della canzone *L'ultima tazza di tè*; oppure l'occhio di bue a luce cangiante che segue imperterrito il fine dicatore e la divetta eccentrica con effetti di ridicolo; o ancora l'accentuazione dei colori nei costumi, il pressappochismo del canto e del ballo con accenni intenzionali alla goffaggine⁴². L'enfasi caricaturale dei gesti si accompagnava all'interpretazione guitta, come «gli atteggiamenti duceschi» di Mimmo Craig, il Cavalier Attilio Vinaccio della *Scommessa* del secondo tempo⁴³, dove un'altra scenetta farsesca, *Il Pezzente*, consentì a Giuliana Pogliani, nel ruolo della signora Gilda, di tratteggiare con piglio da caratterista dialettale la matura amante che lascia un marito scroccone⁴⁴.

C'è una presa d'atto dei limiti professionali nel mestiere dell'epoca, ma nello stesso tempo c'è comprensione per quella strana umanità che non rinunciava alle proprie illusioni a costo della miseria o addirittura della fame. Un trucco gessoso definiva i tratti delle

girls, come egli stesso le chiama nel programma con delicato umorismo, in maniera figurativa eccellente: chiamate, volgarucce, con l'aria persino un po' stralunata e affamata, ogni volta che esse appaiono in scena si tirano dietro l'odore stantio dei vecchi camerini dei teatri di provincia. A Ombretta Colli ha affidato il ruolo di soubrette, ma anche con lei è stato sottilmente crudele, lasciandola svagata e pallida, nel volto come nella recitazione⁴⁵.

Nino Rota, che aveva già collaborato con Eduardo⁴⁶, accettò l'incarico di rielaborare le musiche del passato e di comporne delle originali. La scelta del musicista conferma molti aspetti riguardo allo sguardo eduardiano verso questo teatro della

41. P.E. Poesio, *Ogni anno punto e da capo*, in "La Nazione", 27 novembre 1971.

42. Cfr. Tian, *Novità di Eduardo al "Piccolo" di Milano*, cit. e O. Bertani, *Napoli degli anni Trenta in prosa e in musica*, in "L'Avvenire", 6 ottobre 1971. Nell'indicare questi aspetti della regia di Eduardo, Bertani lesse non ironia, ma addirittura «distacco critico che perviene alla crudeltà rappresentativa».

43. A. Blandi, *Eduardo commuove i milanesi*, in "La Stampa", 6 ottobre 1971. Ma si veda anche: Talarico, *"Cicalata" degli anni '30 con Eduardo rivisitato*, cit.: «Divertenti e applauditi a scena aperta nel numero *La scommessa* (una barzelletta sceneggiata) Mimmo Craig e il bravo Paolo Graziosi»; G. Cattivelli, *Eduardo rievoca il passato sciacquando i panni nel Naviglio*, in "Libertà", 6 ottobre 1971: «Mimmo Craig si è distinto in un paio di assolo (uno dei quali di ispirazione mussoliniana)».

44. V. Buttafava, *Eduardo alla ricerca dei suoi perduti anni '30*, in "Oggi", 25 ottobre 1971.

45. E. Fadini, *Punto e daccapo la Napoli amara di Eduardo*, in "Rinascita", 12 novembre 1971. Sulle *girls* si soffermano molti critici, come ad esempio F. Quadri, *Teatro. Ogni anno punto e da capo*, in "Panorama", 21 ottobre 1971: «Le passerelle un po' goffe della soubrette (Ombretta Colli) e soprattutto delle sue ritmiche *girls* ricondotte nelle acconciature e nei gesti agli anni Trenta».

46. Le collaborazioni con Eduardo furono molteplici come, ad esempio, le musiche per il film *Fortunella* con Giulietta Masina, del 1958, e culminarono nell'opera lirica *Napoli milionaria!* presentata nel 1977 al Festival dei due mondi, a Spoleto.

sua gioventù. Si scorge la volontà di evidenziare le condizioni di precarietà, difficoltà, ristrettezza in cui lavoravano gli attori dell'epoca, ma anche il gusto di caricare su difetti e capricci professionali. C'è uno sguardo attento, indagatore, ma che non rinuncia al fascino degli antichi trucchi teatrali del passato. Nino Rota aveva il talento e le affinità di gusto per offrire a Eduardo, tra gaiezza e nostalgia, l'atmosfera musicale necessaria al suo spettacolo.

Nel primo tempo di *Ogni anno punto e da capo* i quadri musicali predominano su quelli di prosa benché *Sik-Sik*, il quinto numero, stagliandosi su uno sfondo prevalentemente parodistico-musicale, si avvantaggi di una durata molto maggiore e, isolato dagli altri sketch di prosa del secondo tempo, acquista un notevole rilievo.

Insomma, a poco a poco ho ricostruito il me stesso di quarant'anni fa e l'ho affidato a un attore dalla sensibilità valida come è, a mio avviso, Franco Parenti. Certo, lui ha impostato il personaggio in modo diverso da come lo vedevo io allora, ma è passato del tempo e proprio questa ricostruzione critica è la prova del fuoco che deve passare Sik-Sik per dimostrare di essere qualcosa di più di una divertente macchietta degli anni Trenta⁴⁷.

In realtà *Sik Sik* era alla sua quarta riedizione in pubblico dopo la nascita⁴⁸, ma soltanto in questa occasione ebbe un interprete diverso dall'autore. La recitazione di Franco Parenti, nonostante le parole di Eduardo, aveva fatto tesoro del lavoro svolto col maestro napoletano durante il biennio 1964-66 («e diventa attore di stampo eduardiano meglio di quanto funzionasse nell'interpretazione della *Moscheta* del Ruzante, che apriva la precedente stagione»⁴⁹); e tuttavia seppe imprimere una cifra personale al personaggio di Sik Sik, valorizzando la dimensione teatralizzata del personaggio:

Franco Parenti [...] bravissimo in *Sik Sik* ha caratterizzato con una progressiva eliminazione di effetti esteriori, proprio come fa Eduardo, le sue creazioni, dal marito nella *Buona ricetta* al cameriere nel *Cerimoniere* fino al direttore d'orchestra nella *Vedova allegra*⁵⁰

prosciugando emozioni e sentimenti a vantaggio di *exploits* comico-tragici. Parenti sembra aver sperimentato una ricca varietà di soluzioni basandosi su di una recitazione sostenuta dal ritmo del gesto, del movimento, e da una mimica ogni volta calibrata sul tipo impersonato:

47. Grieco, *Ho chiesto a Ombretta di farmi ritrovare Titina*, cit., p. 120.

48. 1938, 1955, 1962 (edizione televisiva andata perduta). In tutti questi casi, l'interprete del mago fu sempre Eduardo. Per l'edizione del testo (a stampa e con la registrazione audio in cd) dell'ultima interpretazione eduardiana di Sik Sik (1979), con la preziosa testimonianza del curatore e critico teatrale Giulio Baffi, si veda: *Sik-Sik, l'artefice magico. Atto unico di Eduardo De Filippo, messo in scena al Teatro San Ferdinando di Napoli nel mese di maggio del 1979 e raccolto da Giulio Baffi*, Guida, Napoli 2013.

49. G. Blasich, *Ogni anno punto e da capo* di Eduardo De Filippo, in "Letture", dicembre 1971, p. 812.

50. Lazzari, «Cicalata» sul mondo della santa guitteria, cit.

A far rivivere il personaggio Eduardo è stato Franco Parenti: sottilissimo nel far vibrare le corde di una comicità immediata e contenuta (guardatelo nella parte secondaria del cameriere di *Una tazza di tè* e capirete con quale sicurezza egli sa disegnare una macchietta senza altra risorsa all'infuori della mimica). Il suo Sik-Sik è memorabile, non meno che il signor Renato di *Una buona Ricetta* o del cerimoniere – delicatamente truffaldino – della Partenope per turisti⁵¹.

Sik-Sik, l'ironica *mise en abîme* dell'autobiografico *Ogni anno punto e da capo* prepara, nel primo tempo, gli esiti del secondo, in cui la prosa prevale sulla musica, in rapporto inversamente proporzionale al primo tempo, e dove sono collocati (isolati) i *Dieci minuti di Vedova allegra* di cui già si è detto⁵².

Nel secondo tempo, introdotto dalla soubrette Ombretta Colli e le sue *girls* con la canzone *Mille luci*, seguita dal breve dialogo tra l'*Anno vecchio* e la *signora stampa*, si alternano i già citati sketch comici, la *Scommessa* (una barzelletta sceneggiata) e *Il Pezzente* (uno «scherzo comico», come lo definì Eduardo nel 1931), con altre due operine intrise, invece, della medesima qualità d'umorismo di *Sik-Sik*. La prima s'intitola *Il cerimoniere della città* in cui Vincenzo (Franco Parenti), per provvedere alla sopravvivenza della sua famiglia composta dalla moglie Maria (Ombretta Colli) e due figli (Alberto Germiniani e Rosalia De Francisci), si spaccia per il Marchese Eleuterio e accompagna ignari turisti stranieri in giro per Napoli fermandosi a pranzare nei migliori ristoranti con cui si è preventivamente accordato. Durante il pasto compare vestita a lutto la moglie con i figlioletti, mendicando pane. Il nobile Eleuterio finge indignazione, ma i buoni turisti, commossi, provvedono a tutti. L'imbroglio riesce ancora una volta, ma rivolgendosi alla moglie, il protagonista non può esimersi dal confessare: «Hai capito Mari? Quel tono freddo, distaccato, con cui dici: 'Ho perduto mio marito: è morto', senza un minimo di partecipazione... sentirselo dire continuamente, a un certo punto diventa agghiacciante»⁵³.

La seconda scena, intitolata *Una buona ricetta*, è

una vera e propria commediola, un atto unico, vagamente tinto d'intimismo alla Fausto Maria Martini dove una coppia di sposi separati da anni, si ritrovano in casa di lei, la sera di San Silvestro, e la moglie sogna un ritorno di fiamma, è già «preparata» ma tutto svanisce perché lui, un uomo incredibilmente goloso, è venuto unicamente per mangiare una torta speciale che solo la moglie sa fare, e anzi vorrebbe che la donna gli desse la ricetta per darla alla sua amante⁵⁴.

Una ricetta che, naturalmente, Carolina (Luisa Rossi) non rivelerà mai⁵⁵.

51. Poesio, *Ogni anno punto e da capo*, cit.

52. Si veda qui di seguito, in *Appendice*, la trascrizione della locandina dello spettacolo pubblicata nel Programma di sala.

53. De Filippo, *Ogni anno punto e da capo*, cit., p. 59.

54. Talarico, «*Cicalata*» degli anni '30 con Eduardo rivisitato, cit.

55. Molte recensioni si soffermano sull'intensità della recitazione di Luisa Rossi nel ruolo della

Furbizia e coraggio dettati dalla disperazione, l'intreccio di comicità e amarezza, gli improvvisi primi piani sul dolore dell'umanità rinviando, nel secondo tempo di *Ogni anno punto e da capo*, alla nuova direzione che avrebbe imboccato il giovane autore-attore.

D'altro canto l'impaginazione dell'autobiografia teatrale si materializzava entro il minuscolo palcoscenico "parapettato" del Teatro Nuovo di Napoli che compariva ricostruito di tutto punto su quello dello Stabile milanese, per opera di Bruno Garofalo, con abbondanza di fondali *trompe l'œil*, siparietti e quinte dipinte con spiritoso gusto oleografico. Ricompariva persino il sipario del Teatro Nuovo, bruciato nell'incendio del 1935, per vivificare più intensamente la realtà richiamata in vita. Ce n'era abbastanza per suggerire la dimensione metateatrale che infatti venne puntualmente rilevata anche se con apprezzamenti non incondizionati:

La metarivista di Eduardo "Ogni anno punto e da capo" ha inaugurato con grande successo la stagione '71-72 del Piccolo Teatro di Milano. [...] Abbiamo definito metarivista questo spettacolo (testo e regia) di Eduardo per i seguenti principali motivi: è rivista di avanspettacolo interpretata criticamente da attori di prosa [...]; è spettacolo strutturalmente a base linguistica meridionale interpretato da attori marcatamente di area linguistica settentrionale – donde una certa incongruenza, stridore: una sorta di particolare effetto di straniamento; è spettacolo sulla rivista (e non di rivista dunque) [...] Assai complessa dunque e importante e significativa, a nostro parere, questa operazione di Eduardo, anche se può succedere che qualche meccanismo, pure perfettamente motivato e motivabile nelle ragioni, non funzioni: mi riferisco soprattutto allo stridore che deriva dal fatto della parola napoletana pronunciata da attori settentrionali⁵⁶.

Effettivamente Eduardo due giorni prima dello spettacolo aveva rilasciato un'intervista in cui accennava agli aspetti focalizzati da Elio Pagliarani:

Quarant'anni contano, eccome [spiega Eduardo De Filippo]. Gli interpreti parleranno *il* napoletano non *in* napoletano. Quanto alla recitazione sarà stilizzata. Recitare come allora sarebbe impossibile oggi, un autentico guaio. *Ogni anno punto e da capo* è il documento raccontato di un tempo, è la trasposizione da un'epoca ad un'altra⁵⁷.

Il tema della lingua "teatralizzata" di *Ogni anno punto e da capo* divise nettamente i pareri della critica. Prevalsero di gran lunga le recensioni contrarie che negarono la funzionalità dell'esperimento, o il suo senso, ma non mancò anche qualche apprezzamento:

moglie Carolina, ad esempio: C. Fontana, «*Ogni anno punto e da capo*» gustoso collage degli anni '30, in "L'Avanti", 6 ottobre, 1971: «Luisa Rossi che nell'episodio de *La buona ricetta* rende con estrema varietà di accenti e sfumature il personaggio della trepida e sfortunata Carolina».

56. E. Pagliarani, *Eduardo punto e da capo*, in "Paese sera", 6 ottobre 1971.

57. L. Barbara, intervista a Eduardo De Filippo, in "Corriere della Sera", 4 ottobre 1971.

Gli attori recitano, quando occorre, con uno spolvero di cadenza napoletana, tanto per suggerire l'estrazione dei personaggi. Del resto Parenti, è stato a lungo in compagnia di Eduardo. Si aggiunga alla bravura obiettiva degli interpreti, la bravura del regista e si vedrà che l'ostacolo della lingua e della gesticolazione, in gran parte superato, non è tale da far risultare gli interpreti inattendibili⁵⁸.

La scelta registica eduardiana di far parlare "il" napoletano ad attori settentrionali è con tutta probabilità da ricollegare a un altro progetto eduardiano nato molti anni prima e che è stato sinteticamente definito come «la possibilità della rigenerazione attorica e dialettale del teatro nazionale»⁵⁹. Ancora nel 1970 Eduardo credeva infatti possibile tale rivitalizzazione tanto da affermare:

Gli attori Napoletani vanno scomparendo ed è bene poiché essi hanno già assolto il loro compito. Infatti la loro spontaneità e naturalezza si ritrovano oggi anche negli attori Italiani, specie nei più giovani, la cui recitazione va migliorando proprio perché sono esistiti gli attori dialettali: Napoletani, Siciliani, Toscani ecc. Lo sforzo di tutta la mia vita è stato quello di sbloccare il teatro dialettale portandolo verso quello che potrei definire, grosso modo, Teatro Nazionale Italiano⁶⁰.

L'esperienza registica eduardiana acquista senso all'interno di questa prospettiva tesa ad abolire barriere e schematismi esteriori così come le occasioni di sperimentarsi nel ruolo di regista misero in risonanza tutte le altre sue competenze di uomo di teatro, di autore e attore.

Per tal via Eduardo acquisì uno sguardo diverso nei confronti della realtà da teatralizzare. Acquisì distanza. Il cambiamento investiva contemporaneamente la sfera dell'invenzione drammaturgica e quella della prassi scenica. La condizione dei personaggi a uscire dall'assolutezza dello spettacolo, rompendo l'illusione, per chiamare il pubblico a riflettere o a sorridere sui casi esposti (che per certi aspetti è già una condizione inscritta nelle forme spettacolari derivate dal varietà) si intensificò in questo spettacolo.

Questo nuovo sguardo creò l'ironica metateatralità di *Ogni anno punto e da capo* (una rivista che parlava del genere della rivista) orientata verso l'autobiografia e suggerì la dissonanza del dialetto napoletano pronunciato da attori non napoletani originando sottolineature stranianti. La stessa distanza si assapora negli *Esami non finiscono mai* – andati in scena due anni dopo – che segnano un preciso termine nel processo di condensazione critica dell'invenzione eduardiana. Questa distanza è il risultato di una dinamica complessa, innescata da collaudate, personali metodologie e dal confronto con l'orizzonte sempre più vasto della contemporaneità: dalla progettualità del repertorio del San Ferdinando e della Scarpettiana, alle collaborazioni con il Piccolo.

58. G. Prosperi, *Eduardo al Piccolo regista di se stesso*, in "Il Tempo", 6 ottobre 1971.

59. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda, sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 69.

60. *Ibid.* Claudio Meldolesi ha curato il restauro filologico del brano citato, cfr. *ivi*, nota 15.

Appendice

Estratto dal Programma di sala

OGNI ANNO PUNTO E DA CAPO Cicalata del tempo e del luogo, in due tempi, tratta dalle pagine disperse o distrutte dei «Giorni pari» di Eduardo, da lui stesso ricostruite a memoria e messe insieme per uno spettacolo rievocativo degli anni '30.

di Eduardo De Filippo

PUNTO E BASTA NON CI STA

La soubrette
e le sue girls

Ombretta Colli
Patrizia Costa
Ines Micucci
Dagmar Mills
Ivana Monti
Laura Pellizzari
Marisa Rosales

PROLOGO: STA ARRIVANDO IL 31 COL... CIBO DELLO SPIRITO
Cicalata in collegamento con il Teatro Nuovo di Napoli

Gennaro Sardella
Rosa, sua moglie
Pasquale, suo figlio
Maddalena, sua figlia
Armando, il fidanzato della figlia
Un facchino

Franco Parenti
Giuliana Poglioni
Alberto Germiniani
Ombretta Colli
Paolo Graziosi
Costantino Carrozza

I° NUMERO: LA FLOMARY, DIVETTE ECCENTRICA
La divette

Ivana Monti

II° NUMERO: NICOLA FARINELLO, CANTANTE NAPOLETANO
Il cantante

Franco Parenti

III° NUMERO: LA FERETRA, ARCIDUCHESSA DELLA RUSSIA BIANCA, ROMANZISTA

La romanzista
L'impresario
Il buttafuori
Un atleta
Un altro atleta
Una sarta

Giuliana Poglioni
Mimmo Craig
Ildebrando Biribò
Dante Trazzi
Alberto Germiniani
Lia Giovannella

IV° NUMERO: DUO POCOS: CELEBRI DUETTISTI INTERNAZIONALI REDUCI
DAI SUCCESSI DI ISTANBUL

La signora
Il signore

Ombretta Colli
Paolo Graziosi

Il camereire

Franco Parenti

FUORI TEATRO: I PORTOGHESI

1° signore

Costantino Carrozza

2° signore

Piero Domenicaccio

V° NUMERO: SIK, SIK, L'ARTEFICE MAGICO, ILLUSIONISTA, L'EROE DEI DUE MONDI

Sik, Sik

Franco Parenti

Giorgetta

Ombretta Colli

Raffaele

Paolo Graziosi

Nicola

Albero Germiniani

FUORI SIPARIO: GLI SPETTATORI COMMENTANO: SONO TUTTI PALLONI GONFIATI

1° spettatore

Costantino Carrozza

2° spettatore

Piero Domenicaccio

VIVA IL PALLONCINO

La soubrette

e le sue girls

Ombretta Colli

Patrizia Costa

Ines Micucci

Dagmar Mills

Ivana Monti

Laura Pellizzari

Marisa Rosales

II TEMPO

MILLE LUCI

La soubrette

e le sue girls

Ombretta Colli

Patrizia Costa

Ines Micucci

Dagmar Mills

Ivana Monti

Laura Pellizzari

Marisa Rosales

1930 l'Anno Vecchio

e la signora Stampa

Mimmo Craig

Giuliana Poglioni

IL CERIMONIERE DELLA CITTÀ

Il Marchese Eleuterio

Peter

Margaret

Antonio, il cameriere

Una famiglia in nero

Franco Parenti

Paolo Graziosi

Dagmar Mills

Carlo Montini

Ombretta Colli

Alberto Germiniani

Rosalia De Francisci

LA SCOMMESSA

Il Cav. Attilio Vinaccio
Luigi Mirabella

Mimmo Craig
Paolo Graziosi

UNA BUONA RICETTA

La signora Carolina
Silvia, cameriera
Il signor Renato

Luisa Rossi
Ivana Monti
Franco Parenti

IL PEZZENTE

Arturo
Ermete
Gilda
Il pezzente

Franco Parenti
Paolo Graziosi
Giuliana Pogliani
Ildebrando Biribò

DIECI MINUTI DI VEDOVA ALLEGRA

L'impresario
Il maestro Romis
Rosa Perla
Tito Spica
Le coriste

Mimmo Craig
Franco Parenti
Silvia Ferluga
Paolo Graziosi
Giuliana Pogliani
Lia Giovannella
Iris De Sanctis
Rosalia De Francisci
Mietta Albertini
Ildebrando Biribò
Carlo Montini
Dante Trazzi
Alberto Germiniani
Costantino Carrozza
Piero Domenicaccio

I coristi

Un macchinista
Un elettricista

SALUTIAMO L'ANNO NUOVO

La soubrette
e le sue girls

Ombretta Colli
Patrizia Costa
Ines Micucci
Dagmar Mills
Ivana Monti
Laura Pellizzari
Marisa Rosales

FINALISSIMO: FOLLIE E CHAMPAGNE

Danza, canto, felicità, benessere per tutti, passerella di tutta la compagnia.

Regia di Eduardo De Filippo

Scene e costumi di Bruno Garofalo

Musiche d'epoca e musiche originali di Nino Rota

Collaborazione musicale di Raoul Ceroni

Assistenti alla regia Isa Danieli – Antonio Bolognesi

Movimenti coreografici Ines Micucci

Scene realizzate dal Laboratorio di scenografia «Bruno Colombo» del Piccolo Teatro

Pittore Scenografo Leonardo Ricchelli