

Il costo e il gratuito nel teatro di Eduardo De Filippo: *Non ti pago, Filumena Marturano, L'arte della commedia**

Anna Barsotti

Per un punto di vista
con-geniale

1. Tre casi esemplari

Il tema del costo e del gratuito attraversa il teatro di Eduardo De Filippo come uno dei fili rossi che lo intessono, con spessori e intrecci diversi ma, sempre, semanticamente pregnanti. Già nella *Cantata dei giorni pari*¹ si riconosce in *Uomo e galantuomo* (1922), sotto forma dell'arte povera dei guitti girovaghi, in difficoltà a pagare la camera d'un alberghetto, nella cui sala comune sono costretti (e non pacificamente) a fare le prove, contrapposta alla ricchezza di borghesi e aristocratici invischiati in beghe adulterine. Esse alla fine coinvolgeranno i primi in un gioco rovinoso (anche se divertente) che si conclude per gli uni e per gli altri nella finzione della pazzia: per i ricchi *escamotage* allo scopo di salvare un ipocrita onore, ma per il capocomico scarrozzante allo scopo di sfuggire al debito con l'albergatore.

* Lo spunto per questo contributo risale alla mia partecipazione alla Scuola estiva europea intitolata "Arti e media: Le coût et la gratuité, Costo e gratuità, The cost, the free and the cheap" (San Servolo, Venezia, 6-10 giugno 2011), responsabili Catherine Naugrette, Laurent Creton, Bruno Péquignot (Sorbonne Nouvelle).

1. Eduardo De Filippo ha riunito le sue commedie in due raccolte principali (Torino, Einaudi): la *Cantata dei giorni pari*, 1 vol., con i testi dal 1920 al 1942, e la *Cantata dei giorni dispari*, 3 voll., con i testi dal 1945 al 1973. La *Pari* esce nel 1959; fra le edizioni successive sono rivedute dall'autore la terza (1962), la settima (1971) e l'ottava (1979). Il primo volume della *Dispari* esce nel 1951; il secondo nel 1958; il terzo nel 1966, anno in cui esce l'opera completa. Anche nel corso di tali pubblicazioni ho scoperto varianti d'autore, coniano perciò il termine di «romanzo teatrale» eduardiano. Per le citazioni faccio riferimento alle edizioni da me curate, con introduzione e note storico-critiche: *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1998 (CGP); e *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1995, 3 voll. (CGD). Nel testo indico i riferimenti alle edizioni fra parentesi tonde: sigla, volume e atto in numeri romani, pagine in numeri arabi. Per l'analisi della maggior parte delle commedie e per le varianti rinvio, anzitutto, al mio *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1988 (2ª ed. 1995, con Bibliografia riveduta e accresciuta); per l'analisi di tutte le singole commedie e per i rilievi più dettagliati delle loro varianti editoriali rimando all'apparato del teatro di Eduardo De Filippo (sopra citato) a mia cura.

Filone questo, del teatro nel teatro di Eduardo, che tocca l'apice (nella *Pari*) con *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929) e nella *Cantata dei giorni dispari* s'ampia metaforicamente, nel senso dell'*illusion comique*, ma con il sottofondo concretamente economico della povertà del mago Otto Marvuglia e della nevrotica agiatezza del borghese Calogero Di Spelta, in *La grande magia* (1948); per riproporsi sotto forma di poetica e di polemica teatralizzata in *L'arte della commedia* (1964).

Nella *Pari*, d'altra parte, il tema (costo-gratuito) si profila nel filone *famigliaristico* eduardiano, della famiglia come *speculum* della società e del mondo, a partire dal capolavoro *Natale in casa Cupiello* (dalla triplice gestazione scenica, con nascita editoriale nel '43)², dove il sogno del protagonista d'un presepe «grande come il mondo» fondato sulla riunione e sulla solidarietà si scontra con il costo, perfino, delle statuine dei Re Magi che alla povera moglie, gravata dal peso d'una gestione domestica assai difficoltosa, paiono uno spreco; ma sotto questo contrasto economico traspare l'impossibile gratuità d'una utopia ecumenica che conduce il visionario fino alla morte.

Con la *Dispari* il titolo stesso d'una commedia, *Napoli milionaria!*, che inaugura la *Cantata* nel 1945, allude alla frenesia che fa perdere alla famiglia di Gennaro Jovine (e non solo) improvvisamente e disonestamente arricchita – proprio con la «liberazione» bellica – il senso del decoro, dell'onore, quello vero, della realtà, rischiando di precipitarla in una notte concreta e metaforica («Ha da passà 'a nuttata», CGD I, III, p. 98), se non passerà. D'altra parte, sul versante del realismo fantastico di *Questi fantasmi!* (1946), la povertà post-bellica d'un piccolo borghese, Pasquale Lojacono, lo spingerà a una specie di patto col diavolo, o con gli spettri della sua coscienza, in un'ambigua schermaglia di cui neppure alla fine sapremo l'esito, non svelandoci il testo e lo spettacolo se egli, mentre conta i «bigliettoni» a lui lasciati dal fantasma principale (amante della moglie), sia un ingenuo visionario o un *cocu magnifique*³.

Potremmo continuare, ma ho scelto tre testi come esempio perché appartengono a tre fasi differenti dell'estesa produzione eduardiana: *Non ti pago* (1940) alla *Pari*, almeno in parte; *Filumena Marturano* (1946) alla prima *Cantata* della *Dispari* e *L'arte della commedia* (1964) all'ultima dello stesso ciclo. Quindi consentono di analizzare, attraverso il tempo lungo e grande del *romanzo teatrale* eduardiano, le valenze della dialettica costo-gratuito che, sotto l'aspetto (non indifferente) della transazione economica, esprime nel primo testo valori antropologici, nel secondo

2. La commedia, nata nel 1931 come atto unico (il secondo attuale), cresce per l'aggiunta del primo intorno al 1932-33 (quando Eduardo ha lasciato l'avanspettacolo e ha debuttato al Sannazzaro), si sviluppa completamente nel decennio successivo con l'integrazione del magistrale terzo atto o epilogo, uscendo nella prima edizione in napoletano su "Il Dramma" (XIX, 397-8, 1-15 marzo 1943). A proposito della complicata datazione dell'opera, che include una lettera a me inviata dall'autore (Roma, 22 febbraio 1983), cfr. il mio *Eduardo*, Torino, Einaudi, 2003 (specialmente il cap. «Voglio lassà tutte cose 'mbrugliate aret' a me», pp. 77-79).

3. Rinvio in proposito al paragrafo *Questi fantasmi! o dell'ambiguità dei vivi* nel mio *Eduardo drammaturgo*, cit., pp. 173-202, e poi al mio *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 48-56.

etici, nel terzo simbolici, ma pur sempre (in tutti e tre) ancorati a un mondo del teatro che rispecchia obliquamente il teatro del mondo o viceversa.

Tre opere di struttura e tenore diversi – tre atti apparentemente più comici *Non ti pago*, ancora tre atti ma più versati al drammatico *Filumena Marturano*, due tempi e un prologo, seriamente paradossali, *L'arte della commedia* – eppure, come spesso accade nella drammaturgia dell'attore-autore, connotate, la prima e la terza, da un titolo-battuta capace di diventare proverbiale («Non ti pago», «L'arte della commedia»); la seconda, forse la più nota in ambito internazionale, s'intitola al nome della protagonista assoluta, *Filumena Marturano*, ma raggiunge la *climax* nella battuta economica «'E figlie nun se pàvano» (CGD I, I, p. 235), che esprime al tempo stesso il momento cruciale della svolta, dell'«avvenimento»⁴ nell'intreccio drammatico, e il suo senso provocatoriamente etico.

2. Numeri (apparentemente) onirici...

Diciamo subito che in *Non ti pago* – tre atti del 1940 ma ristrutturati nel '47 così che ciascuno termini con un colpo di scena, un capovolgimento della situazione fino all'ultimo prospettata (secondo il *montaggio delle attrazioni* del primo Eduardo) – si tratta d'un contenzioso spiritico-giuridico sulla proprietà legittima dei sogni. Perché sul tipico commercio onirico partenopeo, il gioco del Lotto, è costruita la *pièce*, e in base a tale ruota della fortuna con *l'effe maiuscola* gira l'esistenza di tutti i personaggi, vivi e morti. I sogni che danno i numeri da giocare, per vincere, magari, somme favolose, devono essere gratuiti oppure bisogna pagarli, scambiandoli con messe, fiori, candele per l'anima del defunto che, com'è tradizione, restituisce (*deve restituire*) l'onerosa premura coi numeri vincenti? È giusto che il rampante Bertolini vinca «quattro milioni» (di allora) abusivamente, giocando numeri che gli sono stati comunicati dal padre morto del suo datore di lavoro al banco «'e lotto», Ferdinando, mentre il giovane sognava dormendo nella camera di quest'ultimo, affittata dopo che l'erede si è trasferito? Uno scambio o «errore di persona» secondo il padrone del banco, accanito giocatore anche lui ma sfortunato, e perciò (alla fine del primo atto) non solo Ferdinando si rifiuta di pagare la vincita all'impiegato, ma si appropria del biglietto:

FERDINANDO (*furente e deciso*). Non ti pago! Non ti pago! (*Come impazzito*) 'O biglietto è 'o mio! [...] T' 'o viene a piglia' 'ncoppo 'o Tribunale... (*Esce per la sinistra lasciando tutti in asso i quali si guardano intorno a loro come allucinati*) (CGP, I, p. 641).

Il referente antropologico di questa storia che sembra paradossale consiste in

4. «L'avvenimento è inteso come qualcosa che è avvenuto ma che poteva anche non avvenire. Quanto minore è la probabilità che un avvenimento possa aver luogo [...], tanto più in alto l'avvenimento si troverà sulla scala dell'intreccio» (Ju.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, trad. it., Milano, Mursia, 1976, p. 279).

una viva tradizione, onirica ed economica, particolarmente radicata a Napoli, ma con il suo portato di contaminazioni fra primitive visioni pagane e riti del cristianesimo ancora testimoniate dalle religioni mediterranee: si dà al «morto» ciò che gli è dovuto, per riceverne in cambio un «ritorno» non solo «regolato» ma favorevole, affinché il fantasma appaia in sogno come «alleato e protettore del vivo»⁵. C'è anche però il sottotesto fiabesco che emerge dal completamento della storia, pensando a Propp di *Edipo alla luce del folclore*⁶, per cui il Bertolini aspira, ricambiato, alla mano di Stella, la figlia di Ferdinando, con la benedizione della madre di lei (che reputa la fortuna gratuita del giovane meglio di un impiego al Ministero!); ma con l'ostinata opposizione, anche prima della fatale vincita, da parte del padre, proprio perché l'altro è troppo (al contrario di lui) fortunato.

Sotto, a scavare, c'è appunto l'arcaica «paura del genero», da cui questo re del banco teme di essere spodestato e magari, secondo le più antiche tradizioni, perfino ucciso; un'eredità pericolosa quella che si trasmette *indirettamente*, attraverso le nozze della figlia con un «estraneo», diversa da quella di padre in figlio, *diretta*, di cui ha beneficiato il protagonista: l'eredità d'una banca dei sogni che possono trasformare i numeri in milioni di lire. Ferdinando è simpatico perché è sfortunato, un antieroe eduardiano che combatte solo contro tutti per un'idea fissa, mentre Bertolini è «antipatico» (a lui e al pubblico) per la sua sfrontatezza azzimata. Eppure il protagonista è anche «cattivo» – come gli dirà la moglie (CGP, III, p. 668) – perché non solo, messo alle strette dalla legge (lo scalcagnato e opportunista avvocato Strumillo) più che dall'autorità religiosa (il prelado Don Raffaele Console), fa pagare al Bertolini il biglietto restituito, al termine del secondo atto, con un Anatema; ma perfino dopo che questo produrrà incredibili disgrazie all'altro, se s'azzarda a riscuotere, e lo s-fortunato s'arrende, nel finale apparentemente lieto Ferdinando, oltre a restaurare il suo potere patriarcale, acconsentendo alle nozze e donando i «quattro milioni» della vincita in dote alla figlia, minaccia d'un nuovo Anatema il promesso sposo se non la farà felice.

3. ...e cunticielli pesanti

In *Filumena Marturano* il tema trattato si condensa, come già detto, nella battuta che chiude a sorpresa il secondo atto:

FILUMENA (*prende dal seno un medaglione, lo apre e ne estrae, ripiegato diverse volte, un consunto biglietto da cento. Ne strappa un pezzetto, poi a Domenico*). Ci avevo segnato sopra un conticino mio, nu cunticiello ca me serve. Tiene. (*Poggia il biglietto sul tavolo e con tono quasi allegro, ma profondamente sprezzante, gli dice*) 'E figlie nun se pàvano! [...] (CGD I, II, p. 235).

5. E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 108.

6. V.Ja. Propp, *Edipo alla luce del folclore*, trad. it., Torino, Einaudi, 1978, pp. 93-94; da cui cito anche subito sotto.

A ben guardare il versante economico è basilare e ricorrente: l'*incipit* s'ispira a un fatto di cronaca ma rievoca l'intreccio della novella burlesca fondata sul contrasto «briccone-sciocco», in cui un povero, grazie alla sua furbizia, alla sua intelligenza pratica, gioca un tiro mancino a un ricco cambiando il proprio stato, attraversando il *limite*, appunto, fra povertà e ricchezza⁷.

È quanto ha fatto la protagonista plebea: ex prostituta, accolta per interesse dal ricco cliente in casa sua (gli ha accudito la madre inferma, gli manda avanti gli affari), si è finta in punto di morte, quando s'è accorta che sta per essere abbandonata dopo «venticinc'anne» per una giovane amante, reclamando e ottenendo un matrimonio in *articulo mortis*. Dopo di che s'alza dal letto e dichiara esultante: «Don Dummi' tanti auguri: simmo marito e mugliera» (CGD I, I, p. 202). Da questo punto incomincia la commedia, *dopo il fatto*. Il prezzo di quel matrimonio Filumena l'ha pagato (con la fatica e l'umiliazione continue), si sente a posto con la propria coscienza anche se, secondo l'avvocato chiamato, nell'atto seguente, dal ricco dolciere, s'è rubata un cognome, e il matrimonio sarà annullato perché, come osserva strabiliata, per essere valido lei doveva morire davvero! E qualcos'altro ha rubato, come si vede nello stesso atto, dopo la rivelazione del primo: «Tengo tre figlie, Dummi'!» (ivi, p. 204). Facendo la cresta sui proventi degli affari che l'altro, gaudente e spensierato, le ha fatto gestire, ha cresciuto tre figli di nascosto, che non ha voluto uccidere ma ha scelto di far vivere, pur restando nell'anonimato, coi denari apparentemente sottratti, ma di fatto guadagnati, a Domenico Soriano.

La battuta-*climax* s'inserisce a fronte della sconfitta sul piano della legge scritta, che Filumena non sa nemmeno leggere; ma l'estrazione a sorpresa del pezzetto di carta da cento, con cui una notte (nel bordello) Domenico aveva pagato un rapporto che avrebbe dovuto essere (ed era stato per lei) d'amore vero e non finto, la rimette in gioco. Filumena è analfabeta, però i numeri li conosce, e ci ha scritto una data; poco prima ha rilanciato: «Uno 'e chilli tre è figlio a te!» (CGD I, II, p. 234).

Un ricatto? Il ricatto di una ex prostituta («malafemmina») al suo cliente che l'ha sfruttata come badante tutt'fare⁸. Certo, anche questo, ma lo sublimano le successive trasformazioni del *Leitmotiv* «'E figlie so' ffiglie!» (CGD I, I, p. 212), «'E figlie nun se pàvano!» (CGD I, II, p. 235), che la donna svolgerà nel terzo atto, quando l'altro, invaso improvvisamente dalla smania di paternità, la riaccoglie, sta per risposarla davvero adottandone i figli, ma pretende in cambio di conoscere il nome del proprio. A questo punto la madre a sua volta pretende, a costo di perdere tutto, la *gratuità* di quelle nozze tardive e del riconoscimento dei tre figli come

7. Cfr. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 287-288.

8. T. Servillo: «Filumena Marturano [...] è una 'puttana' e va messa in scena raccontando una 'puttana', mentre invece il problema è che Filumena Marturano viene imborghesita togliendo alla commedia di Eduardo, secondo me, la forza che invece lui aveva in mente. Voi dovete immaginare che in *Filumena Marturano* si stabilisce un confronto tra un uomo, Domenico Soriano, abituato a farsi fare le camicie a Londra e una puttana che lo ricatta. Se non è chiaro questo comportamento, la dimensione tragica di quella commedia [...] non emerge...»; cfr. «La ricerca nella tradizione». *Conversazione con Toni Servillo*, in Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 299.

uguali, perché «'E figlie [...] quanno song' uommene, o so' figlie tutte quante, o so' nemice...» (CGD I, III, p. 245); e l'otterrà.

4. Eduardo artista della commedia...

Per quanto riguarda *L'arte della commedia*, bisogna inquadrare l'opera nel periodo che intercorre fra la lettera aperta di Eduardo, un *j'accuse* all'on. Tupini, neo-ministro del Turismo e dello Spettacolo dal '59, e la definizione compositiva del testo, datato 1964 e andato in scena l'8 gennaio 1965 al Teatro San Ferdinando di Napoli.

Quanto accade nel frattempo non fa che confermare il disagio del mondo del teatro di cui la commedia stessa è espressione scenica. La lettera eduardiana pubblicata (su "Paese Sera", il 4 ottobre '59) insieme a quella privata che, tempestivamente, Paolo Grassi fa pervenire al ministro con una proposta di legge per il teatro (condivisa da De Filippo)⁹ sembra avere stimolato un fervore di iniziative. Ne nascono l'idea di Tupini d'una Commissione di studio per la formulazione della legge (con lo stesso Eduardo, Grassi, Gassman e Stoppa fra i rappresentanti) e soprattutto le risposte alla serie di domande che il ministro ha inoltrato ai commissari, nel dicembre 1959, su questioni cruciali del rapporto istituzioni-mondo dello spettacolo di prosa, e che porteranno nel maggio dell'anno seguente a una relazione consuntiva. Alla fine, tale fervore non condurrà l'*iter* giuridico ad altro che variazioni su preesistenti decreti; solo la censura teatrale sarà sul piano amministrativo abolita e certo lo smembramento della Direzione Generale dello Spettacolo in sette Ispettorati (1964-65) non concorrerà a riformare una situazione del teatro, pubblico e privato, critica al punto da consentire all'attore-autore-capocomico napoletano di mettere in scena un'opera come *L'arte della commedia*, ideata già nel 1952, e data come imminente (anche se non ancora redatta) nel '53, quasi dieci anni prima il suo debutto.

L'intreccio dell'opera è riconoscibile, appunto, nel riassunto eduardiano del '52 con cui si annuncia un lavoro in due atti intitolato *L'arte del teatro*: «Un povero capocomico della cosiddetta guittalemmè chiede al prefetto della cittadina provin-

9. La proposta risale al febbraio 1958, ed è firmata, oltre che da Eduardo, da Diego Fabbri, Vittorio Gassman, Renzo Ricci, Raul Radice e Paolo Stoppa. Cfr. A. Frattali, *1957-1960. L'ente autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa. Progetti, dibattiti e protagonisti: da Eduardo a Gassman*, in *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, a cura e con Introduzione di S. Locatelli, in "Comunicazioni sociali", XXX, 2, 2008 (in specie pp. 214-229). L'articolo contiene una ricerca di prima mano presso AEDF - Archivio Eduardo De Filippo, EDF - Serie Carte di Eduardo De Filippo; e presso ASPT - Archivio Storico Piccolo Teatro, *Epistolario Grassi*, da cui sono tratte, in seguito, le relative citazioni. Per questa notizia, cfr. lettera di Grassi al ministro, ASPT, II, 59-IV, datata 7 ottobre 1959. Per una ricostruzione del percorso legislativo degli anni considerati, rinvio a M. Procino Santarelli, *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura, sovvenzioni (1920-1970)*, Roma, Bulzoni, 2003; e a C. Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, nel volume miscelaneo *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di E. Zorzi Garbero e S.G. Romagnoli, "Quaderni del Teatro Municipale", Reggio Emilia, 1985.

ziale in cui la misera compagnia si produce di assistere al debutto [...]. Ma il funzionario rifiuta sdegnoso. Ha troppe cose serie di cui occuparsi, lui, uomo serissimo, e il teatro, in fondo, non è che una buffonata [...]». Però l'idea cresce e si sviluppa non solo contrapponendo al rifiuto del Prefetto, De Caro, quello dignitoso, da parte del capocomico Campese, del «foglio di via» prepagato offertogli dall'ottuso funzionario per toglierselo di torno. La ritorsione dello «strapelattissimo capocomico», che masticando amaro mette in campo i suoi «attori» a fingere «scene di adulteri, tentati suicidi, minacce di ricatti, equivoci, litigi» per confondere il Prefetto, fa già parte del soggetto iniziale, e di quello rielaborato l'anno successivo¹⁰. Ma nella sostanza polemica che rimpolpa il primo tempo – Campese resta invischiato, suo malgrado, in una discussione sulla «crisi del teatro», alla fine infastidendo l'altro per il suo discorso «sofistico, cavilloso, fanatico» (CGD III, I, p. 267) – s'annodano i fili del costo e del gratuito, come quelli del mondo del teatro e del teatro del mondo, dando luogo probabilmente nel '64 all'ambiguo e aperto scioglimento finale.

L'arte non dev'essere gratuita, né per gli spettatori – trattandosi di teatro – né per le istituzioni, se come chiede Campese indirettamente, e provocatoriamente, al Prefetto «è di interesse nazionale» (ivi, p. 260); nonostante lui stesso sia stato costretto dall'incendio che ha devastato il suo «Capannone» all'invito promozionale dell'Autorità, allo scopo di attirare il pubblico e, coi proventi, partire con i soldi suoi. La reazione negativa e beffarda del Prefetto, oltre a risvegliare in Campese la fierezza d'una professione artistica che nella sua infanzia non era compresa nel «silabario», ne stimola il desiderio di un'acutissima vendetta. Reso consapevole di non dovere accettare né elemosine né più neppure favori mecenateschi, l'*alter ego* di Eduardo (attore, autore e capocomico), *inattuale*, povero ma altrettanto orgoglioso, come i *Sik-Sik* e gli Otto Marvuglia che l'hanno preceduto, è pronto a sfruttare lo «scambio delle liste» incautamente provocato dal segretario, per sfidare De Caro a riconoscere, nelle *persone* che dovrà ricevere, i personaggi-attori della sua compagnia.

Perciò nel secondo tempo, davanti al Prefetto attanagliato da un dubbio che ci coinvolge, sfileranno i «casi umani» di un teatro del mondo sempre in pericolo di precipitare nel mondo del teatro... ma un teatro «specchio della vita umana, riproduzione esatta del costume e immagine palpitante di verità» (ivi, p. 262), anche se sul piano scenico «la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione...»

10. Cfr. P. Quarenghi, *Nota storico-teatrale a L'arte della commedia*, in E. De Filippo, *Teatro* (a cura della stessa e di N. De Blasi), vol. III, *Cantata dei giorni dispari*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1163-1164. Oltre all'articolo di Dino Falconi (*Eduardo personaggio di se stesso*, in "Stampa Sera", 15 aprile 1952), che contiene il riassunto con il primo finale («E a un certo punto sia [il funzionario], sia gli stessi spettatori devono trovarsi in dubbio: quello che succede è teatro o vita? Solamente allora il vecchio capocomico rimetterà le cose a posto e ne trarrà una sua piccola morale»), la studiosa riporta quello di Raul Radice sull'"Europeo" (22 gennaio 1953) dove il nuovo finale raccontato da Eduardo («Se lei non sa distinguere chi di noi è attore e chi non lo è, [il capocomico] dice al Prefetto, 'significa che siamo grandi artisti. Venga alla rappresentazione'», p. 1164) è però ancora lontano dalla provocatoria soluzione attuale.

(ivi, Prologo, p. 243). Giocando a nascondino con uno dei suoi maestri, Pirandello – gli altri appartengono alla famiglia/compagnia e alla tradizione scenica da cui proviene –, Eduardo adopera la formula del teatro nel teatro (comune a entrambi) per rovesciarne con la sua comica serietà i termini, perché è appunto la verità umana della vita, e non la sua farsesca o alienante mascheratura, che dovrebbe emergere dallo spettacolo teatrale, anche se espressa paradossalmente con l'estrema finzione. Arte della commedia e non – non è più possibile – Commedia dell'Arte; neppure personaggi in cerca d'autore ma attori in cerca di autorità:

CAMPESE. [...] Non siamo più gli istrioni di un tempo che improvvisavano la commedia dell'arte, abbiamo imparato ormai a recitare con arte la commedia [...] No, Eccellenza. Pirandello non c'entra niente: noi non abbiamo trattato il problema dell'«essere e del parere». Se mi deciderò a mandare i miei attori qua sopra, lo farò allo scopo di stabilire se il teatro svolge una funzione utile al proprio paese o no. Non saranno personaggi in cerca di autore ma attori in cerca di autorità. La saluto, Eccellenza [...] e stia attento (CGD III, I, p. 267).

5. ...e terrorista della trasparenza

42

Nel discorso/sfida di Campese al Prefetto, che chiude il primo tempo, si condensa la *poetica teatralizzata* eduardiana, non solo costruendo il ponte per la *teatralizzazione della polemica* del secondo tempo, ma nella sua forma aforistica e ficcante; più efficace e provocatoria del discorso sul teatro che il capocomico ha condotto, con molte esitazioni iniziali (è pur sempre un teatrante costretto a barcamenarsi fra le esigenze dell'arte e del vitto), relegando via via l'antagonista nel ruolo di spalla, e che riecheggia non soltanto le argomentazioni della lettera aperta all'on. Tupini ma anche le risposte date ai suoi quesiti negli anni '59-60, in cui il ministro sembrava accoglierne la protesta (e non solo la sua).

A proposito delle risposte a tali quesiti è stato notato come in quelle di Eduardo l'interesse vada prevalentemente alla «condizione di autori ed attori»¹¹ e tenda a coinvolgere (esplicitamente o implicitamente) le compagnie di giro, oltretutto manifestare un'insopprimibile diffidenza nei confronti dell'intervento statale, da cui il teatro dovrebbe poi svincolarsi come da un «aiuto massiccio di carattere eccezionale, temporaneo e pianificato, mirante a ricondur[lo], gradualmente [...], all'autonomia». Rispetto a Grassi e a Strehler, che definiscono (nelle loro risposte congiunte) il Teatro nella sua qualità di «pubblico servizio a carattere culturale», il nostro lo vede come «un fatto di cultura e di arte indispensabile in una società moderna e civile», senza fare appunto distinzioni fra teatri stabili e capocomicato privato. D'altra parte estende l'intervento statale ai «teatranti qualificati, compresi quelli che non abbiano avuto modo di affermarsi, ma che abbiano titoli che le-

11. Cfr. Frattali, 1957-1960. *L'ente autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa*, cit., p. 227.

gittimino speranze e fiducia nel contributo che potranno dare a una rinascita del Teatro»¹².

Insieme ai fondatori del Piccolo Eduardo aveva collaborato inaugurando il Teatro Gerolamo di Milano con una farsa di Petito e la replica di un suo recital *La mia fortuna d'attore*, e apre la stagione '58-59 con una coproduzione Piccolo-San Ferdinando, *Pulicinella che va' trovanoo 'a furtuna soia pe' Napule* di Pasquale Altavilla¹³. Ma dietro l'impegno del capocomico e dell'impresario ad adoprarsi per la riuscita di un «Teatro nazionale», anche sul piano legislativo (ritenuto necessario), resta l'attore-autore che non solo non si adegua, ma continua a vedere la compagnia di cui si sente responsabile, sotto il profilo economico, come gruppo familiare (in ciò trovando punti di contatto con Fo). Diffidente dunque delle istituzioni e, giustamente, del sistema delle sovvenzioni; diffidenza un po' atavica ma, appunto, pienamente giustificata dalla doppia delusione per il mancato appoggio finanziario dello Stato all'opera di risanamento e di ricostruzione del Teatro San Ferdinando (1954), e poi per la mancata realizzazione dello Stabile di Napoli nello stesso Teatro, di cui gli era stata proposta la guida dalla Direzione Generale dello Spettacolo ma gli era stato bocciato il cartellone, a causa degli alti costi, per la medesima stagione '58-59, e nel 1963-64.

C'è un passo nell'aggiunto Prologo a *L'arte della commedia* (dove Campese misura il cortile della Prefettura, prima di entrare, nella prospettiva di uno spazio teatrale) che, oltre a richiamare un aforisma poetico eduardiano: «La mia casa è il palcoscenico [...]: nella vita sono uno sfollato»¹⁴, si ricollega al duro paradosso della lettera aperta al Tupini:

[...] L'attore è dunque, come l'autore, alla mercé dei mandanti governativi, vale a dire di estranei e di incompetenti, di speculatori e di parassiti. *Il mondo alla rovescia. Estraneo a casa sua*¹⁵.

La metafora abitativa s'estende criticamente, a sua volta rovesciata, nelle successive risposte al ministro (quando sembra avviata la prospettiva della legge per il teatro), all'organo che dovrebbe gestire l'intervento, la famigerata Direzione Generale dello Spettacolo, e che invece non risponde agli «interessi dei teatranti e alla funzione del Teatro». Eduardo scrive:

12. AEDF - Archivio Eduardo De Filippo, EDF - Serie Carte di Eduardo De Filippo, b. scritti, appunti e articolo, f. appunti per la partecipazione alla *Commissione di studio per il riordinamento del teatro drammatico*, settembre 1959; citato *ibid.*, cui rimando anche in seguito.

13. Cfr. Procino Santarelli, *Eduardo dietro le quinte*, cit.; e ancora Frattali, 1957-1960. *L'ente autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa*, cit.

14. E. De Filippo, *Polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Quarantotti De Filippo, Milano, Bompiani, 1985, p. 148.

15. Cfr. la lettera aperta di Eduardo al ministro, in L. Bergonzini, F. Zardi, *Teatro anno zero*, Firenze, Parenti, 1966, pp. 144-154, a p. 144 (corsivo mio).

[...] per correggere i difetti e le deficienze bisogna istaurare una assoluta meccanicità dell'intervento (finanziamenti, sgravi fiscali, premi) statale, *abbattere pareti e sostituirle con i vetri*¹⁶.

La furia demolitrice che trasforma il poeta in rivoluzionario della trasparenza assume toni sornioni nel Campese del primo tempo della commedia, che teatralizza (con la poetica) la rinnovata polemica, dopo l'ennesimo fallimento del progetto di legge, contro ogni crisi del teatro e le abusive, *confusionarie* iniziative istituzionali: appunto là dove il personaggio insiste sulla «confusione» creata dal linguaggio del Potere, nata «dalla contraddizione che esiste tra il dire e il fare» (CGD III, I, p. 256 e p. 258). D'altra parte l'ambivalenza tra *finzione reale* e *falsa realtà* inscenata da Eduardo/Campese nel secondo tempo dell'opera appartiene al percorso civile del suo romanzo teatrale, proprio nella lotta agita che il Capocomico ingaggia con la miope Autorità. Una lotta a colpi di teatro capaci di disturbare e pretendere il riconoscimento non solo dell'*arte della commedia* ma del valore stesso della cultura. In ciò, mi pare, di estrema attualità per l'Italia.

Anche dal punto di vista drammaturgico, viene da pensare che l'incidente responsabile dell'isolamento della Prefettura, «avvenuto al ventiduesimo chilometro a nord del paese» interrompendo «la linea ferroviaria» (ivi, p. 248), assuma un senso simbolico, oltre che funzionale all'impossibilità per il Prefetto giunto la sera prima nel «*qualunque capoluogo di provincia*» (did., ivi, p. 247) di ri-conoscere, dal momento che non le conosce ancora, «le personalità che dovrà ricevere» (ivi, p. 250); tanto più che neppure il piantone le conosce bene, trovandosi in paese solo da tre giorni. Un senso simbolico alla rovescia, se il palazzo della Prefettura «barocco» (che richiama quello infestato da anime ambigue di *Questi fantasmi!*) non viene scalfito dal «sinistro» al contrario dei margini del paese, ed è il Capanzone/carrozzone dei guitti girovaghi ad aver subito il danno dell'incendio. I danni riguardano gli uomini qualunque e la casa del teatro ma non la «cassetta dei trucchi»; e ci penserà Campese a terremotare il Palazzo del Potere¹⁷. Pentito come Eduardo di averne cercato il sostegno, e quindi deciso a vendicarsi.

Questa «commedia strana, formalmente e sostanzialmente diversa dalle altre», non è soltanto un'opera di bilancio-riflessione con aspetti di pedagogia teatrale, come *Il teatro comico* di Goldoni, ma si propone anche di offrire, attraverso l'equivoco specchio della scena, alcune immagini del teatro del mondo, «giacché i problemi di cui tratta riguardano la nostra vita e quella dei nostri figli» (come scrive

16. Cfr. ancora AEDF - Archivio Eduardo De Filippo, EDF - Serie Carte di Eduardo De Filippo, per la partecipazione alla *Commissione di studio per il riordinamento del teatro drammatico*, settembre 1959 (corsivo mio), citato da Frattali, *1957-1960. L'ente autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa*, cit., p. 226.

17. Queste le ultime battute del testo edito: «DE CARO: [...] Il Maresciallo dei Carabinieri con gli agenti, qui nel mio ufficio, presto! [...]; CAMPESE: No, Eccellenza. Volevo soltanto farle sapere che tra il vestiario di una compagnia teatrale non è difficile trovare una divisa da Maresciallo dei Carabinieri. (*Rivolto alla porta*) Avanti! – Sipario» (CGD III, II, p. 298).

l'autore nell'Avvertenza alla sua prima stampa¹⁸). *L'arte della commedia* trasforma in spettacolo la poetica dell'attore-autore, capace di attraversare l'epoca del teatro di regia senza conformarsi (basti pensare ai «tiri alla fune» con Grassi nel periodo della loro coproduzione¹⁹); «è proprio la somma di Eduardo uomo di teatro» perché «con risentito orgoglio pone il problema del teatro in quanto funzione primaria della vita sociale»²⁰, come scrive un recensore all'indomani della prima al San Ferdinando.

Non a caso, dunque, la biografia scenica dell'opera sembra rispecchiare la storia del suo protagonista: messo alla porta dal Prefetto perché ha osato criticare quelle istituzioni che consentono e condizionano il lavoro dei teatranti. La commedia, dopo il debutto, fu sostituita nel cartellone, dallo stesso Eduardo, nelle piazze maggiori anche per la sospensione di un servizio televisivo a essa dedicato, e proprio a causa delle reazioni provocate in «alto loco»²¹. Un caso, più che di censura (abolita sul piano amministrativo nel 1962), di «autocensura» come quella denunciata da Campese, «a cui l'autore deve spontaneamente sottostare. Infatti, la gente di teatro muove i propri passi in funzione di [...] un indirizzo obbligato, non verso lo scopo vero, che sarebbe quello di dare al pubblico l'immagine della verità» (ivi, p. 263); una «verità», aggiunge, «che abbia dentro pure qualcosa di profetico» (ivi, p. 262). Dal momento che l'arte del teatro è fra le più dipendenti, nella prassi, dalle esigenze del mercato e dalle configurazioni del Potere, Eduardo capocomico si ritrae ma se ne prende, come il suo Sosia scenico, le sue vendette. Non solo ripropone sornione, al posto di *L'arte della commedia*, quell'*Uomo e galantuomo* che sotto lo schermo farsesco già affrontava il difficile dialogo fra teatro e potere, ma dà subito alle stampe (eccezionalmente) la sua commedia nuova, con l'Avvertenza citata che affida al «lettore» il compito di valutarne la rilevanza artistica e politica.

Il Prologo aggiunto nell'edizione televisiva del 1976²² – e inserito nel testo a partire dall'edizione 1979, riveduta, del terzo volume Einaudi della *Dispari* – serve a mostrare la concretezza epica di Eduardo sotto le vesti del personaggio. La scelta di un «figlio d'arte» come lui, ma in difficoltà economiche anche per la terza categoria cui appartiene, eppure provvisto d'una intelligenza e persino cultura fina, tali da mettere in confusione la pochezza mentale dell'Autorità, è un *escamotage* che da un lato conferma il rapporto sempre ambiguo dell'attore con i suoi personaggi, aggiungendo un omaggio alle proprie radici sceniche, dall'altro consente di creare un esempio «palpitante» ma avveduto di poetica teatralizzata e di teatralizzazione del-

18. E. De Filippo, *Avvertenza* alla 1ª edizione di *L'arte della commedia* (con *Dolore sotto chiave*), Torino, Einaudi, 1965, p. 5.

19. Cfr. Frattali, 1957-1960. *L'ente autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa*, cit., p. 225.

20. M. Stefanile, *L'arte della commedia*, in «Il Mattino», 9 gennaio 1965.

21. B. Schaecherl, in «Rinascita», 22 gennaio 1966.

22. Cfr. Quarenghi, *Nota storico-teatrale* a *L'arte della commedia*, cit., pp. 1175-1179. Eduardo, dopo un'iniziale diffidenza verso il nuovo mezzo, è forse il primo a intuirne e praticarne le potenzialità, anche artistiche, di diffusione e testimonianza a vantaggio dell'attore e dell'autore di teatro.

la polemica. La sfida che conclude a sorpresa il primo tempo (come si vede è quasi una prassi artistica la sorpresa nei finali d'atto eduardiani) culmina nella coda conclusiva, quando Campese, ritornando in scena al termine dell'equivoca sfilata di uomini o attori, così si congeda dal Prefetto, dal pubblico finto e da quello vero:

CAMPESE. [...] Attori o non attori i fatti non cambiano. Se ritiene che i problemi di cui è venuto a conoscenza, siano di tale portata da richiedere tempestivi interventi dello Stato, agisca in proposito, indipendentemente da quella che può essere la vera identità di questi signori. Nell'interesse del paese informi il ministro, la stampa, dia le dimissioni se occorre, metta in crisi il Governo [...] Il Prefetto è lei (CGD III, II, p. 297).

6. Demolire per ristrutturare

Accomuna, a ben guardare, i tre protagonisti delle commedie portate a esempio della dialettica costo-gratuito nel teatro eduardiano una certa *cattiveria* che emerge dai rispettivi progetti, implicanti la demolizione dell'avversario in vista d'una ricostruzione o ristrutturazione dei rapporti fra «individuo e società»²³, come fra teatro e istituzioni. In un contesto in fondo metateatrale per la triade – s'indovina Pulcinella nel falso aiutante magico Agliatello, e don Felice Sciosciammocca nell'antagonista Bertolini, da un *recit* comincia il *match* tra Filumena e Domenico, teatro del teatro alla rovescia *L'arte della commedia* – non è difficile cogliere lo scarto fra la protervia da «capo tuosto» di Ferdinando (*Non ti pago*) e quelle altrettanto ostinate, ma altrimenti motivate di Filumena e di Campese. Negli anni che separano l'iniziale stesura e pubblicazione in scena²⁴ della prima commedia dalle altre qualcosa è avvenuto, sia sul piano storico sia su quello della famiglia/compagnia per la quale sono state scritte: la guerra, da un lato, la trasformazione della Compagnia Umoristica I De Filippo, per la defezione del solista della comicità Peppino, nel Teatro di Eduardo con Titina De Filippo, di fatto capitanato dal primo nome maschile.

Ne derivano alcune conseguenze di genere drammaturgico e propriamente scenico. *Non ti pago*, meravigliosa macchina teatrale perfettamente funzionante (anche se con una certa fatica nella sua creazione come testimonia lo stesso autore²⁵), si fonda su un contrasto d'origine comico-farsesca fra *quei due*²⁶, Ferdi-

23. «[...] alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. [...] In generale, se un'idea non ha significato e utilità sociali non mi interessa lavorarci sopra»; E. De Filippo, *Nota introduttiva a I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, p. VII. Eduardo riprende il discorso, *Il teatro e il mio lavoro*, tenuto all'Accademia dei Lincei in occasione del premio «A. Feltrinelli» conferitogli nel 1972.

24. Per il concetto cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1997.

25. «A un certo punto», racconterà Eduardo, «mi ero talmente ingarbugliato tra la religione, l'avvocato, le leggi, che alla fine non sapevo più come chiudere la commedia. Eppure ho trovato il modo di uscirne: usando la stessa arma» (E. De Filippo, *Lezioni all'università di Roma «La Sapienza»*, a cura di P. Quarenghi, Torino, Einaudi, 1986, p. 108).

26. Rinvio in proposito al mio *Quei due – Eduardo e Peppino – dalla rivista al cinematografo*, in

nando/Eduardo e Bertolini/Peppino, che non soltanto ri-genera una fiaba partenopea a «lieto fine» aggiornando l'arcaico motivo della «successione» (Propp), ma sotto il quale ardono le ceneri d'un dissidio tra i fratelli De Filippo che diventerà insanabile, con risvolti drammatici. D'altra parte, nell'intreccio, il contrasto è motivato da un'insoffribile invidia dell'uno per la sfacciata fortuna dell'altro, in materia di numeri e cabale ma anche di milioni, che porterà il protagonista a rischio d'ammazzare davvero l'antagonista con una pistola che si era usata per finta (ma che, inavvertitamente, aveva un colpo in canna).

Sappiamo che il doppio Anatema – il primo lanciato a fine secondo atto con incredibili conseguenze rovinose per il rivale, il secondo minacciato, a fine ultimo atto, così da rendere inquietante il goldoniano pranzo riparatore con nozze concesse – non appartiene alla versione iniziale del testo (né alle sue messinscena anteguerra); sottoposto nella seconda parte, dopo la rivendicazione di Ferdinando, a «consistenti modifiche»²⁷. La trovata risale al film, per la regia e la sceneggiatura di Ludovico Bragaglia, realizzato nel 1942 (con Eduardo, Peppino e Titina), e le varianti sono state introdotte nel copione probabilmente nel '47. Nella primitiva versione non solo il contrasto fra lo sfortunato Ferdinando e il troppo fortunato Bertolini era paritario, nell'invenzione dei rispettivi personaggi da parte di Eduardo e del «mamo» Peppino, ma si risolveva in casa del secondo con la resa totale del primo, a tutti gli effetti «perdente» e quasi alla lettera impazzito per lo smarrimento (vero e non finto) del biglietto vincente, in realtà a sua volta sottratto dal maligno rivale che, in tal modo, lo ricatta. La Quarenghi ne deduce il maggiore fondo tragico dell'*eroe bastonato* Quagliuolo, che emerge dalle recensioni ai primi spettacoli, e d'altra parte la maggiore stilizzazione farsesca, e grottesca, del suo antagonista sino alla fine fortunato, sulla base dell'interpretazione di Peppino²⁸. Eppure, il sottotesto tragico permane nella *crescente cattiveria* di Ferdinando, nella protervia senile con cui si rivale anche nell'accondiscendere alle nozze, con minacciosa riserva, della versione postbellica.

Ferdinando Quagliuolo e la sua vicenda particolare, con i loro deliranti lati estremi – l'ossessione cabalistica per i numeri e l'invidia maniacale per la fortuna altrui –, uscendo da Napoli simboleggiano il perenne inseguimento dei propri fantasmi da parte dell'uomo, a qualsiasi costo! D'altra parte non pare che la figura del suo antagonista perda i connotati attribuitigli da Peppino, se a guardare le didascalie consuntive, anche nel vestiario, egli rievoca (nell'edizione in volume) le pretese ridicole del borghesuccio scarpettiano don Felice Sciosciammocca²⁹. Il capovolgimento subito rispetto alla prima versione dipenderà certo dalla mancanza di

“L'Asino di B.”, XII, 14 (numero speciale per gli Atti del convegno *L'attore fra teatro e cinema*, a cura di M. Pietrini, Università di Torino, novembre 2007), 2009, pp. 63-74.

27. Cfr. P. Quarenghi, *Nota storico-teatrale a Non ti pago*, in E. De Filippo, *Teatro*, vol. I, *Cantata dei giorni pari*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1229-1255.

28. Cfr. *ivi*, p. 1233.

29. «[...] ricercatissimo nel vestire, fiore all'occhiello, catenina d'oro all'orologio, braccialetto d'oro, tutto il suo abbigliamento denota grossolanità. Capelli ondulati e impomatati» (CGP, *did.*, I, p. 636).

un formidabile antagonista scenico come il fratello minore, ma il personaggio ne conserva le tracce (come tutti quelli da lui co-creati, e perfino quelli che il maggiore continuerà a creare a partire dalla sua tipologia, dopo l'abbandono). Anche la vena shakespeariana che attraversa la produzione di Eduardo, culminando nella sua testamentaria *Tempesta* in napoletano, se per lo stesso autore (ma in una dichiarazione degli anni Ottanta³⁰) apparenta Ferdinando a Shylock, traluce pure dalla fisionomia di folle raziocinante del protagonista, al quale è già apparso il fantasma del padre come in una parodia visionaria d'*Amleto*. Ed è significativo che con la versione cambiata questa «commedia brillante» ma quasi-tragica debutti nel secondo volume della *Dispari* del 1958 prima di trasferirsi nella *Pari* del 1971.

D'altra parte *Filumena Marturano*, appartenendo (con *Napoli milionaria!* e *Questi fantasmi!*) alla triade dell'immediato secondo dopoguerra, e scritta proprio per valorizzare anche la vena tragica della sorella Titina, mostra da subito il diverso clima d'una drammaturgia/compagnia nel cui nome viene meno il termine «Umoristico». Non che questo aspetto manchi nella *Pari*, anzi tragi-comiche sono molte, perché per Eduardo «l'umorismo è la parte amara della risata»³¹. Però il cambiamento di rotta del suo Teatro, annunciato addirittura al pubblico per la prima di *Napoli milionaria!* (commedia spartiacque dalla *Pari* alla *Dispari* nel 1945), è rispecchiato anche dalla cancellazione di quell'attributo, come uno svincolo dalla vocazione entro i confini del rinnovamento della commedia napoletana e dialettale di Peppino, che non aveva approvato mai del tutto la sperimentazione pirandelliana del fratello maggiore, pur essendo stato uno splendido Liolà.

Di conseguenza, la motivazione più profonda e universale della cattiveria e della vendetta di Filumena, che rovescia l'archetipo di Medea, vendicatrice del tradimento-abbandono di Giasone con l'uccisione dei figli, è nella sua caparbia pratica e visionaria a un tempo di farli vivere e crescere con l'economica sottrazione dalle ricchezze di Domenico (che, come dice la protagonista, glieli avrebbe fatti uccidere) e di negare fino all'ultimo al padre l'identità del suo. Una vendetta meno classicamente tragica, ma più sottilmente legata al tema novecentesco del riconoscimento identitario (che coinvolge padri e figli) e proprio alla dialettica costo-gratuito, etica sì ma come sempre in Eduardo a partire da un esempio concreto. Oltretutto la sua Filumena/Titina, di cui reca le stimmate d'attrice, riesce a fare il salto dal particolare all'universale – specialmente attraverso i tre potenti monologhi che scandiscono i rispettivi atti – affrontando il grande Tema della Maternità consapevole e della gratuità d'una scelta, inizialmente priva di conforto economico, radi-

30. «Il protagonista è un iroso, che si comporta un po' come Shylock quando dice: 'Vorrei vedere mia figlia morta ma con i gioielli addosso!'. È uno che afferma un principio impossibile a realizzarsi: 'Il sogno è mio, perché mio padre l'ha portato a me! Ha sbagliato perché non sapeva che ho cambiato casa e che lui ora ha la casa dove abitavo io'» (De Filippo, *Lezioni all'università di Roma «La Sapienza»*, cit., p. 92). Secondo Eduardo, Shakespeare usò la figura di Shylock «in modo da far risaltare la condizione di emarginazione degli ebrei del suo tempo»: cfr. Quarenghi, *Nota storico-teatrale a Non ti pago*, cit., p. 1234.

31. E. De Filippo citato in G. Sarno, *Intervista con Eduardo De Filippo*, in «Roma», 31 marzo 1940.

candosi in una figura di emarginata³² e diversa, povera, analfabeta, quindi dialettofona (dentro un contesto borghese che sa parlare e scrivere anche in italiano), e prostituta. Diversità pure un po' maliarda, che richiama ancora la maga e straniera Medea.

Quanto alle motivazioni che spingono, prima con sofisticata eloquenza (sebbene all'inizio raffrenata dal bisogno e dalla subalternità materiale del Comico) e poi con le armi dell'Arte, il Sosia eduardiano Campese a prendersi gioco e vendetta perfidamente del Prefetto, e quindi del Potere, ne abbiamo già parlato; un salto di qualità più sul piano del *ragionamento* che su quello del valore drammaturgico rispetto ai precedenti *Sik-Sik*, *l'artefice magico* e *La grande magia*, ch  anzi il primo Sosia resta, a mio avviso, un capolavoro di tragica comicit . Eppure il lascito di Campese al dibattito sul valore *sociale* ed *economico* del teatro   maggiore di quello dell'illusionista/illuso Sik-Sik e del fallimentare tentativo di Otto Marvuglia di salvare coi giochi di prestigio, via via pi  raffinati, un borghese incapace di aprire la scatola del proprio egoismo, comprendendo le ragioni degli altri, anzi dell'altra, la moglie. L'artista della commedia Campese, fin dai pi  bassi gradini del mestiere che lo rendono, per molti versi, atemporale, dimostra – come il grande Giuocoliero Eduardo – la necessit  e il valore del proprio ruolo, e – quel che pi  conta specialmente oggi nel nostro paese – della cultura.

32. Sul rapporto tra emarginazione sociale della prostituta e riconoscimento dell'utilit  del guadagno ricavato cfr. R. Alonge, *Un insospettato «ghost-writer» di Eduardo*, in "Il castello di Elsinore", XIV, 41, 2001, p. 30.