

Nei cantieri della parola teatrale. Note sulla poesia di Eduardo De Filippo

Forging the Theatrical Word: Notes on Eduardo De Filippo's Poetry

KATIA TRIFIRÒ

ABSTRACT

A partire dalle peculiarità del lavoro scenico di Eduardo De Filippo, intimamente iscritto nella tradizione degli attori che scrivono, il saggio propone di considerare la produzione in versi del maestro napoletano come parte integrante di un unico progetto artistico, interpretandola in stretta relazione con i piani molteplici della drammaturgia delle "Cantate". In questa prospettiva, dalla raccolta poetica possono emergere indicazioni di metodo e suggestioni tematiche ricorrenti nel corpus creativo eduardiano.

Starting from the peculiarities of Eduardo De Filippo's theatrical work, intimately connected to the tradition of actor-authors, this paper proposes to consider his poetry as an integral part of a unique artistic project. If we interpret the poetic works in close relation to the multiple levels of the dramaturgy of the "Cantate", we can notice how some methodological indications and recurring themes can emerge.

KEYWORDS: *Eduardo De Filippo, Dramaturgy, Poetry*

PAROLE CHIAVE: *Eduardo De Filippo, Drammaturgia, Poesia*

AUTRICE

Katia Trifirò è Professoressa Associata di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Messina. I suoi interessi scientifici riguardano principalmente la drammaturgia italiana del Novecento, i Performance Studies, i rapporti tra teatro, letteratura e cinema. Fa parte del comitato di direzione della rivista «Mantichora», periodico del Centro internazionale di studi sulle arti performative "UniversiTeatrali".
ctrifiro@unime.it

Tra la pagina e la scena, il gelo della disciplina e le stelle della ribalta, le trame dell'esistenza e il cerchio della finzione, l'esperienza teatrale eduardiana si colloca in una storia di lunga durata, che trova la sua più autentica e originale scaturigine nella tradizione degli attori che scrivono, intimamente fondativa delle vicende peculiari del teatro italiano. In questa prospettiva, per esplorare l'universo creativo del maestro partenopeo, si può ricorrere alla verifica di una precisa prassi compositiva, che trova linfa vitale nella dimensione collettiva e comunitaria del lavoro teatrale, destinata a radicare la propria cifra costitutiva nelle traiettorie relazionali della vita di compagnia, oscillanti dentro e oltre il gioco scenico. Nel caso di Eduardo, l'arte del teatro vissuta come pratica quotidiana, nel perimetro affettivo e organizzativo dei rapporti familiari, deriva in prima istanza dalla sua appartenenza ad una genealogia teatrale che, a partire dal capostipite Eduardo Scarpetta, traghetta in pieno Novecento valori e pratiche dell'antica compagnia, nel segno di una eredità trasmessa di padre in figlio.¹ Ci riferiamo al mestiere del teatro nella sua complessità, affrontato per primo da Scarpetta e poi divenuto consuetudine, di generazione in generazione: com'è risaputo, «più o meno dai trent'anni in poi, Vincenzo come Eduardo e Peppino, come Luca stesso e come anche il cugino Luigi, senza soluzione di continuità, passano infatti da scritturati a capocomici, impresari e primi attori, con tutti i rischi economici che il passaggio comporta».²

In questo contesto, condurre la compagnia significa non solo avere la possibilità di mettere alla prova una personale vocazione artistica, ma acquisire innanzitutto la capacità di gestire organicamente un particolare tipo di impresa, per la quale è richiesta la perfetta padronanza di tutti gli elementi tecnici e artistici che ruotano attorno allo spettacolo. E, quindi, comporta l'assunzione pratica di un sistema di competenze molteplici, come «dirigere gli attori, gli elettricisti, gli scenografi e i tecnici al lavoro, stipulare un contratto, compilare un borderò»: ovvero, in definitiva, «vivere in tutti i suoi aspetti la vita materiale del teatro – così sottovalutata dal Novecento».³ Lungo tale linea genealogica il modello, scrivono Ottai e Quarenghi, «è quello della bottega», di una comunità con caratteristiche proprie, dal repertorio alla lingua comica, dal capocomicato all'impresariato, di una famiglia teatrale, qual è

¹ Sulla famiglia Scarpetta, si segnalano la recente opera di recupero delle commedie inedite di Eduardo Scarpetta a cura di Mariano d'Amora, in pubblicazione per le edizioni dell'Istituto del Dramma Napoletano dal 2025, e i tre volumi curati da Mariolina Cozzi Scarpetta sul teatro di Vincenzo Scarpetta per Liguori, oltre allo studio *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, a cura di P. Iaccio, M. Cozzi Scarpetta, Liguori, Napoli 2016. Si rimanda, inoltre, alla biografia E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, con prefazione di Goffredo Fofi e contributi di Luca De Filippo e Luigi De Filippo, Castelvechi, Roma 2015.

² A. OTTAI, P. QUARENGHI, "Preparar l'avvenire". *La famiglia teatrale Scarpetta/De Filippo*, in *I De Filippo. Il mestiere in scena. Catalogo della mostra (Napoli, 28 ottobre 2018-24 marzo 2019)*, a cura di C. Rosi, T. De Filippo, A. Nicosia, Skira, Milano 2018, p. 38.

³ Ivi, p. 39.

appunto la compagnia, «in cui tutti concorrono, collettivamente e spesso in modo anonimo, alla realizzazione di un progetto comune».⁴

E se nella condizione di “figli d’arte”, secondo l’appassionata descrizione offerta da Tofano, l’apprendistato è favorito da una sorta di «coefficiente notevole di attitudine e di capacità ereditarie»⁵, che consente di esibire la finzione scenica come una seconda natura e di abitare il palcoscenico con disinvoltura e consapevolezza, si comprende perché, anche nella vicenda umana e teatrale eduardiana, la vita di compagnia risulti il cuore pulsante dell’“Arte della Commedia”, in tutte le sue stratificate implicazioni. A dimostrarlo basterebbe l’esempio della compagnia fondata da Eduardo nel 1931 con i fratelli Peppino e Titina, che si presenta ai contemporanei «come uno stupefacente testo scenico, dove attori e repertorio formano un insieme indistinguibile, un concertato dai suoi felicemente accordati»⁶, e che rivela ancora oggi molteplici motivi di interesse, a partire dalla specificità delle dinamiche che la animano⁷. Ma è l’intero codice teatrale eduardiano ad intrattenere un rapporto privilegiato con un mestiere intriso di memoria ed esperienza, come rivelano le tappe biografiche del suo percorso proteiforme nella vita del teatro italiano novecentesco. Una ricerca inesausta e talvolta insoddisfatta, tormentata e contraddittoria, condotta da Eduardo nel segno di una cultura teatrale che si nutre di pratiche, metodi e saperi appresi sin dalla prima infanzia attraverso un duro tirocinio quotidiano e destinati ad essere oggetto, per tutta la vita, di un sondaggio assiduo e rigoroso.⁸

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ S. TOFANO, *Il teatro all’antica italiana* [1965], Adelphi, Milano 2017, p. 89.

⁶ A. OTTAL, P. QUARENGHI, “Preparar l’avvenire”. *La famiglia teatrale Scarpetta/De Filippo* cit., p. 40.

⁷ Si rimanda, a tal proposito, alle recenti produzioni cinematografiche e teatrali che segnalano una rinnovata attenzione intorno alla famiglia Scarpetta e ai De Filippo. In particolare, nel 2021 sono arrivati in sala *Qui rido* io di Mario Martone e *I fratelli De Filippo* di Sergio Rubini, successivamente adattato per la scena e in tournée dalla stagione 2025/2026. Nel 2025, inoltre, è stato ripubblicato dalle edizioni napoletane Marotta il libro autobiografico di Peppino De Filippo *Una famiglia difficile* (1976); su Titina, segnaliamo il recente studio monografico S. SCATTINA, *Titina De Filippo. L’artefice magica*, Cue Press, Imola 2020.

⁸ In questo senso, si può interpretare come l’omaggio artistico ad un magistero riconosciuto – almeno sul piano artistico – il legame con quella tradizione teatrale di marca “familiare” che lo porterà, nello snodo cruciale degli anni Cinquanta, alla formazione di una compagnia deputata all’allestimento delle commedie scritte da Eduardo Scarpetta. Un’iniziativa che sembra rispondere innanzitutto al desiderio di «rivitalizzare il patrimonio di famiglia», scrive Annamaria Sapienza, affidandolo in scena ad un gruppo di attori depositari «di quel genere di arte rappresentativa fondata sull’esperienza, il mestiere e l’artigianato più autentico» in cui è custodita, per Eduardo, la possibilità di esprimerne il valore (*Eduardo e La Scarpettiana: gli anni del laurismo*, in *L’arte di Eduardo. Forme della messinscena*, a cura di I. Innamorati, A. Lezza, A. Sapienza, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017, pp. 215-216).

Si tratta, ai fini del nostro discorso, di focalizzare l'attenzione su un'istanza creativa di matrice "microsociale"⁹ che definisce il lavoro teatrale di Eduardo, e in particolare una delle radici più profonde della sua scrittura d'attore.¹⁰ Il doppio registro di autore e quello di interprete originale ed intenso innanzitutto del proprio repertorio, si connette infatti alla consapevolezza di un mestiere destinato a porsi in continuità con una tradizione¹¹ che lo stesso Eduardo proietta verso il futuro, sino al suo ultimo, indimenticabile discorso pubblico. Condensati sulla pagina in «un atto drammaturgico globale che include anche la *regia*»,¹² *parola e gesto*, come nella lunga tradizione teatrale che va da Shakespeare a Molière, appaiono componenti inscindibili di un ingranaggio scenico perfetto, che, sin dentro il cuore del Novecento teatrale italiano, trova la propria antica origine nel professionismo attorico con cui inizia la storia del teatro occidentale e del quale il testo scritto, nel passaggio dall'oralità alla stampa, conserva ed esibisce le tracce.¹³

⁹ Il concetto di "microsocietà" è ripreso da C. MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in *Pensare l'attore* [2013], a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2021, pp. 57-77.

¹⁰ Eduardo è «il più tradizionale degli attori, scrive Giammusso: un figlio d'arte, divenuto attore-capocomico e addirittura attore-drammaturgo che scrive i suoi testi tenendo presente se stesso e i suoi compagni, così come avevano fatto tutti i grandi, da Shakespeare a Molière a Goldoni [...]. Ma nel solco di questa tradizione era tuttavia nuovissimo per la qualità complessiva dei suoi spettacoli e delle sue interpretazioni, per aver abolito le brutte consuetudini del suggeritore, e per la precisione delle sue regie. Al commediografo Gherardo Gherardi, che sulla rivista *Film* lo accusa di avere un sistema "tutto meno che moderno, tutto meno che attuale anche da un punto di vista artistico", risponde che il metodo delle grandi compagnie dialettali è sempre stato quello dello studio, dell'affiatamento reciproco "con disciplina e fervore, rispettando la gerarchia. [...] Soprattutto noi napoletani vogliamo far dimenticare al pubblico che stiamo recitando; vogliamo dargli l'illusione quanto più approssimativa della vita..."», M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo* [1993], Elleu, Roma 2004, p. 79.

¹¹ «[...] si potrebbe parlare non di tradizione, bensì di linea dell'attore-autore, quella che costituisce a mio avviso il filone più originale nella nostra arte scenica di un XX secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI. Attore-autore nel senso più ampio, non solo interprete e non solo attore-che-scrive. Attore creatore anche nel tempo della regia, con la quale si sintonizza (parlo della regia storica) e dalla quale si differenzia (parlo del "più uguale" teatro italiano di regia)», A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, p. 15. Ampiamente indagata dagli studiosi, la fenomenologia dell'attore-autore assume un ruolo centrale nella contemporaneità in riferimento alla scena napoletana, dalla generazione di Santanelli, Ruccello e Moscato sino agli esiti più recenti, nel segno di un confronto non solo con Viviani ed Eduardo ma anche con le esperienze drammaturgiche più avanzate della scena europea; rivitalizzando, in ogni caso, la vocazione attorica del teatro italiano di tradizione (cfr. E. Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Roma 2002; D. Tomasello, *Genealogie drammaturgiche dell'attore italiano post-novecentesco*, in «Biblioteca Teatrale», 95-96, 2010, pp. 361-382).

¹² A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma 1995, p. 7.

¹³ Osserva a tal proposito Ferrone: «La pubblicazione libraria delle commedie di Eduardo – una delle più preziose testimonianze del teatro agito, parlato e scritto del Novecento – risponde alla medesima strategia culturale che nel Seicento fu, ad esempio, di Andreini, anche lui figlio d'arte, discendente di

È non a caso con il lavoro per *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929), suo alter ego elettivo, che Eduardo sperimenta sapientemente l'incontro consapevole tra i «due strati culturali» dell'«oralità e della forma letteraria»,¹⁴ al termine di un decennio in cui il ruolo di attore che scrive acquisisce via via, nell'itinerario eduardiano, la sua definitiva fisionomia. Sino a culminare, con quest'opera decisiva per la comprensione di un tratto saliente del metodo compositivo dell'attore-autore Eduardo, in un elaborato gioco linguistico che riflette l'intreccio dei suoi molteplici piani drammaturgici, partecipando del «sistema di rapporti fra dialetto e lingua nazionale, ma contemporaneamente anche di quello (secondario) fra lingua falsa (che appartiene alla sfera dell'illusione artistica, qui coincidente con l'arte povera dell'illusione) e lingua vera, il cui uso rientra nello scambio "famigliare"». ¹⁵ Da questo punto di vista, come personaggio simbolo dell'intera storia teatrale di Eduardo, "Sik-Sik", riprendendo perfettamente la *silhouette* dell'attore-autore che in esso si rispecchia, svela il funzionamento «delle dinamiche relazionali all'interno di un gruppo, di una compagnia teatrale concepita come un clan». ¹⁶

È per tali ragioni che l'opera è stata letta come «il gioco delle parti di Eduardo, autore, attore, regista, e forse personaggio; un gioco non teorico ma pratico, che dalla sua esperienza umana e artistica trae concretezza di vissuto e sapienza di mestiere». ¹⁷ A determinare questa possibilità è un intreccio inseparabile tra arte e

due grandi attori. Ed è propria dei figli d'arte quella schietta coscienza culturale che spinge a tutelare in modo più solido che nella trasmissione orale il patrimonio artistico di famiglia. La tutela del proprio patrimonio drammaturgico in forma di monumento letterario destinato a futura memoria costituisce in qualche modo il risarcimento di un lutto artistico. E in questa opera Eduardo non fu meno tenace dei comici dell'Arte [...], consapevole anche lui come loro che la conservazione in forma di libro del proprio lavoro è anche la celebrazione di una tradizione che affonda le sue radici nella storia del teatro dei professionisti più antichi», S. FERRONE, *Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo*, in «Drammaturgia», 31 ottobre 2014 (<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6050>).

¹⁴ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* cit., p. 48. Sul rapporto tra oralità, teatro e forme letterarie si rimanda a: *Lingua orale e parola scenica. Risorsa e testimonianza*, a cura di V. Cantoni, N. Casella, Cue Press, Imola 2018; *Oralità e scrittura: i due volti della parola*, a cura di T. Cancro, C. De Paoli, F. Roncen. V. Russo, Padova University Press, Padova 2019; *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, Academia University Press, Torino 2021.

¹⁵ *Ibid.* Tra i molteplici lavori che approfondiscono gli aspetti linguistici della scrittura eduardiana, si ricorda *Eduardo De Filippo scrittore*, a cura di N. De Blasi, T. Fiorino, Dante & Descartes, Napoli 2004.

¹⁶ D. TOMASELLO, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma 2014, p. 68. Il nome del personaggio, come raccontano le cronache biografiche, nasce da uno scambio di battute sulla magrezza di Eduardo, definito appunto «sicco sicco» (cfr. M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo* cit., pp. 92-93).

¹⁷ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* cit., p. 59. «Perciò Sik-Sik non è soltanto il prototipo eduardiano del "costruttore di sogni" che si scontra con gli ostacoli della quotidianità (miseria, emarginazione sociale e regionale, povertà di strumenti...), ma è anche il

vita, finzione e realtà, di cui la premessa alla prima edizione del testo svela l'autentica scaturigine "intra-teatrale", secondo una formula intuita da Tomasello; ovvero, un'idea e una prassi del teatro esperite nelle consuetudini quotidiane della vita d'attore, abitata, prima e oltre lo spettacolo, nell'«orizzonte che s'intravede dallo spiraglio socchiuso del sipario» e nel «perimetro protetto e buio della scena»:¹⁸

Sono le ventuno e trenta. Il pubblico si affolla davanti al botteghino. Fra un quarto d'ora avrà inizio lo spettacolo. Ecco l'unico istante, nel quale sento la responsabilità formidabile del mio compito: questa folla è anonima, sconosciuta, esigente. E mai come in questo istante io sono fuori, ancora completamente fuori del cerchio della finzione. Non mi sento ancora convinto di ciò che dovrò essere, fra qualche minuto, sul palcoscenico. Mi sento confuso alla folla e mi sembra che debba anch'io avvicinarmi al botteghino e chiedere un posto di poltrona, per assistere allo spettacolo. Fino a che la luce della ribalta non m'acceca con le sue piccole stelle luminose e il buio della sala non spalanca il suo baratro infinito, io non prendo, né so, né posso prendere il mio posto della finzione. I minuti inesorabili m'inseguono. E nella loro corsa mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si rinchiede, sorda, alle mie spalle. La barriera è chiusa. Due tocchi al trucco. Il campanello squilla: la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il baratro. Ecco l'attore.¹⁹

In questa cornice di riferimento, l'ipotesi che qui viene proposta è di considerare la produzione poetica di Eduardo, che prende forma sin dai suoi anni giovanili, come parte integrante di un unico progetto artistico di matrice "intra-teatrale", da interpretare in stretta relazione con l'invenzione drammaturgica e i suoi molteplici piani. Un progetto che si configura nella stretta relazione tra vita quotidiana e gioco scenico, nella coscienza precoce del mestiere, nella ricerca di una parola scritta sapientemente impastata con la materialità dei corpi, e che da questa partitura composita attinge nutrimento per comporre le proprie tessere: le stesse che si intrecciano nella trama del *romanzo teatrale* del maestro napoletano.²⁰ Se in esso le

prototipo dell'Attore, di quell'"illusionista universale" che i sogni vuole costruirli anche per gli altri, per il pubblico sempre e comunque "rispettabile"», *ibid.*

¹⁸ D. TOMASELLO, *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana* cit., p. 69.

¹⁹ E. DE FILIPPO, *Sik-Sik, l'artefice magico*, in *Cantata dei giorni pari*, Einaudi, Torino 1959, p. 121. Cfr. anche N. DE BLASI, *Il 'dente' e il 'simonico': "Sik-Sik, l'artefice magico" in televisione (1962)*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2, 2009, pp. 81-108; E. DE FILIPPO, *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. Per questa e per le altre opere teatrali eduardiane citate, si rimanda inoltre a E. DE FILIPPO, *Teatro*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Mondadori, Milano 2007.

²⁰ La nota definizione si deve ad Anna Barsotti, che propone di leggere il teatro eduardiano come un "romanzo teatrale", oltre che come esempio di drammaturgia consuntiva novecentesca, giacché i testi che lo compongono rappresentano «la verifica, la messa in discussione e l'accrescimento della sua

single commedie figurano come capitoli legati da motivi ricorrenti, rivelando sempre, pur nella loro grande varietà, lo sguardo dell'attore-autore sul teatro e sul mondo, anche le poesie che Eduardo compone a ridosso della scena possono a buon diritto rientrare tra i fili conduttori del medesimo romanzo, inserendosi nel corpus creativo non solo come variante formale su quei temi che ne fondano la trama, ma con una funzione specifica riguardante, ancora una volta, un aspetto del metodo compositivo.

Alla base vi sono tecniche e sapere scenico, invenzioni e materiali di provenienza disparata, intrecciati secondo una modalità di lavoro marcatamente artigianale e tipica dell'intelligenza del "commediante" che si appropria di ciò che gli è affine, come ha osservato Meldolesi a proposito di De Filippo e del suo legame con la tradizione di cui è portavoce. «In prova, quando un attore potrebbe far meglio, Eduardo comincia a narrare dei casi di vita, storie d'amore e di povertà; intende comunicare così il "pensiero dello spettacolo"», annota lo studioso. «Questo pensiero è qualcosa di poco definibile: si crea nell'attore tramite una ricca stratificazione sentimentale, e si comunica ampliando l'illusione del linguaggio comune [...]»²¹. Un procedimento, cioè, proprio di una cultura, come quella dell'attore di tradizione, che è, innanzitutto, «quantitativa, disordinata»:

l'attore recita di continuo, passa da un copione all'altro, immagazzinando parole e situazioni che gli torneranno utili in successivi frangenti [...]. Senza apparenti nessi con questa oscura accumulazione, il commediante conserva poi i suoi testi, i suoi brani scritti, da riciclare di tanto in tanto sotto altra veste: alla fine del Seicento, gli attori italiani a Parigi, durante una famosa querelle, definirono questo secondo patrimonio il loro "capitale".²²

La genesi delle singole poesie, in molti casi, sembra rispondere ad una medesima esigenza e rivelare un procedimento analogo a quello appena descritto, contribuendo con una modalità specifica alla creazione del "pensiero dello spettacolo". Com'è noto, a parte quelle scritte per puro piacere, le poesie più profondamente legate alla dimensione teatrale si collocano infatti in una sorta di «appendice parentetica»²³ rispetto alla stesura di una commedia, per cui, spiega lo stesso Eduardo, sospendere temporaneamente il lavoro drammaturgico, e chiarire

"memoria di attore", e di attore-capocomico, precedentemente accumulata», *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, a cura di A. Barsotti, Einaudi, Torino 1995, p. V.

²¹ C. MELDOLESI, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza* [1979], in *Pensare l'attore* cit., p. 193.

²² Ivi, p. 194.

²³ R. DE SIMONE, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Le poesie* [1975], Einaudi, Torino 2004, p. VI. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

un improvviso intoppo attraverso la scrittura di un breve componimento in versi, gli consente di non abbandonare l'ispirazione e, soprattutto, di trovare l'esito più convincente alla resa del testo teatrale. Un tratto che rivela, come dichiara Eduardo nella quarta di copertina, il carattere "scenico" delle poesie, nate come una sorta di laboratorio preparatorio per la scrittura drammaturgica:

Dopo aver scritto poesie giovanili, come fanno più o meno tutti i ragazzi, questa attività divenne per me un aiuto durante la stesura delle mie opere teatrali. Mi succedeva, a volte, riscrivendo una commedia, d'impuntarmi su una situazione da sviluppare, in modo da poterla agganciare più avanti a un'altra, e allora, messo da parte il copione, per non alzarmi dal tavolino con un problema irrisolto, il che avrebbe significato non aver più voglia di riprendere il lavoro per chissà quanto tempo, mi mettevo davanti un foglio bianco e buttavo giù versi che avessero attinenza con l'argomento e i personaggi del lavoro interrotto. Questo mi portava sempre più vicino all'essenza del mio pensiero e mi permetteva di superare gli ostacoli.²⁴

Ostacoli che possono riguardare una situazione da sviluppare, appunto, ma anche la psicologia di un personaggio, o persino un problema di linguaggio, in riferimento al modo di esprimersi dei suoi protagonisti, funzionale, ancora una volta, al lavoro sulla dimensione drammaturgica:

Per esempio, per rendere vivo il modo d'esprimersi di Amalia Jovine nel secondo atto di "Napoli Milionaria", scrissi "L'enemí", avendo in mente il tipo di popolana napoletana che usa termini a lei inconsueti e così, per paura di sbagliare le finali delle parole, le elimina del tutto. Invece di dire "vitamina" dice "vitamí", invece di "anemia", "enemí": l'eterna anemia del popolo napoletano...²⁵

A conferma di questo legame vivo tra poesia e teatro, da interpretare quasi come parti complementari di uno stesso copione continuamente messo alla prova, basterebbe considerare il caso di *De Pretore Vincenzo*, ampiamente indagato dalla critica. Si tratta di un'opera nata prima in forma di monologo-poemetto, nel 1948, a partire dalla rielaborazione di motivi popolari precedenti e di tracce di vissuto, come avviene di consueto nel laboratorio teatrale eduardiano; messa in scena solo nove anni dopo, pubblicata nel 1958 nel secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* e poi nell'edizione del '71 e nella ristampa del '75, sino all'edizione riveduta del 1979, con varianti strutturali e linguistiche che si conserveranno nelle successive

²⁴ *Le poesie* cit.

²⁵ *Ibid.* Cfr. *L'«enemí»*, ivi, p. 152.

ristampe o edizioni.²⁶ Un esempio magistrale, questo, di come il cantiere espressivo di Eduardo sia di fatto alimentato da un'inquietudine sperimentale che si riverbera in ogni dimensione della sua produzione artistica e nella riflessione attorno ad essa, sempre interna al perimetro della scena e della sua "vita materiale", così come si riflette nelle corrispondenze tra l'invenzione drammaturgica e la scrittura in versi. Che sono già «battute, brevi monologhi intercalati da pause», interpretati da Eduardo, alla fine degli spettacoli, «con una *naturalezza inquietante*, provocando il vuoto d'ogni altra voce fra gli spettatori risucchiati dalla sua indescrivibile *phonè*, elaborata sul *colore* emotivo delle *parole*, sulla *temperatura* – calda o fredda – dei *silenzi*».²⁷

Ma al di là di casi così eclatanti, possiamo verificare, ad un'attenta lettura, la relazione profonda tra numerosi componimenti della produzione poetica e le commedie del romanzo teatrale, intercettando connessioni che, anche quando non così esplicite o dichiarate, ci aiutano a comprendere le innumerevoli sfaccettature di un progetto artistico sempre riconoscibile e intimamente coerente con le istanze che lo determinano.²⁸ Tra queste, vi è la risposta – in battute o in versi – al conflitto tra individuo e società che, riprendendo le parole dello stesso Eduardo, ha inizio sempre da "uno stimolo emotivo": «reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche [...], sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli».²⁹ Uno sguardo sul teatro e sul mondo che si spinge a cogliere, attraverso il mestiere di attore che scrive, un affresco umano restituito in scena e nell'impulso lirico con tutte le sue insanabili

²⁶ Cfr. A. BARSOTTI, *Il "romanzo teatrale" di Eduardo e il capitolo "De Pretore"*, in *Eduardo De Filippo scrittore* cit., pp. 29-55.

²⁷ A. BARSOTTI, *Colore delle parole e temperatura dei silenzi nel teatro di Eduardo*, in «Quaderns d'Italia», 12, 2007, pp. 12-13.

²⁸ Un processo, questo, ricorrente anche nel caso di altri attori-autori della tradizione partenopea, come Viviani o Moscato, autori di raffinate raccolte poetiche e di componimenti in versi inseriti all'interno dei testi teatrali. Cfr. R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, a cura di A. Lezza, Guida, Napoli 2012; R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene (1888-1947)*, a cura di V. Venturini, Edizioni di Pagina, Bari 2024; M. D'AMORA, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, Napoli 2019; *Le scritture del Grande Infante. Sull'opera-vita di Enzo Moscato*, a cura di C. Affinito, A. Lezza, M. Palumbo, Cronopio, Napoli 2025. Per Moscato, inoltre, si segnala lo spettacolo *S-Enz* (2026) ideato, drammaturgicamente adattato e interpretato da Giovanni Ludeno, con le musiche di Paolo Polcarì e il paesaggio visivo di Roberto-C, prodotto da Casa del Contemporaneo, in scena nell'ambito della rassegna "We Love Enzo" alla Sala Assoli di Napoli. Si tratta di un omaggio alla poetica e ai testi del drammaturgo, nel quale sono incluse opere emblematiche come *Luparella*, *Partitura*, *Occhi gettati* e *Orfani veleni*.

²⁹ Nota introduttiva a *I capolavori di Eduardo*, Einaudi, Torino 1973, p. VII.

contraddizioni: compresa quella tra «cultura materna e cultura storica»³⁰ ricorrente nell'immaginario eduardiano e rielaborata poeticamente e drammaturgicamente. A proposito della genesi complessa di *Filumena Marturano* (1946), ad esempio, Eduardo cita chiaramente due poesie che lo hanno aiutato nella stesura dell'opera. Si tratta di *'A gatta d' 'o palazzo* (1946) e *Tre ppiccerille* (1945): «Come la gatta lascia il biglietto da mille lire e mangia il cibo, così Filumena non mira al danaro di Domenico Soriano ma alla pace e alla serenità dei suoi figli. I quali figli sono poi i tre bambini sotto un ombrello che vidi davvero una mattina in un vicolo di Napoli, uniti nella poesia, separati nella vicenda teatrale fino al momento della rivelazione di Filumena...».³¹

Tuttavia, si può rilevare una molteplicità di rimandi intertestuali tra altri componimenti poetici e la commedia, come si scopre analizzando i versi che sembrano suggerire alla drammaturgia lo sviluppo di alcune precise chiavi tematiche, funzionando come una sorta di canovaccio segreto. Tra queste, ne segnaliamo di seguito tre. La prima emerge nella poesia *A...B...C...D...* (1930), contenuta nella sezione eponima della raccolta eduardiana, ispirata al mondo dell'infanzia. Nei versi si manifesta l'ossessione per una chimerica uguaglianza, che sembra ancora possibile quando si è bambini ma è rimpianta come utopia destinata a non realizzarsi nell'età adulta, quando, per la superbia di volersi distinguere dai propri simili, si perdono inesorabilmente la pace dell'animo, l'autenticità del proprio essere e la spontaneità dei gesti, condannandosi ad un destino di incomprensioni e infelicità:

[...]

Mille quaderne, mille guagliuncielle:
scriven' eguale, 'o stesso, a chell'età.
Però quanno se fanno grussicielle,
stu carattere eguale chi t' 'o dà?

Nun capisco, se guastano p' 'a via,
nun trovano cchiù pace... ma pecché?
Stùriano pè cagnà calligrafia
e ognuno scrive cumme vò parè.

³⁰ R. DE SIMONE, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Le poesie* cit., p. IX. Tale contraddizione si riverbera sulle scelte linguistiche evidenti nel corpus poetico, caratterizzato, come segnala ancora De Simone nel suo testo introduttivo, dalla prevalenza di un dialetto napoletano diverso da quello delle commedie: un dialetto ricco di modi di dire e di espressioni caratteristiche, ereditate dalla madre e coltivate poeticamente come «un sacro humus culturale, una specie di terra santa» in cui potersi riconoscere emotivamente (pp. VIII-IX).

³¹ *Le poesie* cit.

Ce hanno criato 'e na manera sola,
chi cagne è pè superbia, t'ho dich'j'...
'E guagliuncielle, quanno vann'a scola,
scriveno tutte eguale: A... B... C... D...³²

Nella stessa sezione appare la poesia *Fina e lenta* (1927), in cui il tormento triste della pioggia che cade piano («quanno chiove fino, lento lento»)³³ evoca metaforicamente «chi nun vò chiagnere;/ cu ll'uocchie fisse e, niente, nun 'e smove/ pè nun sbuttà».³⁴ Ma, avverte l'autore, le lacrime sono lacrime, che non si possono più trattenere se, vincendo ogni resistenza, prorompono a scorrere senza poterle arginare. Un'immagine che ricorda il celebre finale di *Filumena Marturano*, i cui occhi, asciutti di lacrime, possono infine cedere al pianto liberatorio («Quant'è bello a chiàgnere...»)³⁵ che, in didascalia, Eduardo descrive accuratamente: «Filumena avverte qualche cosa alla gola che la fa gemere. Emette dei suoni quasi simili a un lamento. Infatti, fissa lo sguardo nel vuoto come in attesa di un evento. Il volto le si riga di lacrime come acqua pura sulla ghiaia pulita a levigata».³⁶

Infine, citiamo *'O munno d' 'e pparole* (1944), contenuta nella sezione *L'amore ched'è?*, in cui appare un tema ricorrente nell'universo drammaturgico eduardiano, ovvero il contrasto tra «'o core analfabeta»,³⁷ come quello di Filumena, e l'arte delle parole, colpevolmente usate per imbrogliare, tradire e confondere, secondo un'accusa rivolta dalla protagonista a Domenico, che sembra riecheggiare nei versi della poesia: «E tu saje ca st'arte è l'arte/ ca se sceglie 'o traditore/ pecché l'ommo senza core/ fa furtuna c' 'o pparlà».³⁸

Allo stesso modo, troviamo la ripresa di diversi nuclei drammaturgici salienti della commedia in componimenti poetici successivi, in un processo di riscrittura attorno al *pensiero dello spettacolo* che continua a sedimentarsi, con le proprie tracce, nel laboratorio creativo eduardiano, rivelando un aspetto di quel meccanismo di accumulazione, conservazione e riciclo di materiali già segnalato. Ci riferiamo, in particolare, alla grande questione dei figli illegittimi, sempre meno uguali degli altri, come il già citato «De Pretore Vincenzo», «figlio di padre ignoto». Questione ripresa nel componimento dello stesso anno *'A seggia*, successivamente

³² A...B...C...D..., ivi, p. 27.

³³ *Fina e lenta*, ivi, p. 34.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ *Filumena Marturano*, in *Cantata dei giorni dispari* cit., p. 248.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Così nella poesia *Si t' 'o sapesse dicere*, in *Poesie* cit., p. 50.

³⁸ *'O munno d' 'e pparole*, ivi, p. 51.

collocato, nella raccolta einaudiana del 1975, nella sezione dedicata ai temi della fanciullezza, che prende il titolo dalla già citata *A...B...C...D...*,³⁹ nel segno di quella «esigenza di solidarietà familiare e sociale»⁴⁰ propria della visione eduardiana del teatro, della vita e del mondo.

Ma possiamo leggere in questa prospettiva anche le poesie inserite nella sezione *'O paese 'e Pulicenella*, dal componimento eponimo del 1949, che nella prima parte rispecchiano fedelmente lo stesso amaro ritratto della città di Napoli impoverita e corrotta dalla guerra trasfigurato nella drammaturgia eduardiana a ridosso del 1945, a partire dal caso esemplare di *Napoli milionaria!*: «Io mò, ca camp' 'e mbroglie, 'a che so nato,/ e sono nominato nel paese/ ho canusciuto un graduato Inglese,/ che appresso a lui me sò perfezionato».⁴¹ Così come, alludendo ancora a *Filumena Marturano*, non possiamo non notare i riferimenti alla farsa come risorsa per sopravvivere, tra liti coniugali, imbrogli e persino finti svenimenti (*'O camionne*). Questa fitta rete di rimandi sembra rivelare come anche le poesie nate indipendentemente dalla contemporanea stesura di una commedia, pur avendo una scaturigine autonoma rispetto alla materia teatrale, finiscano per riverberare la stessa varietà di temi, situazioni e personaggi che alimenta le due *Cantate*. L'idea è che nei processi di scrittura della poesia agiscano gli echi di una memoria testuale già sperimentata nella produzione drammaturgica, fondando una molteplicità di voci dialoganti destinate, insieme a quella riconoscibile dell'autore, a generare un effetto polifonico che armonizza il romanzo teatrale eduardiano.

In questa accezione potremmo ricorrere al concetto bachtiniano di dialogismo,⁴² a conferma di come il corpus poetico divenga capitolo di quel romanzo, allargandone e chiarendone ulteriormente i significati. In particolare, si può osservare come, addentrandosi nell'universo poetico eduardiano, l'intricato sistema di echi e rimandi intessuto con la scrittura drammaturgica crei un filtro prospettico inedito, attraverso il quale la produzione teatrale si arricchisce di nuove sfumature. Quasi come dei *flashback*, o come degli "a parte", i componimenti poetici illuminano di ulteriori sensi le commedie, in un gioco "intra-teatrale" di rifrazioni e rimandi reciproci. Uno dei casi è quello della celebre *Io vulesse trovà pace* (1948), che, per ammissione dello stesso Eduardo, nasce dall'esigenza di chiarire, prima di tutto alla propria coscienza di drammaturgo, il tormento di Pasquale Lojacono, protagonista di *Questi fantasmi!* (1946). È da notare però che la poesia porta una data successiva di due anni rispetto alla commedia, evenienza che ci spinge a due considerazioni: da

³⁹ Ne fanno parte, oltre a *Tre ppiccerille* e *Fina e lenta*, anche *'A Villa Comunale* (1949) e *'A sagliuta* (1948).

⁴⁰ A. BARSOTTI, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari* cit., p. XIII.

⁴¹ *Every day*, in *Poesie* cit., p. 142.

⁴² Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"* [1975], Torino, Einaudi 1979.

una parte, la permanenza di temi e figure destinati a transitare senza sosta dalla scrittura drammaturgica alla produzione in versi e, sul piano dei processi compositivi, l'interferenza continua tra il testo drammatico e l'esperienza concreta dello spettacolo, che continua a germinare in stratificazioni di senso sul corpo scenico dell'attore che scrive, tanto più nel caso di una "drammaturgia della prova" qual è quella eduardiana.

Proprio per tale ragione, non possiamo non considerare come l'insieme delle poesie di Eduardo si possa interpretare anche in rapporto all'esperienza di uomo di teatro completo che lo caratterizza, in riferimento sia alla sua triadica complessità di attore, scrittore e regista di compagnia, sia alla continua "conversazione" fra testo drammaturgico ed evento scenico propria del suo modo di lavorare. In questo senso, alla «fisicità che sostanzia i suoi testi teatrali»⁴³ appartiene l'abitudine di Eduardo, già ricordata, di tornare in scena a sipario chiuso per «concedere al pubblico la recitazione di alcune sue poesie tra quelle più note»,⁴⁴ integrando l'appendice poetica con lo spettacolo,⁴⁵ come sottolinea De Simone. Tanto più se consideriamo che, per Eduardo, già «l'atto di comporre poesie presuppone un pubblico presente cui egli si rivolge direttamente mentre scrive»,⁴⁶ e al quale egli si indirizza con un intento autorappresentativo. Per quest'ultimo, la produzione poetica eduardiana rappresenterebbe «un Atto non numerato, una serie di tropi, di "siparietti", di estemporanee divagazioni riconducibili all'Arte della Commedia come vita dello stesso drammaturgo»,⁴⁷ con una funzione riconducibile ancora una volta alla soglia tra realtà e finzione:

uno specchio collocato nel camerino del protagonista, quando, nel truccarsi, egli indugia tra i suoi pensieri *senza cerone*, oppure depone la memoria delle battute da recitare per liberare un'ipotetica possibilità di evadere dalle costrizioni della

⁴³ A. BARSOTTI, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari* cit., p. XXIX.

⁴⁴ R. DE SIMONE, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Le poesie* cit., p. V. Anche la struttura metrica, nota De Simone, contribuisce a rendere i versi idonei alla recitazione: «Senza dubbio è l'endecasillabo il metro più praticato, in quanto all'endecasillabo sono riconducibili, nella loro somma, anche i versi quantitativamente più brevi, di quattro sillabe alternati ad altri di sette. Pure, abbondano i versi settenari, né mancano qua e là, il quinario, il senario, e perfino il novenario; in ogni caso va riconosciuto che essi sono sempre ben connotati da scioltezza ritmica, da eufonia sillabica, da catene fonetiche di buona plasticità», *ivi*, pp. VII-VIII.

⁴⁵ Vale la pena ricordare, nella vocazione di Eduardo per la poesia, destinata a debordare dai limiti della pagina scritta, il suo interesse per la tradizione poetica partenopea, come rivela tra l'altro lo storico album del 1967 intitolato *Eduardo Legge Napoli* (Cetra). Qui, De Filippo unisce le proprie poesie a quelle di Salvatore Di Giacomo. Si tratta, specificamente, delle seguenti liriche: *Vincenzo De Pretore, Fina e Lenta, Tre ppiccerielle, 'A paura mia, 'O rraù, Io vulesse truvà pace; Lassammo fa' Dio ('A mappata), 'E cecate 'e Caravaggio, Comme va?, Pianefforte 'e notte, 'O vi' 'lloco, Ll' ortenzie*.

⁴⁶ R. DE SIMONE, *Introduzione* cit., p. VII.

⁴⁷ *Ibid.*

maschera; per indulgere al “lazzo”, all’estemporaneità di un sé che, svincolato dai personaggi della commedia, diventa autore di una nuova maschera di se stesso.⁴⁸

È anche per questo, forse, che la tensione verso la messa in versi dell’io evidente nel corpus poetico finisce per coincidere con la proiezione nel personaggio teatrale esibita da Eduardo a partire dalla cifra di una sostanziale ambiguità, che spariglia continuamente le carte, giocata sulla «corrente alternata fra *distacco* e *partecipazione*»⁴⁹ tipica dell’attore-autore con il personaggio e il pubblico, e di quest’ultimo con il personaggio. Una strategia che consente «allo spettatore di *ridere* di quel personaggio e al tempo stesso *partecipare al suo dramma*»⁵⁰ e che sembra riverberarsi anche nella poesia. Specialmente quando essa, attraverso l’interpretazione offerta da Eduardo, esce fuori dai confini della pagina per manifestarsi come espressione ulteriore di una sapiente capacità, quella della “bestia di teatro” di comunicare con il suo pubblico, sulla soglia tra la finzione e la realtà, tra la vita e la scena, tra la “maschera” e il “volto”: destinati, ancora una volta e per sempre, a confondersi nel baratro che si spalanca davanti, e oltre, il sipario.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ A. BARSOTTI, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari* cit., p. XXIV.

⁵⁰ *Ibid.*