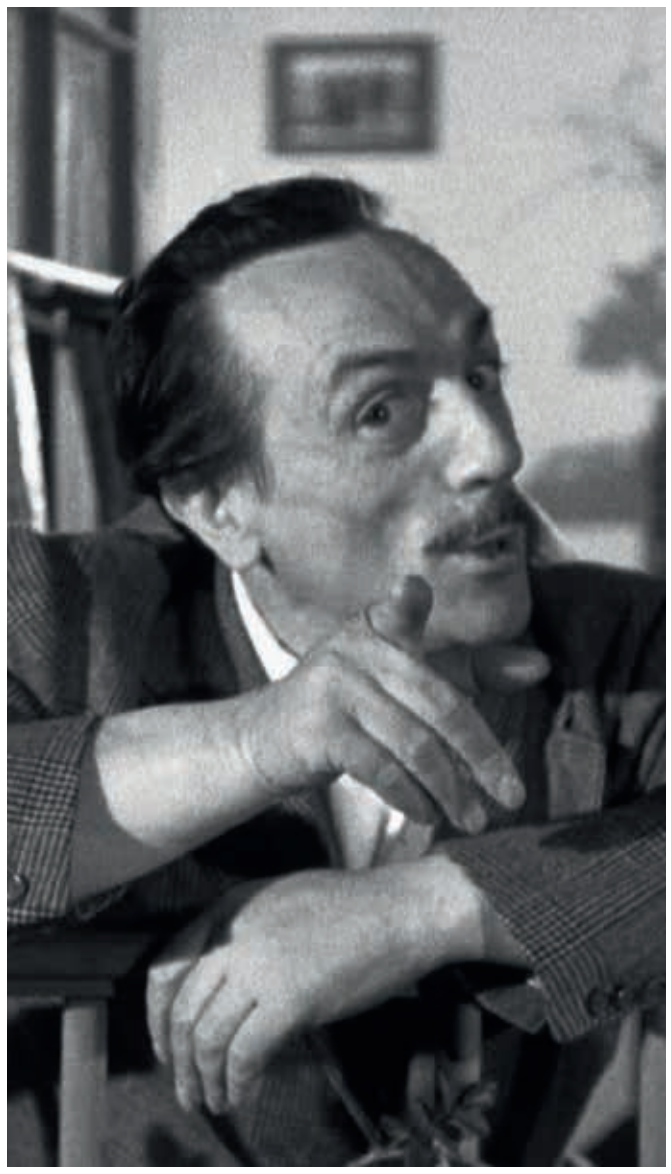
Ulissecronache

SUPPLEMENTO SETTIMANALE DI «LE CRONACHE DEL SALERNITANO» • DOMENICA 9 NOVEMBRE 2014 • Anno I • Numero 10 • www.cronachesalerno.it

Dedichiamo gran parte di questo numero di *Ulissecronache* al trentennale della morte di Eduardo, riproponendo testi scritti e parole pronunciate da colleghi di scena, autori e giornalisti in due occasioni: il compimento degli ottanta anni e, quattro anni dopo, i funerali del grande attore e drammaturgo. In più, una nota del critico teatrale Francesco Tozza.

Tra gli altri temi, una recensione (di Ugo Piscopo) al libro postumo di Marco Amendolara.



# Eduardo // *Rea*

**Domenico Rea**

[da *La stampa -Tuttolibri*, 3 novembre 1984]

Eduardo non rappresenta la plebe, ossia una buona parie dei napoletani. Non rappresenta il versante realistico, curioso e tragico, di un universo che rimane, tra l'altro, un mistero socio-antropologico indecifrabile. Lo sfiora, lo avverte, vi allude ma, non possedendolo, lo scarta. L'opera di Eduardo, però, occupa uno spazio cospicuo e rivelatore: quello schizoide, pieno di tic e di vanità della miseria dignitosa, popolata di personaggi che, al contrario delle creature urlanti e frementi della plebe, distruggono la propria vita sotto un tic. È incredibile come nella fluviale opera di De Filippo non vi sia un grido, meno che mai un anatema o una risata, o un sentimento decisivo. Tutto si mantiene nell'incerto, sull'accenno, su un'ambiguità e instabilità di fondo, fra tabù rifiutati raccolti e reimposti con qua e là, più che segni, segnacoli di speranza, fuochi sparsi su una terra ricca e chiusa, con un passato stanco e senza gloria e un futuro in sospeso. Della tradizione clownesca e farsesca pulcinelliana De Filippo ha il merito di scegliere il patetico strawinskiano. Dell'altra, comico – qualunquistico scarpettiana, eredita, reinventandolo, il *parletico peripatetico*: il parlare da soli, nella strada, in casa, nel letto, nello stesso momento in cui si dialoga con un altro; il dubitare di se stessi e degli altri; la riserva e il giudizio rivelatore tenuto nel freezer del cervello, che è un modo di esistere profondissimamente napoletano. I personaggi di De Filippo camminano come degli equilibristi. Tastano la fune della vita di nascosto, nel timore di scoprire il punto dello schifo, dopodiché è il silenzio, le famose pause del suo teatro. [...] Il non clamore è la sua musica. La battuta, lasciata lì cadere come una piuma, è la sua forza, il suo messaggio contro la bestia trionfante di ieri e di oggi. In questi momenti è davvero uno scrittore più vicino a Cechov che a Pirandello. Eduardo è un creatore di personaggi ondeggianti; che già sanno tutto e ripercorrono le vie della loro vita per convincersi che si erano, si, sbagliati, ma sulle inezie, sulle rifiniture. [...] De Filippo è questo: il piacere della macerazione silenziosa; quello di stare in solitudine, di pensare a un

4

## *in questo numero:*


- *Eduardo trent'anni dopo (Bene, Rea, Ghirelli, Compagnone, Parenti, Cecchi)*
- *Fare i conti, oggi, con Eduardo (Francesco Tozza)*
- *Un eclettismo magistrale. Alberto Lattuada (red)*
- *Marco Amendolara ancora con noi (Ugo Piscopo)*
- *Due secoli di satira in Italia (9)*
- *Letture (fgf)*


# Eduardo // *Bene*

**Carmelo Bene**

[da *L'Unità*, 18 maggio 1980]

Se c'è un attore davvero incompreso dal pubblico questo è Eduardo. Eppure, lo so, si crede il contrario. Ma è un tragico equivoco. L'Eduardo-galattico, l'Eduardo-popolare è in realtà l'anti Eduardo. Sulla millenaria lapide di Eduardo iscriverei un motto di Ignazio di Loyola: "Meglio essere contenuti nell'infinitamente piccolo, esserlo dal grande è cosa mediocre". Eduardo ha paura della morte, è come un bambino. Teme di scomparire per sempre, che mai più nulla si saprà di lui, dopo 70 anni di palcoscenico sulle spalle (anzi, diciamo, una volta tanto, sotto i piedi perché per i grandi il palcoscenico è sempre sotto i piedi) ed allora si affida ai "millenni" dell'Einaudi, all'immortalità del testo scritto.

Ma Eduardo non c'entra nulla con i suoi testi. Ancora una volta puntuale arriva la smentita clamorosa del "dialetto": in realtà Napoli è contro Eduardo e Eduardo è contro Napoli. Napoli è sempre tradita e, nel suo inconscio, gli preferisce la sceneggiata, gli preferisce Merola. Eduardo piace a tutti in tutto il mondo ma non a tutti a Napoli. Lo ripeto: Eduardo coi suoi testi e col dialetto non c'entra niente.

Qui però sorge il vero problema: perché, in realtà, Eduardo ha sempre contraddetto i suoi testi. Provatevi a vederli messi in scena da qualcun altro: sono povera cosa, anzi niente. Per Eduardo i testi sono spunti di cui lui ha bisogno per prepararsi, trappole dalle quali evadere sulla scena. In questo senso io gli somiglio: entrambi cerchiamo di guastarci continuamente la parte, di metterci da soli il bastone tra le ruote. Ecco: per Eduardo l'asso di bastoni è il testo.

Eduardo vive solo nella *rappresentazione*. E cioè nel solo luogo dove vive il grandissimo attore. Eduardo scrive sulla scena. Con buona pace di tanti "cervelletti da cassetto", di tanti "dialettologi" da strapazzo. Eduardo è grande autore dove è grande attore. Tutto quello che scrive fuori dalla scena, anche se apprezzabile, non è di Eduardo. Potrebbe averlo scritto Scarpetta, forse Peppino, potrebbe averlo scritto persino Eduardo, ma non sarebbe ugualmente di Eduardo. Eduardo è grande contro i suoi testi. Smentendoli. Continuamente smentendoli. Tenacemente smentendoli. Musicalmente smentendoli. Col *tempo*, con le *pause*, col *ritmo*.

Se, in un copione, è scritto "pausa" questo vale per tutti. Ma l'esecuzione di quello che sta scritto dipende dall'attore, varia da attore a attore. Eduardo è maestro nei silenzi, è maestro negli attacchi, è maestro nella perdita della parola. *Eduardo è grande prima e dopo la frase*. Quasi mai durante la frase. E la frase cos'è? Cia risiamo: è il testo, scritto prima. Il prima e il dopo della frase è invece la scena. In una pausa, in una sola pausa, Eduardo è capace di inventare il *capolavoro*. C'è chi va in scena solo se caricato da una profonda emozione, c'è chi ha bisogno di una bottiglia di liquore: Eduardo ha bisogno del testo. Ne ha bisogno come io, fino a qualche tempo fa, avevo bisogno di una bottiglia di whisky. Il testo è il suo superalcoolico: perciò rimane l'attore più moderno. Anche se lui non lo sa.

Ma la sua grande, santa ignoranza è appunto degna degli esercizi spirituali di Loyola: concentrarsi a pensare una cosa per non pensarne assolutamente altre. Questo è per lui il testo scritto: una *mortificazione*.

Nell'oblio del testo smette di diventare povero attore della penna per diventare grande attore della scena. Ed invece i "gazzettieri", i "critici", gli "analisti" lo hanno sempre esaminato minuziosamente, nelle sue frasi, lo hanno travolto nell'equivoco del dialetto, nella "napoletanità" (italianizzata) ignorando volutamente l'abisso che lo separa da Napoli. I "gazzettieri" hanno tempo di occuparsi di crisi della famiglia, di ideologia, di piccola borghesia. Se vogliono mortificare un attore conoscono mille modi. Eduardo ha invece tempo solo per il teatro.

E se per gli ottanta anni vogliamo fargli un augurio, propongo: liberiamolo da Einaudi, liberiamolo dai "millenni". Perché se fra mille anni qualcuno lo leggerà rimarrà deluso, getterà via il testo sconsolato. Non capirà mai la sua unica, inestimabile, irripetibile grandezza.■

# Eduardo // *Ghirelli*

**Antonio Ghirelli**

[da *L'Unità*, 18 maggio 1980]

La recente malattia di Eduardo mi ha fatto rabbia perché mi ha impedito di rivedere a Roma *Sik Sik l'artefice magico* e ora non sono affatto sicuro di poter andare al Manzoni di Milano: faccio un lavoro che mi consente poche divagazioni. La prima volta che vidi l'atto unico sul povero prestigiatore che non riesce ad azzeccare un trucco per colpa del suo malaccorto complice, avevo sì e no dieci anni. Parlo di un secolo fa. Il povero prestigiatore, naturalmente, era Eduardo; il malaccorto complice era Peppino; la donna che si prestava di malagrazia era Titina.

I tre fratelli De Filippo cominciavano appena allora, al cinema Kursaal di Napoli, nei primi anni Trenta, a decollare ed io ebbi la meravigliosa avventura di scoprirli proprio in quell'atto unico che conteneva in germoglio tutti i fermenti migliori del teatro "umoristico", come lo chiamavano i tre fratelli: la comicità stralunata ed amara del prestigiatore, quella allocchita del compare, il realismo dolente e beffardo della donna. Al centro della vicenda, naturalmente, c'era la fame, il tema esistenziale e permanente della vita popolare napoletana, ma non era la fame buffonesca di Scarpetta, né quella polemica e furente di Viviani, nemmeno la fame surrealista di Totò. Per Eduardo e i suoi fratelli, già allora, la fame era una faccia del dolore dell'uomo, un modo straziato della sua condizione, appena attenuato dalla pazienza e dalla "tomità", cioè dalla flemma, napoletane.

Lo stesso filone lo ritrovo in *Questi fantasmi*, l'altro punto di riferimento (a mio avviso) decisivo per capire il teatro di Eduardo e la sua arte di scrittore, di interprete, di direttore. Del marito tradito e indotto ad un innocente o forse turpe compromesso con l'amante della moglie, non sapremo mai veramente fino a che punto egli sia consapevole, ma siamo sicuri in ogni momento che è comunque la miseria ad assediarlo, a confondergli le idee, a stravolgerne le reazioni; e, anche qui, è una miseria di prospettive più che di mezzi materiali, un'angustia soffocante di orizzonti, la paura del futuro, la vergogna – di fronte alla donna – del mancato successo nella vita. L'aspetto comico della situazione [...] costituisce solo il contrappunto di quello tragico che investe la sorte di Pasquale Lojacono, la sua sconfitta triste ed irreparabile. Il procedimento dell'artista è prodigiosamente semplice e, insieme, misteriosamente complesso: se la farsa convive con il dramma, esattamente come accade nella realtà, l'una e l'altro sfumano in una sorta di dissolvenza, di "flou" anch'esso magico, che è l'indeterminatezza in cui Eduardo lascia le intenzioni effettive dei suoi personaggi, le loro convulse contraddizioni.

Fino a che punto ha influito sul più grande dei De Filippo, e naturalmente non solo rispetto a *Questi fantasmi*, l'incontro con Pirandello? Vecchia questione, alla quale ripensavo sere fa, mentre assistevo all'"Eliseo" di Roma alla rappresentazione di quella non eccelsa commedia, *O di uno o di nessuno*, il cui nodo centrale richiama irresistibilmente alla memoria il tema di *Filumena Marturano*: l'incertezza ed insieme il limite della condizione paterna, la rivendicazione feroce del primato della madre. Anche quel confronto mi confermava nel convincimento che l'affinità tra i due scrittori sia assai più esteriore che sostanziale. [...] Nel siciliano, la sottile dialettica filosofica si combina con la sconsolata sfiducia nell'ipotesi stessa della felicità; nel napoletano, il dubbio, il ridicolo, il patetico nascono non dalla riflessione ma dall'osservazione del reale. Nell'uno è il tormento del pensiero a fare miracolosamente teatro; nell'altro la furia del sangue, mescolata con un'antichissima ricetta al gusto e alla sapienza del vivere.

[...] Come fedelissimo spettatore del suo teatro e studioso di storia napoletana, posso solo offrire una testimonianza del legame profondo che unisce Eduardo alla sua città, alla sua "gente", alla sua cultura. Si è detto che dai libri di Matilde Serao, si potrebbe trarre un "repertorio" delle strade, dei costumi, dei ceti sociali che caratterizzavano la Napoli di fine Ottocento. Per Eduardo si potrebbe fare un discorso non diverso rispetto a questi ultimi decenni. [...] a partire da *Napoli milionaria* la tematica e anche la lingua dello scrittore diventano assai più problematici e, in qualche modo o se si preferisce: a suo modo, più moderni. Si badi bene: il realismo di Eduardo è sempre piuttosto psicologico che sociale (perfino in una commedia di ambiente come *Il sindaco del rione Sanità*), la sua attenzione privilegia sempre i rapporti interpersonali rispetto a quelli collettivi; ciò nondimeno, la verità e la storia della città entrano a fiotti nel suo teatro, insieme con i sapori, gli odori, le voci, i richiami, gli umori di una "napoletanità" che non è mai ostentata e nemmeno dichiarata, perché si sviluppa naturalmente da un antichissimo ceppo.

Si è detto molte volte che egli sarebbe, come Vincenzo Scarpetta, come Ernesto Murolo, come Libero Bovio, come Rocco Galdieri, il poeta della piccola borghesia locale: un crepuscolo traboccante di nostalgia per le tradizioni e per i vecchi tabù: l'onestà, la rispettabilità, la famiglia, i buoni sentimenti. Ma chi definisce così Eduardo, non conosce lui e non conosce le sue commedie, non si è accorto che il suo teatro vive di due risorse sconosciute ai piccoli borghesi o, come diciamo noi, alle "meze cazette": l'indignazione e la cattiveria. Le situazioni che prospettano la crisi dei vecchi tabù non sono mai presentate con indulgenza, anche se l'attore si riserva spesso il ruolo della vittima dolente o dell'educatore socratico; lo scrittore non chiude mai gli occhi dinanzi allo spettacolo di egoismo, di viltà, di meschinità che gli offrono i suoi concittadini e anzi se ne vendica perfidamente esponendoli alla graffiante risata della platea.■

## Luigi Compagnone

«Per Eduardo la morte è apolide e oggi, giustamente, Napoli celebra il suo non-funerale: i napoletani se lo vedranno in televisione. Ricordo quelli di Totò, che i napoletani hanno amato più di Eduardo: qui c'erano le autorità cittadine. Lauro, gli attori emarginati della Galleria, e i guitti... Per Eduardo, invece, a Roma, c'è lo Stato. E diciamolo: Eduardo ai napoletani ha dato schiaffi, è stato tremendo con un certo ceto, con un certo masochismo piccolo-borghese... Per questo preferiscono Totò. Funerali in televisione, sepoltura al Verano. "Io e Napoli ci mangiamo l'uno con l'altra" disse un giorno "ma non ho niente da farmi perdonare da Napoli e dai napoletani. So anche che noi siamo fatti così: dobbiamo sparlare, dobbiamo trovare il pelo nell'uovo. Io dovevo andarmene per forza". Tutti, oggi, artisti e no, parlano di Eduardo come uno di noi. Ma Eduardo l'avrebbe preso come un complimento?»■

# *Fare i conti, oggi, con Eduardo: difficile ma necessario*

## Al Ghirelli di Salerno, il duplice omaggio eduardiano di Saponaro apre la stagione

**Francesco Tozza**

«L'importante non è che siano gli intellettuali ad apprezzarti, ma lo stesso popolo che descrivi. Ecco, questo ho voluto per tutta la vita, facendo il tipo di teatro che faccio» – così scriveva Eduardo ad una giovane ammiratrice (*lettera a Elvira B*, Roma 13 giugno 1976), dicendo – in tempi non sospetti – qualche parola di sinistra..., ma firmando, per così dire, la sua condanna in ambienti dove si è messo più tempo ad abbandonare vecchi pregiudizi classificatori, a base contenutistica e a matrice sociologica, negandosi così al riconoscimento tempestivo di uno dei più grandi talenti del teatro novecentesco. Sembrerà strano, ma è stata proprio Napoli quella che più ha frainteso Eduardo (credendo le porgesse con i suoi testi il narcisistico specchio). L'ha amato in modo parziale, discontinuo; soprattutto ha guardato con sospetto all'ipotesi di un approccio *scientifico* al suo teatro. Celebrazioni e convegni, organizzati e in corso, per il trentennale della morte, non possono far dimenticare precedenti disattenzioni da parte della classe dirigente locale, non solo quella politica: le difficoltà che gli si frapposero quando si lanciarono le basi dello Stabile napoletano o il fallimento della collaborazione con Paolo Grassi che aveva assicurato nel *suo* San Ferdinando il passaggio di alcune delle migliori Compagnie, nazionali (la Morelli-Stoppa, Strehler...) e internazionali (la *Comédie Française*, Marceau, il Living), a riprova che il padrone di casa non coltivava solo il suo orticello! Alcuni anni più tardi, quando anche a Napoli vi fu l'esplosione del Nuovo Teatro si pensò che tutto fosse potuto avvenire nel segno del rifiuto di Eduardo; il quale continuava a ottenere riconoscimenti, ma lontano dalla sua città (ai cui problemi, da senatore per es., continuò tuttavia a pensare), elargendo lacerti della sua saggezza teatrale nell'Ateneo romano (che gli avrebbe conferito anche la laurea in lettere *honoris causa*), non in quello napoletano, che vedeva in lui il semplice *comédien*, l'ultimo erede dei guitti.

Finalmente le Erinni dell'oblio si sono trasformate in Eumenidi: si vede che bisogna uccidere i padri per poterli capire ed amare! Ci ha fatto piacere sentire l'autocritica fatta l'altra sera al Ghirelli di Salerno (che inaugurava la sua nuova stagione nel segno di Eduardo) da parte di Igina di Napoli, una testimone – per più di un trentennio – della svolta teatrale napoletana, dalle cui parole si comprende quanto ingiusto sia stato il parricidio di quelli che, non a caso, sono stati chiamati i posteduardiani, ormai a loro volta in piena crisi manierista e marginalizzati nella geografia teatrale a più ampio raggio.

Un ritorno di Napoli ad Eduardo, dunque? Non direi. Piuttosto, complice il trentennale, sembra si stia assistendo, anche qui, alla presa d'atto, postuma ma necessaria, dei meriti di una drammaturgia rivelatrice di una eccezionale padronanza delle arti sceniche, che rischiava di volatilizzarsi con la fine del suo stesso Autore, mentre – enucleata dai suoi testi teatrali e approfondita nelle non poche sue riflessioni teoriche – va inverata in nuove, originali messe in scena (Servillo e Fausto Russo Alesi si sono già messi su questa strada), oltre che in una filosofia del fare teatro che nei suoi risvolti estetici ma anche etico-politici, è tutta da reinventare. Sulla scorta di intuizioni e lacerti di saggezza, non solo teatrali, di cui sono piene le interviste rilasciate da Eduardo e che tanta parte occupano del documentario di Saponaro (*La vita che continua*) offerto in anteprima agli *happy few* nel primo dei due appuntamenti eduardiani di cui si diceva. Certo, resistenze e pregiudizi stentano a morire: ancora in questi giorni, ricorrendo a categorie antistoriche, si parla di un Eduardo "piccolo borghese", da parte di chi si fece vindice di una cultura più *genuinamente* popolare, per poi gettarla in pasto al mercato discografico o avvalersene per forme di contaminazione a volte artisticamente riuscite, ma discutibili sul piano politico.

Nel secondo dei due appuntamenti al Ghirelli, di ritorno dal Piccolo di Milano, lo stesso Saponaro ha dato *Dolore sotto chiave*: per l'occasione, data la sua brevità, accompagnato da un altro atto unico, *Pericolosamente*, e fatto precedere, a mo' di preludio, da un adattamento in versi napoletani di una novella di Pirandello, *I pensionati della memoria*. I salernitani, di memoria (e di età!) non troppo corta, ricorderanno l'edizione del *Dolore* offerta al Verdi, il 18 gennaio 1965, proprio dal Teatro di Eduardo, il quale, lasciò la parte del protagonista, a Franco Parenti (uno degli attori di fama nazionale – come De Ceresa, Rina Morelli e Paolo Stoppa – di cui Eduardo amò circondarsi, a riconferma dell'extraterritorialità... del suo fare teatro).

Ebbene, aldilà delle diverse ma altrettanto intriganti interpretazioni – Saponaro fa interpretare il ruolo di Lucia, che fu già di Regina Bianchi, ad uno straordinario Luciano Saltarelli che, con la tenuta, giocoforza melliflua, della sua parte *en travesti*, ne sottolinea il lato grottesco e tragico insieme –, si conferma il perfetto congegno teatrale di un testo dove la lezione della farsa alla Scarpetta si rinsangua con le drammatiche situazioni pirandelliane, aprendosi, nel gioco calibrato delle pause, dei silenzi, dei rumori di scena, al miracolo comunicativo del "non detto": insomma il vecchio gioco scenico resta, ma a condurlo sono le *maschere nude* che Eduardo ha scoperto e continuamente ritrovato nel teatro del mondo. Nella storia di una donna che tiene nascosta per dieci mesi al fratello la morte della moglie, nel timore che il dolore possa schiantarlo, ma anche nel segreto desiderio di rivalsa di una vita infelice, a tener desta l'attenzione dello spettatore vi è un'architettura che non ha più nulla dell'artificialità grottesca del vecchio teatro, ma nemmeno il freddo arrovellarsi nelle spire dei ragionamenti che Tilgher spesso rimproverava ai personaggi del Siciliano. In questo delicato, difficile equilibrio è la grandezza della drammaturgia eduardiana: equilibrio più raro di quanto si creda, difficile da riscontrarsi ormai sui palcoscenici, spesso trasformati in semplice luoghi di *reading* o concerti in prosa, che sono però un'altra cosa: sublime a volte, noiosa tal'altra, spesso inutile. La verità è che non esiste *il teatro* ma *i teatri*, nel rispetto e nel riconoscimento di tutti, magari lasciando ai *pensionati della memoria* la nostalgia del teatro che fu, con la consapevolezza, comunque, della *reciprocità dell'illusione*.■

# Un eclettismo magistrale
## Il cinema di Lattuada

**red.**

Cinque anni dopo la retrospettiva alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, la Cineteca nazionale rende omaggio ad Alberto Lattuada, nel centenario della nascita. Dal 14 al 21 novembre, sono programmate, alla romana Sala Trevi, 20 pellicole e la presentazione del volume *Il cinema secondo Lattuada. Bellezza, eros e stile*, del compianto Gianni Volpi.

Nato a Milano il 13 novembre 1914, figlio del compositore Felice Lattuada, molto presto Alberto scrive di cinema e pittura su riviste e si dedica alla fotografia: «*L'essenza dell'immagine fotografica dovrebbe essere così densa*» scriverà anni dopo «*da rivelare passato, presente e futuro dell'oggetto ritratto, sia esso un essere vivente o una cosa*».

Nel '33 è redattore di «Camminare», periodico di ribellismo giovanile fascista fondato insieme a Mondadori, Anceschi, Paci; dopo gli studi di architettura, entra nel comitato di «Corrente» con Treccani, Sereni, De Grada. Nella seconda metà degli anni '30 si pone alla ricerca di vecchie pellicole nei magazzini dei distributori, creando il primo nucleo della futura Cineteca. Collabora anche a «Tempo illustrato» e a «Domus» con articoli di cinema e urbanistica.

Dopo essere stato assistente di Soldati e Poggioli, esordisce con due film tratti da opere letterarie, di De Marchi (*Giacomo l'idealista*, 1943) e di Zuccoli (*La freccia nel fianco*, 1945): opere nelle quali la raffinata ricerca formale rivela una profonda cultura filmica. In *Giacomo* debutta Marina Berti, che inaugura la serie di giovanissime da Lattuada scoperte e messe davanti alla mdp – compresa la sedicenne Carla Del Poggio, poi sua compagna per tutta la vita –. Gli interessa cogliere sul nascere i primi turbamenti di una *jeune fille en fleur*. Dal lungo elenco citiamo Yvonne Sanson

Set del film *La spiaggia*, 1953.

Set del film *Venga a prendere il caffè da noi*, 1970.

(*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947); Mara Berni, in un episodio del film collettivo *Amore in città* (1953); Valeria Moriconi (*La spiaggia*, 1953); Jacqueline Sassard (*Guendalina*, 1957); Catherine Spaak (*I dolci inganni*, 1960: «la sua schiena fragile e nuda era intensamente suggestiva, purissima. Aveva in sé il mistero dell'androgino...»); ed ancora: Cristina Gajoni, Ira Fürstenberg, Thérèse Ann Savoy, Clio Goldsmith, Nastassja Kinski, Barbara DeRossi, Dalila Di Lazzaro, Eva Aulin.

Considerato dai più cantore di ninfette e raffinato libertino, Lattuada in realtà è un paladino delle battaglie antisessuofobiche degli anni '50-'60, tempi nei quali «il sesso non aveva perso il suo mistero sbandierato su schermi piccoli e grandi, sui giornali, nelle conversazioni da salotto: bastava l'ambiguità di un sentimento suggerito, l'allusione di uno sguardo o un contesto evocativo per destare il massimo scandalo e fu così che la scena in cui la sedicenne Catherine Spaak si sveglia da un sogno erotico, in *Dolci inganni*, scatenò i fulmini dei moralisti e il film fu condannato senza pietà» (G. Satta). A proposito di questa sua predilezione, il regista afferma «La bellezza è come un ancoraggio del quale non si può fare a meno in un mondo che si corrompe giorno per giorno... lo sviluppo del tema della ragazza che diventa donna è una sorta di sicurezza, che prende il posto della religione che non ho».

L'eclettismo è quello dei grandi artigiani del cinema, per i quali è lo stile che dà forza alla visione del mondo che un autore fornisce. Lattuada vuole stigmatizzare le contraddizioni della società contemporanea e il miserevole stato raggiunto dall'ipocrita ceto borghese e, per fare ciò, prende a prestito la letteratura nei suoi più diversi esiti: Gogol, Puskin, Bulgakov, Chiara, Cechov, Bacchelli, Berto, Brancati, Verga, Machiavelli, D'Annunzio, Piovene...

Con *Il bandito* (1946) – storia del ritorno a casa di un reduce che, avendo perso ogni bene ed affetto, si ritroverà in un giro di malavitosi – arriva il neorealismo, al quale Lattuada fornirà un contributo originale anche con *Senza pietà* e *Il mulino del Po* (1949), film che descrive le lotte dei contadini delle campagne padane. Archiviato *Luci del varietà,* girato in tandem con Fellini, sceglie la satira di costume e i temi sociali. Dirige il melò *Anna* (1951), che ruota attorno alla bellezza amara della Mangano, poi il capolavoro *Il cappotto* (1952) e *La spiaggia* (1953), duro attacco all'ideologia perbenista e bigotta. Più avanti si cimenterà in generi diversi con impressionante padronanza tecnica: dall'affresco storico (*La tempesta*, 1958) all'intimismo (*Lettere di una novizia*, 1960), dal noir (*Matchless*, 1958; *L'imprevisto*, 1961) al grottesco (*Venga a prendere il caffè da noi*, 1970).

In Lattuada eclettismo «non significa dissipazione di talento, né superficialità, ma plasticità e capacità di rimettersi in gioco, disponibilità a mettersi al servizio delle esigenze del testo prima di imporre con forza la propria personalità d'autore». (GP. Brunetta). Eppure, in opere così diverse – oltre quelle già citate, da ricordare, almeno, l'epicità de *La steppa* (1962 ), lo spionistico *Fraulein Doktor* (1969), l'incursione nel fotoromanzo de *La cicala* (1980) – , è possibile individuare non pochi tratti comuni: la vocazione letteraria, mai calligrafica; la feroce critica sociale; l'adesione alle intime pulsioni dei personaggi; la gestione dei mezzi spettacolari per tener sempre desta l'attenzione dello spettatore (Ticozzi).■

# Marco Amendolara
## *ancora con noi*

**Ugo Piscopo**

Prima di impiccarsi in una gelida notte di dicembre 1925 nella sua stanza di Leningrado, Esenin scrive a un amico, intingendo il pennino nel suo sangue, un "arrivederci", tagliente come una stilettata, senza concedere spazio a gesti e a consuetudini di saluto. Sono due quartine, le ultime due della sua vita, la seconda delle quali recita, nella traduzione di Curzia Ferrari: *Arrivederci, senza strette di mano, né parole. / E non piangere, non fare il viso triste, / In questo mondo non è cosa nuova morire, / ma neppure vivere è più nuovo.*

È una uscita dalla vita, chiudendo come un automa la porta alle spalle. Là fuori, la luce continua a calare a strapiombo dal cielo sulla scena della vita tutta un ingorgo di sortilegi e deliri. Ed è contro questo destino, questa condizione assurda che Esenin, nel corso della sua movimentata e singolare esistenza, scaglia teppisticamente la sua poesia e in ultimo la sua decisione di strappo irricucibile.

Anche Amendolara sigilla la sua avventura con un'esplicita testimonianza di antitesi all'umano destino. A Salerno e altrove è il 16 luglio 2008, e lui fra tre mesi avrebbe compiuto quarant'anni. Non gli basta essere intellettuale acuto, traduttore fecondo dal latino e dalle lingue moderne, teorico e critico letterario apprezzato. Non gli basta neppure la poesia che, secondo un vulgato luogo comune, dovrebbe essere di lenimento e conforto alla pena di vivere.

Ma non è il 16 luglio 2008 che lo porta alla tragica conclusione: col nulla egli aveva da sempre un dialogo che s'era venuto intensificando nel corso di tutta la sua produzione letteraria. Fino alle sempre più marcate dichiarazioni di nichilismo rilasciate negli ultimi tempi. Ma amici e conoscenti eufemisticamente distinguevano tra il maneggio di topiche figurali e simboli da una parte e, dall'altra, la realtà che ordinariamente impasta il tragico col comico, col grottesco e col banale. Non avrebbero mai potuto ammettere che Marco pensasse sul serio quello che diceva. Ma Marco diceva sul serio, come faceva il poeta sul serio.

Negli ultimi due tre decenni del secolo scorso, ci sono state svolte decisive in Italia (e non solo) in politica come in economia, nel gusto come nella moda. In arte, architettura, musica si diffonde il postmoderno nelle sue varie declinazioni, si riscopre la figura del padre, si fa poesia innamorata e dintorni e sembra quasi che si vogliano di nuovo avvicinare le punte di parola e verità (neoromanticamente). Un postulato appare indiscutibile: la necessità di tagliare i rapporti con la mimesi artistico-letteraria e con le scelte di vita dell'immediato dopoguerra e del decollo industriale. Con la cifra dell'*engagement* (per dirla con Sartre) e con la cinica ludicità linguistica, in quegli anni teorizzata in primo luogo dalla neoavanguardia. Anche per effetto della fine del millennio, ci si comincia a ripiegare su se stessi, sul presente, senza gli alibi dei rinvii al futuro e delle attese millenaristiche. Diviene prioritario scommettere sugli investimenti totali, sulle inclusioni anche delle antitesi, dei paradossi, delle anfibologie, dei sentieri interrotti, per usare un'espressione di Heidegger.

Entro questo clima, matura la vicenda intellettuale e poetica di Amendolara nella sua Salerno, assunta a piattaforma in galleggiamento sul mare di una contemporaneità liquida, sfuggente, ricca di risorse come di veleni. In quanto poeta, Marco si dà il compito di viversi allo spasimo e sul filo del rasoio, consegnandosi a una parola implementata di oggettività e testata sul terreno della perentorietà e dell'oltranza.

Alla sua tragica scomparsa, aveva lasciato un quaderno di poesie inedite, che la madre ha fatto circolare presso amici ed estimatori del figlio. Ora questa silloge è venuta alla luce in una veste di grande decoro: *Il corpo e l'orto. Poesie 2005-2008*, postfazione di Renzo Paris, La vita felice, Milano 2014, pp. 56, € 10,00.

La voce è sempre la stessa, trepidante e vibratile di stupore di fronte al susseguirsi dei giorni, al diramarsi della vita in varie direzioni e manifestazioni, inafferrabili e tuttavia intrise del caldo, tenero, avvolgente fiato del mondo. Come in questa composizione, che occupa il centro della plaquette, come un asse intorno a cui girano le altre sequenze, e che apre a ventaglio il flusso delle forze vitali nell'apercezione oscura, ma inequivoca del corpo e nella rimemorazione dell'appercezione stessa:

*Era tutto orto, lo spazio / che ti abitava: / le radici, le piante, le acque / che sgorgavano piano e formavano / piccole pozze; i vari volatili; / gli alberi, più lontano: nespoli, fichi, / e, oltre, la vigna. / Una lieve follia entrava in te, / corpo di molte presenze.* (p. 23).

Quasi tutte le poesie del quaderno corrono sul filo di un discreto, liminare, ma decisivo dialogo con se stesso, cioè con l'altro che osserva e completa nel silenzio le nostre proposizioni, meditate o estemporanee che siano. Il volumetto si dispone su un registro dialogico e poematico, per singhiozzi e frammenti, che si proiettano puntualmente in avanti e altrettanto puntualmente ritornano su suggestioni, rimembranze, lacerti di intercettazioni precedenti. In queste interrogazioni della Differenza e simultaneamente del Medesimo, si insinuano, per intermittenze e interstizi, suggerimenti affabulatori che si affidano alle varianti, per spostare ogni volta più in là l'accertamento del vero, per marcare lo spostamento verso l'altrove della linea d'ombra entro cui si consuma la vicenda di ognuno.

Così, la corporeità, su cui scommette il poeta – come sulla possibilità di contattare il reale, con tutte le sue concrezioni, residuali nel "corpo" e nell'"orto" (le due figure a cui richiama il titolo della raccolta) – finisce per dimostrarsi nient'altro che allusione, ingannevole fantasma. Perché, sotto la sua veste, c'è il nulla. Perché nel teatro del nulla, vi sono ritorni infiniti, ma vi possono essere interruzioni definitive e perdite irrecuperabili, proprio come è detto nella chiusa di una delle poesie più intense: *Vertumno ci insegue, / ma dalla nascita possiede / i nostri corpi / e la nostra logica. / È dentro di noi, il dio / delle vegetazioni e / dei cambiamenti: il sorriso / diventa ghigno, la ruga / un graffio nell'osso, / il corpo niente, / se poi non si riaccende.* (p. 15).

Ed è su questa cesura totale dei ritorni, che il poeta si affaccia il 16 luglio 2008 come dall'alto di un burrone con una passione totale.■

le cronache del salernitano
*direttore responsabile* tommaso d'angelo

*ulissecronache* è a cura di
francesco g. forte

*redazione*
via r. conforti 17 – salerno, tel. 089237114
e.mail cronacasalerno@gmail.com

*consulente editoriale* andrea manzi
*progetto grafico* luigileone avallone
*assistente di redazione* roberta bisogno
*ricerche iconografiche* oèdipus edizioni

*stampa* tipografia gutenberg s.r.l. – fisciano (sa)

## EDUARDO // *REA*

pensiero fisso ai limiti di una metodica follia, in vitro, squartata ed esaminata da ogni parte, ricomposta, poi, e buttata via come un ferro vecchio. In lui, in maniera disordinata e oscura, ha agito anche il filone più segreto della nostra cultura: il nostro bisogno di ricercare non il perché esistiamo, ma il perché qualcuno si è preso lo sfizio di crearci: di creare una schifezza simile. Chi esce dall'aver visto uno spettacolo di De Filippo se ne va a casa con la coda fra le gambe o come chi ha ricevuto una bastonata tra capo e collo o con la coscienza un poco sporca. Questo risultato l'attore De Filippo lo ottiene con mezzi da nulla, con mezze parole, con parole appena soffiate senza neanche parlare, sfruttando il patrimonio mimico che in lui raggiunge la vetta e la somma di tutta la storia e la tecnica del teatro napoletano. In questo senso, Eduardo ci rappresenta fino a inserirsi tra noi come una categoria antropologica, come un'ombra che ci segue e ci precede. Eduardo è uno Charlot mediterraneo. *Sik sik* è questo. La conquista come che sia di una «degnità». Il prezzo e lo strazio. Scavando in questa direzione, nei depositi del locale, refrattario alle avanguardie di ogni genere, il suo teatro, che si avvale del dialetto, ma come chiave per aprire e rendere leggibili altri linguaggi, ha potuto compiere il giro del mondo; e ottenere lo stesso strepitoso successo ovunque giacché — qui è il punto — nei depositi locali di ognuno c'è il rischio di essere, di volta in volta, un sik sik, di cadere tra «questi fantasmi». Di trovarsi immischiati in un'epopea miserabile come «Napoli milionaria» o di ascoltare voci misteriose come le «Voci di dentro». Nato nel 1900, De Filippo a sei anni è già sul palcoscenico, su uno speciale palcoscenico. È un vantaggio, ma anche un pericolo. Un vantaggio perché il suo habitat è il teatro, le sue tecniche, i suoi trucchi; un pericolo perché deve disfarsi di una eredità ingombrante, quella scarpettiana, paralizzante. Per uscir di sotto da quel mantello di risate impiegherà una fatica e un tempo relativamente enormi. È come un uomo che deve cercare la via tra la nebbia e la via si chiama: «Sik sik», «Natale in casa Cupiello», «Napoli milionaria», «Questi fantasmi», ecc. Deve spogliare Pulcinella, togliersi il pagliaccio e la maschera. Dare un'anima al fantoccio. Passare da un'ebete risata a un sorriso velato di malinconia e quasi di gelo. Del resto, il De Filippo fu uomo talvolta arido, tal altra bigotto e predicatorio e la sua arte risente del didascalico e del moralistico. Tre gridi soffocati la dominano: «'A mamma è mamma!», «I figli so'figli!» ed «I denare so' 'a voce 'e l'omme!»■

*Sik-Sik l'artefice magico*: l'anno prossimo lo porto a Tokyo. Il germe del lavoro di Eduardo: l'opera che dagli Scarpetta e dai Petito, lo proietta di colpo nel gran teatro novecentesco. Il personaggio della mia carriera al quale sono più affezionato con *Amleto* e con il *Borghese gentiluomo*, e non li metto in ordine di importanza.

Carlo Cecchi
30 ottobre 2014

# Franco Parenti

*Alla morte di Eduardo, Franco Parenti – già attore con il Maestro napoletano nel biennio 1964-65 – è al Carignano di Torino, impegnato nelle repliche de* I promessi sposi alla prova *e sta per debuttare al Piccolo di Milano come protagonista de* La grande magia*, con la regia di Giorgio Strehler. Prima della recita serale, commemora Eduardo, dicendo, tra l'altro:*

Da questo microcosmo, il palcoscenico, sera dopo sera, Eduardo con la sola forza di sé ha parlato al mondo. Quella voce ora tace per sempre, la rimpiangeremo, ci mancherà, eccome ci mancherà. Come il suo amore per il teatro ben fatto, per il teatro necessario. Con Eduardo quel teatro se n'è andato o, per lo meno, se ne sta andando a poco a poco. È un teatro essenzialmente d'attore. In questo senso, la lezione di Eduardo è stata grandissima. Da lui bisognava prendere, era un eccezionale direttore d'attori. Quando recitai con lui ne *L'arte della commedia* e ne *Il Berretto a sonagli*, lo seguivo passo passo, cercavo di prendere da lui tutto ciò che potevo. Certo era irraggiungibile. Stavo sempre in quinta a studiarlo. Aveva una tecnica straordinaria, che spariva e diventava pura arte. Recitava in maniera musicale, non parlava un dialetto, parlava una lingua, e anche i suoi inceppamenti erano composizione in un ritmo musicale di tutta la frase. Purtroppo l'arte dell'attore come grande creatore di figure umane, sta scomparendo. Il cinema e la tv richiedono ormai piccole cose, parvenze rispetto alla grandezza del teatro. Eduardo è stato davvero l'ultimo e ci lascia il rimpianto del teatro.■

IL FRATELLO DELLA COSTA A ROMA (1951)

– LARGO! LASCIATEMI PASSARE; SONO LA GRANDE FILIBUSTA!
– MI DISPIACE, MA QUI PASSA SOLO LA FILIBUSTARELLA!

IL FISCO (1958)

– SE IL FISCO S'ACCORGE CHE POSSIAMO PERMETTERCI IL LUSSO DI FARCI UNA MACCHIA DI BURRO E DI TOGLIERLA CON LA BENZINA!!!

**Due secoli di satira in Italia (9)**

*Il Travaso delle Idee* (1900-1966) è uno dei maggiori e più longevi giornali satirici italiani. Il titolo non è nuovo, perché già nel 1869 era uscito a Pavia un foglio umoristico intitolato *Il Travaso d'Idee*, fondato da un singolare personaggio, *Tito Livio Cianchettini* (1821-1900), editore e venditore di giornali, scrittore e filosofo di strada, autodefinitosi "fustigatore dei costumi, riparatore dei torti, risvegliatore di coscienze, delatore e ammonitore di soprusi, estremo combattente di ogni perpetrabile ingiustizia". Del giornale è "scrittore, revisore e stampatore responsabile", ma anche venditore ambulante, grazie ad una edicola (di legno) mobile di sua invenzione, un parallelepipedo con tre pareti, ciascuna con un'apertura e la scritta *Direzione*, *Vendita*, *Cassa*. Il suo motto era *Accidenti ai capezzatori*, ossia a "coloro che vorrebbero impormi la *capezza* come a bestia da tiro o da soma".

# Letture

**fgf**

Il piovoso inverno gerosolimitano del '59. Sono ancora aperte tutte le ferite della Guerra del 1956. Un giovane universitario, Shemuel Asch (è anche il nome dello scrittore yiddish che in un romanzo del 1939 raccontò il tradimento di Giuda) – sensibile, socialista e asmatico – non riesce a portare avanti una sua ricerca (*Gesù visto dagli Ebrei*), anche per le delusione di essere da poco stato lasciato dalla sua fidanzata, Yardena, e per il crack finanziario che ha colpito la sua famiglia.

Sul punto di allontanarsi dalla città il giovane legge per caso un annuncio: «A studente celibe (...) dotato di competenza storica, offronsi alloggio gratis e modesto stipendio mensile in cambio di cinque ore serali di compagnia a settantenne invalido, colto ed eclettico (...) bisognoso di conversazione». Shemuel, pur timido e convinto della propria inadeguatezza, accetta l'incarico. La casa, con il suo intenso profumo di bucato, è fuori d'ogni sguardo, ben riparata da un giardino ombreggiato da fichi, piante da fiori e fusti di Passiflora. Ma su tutto dimora il silenzio. «Non era un silenzio di quel genere trasparente che chiama a sé, invita a raggiungerlo. No, era un silenzio indifferente, arcaico, un silenzio che volgeva le spalle».

Con l'anziano intellettuale invalido, Gershom, vive una donna affascinante, Atalia (nell'*Antico Testamento*, è il nome della regina di Giuda), figlia di un membro del Comitato Nazionale contrario alla fondazione dello Stato (e, per questo, bandito dalla comunità come traditore). La donna non è più tanto giovane, ma il suo profumo di violetta inonda ogni luogo della misteriosa magione. Il desiderio coglie Shemuel e, del resto, la dama provoca.

I tre protagonisti paiono bastare alla narrazione, vivi e vitali quali sono. Anche se Propp è dietro l'angolo: per conquistare la misteriosa donna – vedova di Micah, matematico, figlio di Gershom, scomparso nella guerra del '48 – il giovane dovrà, infatti, lottare contro nemici poco visibili, fantasmi in verità, demoni inafferrabili, atroci memorie di guerra. E contro la sua ossessione: Giuda, il più antico dei traditori – curiosamente, la stessa Atalia lavora in un'agenzia investigativa specializzata in tradimenti!

Un romanzo di interni in cui contano i dettagli, compresi gli squarci solenni di paesaggi umili, di pini e di pietra e la luce di miele che accarezza Gerusalemme d'inverno.

Il tema centrale del libro è, dunque, il tradimento. Quello di Giuda, che Oz esplora con straordinaria empatia, conducendo il lettore dentro un itinerario che privilegia il sovvertimento del più tradizionale e lungo (ha retto duemila anni) dei pregiudizi: «Il mio Giuda crede in Gesù più di quanto Gesù creda in se stesso» ha detto Oz in una recente intervista: «Il mio Cristo non vuole farsi crocifiggere, ha paura, gli piacerebbe abbandonare Gerusalemme e tornare nella sua Galilea, mentre Giuda è convinto che solo con Gesù sulla croce il mondo possa essere redento; dei trenta denari non gli importa niente».

Così, entro questo luogo *recintato* e talora concentrazionario, Oz – che per trent'anni ha vissuto e lavorato in un kibbutz –, lascia che i suoi personaggi vivano le loro piccole storie all'ombra della Grande Storia dell'uomo e dei conflitti, di Cristo e degli Ebrei, e di Giuda senza il quale, sostiene Shemuel, «non ci sarebbe stata la crocifissione, e senza la crocifissione il cristianesimo non sarebbe mai esistito». Un buon argomento per rafforzare domande e dubbi sempre vivi sul sionismo e non solo.

Amos Oz, *Giuda*, Feltrinelli 2014, trad. Elena Loewenthal, pp. 336, € 18,00.■