

Milano anni 50/60, crocevia della cultura

Le voci di dentro

commedia in tre atti

di Eduardo De Filippo

Perché Eduardo?

Dal momento che stiamo parlando nel ciclo «Milano anni 50/60, crocevia della cultura, periodo tanto intenso per la nuova attività teatrale, non è possibile non accennare ad Eduardo che è un personaggio di tale importanza per il teatro che non si può trascurare. Tenendo poi conto che in quel periodo egli è stato presente con sue opere a Milano, quella Milano che stava nascendo come centro di cultura teatrale con il Piccolo Teatro di Grassi e Strehler.

In questa fase mentre regnavano Brecht, Goldoni e Shakespeare, la società di Eduardo ha rappresentato una ventata di aria sociale differente , capace di descrivere con linguaggio popolare sentimenti fondamentali dell'animo umano. La lingua stessa, il napoletano verace, è stato elemento di chiarezza come con l'italiano non si sarebbe potuto fare. Elemento fra l'altro indispensabile per rappresentare un disagio sociale sul quale riflettere pur con il sorriso amaro che lo contraddistingue

Perché Eduardo?

Le critiche al vivere quotidiano della gente, talvolta rappresentata come pupazzo impazzito, è un esame profondo e tristemente amaro. Tutti i difetti vengono colpiti, perbenismo, ipocrisia, vigliaccheria, all'interno di episodi di dolore, benessere e passioni.

Forse le opere di Eduardo sono legate più all'oralità che alla scrittura e, sicuramente, più facili d'ascoltare che da leggere; egli stesso è autore ed attore insieme, con un legame difficile da scindere. Autore però che sa costruire un mondo intenso e contemporaneamente assolutamente accessibile a tutti per offrire insieme vero teatro ad ogni classe sociale.

Troviamo in Eduardo (e specialmente ne «Le voci di dentro») la realtà di un'Italia di fine guerra: la povertà, la fame, i rapporti umani che si stanno ricostruendo, ma che, per realizzarsi devono essere portati all'attenzione e discussi e criticati, come le speranze per un futuro di prosperità, ed i diversi modi di ricercarla, onesti o meno. La validità di valori antichi che devono essere ripresi se si desidera risollevarsi. La impossibilità di vivere senza cambiare i parametri di riferimento, senza avvicinarsi all'altro con volontà di riprendere valori universali di coesistenza.

Eduardo De Filippo

Eduardo nasce a Napoli il 24 Maggio 1900 da Eduardo Scarpetta e Luisa De Filippo (nipote della moglie Rosa De Filippo), secondo di due fratelli Titina e Peppino. Lavora fin da piccolo con la compagnia del padre operando per anni in tutti i settori.

Nel 1920, militare, scrive la sua prima opera «Farmacia di turno», atto unico.

Va e viene dalla compagnia di Scarpetta e nel 1931 fonda con i fratelli la «Compagnia del teatro umoristico napoletano» e mette in scena «Natale in casa Cupiello». Nel 1933 conosce Pirandello e mette in scena «Liolà». Nel 1933 traduce in dialetto napoletano «Il berretto a sonagli» e continua la collaborazione con lui mettendo in scena «L'abito nuovo» al Manzoni di Milano.

Nel '45 si separa dal fratello che giudica capace solo di parti comiche mentre Eduardo vuole scrivere cose sempre più impegnate. Presenta a Napoli «Napoli milionaria». Nel '46 a Roma presenta «Filomena Marturano». Nel '48 è a Milano al Nuovo con «La grande Magia» quando la sorella che ne è protagonista si ammala ed Eduardo scrive e mette in scena «Le voci di dentro».

Eduardo De Filippo

Negli anni del dopoguerra, divorzia dalla moglie e inizia impegni cinematografici. Nel 1958 assume la direzione del Teatro Stabile di Napoli. Nel '59 mette in scena «Sabato, domenica e Lunedì» e «Il sindaco del rione sanità». Nel '60 muore la figlia Luisa. Nel '61 si sposa di nuovo. Inizia la collaborazione con la Rai per la trasmissione delle sue commedie. Collabora con De Sica per il film «Ieri, oggi, domani» e mette in scena «Tommaso d'Amalfi» scritto da Modugno. Nel '64, durante il Maggio musicale fiorentino, mette in scena «Il naso» di Sostakovic. Nel '73 debutta «Gli esami non finiscono mai».

Nel '77 si sposa per la terza volta. Nell' 81 viene nominato Senatore a vita ed insegna drammaturgia alla Università Statale di Roma. Nel 1984 mette in scena «La tempesta» di Shakespeare.

Il 31 Ottobre 1984 muore dopo un mese di ricovero in clinica.

Le voci di dentro

Atto 1

La famiglia **Cimmaruta** è composta da **Pasquale**, il padre, **Matilde**, la madre, che fa l'indovina, **Rosa**, la sorella di Pasquale, che coordina la casa insieme alla cameriera **Maria**, dai figli, **Elisa**, che fa la stenografa e **Luigi**, nulla facente.

E' considerata una famiglia benestante per il lavoro della madre che a Pasquale non piace e per la gente che mormora su di esso.

Nelle prime scene sono Rosa e Maria che, insieme al portiere **Michele**, tengono la scena. Molto bello è il racconto di Maria sul sogno «*O' verme bianco*». Entrano in scena Pasquale e Matilde e, per la prima volta si nota l'insofferenza di Pasquale per il lavoro della moglie, al quale, del resto, sa di non poter rinunciare.

Entra con una scusa **Carlo Saporito**, che con il fratello **Alberto** ha una piccola attività di apparecchiatore di feste. Carlo racconta di una cena la sera precedente «*Cento grammi di olive e un piede di porco*» le cui conseguenze l'hanno fatto stare male. Ciò non gli evita di mangiare a più non posso tutto quanto si sta preparando in casa Cimmaruta.

Le voci di dentro

Atto 1

Entra in scena Alberto Saporito e in questo momento sappiamo che ha denunciato un delitto fatto dalla famiglia Cimmaruta. Non se ne sa di più per ora, ma Alberto, su suggerimento del brigadiere deve tenere occupati i membri della famiglia fino al suo arrivo. Ciò avviene dopo alcuni temi discorsivi conclusi con un altro pezzo famoso *«I morti sono assai»*, nel quale si anticipa il perché dell'accusa.

All'arrivo del brigadiere il tutto si chiarisce. Alberto accusa tutta la famiglia di aver ucciso il suo amico Aniello Amitrano *«di averlo attirato in casa, con l'arma della seduzione di questa donna, l'hanno sgozzato, derubato e fatto sparire il cadavere»*. Afferma poi di sapere dove in casa loro sono i documenti.

Mentre il brigadiere si allontana con tutta la famiglia, egli ne va alla ricerca sicuro di ricordarne il luogo, ma non ne trova. E' allora e solo allora che dice, rivolgendosi al portiere che l'aveva assistito nella ricerca, *«Miche', io me lo sono sognato .. , ma così naturale ..., ma che bel sogno»*.

Le voci di dentro

Atto 2

Siamo in casa Saporito che è uno stanzone pieno di attrezzature per le feste. Su una scala a pioli vive **Zi' Nicola**, detto Sparavierze, perché, isolatosi dal mondo perché l'umanità è sorda ed è inutile cercare di parlarle, sfoga ogni sentimento sparando botte e granate e sputando a chi sta sotto in segno di disprezzo.

Carlo cerca di vender il più possibile del contenuto del loro magazzino, ritenendo il fratello, che ha confessato di non avere prove e che forse si era sognato il delitto. Carlo sa che senza il fratello non potrà vendere alcunché e cerca di fargli firmare un documento per essere nominato gestore del patrimonio con pieni poteri. Alberto rifiuta fino a quando non si riterrà necessario. («*Un fratello in carcere*»). Zi' Nicola spara dei colpi che significano che Alberto deve stare attento.

Segue poi una delle parti più significative della commedia. Tutti i componenti di casa Cimmaruta vanno con scopi diversi ad incontrare Alberto per accusarsi a vicenda dell'omicidio, pensando che Alberto abbia realmente i documenti e che possa farne uso. Alberto sta al gioco e raccoglie tutte le accuse. Eccezionale il colloquio con Pasquale («*La gente è fatta molto male*»).

Le voci di dentro

Atto 2

Zi' Nicola esce dal suo mezzanino e rompe il silenzio con « Per favore, un poco di pace», ritorna indietro e si vede una violenta luce verde. Si è liberato del mondo.

Non ha retto alla testimonianza di fatti e misfatti dell'umanità.. Non ha alla fine retto il confronto con il presente. Vive solo nel suo rifugio squallido pieno di cose ormai inutili, ma a lui molto care, e per questo quando vede lo squallore del presente e l'ignominia di alcune persone sputa di sotto e si lamenta con i botti.

Ha infatti da tempo rinunciato a parlare ad una umanità sorda e per farsi capire si serve dei fuochi artificiali. E' un sognatore che si esprime con i segni antichi della gioia e della festa. E' poi per Alberto la memoria storica che gli dà la forza di denunciare il presente. Alla fine dirà *«Avive ragione, zi' Nico'. Non vulive parlà cchiù ... C'aggia a ffà, zi' Nico'. Tu che ha campato tant'anni e che avevi capito tante cose, dammi nu cunziglio.. Dimmi tu :C'aggia a ffa'? Parlami tu.. Non ho capito, zi' Nico', parla cchiù chiaro!»*

Le voci di dentro

Atto 3

Sempre in casa Saporito. Alberto parla con Michele che gli ha raccontato della questione della vendita del magazzino e di cosa ha sentito del contatto col compratore. E' la famosa scena intitolata «Il giudizio universale» quando Alberto si rende realmente conto della falsità e vigliaccheria del fratello.

Entra poi in scena Maria che lo avverte dell'intenzione dei Cimmaruta di liberarsi di lui, invitandolo ad una gita insieme, essendo sicuri che con la sua sparizione non si potrà più esibire alcun documento. Di fronte però al suggerimento di scappare, andarsene, Alberto rifiuta a vuole stare al gioco e dice a Maria che ha i documenti.

Dopo un po' entra Pasquale e l'invito diviene ufficiale. Alberto dovrà uscire dopo tutti loro dal portone per vitare che la gente pensi che si va divertire pur avendo il lutto per lo zio.

Pasquale poi si raccomanda di non dire nulla a nessuno, neppure al fratello.

Le voci di dentro

Atto 3

Arriva il brigadiere che deve arrestare Alberto perché non si è trovato Aniello Amitrano e non ci sono documenti che comprovino l'omicidio. Ma Alberto:

«Ma io i documenti ce li ho e ve li voglio presentare. Aspettavo la gioia di poter dir a questa gente di qual crimine si sono macchiati e si macchiano giorno per giorno. Assassini siete e ve provo subito ... Ecco qui Aniello Amitrano».

Il brigadiere dice che così tornerà la stima tra le due famiglie. Pasquale chiede allora perché sono stati chiamati ancora assassini.

Segue l'altro famoso pezzo che rende conto di quale crimine si siano macchiati i componenti della famiglia.

Le voci di dentro

Atto 3

«Mo' volete sapere perché siete assassini? E che v'ò dico a ffa ? Che parlo a ffa? Chisto, mo', è 'o fatto 'e zi' Nicola ... Parlo inutilmente? In mezzo a voi, forse, ci sono anch'io e non me ne rendo conto. Avete sospettato l'uno dell'altro: o' marito d' 'a mugliera, 'a mugliera d' 'o marito, 'a zia d' 'o nipote, 'a sora d' 'o frate... Io vi ho accusati.. E non vi siete ribellati, eppure eravate innocenti tutti quanti...Lo avete creduto possibile. Un assassinio lo avete messo tra le cose normali di tutti i giorni.... Il delitto lo avete messo nel bilancio della famiglia! La stima, don Pasqua', la stima reciproca che ci mette a posto con la nostra coscienza, che ci appacia con noi stessi, l'abbiamo uccisa... E vi sembra un assassinio da niente? Senza la stima sin può arrivare al delitto. E ci stavamo arrivando. Pure la cameriera aveva sospettato di voi... La gita in campagna , la passeggiata in barca .. Come facciamo a vivere, a guardarci in faccia?...»

Teatro del primo novecento

Il teatro borghese dell'ultimo 800, popolato di "mattatori" e "divine", si confronta con nuove forme di intrattenimento per le masse. L'irruzione futurista ne cambia decisamente il modo. Il teatro a quel tempo era al più considerato uno svago serale. Il pubblico vi ritrovava il suo modo di vivere normale: nessun turbamento effettivo. Erano drammi per la maggior parte "melo" dove trionfava l'attrice lacrimosa o l'attore mattatore.

L'irruzione del **Futurismo** coinvolge ogni rapporto sociale ed artistico ed anche il teatro ne subisce le conseguenze.

I futuristi aggrediscono con disprezzo l'esistente, ne entrano nel vivo spezzandone i canoni. Essi vogliono lo spettatore creatore del testo ed un teatro senza limiti spaziali. La trama non deve aver un contenuto, ma essere composto da «sintesi», cioè da parti recitate, anche senza coerenza, contenenti anche sketches e gags. Il pubblico è tenuto ad una partecipazione continua.

Teatro del primo novecento

Nello spettacolo sono uniti declamazioni, esibizioni, mostre di quadri, massicci attacchi al pubblico. Dalla stanza chiusa all'aperto, dal cosmo al caos. Neologismi, suoni meccanici. Dal teatro della parola al teatro di visione.

Sono gli anni dell'interventismo nella prima guerra mondiale, intervento che il futurismo sollecita a fondo, ma sono anche gli anni di Caporetto. Della paura e della povertà. I futuristi non potevano non essere contestati.

Nell'Italia vittoriosa in seguito, ma con le scarpe bucate, col desiderio di tranquillità, con la volontà di fermarsi per ricucire le ferite e poi con il fascismo incombente, non ci può essere più spazio per la loro novità.

Forse solo ne '68, grazie a nuove congiunture storico sociali e una nuova consapevolezza politica, rinascerà un modello eversivo simile con le sue contestazioni anti conservazione, anti apparato, con gli happening per le strade, con la richiesta di libertà di parola e di sesso.

Il teatro del primo novecento

Il Futurismo, anche se di breve durata e consumatosi con una specie di restaurazione, è riuscito a far nascere alcune categorie drammaturgiche che sconvolgono il teatro (scena nuda, montaggio che mescola reale e sogno con un legame simbolico, voracità nell'esposizione).

Un teatro che cerca di mediare l'eversione futurista con una realtà normale è il **teatro grottesco** che inizia la sua attività nel 1916 con «La maschera ed il volto» di Luigi Chiarelli.

In quest'opera si staglia la figura del «soggetto epico» (Raisonneur) che non entra trionfalmente nel dramma, ma ne resta prudenzialmente fuori. E' il ragionatore che solleva la coscienza critica del pubblico e smaschera le finzioni dei personaggi.

E', in un certo senso, una riproposizione più delicata ed attenta della ricerca della critica da parte del pubblico e, quindi della sua partecipazione attiva.

Il teatro del primo novecento

Anche altre manifestazioni del «grottesco» sono da evidenziare. L'annullare la drammaticità con motti di spirito, tradurre il tormento amoroso nella indifferenza emotiva. Tutto si fa per sopravvivere ai tempi. E' però un modo di snaturare le emozioni e il pubblico va sempre più a preferire altri tipi di spettacolo. In tutto ciò anche solleticato dalla maggior parte dei critici che mettono in evidenza le astrazioni, il simbolismo eccessivo, l'assenza di animo e la frammentazione della trama: tutti residui del futurismo.

Nello stesso tempo nasce **l'avanspettacolo**, preannuncio del **teatro dei varietà**, che si andrà ad accostare con personaggi come Pratolini e Fregoli. E' un teatro di evasione, come tale è anche l'avanspettacolo ed essi si andranno ad imporre con la sempre maggiore influenza del fascismo e che saranno legati al regime per il loro lavoro di unione con il regime. E' una satira lieve, molto lontana dalla critica, che non può dare fastidio. Ed al regime va bene all'inizio. Quando diventerà più dura, verrà grandemente eliminata e sostituita con Radio e Cinema guidati dal governo.

Il teatro del primo novecento

Come detto, durante il periodo fascista il teatro decade di importanza. Si diffondono Radio e Cinema, dipiù facile controllo da parte delle autorità. Il teatro si muove su direzioni contraddittorie, tra **commissioni di stato** e **esperienze tardo romantiche**, che il regime non può o non vuole controllare. Nei grandi centri si può trovare un teatro colto, mentre nei piccoli centri si potrà avere un teatro alternativo, con evidenti accenni popolari. Questo teatro viene appositamente lasciato abbastanza libero essendo privo di argomenti pericolosi. La commedia di regime tende, come ogni altra forma di spettacolo, ad incensare il regime sia con il teatro che, e soprattutto, con il cinema e la letteratura. Il regime è sempre venerato, i soldati sono tutti eroi. Tutto deve essere una manifestazione di acquiescenza al potere.

Il teatro del primo novecento

Questa è anche l'epoca dell'affermazione di Pirandello, Rosso di San Secondo. Il diverso, il non allineato non si possono presentare oppure lo si deve fare in modo consolatorio oppure mantenendo le caratteristiche in forma onirica.

Nasce il **teatro Crepuscolare** che mette in scena quanto vi è di intimistico nella vita borghese. Nelle trame si ribadisce un destino di mediocrità senza alternativa, la figura dell'anti eroe, si ritrovano i conflitti di classe nei quali quasi sempre aristocrazia e borghesia sono in conflitto, che alla fine però si concretizza in accordo finale.

Forse l'unico vantaggio di questo periodo è che le protagoniste femminili vengono rivalutate (pensiamo ai film con Lydia Borelli e Marta Abba). Me è una donna che compare negli spettacoli anche in misura notevole, ma che nella vita normale è sempre la madre dei figli e dei soldati. Dovrà arrivare la fine della guerra e la Repubblica perché le cose si modifichino.

Il teatro del primo novecento

Con Massimo Bontempelli e Rosso di San Secondo si assiste ad una ripresa del **mito** di fine Ottocento. Il teatro, la cui debolezza di fronte alle avanguardie è stato senza difesa per anni, può rinascere se prima si comprende il perché della morte. Abbiamo visto che soffre non essendo più né l'unica forma di divagazione, né la più pronta a reagire. Potrà sopravvivere solo se si trasformerà in spettacolo effimero da consumare velocemente. Ci stiamo avvicinando ad una terza età del teatro, dopo la classica e la romantica, che corrisponde al recupero dei miti dei popoli (forza, sesso, potenza, potere e così via). Si rinnovano i concetti di tempo e di spazio localizzandoli fuori di noi. Con Rosso di San Secondo, questo mito si fa patetico e doloroso, seguendo in toto il gusto del pubblico. Con Bontempelli, i miti hanno fondamentalmente un aspetto onirico.

Eduardo De Filippo



