

University of Strathclyde  
School of Humanities

**EDUARDO TRADUTTORE E ADATTATORE  
EDUARDO TRADOTTO E ADATTATO**

**by**

**Armando Rotondi**

A thesis presented in fulfillment of  
the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

2012

This thesis is the results of the author's original research. It has been composed by the author and has not been previously submitted for examination which has lead to the award of a degree. The copyright of this research belongs to the author under the terms of the United Kingdom Copyright Acts as qualified by University of Strathclyde Regulation 3.50. Due acknowledgement must always be made of the use of any material contained in, or derived from, this thesis.

Date:

Signed: (Armando Rotondi)

## **Eduardo traduttore e adattatore – Eduardo tradotto e adattato**

### **Abstract**

Eduardo De Filippo, universally known as Eduardo, is the most important Neapolitan playwright of the twentieth century. The number of critical and academic studies on his works is vast, but little has been written about his relationship with the foreign stage, and especially with English-speaking theatre. Some information can be found in, for example, the appendix to the books by Isabella Quarantotti De Filippo and by Barbara De Miro D'Ajeta, or in the chapter dedicated to Italian theatre by Gunilla Anderman in her *Europe on Stage*.

The central purpose of this thesis is, therefore, to analyze the complex relationship between Eduardo and the English-speaking world, using a varied methodology which includes elements of translation studies and aspects of theatre history. The opening chapter provides an introduction which examines general aspects of theatre translation, the differences between translation and adaptation and the specific problems related to the translation of Neapolitan dialect into English. Thereafter, the body of the work is divided into two main parts where I study the two-way relationship between Eduardo and Anglophone world.

In the first part, “Eduardo traduttore e adattatore”, attention is focused firstly on Eduardo’s adaptation of the short story by O. Henry *The Gift of the Magi*, the basis of *Natale in casa Cupiello*, and then on his work as translator-adaptor of William Shakespeare’s *The Tempest*. The issue is analyzed from a philological perspective, but also examines the staging of Eduardo’s *La Tempesta*, and considers the influence of Shakespeare on the entire output of the Neapolitan playwright.

In the second part, “Eduardo tradotto e adattato”, I analyze the translations, adaptations and stagings of Eduardo’s works for British and American theatres. After an introductory overview of the translations and productions of Eduardo through the world, I shift my attention to the specific cases of the United Kingdom and of the U.S., analyzing: *Filumena Marturano*, *Sabato*, *Domenica e Lunedì*, *Natale in casa Cupiello*, *Questi fantasmi!*, *Napoli milionaria!*, *Il sindaco del Rione Sanità*, *Le voci di dentro*, *La Grande Magia* and five one-act plays.

The works are analyzed individually in monographic chapters which highlight both the translational and the theatrical aspects. In the first case, I compare the original texts with their English versions, noting differences in meaning and linguistic choices. As regards theatrical staging, I base my analysis on journalistic material from major newspapers of the period such as *The Times*, on interviews and biographies of actors and directors involved in the performances, as well as on previous critical and academic contributions on the subject.

At the end of the thesis, there is an appendix with interviews with directors and translators who have worked on Eduardo's plays.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank several people for their invaluable assistance. My supervisor, Prof. Joseph Farrell, provided me with continuous guidance and support. It is thanks to his support, his careful reading of the various drafts of the thesis and his useful feedback that it reached its completion. I am also grateful to the University of Strathclyde for providing me with financial assistance in the form of a three-year John Anderson Grant.

I would also thank all the Italian Staff of the School of Humanities of the University of Strathclyde and especially: Dr Philip Cooke, Dr Paul Hare, *Cavalier* Andrew Wilkin, Ms Francesca Perazio. I would am also grateful to my PhD colleagues Rossella Merlini, Alessandro Valenzisi and Gianluca Fantoni, for the continuous sharing and exchange of knowledge.

I also am indebted to my professors in Italy, who were my mentors in my previous BA and MA courses. I would like to thank Prof. Beatrice Alfonzetti, University of Rome “La Sapienza”, for her continous advice on Eduardo De Filippo’s works. I am glad to aknowledge the expertise of the “Dipartimento di Filologia Moderna” of the University of Naples “Federico II”, and especially that of Prof. Giuseppina Scognamiglio and of the Head of the Department, Prof. Pasquale Sabbatino. Thanks to the opportunities they have given me, I have had the possibility to improve my skills as a scholar.

I would like to thank Eugenio Monti Colla, Antonio Sinagra, Deborah LaVine, Tori Haring-Smith and Jennifer Gargiulo for the valuable interviews that they gave me.

Finally, I have a huge debt to my family and my friends in Glasgow and Italy, especially to my mother Elena who was of great assistance in editing this thesis.

## Indice

Introduzione .....	8
1. Tradurre e adattare a teatro: problemi generali .....	13
1.1 Tradurre il teatro.....	13
1.2 Traduzione e adattamento.....	19
1.3 Tradurre il dialetto teatrale napoletano in inglese .....	21
PARTE PRIMA - Eduardo traduttore e adattatore .....	25
Eduardo adattatore e traduttore .....	26
1. Eduardo e O. Henry: da <i>The Gift of the Magi</i> a <i>Il dono di Natale</i> .....	27
2. Eduardo e Shakespeare.....	46
2.1 Dall'inglese di Shakespeare al (mondo) napoletano di Eduardo: due versioni di <i>The Tempest</i> .....	46
2.2 Eduardo e la messa in scena de <i>La Tempesta</i> .....	58
2.3 Eduardo e Shakespeare: gli altri testi da <i>Sogno di una notte di mezza sbornia</i> a <i>L'erede di Shylock</i> .....	74
PARTE SECONDA - Eduardo tradotto e adattato .....	93
1. Eduardo sui palcoscenici esteri: alcune considerazioni preliminari .....	94
2. Una prima mappatura di Eduardo nel mondo anglofono .....	112
3. <i>Questi fantasmi!</i> : dal debutto a Oxford a <i>The Souls of Naples</i> e la sfida di Eduardo inglese a Napoli.....	124
3.1 Eduardo e la sua prima a Oxford.....	124
3.2 <i>Oh, These Ghosts!</i> : una traduzione letterale.....	129
3.3 I fantasmi dannati di Maria Tucci .....	136
3.4 <i>The Souls of Naples</i> di Michael Feingold e John Turturro: Eduardo in inglese va in scena a Napoli .....	140
4. <i>Saturday, Sunday, Monday</i> di Franco Zeffirelli: Laurence Olivier introduce Eduardo nei repertori.....	153
4.1 Laurence Olivier recita Eduardo a Londra e in televisione.....	153
4.2 Le altre versioni di <i>Saturday, Sunday, Monday</i> .....	164

5. <i>Filumena Marturano</i> : la commedia più tradotta e rappresentata.....	167
5.1 Le <i>Filumena Marturano</i> di Bentley e Ardito .....	168
5.2 La <i>Filumena Marturano</i> di Olivier e Plowright .....	171
5.3 <i>Filumena</i> torna in America.....	181
5.4 <i>Filumena</i> torna a Londra con Judi Dench e la regia di Peter Hall.....	184
6. <i>Il sindaco del Rione Sanità</i> nella versione di Carlo Ardito.....	190
7. <i>Inner Voices</i> di N. F. Simpson: una traduzione fedele per possibile adattamenti in scena.....	194
8. <i>La grande magia</i> : la fedele versione di Ardito e le produzioni di Richard Eyre e Mladen Kiselov .....	202
9. Eduardo e <i>Napoli milionaria!</i> tra Londra, Liverpool e gli Stati Uniti .....	208
9.1 Eduardo debutta a Londra .....	208
9.2 Eduardo sbarca a Liverpool.....	216
9.3 <i>Napoli Milionaria!</i> negli Stati Uniti.....	226
10. <i>Natale in casa Cupiello</i> : dalla traduzione antropologica di Anthony Molino alla reinvenzione di Mike Stott.....	231
10.1 <i>The Nativity Scene</i> e la lettura antropologica di Eduardo.....	231
10.2 Maria Tucci e lo stravolgimento di <i>Christmas in Naples</i> .....	246
10.3 <i>Ducking Out</i> : reinventare Eduardo in terra inglese .....	253
11. <i>Gli esami non finiscono mai</i> da Thornton Wilder alla traduzione .....	259
11.1 <i>Gli esami non finiscono mai</i> e l'influenza di Thornton Wilder.....	259
11.2 <i>Gli esami non finiscono mai</i> : l'ultimo Eduardo in inglese .....	266
12. Eduardo De Filippo in inglese: gli atti unici .....	275
Conclusione.....	281
APPENDICE - Interviste .....	288
Bibliografia .....	298

## Introduzione

Scrivere su Eduardo De Filippo risulta cosa alquanto complessa, data la mole di contributi critici sul commediografo partenopeo, ma è ugualmente possibile, poiché molti sono gli aspetti ancora poco indagati. In effetti la maggior parte dei volumi sull'argomento "Eduardo" sembra concentrarsi solo su elementi ben noti della sua drammaturgia, alcune volte in maniera quasi ripetitiva, accennando appena o tralasciando del tutto altre possibili vie di indagine.

Poco è stato scritto in verità su Eduardo nel mondo e, in particolare, sulla sua diffusione in ambiente anglofono. Si hanno, è vero, capitoli in volumi miscelanei, come quello a firma di Fiorenza Di Franco, o i lavori di Isabella Quarantotti De Filippo, che cura un piccolo libro in cui appaiono interventi giornalistici e critici sulle rappresentazioni e la percezione di Eduardo all'estero, ma essi non forniscono una vera idea globale delle problematiche sulla ricerca di Eduardo tradotto o adattato in un'altra lingua.

I problemi che attraversano un lavoro su Eduardo in lingua inglese e sulle sue relazioni con la tradizione teatrale e letteraria anglofona sono in primo luogo di metodologia, a causa della gran quantità di possibili approcci utilizzabili. La diffusione di Eduardo nel mondo anglofono, solo per focalizzarsi sul *core* della nostra ricerca, può essere infatti affrontata da un punto di vista prettamente filologico, comparatistico o di analisi testuale seguendo i dettami della traduttologia, analizzando e confrontando nei minimi dettagli le opere tradotte o adattate in rapporto agli originali. Si tratta di una via percorribile, ma che taglierebbe fuori l'aspetto prettamente teatrale, considerando la produzione del Nostro solo nella sua valenza letteraria. L'altro possibile approccio risulta quello dell'analisi storico-teatrale, che si rivolge ai vari allestimenti che hanno visto la luce sui palcoscenici britannici e americani.

Le due diverse metodologie comportano atteggiamenti differenti nei confronti dell'opera eduardiana. Nel primo caso, nell'analisi filologica, si deve guardare al testo quasi estraniandolo dal contesto teatrale, mentre nel secondo caso l'analisi sul testo, e la sua resa lessicale in inglese, risulta quasi trascurabile rispetto alla fortuna scenica di Eduardo. In tale contesto si dovrebbe piuttosto guardare alle produzioni



delle opere dell'autore napoletano evidenziandone le peculiarità registiche, attoriali e scenografiche, e confrontarle con gli allestimenti dello stesso Eduardo e definire se, scenicamente, l'originale sia stato ben reso da addetti ai lavori stranieri e come esso sia stato recepito dalla critica e dal pubblico anglofono.

Entrambe le possibilità di indagine hanno una loro validità, ma, adoperate singolarmente, lascerebbero il discorso su "Eduardo in inglese" solo parziale. La via migliore è, a nostro avviso, combinare elementi di analisi testuale con altri prettamente storico-teatrali.

Su queste basi adopereremo nel corso del nostro lungo discorso una metodologia mista, nell'intento di dare una visione e una lettura il più possibile completa dell'ostico argomento che andiamo a trattare.

Il primo punto da analizzare, davvero fondamentale, è di carattere generale e chiama in causa i concetti stessi di "traduzione" e "adattamento", termini da noi già utilizzati e che meritano sicuramente un più ampio approfondimento. Parlare di traduzione e adattamento, distinzione, questa, che sarà oggetto del primo capitolo, non vuol dire restare solo nell'ambito specifico della filologia o della traduttologia. È vero che prenderemo in considerazione elementi di traduttologia, in prevalenza traduttologia teatrale, campo peraltro poco studiato, ma i concetti di traduzione e adattamento, a nostro avviso, hanno un'importanza che si ripercuote, non secondariamente, sulle messe in scena delle opere del Nostro in terra straniera, assumendo, quindi una valenza anche in ambito storico-teatrale. Le differenti traduzioni e gli adattamenti in particolare condizionano in maniera sostanziale gli allestimenti eduardiani e possono essere spia della chiave di lettura che i diversi registi hanno dato dei singoli testi e dell'atteggiamento generale che si ha nei confronti di Eduardo da parte degli addetti ai lavori. Non di scarso rilievo, poi, per forza di cose, un discorso sulla lingua di De Filippo, che, nel suo ibridismo tra italiano e napoletano, presenta non poche difficoltà nell'atto sia della resa testuale che teatrale.

Eduardo ha avuto una notevole fortuna all'estero e riteniamo essenziale, proprio a causa della scarsità di contributi specifici sull'argomento, prima di addentrarci nel solo contesto anglofono, fornire una mappatura critica e ragionata a tale riguardo. Si pone, fin da ora, una domanda non da poco, che rappresenta uno dei punti nodali

della nostra indagine, ovvero come analizzare in maniera sistematica il *corpus* di Eduardo all'estero e come districarsi nel *mare magnum* di pubblicazioni di opere tradotte e di allestimenti. Tale *corpus* si presenta, infatti, in maniera molto variegata con testi tradotti per la sola pubblicazione ed altri destinati esclusivamente alla produzione su palcoscenico. Altri ancora hanno visto la luce sia in forma cartacea che di allestimento. Si tratta di una distinzione da non sottovalutare poiché l'origine della committenza e la destinazione finale del testo comportano chiavi di lettura differenti riguardo la resa in una lingua straniera.

Questa mappatura generale, come detto, ci sembra essenziale in quanto funzionale sia allo studioso che al semplice lettore per muoversi con maggiore agilità e avere coordinate chiare in cui inserire il successivo, e per molti versi simile negli intenti, capitolo su Eduardo nel mondo anglofono, argomento, questo, inteso innanzitutto nelle sue linee generali.

Per avvicinarsi letteralmente alle singole opere, analizzate una per una, si è scelto quindi di dare prima il contesto macroscopico in cui esse vanno a collocarsi. L'analisi dei vari lavori di Eduardo in inglese comporta una nuova problematica. I vari testi sono stati tradotti, adattati e allestiti più volte in tempi diversi nel corso dei decenni. Che strada seguire? Quella semplicemente cronologica, perseguita, in fin dei conti, anche da Gunilla Anderman nel breve spazio dedicato a De Filippo nel suo volume sul teatro tradotto, oppure procedere per singoli testi? Nel primo caso, è vero, sarebbe emerso di più l'evoluzione dell'atteggiamento sia da parte di traduttori e adattatori che di registi, giornalisti e spettatori nei confronti di Eduardo, ma sarebbe stato più difficile muoversi nello specifico delle diverse opere. Per tali motivi, prettamente funzionali, si preferisce fornire in primo luogo un'immagine d'insieme di Eduardo in Gran Bretagna e negli Stati Uniti per soffermarsi successivamente, nei differenti capitoli, sulle singole commedie.

Restando fedeli a quanto finora affermato, le commedie, alcune destinate alla pubblicazione, altre alla sola messa in scena, saranno affrontate sia dal punto di vista testuale e della resa di dialoghi e didascalie che da quello teatrale. Nel primo caso ci si adopererà, in primo luogo, a confrontare il testo tradotto o adattato con l'originale, sottolineando le difficoltà, le eventuali discrepanze, osservando non solo

l'appropriatezza lessicale, ma anche, e soprattutto, se il sottotesto eduardiano sia stato ben recepito.

Non di minore importanza è l'indagine sulla fortuna scenica del Nostro. In questo caso i testi in inglese sono solo parzialmente necessari, poiché maggiore attenzione deve essere rivolta a fonti indirette, data l'impossibilità di giudicare di persona i singoli allestimenti, tranne nel caso di *The Soul of Naples*, versione di *Questi fantasmi!* con John Turturro e diretta da Roman Paska, cui si è avuto modo di assistere nel 2006 al Teatro Mercadante di Napoli. È possibile, tuttavia, studiare gli allestimenti prendendo le mosse non solo da contributi in volume, come quelli contenuti nella biografia di Eduardo a firma di Maurizio Giammusso, ma anche dalle recensioni del tempo, che rappresentano quella visione diretta dello spettacolo, di cui si è potuto godere in prima persona. Una visione diretta da parte di giornalisti che, si badi bene, non corrisponde alla lettura critica che vogliamo dare, poiché tali recensioni, molte volte completamente discordanti tra loro, sono solo un mezzo per poter giungere a considerazioni nostre.

L'argomento "Eduardo tradotto e adattato", intendendo questa espressione nella sua doppia valenza di testuale e storico-teatrale, è sicuramente affascinante, ma ci sembra comunque ancora solo parziale. Pur rappresentando la parte più cospicua della nostra ricerca, esso è affiancato da un discorso, sebbene più contenuto su "Eduardo traduttore e adattatore".

La volontà di studiare le complesse relazioni tra il commediografo napoletano e il mondo anglofono non può ridursi, infatti, alla sola resa della sua opera in inglese, ma deve configurarsi anche come un'indagine sull'influenza che la tradizione anglofona, come vedremo sia teatrale che letteraria, ha avuto sulla sua produzione. Non solo Eduardo reso da britannici e americani, quindi, ma anche Eduardo adattatore di O. Henry, il cui racconto *The Gift of the Magi* è alla base de *Il dono di Natale*, o traduttore di *The Tempest* di William Shakespeare. Si noterà, inoltre, come siano possibili paralleli proprio con Shakespeare, il quale rappresenta una vera costante nella produzione eduardiana, ma esistano anche relazioni tra Eduardo e drammaturghi Ottocenteschi e Novecenteschi quali George Bernard Shaw e Thornton Wilder sino ad Arthur Miller ed Eugene O'Neill.

Due saranno quindi le sezioni in cui si divide il nostro lavoro e che fanno, per l'appunto, riferimento ai temi di “Eduardo traduttore e adattatore” ed “Eduardo tradotto e adattato”. Discorso diverso per il breve capitolo iniziale in cui, in linee generali, verrà analizzata la distinzione tra i concetti di traduzione e adattamento, poiché fornisce gli elementi chiave per il successivo lavoro di indagine, del quale rappresenta davvero la premessa fondamentale.

Nonostante fosse possibile affrontare l'argomento della relazione tra Eduardo e il mondo anglofono in molti altri modi, quello scelto ci appare il più idoneo a dare una visione di maggiore completezza e di più ampio respiro. Proprio per completezza si pone, a conclusione della nostra ricerca, una breve appendice con alcune interviste sia a traduttori che a collaboratori di Eduardo, richiesti di una loro opinione sul tema, in maniera tale da avere testimonianze dirette, al di là del discorso specificatamente critico-scientifico.

# 1. Tradurre e adattare a teatro: problemi generali

## 1.1. Tradurre il teatro

La nostra ricerca sulla fortuna di Eduardo De Filippo nel mondo anglofono non può prescindere dal problema del tradurre il teatro o per il teatro. Senza tuttavia entrare nei particolari delle teorie della traduzione, cui si rimanda ai principali volumi di riferimento,<sup>1</sup> ci soffermeremo sulle sole componenti teatrali.

Alla base di qualsiasi studio di traduttologia, ma anche dell'attività pratica del traduttore, è la definizione fornita già nei tempi antichi da Cicerone, che, nel suo *De oratore*, mette in evidenza la distinzione tra due diverse tipologie di traduzioni, di cui la prima definibile come “parola per parola”, ovvero letterale, e la seconda “senso per senso”, libera quindi. Cicerone torna sul problema della traduzione in *De optimo genere oratorum*, in cui, nell'atto di rendere i discorsi dell'oratore ateniese Eschine, egli afferma di essersi comportato non come un interprete, ma piuttosto come un oratore, mantenendo le stesse idee, forme e figure di pensiero di Eschine, ma in un linguaggio conforme a quello romano. Senza rendere parola per parola, egli ha cercato comunque di preservare lo stile e la forza, ovvero la *vis*, del linguaggio dell'intellettuale ateniese.

Il problema della traduzione “parola per parola” o “senso per senso” è alla base anche della traduzione teatrale. In questo caso, tuttavia, a differenza di quanto si verifica per la narrativa o la poesia, il procedimento assume maggiore difficoltà a causa degli elementi peculiari del mondo teatrale.

Nell'affrontare un testo drammaturgico, in primo luogo, occorre prestare attenzione alla sua destinazione e porsi una domanda nell'atto di traduzione: si tratta di un'opera letteraria e quindi fruibile, *in primis*, alla lettura, oppure è un testo

---

<sup>1</sup> Sulla traduzione si rimanda a: George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1975); Susan Bassnet, André Lefevere, *Translation, History and Culture* (London-New York: Continuum Intl Pub Group, 1995); André Lefevere, *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame* (London-New York: Routledge, 1992); Lawrence Venuti (editor), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (London: Taylor & Francis, 1992); Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London-New York: Routledge, 1995); Lawrence Venuti (editor), *The Translation Studies Reader* (London-New York: Routledge, 2004).

destinato a vivere al di là della pagina scritta, sulle tavole del palcoscenico? Mary Snell-Hornby, tra le poche studiose di traduttologia che in tempi recenti hanno affrontato l'argomento,<sup>2</sup> ricorda come la problematica fosse all'ordine del giorno sin dagli anni '50 del secolo scorso, specialmente tra gli accademici tedeschi, a seguito delle traduzioni shakespeariane di Hans Rothe.<sup>3</sup> Questi si prodigò non per fornire una versione fedele dei versi del Bardo, quanto un testo, potremmo dire nuovo, capace di essere recitato e compreso dal pubblico tedesco di metà XX secolo.<sup>4</sup> L'esempio fornito dalla Snell-Hornby pone già l'accento, a nostro avviso, sul confine sottile che intercorre tra adattare e tradurre per il teatro, spingendo a domandarsi se le versioni di Rothe fossero semplici traduzioni oppure adattamenti, se non addirittura rifacimenti, delle opere di Shakespeare.

Il tema della doppia natura di un testo teatrale, letterario o destinato alla messa in scena, si ripresenta in un del dibattito tra anni '60 e '70. A tal proposito, nel corso di una giornata di studi sulla traduzione in generale tenutasi nel 1976 a Leuven, Susan Bassnett definisce il testo teatrale come “much more than a literary text, it is a combination of language and gesture brought together in a harmonious frame of timing”,<sup>5</sup> e introduce nuovi concetti chiave quali “Patterns of tempo-rhythm” and “basic undertextual rhythms”.

La stessa Bassnett, riprendendo l'argomento in seguito, all'interno del suo *Translation Studies*, scrive:

To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text,

---

<sup>2</sup> Cfr. Mary Snell-Hornby, 'Theatre and Opera Translation', in Piotr Kuhlczak, Karin Littau (editors), *A Companion to Translation Studies* (Clevedon: Multilingual Matters, 2007), pp. 106-119.

<sup>3</sup> Cfr. R.A. Schröder, 'Fünf Forscher protestieren gegen Rothes Shakespeare', *Die Zeit*, 18 aprile, 1959, p. 6.

<sup>4</sup> Sugli adattamenti shakespeariani si veda Loretta Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare* (Pisa: Pacini Editore, 2010).

<sup>5</sup> Susan Bassnett-McGuire, 'Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance', in James S. Holmes, Jose Lambert, Raymond. Van de Broeck (editors), *Translation: New Perspectives in Literary Studies* (Leuven: ACCO, 1978), p. 161. Si veda anche Susan Bassnett-McGuire, 'Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts', in Theo Hermans (editor), *The Manipulation of Literature: Studies in literary Translation* (London: Croom Helm, 1985), pp. 87-102.

or try to translate it in its *function* as one element in another, more complex system.<sup>6</sup>

Dello stesso avviso della Bassnett è anche Anne Ubersfeld, che parla di un'impossibilità di separare testo scritto e rappresentazione, poiché l'essenza stessa del teatro scaturisce dalla dialettica tra questi due elementi.<sup>7</sup>

La questione però, a nostro avviso va a porsi in termini leggermente diversi e deve prendere in considerazione anche elementi diversi rispetto a quelli chiamati in causa sulla doppia natura di un testo teatrale. In primo luogo, non tutti i testi teatrali sono pensati dal proprio autore come destinati alla messa in scena. Vi sono casi, pochi in realtà, in cui una *pièce* è da considerarsi a tutti gli effetti come un testo prettamente letterario e destinato alla lettura perché come tale fu inteso dall'autore. Il dibattito sul teatro di Seneca<sup>8</sup> o su quello di Lord Byron lo dimostrano. Inoltre non è di minor conto l'origine della committenza della traduzione, se destinata alla semplice pubblicazione del testo, e quindi commissionata da una casa editrice, o per una compagnia estera che vuole mettere in scena il lavoro. A seconda della diversa committenza, infatti, come nota anche Phyllis Zatlin, il traduttore si porrà in maniera diversa rispetto al testo teatrale.<sup>9</sup>

Nel caso specifico di Eduardo ci troviamo innanzi a versioni estere della sua produzione che sono o traduzioni destinate alla sola pubblicazione e, quindi, si presume alla lettura, o versioni per specifiche compagnie, o infine testi destinati sia alla messa in scena che alla successiva pubblicazione. Nel primo caso appare plausibile una visione della *pièce* come testo letterario, mentre invece le istanze teatrali e di messa in scena sono essenziali negli altri due casi. Tuttavia, a ben guardare, anche nel primo caso, appare chiaro come il traduttore, o comunque l'adattatore, abbia tenuto presente la possibilità di produrre i testi per il palcoscenico, agendo, oltre che sulle battute, anche sulle didascalie e note di regia, tagliandole e riducendole per facilitarne l'eventuale fruizione da parte delle compagnie straniere.

---

<sup>6</sup> Susan Bassnett, *Translation Studies* (London: Routledge, 1988), p. 120.

<sup>7</sup> Cfr. Anne Ubersfeld, *Lire le theatre* (Paris: Éditions Sociales, 1982).

<sup>8</sup> Cfr. Ettore Paratore, 'Seneca autore di teatro', *Dioniso*, vol. LII, 1981, pp. 29-34.

<sup>9</sup> Cfr. Phyllis Zatlin, *Theatrical translation and Film Adaptation* (Clevedon: Multilingual Matters, 2005), p. 67.

Una scelta, a nostro parere, non del tutto corretta, in quanto proprio per la sua peculiarità di vivere al di là della semplice pagina scritta, un dramma teatrale ha la possibilità di essere “revisionato” nell’atto stesso della messa in scena e durante il periodo di prove, come argutamente osserva la Snell-Hornby: “Theatre practitioners also objected that translated theatre texts often had to be changed during rehearsals to make suitable for a stage performance”.<sup>10</sup>

La differenza tra i vari tipi di traduttore viene bene illustrata da S. Aaltonen:

The first category of translators are those whose only connection with the stage is the translation work. They are fairly powerless and their relationship to the dramatic text is comparable to that of an actor. The text sets the parameters of the work, and both the translator and the actor must bow to the text. Their role is seen as that of mediators rather than of creators. The second category are translators who work within the theatre, such as dramaturges or directors. They exercise more power and retain this power when they work as translators. As translators they are closer to being creators than mediators. They can, if they so wish, make adjustments or interpret the text according to need.<sup>11</sup>

Il taglio, ad esempio, di didascalie e note di regia, nell’atto di resa da una lingua ad un’altra, appare lesivo nei confronti della fruizione del dramma da parte dei lettori, seppur pochi, specialmente se il testo è destinato in maniera primaria alla pubblicazione, mentre meno lesivo è per il pubblico, nel caso in cui il testo venga impiegato per la scena. Inoltre il taglio delle didascalie appare una scelta senza un vero fondamento in quanto eventuali accorgimenti sarebbero avvenuti nell’atto delle prove e operate da parte del regista.

Diverse sono dunque le tipologie di approccio alla traduzione teatrale, come mostra anche Reba Gostand:

Drama, as an art-form, is a constant process of translation: from original concept to script (when there is one), to producer/director’s interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to

---

<sup>10</sup> Mary Snell-Hornby, *Theatre and Opera Translation...* cit., p. 107. Cfr. anche Mary Snell-Hornby, ‘Sprechbare Sparche: Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung’, in R.J. Watts, U. Weidmann (editors), *Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday* (Tübingen: Narr, 1984).

<sup>11</sup> S. Aaltonen, ‘Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation’, in M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl (editors), *Translation as Intercultural Communication* (Amsterdam: John Benjamins, 1997), p. 92.



audience response... there may be a number of subsidiary processes of translation at work.<sup>12</sup>

Il succitato giudizio di Reba Gostand, che definisce con il termine “translation” quasi tutte le interazioni che avvengono nel processo di produzione teatrale, risulta forzato, ma è in ogni caso esemplificativo delle diverse componenti che devono essere prese in considerazione, ovvero il rapporto con le diverse professionalità facenti parte la compagnia nonché il pubblico.

Nel caso in cui si consideri il testo non come prettamente letterario, ma destinato in origine al palcoscenico, l’atto di traduzione deve tener conto di elementi esterni: “the naked word of the printed stage text provide a basis for action and co-ordination with the immediate environment of the dramatic world in which they are to be embedded”.<sup>13</sup> Ci si riferisce evidentemente ai concetti di *paralinguistica*, *cinesica* e *prossemica*, tutti e tre riguardanti tipologia di linguaggi non verbali.

La paralinguistica si occupa, come branca della linguistica generale, di quegli aspetti vocali, ma non verbali, che danno luogo a forme di comunicazione: intonazione, ritmo, respiro, risonanza, timbro, altezza, volume e tono del discorso, solo per fare gli esempi più comuni. Ideata dall’antropologo americano Ray Birdwhistell, la cinesica si configura come la scienza che studia il linguaggio del corpo, sia esso inteso come movimenti, gesti, e posture, includendo non solo lo studio degli arti inferiori e superiori, ma anche le espressioni facciali.<sup>14</sup> La prossemica, infine, è la disciplina, introdotta nel 1963 da Edward T. Hall, che studia la distanza tra interlocutori all’interno di una comunicazione, sia essa verbale che non, e che, nello specifico teatrale, riguarda le relazioni di distanza e vicinanza tra i vari attori/personaggi.<sup>15</sup>

La recitabilità di un testo è strettamente connessa a questi elementi che si vanno ad aggiungere all’aspetto testuale e verbale presente nella *pièce*. Tuttavia, ed è ciò che la Snell-Hornby, ad esempio, non fa notare, questi sono già in buona parte presenti all’interno del testo teatrale proprio sotto forma di didascalie e note di regia

---

<sup>12</sup> Reba Gostand, ‘Verbal and non-verbal communication: Drama as translation’, in Ortun Zuber (editor), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (Oxford: Pergamon Press, 1980), p. 1.

<sup>13</sup> Mary Snell-Hornby, ‘Theatre and Opera Translation’... cit., p. 109.

<sup>14</sup> Ray Birdwhistell, *Kinesics and Context* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970).

<sup>15</sup> Edward T. Hall, *The Hidden Dimension* (New York: Doubleday, 1966).

per gli attori e in quanto tali dovrebbero essere conservate nell'atto di traduzione. Per prendere ad esempio Eduardo, nella didascalia di apertura di *Filumena Marturano*, il più delle volte tagliata da traduttori e adattatori, si ha un chiaro esempio in cui prossemica, cinesica e paralinguistica sono presenti nella descrizione precisa e simbolica delle posizioni sul palcoscenico dei due personaggi principali di Domenico Soriano e Filumena Marturano.

Riguardo la seconda categoria di traduttori teatrali, ovvero quelli che lavorano a stretto contatto con la compagnia e che si ergono più al ruolo di creatori che di mediatori, è possibile notare un ruolo aggiunto che il traduttore si trova a rivestire. Ci troviamo totalmente d'accordo con Zatlin quando afferma che una traduzione povera rappresenta un serio problema per la messa in scena, ma troviamo meno convincente la constatazione che ogni opera teatrale deve risultare come un testo totalmente nuovo.<sup>16</sup> Più interessante la notazione che, nella stretta collaborazione tra compagnia e traduttore, quest'ultimo si ritrovi a ricoprire un ruolo molto vicino a quello del *Dramaturg*:<sup>17</sup>

If they are involved in the rehearsal process, the translators' contribution may be similar to that of a dramaturg: a consultant to a theatre company who knows the text well and can clarify details for the actors and directors.<sup>18</sup>

Si tratta di un'opinione condivisa da Patrice Pavis che afferma: "The translator is a dramaturg who must first of all effect a *macrotextual* translation, that is a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text".<sup>19</sup> Nel caso la versione sia commissionata da una compagnia o, comunque, destinata alla messa in scena, il lavoro del traduttore non si ferma quindi alla sola resa del testo in lingua straniera, ma si sviluppa come un più stretto rapporto di collaborazione, che porta il traduttore, insieme al regista, a revisionare la *pièce* anche durante le prove.

---

<sup>16</sup> Cfr. Phyllis Zatlin, *Theatrical translation and Film Adaptation...* cit., p. 3.

<sup>17</sup> Sul *Dramaturg* si veda Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari, *Il lavoro del Dramaturg* (Milano: Ubulibri, 2007).

<sup>18</sup> Ivi, p. 5.

<sup>19</sup> Patrice Pavis, 'Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre', in H. Scolnicov, P. Holland (editor), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 27.

## 1.2. Traduzione e adattamento

Il lavoro di traduzione e di revisione, di *labor limae*, volendo usare una locuzione latino, comporta implicitamente una riflessione sul concetto stesso di traduzione e adattamento teatrale, espressioni, queste, che molte volte vengono utilizzate indiscriminatamente.

Se prendiamo per vero e facciamo nostro l'espressione di Umberto Eco, posta anche a titolo di un suo famoso volume, che "tradurre vuol dire quasi la stessa cosa",<sup>20</sup> ma mai la medesima, sembra scontato che la traduzione sia per forze di cose anche un adattamento. Non bisogna dimenticare, però, che l'atto di tradurre non consiste nel solo trasferire un testo da una lingua ad un'altra, ma piuttosto da una cultura ad un'altra, modificando elementi che possono avere solo un significato nel contesto di partenza ma non in quello di arrivo. In semiotica parla infatti di un "prototesto", o testo originale o di partenza, e di un "metatesto" che è frutto del processo traduttivo, che deve tener conto del contesto spaziale, temporale e culturale.

Tenendo presente il concetto di spazio intertestuale e vedendo nelle differenti culture causa di immancabile confronto e giustapposizione, il traduttore altererà, per forza di cose, parte del testo originale secondo elementi propri della sua cultura e di cui ha già nozione.<sup>21</sup>

Dal punto di vista teatrale, pochi sono, gli studiosi che si interrogano sul confine, non molto sottile a nostro avviso, tra traduzione e adattamento. Se la Bassnett non ne discute e la Snell-Hornby non arriva ad una vera e propria conclusione,<sup>22</sup> considerazioni significative si ritrovano ancora nel lavoro della Zatlin, come nei contributi di Joseph Farrell e di J.C. Santoyo.

La Zatlin parla di adattamento quando anche piccole modifiche testuali alterano il significato profondo dell'opera. Non ci troviamo d'accordo con quanto afferma Zatlin, poiché la differenza tra adattamento e traduzione non risiede solo in

---

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milano: Bompiani, 2003).

<sup>21</sup> Cfr. Peeter Torop, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di Bruno Osimo (Milano: Hoepli, 2010).

<sup>22</sup> Cfr. Mary Snell-Hornby, 'Theatre and Opera Translation'... cit., pp. 116-118.

modifiche testuali, ma in alterazioni sostanziali nell'opera, come un cambio di ambientazione o nel numero dei personaggi.<sup>23</sup>

Interessante invece quanto scrive J.C. Santoyo che chiarisce i concetti di "traduzione", "versione" e adattamento.<sup>24</sup> Nel primo caso si ha una resa fedele e letterale del testo in un'altra lingua. Con "versione", invece, si identifica una traduzione che necessita di modifiche per la messa in scena. "Adattamento" infine distingue tutte le prassi di inaccettabili e sostanziali manipolazioni testuali e di messa in scena. Gli adattamenti, secondo Santoyo, hanno il compito di "naturalizzare" testi stranieri in maniera tale che essi possano avere lo stesso impatto che hanno avuto sul pubblico originario.

Joseph Farrell vede, anch'egli, una netta distinzione tra traduzione e adattamento:

A play is, of course, more than language and the essential distinction between translation and adaptation lies in the respect not for the language but for the non-linguistic elements of the drama. As a rule of thumb, a translation becomes an adaptation when the transformation involved is more than linguistic.<sup>25</sup>

E aggiunge:

Adaptation and translation are not two sides of the one coin; they are in conflict with one another, particularly when the adaptor is the wholly new figure of the surrogate, or pseudo-, translator. The justification for this figure arises from the undoubted fact for a translator the more important language is not the language he is translating from, but the language he is translating in.<sup>26</sup>

Giusto è ritenere l'adattamento un processo di trasformazione che concerne non solo gli elementi linguistici e dialogici del testo teatrale, ma anche altri che modificano sostanzialmente l'opera nel suo insieme. Si tratta, ad esempio, di cambiamenti spaziali che trasportano un testo teatrale da un'ambientazione ad un'altra, cambiamenti temporali, riduzione del numero dei personaggi e così via.

---

<sup>23</sup> Cfr. Phyllis Zatlin, *Theatrical translation and Film Adaptation...* cit., p. 79.

<sup>24</sup> Cfr. J.C. Santoyo, 'Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología', in L. García Lorenzo (a cura di), 'Traducir a los clásicos', *Cuadernos de Teatro Clásico*, Vol. 4, 1989 pp. 95-112.

<sup>25</sup> Joseph Farrell, 'Servants of Many Masters', in David Johnston (editor), *Stages of Translation* (Bath, Absolute Classics: 1996), p. 51

<sup>26</sup> Ivi, p.53.

L'adattamento teatrale non concerne per forza di cose l'atto di traduzione, ma esso può avvenire anche per messe in scena di testi nella loro lingua originale. Si pensi a Shakespeare e agli svariati adattamenti che ha avuto all'interno del teatro inglese, sia per il palcoscenico che per il cinema e la televisione. Pur risultando fedele alla tragedia shakespeariana dal punto di vista delle battute e del linguaggio, un testo come *Richard III*, nell'adattamento teatrale di Richard Eyre e cinematografico di Richard Loncraine, entrambi con Ian McKellen protagonista, risulta un adattamento poiché l'azione viene trasportata dal XV secolo agli anni '30 del XX, in una Gran Bretagna fascista.

Benché all'interno del nostro studio, per molti continueremo a usare il termine "adattatore", poiché così essi si definiscono nelle versioni pubblicate dei testi di Eduardo De Filippo, solo una delle opera analizzate può definirsi, a nostro avviso, un vero e proprio adattamento. Si tratta di *Ducking Out* di Mike Stott in cui, come vedremo, alla traduzione della parte dialogica si affianca anche la sostanziale modifica spaziale della vicenda che dalla Napoli di *Natale in casa Cupiello* è trasportata nella campagna inglese con personaggi totalmente anglicizzati. Un lavoro perfettamente in linea con quanto aveva assunto Santoyo sulla "naturalizzazione" dei testi stranieri per renderli di maggiore impatto verso il pubblico locale.

Per altri testi eduardiani, nonostante ovvie modifiche ai dialoghi, in maniera da farli risultare maggiormente comprensibili e fruibili dagli spettatori stranieri, la sostanza rimane in linea generale invariata.

### **1.3. Tradurre il dialetto teatrale napoletano in inglese**

Ultime considerazioni devono essere fatte, brevemente, riguardo la difficoltà intrinseca nel rendere un dialetto, nel nostro caso napoletano, in una lingua come l'inglese.

L'argomento del dialetto, dal punto di vista teatrale, viene affrontato in prevalenza da Phyllis Zatlin<sup>27</sup> e, in maniera più approfondita, da Manuela Perteghella

---

<sup>27</sup> Cfr. Phyllis Zatlin, *Theatrical translation and Film Adaptation...* cit., pp. 83-84.

cui la stessa Zatlín si rifà. Partendo dalle traduzioni in tedesco e italiano delle opere teatrali di Edward Bond e di George Bernard Shaw, la Perteghella sviluppa cinque possibili strategie per tradurre e rendere *slang* e dialetti: *dialect compilation*, pseudo-dialetto, traduzione in un dialetto parallelo, *dialect localization* e, infine, standardizzazione.<sup>28</sup>

Nel primo caso, il traduttore incorpora la sua versione con elementi provenienti da differenti tipi di dialetto e idiomi. Con lo pseudo-dialetto, crea, invece, un dialetto fittizio e non specifico per rendere l'originale e che possa risultare anche largamente accessibile al pubblico, cosa che non avviene nella prima possibilità dove gli inserimenti possono essere molto specifici e regionali.

Terza opzione è individuare per il dialetto di origine un dialetto parallelo, con punti di contatto o simili connotati con il primo. In questo caso il cambiamento concerne solo il linguaggio, che deve essere scelto con cura perché il dialetto adoperato deve essere capace di rispecchiare i caratteri socio-culturali dei personaggi così come sono in originale.

La quarta strategia individuata, definita *dialect localization*, chiama in causa processi che portano a “domesticare” il dialetto originale, con modifiche anche nei nomi dei personaggi e nell'ambientazione. È qui che si pone, a detta della Perteghella, anche il processo di adattamento, cui fa da controparte, come ultima possibilità nella resa dei dialetti, la standardizzazione del linguaggio, che abolisce il dialetto e opta per una traduzione in lingua.

Il problema del napoletano, come di molti altri dialetti italiani siano essi teatrali che poetici o letterari, è che esso non trova un parallelo vero nel mondo, almeno, anglofono e rende impossibile l'utilizzo ad esempio della terza strategia codificata dalla Perteghella. In effetti non si può realmente parlare di un unico dialetto napoletano e la stessa definizione di “dialetto” appare impropria se si considera che il napoletano ha connotati, attualmente anche legislativi,<sup>29</sup> assimilabili ad una vera e propria lingua, quali un sintassi e una grammatica ben precisa. Inoltre non esiste, allo stato attuale, un napoletano standard utilizzato comunemente da autori letterari o

---

<sup>28</sup> Cfr. Manuela Perteghella, ‘Language and politics on stage: Strategies for translating dialect and slang with references to Shaws’s Pygmalion and Bond’s Saved’, *Translation Review*, vol. 64, 2002, pp. 45-53.

<sup>29</sup> Il napoletano è stato dichiarato lingua tramite il progetto di legge regionale n. 159/I del 14 Ottobre 2008: “Tutela e valorizzazione della lingua napoletana”.

dalla stessa popolazione, quanto diverse tipologie che si differenziano per accento, cadenza e pronuncia, oltre che per alcune variazioni lessicali.

All'interno di un suo breve contributo, Nicola De Blasi afferma che

Nel caso degli autori napoletani capita tuttora di incontrare valutazioni linguistiche imprecise, fondate sulla convinzione che esista un solo dialetto autentico e puro, rispetto al quale tutte le altre manifestazioni dialettali sarebbero da considerare come una sorta di falsificazione o di arbitrio da parte dell'autore.<sup>30</sup>

V'è una tendenza, nell'ottica di De Blasi, a credere che in una comunità di parlanti ci sia solo un certo modo di parlare, ma tale considerazione, e noi concordiamo, appare imprecisa e si basa sulla tradizione normativa purista della lingua italiana che si è andata a trasmettere in ambito dialettale.

De Blasi continua il suo studio annotando come nell'ambito degli studi su autori in napoletano non si guardi alla lingua utilizzata dall'autore e alle motivazioni del suo utilizzo, ma, in prevalenza, al suo rapporto con un napoletano standard e normativo con relazioni di conformità, falsificazione ed errore.

Entrando nello specifico di Eduardo De Filippo, si noti come l'autore non usi propriamente il dialetto nelle sue commedie, ma egli affronta direttamente la questione linguistica giungendo, dopo due opere chiave da questo punto di vista come *Ditegli sempre di sì* (1927) o *Sik-Sik l'artefice magico* (1929), ad una parlata che oscilla tra dialetto e lingua. Si ha quindi un dialetto italianizzato, nelle opere di fine anni '20 e '30, che conduce alla fine ad un italiano con elementi dialettali. Dall'altra parte si pone, come noto, Raffaele Viviani, il cui linguaggio appare legato ad un dialetto più popolare e agli spazi aperti del vico, che si contrappongono a quelli interno-familiari eduardiani.

Con la sua commistione tra italiano e napoletano, la lingua eduardiana risulta ostica per vari motivi nella sua resa in inglese. In primo luogo, non esiste, a nostro avviso, un vero e proprio parallelo tra dialetti italiani e "dialetti" inglese. Questi ultimi sono

---

<sup>30</sup> Nicola De Blasi, 'Questioni di repertorio: a proposito di lingua poetica e di lingua di scena in area napoletana', in G. Scognamiglio (a cura di), *Sullo scrittoio di Partenope – Studi teatrali da Mastriani a Viviani* (Napoli: ESI, 2006), p. 275.

più da considerarsi come inflessioni e accenti, poiché non si differenziano dall'inglese standard per struttura e grammatica, ma solo per pronuncia.

Inoltre bisogna considerare, come anche per altri dialetti della penisola italiana, che il napoletano, inteso in maniera generica e che quindi travalica la mera lingua eduardiana, ha una varietà di registri e di toni che è assente nei vari possibili accenti inglesi. Si può avere, di fatti, un registro napoletano della classe borghese, come anche uno proletario o nobile, mentre la stessa cosa non può essere detta riguardo gli accenti e le cadenze *Scouse* (Liverpool) o *Geordie* (Newcastle).

In Eduardo si aggiunga anche la compresenza allo stesso tempo della lingua italiana che affianca il napoletano e che porta il traduttore a doversi confrontare con due "lingue" allo stesso tempo: l'italiano e il napoletano, e quest'ultimo con i suoi differenti registri.

Appare, quindi, paradossalmente più semplice la resa in inglese di testi che siano scritti solo in dialetto e dove meno sia evidente la compresenza dell'italiano. In questo caso il traduttore può assumere il solo dialetto come linguaggio cui confrontarsi e optare per una resa in inglese seguendo le varie strategie possibili.



# **PARTE PRIMA**

**Eduardo traduttore e adattatore**

## Eduardo adattatore e traduttore

Un discorso su Eduardo in lingua inglese non può certo essere univoco, ma deve, necessariamente, configurarsi anche come uno studio su Eduardo traduttore o, comunque, adattatore di testi della tradizione teatrale o, come vedremo, novellistica di lingua inglese.

Il confronto appare normale e ovvio se rapportato a *The Tempest* di William Shakespeare che il commediografo napoletano tradusse, adattò e ricreò in dialetto nel 1984, come ultima sua fatica per il palcoscenico. Meno nota è invece la relazione che intercorre tra Eduardo e O. Henry, uno tra i migliori scrittori di *short-stories* della tradizione americana. Un rapporto, tematico e ideale, tra i due che, sebbene meno indagato rispetto a quello con il bardo, risulta non di minore importanza nell'economia della produzione eduardiana. Anzi, probabilmente l'influsso di O. Henry risulta in alcuni casi ancora maggiore di quello di Shakespeare, che pure per lo scrittore partenopeo fu personaggio simile, un ispiratore, a cui rivolgersi nel corso della sua lunga carriera.

A questi due se ne dovrebbe affiancare certamente un terzo, ovvero George Bernard Shaw. Al drammaturgo irlandese, Eduardo guardò ad un certo punto della sua carriera, cercando, senza riuscirci, di tradurre *Pygmalion*. Delle poche notizie che abbiamo sull'argomento molte provengono dall'autorevole e completo profilo cronologico stilato da Paola Quarenghi nel primo volume del *Teatro* di Eduardo. Citando anche dal diario della moglie Isabella Quarantotti De Filippo, la Quarenghi scrive:

Nel periodo in cui è rimasto lontano dalle scene [Eduardo, *ndr*] ha lavorato a una traduzione in napoletano di *Pygmalion* di Bernard Shaw, progetto che viene però accantonato, forse per la difficoltà - nota Isabella nel suo diario - di adattare all'ambiente napoletano dell'epoca i personaggi femminili della commedia ("nell'800, le donne di Napoli erano come un secolo indietro rispetto alle inglesi!", DIS, II, p. 83).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paola Quarenghi, 'Cronologia', in Eduardo De Filippo, *Teatro*, Vol. I (Milano: Mondadori 2001), p. CLXXIV.

Tralasciando, quindi, il mancato adattamento napoletano del capolavoro shawnyano, che, forse, pure sarebbe riuscito tenendo conto del possibile sviluppo del teatro scarpettiano e napoletano di fine '800, intendiamo focalizzare la nostra attenzione esclusivamente sui succitati due autori, con l'intento di delineare, prima ancora di analizzare l'Eduardo tradotto e portato in scena nel mondo anglofono, quella di un Eduardo traduttore e adattatore.

### **1. Eduardo e O. Henry: da *The Gift of the Magi* a *Il dono di Natale***

Se il rapporto Eduardo-Shakespeare, soprattutto in riferimento al lavoro di traduzione di *The Tempest*, appare maggiormente dibattuto, in un discorso su Eduardo e il mondo anglofono totalmente dimenticato è il rapporto tra il commediografo napoletano e l'americano O. Henry. Di questi infatti, tra i maggiori autori di *short stories* della seconda metà del XIX secolo, Eduardo adattò un racconto tra i più celebri, *The Gift of the Magi*,<sup>2</sup> nell'atto unico *Il dono di Natale* (1932).<sup>3</sup>

In questo capitolo intendiamo soffermarci sull'analisi dei due testi. Prima di giungere all'approfondimento e allo studio del racconto e dell'atto unico, la cui impostazione appare non poco problematica, dovranno essere presi in considerazione elementi che concernono la genesi stessa della prima raccolta eduardiana, la *Cantata dei giorni pari*, e la prima commedia maggiore, nonché quella tra le più discusse per elaborazione, ovvero *Natale in casa Cupiello*. In questo contesto andranno inserite le affinità intellettuali e stilistiche tra Eduardo e lo scrittore americano.

Partiamo in primo luogo dalla collocazione nell'ambito della produzione eduardiana dell'atto unico *Il dono di Natale*. Scritto nel 1932, esso viene prima inserito dal drammaturgo all'interno della *Cantata dei giorni pari*, per poi essere eliminato nelle successive edizioni e riorganizzazioni della raccolta. Un lavoro di

---

<sup>2</sup> *The Gift of the Magi* fa parte, come secondo racconto, del volume *The Four Millions* pubblicato nell'aprile del 1906 e che raccoglie alcune delle più famose storie di O. Henry che hanno come sfondo New York.

<sup>3</sup> Eduardo De Filippo, 'Il dono di Natale', in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari* (Torino: Einaudi, 1959), pp. 309-328.

riorganizzazione da parte di Eduardo di cui non fa le spese solo l'atto unico in questione, ma anche altri testi.

Illuminante in questo senso la *Nota sulle "Cantate" di Eduardo*,<sup>4</sup> redatta da Anna Barsotti in appendice al suo volume monografico sull'autore partenopeo:

[...] dobbiamo segnalare un fatto che non è stato finora messo in rilievo dalla critica: nella "storia" di queste edizioni, storia complessa perché legata allo svolgimento della produzione di un autore che è stato innanzitutto "uomo di spettacolo", gli "avvenimenti" rappresentati dalle pubblicazioni delle diverse commedie non solo si succedono in modo lineare, ma testimoniano ripensamenti o revisioni attraverso testi che appaiono variati in alcune "tappe" cruciali del percorso.<sup>5</sup>

Continua poi la Barsotti, entrando nello specifico delle modifiche operate nella *Cantata dei giorni pari*:

Dal punto di vista della strutturazione della *Cantata*, l'edizione '62 elimina (rispetto alle precedenti) *La fortuna con la effe maiuscola* [1942] ed inserisce al suo posto *Ditegli sempre di sí*, nella versione del 1932 [...]. Ma più rilevante, dal punto di vista della revisione dei testi, è l'edizione 1971, alla quale corrispondono le ristampe del '73, '74, '75: dove *Ditegli sempre di sí* appare nella versione del 1927 (probabilmente quella rappresentata dalla compagnia di Vincenzo Scarpetta); è inserita *Non ti pago* [1940], con l'eliminazione di *Il dono di Natale* [1932]; e risultano modificati alcuni testi.<sup>6</sup>

*Il dono di Natale* era presente, dunque, nella *Cantata dei giorni pari* sino all'eliminazione nella riedizione del 1971, un'eliminazione da inserirsi in quel continuo rivisitare e ristrutturare da parte di Eduardo le due raccolte drammaturgiche.

Il testo in questione, che pure ha avuto una sua riduzione televisiva nel 1956 come primo di una serie di sei atti unici adattati per la televisione nel secondo ciclo eduardiano sul piccolo schermo,<sup>7</sup> risulta tra i meno studiati dell'autore; quasi nessuna

---

<sup>4</sup> Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), pp. 509-510.

<sup>5</sup> Ivi, p. 509.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 509-510

<sup>7</sup> *Il dono di Natale* televisivo fu presentato sulla RAI nel 1956 con il seguente cast artistico: Attilio (Giuseppe Anatrelli); Emilia (Isa Danieli); Domenico Tenneriello (Eduardo); Sofia Tenneriello (Dolores Palumbo); il Cavalier Federico Cerenza (Nino Veglia). La regia televisiva era curata da Vieri Bigazzi. Dello stesso ciclo televisivo fecero parte: *Quei figuri di tanti anni fa*; *I morti non fanno paura*; *San Carlino 1900... e tanti*; *Amicizia*; *La chiave di casa*.

notizia ricorre nel già citato studio della Barsotti o in De Miro D'Ajeta o in altri; né per questo silenzio sembra esserci giustificato motivo, poiché, pur nella brevità e semplicità, nonostante la sua mancanza dal 1971 in poi dalla prima raccolta eduardiana, *Il dono di Natale* risulta pieno di elementi di interesse in un discorso su Eduardo adattatore.

L'atto unico, come detto, trova la sua origine in *The Gift of the Magi*.<sup>8</sup> Per un discorso più articolato conviene innanzitutto, trovare gli elementi che accomunano Eduardo e lo scrittore americano e procedere poi ad un confronto diretto tra i testi, prendendo in considerazione anche un diretto adattamento teatrale, in lingua inglese, del racconto di O. Henry.

Un percorso critico sullo scrittore americano è stato tracciato da Eugene Current-Garcia, in un suo volume monografico del 1965, che, nonostante la datazione, risulta ancora oggi uno dei più completi studi sull'autore americano, e al quale facciamo riferimento per la nostra indagine.<sup>9</sup> Oltre alla storia editoriale e critica delle varie raccolte di O. Henry, Current-Garcia si sofferma, dal quinto capitolo in poi,<sup>10</sup> sugli espedienti tecnici dello scrittore evidenziando alcuni elementi che noi intendiamo mettere in confronto con quelli di Eduardo. In primo luogo Current-Garcia parla, per O. Henry, di “delight in the unexpected”<sup>11</sup> e “surprise endings”,<sup>12</sup> individuando in questi due le prime peculiarità narrative dell'autore e le più ovvie manifestazioni tecniche. O. Henry risulta, infatti, famoso per i suoi finali a sorpresa e per le sue trame giocate sull'errore di interpretazione che devono condurre a un finale che capovolge quanto in precedenza narrato. Current-Garcia porta avanti il suo discorso, procedendo dalla storia *The Ransom of Mack*,<sup>13</sup> in cui evidente a lui appare questa tecnica. La vicenda, come nota il critico, si apre senza preliminari direttamente sul protagonista Andy e sul suo compagno, il vecchio Mack Lonsbury, e i 40.000 dollari che hanno guadagnato dalla miniera Little Hide-and-Seek. La storia di *The Ransom*

---

<sup>8</sup> Una prima raccolta di O. Henry in italiano, prima della data di composizione de *Il dono di Natale*, è O. Henry, *Racconti*, traduzione dall'inglese di Giacomo Prampolini (Milano: Treves, 1931).

<sup>9</sup> Eugene Current-Garcia, *O. Henry* (New York: Twayne Publishers, 1965).

<sup>10</sup> Ivi, pp. 135-180.

<sup>11</sup> Ivi, p. 137.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> *The Ransom of Mack* è presente nella raccolta *Heart of the West*, pubblicata da O. Henry nel 1907, come secondo racconto.

of Mack si sviluppa sulla base di errate interpretazioni dei dialoghi. Si hanno così finali a sorpresa che, seguendo Current-Garcia, possiamo così definire:

O. Henry's surprise endings are therefore impressive, though qualitatively too many of them are so patently contrived that the sophisticated reader soon tires of the guessing contest which their anticipated discovery interposes between himself and the author.<sup>14</sup>

I finali a sorpresa di O. Henry soffrirebbero, quindi, di una ben nota tradizione che va avanti, nell'ambiente nordamericano, da Washington Irving in poi e che risultano, alcune volte, di facile intuizione da parte di un lettore più attento, nonostante essi siano il risultato di giochi linguistici e di situazioni appena accennate dall'autore.<sup>15</sup>

Il gioco linguistico è la seconda peculiarità individuata da Current-Garcia, nel suo sottocapitolo intitolato *Verbal Trickery: Dialect and Word Coniages*,<sup>16</sup> e ci consente un primo confronto con Eduardo De Filippo. O. Henry, si nota, impiega apertamente e massicciamente, in particolare nelle storie che si svolgono in America Centrale, il vernacolo ispano-americano, inserito all'interno di espressioni colloquiali e nel nome stesso di alcuni personaggi e oggetti. Così è, ad esempio, in *Cabbages and Kings*, *The Gentle Grafter* o in *Roads of Destiny*, in cui assistiamo ad una vera mescolanza linguistica tra inglese e spagnolo. Ma, come osserva Current-Garcia, a questo si affiancano altri utilizzi dialettali, chiaramente evidenti nelle *short stories* ambientate nel West con "the colloquial speech of Cumberland Montuains whites, as well as the mixtures of Spanish-English, German-English, French-English, and Italian-English".<sup>17</sup>

Questo rapporto tra lingua e dialetto, sempre che di dialetto si possa parlare nel caso americano, è lo stesso che risulta centrale nell'opera di Eduardo De Filippo. Egli, già per motivi "familiari", risulta predisposto a questo dibattito, come figlio naturale e, soprattutto, erede artistico di Eduardo Scarpetta. Già durante l'attività del padre si assiste ad uno scontro tra fautori di un teatro in sola lingua italiana (vedi Roberto Bracco), i campioni di un teatro dialettale d'arte, primo fra tutti Salvatore Di

---

<sup>14</sup> Eugene Current-Garcia, *O. Henry...* cit., p. 138.

<sup>15</sup> Cfr. ibidem.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 141-146.

<sup>17</sup> Ivi, p. 143.

Giacomo, ed altri, quali Eduardo Scarpetta, che creano una forma di napoletano italianizzato, che si sviluppa come nuovo linguaggio della classe borghese imperante. Un problema, questo, che è centrale, come detto, anche in Eduardo De Filippo. Nota Nicola De Blasi, nella sua introduzione linguistica alla *Cantata dei giorni pari*, che “sin dai suoi esordi, anche per andare incontro ai gusti del pubblico, Eduardo trova nel dialetto la naturalezza del parlato indispensabile per la costruzione di dialoghi teatrali credibili”.<sup>18</sup> E ancora prosegue: “Diversamente da quel che nel corso del Novecento accade a vari poeti dialettali, che ritrovano la lingua perduta dell’infanzia o un’alternativa sofisticata all’italiano televisivo di consumo, per De Filippo il dialetto è in primo luogo la varietà linguistica e familiare usata spesso in luogo dell’italiano”.<sup>19</sup>

Un dialetto che si va ad unire all’italiano in alcune opere di passaggio, quali *Sik-Sik l’artefice magico* (1929) in cui i due diversi linguaggi corrispondono uno alla vera lingua propria del protagonista (il napoletano) e l’altra (l’italiano), utilizzata da Sik-Sik che adopera il mezzo linguistico per cercare di mostrarsi membro di una classe sociale più elevata. Un discorso, questo su lingua e dialetto, che si sviluppa a partire dagli anni ’20 sino a carriera inoltrata dell’autore, alle commedie degli anni ’60 e ’70.

Così De Blasi:

In questa fase il dialetto e l’italiano entrano più spesso in interferenza: la lingua napoletanizzata e il dialetto italianizzato delle commedie ancora una volta riflettono una realtà linguistica in movimento, in cui tuttavia il napoletano non è definitivamente messo da parte, pur conoscendo “numerose stratificazioni sempre più imbastardite dall’italiano”.<sup>20</sup>

Una comunanza tra O. Henry e Eduardo che passa anche per l’uso del linguaggio, quindi, ma che non risulta certo l’ultima. Tornando brevemente a O. Henry, altro elemento sottolineato da Eugene Current-Garcia è la costante shakespeariana presente nella sua opera, la quale si manifesta attraverso notevoli rielaborazioni di citazioni dalle opere del drammaturgo inglese, come dimostrano

---

<sup>18</sup> Nicola De Blasi, ‘Uno scrittore tra dialetto e italiano’, in Eduardo De Filippo, *Teatro*, Vol. I (Milano: Mondadori, 2001), p. LXXI.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ivi, p. LXXXIII.

alcune comparazioni: *The Head-Hunter* e *Richard II*; *The Third Ingredient* e *Romeo and Juliet*; *The Moment of Victory* e *As You Like It*; *A Double-Dyed Deceiver* e *Othello*; *The Caballero's Way* e *Anthony and Cleopatra*.<sup>21</sup> La stessa influenza, come si vedrà nei capitoli successivi, è presente in Eduardo.

Ci troviamo quindi di fronte a due autori con molti punti in comune, primo fra tutti la tecnica linguistica e lo svolgimento delle proprie opere, giocate su situazioni ambigue o male interpretate. Si pensi per Eduardo a un testo come *Ditegli sempre di sí* (1927), dove l'autore porta all'estremo il gioco di fraintendimento linguistico nelle vicende di Michele Murri, folle ufficialmente rinsavito che prende alla lettera qualsiasi cosa gli venga detta.

Sofferamoci ora sullo specifico di *The Gift of Magi* e *Il dono di Natale*. Il racconto di O. Henry si sviluppa come una storia dal profondo significato morale: Della ha solo un dollaro e ottantasette centesimi e vede sfumare il suo sogno di fare un bel regalo al marito Jim per la vigilia di Natale. In casa loro, una povera abitazione davvero, due sono le uniche cose di valore, l'orologio appartenuto al padre di Jim e i capelli di Della. La giovane decide di vendere i capelli e guadagnare venti dollari per poter comprare al marito una catena per l'orologio. Così avviene. Della torna a casa con il regalo, ma senza la sua chioma. È disperata, perché ha paura della reazione di Jim nel vederla rasata. Jim torna ed è effettivamente stupefatto. Ecco quindi il classico finale a sorpresa di O. Henry: anche Jim ha sacrificato il suo bene più grande, il suo orologio, per poter comprare alla moglie dei bei pettini di tartaruga. Regali che i due giovani non potranno usare.

Iniziamo il confronto con *Il dono di Natale*. La prima diversità che risalta è l'aumento del numero di personaggi in Eduardo De Filippo. Nel racconto dell'americano abbiamo infatti i soli Della e John con un brevissimo accenno a M.me Sofronie, la donna che compra la chioma di Della.

Eduardo invece struttura la commedia intorno a due coppie che vivono insieme: la prima giovane composta da Attilio ed Emilia Parente, paralleli partenopei di Della e Jim Dillingham Young; la seconda, che si avvicina alla terza età, con Domenico e Sofia Tenneriello, padroni della casa in cui vivono Attilio ed Emilia e in un rapporto non dissimile da quello di Luca e Concetta Cupiello del contemporaneo *Natale in*

---

<sup>21</sup> Cfr. Eugene Current-Garcia, *O. Henry... cit.*, pp. 146-149.



*casa Cupiello*; a queste due si aggiunge il personaggio del cavaliere Federico Cerenza, che analizzeremo in seguito.

Come per *The Ransom of Mack*, anche qui O. Henry ci immette direttamente *in medias res* senza preamboli, con Della che si affligge per non avere abbastanza danaro per comperare il regalo al marito. Leggiamo il racconto di O. Henry:

One dollar and eighty-seven cents. That was all. And sixty cents of it was in pennies. Pennies saved one and two at a time by bulldozing the grocer and the vegetable man and the butcher until one's cheeks burned with the silent imputation of parsimony that such close dealing implied. Three times Della counted it. One dollar and eighty-seven cents. And the next day would be Christmas.

There was clearly nothing to do but flop down on the shabby little couch and howl. So Della did it. Which instigates the moral reflection that life is made up of sobs, sniffles, and smiles, with sniffles predominating.

While the mistress of the home is gradually subsiding from the first stage to the second, take a look at the home.<sup>22</sup>

Ci troviamo, come detto, già a vicenda iniziata, con Della sola nell'appartamento. In Eduardo prima che il problema della mancanza di danaro venga affrontato si assiste ad un preambolo in cui sono presentati entrambi i giovani e successivamente anche la coppia più anziana. Questa la didascalia eduardiana:

*Una camera da letto miseramente ammobiliata ma ordinatissima e linda. Un piccolo tavolo ricoperto con un centro di merletto eseguito a mano, un cassettoncino antico con sopra campane di vetro, santi ecc. Sedie di paglia. A destra, quasi vicino al balcone, un altro piccolo tavolo che funziona da scrittoio, molti fascicoli di carta vi sono ammonticchiati sopra, libri, occorrente da scrivere. Alla parete in fondo vi sarà una spiritiera, e due piatti coperti.*

*Siamo in casa Tenneriello dove i coniugi Parente hanno preso in fitto questa povera camera per la loro povera luna di miele.*

*Siamo al 22 dicembre dell'anno in corso.*<sup>23</sup>

Eduardo sposta, quindi, l'azione di O. Henry a poco prima della vigilia di Natale e sviluppa l'ambiente, misero, eppure lindo e dignitoso, basandosi su due secche frasi

---

<sup>22</sup> O. Henry, 'The Gift of the Magi', in O. Henry, *The complete works* (Garden City: Doubleday & Company, 1953), p. 7.

<sup>23</sup> Eduardo De Filippo, 'Il dono di Natale'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari...* cit., p. 313.

presenti nel racconto americano: “A furnished flat at \$8 per week. It did not exactly beggar description, but it certainly had that word on the lookout for the mendicancy squad”.<sup>24</sup>

I personaggi di Attilio e Emilia vengono presentati attraverso un dialogo che mette in scena la tenerezza e l'amore che intercorre tra i due:

ATTILIO (*con una pezzuola inzuppata di benzina, sul bavero della giacca*)  
Niente, nun se leva.

EMILIA Fa cu' 'n'atu poco 'e benzina.

ATTILIO E nun ce ne sta cchiú.

EMILIA 'A buttigliella era quase chiena...

ATTILIO E s'è cunsumata tutta quanta, io agghi' avut' 'a pulezza' pure 'o cazione. Mo' chi s'assetta vicino a me sta frisco, ave voglia 'e lle veni' delor' 'e capa... Sta sicuro ca se ne scappeno.

EMILIA E che te ne mporta d' 'a gente, te stongo io vicino... A me 'a puzza d' 'a benzina me piace, cchiú puzze e cchiú te voglio bene.

ATTILIO Dopo questa dichiarazione, sono autorizzato a puzzare senza rimorsi.

EMILIA Ecco qua, siete servito. (*Gli porge la giacca*) Nun ce pare proprio niente, aggio pigliato 'nu poco 'e rrobba ca steve 'a dinto, sfido chiunque a rintracciare la pezza...

ATTILIO Se putesse apri' 'nu cuncorso 'ncoppo 'o giornale: “Premio di lire mille a chi trova la pezza di Attilio Parente...” (*Comincia a vestirsi*) Gué, ma 'stu Natale s'è presentato 'nzisto overo; io sto gelato, tu nun siente friddo?

EMILIA No.

ATTILIO Viata a te.

EMILIA Atti', tu me vuo' bene?

ATTILIO Assai, Emi'.

EMILIA E allora ave voglia 'e fa' friddo, io nun 'o sento.

ATTILIO Emi', tu si' 'na santa.

EMILIA E tu si' 'nu diavulo.

ATTILIO Guarda Emi', si tu nu tenisse 'stu carattere allegro, io non riuscirei a sopportare la vita, non per fare il tragico, ma che vita è chesta? Sono stato un egoista... Nun t'avev' 'a spusa'.

EMILIA Atti', mo t' 'o dico pe' ll' ultima vota, 'sti parole nun 'e voglio séntere cchiú. Io sapevo chello che facevo, nuie quanno facevamo 'ammore tu nun tenive l'automobile, tu stive cchiú disperato 'e mo'.

ATTILIO No, stevo comme a mo', disperato...

EMILIA E allora pentimenti non ce ne sono... Se poi da parte tua...

ATTILIO Emi', Emi'... si tu sapisse che soffro, quanno pe' mmiez' 'a via veco femmene cu' vestite belle, elegante... penzo a te 'nzerrata dint' 'a 'sta cammera brutta, fredda, cu' 'na vesticciolla 'e tre solde...

EMILIA A me 'o lusso nun me piace, 'sta vesticciolla che m'aggio cusuta io stessa, nun 'a cagnasse cu' 'na tuletta 'e valore. Nun 'e guardà 'e femmene

---

<sup>24</sup> O. Henry, ‘The Gift of the Magi’... cit., in O. Henry, *The complete works...* cit., p. 7.

elegante, si no quanno viene a casa po' vide 'a differenza... e chesto me dispiace Atti', me dispiace overamente...<sup>25</sup>

Il dialogo prosegue con Attilio che spiega ad Emilia come tutta questa precaria situazione finirà grazie all'offerta di lavoro che gli è stata fatta e che, da dopo Natale, gli permetterà di guadagnare ben cinquantamila lire al mese. Viene poi introdotto il personaggio di Domenico, padrone di casa, e successivamente quello di sua moglie Sofia, colei che, come molte volte accade in Eduardo, manda avanti economicamente la famiglia. Ci troviamo a tavola. Domenico sta conversando con Attilio ed Emilia. Irrompe Sofia che per prima pone l'accento sulla mancanza di danaro, prendendo ad occasione dal discorso l'organizzazione del pranzo di Natale:

SOFIA (*dalla sinistra*) Domenico...(agli altri) Permesso... Io ho fatto tutto il conto, con sette e quarantacinque Natale non si può fare.

DOMENICO E ce vuleva 'a zingara.

SOFIA Qua sta la noticina, chi ci riesce è bravo. Insalata di rinforzo, broccoli di Natale, spaghetti con le vongole, imbianco di pesce, capitoni arrostiti; scarole imbottite, aragoste, pasta reale, croccanti, struffoli e sciòsciole. Questa è la noticina, chi ci riesce è bravo davvero.

DOMENICO No, chi ci riesce, è Dio in persona.

SOFIA Il mangiare di Natale quest'è, poi si capisce faremo a meno di qualche cosa.

DOMENICO Io credo che faremo a meno di Natale. Straccia 'sta nota, e nun da' retta che Natale nun è festa che ci riguarda soverchiamente.<sup>26</sup>

Per Eduardo, quindi, ancora che più che per O. Henry, il problema si pone e si sposta su un piano familiare e casalingo, sulla possibilità o meno di celebrare la festa e non solo nel rapporto tra i due giovani protagonisti. L'assenza di danaro necessario per poter comprare quanto occorre per il pranzo è una spia, un segnale di quanto di lì a poco deciderà la povera Emilia. In O. Henry tutto questo non c'è: Della è completamente sola nella sua risoluzione, vi pensa in casa, piangente, quindi sceglie l'opzione più dolorosa, quella di tagliarsi i capelli:

Della finished her cry and attended to her cheeks with the powder rag. She stood by the window and looked out dully at a gray cat walking a gray fence in a gray backyard. Tomorrow would be Christmas Day, and she had only \$1.87

---

<sup>25</sup> Eduardo De Filippo, 'Il dono di Natale'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari...* cit., pp. 313-315.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 317-318.

with which to buy Jim a present. She had been saving every penny she could for months, with this result. Twenty dollars a week doesn't go far. Expenses had been greater than she had calculated. They always are. Only \$1.87 to buy a present for Jim. Her Jim. Many a happy hour she had spent planning for something nice for him. Something fine and rare and sterling – something just a little bit near to being worthy of the honor of being owned by Jim.<sup>27</sup>

Ecco che Della, rabbrivendo, comprende che ha un solo modo per guadagnare il danaro necessario per il regalo. Si ritrova da sola, dinanzi uno specchio, e osserva i suoi capelli. Capelli che sono il bene prezioso della casa, insieme all'orologio del marito, tanto prezioso da far ingelosire addirittura la Regina di Saba, come accenna l'autore. Così O. Henry descrive il momento in cui Della giunge al suo convincimento:

So now Della's beautiful hair fell about her rippling and shining like a cascade of brown waters. It reached below her knee and made itself almost a garment for her. And then she did it up again nervously and quickly. Once she faltered for a minute and stood still while a tear or two splashed on the worn red carpet. On went her old brown jacket; on went her old brown hat. With a whirl of skirts and with the brilliant sparkle still in her eyes, she fluttered out the door and down the stairs to the street.<sup>28</sup>

Si tratta di un vero e proprio dramma vissuto esclusivamente nel profondo dell'anima di Della, sola in casa, che non ha altri con cui confrontarsi se non con se stessa. Eduardo modifica questo in maniera sostanziale con la creazione, per l'appunto, della coppia di padroni di casa, Domenico e Sofia Tenneriello. La ragazza, Emilia, espone loro, infatti, le sue ragioni, chiede consiglio, anche se potremmo dire retoricamente poiché ella, in buona sostanza, ha preso la sua decisione:

DOMENICO Dove volete andare?

EMILIA 'O sacc'io. 'Sti capille so' inutile.

SOFIA Vi volete vendere i capelli?

DOMENICO Ma questa è una pazzia...

EMILIA Sono affari che non vi riguardano. So' belli, so' lluonghe, e sì, c' 'e tenimmo mente. Alfredo 'o parrucchiere all'angolo me l'ha cercate 'nu sacco 'e vote. Permesso. (*Fa per andare*)

SOFIA Ma un momento, pensateci bene.

---

<sup>27</sup> O. Henry, 'The Gift of the Magi' ... cit., in O. Henry, *The complete works...* cit., pp. 7-8.

<sup>28</sup> Ivi, p. 8.

EMILIA Aggi' 'a fa' 'nu regalo a mio marito? E basta. (*Esce*)<sup>29</sup>

In Eduardo avviene, a questo punto, un cortocircuito, una deviazione dal percorso tracciato da O. Henry con l'ingresso in scena del personaggio di Federico Cerenza, attraverso lo sviluppo di una vicenda che sembra, effettivamente, inutile per lo sviluppo di quella tra Attilio ed Emilia. Federico Cerenza si presenta, infatti, a casa Tenneriello come l'uomo che ha deciso di offrire un lavoro ad Attilio, ma soltanto perché ha mire su Emilia. Questo spiega a Domenico e a Sofia, rimasti soli in casa. Vorrebbe, come ben intuisce Domenico, "come amico frequentare la casa e per conseguenza la ragazza". Domenico decide pertanto di farsi gioco di lui, fingendo di istruirlo su come ottenere le grazie della ragazza:

DOMENICO Io quanno voglio essere gentile, so' l'unico. La ragazza è abbordabile, però se non vi regolate come dico io, non ne cacciate niente. Voi mo' aspettate qua, chella sta tanto allegra perchè s'è andata a tagliare i capelli, e la trovate proprio di buon'umore, io vi presento e me ne vado. A questo punto voi dovete essere all'altezza della situazione; appena rimasti soli la dovete commuovere, poi siccome è una che adora l'avventura, dite che siete venuto per uccidere il marito; lei questo va trovando... Non vi risponderà, farà una faccia di collera, allora è il momento buono, allora senza fa' né alto né basso l'afferrate e lle date 'nu muorzo vicino 'o braccio: adora l'uomo violento.<sup>30</sup>

Domenico non agisce per denaro, anche se Federico fa il gesto di aprire il portafogli, anzi afferma che si regoleranno dopo. Su Emilia rientrata a casa e introdotta all'ospite, Federico agisce come suggerito da Domenico con inevitabili conseguenze: quasi malmenato dalla ragazza e prepotentemente cacciato di casa dal padrone, con il divieto di rimetterci piede in futuro, esce esattamente nel momento in cui sta rientrando Attilio. Il giovane stranito chiede cosa stia succedendo a Domenico il quale afferma che sarà la stessa Emilia a spiegargli tutto, lasciando i due soli.

Ecco che l'atto unico, giunto alla conclusione, riprende lo stesso percorso di *The Gift of the Magi*. Scrive Eduardo:

EMILIA Attì, perdoneme (*toglie lo scialle*).

ATTILIO (*meravigliato ed avvilito*) T'he' tagliato 'e capille?

---

<sup>29</sup> Eduardo De Filippo, 'Il dono di Natale'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari...* cit., pp. 320-321.

<sup>30</sup> Ivi, p. 324.

EMILIA Si, Attì, me l'aggio tagliato pe' te, nun putevo fa' passa' 'stu Natale senza farte 'nu regalo.

ATTILIO Te ll' he' vennute?

EMILIA Nun te piglià collera, penza ca pe' me è stata 'na gioia troppa grossa quanno so' trasuta dint' 'o negozio pe' t'accattà 'o regalo. Io te voglio bene, Attì, e tu sulamente può capi' 'stu mumento ccà. E capille crisciarranno.

ATTILIO (*dalla tasca ne cava un pacchetto e lo porge ad Emilia*) Te'.

EMILIA (*apre l'involto e ne tira fuori dei pettini per tenere i capelli*) 'E pettene 'e tartaruga e oro che vedette dint' 'o negozio a Santa Lucia... (*Le lagrime le stringono la gola*) Ma i capelli cresceranno presto vedrai. Però ho avuto la soddisfazione 'e te fa' 'nu regalo. Tu l'orologio di papà tuo nun t' 'o putive maie mettere pecché nun tenive 'a catena? Eccola qua. Te l'ha regalata tua moglie. (*Prende una catenina d'oro da un asuccio e la porge ad Attilio*)

Attilio mio, buon Natale.

ATTILIO (*osserva la catenina commosso, poi guarda teneramente la moglie e le dice*) Grazie, ma io pe' t'accattà 'e pettene 'e tartaruga e oro mme so' vennuto l'orologio.

*SIPARIO.*<sup>31</sup>

Eduardo riprende qui fedelmente quanto scritto da O. Henry, che introduce solo adesso il personaggio di Jim, che nella commedia del drammaturgo napoletano compare sin dalle prime scene. Di seguito il dialogo tra Jim e Della:

"You've cut off your hair?" asked Jim, laboriously, as if he had not arrived at that patent fact yet even after the hardest mental labor.

"Cut it off and sold it", said Della. "Don't you like me just as well, anyhow? I'm me without my hair, ain't I?"

Jim looked about the room curiously.

"You say your hair is gone?" he said, with an air almost of idiocy.

"You needn't look for it", said Della. "It's sold, I tell you—sold and gone, too. It's Christmas Eve, boy. Be good to me, for it went for you. Maybe the hairs of my head were numbered", she went on with sudden serious sweetness, "but nobody could ever count my love for you. Shall I put the chops on, Jim?"

[...] Jim drew a package from his overcoat pocket and threw it upon the table.

"Don't make any mistake, Dell", he said, "about me. I don't think there's anything in the way of a haircut or a shave or a shampoo that could make me like my girl any less. But if you'll unwrap that package you may see why you had me going a while at first".

[...] For there lay The Combs—the set of combs, side and back, that Della had worshipped long in a Broadway window. Beautiful combs, pure tortoise shell, with jeweled rims—just the shade to wear in the beautiful vanished hair. They were expensive combs, she knew, and her heart had simply craved and

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 327-328.

yearned over them without the least hope of possession. And now, they were hers, but the tresses that should have adorned the coveted adornments were gone.

But she hugged them to her bosom, and at length she was able to look up with dim eyes and a smile and say: "My hair grows so fast, Jim!"

And then Della leaped up like a little singed cat and cried, "Oh, oh!"

Jim had not yet seen his beautiful present. She held it out to him eagerly upon her open palm. The dull precious metal seemed to flash with a reflection of her bright and ardent spirit.

"Isn't it a dandy, Jim? I hunted all over town to find it. You'll have to look at the time a hundred times a day now. Give me your watch. I want to see how it looks on it".

Instead of obeying, Jim tumbled down on the couch and put his hands under the back of his head and smiled.

"Dell", said he, "let's put our Christmas presents away and keep 'em a while. They're too nice to use just at present. I sold the watch to get the money to buy your combs. And now suppose you put the chops on"<sup>32</sup>

Eduardo segue fedelmente O. Henry, ma con una differenza sostanziale, determinata in precedenza dall'introduzione del personaggio di Federico Cerenza. In O. Henry il dramma di Della è interiore. Prima del ritorno del marito e del colloquio con Jim, subito dopo essersi tagliata i capelli, Della vive un conflitto emotivo e si crea degli interrogativi sulla validità delle sue azioni. Paveva addirittura la possibilità che il marito possa ucciderla o rifiutarla vedendola priva della bellissima chioma. Questa, seppur breve, introspezione di Della è totalmente assente in Emilia perché, in Eduardo, ella non ha letteralmente tempo di restare con se stessa e di riflettere sulla decisione. In un primo momento discute con Attilio e Sofia anche se già risolta, poi al ritorno dal parrucchiere, invece di meditare sulle sue azioni, si ritrova a confrontarsi, verbalmente e fisicamente, con Federico. Dal momento del taglio di capelli al dialogo finale eduardiano passa effettivamente poco senza che l'indagine introspettiva presente nel testo originale possa aver luogo.

Al di là del semplice rapporto tra il racconto e l'atto unico, di cui si sono confrontati i punti salienti, è opportuno mettere in relazione *Il dono di Natale* con un altro possibile adattamento teatrale di *The Gift of the Magi*. In effetti la *short story* di O. Henry rappresenta uno dei grandi classici della tradizione natalizia americana e in quanto tale ha avuto diversi adattamenti per il palcoscenico, in particolar modo come

---

<sup>32</sup> O. Henry, "The Gift of the Magi" ... cit., in O. Henry, *The complete works...* cit., p. 7., pp. 9-11.

rappresentazione di prosa o sotto forma di musical destinato all'infanzia. Tra le differenti versioni teatrali probabilmente la migliore, che si erge dal livello di amatorialità e dal semplice spettacolo per bambini, è quella drammatizzata da Anne Coutler Martens<sup>33</sup> e del musical di Seymour Reiter, con musiche di Jerry Goldberg.<sup>34</sup>

Anne Coutler Martens, come Eduardo, agisce sui personaggi aumentandone il numero e portandoli dagli originali due principali, Della e Jim, più M.me Sofronie a sette. Abbiamo così anche la vicina di casa Mrs Boyd, l'assistente di Sofronie, Felice, il Signor Hartman e infine il Narratore. A questi sono deputati tutti i passaggi dedicati da O. Henry ai Magi e al loro significato recondito. La versione, in atto unico, si sviluppa attorno a quattro scene che seguono fedelmente il racconto: nella prima ci troviamo all'interno dell'appartamento della coppia; quindi all'interno del negozio di M.me Sofronie; la terza scena si svolge all'esterno del negozio di gioielleria dove Della comprerà la catena al marito; infine di nuovo all'interno dell'abitazione, davanti a un tavolo, con il confronto finale tra Della e Jim.

La didascalia iniziale predisposta dalla Coutler Martens ricorda non poco quella di Eduardo:

*SCENE A room in a furnished apartment in New York City. It is a drably-furnished, unattractive room which is desirable only because the rent is cheap. [...] There is a small dinette-type table at R C, with chairs upstage and right of it. Any easy chair of sorts is D R, and a rack of coats and hats is in the U L corner of the room. [...]*<sup>35</sup>

Esordisce quindi il Narratore:

*NARRATOR (speaking through music background). The Magi, as you know, were wise men – wonderfully wise men – who brought gifts to the Babe in the manger. They invented the art of giving Christmas presents. Being wise, their gifts were no doubt wise ones, possibly bearing the privilege of exchange in case of duplication. The story I am about to relate is about two foolish children*

---

<sup>33</sup> O. Henry, *The Gift of the Magi*, dramatized by Anne Coutler Martens (Woodstock: The Dramatic Publishing Company, 1963).

<sup>34</sup> Seymour Reiter, Jerry Goldberg, *The Gift of the Magi*, based on O. Henry (Woodstock: The Dramatic Publishing Company, 1977).

<sup>35</sup> O. Henry, *The Gift of the Magi*... cit., dramatized by Anne Coutler Martens, p. 7.



who gave gifts, and had no thought at all of the Magi, but only of each other. It is the morning day before Christmas, just a little while ago.<sup>36</sup>

Il Narratore riprende qui quanto O. Henry esprimerà a fine racconto su chi siano i Magi e cosa essi rappresentino. Un elemento questo che, come vedremo a breve, risulta praticamente assente dall'atto unico di De Filippo, ma non totalmente dalla sua produzione. La drammatizzazione della Coutler Martens continua seguendo fedelmente O. Henry, ma anche lei, come Eduardo, pone sin dall'inizio in scena Jim e non la sola Della, facendoli dialogare, la mattina della Vigilia, in modo non dissimile da quello di Attilio ed Emilia ne *Il dono di Natale*. Anche in questo caso i due giovani si sono appena svegliati e parlano di come celebrare Natale ("In my office, the day before Christmas is just the same as another day", afferma Jim)<sup>37</sup> e sulla possibilità di cambiare tenore di vita, poiché Della, come Emilia, merita di più.

Stesso discorso vale per il musical di Seymour Reiter e Jerry Goldberg. Anche in questo caso un aumento del numero dei personaggi che arrivano ad essere addirittura quattordici equamente suddivisi in sette maschili e sette femminili, tutti facenti parte del coro, tranne Jim e Della che cantano solo in duetto o come solisti. Anche in questo caso Jim ci è presentato immediatamente, la mattina della Vigilia, e il suo ruolo viene amplificato con la dilatazione della scena iniziale tra i due, assente in O. Henry, ma presente in Eduardo e Coutlar Martens, e con uno spazio maggiore assegnato alla vendita del suo orologio.

Ponendo *Il dono di Natale* all'interno della produzione eduardiana, emergono due dati interessanti. Il primo che, nonostante la sua eliminazione dalla *Cantata dei Giorni Pari* nelle edizioni successive al 1959, l'atto unico risulta di non poca importanza concettuale per Eduardo. Quanto avviene tra Federico Cerenza, Domenico ed Emilia non può non ricordare la struttura dell'atto unico *Il cilindro* (1965): anche qui una coppia di padroni di casa Agostino e Bettina che danno in affitto parte della casa ai giovani sposini romani Rodolfo e Rita. Questi vanno avanti con un tranello, organizzato in accordo con gli anziani padroni: Rita adesca delle persone per strada, promette sesso in cambio di denaro, ma nel momento di concludere si scopre che il tutto dovrà avvenire sul letto dove giace la salma (finta) di

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ivi, p. 8.

Rodolfo. In caso di necessità si presenterà Agostino, con un cilindro in testa, cappello capace di incutere soggezione e di far sparire gli ospiti, non senza un senso di disagio. Ma è soprattutto a *Natale in casa Cupiello* che si deve guardare nell'analizzare *Il dono di Natale* anche in relazione a O. Henry.

Come noto, *Natale in casa Cupiello* rappresenta la commedia più problematica per quel che concerne la sua genesi. L'opera nasce, infatti, come atto unico nel 1931, un anno prima, quindi de *Il dono di Natale*. Questo primo nucleo corrisponde all'attuale Atto II, ovvero al pranzo di Natale in cui a casa di Luca e Concetta Cupiello si riuniscono la figlia e suo marito, ma anche l'amante di lei, con inevitabili conseguenze. Nel 1932 circa Eduardo compone il primo atto, presentato al teatro Sannazaro e dovuto alla necessità di ampliare il proprio repertorio. Qui abbiamo la presentazione dei personaggi di Luca e Concetta, in particolar modo. Una preparazione al dramma che si consumerà nell'Atto II. La terza e ultima parte di questo "parto trigemino con una gravidanza di quattro anni"<sup>38</sup> trova la luce nel 1934, anche se alcune fonti fanno risalire il terzo atto addirittura al 1943, in cui assistiamo all'agonia di Luca e alla sua morte, conseguenza della disgregazione familiare di cui è stato vittima e alla fine del suo mondo.

È stato più volte notato come *Natale in casa Cupiello* rappresenti davvero un *testo ponte* all'interno della produzione eduardiana in cui, "alla molteplicità dei personaggi più caratteristica dei primi lavori, subentra – con questo – la *centralità* di un Personaggio costante e ritornante, nella ricerca dell'*uomo di teatro*, quasi in varie reincarnazioni sceniche, in un rapporto di identificazione *ambigua* con l'Autore".<sup>39</sup>

Nota Anna Barsotti che si chiami questo Personaggio Gennaro Jovine, come in *Napoli Milionaria!* (1945), o Pasquale Lojacono di *Questi fantasmi!* (1946), o come nel testo in questione Luca Cupiello, essi sono sempre la "reincarnazione di una maschera umana, che soffre in modi progressivamente più coscienti uno stesso dramma della solitudine, della 'frattura' col mondo, e principalmente all'interno del proprio ambiente familiare".<sup>40</sup> In effetti, si tratta un personaggio che, proprio da *Natale in casa Cupiello* in poi, si ripete costantemente nel corso della produzione

---

<sup>38</sup> Eduardo De Filippo, 'Primo... secondo (Aspetto il segnale)', *Il Dramma*, XII, n. 240, 15 agosto 1936. Cfr. anche Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* (Milano: Bompiani, 1985).

<sup>39</sup> Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo...* cit., p. 121.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

eduardiana, con rare eccezioni. Si pensi, a tal proposito, al Geronza Sebeto de *Il contratto* (1967), personaggio che si contrappone la sua visione del mondo e la sua legge a quella reale, ma che allo stesso tempo risulta più cinico e forte rispetto a molti altri protagonisti delle commedie di Eduardo.

Ne *Il dono di Natale*, in effetti, questi elementi mancano mentre ci ritroviamo ancora all'interno della poetica dei primi lavori. Manca il Personaggio sottolineato dalla Barsotti, e siamo nell'orizzonte di personaggi caratteristici e molteplici. Tuttavia un'influenza prima dell'atto unico e in secondo luogo di O. Henry nella composizione di *Natale in casa Cupiello* ci appare possibile, anche se nessun critico finora vi ha posto attenzione.

All'interno de *Il dono di Natale* una battuta da parte di Attilio risulta una spia per l'Atto I di *Natale in casa Cupiello*. Quasi ad inizio commedia attilio così dice:

ATTILIO Se putesse aprì 'nu cuncorso 'ncoppo 'o giornale: «Premio di lire mille a chi trova la pezza di Attilio Parente...» (*Comincia a vestirsi*) Gué, ma 'stu Natale s'è presentato 'nzisto overo; io sto gelato, tu nun siente friddo?<sup>41</sup>

Il “ma 'stu Natale s'è presentato 'nzisto overo; io sto gelato, tu nun siente friddo?” non può non ricondurci al primo atto di *Natale in casa Cupiello*, al momento del risveglio di Luca:

LUCA (*si siede in mezzo al letto e si toglie, svolgendoli dalla testa, uno alla volta, due scialletti di lana e una sciarpa; poi guarda di sbieco la moglie*) Ah, songh' 'e nnove? Già si sono fatte le nove! La sera sei privo di andare a letto che subito si fanno le nove del giorno appresso. Conce', fa freddo fuori?

CONCETTA Hai voglia! Si gela.

LUCA Io me ne so' accorto, stanotte. Non potevo pigliare calimma. Due maglie di lana, sciarpa, scialle... I pedalini 'e lana... [...]<sup>42</sup>

E ancora:

LUCA Eh... Questo Natale si è presentato come comanda Iddio. Co' tutti i sentimenti si è presentato. [...]<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Eduardo De Filippo, 'Il dono di Natale'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari...* cit., p. 314.

<sup>42</sup> Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello* (Torino: Einaudi, 1979), p. 6.

<sup>43</sup> Ivi, p. 7.

Questa non è l'unica spia che può mettere in relazione le due opere. Prendiamo in considerazione l'Atto II di *Natale in casa Cupiello*, che, è bene ricordare, fu composto come atto unico nel 1931, un anno prima de *Il dono di Natale*.

Riprendiamo per un attimo il discorso critico di Eugene Current-Garcia su O. Henry. Nello stesso capitolo sui rapporti tra lo scrittore americano e Shakespeare, Current-Garcia mette in evidenza come i racconti dell'autore siano pieni di riferimenti ai classici greci, latini, ma anche alle vicende bibliche.<sup>44</sup> Non fa eccezione certamente *The Gift of the Magi* in cui, più volte, O. Henry si dilunga sulla figura dei Re Magi e sul senso dei regali che essi danno. Lo stesso racconto si conclude con un'immagine dei Magi, in cui è anche evidente la morale della storia:

The magi, as you know, were wise men – wonderfully wise men – who brought gifts to the Babe in the manger. They invented the art of giving Christmas presents. Being wise, their gifts were no doubt wise ones, possibly bearing the privilege of exchange in case of duplication. And here I have lamely related to you the uneventful chronicle of two foolish children in a flat who most unwisely sacrificed for each other the greatest treasures of their house. But in a last word to the wise of these days let it be said that of all who give gifts these two were the wisest. O all who give and receive gifts, such as they are wisest. Everywhere they are wisest. They are the magi.<sup>45</sup>

Leggiamo ora il famoso finale del secondo atto di *Natale in casa Cupiello*, quando Luca, con il figlio Tommasino e il fratello Pasquale comincia la sua grottesca messa in scena per dare i regali alla moglie Concetta cantando una riarrangiata *Tu scendi dalle stelle*:

*Dopo una piccola pausa, dal fondo entrano Luca, Tommasino e Pasquale: con indumenti di fortuna – variopinti tappeti e corone di carta costruite alla buona – si sono camuffati da Re Magi. Luca reca l'ombrello, Pasquale la borsetta e Tommasino il piatto con la lettera. Ognuno agita nell'aria una stellina accesa per l'occasione, e tutti e tre intonano la canzone di Natale:*

I TRE Tu scendi dalle stelle. Conceta bella, e io t'aggio purtata quest'ombrella...

---

<sup>44</sup> Cfr. Eugene Current-Garcia, *O. Henry... cit.*, pp. 146-149.

<sup>45</sup> O. Henry, 'The Gift of the Magi', in O. Henry, *The complete works... cit.*, p. 11.

*Pasquale dà alla canzone la sua versione per la borsetta e Tommasino li accompagna. Dopo mezzo giro intorno alla tavola, si fermano, si inginocchiano davanti a Concetta, che li guarda allucinata, e depositano i doni ai suoi piedi.*<sup>46</sup>

I Magi di oggi sono presenti quindi in entrambi i testi. Rappresentati dalla coppia Della e Jim in *The Gift of the Magi*, essi rappresentano il dono come sacrificio, come saggezza e come unità e amore familiare. Un'immagine, questa, totalmente assente ne *Il dono di Natale*, forse non nelle intenzioni di Eduardo, ma che risulta di difficile decifrazione all'interno dello sviluppo dell'azione. L'atto in questione sembra, infatti, maggiormente incentrato su due situazioni giustapposte fra di loro: Emilia che si taglia e vende i capelli; quindi il confronto con Federico. Senza riuscire, quindi, nonostante la fedeltà dell'ultimo dialogo all'originale americano, a rendere i due giovani sposi un'immagine dei Magi di oggi. Magi che ricompaiono, come si è visto, in *Natale in casa Cupiello*, anche qui metafora di un grottesco contesto familiare, una famiglia che si avvia verso la disgregazione e che distruggerà l'ignaro Luca Cupiello. I Magi come ultima visione prima della definitiva fine dell'amaro terzo atto in Eduardo, ma anche Magi che, in O. Henry, si rispecchiano in Della che crede che il suo gesto, il taglio dei capelli, possa condurre alla fine della sua relazione con Jim, ma che in realtà è indice, per entrambi, di sacrificio. Il primo nucleo di *Natale in casa Cupiello* è stato redatto un anno prima de *Il dono di Natale*, ma, come ben sappiamo, la scrittura di Eduardo è una scrittura in continuo movimento che si arricchisce con la pratica e con influssi esterni. Un'influenza, in questo caso, dell'americano O. Henry ci sembra quanto meno palese, anche se mai evidenziata finora.

---

<sup>46</sup> Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello...* cit., p. 54.

## 2. Eduardo e Shakespeare

Se il discorso tra Eduardo e O. Henry si presenta, per molti versi, innovativo e quasi di prima mano, per la sottovalutazione di cui lo scrittore americano soffre attualmente nel mondo accademico sia italiano che anglofono e per l'assenza de *Il dono di Natale* di Eduardo nel gruppo di commedie canoniche delle due *Cantate*, il rapporto tra Shakespeare e il Nostro risulta effettivamente più indagato. Questo non esclude tuttavia che esso sia doveroso per un discorso come il nostro e certo non privo di interesse.

Cercando di applicare quelli che sono i principi metodologici di massima dell'intero lavoro, anche nella nostra investigazione su Eduardo traduttore di *The Tempest*, ci soffermeremo sugli aspetti sia di traduzione che di messa in scena, questi ultimi molto spesso sottovalutati, eppure essenziali per comprendere le tecniche di traduzione del drammaturgo partenopeo. A conclusione del capitolo si confronterà la versione eduardiana ed altre, più recenti, sempre proveniente dalla traduzione napoletana.

### 2.1. Dall'inglese di Shakespeare al (mondo) napoletano di Eduardo: due versioni di *The Tempest*

Quando parliamo di Eduardo traduttore di Shakespeare, dovremmo in realtà parlare di un Eduardo adattatore, poiché non solo egli traduce, con l'aiuto di Isabella Quarantotti, l'inglese shakespeariano in napoletano, fra l'altro neanche nel suo napoletano italianizzato, ma agisce concettualmente e idealmente sul testo, per quella che è la sua tradizione artistica e per quelle che sente essere le affinità con il Bardo.

Nella indagine sui rapporti tra i due testi de *La Tempesta* risultano particolarmente significativi i contributi di Agostino Lombardo e, soprattutto, Angela Leonardi; entrambi si soffermano, tutto sommato, su aspetti specificamente letterari e filologici, tralasciandone altri più prettamente di ricezione teatrale, che invece saranno al centro della nostra discussione. Agostino Lombardo, nei suoi brevi articoli

prima presentati in convegno e poi racchiusi nel volumetto *Eduardo e Shakespeare*,<sup>1</sup> non si concentra, a dire il vero, nello specifico sul rapporto tra *The Tempest* shakespeariana e *La Tempesta* eduardiana, ma analizza le comunanze ideologiche, teatralmente parlando, tra i due.

Egli parte dal presupposto che entrambe le produzioni non avrebbero superato i confini locali o nazionali. Lombardo cita Voltaire, secondo cui le commedie di Shakespeare sarebbero state farse mostruose adatte solo al gusto londinese, e successivamente Eduardo i cui lavori, secondo vari critici dell'epoca, non avrebbero avuto nessun riscontro fuori la città di Napoli.<sup>2</sup> Una considerazione, questa di Lombardo, molto generica e vaga, ma che gli consente tuttavia di iniziare un lavoro comparatistico sull'arte dei due. Tralasciando elementi non inerenti nello specifico *The Tempest*, ma invece presenti ne *La parte di Amleto* e ne *L'erede di Shylock*, che noi invece analizzeremo più avanti, Lombardo afferma che “non stupisce che proprio la traduzione de *La Tempesta* sia l'ultimo scritto di Eduardo”<sup>3</sup> poiché Shakespeare è perennemente presente nel lavoro del drammaturgo napoletano, fin dall'inizio della carriera, come elemento di influenza e guida, come esempio da seguire, ma soprattutto per un'identità tra attore, autore e uomo. Scrive Lombardo:

È ben spiegabile, allora, che il segreto, costante rapporto tra i due grandi “teatranti” si sia compiutamente espresso nella mirabile versione in napoletano de *La tempesta* (e fa parte delle misteriose “corrispondenze” delle cose che essa sia l'ultima opera anche di Shakespeare). Traducendo *La tempesta*, infatti, Eduardo non solo innestava la sua napoletanità nel tessuto shakespeariano, e non solo enucleava attraverso Stefano e Triculo, un rapporto con la Commedia dell'Arte che era anche un tributo a un fenomeno teatrale cui si sentiva personalmente debitore, ma anche e specialmente ricreava, attraverso Prospero, mago e teatrante, quel dramma tra realtà e finzione che è il tema centrale, al quale tutti gli altri riconducono, del suo teatro.<sup>4</sup>

Lombardo si riferisce al monologo di Prospero:

---

<sup>1</sup> Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare – parole di voce e non d'inchiostro* (Roma: Bulzoni 2004).

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

<sup>3</sup> Ivi, p. 27.

<sup>4</sup> Ivi, p. 28.

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded wieth a sleep<sup>5</sup>

Qui nella traduzione di Eduardo:

Li gioche so' fernute / Te l'aggio ditto: l'artiste / erano tutte spirite, / e so'  
svanite... So' svenite pe' ll'aria, / int'a lu niente... / Comme a la custruzione  
appariscente / di questa visione, / pure li torre ncurunate de nuvole, / li  
suntuose palazze, / li castielle, li sulenne tempie / e quest'enorme globo, / sí...  
cu tutto chello ca nce sta, fose e ddinto, / sparisce cumm'a lu spettacolo c' '  
visto / e ch'è sparito e ca nun lascia tracce. / Nuje simmo fatte cu la stoffa de  
li / suonne, e chesta vita piccerella nosta / da suonno è circondata, suonno  
eterno.<sup>6</sup>

Lombardo vede *La Tempesta* napoletana di Eduardo come la fine di un lungo colloquio tra i due autori, un colloquio artistico durato una vita e che, secondo noi, trova uno dei suoi punti focali nella concezione stessa che Eduardo aveva di Napoli, paragonata all'isola di Prospero. Napoli è una città-mondo e così è anche l'isola shakespeariana, dove il duca di Milano, con la figlia Miranda, è stato costretto in esilio e da dove governa, attraverso il suo libro in cui è contenuto il sapere umano, i vari elementi.

Della stessa opinione è Angela Leonardi. Ancor più di Lombardo che rimane sempre su un piano di comunanze generiche tra i due commediografi, la Leonardi si sofferma nello specifico sulle “tempeste” di Shakespeare e di De Filippo.

Parte da premesse storiche, ovvero dalla genesi stessa del progetto di traduzione di *The Tempest*, per la collana di Giulio Einaudi dal titolo “Scrittori tradotti da scrittori”. Eduardo, che ha il gravoso incarico di confrontarsi con il Bardo, tra una

---

<sup>5</sup> William Shakespeare, *The Tempest*, IV, 1, 160-170.

<sup>6</sup> Eduardo De Filippo, «*La tempesta*» di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo (Torino: Einaudi 1984), pp. 144-145.



vasta gamma di possibilità che vanno da *A Midsummer-Night's Dream* a *Twelfth Night* sino a *As You Like It*, avrebbe scelto *The Tempest* per una serie di motivazioni così individuate. In primo luogo perché affascinato dalla magia, dai trucchi di scena e dalle creature soprannaturali che popolano la commedia e che fanno riaffiorare nella memoria del napoletano ricordi “teatrali” di gioventù, quando, a inizio carriera, nella compagnia del fratellastro Vincenzo Scarpetta, aveva preso parte all’adattamento de *I cinque talismani*, dal titolo *La collana d’oro* e con protagonista Felice Sciosciammocca. Una farsa di ambientazione fantastica, con quei personaggi soprannaturali, quali la strega, fate, folletti e farfarielli, che, in un modo o nell’altro, Eduardo sembra ritrovare nell’ultimo testo shakespeariano.<sup>7</sup>

Nell’ottica della Leonardi altri elementi spingono Eduardo verso *The Tempest*, che si può definire, seguendo l’esempio di Jan Kott,<sup>8</sup> il dramma delle illusioni perdute, come lo sono molte opere di Eduardo, prima fra tutte *Napoli milionaria!*<sup>9</sup> Illusioni perdute che per Shakespeare risiedono nell’isola di Prospero, microcosmo e mondo in cui tutto avviene, esattamente come nella Napoli eduardiana.

A conferma, interessante è quanto ci dice Isabella Quarantotti De Filippo, che di Eduardo, oltre che compagna di vita, fu anche attenta collaboratrice. Nell’intervista raccolta da Paola Quarenghi, leggiamo:

Un giorno venne Einaudi e gli fece vedere qualche volume della sua collana “Scrittori tradotti da scrittori”. “Penso che tu come commediografo potresti tradurre uno Shakespeare” propose Giulio e Eduardo accettò. All’inizio aveva scelto *Sogno di una notte di mezza estate*, però poi si decise per *La Tempesta*. L’aveva vista anni e anni prima e pensava gli fosse congeniale, non tanto per il richiamo a Napoli, che in fondo è un richiamo, simile a quello del *Cunto de li cunti* di Basile. Anche l’amore tra padre e figlia, e il fatto che Prospero fosse stato tradito dal fratello erano motivo di interesse per lui. Cominciò a leggere la traduzione di Quasimodo, un poeta che apprezzava molto, ma dopo poche pagine si accorse di correre il rischio di venire condizionato da lui. Voleva tradurre direttamente da Shakespeare. Disse: “Ma scusa, tu sai l’inglese, perché non mi fai una traduzione letterale, parola per parola? Io debbo sapere esattamente quello che ha scritto lui”. E così feci.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. Angela Leonardi, *Tempeste – Eduardo incontra Shakespeare* (Napoli: Colonnese, 2007), p. 35.

<sup>8</sup> Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (Milano: Feltrinelli, 2004), p. 171.

<sup>9</sup> Cfr. Angela Leonardi, *Tempeste...* cit., p. 36.

<sup>10</sup> ‘Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo’, in Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare...* cit., pp. 55-56

Preziose risultano le parole della Quarantotti De Filippo per comprendere non solo quali elementi abbiano spinto Eduardo a prediligere *The Tempest*, ma anche su che basi egli lavorasse. Sappiamo, così, che ella tradusse letteralmente il testo, lavorando su un originale inglese edito da Penguin nel 1966 e che seguiva il Folio 1623. Veniamo anche a conoscenza che le traduzioni di riferimento per Eduardo erano, inizialmente, quelle di Salvatore Quasimodo<sup>11</sup> e di Cesare Vico Lodovici,<sup>12</sup> entrambe pubblicate da Einaudi.

Eduardo, come ricorda la Quarantotti De Filippo, cercò di avvicinarsi al testo senza mediazioni, eliminando il contatto con altre traduzioni e senza utilizzare saggi di riferimento che “lo facevano sentire uno che legge, mentre lui voleva essere uno che scrive. Erano una mediazione troppo ingombrante, non la poteva accettare”.<sup>13</sup>

Un discorso, questo, che chiarisce bene l’*iter* di traduzione del Nostro, che si rivelava attento e ponderato come emerge dallo stesso racconto di Isabella Quarantotti De Filippo:

Se c’era una parola che non gli quadrava, mi chiedeva conto e ragione. Io consultavo il mio dizionario Oxford e gli davo i vari significati. Successe, per esempio, con la parola “line”, nel IV atto. Ariel entra in scena con una bracciata di vestiti, tutta roma vistosa e luccicante. Prospero gli dice: “Hang them on this line”. “Line” ha molti significati, tra cui “corda”, come l’ha tradotta Quasimodo, ma nel contesto vuol dire “albero”, un albero simile al tiglio. Tant’è vero che qualche pagina più avanti Ariel dice: “... all prisoners, sir, / In the line-grove which weather-fends your cell”, e non è credibile che esista un boschetto di corde, no? Quindi aveva ragione Eduardo a non voler accettare corde in un bosco.<sup>14</sup>

E ancora:

Altre volte una parola, una frase gli sembrava teatralmente sbagliata. “Ma ‘sta parola qua che c’entra? Sei sicura? Hai guardato sul dizionario? Per piacere, guardaci”. Per fortuna il mio libretto Penguin ha delle ottime note esplicative,

---

<sup>11</sup> William Shakespeare, *La tempesta*, trad. di Salvatore Quasimodo (Torino: Einaudi, 1956).

<sup>12</sup> William Shakespeare, *La tempesta*, trad. di Cesare Vico Lodovici (Torino, Einaudi, 1953).

<sup>13</sup> ‘Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo’... cit., p. 57.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 57-58.

utilissime dal momento che molte espressioni shakespeariana sono fuori uso e neppure un inglese le conosce. Un po' come noi con Dante: non capiremmo certi brani se di una o più parole non ci venisse spiegato il significato. Chi ha a che fare con un'opera teatrale deve capire tutto, specialmente se è regista o attore. E autore. Eduardo diceva: "Io, quando scrivo una commedia debbo sapere perfino cos'ha in tasca un personaggio". Ed è giusto, perché per far seguire la vicenda al pubblico, fargli capire tutto in due ore di spettacolo, devi concentrare un gran numero di informazioni in poco tempo. Il pubblico è come un investigatore, che per scoprire il colpevole di un reato ha bisogno degli indizi che lo portino alla verità.<sup>15</sup>

A questo proposito riprendiamo per un attimo quanto dice Kott. Nel suo capitolo dedicato a *The Tempest* del classico *Shakespeare nostro contemporaneo*, lo studioso polacco fa due annotazioni, secondo noi, abbastanza calzanti per comprendere il rapporto tra teatro di Eduardo e teatro di Shakespeare e la funzione universale che rivestono l'isola di Prospero e la Napoli di De Filippo:

Il teatro di Skakespeare è il *Theatrum Mundi*. La violenza come principio del mondo verrà mostrata in categorie cosmiche. La preistoria di Ariele e di Calibano è una ripetizione della storia di Prospero, un'ulteriore illustrazione del medesimo tema. I drammi shakespeariani non si basano sul principio dell'unità d'azione, ma su quello dell'analogia; vale a dire sul principio di una duplice, triplice o quadruplici storia che ripete sempre lo stesso tema fondamentale. Sono un sistema di specchi concavi e convessi che riflettono, ingrandiscono e parodiano sempre la stessa situazione. Lo stesso tema ritorna in tono maggiore e in tono minore, in tutti i registri della musica shakespeariana, ripetuto in chiave ora lirica e gorttesca, ora patetica e ironica. Sulla scena shakespeariana la stessa situazione viene prima recitata dai re, poi ripetuta dagli amanti e infine scimmiottata dai buffoni. O forse erano i re che scimmiottavano i buffoni? I re, gli amanti e i buffoni non sono che degli attori. Le parti sono distribuite, le situazioni imposte; e se gli attori non sono adatti al loro ruolo e non riescono a recitarlo, tanto peggio. Perché essi recitano su di una scena che è l'immagine del mondo reale, in cui nessuno sceglie le parti o le situazioni. Nel teatro shakeeseapriano le situazioni sono sempre vere, anche quando sono degli spiriti o dei mostri a recitarle.<sup>16</sup>

Una definizione, questa, che ben si attaglia anche a quel principio di universalità e di ripetizione analogica e tematica, di attinenza al mondo reale, *immagine del mondo* presente non tanto all'interno di una singola opera, ma nella produzione

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 58.

<sup>16</sup> Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo...* cit., p. 175.

globale di Eduardo. Ancora più evidente se si considera la Napoli-mondo eduardiana e l'isola-mondo di *The Tempest*: “L'isola di Prospero è l'arena del mondo reale, non un'utopia. Shakespeare lo dice con chiarezza, direttamente agli spettatori, sottolineandolo quasi con insistenza”.<sup>17</sup>

Eduardo sente suo il testo di Shakespeare e, come traduttore, non si ferma solamente a rendere l'inglese originale in napoletano, compito tutt'altro che facile, ma agisce sul testo, sulla vicenda, la napoletanizza senza tuttavia essere irrispettoso nei confronti dell'autore.

Il commediografo partenopeo, nell'agire sul testo di Shakespeare, si rende conto che non può utilizzare il “suo” dialetto per ricreare il linguaggio shakespeariano; fa ricorso ad un napoletano del '600, anche in questo caso non puro, ma mediato secondo il suo gusto contemporaneo. Un napoletano seicentesco come quello di Giambattista Basile, quindi, però per come lo può conoscere e adoperare un uomo del XX secolo. Un dialetto altamente evocativo, necessario, comunque, al Nostro, che ne utilizza le potenzialità delle parole, dei suoni, delle armonie di assonanze e allitterazioni.

Angela Leonardi giustamente nota come nell'atto di tradurre Eduardo crei un'opera nuova, agisca sul testo originale con operazioni quali tagli e invenzioni e rielaborazioni stilistiche, che non servono tanto ad intensificare i contenuti dell'opera originaria, ma anche quello di servire la *propria* poetica. Una poetica che si evidenzia, in particolar modo, in una umanizzazione dei personaggi e del rapporto tra essi che diviene più intimo e informale.

A nostro avviso, Prospero, in Shakespeare, appare sì premuroso nei confronti della figlia Miranda e ha nei suoi confronti un senso di protezione fin dall'inizio, ma, allo stesso tempo, il linguaggio utilizzato dal Bardo indica altresì una linea di confine quasi invalicabile tra i due ruoli di padre e figlia, con la negazione in tal modo di un rapporto di vera intimità.

Si ha un tono formale nei dialoghi tra i due che si trasforma, in Eduardo, in una relazione intima attraverso l'uso del dialetto e la resa di espressioni come l'originale “Sir”, con il quale Miranda si riferisce al padre, in “Pà” e “My dearest father” in “Papiello mio”. Questo rapporto in Eduardo, secondo la Leonardo, viene ricreato

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 185.

anche da una vera e propria rielaborazione delle battute, con i due personaggi che si dilungano maggiormente a parlare, arrivando, specialmente da parte di Miranda, a dare un risalto notevole ai ricordi di infanzia.<sup>18</sup> Stesso discorso per la relazione d'amore tra Miranda e Ferdinando in cui Eduardo passa dall'originale "ye" ovvero il "voi" formale che i due giovani adoperano vicendevolmente ad un più semplice e diretto "tu". Il passaggio dallo "ye" al "thou" e dal "voi" al "tu" rende il rapporto tra i due meno timoroso, più diretto, incidendo in particolar modo sulla figura di Ferdinando, che appare molto più intraprendente.

Una rielaborazione, questa, che si riscontra anche nei due personaggi che propriamente umani non sono: Ariel e soprattutto Calibano.

Scrive Jan Kott che

Ariel è l'angelo, il carnefice e l'esecutore degli ordini di Prospero. Ha solo due scene tutte per lui: quella della ribellione del primo atto, e quella in cui implora pietà per i nemici di Prospero nel quarto atto. Il suo conflitto drammatico sta tutto nel suo desiderio di libertà. Ariel è stato considerato dai commentatori de *La Tempesta* come il simbolo dell'anima, del pensiero, dell'intelligenza, della poesia, dell'aria, dell'elettricità e persino, nelle interpretazioni cattoliche, della Grazia contrapposta alla Natura. Ma sulla scena Ariel è soltanto un attore, uomo o donna, in costume o calzamaglia, in maschera o senza maschera. Ariel in costume storico diventa parte di uno spettacolo di genere o, nel migliore dei casi, il paggio di Prospero. Ariel in un costume fantasia corre facilmente il rischio di assomigliare ad un assistente di laboratorio di un reattore atomico. Ariel in calzamaglia si trasforma nella ballerina di una *féerie*. Se appare mascherato fin dal primo atto, non è più teatro shakespeariano. E che maschera potrebbe mai portare Ariel? Gli attori che recitano la parte di spiriti devono essere degli uomini anche loro.<sup>19</sup>

Eduardo agisce su Ariel umanizzando il personaggio, dandogli tratti umani che, come afferma nella *Nota del traduttore*, ci portano quasi ad essere di fronte a uno scugnizzo furbo. Elementi questi che, come nota e cita la Leonardi,<sup>20</sup> sono presenti fin dal principio della commedia:

---

<sup>18</sup> Cfr. Angela Leonardi, *Tempeste...* cit., pp. 48-54.

<sup>19</sup> Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo...* cit., pp. 199-200.

<sup>20</sup> Angela Leonardi, *Tempeste...* cit., p. 64.

ARIELE: (*appare*) Arrivo a spron battuto / e comm' 'o viento, / pe' lu grande rispetto ca te devo, / signore venerabile e padrone. / Songo pronto a vulare, / a natà sott' 'o mare / e summuzzare / pe' sfida li pisce. / Cu na bracciata de chistu braccio mio, / attraversasse lu mare quant'è luongo! / Pe' te da' tutte li sfizie / e ogne gulio / me menasse int' 'o fuoco/ zumapsse ncopp' 'e nuvole / a cavallo! / Mi vado a riposare / ca sto stracquo e me fa mael 'o callo.<sup>21</sup>

Una umanizzazione che sembra quasi riprendere le parole di Jan Kott, che fanno seguito a quanto già da lui affermato sul problema di dare un volto umano allo spirito Ariele. Scrive Kott:

Ogni volta che penso ad Ariele, me lo immagino come un ragazzo sottile dal viso tristissimo. Il suo costume dovrebbe essere dei più comuni, il meno simbolico possibile. Potrà indossare dei pantaloni scuri e una camicia chiara, oppure un maglione a collo alto, o anche una tuta sportiva.<sup>22</sup>

Tra Eduardo e Kott v'è quindi una comunanza di intenti, anche se, come ovvio che sia, nell'intendere l'umanizzazione del personaggio, non mancano differenze concettuali. Se Eduardo, come detto, vede in Ariele uno scugnizzo burlone e furbetto, Kott immagina un ragazzo dal viso triste, tutt'altro che movimentato come può essere quello eduardiano: anzi costui "deve entrare in scena ed uscirne senza farsi notare. Ma non gli è concesso né di danzare, né di correre. Deve muoversi molto lentamente, e stare fermo il più spesso possibile. Solo così potrà diventare più veloce del pensiero".<sup>23</sup>

Riprendendo quel rapporto filiale, stretto e informale, riscontrato in Prospero e nella figlia Miranda, si può osservare che nella commedia eduardiana una relazione simile si pone anche tra il mago protagonista e Calibano, l'altro suo servo, spirito della terra, ex-signore dell'isola, figlio della maga Sycorax e opposto dello spirito dell'aria Ariele. In realtà la contrapposizione tra Calibano e Ariele è soltanto convenzionale, se si prendono per buone le parole di Kott, che parla, per l'appunto, di una contrapposizione filosoficamente piatta e teatralmente vuota:

---

<sup>21</sup> Eduardo De Filippo, «*La tempesta*» di William Shakespeare... cit., p. 29.

<sup>22</sup> Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo...* cit., p. 200.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Calibano è uno dei personaggi del dramma, anzi, dopo Prospero, ne è il personaggio principale. È una delle più grandi, originali ed inquietanti creazioni shakespeariane. Non assomiglia a niente e nessuno. Ha un'individualità tutta sua. Vive ne *La tempesta* ma anche al di fuori di essa, al pari di Amleto, di Falstaff e di Jago. Al contrario di Ariele non si lascia definire in un'unica metafora o rinchiudere in un'unica allegoria. Nell'elenco dei personaggi figura come "schiavo selvaggio e deforme" ("*a savage and deformed slave*"). Prospero lo chiama "pezzo di mota," "mucchio di immondizie," "diavolo," "tristo," "tartarga." La maggior parte delle volte, "mostro." Trinculo lo chiama "pesce crapulone." Calibano ha le gambe di un uomo, ma le braccia fatte come pinne. Mastica continuamente qualcosa, grugnisce, si allontana a quattro zampe.<sup>24</sup>

È stato notato come il personaggio di Calibano sia evocativo di un'epoca e di avvenimenti storici, contemporanei a Shakespeare, che avevano per protagonisti anche cannibali e gente dal singolare aspetto, così come annotato nei resoconti di viaggio.<sup>25</sup>

Figlio, come detto, di Sycorax, Calibano è un essere senza padre che vede in Prospero quella figura paterna, seppure adottiva, che tanto gli è mancata. La relazione padre-figlio che ne scaturisce è evidente, ancora di più che in Shakespeare, nella versione eduardiana. Calibano parla di carezze da parte di Prospero, come quelle di un genitore al figlio. Scrive la Leonardi che: "la maggiore intensità del rapporto tra Prospero e Calibano rende più drammatico il momento in cui i due si separano bruscamente".<sup>26</sup> E ancora: "La rabbia e il risentimento del selvaggio nei confronti del mago-usurpatore diventano ancora più violenti e la collera di Calibano verrà fatta esplodere nei versi che Eduardo aggiunge a preciso scopo di dare piena voce alla rivendicazione dei propri diritti da parte dell'indigeno."<sup>27</sup>

Cita quindi il testo di Eduardo:

CALIBANO: Crideme, ncopp'a st'isola / nunn aspettavo a te. / 'O ssaccio, ero sarvaggio / ma nu sarvaggio Rre! / Ognuno ' a lengua soja: / io tenevo la mia / e tu la toja.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Cfr. Angela Leonardi, *Tempeste...* cit., p. 73.

<sup>26</sup> Ivi, p. 82.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Eduardo De Filippo, «*La tempesta*» di William Shakespeare... cit., p. 48.

Questa non è l'unica riformulazione di una battuta di Calibano. Eduardo agisce puntualmente sulle sue parole, trasformandole, estendendo i suoi discorsi per dare ancora più risalto al dramma del mostro Calibano. Un dramma che nasce dalla delusione amara di sentirsi un figlio tradito. Anche se il tradimento, è da dire, è già nell'aria per Calibano, poiché, a differenza del personaggio shakespeariano, sin dall'inizio non crede completamente alle parole di Prospero-padre.

Si tratta di un lavoro continuo da parte di Eduardo per umanizzare le varie figure della commedia originale, di cui almeno due sono, per il drammaturgo napoletano, personaggi quasi noti: Stefano e Trinculo.

I due si mostrano quasi come personaggi della commedia dell'arte introdotti da Shakespeare all'interno di *The Tempest*. I giochi tra di loro, le battute che si scambiano, e che scambiano con Calibano, ricordano in effetti i tipici frizzi e lazzi del teatro di giro della tradizione cinquecentesca italiana, tanto da far ben supporre una fonte di ispirazione per il Bardo, proveniente, come ci fa notare Baldini,<sup>29</sup> dai comici italiani che si recarono in Inghilterra nel corso del XVI secolo.

In particolare si evidenzia una certa somiglianza con la coppia protagonista de *La cantata dei pastori* di Andrea Perrucci, palermitano di origine, ma napoletano di adozione:<sup>30</sup> Razzullo, che in origine era l'unico protagonista del testo perrucciano nella versione a stampa del 1698, e Sarchiapone, introdotto a fine '700.

Soffermiamoci un attimo su quanto dice Miriam G. D'Aponte, che scrive, con occhio critico e da un punto di vista esterno, proprio riguardo il testo perrucciano:

Sarchiapone is a comic with hunchback, hook nose, and spindly legs-an eccentric inclined to wit and obscenity. These characteristics seem clearly intended to represent Pulcinella, just as Razzullo's characteristics clearly resemble those of Arlecchino. Sarchiapone is also hungry and Razzullo assumes the role of his superior and critic (a role which other characters assume toward Razzullo himself). From Croce's references to the lazzi of the two characters and from the stage directions supplied in the additional scenes, it seems that it is common practice for the actors playing Razzullo and

---

<sup>29</sup> Cfr. Gabriele Baldini, *Manualetto shakespeariano* (Torino: Einaudi 1964). Si vedano anche di Gabriele Baldini: *La tradizione letteraria dell'Inghilterra medievale* (Torino-Roma: ERI, 1958); *Le tragedie di Shakespeare* (Torino-Roma: ERI, 1959); *Il dramma elisabettiano* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962); *Le fonti per la bibliografia di William Shakespeare* (Firenze: Le Monnier, 1963); *La poesia tragica di Shakespeare* (Torino-Roma: ERI, 1969).

<sup>30</sup> In particolare su Andrea Perrucci in contest europeo si veda AA.VV., *Andrea Perrucci, in Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2006).



Sarchiapone to improvise at certain times during the play. Certainly all of their scenes in the Massaquano production were highly comic, although it was not possible to distinguish between rehearsed dialogue and possible improvisation. Sarchiapone, however, never becomes the equal partner of Razzullo in the way that the other four partnerships operate. Razzullo was designated as the play's rooster, if you will, and he is too large a character to share his spotlight. Razzullo's physical and verbal performances lack the obscenities generally associated with commedia, but otherwise are representative of the form. In Act I, for example, Razzullo is forcibly pulled in two different directions by hunter Cidonio and fisherman Ruscello, is tied to a tree by the devil brigade, rows feverishly amidst high cardboard waves to bring Mary and Joseph across the river, and seems to be drowned by the enraged Belfagor who has just missed snaring the holy couple. The same act has as verbal setpieces Razzullo's description of his identity as a Neapolitan, his description to Mary and Joseph of the gang who tied him to a tree, and his manner of agreeing to work for fisherman Ruscello (when and what do we eat?). Perhaps the height of the play's verbal comedy is reached when, in Act II, Razzullo and Ruscello discover each other's "ghosts" after each assumed that the other had drowned and is in an after-life of some kind. Certainly one of the most hilarious physical scenes occurs in Act III when Cidonio, Razzullo, and Benino stalk the dragon planted in the holy grotto by Belfagor, and then flee for their lives.<sup>31</sup>

Elementi questi che si possono ben applicare anche Trinculo e Stefano, che, come la Leonardi afferma, vestono gli abiti di scena di Razzullo e Sarchiapone.

Eduardo sembra tenere ben presente questa comunanza tra le due coppie e ancora più di Shakespeare sfrutta le similitudini con i personaggi della tradizione perrucciana e della commedia dell'arte per la sua versione de *La Tempesta*, in cui, sempre seguendo la linea tracciata da Manferlotti prima e dalla Leonardi poi, sembrerebbe quasi che la "coppia perrucciana" Razzullo/Stefano e Sarchiapone/Trinculo ritrovi il terzo personaggio che li accompagna ne *La cantata*: Belfagor, demonio sfortunato che, per Eduardo, non può che essere Calibano.

---

<sup>31</sup> Miriam G. D'Aponte, 'La cantata dei pastori: A Neapolitan Nativity Play of Mixed Genre', *Educational Theatre Journal*, vol. 25, n. 4 (Dec., 1973), pp. 460-461.

## 2.2. Eduardo e la messa in scena de *La Tempesta*

Nel capitolo precedente abbiamo affrontato brevemente le motivazioni che inducono Eduardo a tradurre Shakespeare. Abbiamo anche cercato di chiarire, seguendo percorsi che ci trovano in linea generale concordi, come Eduardo abbia agito sul testo, mettendo in evidenza quelli che, secondo noi, sono gli aspetti più interessanti, ovvero l'umanizzazione dei personaggi, l'uso particolare del dialetto napoletano del '600 che per sonorità, musicalità e potere evocativo ben si presta a rendere l'originale shakespeariano, e l'idea di scena-mondo che i due drammaturghi avevano: l'isola di Prospero per Shakespeare e la Napoli eduardiana.

Considerazioni, queste, certamente essenziali per comprendere il rapporto tra il nostro e l'autore inglese, ma certamente non esaustive al fine di un discorso su *La Tempesta* del 1984 in relazione a *The Tempest*. Un discorso del genere va affrontato percorrendo molteplici strade e non concentrandosi unicamente su un aspetto, seppure di grande importanza. I contributi citati, infatti, si soffermano solo sui problemi di traduzione, di resa del testo, sulla drammaturgia adoperata da Eduardo, che piega Shakespeare e il testo alla sua poetica, tralasciando un altro punto di vista che risulta, a nostro avviso, di eguale importanza: la resa scenica.

Un discorso su *La Tempesta* eduardiana non può prescindere dalla particolare messa in scena che Eduardo aveva pensato per essa, un qualcosa di totalmente diverso da quanto aveva fatto in passato e che, ideato a fine carriera, verrà realizzato solo postumo.

Il volumetto di Agostino Lombardo, in cui compaiono contributi di carattere generico e comunque inerenti, per lo più, alle affinità intellettuali tra i due teatranti, presenta anche interviste che possono costituire un ottimo punto di partenza per un discorso, sicuramente meno sfruttato, sulla resa teatrale de *La Tempesta*.

Delle due interviste raccolte da Paola Quarenghi, e collocate in appendice al libro, la prima, di cui abbiamo già parlato, è a Isabella Quarantotti De Filippo,<sup>32</sup> la seconda, particolarmente interessante per noi, è a Ferruccio Marotti,<sup>33</sup> effettuata in due tempi: il 17 marzo e il 21 giugno 2003.

---

<sup>32</sup> 'Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo'... cit., pp. 55-72.

<sup>33</sup> 'Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti', in Agostino Lombardo, *Eduardo e*

Marotti, come ci ricorda la nota al titolo dell'intervista, è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso "La Sapienza" di Roma e in tale veste ha proposto Eduardo come professore a contratto presso il Centro Teatro Ateneo dell'Università e fu egli stesso, quindi, suo collaboratore nell'ideazione della messa in scena de *La Tempesta*. Spettacolo che, come avremo modo di analizzare, rappresenta, come anche sottolineato sia dalla Quarenghi che da Marotti, l'unico contatto diretto di Eduardo con il teatro di Shakespeare,<sup>34</sup> insieme con *L'erede di Shylock*, diremmo noi.

Per Marotti esiste una connessione tra l'attività di Eduardo docente a contratto di Drammaturgia presso l'Ateneo capitolino e la messa in scena dell'ultimo testo dell'autore inglese, poiché il commediografo napoletano iniziò a lavorare alla traduzione proprio a seguito di una conferenza organizzata dallo stesso Marotti presso Montalcino, in Toscana. Lo stesso studioso romano è testimone dell'atto di tradurre da parte di Eduardo, riuscendo addirittura a filmarlo durante il suo lavoro.<sup>35</sup>

La messa in scena de *La Tempesta* eduardiana, che ci sembra davvero avanguardista e totalmente differente da quanto lo stesso Eduardofece precedentemente, sembra per metà frutto del caso e per l'altra metà pensato in dettagli.

Marotti, nella sua intervista, entra nello specifico dello spettacolo, illustrandone la particolare genesi, e soffermandosi sulla difficoltà di realizzazione della *pièce*, destinata non ad attori in carne ed ossa, ma messa in scena dalla Compagnia Colla, a marionettisti, quindi, e con la voce registrata di Eduardo che legge il testo.

La registrazione della traduzione da parte del drammaturgo partenopeo, ricorda Marotti, nasce proprio dalla sua attività di docente a Roma:

Finito il lavoro di traduzione, Eduardo avrebbe dovuto iniziare i corsi per il nuovo anno accademico, ma non stava molto bene e non riusciva più a venire all'università come avrebbe voluto e allora gli proposi di fare una registrazione audio della sua traduzione della *Tempesta*. Anche quella fu un'impresa affascinante e pazza. Non potevamo andare in studio, perché Eduardo non se la sentiva di muoversi; e allora, insieme con Gianfranco Cabiddu, mettemmo su uno studio di registrazione a casa sua. Mi ricordo che feci la follia di

---

*Shakespeare...* cit., pp. 73-86.

<sup>34</sup> Ivi, p. 77.

<sup>35</sup> Cfr. Ivi, p. 77-79.

comperare un microfono Neumann, che allora costava una cifra pazzesca. E cominciammo, lentamente, appunto, perché Eduardo ormai stava male e non aveva più tanta forza fisica, a fare queste registrazioni, in cui lui recitava le parti di tutti i personaggi tranne quello di Miranda, la figlia di Prospero, per la quale scelse l'attrice Imma Piro.<sup>36</sup>

Interessante da questo punto di vista anche l'intervento di Gianfranco Cabiddu, che seguì attentamente il lavoro di registrazione nella sua parte fonico-tecnica:

Il lavoro di registrazione della *Tempesta* iniziò a Roma nell'autunno del 1983. Già prima, a Montalcino, dove Eduardo era stato invitato per tenere una lezione-spettacolo e dove si dedicava quotidianamente alla traduzione in napoletano del testo di Shakespeare, si cominciò a lavorare un po' con la fonica. Per la sua lezione registrammo un pomeriggio due brevi interventi in cui Eduardo incise la voce del portiere e quella del "fantasma" per due scene di *Questi fantasmi!* che avrebbe recitato sul palcoscenico allestito nella Rocca di Montalcino. Grazie a quella soluzione avrebbe potuto sdoppiarsi interpretando da solo le parti previste nella commedia. Fu allora che decise con Marotti di incidere alcuni brani della *Tempesta*.<sup>37</sup>

Eduardo recita, quindi, tutti i personaggi, tranne Miranda, anche se "in un primo momento sembrò che Eduardo volesse fare un personaggio a due voci, Prospero e Miranda (interpretata da Imma Piro) per il Corso di drammaturgia che teneva all'Università di Roma".<sup>38</sup> Queste registrazioni, per la cui parte musicale conta dell'intervento del Maestro Antonio Sinagra, sono effettuate in maniera molto semplice nella casa romana dell'artista, come ci ricorda anche Marotti, e prevedevano solo metà del lavoro, ovvero l'incisione del primo atto destinato a fini didattici per il corso di Drammaturgia. Eduardo si appassiona all'esperienza e decide di portarla avanti. Convoca Marotti e Cabiddu presso Velletri per riprendere dal punto in cui avevano interrotto. Eduardo, come si evince dalle parole di Cabiddu, risulta certosino anche nelle registrazioni incaricando l'etnomusicologo di cercare "rumori di pioggia, tuoni e mare in burrasca",<sup>39</sup> messi in sovrapposizione con scricchiolii di legni e quindi miscelati dallo stesso Eduardo con la pista su cui era incisa la sua voce. Ricorda ancora Cabiddu:

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 79-80

<sup>37</sup> Gianfranco Cabiddu, 'La grotta di Prospero', in Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare...* cit., p. 88.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>39</sup> Ivi, p. 90.

Solo dopo, quando l'ho conosciuto meglio, ho capito che seguiva con ardente pazienza un'idea che, molto precisa e determinata dentro di lui, appariva quasi casuale, quasi un passatempo all'esterno: Eduardo avrebbe recitato ancora per il suo pubblico; e se l'età non gli consentiva di farlo, come sempre, in palcoscenico, accanto ai suoi compagni di lavoro, avrebbe fatto di se stesso la propria compagnia. Nella strumentazione tecnica poteva trovare il mezzo per raggiungere ancora una volta quegli spettatori con cui era stato in contatto per tutta la vita.<sup>40</sup>

Il resoconto “tecnico” di Cabiddu risulta, in tal senso, ancora più interessante e significativo di quello di Ferruccio Marotti, che è stato “ideatore”, con Eduardo, del progetto teatrale de *La Tempesta*. Seguendo il discorso dell'etnomusicologo, possiamo infatti renderci conto del lavoro creativo di Eduardo e dello sforzo, sia artistico che fisico, nel giocare con le potenzialità della sua voce. Voci che in parte erano già definite nelle precedenti registrazioni per “La Sapienza”, ovvero le interpretazioni di Prospero, Calibano e Ariele, e altre a cui l'attore si è trovato per la prima volta di fronte come Trinculo e Stefano.

Cabiddu si sofferma su ogni parte tecnica del lavoro, nelle sperimentazioni foniche che Eduardo ha adoperato. In primo luogo soluzioni tecniche, non soddisfacenti secondo lui, per cambiare pasta e colore ai timbri quali “accelerazioni e decelerazioni di nastro di 1/4 e 1/8 di tono, echi, riverberi, *delay*, *armonizer*, filtri, ecc”.<sup>41</sup> Soluzioni accantonate, per prediligere un lavoro basato solo sulle possibilità naturali della sua voce. Nella sua costruzione delle voci di ogni singolo personaggio, egli dà poche coloriture per Antonio e Sebastiano, che si differenzia dalla potente voce di Prospero, piena di autorità solo per “la qualità della recitazione, la pasta delle intenzioni e il ritmo”.<sup>42</sup> Per Trinculo e Stefano, personaggi buffi, Eduardo si basa sul teatro popolare napoletano guardando al Pulcinella delle guarrattelle (Trinculo) e all'ubriacone della scena popolare (Stefano).

Gli sforzi maggiori, come testimonia Cabiddu, sono destinati alla creazione dei personaggi vocali di Calibano e Ariele:

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ivi, p. 91.

<sup>42</sup> Ivi, p. 92.

La voce di Calibano, rimasta come l'aveva ideata a Roma, roca e profonda, fu la più impegnativa dal punto di vista fisico perché richiedeva a Eduardo un grosso sforzo sulle corde vocali. Passare da Calibano ad Ariele, poi, era un salto notevole, in tono e in tecnica di emissione che spesso lo costringeva a fermarsi a causa delle frequenti "rottture" di voce.<sup>43</sup>

E ancora:

Per Ariele Eduardo volle una voce cristallina e di testa, e in più la sua scelta fu quella di farlo parlare tutto d'un fiato, veloce, e quasi seguendo la partitura di una scala cromatica ascendente e discendente con effetti di glissato. Questo comportava delle tirate lunghe da lasciare senza fiato. Inoltre, alla fine dell'estate, Eduardo era afflitto dal catarro per cui la seconda parte della voce di Ariele fu la più difficile da far combaciare con le prime incisioni romane.<sup>44</sup>

Anche Prospero, come naturale che sia data la profondità del personaggio e il ruolo da protagonista che ricopre, comporta un alto grado di difficoltà per Eduardo e per Cabiddu, tecnico del suono: una difficoltà che consisteva nel far combaciare la voce della registrazione romana del primo atto con quella, più "stanca e velata",<sup>45</sup> delle successive incisioni.

Sia Marotti che Cabiddu concordano su un punto importante. Entrambi ritengono che il lavoro di Eduardo sin dal principio non si sia definito come una semplice lettura a tavolino, ma come la realizzazione di un progetto teatrale, interpretativo e artistico nel suo insieme, nella sua totalità. Si è detto come Eduardo sia stato molto attento nell'uso anche dell'apparato sonoro di sottofondo, dei suoni e del loro messaggio. Egli si adopera anche nelle intonazioni e nelle pause con cui recitava le battute.

Alla domanda se il progetto fosse nato già come interpretazione, Ferruccio Marotti risponde: "è difficile con Eduardo distinguere tra interpretazione e lettura. [...] Lui del resto era sempre pieno di risorse e la immaginava già per la scena: [...] con un teatro d'ombre, con un teatro di marionette".<sup>46</sup> Stessa osservazione ritroviamo nel resoconto di Cabiddu che ricorda: "in quel periodo parlava spesso della sua registrazione della *Tempesta* come di un lavoro adatto al teatro dei pupi, pupi a

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 93.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 93-94.

<sup>45</sup> Ivi, p. 94.

<sup>46</sup> 'Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti'... cit., p. 81.

grandezza umana; oppure come di una colonna sonora per accompagnare uno spettacolo di mimi su di un palcoscenico rotante al centro dello spazio scenico, o anche un filmato”.<sup>47</sup>

Eccoci quindi giunti alla fase della messa in scena. La presentazione de *La Tempesta* eduardiana al pubblico. Una prima, alla quale si è già accennato, avviene nel 1984 nell’ambito del corso di Drammaturgia dell’Università di Roma “La Sapienza”, ma che riguarda il solo primo atto e con un pubblico di soli studenti dell’Ateneo capitolino. La produzione teatrale vera e propria avviene postuma, nel 1985, anche in questo caso non integrale, presso la Biennale Teatro di Venezia con la Compagnia Colla.

A detta di Marotti, la Compagnia Colla non rappresenta la scelta migliore per la traduzione, poiché Eduardo aveva pensato a qualcosa che si avvicinasse maggiormente al teatro di figura di tradizione orientale, piuttosto che ad una nostrana, ma i Colla, in quel momento, rappresentavano quanto di meglio il mercato potesse offrire.<sup>48</sup>

La scelta dei Colla, tuttavia, non appare sbagliata, data la grande maestria che caratterizza da secoli la compagnia e il successo di critica raggiunto con la messa in scena shakespeariana-eduardiana.

I Colla, con sede dal 1906 al Teatro Gerolamo di Milano, vantano infatti più di trecento anni di storia,<sup>49</sup> materiale per un lavoro di ricerca a parte e dall’enorme fascino, e rappresentano, dal punto di vista del teatro di figura, quanto di meglio ci possa essere nel panorama internazionale, con un repertorio che va dall’opera lirica e dal balletto al teatro classico, sino alla fiaba e alla tradizione popolare.

La presentazione al Festival Internazionale del Teatro, promosso dalla Biennale di Venezia nel 1985, come spettacolo di inaugurazione di una rassegna che vede

---

<sup>47</sup> Gianfranco Cabiddu, ‘La grotta di Prospero’... cit., p. 95.

<sup>48</sup> Cfr. ‘Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti’... cit., pp. 84-85.

<sup>49</sup> Per la Compagnia Colla e il teatro di marionette e di figura in genere si rimanda a: Luigi Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette* (Parma: Centrostudi e archivio della comunicazione, 1978); Doretta Cecchi, *Attori di legno: la marionetta italiana tra ‘600 e ‘900* (Roma: Palombi, 1988); Alfonso Cipolla (a cura di), *I fili ritrovati : prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Atti del Convegno tenuto a Cividale del Friuli nel 2003 (Torino: SEB, 2004). Su Shakespeare e il teatro di figura si rimanda a AA.VV., *Shakespeare e il teatro di figura in Europa: prima indagine su un repertorio: con alcuni interventi sul teatro di figura, il teatro ragazzi, il cinema e cinema d'animazione, il fumetto* (Mezzano: Compagnia drammatico vegetale, 1983).

protagonisti anche Pina Bausch, Eugenio Barba e l'Odin Teatret, Julian Beck (in registrazione, essendo egli stato stroncato da un tumore poco tempo prima), Robert Wilson, i Mille Ciliegi del Kabuki e Dario Fo, cui spetta chiudere la kermesse.<sup>50</sup>

Un'edizione della Biennale Teatro che si inaugura quindi con la "voce" di Eduardo e che prosegue sotto il suo nome, in omaggio all'artista scomparso pochi mesi prima.

Per comprendere la messa in scena de *La Tempesta* eduardiana, in relazione con quanto detto precedentemente, sia dal punto di vista linguistico che teatrale, elementi alquanto interessanti appaiono nelle recensioni d'epoca, che si presentano come documenti significativi, atti a valutarne la ricezione da parte della critica.

Di non poco conto risulta l'intervento di Tommaso Chiaretti. Il giornalista prende le mosse, per il suo lungo scritto, da considerazioni non dissimili dalle nostre, che a loro volta muovevano dagli studi di Angela Leonardi ed Agostino Lombardo sulla genesi della traduzione. Chiaretti chiarisce in primo luogo come in effetti il testo shakespeariano ricordi al drammaturgo napoletano "i suoi esordi, e quella favolosa esperienza che visse con Scarpetta quando partecipò alla produzione di una *féerie* sei o settecentesca".<sup>51</sup>

Quindi continua:

E fu attratto lungamente dall'"incanto sottile di quell' ambiente fantastico, ingenuo e supremamente teatrale". Credo che qui sia la chiave di una dolcissima e agevolissima lettura di questa *Tempesta*: fantastica, ingenua e supremamente teatrale. E infatti l'incantamento è stato completo ma ingenuo, come se Shakespeare avesse davvero scritto una deliziosa e delicata favola per bambini, qualcosa che sembra tratta dalla poetica inventiva di Basile, ma ancora di più: più modestamente sorridente, con i personaggi che non vogliono aggredire la fantasia, per avvolgerla in un sogno prima di addormentarsi, e animano le figurazioni ed i simboli delle carte da gioco.<sup>52</sup>

Chiaretti parla quindi di incantamento, mettendo in luce un aspetto che era sfuggito ai precedenti studiosi, rivolti anche al rapporto con la tradizione napoletana

---

<sup>50</sup> Sul programma della Biennale di Venezia 1985 si veda Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro (1934-1995)* (Venezia: Marsilio, 1999). Si veda anche Roberto Bianchin, 'Biennale Teatro – La voce di Eduardo e i gesti di Fo', *La Repubblica*, 25 settembre 1985.

<sup>51</sup> Tommaso Chiaretti, 'La voce di Capitan Eduardo evoca la magia delle fiabe', *La Repubblica*, 5 ottobre 1985.

<sup>52</sup> *Ibidem*.



de *La Cantata dei Pastori* di Andrea Perrucci, ma forse dimentichi di quella ingenuità alla Giambattista Basile. Per Chiaretti tutto lo spettacolo di Eduardo poggia sul concetto di “ingenuità”, un’ingenuità fantasiosa e magica che si fa evidente nel personaggio di Calibano, gigante buono a cui è dedicata anche la scena più suggestiva dell’opera, quella di lui ebbro in compagnia di Stefano e Trinculo, con la voce di Eduardo che “copre e svela tutto, e si trasforma in tutto, e racconta e finge, ed evoca mondi affatati nel dormiveglia.”<sup>53</sup>

Eduardo, prestando la sua voce a tutti i personaggi maschili, realizza, postuma, una grande prova attoriale, seppur solo sonora, a cui la Compagnia Colla provvede con “meravigliosa dignità”.<sup>54</sup>

Dalla lettura degli articoli, *La Repubblica* e *Corriere della Sera* in primo luogo, si evince che forse la scelta non era del tutto sbagliata, anzi era tutt’altro che sbagliata. Sottolinea ad esempio Chiaretti come i Colla, nel loro lavoro di messa in scena, perseguono continuamente l’idea eduardiana di un Calibano ingenuo e buono.<sup>55</sup>

Stessa impostazione la si ritrova nell’articolo di Roberto De Monticelli sul *Corriere della Sera*. De Monticelli prende l’avvio allo stesso assunto di Chiaretti, ovvero “quelle *féeries* seicentesche riprese in chiave popolare dalla compagnia di Vincenzo Scarpetta nella quale egli giovanissimo recitava”.<sup>56</sup> I due giornalisti concordano, quindi, nel ritrovare come nota chiave dello spettacolo “L’occhio sgranato dell’infanzia sulla meraviglia e sul prodigioso ma anche sul fanciullescamente comico”.<sup>57</sup>

Questi elementi sono ben chiari alla Compagnia Colla, su cui pesa il gravoso compito di mettere in scena l’ultima fatica di Eduardo. Elementi che sono compresi in pieno da Eugenio Monti Colla, regista dello spettacolo. Monti Colla, come veniamo a sapere dalla lettura della recensione di De Monticelli, predispone scene barocche come il naufragio della nave regale, per esempio, che sembra uscito dalle

---

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Roberto De Monticelli, ‘Soffia sulla tempesta la voce di Eduardo’, *Corriere della sera*, 5 ottobre 1985.

<sup>57</sup> Ibidem.

illustrazioni e dai disegni di un antico manuale di scenotecnica, ma puntando anche su elementi onirici, arabeschi e propri della commedia dell'arte.<sup>58</sup>

Dalla messa in scena dei Colla, per De Monticelli, va distinta la semplice voce di Eduardo, che esce fuori da un "selva di immagini"<sup>59</sup> come "un vento profondo",<sup>60</sup> una voce che si spezza in diverse a seconda dei personaggi: saggia e astuta quella di Prospero; canuta di Alfoso, re di Napoli; intimidita, ma allo stesso tempo dispettosa di Ariel, rappresentato come uno scugnizzo dei vicoli di Napoli, con berretta di lato; "quel miracolo di caratterizzazione cavernosa, da far pensare alle sonorità interne di un tino vuoto e gigantesco, che è la voce tumefatta di Calibano".<sup>61</sup>

Un'ottima realizzazione quella per immagini realizzata dai Colla su voce di Eduardo, stando a quanto le cronache riportano. E anche a noi sembra così, considerando soprattutto la tradizione "shakespeariana" che la compagnia di marionette milanese ha acquisito nel corso degli anni, anche successivamente la messa in scena de *La Tempesta*.<sup>62</sup>

La stessa opera viene infatti ripresa dalla stessa Compagnia, quasi in sordina, senza troppo eco sulla stampa nel 1990, come ci ricorda Franco Quadri:

Di una ripresa solitamente non si scrive. Ma se l'occasione è straordinaria? [...] Che emozione riascoltare in teatro quella voce! Eduardo-Prospero che nella sua ultima opera riduce il testamento di Shakespeare, Eduardo-Ariele dalla insospettata dolcezza arcana, Eduardo-Calibano cavernoso orco capace di intonare canzoni, per non dire della felice giocosità partenopea regalata ai due clown... Rubata a una registrazione che impegnò il maestro fino all'ultimo, questa voce è da sola spettacolo e documento, e grazie alla sua lezione appassionata, la metafora drammatica si trasforma in racconto, con l'immediatezza di un'affascinante fiaba popolare.<sup>63</sup>

Un'occasione straordinaria, dunque, per Quadri, per ricordare il genio di Eduardo, la sua voce in quell'ultima registrazione, ma anche l'arte creativa della Compagnia Colla. Il critico, anzi, continua a interrogarsi sulla magia scaturita dalle

---

<sup>58</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Si pensi allo spettacolo *Marionette Macbeth* presentato dalla Compagnia Colla a Chicago e New York nel 2007. Per giudizi critici sullo spettacolo si rimanda a Steven Oxman, 'Marionette Macbeth', *Variety*, 19 Marzo 2007.

<sup>63</sup> Franco Quadri, 'Calibano in marionetta', *La Repubblica*, 17 novembre 1990.

marionette di Eugenio Monti Colla. Si chiede se essi siano effettivamente “attori inanimati”,<sup>64</sup> se mai può esserlo Ariele, uno scugnizzo dalle “proteiche trasformazioni”.<sup>65</sup> uno spettacolo magico, che insegue i colori e le scene di Salvator Rosa e che manifesta la sua finzione, interrompendo il sogno in cui ci si era immersi, solo alla fine, dopo la conclusione, mostrando l’umanità dei manovratori di marionette, che smontano il teatrino e rendono chiara l’illusione degli attori inanimati che hanno recitato.

Lo spettacolo arride agli onori della cronaca e della critica, con molte riprese quale la già citata del 1990 a Roma e un’ulteriore a Napoli in occasione della riapertura del Teatro San Ferdinando, di proprietà dello stesso Eduardo, quindi del figlio Luca e infine donato al comune di Napoli. Ripresa che ha luogo il 1 ottobre 2007.

Dopo un discorso siffatto, che ha preso in analisi parte della messa in scena dello spettacolo e, attraverso recensioni giornalistiche, il riscontro che esso ha avuto sul pubblico e sulla stampa, conviene soffermarsi su un punto fondamentale, ma ancora non messo in luce. *La Tempesta* di Eduardo si pone come ultima fatica del grande commediografo partenopeo e, allo stesso tempo, come la produzione in cui si vede maggiormente la sua volontà di sperimentare un tipo di teatro differente da quelli che sono i suoi canoni e che si avvicina, a nostro avviso, al *modus* di Carmelo Bene. Già Marotti<sup>66</sup> e Cabiddu<sup>67</sup> sottolineano nei loro interventi questa presenza e quasi influenza del lavoro di Bene nelle fasi di realizzazioni di *La Tempesta* per la voce di Eduardo.

In effetti quello che Eduardo fa è avvicinarsi alle forme della *phoné* di Bene. Per il grande attore-autore leccese Shakespeare è una costante, la sua presenza è

---

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> “Quando faceva il recital a due con Carmelo Bene, Carmelo aveva davanti una foresta di microfoni e lui un normale microfonino e basta. Invece a Montalcino aveva capito che questa tecnologia poteva ridargli la possibilità di far sentire di nuovo la sua voce, che non aveva più la potenza di un tempo, ma che, come un violino prezioso, aveva ancora capacità incredibili di modulazione.” (‘Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti’... cit., p. 80).

<sup>67</sup> “Credo di non sbagliare nel dire che a una persona curiosa come Eduardo non doveva essere passata inosservata la nuova frontiera di quel teatro della *phoné* in cui Carmelo Bene si era avventurato, con perizia tecnica maniacale: cura del suono, ricerca di tecnologie di registrazione ultra-avanzate, microfoni di ogni tipo, effetti, ecc.” (Gianfranco Cabiddu, ‘La grotta di Prospero’... cit., p. 89).

ancora maggiore che in Eduardo.<sup>68</sup> Carmelo Bene non traduce e adatta semplicemente il testo di Shakespeare, ma lo decompone, lo riscrive interamente, realizzando quasi un'opera autonoma, prendendo le mosse non solo dall'originale del Bardo, ma anche, ad esempio, da Jules Laforgue e dal suo *Hamlet, ou les suites de le pitié filiale* (1877). Bene utilizza l'opera di Shakespeare e *Amleto* in particolare per una ricerca del vuoto astorico e della *phoné* o del suono eternato, non cercando, come fa notare Alessandro Bertani, di arricchire o scandagliare il testo. Si tratta di un percorso che mira ad arrivare al teatro della *phoné* che, sommariamente, può essere inteso come l'effetto visivo, di superficie, della ricerca condotta da Carmelo Bene a teatro: l'uso molto particolare della voce, la ricerca sull'amplificazione, l'utilizzo del microfono. Seguendo le parole dello stesso Bene:

Nel mio primo decennio scenico, senza nemmeno il filo d'un microfono, mi producevo *come* dotato d'una *strumentazione fonica amplificata* a venire, esercitando le medesime costanti orali d'una ricerca elementare irrinunciabile: la *verticalità* (metrica e prosodia) del *verso* (e del verso libero), gli accenti interni nel *poema in prosa*, il canto *fermo* (dal gregoriano al *lied*, di contro al belcanto vibrato), il *parlato d'opera*, l'*intenzione* musicale, la *dinamica* e le (*s*)*modulazioni di frequenza* nelle contrazioni diaframmatiche, la non mai abbastanza studiata *cura dei difetti*, l'*ampiezza del ventaglio timbrico* e le *variazioni tonali*, lo *staccato*, l'emissione (petto-maschera-testa-palatale) della voce, etc., ma sempre costringendo altezze e picchi (dentro) il diagramma monotono della *fascia armonica* (a rivestire dell'alone il suono) e del *basso continuo* mai disinserito; l'inspirazione e il fiato trattenuto, il guizzare vocalico e apertamente tratteggiato a dissennare la frastica del *lògos* (fin dalla prima edizione del *Pinocchio* come infortunio sintattico): donde quel *recitarsi addosso, magico* che non sfuggì ai più sensibili ascoltatori. Una palestra fondamentale, questa, "pre-amplificata" come in un *campo lungo*; ancora meno, a volte: quasi un delirio (dis) articolato dietro un cristallo.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Bene affronta il teatro "da" Shakespeare con *Romeo e Giulietta* (1976), *Riccardo III* (1977), *Otello* (1978 come *Otello o la deficienza della donna* e 1985), *Macbeth* (1983 e 1996), con regie televisive per il *Riccardo III (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene* (1977), *Macbeth – horror suite* (1996) e, trasmesso postumo, *Otello o la deficienza della donna* (2002, riprese svolte durante la messa in scena del 1979), nonché versioni radiofoniche del 1975 (*Romeo e Giulietta*) e del 1979 (*Otello*). A questi si aggiungano i vari lavori su *Hamlet* con i vari *Amleto*, *Homelette for Hamlet: operetta inqualificabile* (1987), il cinematografico *Un Amleto di meno* e il quasi discografico *Hamlet suite* del 1994. Su Carmelo Bene si vedano: Tonino Conte, *L'amato bene* (Torino: Giulio Einaudi, 2002); Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni* (Macerata: Quodlibet, 2002); Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2005); Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* (Milano: Medusa, 2006); Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (Milano: Bompiani, 2007).

<sup>69</sup> Carmelo Bene, 'Autografia d'un ritratto', in Carmelo Bene, *Opere – Con l'Autobiografia d'un*

Eduardo De Filippo si avvicina e sembra voler sperimentare a fine carriera questo teatro della voce, quasi sotto forma di *phoné*.<sup>70</sup> Tuttavia si riscontra almeno una differenza fondamentale si riscontra tra i due, almeno nell'impostazione del lavoro. Per Eduardo si tratta di traduzione, che diventa riscrittura fino a far appropriare l'autore partenopeo del capolavoro shakespeariano, pur restando fedele e rispettoso del Bardo, che egli sentiva concettualmente e intellettualmente vicino, come vicino è lo stesso Prospero. Carmelo Bene, nel suo sentirsi, per sua stessa ammissione, un "Amleto del '900", crede nella necessità di disimparare per potersi avvicinare al testo e all'autore. A detta di Alberto Soncini, che guarda in particolar modo alle produzioni televisive da Shakespeare, "Carmelo Bene ha dimostrato come non si dia (o meglio, non si possa dare) l'*autore* di un testo e anche come sia necessario, prima di tutto, 'disimparare' e, infine, come non si possa altro che sottrarre e svuotare il testo medesimo".<sup>71</sup>

Continua Soncini che Bene, basandosi sulle teorie di Antonin Artaud, "ha inteso nell'ordine, demolire alle fondamenta il teatro della rappresentazione (ma senza sostituirlo con il 'non-teatro', che a sua volta ne legittima e ne conferma esistenza e senso), liquidare le 'avanguardie storiche' e, con esse, la tirannia del testo e dei significati a vantaggio del proliferare infinito dei significanti".<sup>72</sup> Conclude perentorio Soncini, sintetizzando il pensiero beniano: "In altre parole, ha insegnato a *fottersene di Shakespeare*".<sup>73</sup>

Un "fottersene di Shakespeare" che non è certo presente in Eduardo e nella sua versione. Anzi egli lavorava proprio grazie a quegli elementi presenti nel testo e che egli sentiva comuni: Napoli come l'isola, i buffoni come quelli della Commedia dell'Arte, il mondo magico e ingenuo, egli stesso come Shakespeare e Prospero.

---

*ritratto* (Milano: Bompiani, 2002) pp. XXXIII-XXXIV.

<sup>70</sup> Si consideri come Eduardo, nel 1982, compia una serie di recital proprio con Carmelo Bene in Italia e all'estero, il cui ricavato va ai ragazzi del carcere Filangieri di Napoli e del Fornelli di Bari.

<sup>71</sup> Alberto Soncini, 'Fottersene di Shakespeare. Carmelo Bene in televisione', *Cineforum* 437, Anno 44, n. 7, Agosto/Settembre 2004, p. 50. Su Bene e il suo rapporto con il cinema e la televisioni si vedano: Carmelo Bene, *Contro il cinema* (Roma: Minimum Fax, 2011); Cosetta G. Saba, *Carmelo Bene* (Milano: Editrice Il Castoro, 2005).

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

Dopo aver analizzato l'allestimento de *La Tempesta* eduardiana, conviene ora interrogarsi brevemente sull'influenza che essa ha avuto sulle generazioni successive di autori e teatranti napoletani. Si prenda, in primo luogo, in considerazione Ruggero Cappuccio che, nel 1994, scrive *Shakespea Re di Napoli*. Il testo, con ogni probabilità il più noto del drammaturgo partenopeo, muove da alcuni punti comuni alla versione di Eduardo dell'opera shakespeariana, pur non basandosi su nessun dramma preciso del Bardo e guardando invece ai sonetti. L'opera si svolge nel castello del viceré di Napoli, che, in una misteriosa notte di Carnevale, si anima di presenze insolite. Sono Zoroastro e Desiderio che, sfidandosi attraverso un dialogo serrato sul rapporto tra genio, bellezza e morte, si mettono alla ricerca del misterioso W.H. al quale Shakespeare ha dedicato i suoi 154 Sonetti.

Anche Cappuccio, come Eduardo, utilizza un napoletano secentesco, in cui si sente forte l'eco del mondo e della lingua di Giambattista Basile, che si uniscono, così, a quelli shakespeariani, in particolar modo dei sonetti. Scrive Cappuccio nella sua introduzione al testo:

Le sabbie, l'alambicco, la peste, un quadro, un baule, l'inchiostro sbiadito sulla carta riarsa dal sale marino, l'amore, centocinquantaquattro sonetti, William Shakespeare, l'addio, il ritorno. Sono questi gli oggetti materici o ideali, reali o sognati da cui nasce la storia narrata e nei quali torna a riposare per rinascere sempre mutata.<sup>74</sup>

Afferma poi nello specifico della lingua adoperata in *Shakespea Re di Napoli*:

La riscrittura di quest'opera è il resoconto di un'ossessione rovesciata. Gli attori, che tradiscono e rigenerano ad ogni recita il testo, vengono per una volta traditi e rigenerati dalla scrittura. La lingua di *Shakepsea Re di Napoli* era ed è intima di un'idea della partitura, della concertazione, del suono, in cui i sensi rivendicano una comunicazione intuitiva fondata, come nella musica, sull'indicibile del compositore, l'indicibile dell'interprete, l'indicibile dell'ascoltatore. Il conflitto e confronto della letteratura e del Teatro elisabettiano con le forme espressive della Napoli barocca di Basile e non solo, rappresentano i presupposti per l'invenzione di una sinfonia del dire specchiata in significati e ritmi che tendono alla sospensione della storia nel tempo.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Ruggero Cappuccio, 'De piacere di essere drubati', in Ruggero Cappuccio, *Shakespea Re di Napoli* (Torino: Einaudi, 2002), p. IX.

<sup>75</sup> Ibidem.

Anche in Cappuccio, quindi, come in Eduardo e la sua versione “vocale” de *La Tempesta*, importanza fondamentale è data alla parola nella sua funzione evocativa e sonora.

Di non poco significato ai fini della nostra analisi ci sembra, inoltre, un breve confronto con altre due riscritture, non semplici traduzioni, di *The Tempest*, ricercandone elementi che possano dimostrare o meno un’influenza di Eduardo. Ci si riferisce in particolar modo alle versioni di Tato Russo e di Arnaldo Petri, noti drammaturghi contemporanei in area napoletana.

Si parta dalla prima. Tato Russo, anche autore della traduzione e della rielaborazione, realizza due edizioni de *La Tempesta*, la prima nella stagione 1991/92 del Teatro Bellini di Napoli, di cui egli è direttore, e la seconda nel 2006/07.

Anche Tato Russo, parimenti ad Eduardo, agisce non solo attraverso una semplice traduzione, ma rielabora interamente il testo,<sup>76</sup> aumentando battute e dialoghi, eliminando scene, fra cui il prologo a mare di “streheleriana memoria”.<sup>77</sup> Questa eliminazione è già una spia se si pensa a come Eduardo abbia invece sviluppato il prologo, allungando le battute del Nostromo.

Si legga l’originale:

Boatswain: Heigh, my hearts; cheerly, cheerly, my hearts! Yare! Yare! Take in the topsail. Tend to the master’s whistle (I, 1, vv.5-7).

In Eduardo diventa invece:

Nostromo (*ai marinai che entrano*): Guagliú, curríte. Faciteve curaggio: ‘a Maronna ‘a Catena nce aiuta. Ammainate ‘a vela maestra e manteníteve lèse. Appizzate li rrecchie pe’ lu sisco de lu Capitano. Guagliú, facímmece annòre: símmo Napulitane!<sup>78</sup>

Eduardo non solo aumenta la battuta del Nostromo, nel prologo a mare, ma gli dà capitale importanza, come notano Angela Leonardi<sup>79</sup> e Stefano Manferlotti,<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> William Shakespeare, *La tempesta*, rielab. e trad. di Tato Russo (Napoli: Bellini Editrice 1991).

<sup>77</sup> Ugo Ronfani, in Zeno Graig (a cura di), *Venti anni del Teatro Bellini 1988-2008* (Napoli: Bellini Editrice 2008), p. 37.

<sup>78</sup> Eduardo De Filippo, «*La tempesta*» di William Shakespeare... cit., p. 5.

<sup>79</sup> Angela Leonardi, *Tempeste...* cit., pp. 40-41.

<sup>80</sup> Stefano Manferlotti, ‘William Shakespeare. *La Tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De

nell'opera di contestualizzazione partenopea del testo tramite l'uso del linguaggio e il riferimento alla tradizione popolare campana, ovvero quella della Madonna della Catena.

Quello di Tato Russo si configura, invece, come un testo differente da Eduardo, con lo stesso Russo che veste i panni del solo Prospero. Si pensi alla differenza concettuale che ispira l'Ariel eduardiano e quello ricreato da Russo. Eduardo agisce umanizzando anche il personaggio più etereo della commedia di Shakespeare, all'interno di quel processo di umanizzazione che, come visto, caratterizza anche gli altri personaggi. Russo concentra invece gran parte del potere visivo e immaginifico proprio in Ariel. Si leggano a tal proposito le parole di Magda Poli:

Tagliato il “prologo a mare”, quasi a sottolineare come la *Tempesta* sia nell'anima, vestito d'un saio penitenziale, Tato Russo-Prospero con una recitazione colloquiale, quasi straniata, guida gli eventi comandando lo spirito Ariele, una sorta di essere androgino, composto da un uomo e una donna dai corpi seminudi e coperti di biacca, che agiscono con suggestivi movimenti di danza. [...] Gli Ariele si moltiplicano, diventano servi di scena del fantastico: salgono e scendono dal cielo, suscitano rumori, predispongono apparizioni che si illuminano sul fondo della scena.<sup>81</sup>

Un Ariel quindi che si sdoppia, interpretato contemporaneamente da Gianna Beduschi e Hal Yamanouchi, nell'edizione del 1991/92, e da Hilmar Pintaldi Funes e lo stesso Yamanouchi in quella del 2006. Un Ariel etereo, vero spirito, quindi, dal doppio corpo, androgino, dalla “duplicità fantastica”.<sup>82</sup> Lontani, in ogni caso, dall'umanizzazione di Eduardo De Filippo, ma “proiezione della mente e degli incubi di Prospero”<sup>83</sup> e, dunque, “doppio, multiforme e androgino”.<sup>84</sup> Queste parole, che riconducono Ariel ad una proiezione della mente di Prospero, evidenziano una comunanza maggiore con il contemporaneo *Prospero's Book* (1991), film di Peter Greenaway,<sup>85</sup> pellicola sperimentale che combina elementi del mimo, della musica, della videoarte, della danza e dell'opera con altri puramente cinematografici.

---

Filippo', *Belfagor*, Vol. XL, 4, 1985, pp. 491-492.

<sup>81</sup> Magda Poli, in Zeno Craig (a cura di), *Venti anni del Teatro Bellini 1988-2008...* cit., p. 35.

<sup>82</sup> Giulio Baffi, in Zeno Craig (a cura di), *Venti anni del Teatro Bellini 1988-2008...* cit., p. 36.

<sup>83</sup> Enrico Fiore, in Zeno Craig (a cura di), *Venti anni del Teatro Bellini 1988-2008...* cit., p. 35.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Su Greenaway tra cinema e teatro si veda: Armando Rotondi, 'Tra cinema, pittura, teatro, musica e scienza: Greenaway o della contaminazione', *Stratagemmi – Prospettive teatrali*, N. 9, aprile 2009, pp. 237-255.



Greenaway anima i ventiquattro libri del sapere umano in possesso di Prospero, interpretato da John Gielgud, portandoci così a comprendere come quanto avviene sia una proiezione della mente del mago stesso.

Similarità con Eduardo, ne *La Tempesta* di Russo, sono comunque presenti, come un uso di voci ed effetti registrati, però lontani dalla forma *phoné*, e che si inseriscono in un contesto di spettacolarizzazione estrema del testo e di ricreazione del magico. A ciò si aggiunga un utilizzo di un napoletano che si intreccia con l'italiano del discorso aulico.

Questa doppia presenza linguistica, italiano e napoletano, è alla base anche della rielaborazione di Arnolfo Petri con il suo *After la tempesta*, andato in scena per la prima volta nel 2000. Petri non traduce *The Tempest*, ma la riscrive totalmente, spostandola, cronologicamente, in un mondo futuro fantascientifico, lasciando tuttavia inalterati i rapporti tra i personaggi, eliminando i riferimenti a Milano (che si trasforma in Tanthalia) e Napoli. L'isola di Prospero esiste ancora, ma non è che uno scoglio vulcanico, in cui egli vive con la figlia Miranda, lo spirito dell'aria Ariele e il mostruoso Calibano, circondati da esseri di ogni sorta. La storia riprende per il resto quanto avviene in Shakespeare. Come Russo, anche Petri moltiplica Ariele, che si manifesta di volta in volta come "Ariele voce", "Ariele uomo" e "Ariele donna" e, in particolare, gioca anch'egli sul doppio binario linguistico dell'italiano e napoletano. Tutti i personaggi parlano in italiano ad eccezione fatta di Calibano, cui Petri destina l'uso di un napoletano dal sapore antico, volutamente secentesco.

Si prenda ad esempio questo dialogo tra Prospero, Calibano e Miranda con l'uso dell'italiano per Prospero e sua figlia e il napoletano per Calibano:

PROSPERO Per quello che hai detto, orrenda bestia, passerai una notte di tormenti. Tutti gli spiriti della notte ti scaraventerò addosso e i loro morsi saranno più numerosi delle celle di un alveare e più pungenti delle api che le costruiscono!

CALIBANO (*amaro*) Spiriti, turmiente, muore? E che saranno maie a confronto de li tormenti de chesta pelle abbruciata? Carezze, sulo chesto ponno essere, carezze....

PROSPERO E va bene ora smettita di lamentarti e mettiti al lavoro. Si da il caso che abbia bisogno di te. Non dimenticare che sei il mio schiavo!

CALIBANO Schiavo? Ca la cancrena pozza magnate tutte 'e doie li gamme, ora songo schiavo, ma a n'auto tempo fui erre, non telo scordare, re anch'io....

PROSPERO (*ridendo divertito*) Tu re? Bugiardo!

CALIBANO Busciardo? Auto ca busciardo! Chesta terra era mia e tu te la pigliasti co l'inganno. Ca Pertenaix pozza tirarte nfunno all'inferno, traditore!

PROSPERO Tu osi parlare di fiducia! Proprio tu. Tu che per farti dormire una notte nella mia grotta tentasti di violare l'onore di mia figlia

CALIBANO Peccate che non fuie capace! Avarria inchiuto l'isola di tanti piccoli e orribili grock (*ride perfido*).

MIRANDA Tu brutto schifoso schiavo saresti capace d'ogni specie di infamia (*lo frusta*). Tu non sei degno di vivere con gli umani. La tua natura è spregevole. Troppo buono fu mio padre a tenerti rinchiuso in quella caverna. Ammazarti avrebbe dovuto, ammazzarti (*lo frusta*).

CALIBANO Ah! Ca la peste pozza cogliere a te e a isso!

PROSPERO Ed ora, forza muoviti, figlio di una strega! Portaci subito altra legna. Se no farai quello che ti dico ti farò urlare da fare rabbrivire i lupi! (*gli fa un artificio*).

CALIBANO Ah, no, pe carità, pe carità...(*arrendevole*) Pietà, padrone, pietà!

PROSPERO E allora, forza, mostro che non sei altro, sparisci! (*CAL esce di corsa. A MIR*) Ed ora su, figlia mia, incamminiamoci verso casa. Già tre quarti della giornata sono trascorsi e presto le tenebre caleranno sull'isola (*escono*).<sup>86</sup>

Russo e Petri sono lontani da Eduardo nell'insieme delle loro rivisitazioni di *The Tempest*, ma in ogni caso in essi sono riscontrabili elementi che in Eduardo, a nostro avviso, hanno origine. Un uso, per quanto riguarda Tato Russo, di voci ed effetti registrati, come in Eduardo, cui si accompagna l'utilizzo del napoletano, anche se alternato, per i dialoghi aulici, con l'italiano. Stesso dualismo in Petri che utilizza, per il personaggio di Calibano, un napoletano antico, almeno nelle intenzioni, ma secondo lo sguardo di un moderno, come aveva anche inteso fare Eduardo.

### **2.3. Eduardo e Shakespeare: gli altri testi da *Sogno di una notte di mezza sbornia* a *L'erede di Shylock*.**

Se un discorso su Eduardo traduttore e adattatore di Shakespeare non può prescindere dal lavoro fatto su *The Tempest* volendo essere rigorosi il rapporto tra i due potrebbe interrompersi qui. Tuttavia crediamo sia interessante andare oltre *The Tempest* che è, in fondo, un punto di arrivo per Eduardo, la sua ultima fatica che lo

---

<sup>86</sup> Arnolfo Petri, *After la tempesta*, copione originale, pp. 9-10.

ha spinto, come si è detto, verso una sperimentazione teatrale non lontana da quella di Carmelo Bene.

In uno studio biunivoco tra lo scrittore napoletano e il mondo anglofono, non si può non tener conto delle influenze complessive che il Bardo ha avuto nella composizione di altre sue commedie, ovvero soffermarsi sulla presenza in senso più ampio di Shakespeare in Eduardo De Filippo.

Se è innegabile che *The Tempest* è stato l'unico rapporto diretto intercorso tra i due, in cui Eduardo si è trovato a riscrivere un testo del drammaturgo inglese, certamente non è stato l'unico.

La stessa Isabella Quarantotti De Filippo, nella sua intervista a Paola Quarenghi, non solo ricorda come Eduardo fosse rimasto affascinato dallo shakespeariano *Falstaff* di Orson Welles (in originale *The Chimes at Midnight*) e come, in seguito, egli stesso avesse diretto un *Falsatff* di Giuseppe Verdi, andato in scena alla Pergola di Firenze il 12 giugno 1970, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino, con la direzione musicale di Bruno Bartoletti e le scene di Mino Maccari:

[...] ricordo che andammo insieme a vedere il *Falstaff* di Orson Welles, che gli piacque assai. Disse: «Ma questo è proprio un genio! Ha fatto una battaglia con pochissima gente e hai l'impressione di vedere folle sterminate».<sup>87</sup>

Ma si sofferma ancora sull'esperienza eduardiana del *Falstaff* di Giuseppe Verdi:

Sì, una regia che mi è piaciuta molto. Mi ricordo che ascoltò più volte una registrazione dell'opera. Ho dimenticato quale, però. Alla fine era sconcertato: «Ma questa non è una commedia, è un dramma!» Mi disse. Trovava patetica la situazione di questo personaggio che ha un'alta, e in parte esagerata, opinione di sé e invece viene schernito, burlato, lo gettano perfino nel Tamigi. A questa impressione contribuiva anche, io credo, la musica di Verdi.<sup>88</sup>

Un avvicinamento di Eduardo al mondo shakespeariano che avviene, dunque, anche grazie al cinema e all'opera lirica, ma che non si limita solo a questo. Il

---

<sup>87</sup> 'Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo...' cit., p. 68.

<sup>88</sup> Ivi, p. 69.

rapporto tra Eduardo e Shakespeare è fatto di progetti mancati, primo fra tutti, come ci ricordano Paola Quarenghi e Isabella Quarantotti De Filippo, una messa in scena, poi non realizzata, dell'*Amleto* con Paolo Grazioli.<sup>89</sup> Illuminanti le parole della Quarantotti De Filippo sul modo con cui Eduardo intendeva Amleto come personaggio, sul linguaggio che egli avrebbe voluto utilizzare, alla luce di quanto affermato su *La Tempesta*:

Diceva che Amleto è una persona vera, con sentimenti veri, dolore vero, mentre tutti attorno a lui sono fasulli, vuoti. È come se stesse in un teatro dove si rappresentano finzioni, mentre lui agogna la verità. Per rendere comprensibile questa differenza avrebbe voluto fare parlare Amleto possibilmente in napoletano e comunque in modo semplice – non sciatto, ma semplice –, mentre gli altri avrebbero dovuto parlare e muoversi in modo artificioso e convenzionale. L'ambiguità di Amleto non la vedeva come una vera, deliberata ambiguità, ma come una difesa contro la menzogna.<sup>90</sup>

Un Amleto che avrebbe parlato in napoletano dunque, come napoletano parlavano Prospero e gli altri personaggi de *La Tempesta*. Un uso del napoletano e del linguaggio in genere che viene ancor più chiarito dalla stessa Quarenghi: “Da quello che mi ha raccontato Paolo Grazioli, Eduardo pensava alla possibilità di far parlare Amleto con una traduzione recente e tutti gli altri personaggi con una traduzione antiquata”.<sup>91</sup> È interessante, a nostro avviso, questo avvicinamento di Eduardo alla figura di Amleto. Ci sembra che, almeno nella lettura e nell'interpretazione del personaggio, Eduardo si ritrovi vicino alle posizioni di Carmelo Bene, con entrambi che vedono in primo luogo nell'*Amleto* una tragedia metateatrale, in cui, a dire il vero, più che il teatro nel teatro v'è una contrapposizione tra due mondi: da un lato quello reale rappresentato dal principe Amleto che deve sfuggire a costrizioni e vacuità; dall'altro quello fittizio della rappresentazione che, letteralmente, gli si svolge attorno. L'idea eduardiana della lingua che Amleto avrebbe dovuto parlare, un napoletano semplice e contemporaneo rispetto ad un lessico più antiquato degli altri personaggi, ci appare come un altro punto focale dell'agognata rivisitazione della tragedia da parte di De Filippo. A

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 67.

<sup>90</sup> Ivi, p. 67-68.

<sup>91</sup> Ivi, p. 68.

nostro avviso l'uso di due tipi di linguaggi si sarebbe posto perfettamente in linea con il lavoro sulla lingua che Eduardo ha perpetuato nel corso della sua carriera, muovendosi sempre tra dialetto e italiano dialettizzato, come ben si evince dalle opere scritte dal drammaturgo sul finire degli anni '20.

Non è difficile rintracciare evidenti e chiari riferimenti. Innanzitutto in tre commedie su cui andremo a soffermarci nello specifico: *Sogno di una notte di mezza sbornia*, *La parte di Amleto* e, infine, *L'erede di Shylock*.

Si parta dal primo. Teatralmente parlando, *Sogno di una notte di mezza sbornia* (1936) può essere inteso, mutuando un'espressione usata in campo linguistico, come un "falso amico". Il riferimento a *A Midsummer's Night Dream* appare chiaro. Tuttavia il testo eduardiano non si configura affatto come una commedia con influenza shakesperiana, eccezion fatta per il titolo, ma come un lavoro di riscrittura, adattamento e rielaborazione di una pièce di Athos Setti, *L'agonia di Schizzo*,<sup>92</sup> dello stesso anno.

In *Sogno di una notte di mezza sbornia*, opera, fra l'altro, non inserita nella *Cantata dei Giorni Pari*, Eduardo realizza un libero adattamento della commedia di Setti, mettendo in scena la vicenda di Pasquale Grifone, un uomo che vive in un basso a Napoli, il quale vede in sogno, completamente ubriaco, Dante Alighieri. Questi gli suggerisce tre numeri da giocare al lotto, numeri che indicano anche la data della sua morte. Pasquale, come predetto, vince giocando, ma come conseguenza inizia a pensare che anche la seconda parte della profezia relativa alla sua dipartita possa essere veritiera. Si susseguono quindi scene in cui si palesa la nuova condizione economica della famiglia, che va ad abitare in un costoso appartamento, in cui tutti sono contenti e felici per la nuova realtà, tranne, ovviamente, il penseroso e spaventato Pasquale. Tutti in casa, infatti, non badano alle paure del capofamiglia, ma anzi reputano queste solo sciocche superstizioni. Nonostante questa apparente tranquillità, il giorno predetto da Dante, la moglie Filomena e i figli Arturo e Gina si vestono a lutto, convinti che effettivamente

---

<sup>92</sup> Athos Setti, di origini toscane, già amico e collaboratore del Nostro, oggi è un autore ingiustamente poco ricordato. Nato nel 1901 a Livorno e ivi morto nel 1978, è stato prolifico autore teatrale; di lui ricordiamo *Gli Specchi*, *Morte dell'Amore*, *Minnie*, *Simona*, *Sergio e Leopoldo*, *La fortuna si diverte*, *Biglietto di andata e ritorno* e, per l'appunto, *L'agonia di Schizzo*, già portata sul palcoscenico, ancora prima di Eduardo, da Ettore Petrolini, che rielaborò in romanesco anche *La fortuna si diverte* con il titolo *La fortuna di Cecè*. Si veda Athos Setti, *La fortuna si diverte* (Firenze: Libreria del Teatro, 1948).

qualcosa possa accadere, quasi considerando quelli gli ultimi istanti di vita di Pasquale. Credendo che l'ora faticosa sia passata, e, vedendo che il loro congiunto è ancora in vita, i parenti tutti non possono che gioire. Ma si prepara un finale meno scontato e a sorpresa che lascia, per così dire, aperta la vicenda, senza fornirne una vera e propria conclusione. Per la paura Pasquale, infatti, sviene; creduto morto, viene soccorso da un medico chiamato d'urgenza, il quale se da un lato soccorre il pover'uomo, decretando che si tratta solo di uno svenimento senza conseguenze, dall'altro fa una terribile rivelazione alla famiglia radunata al completo: l'orologio di casa va avanti e che per le tredici mancano ancora cinque minuti.

Alla luce della trama, *Sogno di una notte di mezza sbornia* ha in comune con *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare solo il titolo e presunti aspetti onirici, avvicinandosi, piuttosto, a un certo tipo di commedia fantastica in voga, in particolar modo, nel cinema del periodo. Si pensi in primo luogo ad un regista come René Clair,<sup>93</sup> autore, a Hollywood, di pellicole fantastiche sin dagli anni '30 e che trovano il loro punto più alto con *It Happened Tomorrow* (1944), interpretato da Dick Powell e Linda Darnell. Anche in questo caso abbiamo una figura misteriosa, Pop (Jack Oakie), amico del protagonista Larry Stevens (Dick Powell), che consegna un giornale con notizie del futuro e, infine, un giornale con la notizia e la data della morte del protagonista. Un titolo, questo, del 1944, ma che trova la sua origine, come dimostrano i *credits* iniziali, in un romanzo originale di Hugh Wedlock e Howard Snyder e in un non meglio precisato atto unico di Lord Dunsany,<sup>94</sup> autore fra l'altro di un'opera dal titolo *A Dreamer's Tale* (1910) e di una commedia *If Shakespeare Lived Today* (1922), che ben ci conducono ad *A Midsummer Night's Dream*.

Il titolo dato da Eduardo al suo adattamento di Setti, pur rappresentando, come detto, un "falso amico", può essere considerato in ogni caso come una spia dell'interesse del commediografo napoletano per il Bardo. Un nome fuorviante, ma un omaggio evidente, comunque, ad un autore che risulta, come vedremo, presente nella sua produzione e ad un'opera sicuramente tra quelle che esercitarono un

---

<sup>93</sup> Su René Clair si vedano: Jean Mitry, *Rene Clair* (Paris: Ed. Universitaires, 1960); Giovanna Grignaffini, *René Clair* (Firenze: La Nuova Italia, 1980); Arturo Invernici, Angelo Signorelli (a cura di), *René Clair* (Bergamo: Stamperia Stefanoni, 2008).

<sup>94</sup> Su Edward John Moreton Drax Plunkett, 18th Baron of Dunsany, si vedano: Hazel Littlefield Smith, *Lord Dunsany: King of Dreams – A Personal Portrait* (New York: Exposition, 1959); Sunand Tryambak Joshi, *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination* (New Jersey: Greenwood Press, 1995).

maggiore fascino per il Nostro; lo dimostra il fatto che *A Midsummer Night's Dream* era, insieme a *Twelfth Night* e *As You like It*, tra i testi presi in considerazione da Eduardo per la traduzione in napoletano all'interno della collana Einaudi "Scrittori tradotti da scrittori", prima che la scelta cadesse su *The Tempest*.

Non solo omaggio, ma riferimenti evidenti si ritrovano nell'atto unico *La parte di Amleto*. Andato in scena per la prima volta al Teatro Odeon di Milano il 19 gennaio 1940 e ripreso a Napoli, presso il Politeama, il 14 marzo, *La parte di Amleto* si iscrive, come nota Barbara De Miro D'Ajeta, in quell'orizzonte metateatrale eduardiano che caratterizza anche altre sue opere come *Uomo e galantuomo*, *Sik-Sik l'artefice magico* e *L'arte della commedia*.<sup>95</sup> Scrive nello specifico la De Miro D'Ajeta:

Queste opere hanno, infatti, in comune l'interesse per il tema metateatrale, che rivela anche un certo autobiografismo dell'autore, non solo perché Eduardo, figlio d'arte, è stato sempre e soprattutto uomo di teatro, ma anche perché da giovane, come testimonia il fratello Peppino, conobbe gli alti e i bassi del mestiere di guitto in compagnie di giro talvolta drammaticamente misere.<sup>96</sup>

Continua quindi, sempre sul tema metateatrale e biografico:

L'autobiografismo dà, dunque, luce a questo atto unico che gode del tipico contrasto eduardiano fra riso e tristezza, e si pone come una riflessione sentita e profonda sull'arte teatrale, sulle fatiche ch'essa comporta, sulle gioie ch'essa può elargire, sui dolori che può provocare, ma soprattutto, come si è detto, sulla passione che permea e che a quell'arte si dedica.<sup>97</sup>

In breve questa la trama de *La parte di Amleto*: ci troviamo dietro le quinte di un qualsiasi teatro di Napoli, poco prima della messa in scena di *Amleto* di William Shakespeare. Protagonista è Franco Selva, un vecchio che un tempo era stato capocomico in alcune compagnie di giro, non certo di prim'ordine, e ora ridottosi a lavorare a servizio di altri attori, che si prendono continuamente gioco di lui. Il primo attore, Renato Cartis, dopo un furioso litigio con la prima donna Adele Capecchio,

---

<sup>95</sup> Cfr. Barbara De Miro D'Ajeta, *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre apierto*, Napoli, ESI, 1993, p. 103.

<sup>96</sup> Ivi, p. 103-104.

<sup>97</sup> Ivi, p. 106.

decide di andare via, lasciando vacante, all'ultimo momento, il posto del Principe di Danimarca, con grande rabbia dell'impresario Fabio Felta. Questi decide di non andare in scena, ma gli altri attori, "consapevoli" delle capacità attoriali che il vecchio Franco Selva ottantenne ha avuto in passato lo convincono a ricoprire il ruolo rimasto scoperto. La commedia si conclude con il ripensamento di Cartis, che torna sui suoi passi, pronto a riprendersi la sua parte e con Selva che appare, inconsapevole, pronto a ritornare sulle scene, vestito grottescamente da giovane Amleto, con grande imbarazzo di Felta e del resto della compagnia. Selva riprende quindi coscienza della sua condizione di mediocre attore nel passato e di povero servo di scena nel presente. In questa storia si inserisce il personaggio di Rita Badelli, giovane attrice che vorrebbe aspirare alla parte di Ofelia, e che si ritrova a parlare con Selva, il quale la mette di fronte alla realtà del mondo teatrale, una vita fatta di successi, ma anche di fischi.

Il carattere autobiografico e metateatrale è evidente e, come nota Paola Quarenghi, si collega a quella tradizione ricchissima di commedie ambientate su un palcoscenico, che hanno gli attori come personaggi: "tradizione che annovera esempi famosi come *L'impromptu de Versailles* di Molière o *Il teatro comico* di Goldoni, fino alla trilogia di Pirandello, e che fu assai diffusa anche nell'ambito del teatro napoletano (si pensi a *Petito*, a *Scarpetta* o a *Viviani*)".<sup>98</sup>

All'interno di questa tradizione il testo a cui Eduardo sembra guardare maggiormente è l'atto unico *Il canto del cigno (Calcante)* di Anton Čechov, datato 1866. Anche in questo caso una storia che si svolge su un palcoscenico e che ha per protagonista un vecchio attore comico, Vasilij Vasil'ič Svetlovidov, non fallito, ma in declino, costretto a recitare in teatri di provincia. Svetlovidov, dopo una sbronza, si sveglia nel suo camerino, in un teatro vuoto, e rievoca la sua vita di attore e ritorna nuovamente a recitare il suo repertorio, di fronte ad una platea senza pubblico, aiutato solo da un suggeritore. È lo stesso entusiasmo, in fondo, che caratterizza il personaggio di Selva, che tuttavia si ritrova da solo a recitare il suo passato repertorio, deriso dal resto della compagnia, senza nessun sostegno, come invece avviene per Svetlovidov.

---

<sup>98</sup> Paola Quarenghi, 'Nota storico-teatrale a *La parte di Amleto*', in Eduardo De Filippo, *Teatro*, Vol. I (Milano: Mondadori, 2001), p. 1176.



Confrontando le due opere la Quarenghi nota:

Se nell'atto unico di Čechov i momenti patetici si succedono a quelli eroici, in un'alternanza di umor nero e di esaltazione trionfalistica del personaggio, la pièce di Eduardo ha toni patetici ancora più accentuati e la condizione del suo protagonista è ancor più degradata di quella del vecchio attore čechoviano.<sup>99</sup>

Si tratta di una condizione di degrado che è propria di un periodo in cui molti capocomici, come il protagonista Franco Selva, hanno visto distrutta la propria piccola compagnia e sono rimasti senza un lavoro. Si assiste negli anni '30 ad una rivoluzione teatrale determinata, “da un lato, dalla piena affermazione di altre forme di spettacolo (il cinema, le competizioni sportive), che finirono per soppiantare il teatro come forma popolare e di massa; dall'altro, dal fascismo, che adottò interventi per regolamentare e controllare capillarmente l'intero sistema teatrale”.<sup>100</sup>

Si trattava di compagnie di giro che prevedevano, nei loro repertori, opere della tradizione dialettale e ottocentesca, ma anche grandi classici, in primo luogo William Shakespeare. Proprio l'*Amleto*, nell'atto unico di Eduardo, rappresenta non solo lo sfondo su cui si svolge la grottesca vicenda del servo di scena Franco Selva, ma un elemento essenziale nel delineare il protagonista, con Eduardo che cita esplicitamente i versi shakespeariani:

ANGELO Hai una voce fantastica!

RICCARDO È bravo sul serio!

FRANCO Come?

RICCARDO Sei bravo, te lo dico io!

GASTONE Se in quell'epoca fossi stato un impresario, il calcio te lo avrei dato io! (*Sottovoce, mostrando il camerino di Cartis*) Di', gli daresti dei punti con l'*Amleto*?

*Franco sorride compiaciuto.*

ANGELO Oramai non ricorda più... Tanti anni!...

FRANCO Ho una memoria di ferro! (*Comincia a declamare il soliloquio dell'Amleto*) «..Essere o non essere, tale è il problema. È egli più decoroso per l'anima di tollerare i colpi dell'ingiusta fortuna, o impegnare le armi

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 1177.

<sup>100</sup> Ivi, p. 1178.

contro un mare di dolori e affrontarli, finirli...» (*il custode dal suo sgabuzzino gli tira una pallottola di stracci vecchi, che lo colpisce in pieno volto. Franco senza smontarsi minimamente*) «... Morire, dormire, null'altro; e dire che con quel sonno poniamo termine alle angosce del cuore e ai mille affanni naturali di cui è erede la carne... È una conclusione da essere avidamente desiderata...» (*Durante queste battute il custode avrà fatto dei segni di intesa con gli altri, come per dire: «Ora lo aggiusto io». Prende un giornale, ne fa un cono, poi lo appunta con uno spillo dietro la giacca di Franco. Dallo sgabuzzino, prende una canna con in cima uno stoppino. È la canna che serve per i lumi di sicurezza. Ora da lontano cerca di accendere il cono di giornale*) «... Morire... dormire... Morire... forse sognare... Ah, ecco il punto! Perocché, quali sogni possono sopravvenire in quel sonno di morte, allorché reciso abbiamo i fili con questo mondo?»<sup>101</sup>

L'Amleto fa parte dei ricordi di attore del vecchio Franco Selva, del suo repertorio e la possibilità di ritornare alla ribalta proprio con quel testo fa, letteralmente, sognare Selva, disposto a rimettersi in gioco, ma anche a rendersi conto, ancora una volta, della sua misera condizione di attore fallito, come dimostra il finale dell'atto unico:

FELTA Elettrico! Attento. Mi raccomando la luce come abbiamo provato. (*Riccardo, Gastone e Zoppi si avvicinano a Rita. Franco dalla scaletta, seguito dalla sarta che cerca di aggiustargli il mantello. In questo momento Franco è vestito da Amleto. Il maglione nero è troppo largo per le sue gambette stecchite. Anche la giubba è troppo grande per lui. Sui suoi capelli bianchissimi ha messo una parrucca a buccoli, il suo volto è spalmato di cerone troppo rosa. Dovrà sembrare un morto imbalsamato. Gli attori e Rita si accorgono della sua presenza. Questo spettacolo non li farà ridere, anzi susciterà in loro una profonda pena. Franco li guarda e quasi si pavoneggia come per dire: Sto bene? Felta in questo momento si accorge di lui. Dapprima non lo riconosce.*)

[...]

*Felta guarda la sua sarta.*

SARTA Ha voluto vestirsi per forza. Lo ha fatto credere anche a me.

FELTA Vi ringrazio tanto della buona volontà, Franco, ma non occorre più che vi disturbiate. Mi sono riconciliato con Cartis. (*Dal portafogli prende una cinquanta lire e gliela porge.*)

FRANCO (*guarda gli altri, comprende. Non stende la mano. Pausa.*) Signor Felta, no... Me le darete più tardi, per un caffè o un pacchetto di sigarette che

---

<sup>101</sup> Eduardo De Filippo, 'La parte di Amleto', in Eduardo De Filippo, *Teatro*, Vol. I (Milano: Mondadori, 2001), pp. 1195-1196.

andrò a prendervi; ma ora no. Franco Selva, vestito da Amleto non vale neanche cinquanta lire.

[...]

*Cartis dal suo camerino, vestito da Amleto, senza badare a nessuno esce per la sinistra. Riccardo, Gastone e Zoppi lo seguono. In scena rimarranno Franco e Rita. La luce si abbassa e subito dopo dalle quinte della scena di Amleto un fascio di luce illumina la misera figura di Franco. Rita a piccoli passi gli si avvicina, non osa parlargli. Franco la guarda dalla parte dove, fra pochi istanti, si svolgerà lo spettacolo. I suoi occhi quasi non vedono.*

RITA (*si fa animo*) Nonno! Spogliatevi!

*Franco non l'ascolta, forse non ode neanche le prime battute dell'Amleto che arrivano dall'interno.*

BERARDO Chi è là?

FRANCISCO Rispondete a me; fermatevi e dite chi siete.

BERNARDO Viva lungamente il re!

FRANCISCO Bernardo?

BERNARDO Desso!

*Cala la tela.*<sup>102</sup>

Con *La parte di Amleto* ci troviamo di fronte ad un testo che ha al suo centro l'autobiografismo e il tema del metateatro, inserendosi all'interno della grande tradizione di opere teatrali che ragionano sull'arte e sul mestiere di fare teatro. Eduardo, con questo testo del 1940, continua un percorso di teatro nel teatro che già lo aveva caratterizzato in *Uomo e galantuomo* e *Sik-Sik l'artefice magico* e che presegue sino a *L'arte della commedia*, opera in due tempi, metateatrale sin dal titolo, ma anzi potremmo dire "con quest'opera l'autore ha composto il suo discorso metateatrale più originale, dimostrando di disporre di una complessa e potente fantasia, in grado di suggerirgli situazioni paradossali e scenicamente pregnanti".<sup>103</sup> Un testo che prende spunto dalla grande tradizione che fa capo a Goldoni con *Il teatro comico*, ma anche *I comici e l'avvocato* di Giacomo Marulli.<sup>104</sup> Ed anche per

---

<sup>102</sup> Ivi, pp. 1209-1211.

<sup>103</sup> Barbara De Miro D'Ajeta, *Eduardo de Filippo...* cit., p. 368.

<sup>104</sup> Lo stesso Eduardo afferma che l'idea per *L'arte della commedia* è basata sull'atto unico ottocentesco *I comici e l'avvocato* di Marulli, di cui De Filippo adatta la trama e modifica il finale, rendendolo più ambiguo. Giacomo Marulli è stato un prolifico autore di testi teatrali in napoletano, scrivendone circa duecento. Nel corso della sua carriera, collabora con Antonio Marulli e nelle seconda

*L'arte della commedia* sono presenti echi shakesperiani, come nota Paola Quarenghi (“nell’*Arte della commedia* si parla di un Macbeth recitato coi baffi storti”).<sup>105</sup>

Shakespeare si avverte anche nell’ultima produzione eduardiana, ben oltre la già analizzata traduzione de *La Tempesta*. Prendiamo in considerazione il lavoro svolto da Eduardo come docente a contratto presso l’Università di Roma “La Sapienza”. Eduardo avrebbe voluto fondare una scuola teatrale a Napoli sin dai primi anni ’60, ma, in mancanza di sovvenzioni e dopo litigi feroci, decise di trasferirsi a Firenze, dove diede vita ad un laboratorio di drammaturgia, nel 1980, con l’Ente Teatrale Italiano e il Comune. A questa esperienza segue, come abbiamo già avuto modo di accennare in precedenza, quella di docente di drammaturgia presso l’Ateneo romano, sotto l’impulso di Ferruccio Marotti.<sup>106</sup>

Senza soffermarsi sullo specifico dell’attività didattica eduardiana, consideriamo piuttosto il frutto di questi corsi tenuti presso l’ateneo capitolino. Obiettivo degli incontri è infatti la realizzazione di opere teatrali complete, almeno una per anno di corso. Ad introduzione delle *Lezioni di teatro* eduardiane,<sup>107</sup> Paola Quarenghi ricorda come le linee generali di insegnamento da parte del Maestro napoletano prevedano “la divisione in gruppi che lavoreranno ciascuno su un’idea, un soggetto, inizialmente proposto da lui, stendendo prima, atto per atto, scena per scena, una scaletta, l’ossatura su cui dovrà reggersi il corpo della commedia, e poi elaborando i

---

metà del XIX secolo intraprende la sua battaglia per il rinnovamento del teatro napoletano, schierandosi contro l’attività del San Carlino dalle colonne del giornale “Lo cuorpo de Napole e lo Sebeto”.

<sup>105</sup> ‘Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo...’ cit., in Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare...* cit., p. 66.

<sup>106</sup> Ricorda Marotti a tal proposito: “Nel 1980 Eduardo realizzò a Firenze la sua scuola di teatro e quello stesso anno Agostino Lombardo, Presidente del Centro Teatro Ateneo, lo propose per il conferimento della laurea *honoris causa* all’Università di Roma. Io avevo già realizzato incontri al Teatro Ateneo con personaggi dello spettacolo e tramite Isabella chiesi a Eduardo di partecipare a uno di questi incontri. Lui accettò con entusiasmo. La cerimonia della laurea fu a novembre e per il mese di aprile dell’anno successivo fissammo il suo incontro con gli studenti. Nel frattempo uscì una legge che consentiva di chiamare all’università personalità illustri come professori a contratto e allora proposi a Eduardo di trasformare questa sua venuta in una collaborazione più stabile e lui accettò. Presentai la richiesta al consiglio di facoltà: era l’unica domanda, una legge nuova, sarebbe dovuta passare all’unanimità, invece ci furono delle resistenze: diciotto astensioni. Ricordo che una professoressa si scandalizzò: «Dove siamo finiti? I guitti all’università!». Comunque la proposta, appoggiata anche da Agostino Lombardo, venne accolta. E l’incarico gli fu poi rinnovato anche nei due anni successivi”. (‘Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti...’ cit., p. 74).

<sup>107</sup> Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro all’Università di Roma «La Sapienza»* (Torino: Einaudi, 1986).

dialoghi”.<sup>108</sup> E come “tutti gli allievi dovranno cimentarsi nella scrittura di ogni scena, per arrivare infine a selezionare la migliore”.<sup>109</sup>

Un metodo di insegnamento definito, tuttavia, dallo stesso Eduardo sperimentale perché egli si mette in gioco e mette in gioco gli studenti commentando, anche in maniera dura, e cambiando le proprie idee e premesse.

Dai corsi nascono due commedie: la prima porta il titolo di *Un pugno nell'acqua*,<sup>110</sup> e segue un percorso paradossale molto caro a Eduardo, che mette in scena qui il tema della vendetta, di un uomo che ha fatto le scarpe ad un amico e si aspetta una vendetta che non giungerà mai; più interessante per il nostro studio è il secondo testo realizzato a “La Sapienza”, ovvero *L'erede di Shylock*<sup>111</sup> che prende le mosse da *The Merchant of Venice* di Shakespeare. L'opera, realizzata con gli allievi de “La Sapienza” dell'anno accademico 1981-1982, viene definita “la più bella commedia che Eduardo abbia scritto in collaborazione con gli studenti, anche se manca, come si è accennato, di elementi molto umoristici, tradendo la direttiva del drammaturgo, che concepiva la tragedia moderna mascherata dalla comicità”.<sup>112</sup>

Scriva Paola Quarenghi, sempre all'interno delle *Lezioni di teatro*, vero e proprio tesoro per comprendere il *modus operandi* eduardiano:

Altro soggetto paradossale (paradossale addirittura nella sua stessa ideazione), *L'erede di Shylock* racconta di un ipotetico discendente del personaggio shakespeariano che, infuriato per quella che considera un'ingiustizia perpetrata ai danni del proprio antenato, decide di ridiscutere la causa che, quattrocento anni prima, lo vide sconfitto. L'idea nasce in Eduardo da una lettura smalzata, da autore a autore, del *Mercante di Venezia*. [...] Perché, si chiede Eduardo, la commedia si chiude con quel lezioso “balletto” di nobili e borghesi, dopo che si è appena sancita una condanna così severa contro Shylock? Alla fine del quarto atto egli viene condannato ed esce, non rientra più in scena. Si assiste invece nel quinto atto al gioco degli anelli, alle chiacchiere maliziose dei protagonisti di un lieto fine frivolo e di maniera.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Paola Quarenghi, ‘Nota introduttiva’, a Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro...* cit., pp. X-XI.

<sup>109</sup> Ivi, p. XI.

<sup>110</sup> La versione definitiva della commedia è Renato Ianni, *Un pugno nell'acqua*, su soggetto di E. De Filippo (Torino: Einaudi, 1985).

<sup>111</sup> La versione definitiva della commedia è Luciana Luppi, *L'erede di Shylock*, su soggetto di E. De Filippo (Torino: Einaudi, 1985).

<sup>112</sup> Barbara De Miro D'Ajeta, *Eduardo De Filippo...* cit., p. 407. Le altre commedie elaborate in collaborazione con gli studenti sono: Eduardo De Filippo, *Simpatia*, in collaborazione con la Scuola di Drammaturgia di Firenze (Torino: Einaudi, 1981); Claudio Brachini, *Mettiti al passo!*, su soggetto di E. De Filippo (Torino: Einaudi, 1982).

<sup>113</sup> Paola Quarenghi, ‘Nota introduttiva’... cit., p. XV.

Proprio questa scomparsa di Shylock alla fine del quarto atto e il finale frivolo del quinto sono per Eduardo il punto di partenza per discutere dell'opera shakespeariana e iniziare a lavorare all'ipotetico "seguito" dell'erede di Shylock, che vuole giustizia per il suo antenato.<sup>114</sup>

Partendo dall'Atto IV dell'opera di Shakesperare, Eduardo spiega le ragioni della scelta del soggetto. L'uscita di scena di Shylock e la sua esclusione tra i personaggi presenti nell'ultimo atto viene considerata da Eduardo un modo utilizzato da Shakespeare per venire in sua difesa, dimostrare come egli sia effettivamente colui che solo voleva giustizia, non una giustizia religiosa, con distinzione tra cristiani ed ebrei, ma una giustizia temporale, basata sulla legge di Venezia.<sup>115</sup> Shylock chiede infatti "Is that the law?". Eduardo, così come molti degli studenti del corso, sostiene infatti che Shylock non agisca da personaggio malvagio, ma pretenda solo ciò che è lui dovuto, e, non potendolo ottenere, chieda qualcosa anche di impossibile (la libra di carne vicino al cuore), pur di dimostrare le sue, fondate, ragioni. Anche il fatto che egli fosse uno strozzino non viene considerato da Eduardo un demerito per Shylock perché si trattava, effettivamente e storicamente, dell'unico lavoro consentito agli ebrei. Tornando sul punto del quarto atto e della scomparsa di Shylock:

**Eduardo** [...] Come avrebbe potuto Shakespeare difendere un ebreo in quell'epoca? Già era malvisto... Non solo avrebbero sputato addosso pure a lui, come a Shylock, ma lo avrebbero addirittura ammazzato. Quindi Shakespeare ha dovuto usare una tattica. La difesa che egli fa di Shylock non è esplicita, ma è chiara... con questi dialoghi che oggi vengono interpretati in maniera comica, ma che in quell'epoca erano tragici. [...] E Shylock, una volta uscito dal tribunale, non entra più in scena. Ha dovuto accettare la sentenza, piega le spalle sotto il peso di questa ingiustizia ed esce. E non si vede più. Vediamo invece i nobili, i signori: Porzia ricca, sposa di Bassanio... Li vediamo discutere come dei fatti loro, come se non fosse successo niente. Viene l'orchestra, i musicisti; parlano, danzano, con una semplicità... Dopo che è successa questa tragedia a Shylock. Quest'uomo ha perduto tutto: la figlia, i denari, la causa... [...] Sarà una favola, ma Antonio aveva già perduto la causa, il tribunale aveva già concesso a Shylock di tagliare la libbra di carne,

---

<sup>114</sup> Si legga a tal proposito l'ultima parte della Scena I dell'Atto IV del testo shakespeariano.

<sup>115</sup> Su Venezia e Shakespeare si veda Laura Tosi, Shaul Bassi (editors), *Visions of Venice in Shakespeare* (Farnham-London: Ashgate, 2011).

Shylock ha il coltello già pronto... quando arriva Porzia e tira fuori questa legge! Da dove l'ha presa non lo sappiamo.<sup>116</sup>

Ecco quindi l'idea di Eduardo di mettere in scena un ipotetico erede dello shakespeariano Shylock che scopre come il personaggio sia reale e non inventato e che sia per giunta un suo antenato. Un erede che si prodiga per riaprire il processo e rendere, finalmente, giustizia a Shylock.

Il discorso con gli studenti si sviluppa in due direzioni che, benché susseguenti l'una all'altra, vengono invece discusse tra Eduardo e gli studenti in maniera sincronica: l'analisi di Shylock e la comprensione del perché riaprire il "caso"; lo sviluppo del personaggio dell'erede e, di conseguenza, l'impostazione della trama della commedia.

Sul primo punto interessanti sono le annotazioni di Cesare Massimo Annaloro e quindi, di Franco Ricordi. Per comprendere il personaggio di Shylock secondo Annaloro bisogna approfondire il significato di *The Merchant of Venice*, ponendolo nel contesto storico in cui è stato scritto. In effetti quello shakespeariano non è l'unico testo con ebrei del teatro inglese del periodo che pure aveva già visto sulle scene *The Jew of Malta* (c. 1589) di Christopher Marlowe e *The Jew*, opera andata perduta, datata probabilmente 1578 e andata in scena al Bull Theatre nel 1579. Annaloro ricorda come sia nell'Inghilterra elisabettiana che sotto i Plantageneti si perseguitarono e bandirono gli ebrei, appunto per la professione che svolgevano, l'usura, e cita il volume *Shakespeare and his predecessors* dello studioso ebreo Frederick S. Boas,<sup>117</sup> pubblicato nel 1896, in cui Boas afferma come Shakespeare, nel comporre *The Merchant of Venice*, subisse tutti i pregiudizi razziali dell'epoca nei confronti degli ebrei.

Su un altro piano si pongono invece le considerazioni di Franco Ricordi. Costui si concentra, infatti, sul famoso Atto IV preso già in considerazione da Eduardo e sottolinea come proprio qui *The Merchant of Venice* si dimostri il testo più genialmente anticristiano mai scritto. La sfida tra Antonio e Shylock, nell'ottica di Ricordi, si sviluppa in maniera non prettamente venale, ma come una vera diatriba teologica che "inizia in termini teologici, si protrae in termini teologici, viene

---

<sup>116</sup> Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro...* cit., p. 83.

<sup>117</sup> Frederick S. Boas, *Shakespeare and his predecessors* (London: John Murray, 1896).

conclusa in termini teologici”.<sup>118</sup> Continua Ricordi: “Nella contesa fra Antonio e Shylock, Antonio per la prima volta insulta Shylock, gli dà dell’ipocrita per un motivo teologico, per un’arbitraria interpretazione delle sacre scritture, nel dialogo sugli anelli di Giacobbe”.<sup>119</sup> Una sfida teologica che continua lungo tutta la commedia, sino all’Atto IV, in cui Shylock si ritrova solo contro tutti i cristiani. Ricordi prosegue, quindi, mettendo in evidenza il rapporto tra legge, e giustizia, temporale a cui si appella Shylock e legge divina, teologia, portata avanti da Antonio e Porzia:

Insomma Shylock si appella alla legge temporale, alla legge dello statuto veneto. La farsa, l’assurdità di questo processo non sta tanto nella libbra di carne, che è il simbolo, secondo me, di questa farsa, quanto nel fatto che questa legge a cui Shylock si appella e su cui si fonda tutta la sua requisitoria, in realtà non esiste, è una legge assoggettata assolutamente alla teodicea, alla legge cristiana.<sup>120</sup>

Questo sul personaggio di Shylock. Più difficile per gli allievi è comprendere perché, a distanza di secoli, un erede dovrebbe farsi avanti e riaprire un processo, ridiscutere sul personaggio di Shylock, che, in fin dei conti, anche se perde, è colui che supera per grandezza teatrale prepotentemente gli altri nella commedia in questione. Eduardo, da questo punto di vista, taglia corto, reputando trascurabili i discorsi su una possibile inverosimiglianza dell’erede:

**Eduardo** Scusate, ma devo ripetermi ancora una volta. Questa è una favola, è un paradosso, e come tale bisogna portarlo, non come un fatto realistico. Qui c’è una cattiva interpretazione dell’idea. Badate che questa non deve essere una tragedia, come non lo è *Il mercante di Venezia*. È uno che si sveglia la mattina e dice: “Voglio riaprire un processo di quattrocento anni fa!”. Be’, si capisce che sembra pazzo, è logico. Questo, portato su un piano di paradosso, porta il pubblico al divertimento, non ad approfondire capillarmente tutti i risvolti della vicenda. Questa è una favola e i dialoghi dovranno essere scritti in modo da far pensare il pubblico; perché anche il paradosso serve a far capire la verità. A me poi questo erede non sembra un pazzo. Lo possiamo ritenere un ignorante, uno che non conosce gli articoli della legge, è un testardo, un iroso, ma che voglia, a un certo punto, la riabilitazione del suo

---

<sup>118</sup> Franco Ricordi in Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro...* cit., p. 93.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 94.



antenato, mi pare una buona ragione! Ed è una ragione teatrale fra le cose; è una storia teatrale. E noi di teatro stiamo parlando.<sup>121</sup>

Si deve, quindi, definire il personaggio dell'erede e questo lavoro va di pari passo alla definizione di una scaletta e poi di un soggetto. Una prima proposta arriva da Maria Letizia Compatangelo, che realizza la prima stesura della vicenda, già delineata in tre atti, con protagonista Davide Scialonga, ricco commerciante ebreo. Nel foyer di un teatro durante la rappresentazione di *The Merchant of Venice*, mentre lo spettacolo è ancora in corso, Davide, infuriato, esprime tutto il suo disappunto per il modo con cui viene trattato l'ebreo Shylock e per le pretese che adduce. Inizia quindi a fantasticare, di fronte alla stupefatta moglie, Sara, sulla sua provenienza veneta e sul cognome, Scialonga, tanto simile a Shylock. Il secondo atto si svolge a casa di Davide, che ormai ha adottato il cognome Shylock, dopo aver scoperto di essere effettivamente il discendente del vero personaggio shakespeariano. Davide prepara la sua vendetta: ritrovare i pronipoti dei vari Antonio, Bassanio e Porzia. Viene a scoprire che questi sono tutti morti; per ottenere "giustizia", quindi, deve cambiare sistema e decide di mettere in scena, a teatro, un nuovo processo nei confronti del suo antenato. Nel terzo atto si assiste allo spettacolo organizzato da Davide, ormai completamente abbandonato da moglie e figlio: ci troviamo in un teatro con un tribunale ricostruito sul palcoscenico. Uno spettacolo che però si conclude in maniera disastrosa, con il pubblico annoiato e la scena che si sgretola, letteralmente, sotto gli occhi dell'invasato protagonista.<sup>122</sup>

Da questo soggetto Eduardo prende spunto per lavorare sull'idea metateatrale di costruire la riabilitazione di Shylock a teatro. Si immagina quindi che l'erede possa essere qualcuno che lavora a teatro, un'attrice ancor più che un attore.

Ecco che viene presentata l'idea di Luciana Luppi, che si dimostrerà quella definitiva. La Luppi realizza una vicenda ancora più metateatrale della Compatangelo. Ci troviamo durante le prove de *Il mercante di Venezia*, Gloria Sanni è un'attrice ebrea che recita la parte di Porzia. Giunta al momento del processo non riesce ad andare avanti, a continuare con il lavoro. Ne discute con il regista, affermando di essersi innamorata di Shylock, del personaggio di Shylock. Quando

---

<sup>121</sup> Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro...* cit., p. 30.

<sup>122</sup> Cfr. Maria Letizia Compatangelo in Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro...* cit., pp. 99-102.

Gloria si accorge che un'altra attrice è stata ingaggiata al suo posto, decide di riprendere il proprio ruolo nella compagnia, con soddisfazione di tutti. La crisi sembra superata. Durante la prima, tuttavia, nel momento del processo a Shylock, Gloria scopre le sue carte, risponde con parole non di Shakespeare, ma sue. Gloria/Porzia punta il dito contro gli accusatori di Shylock, che lo hanno annientato, afferma di essere ella stessa ebrea, Sara Coen è il suo vero nome, e di essersi innamorata di Shylock perché in lui rivede il padre morto a Dachau, durante la Seconda Guerra Mondiale.<sup>123</sup> Un padre a cui è stato tolto tutto, ingiustamente, esattamente come è successo con Shylock. Nel caso della Luppi è lo stesso momento delle prove e della rappresentazione che diventano sede della riabilitazione di Shylock, ed anzi la stessa Porzia, che, nell'originale, era stata causa della rovina dell'usuraio ebreo qui, ne decreta il definitivo recupero morale e sociale. Il testo della Luppi sembra trovare la chiave di lettura adatta, con il processo teatrale che viene condotto per mano di un'attrice, erede morale di Shylock, che dovrebbe interpretare Porzia. La metateatralità è alla base della genesi del lavoro, con gran parte dei dialoghi che nascono dalle stesse discussioni che sull'argomento Eduardo aveva tenuto con gli allievi.

Si consideri il lungo monologo di Gloria, quando scopre le sue carte:

INTERPRETE (GLORIA-PORZIA) (*dopo un attimo di silenzio, dando uno sguardo panoramico al pubblico*) E l'incantesimo è finito! La scatola magica è sparita dietro il sipario. È sparito il mondo fantastico di Porzia e quello immaginario di Gloria, ma io non sono né l'una né l'altra, io sono l'interprete, che interpretava l'attrice, che interpretava Porzia, e poiché l'interprete è il confessore spirituale dell'autore, posso, anzi devo parlare ancora, perché Gloria si è dimenticata di farvi un'ultima confessione.<sup>124</sup>

Segue, quindi, la confessione di Gloria che svela il suo vero nome, Sara Coen, e spiega la storia del padre. Non si può non sottolineare la comunanza dell'inizio di questo monologo della Luppi con quanto Eduardo scriverà nella sua versione de *La Tempesta* per il suo Prospero:

---

<sup>123</sup> Cfr. Luciana Luppi in Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro...* cit., p. 124-126.

<sup>124</sup> Luciana Luppi, *L'erede...* cit., p. 64.

Li gioche so' fernute / Te l'aggio ditto: l'artiste / erano tutte spirite, / e so' svanite... So' svenite pe' ll'aria, / int'a lu niente... / Comme a la custruzione appariscente / di questa visione, / pure li torre ncurunate de nuvole, / li sontuose palazze, / li castielle, li sulenne tempie / e quest'enorme globo, / sí... cu tutto chello ca nce sta, fose e ddinto, / sparisce cumm'a lu spettacolo c' ' visto / e ch'è sparito e ca nun lascia tracce. / Nuje simmo fatte cu la stoffa de li / suonne, e chesta vita piccerella nosta / da suonno è circondata, suonno eterno.<sup>125</sup>

Una comunanza, a nostro avviso, tutt'altro che casuale, vista la quasi contemporaneità dei due lavori, entrambi presentati nel 1984.

È giunto ora il momento di tirare le somme su quanto detto riguardo il rapporto tra Eduardo e Shakespeare al di là della traduzione in napoletano di *The Tempest*. Attraverso le analisi dei testi considerati, risalta all'occhio l'elemento di teatro nel teatro che Eduardo porta avanti quando si tratta di confrontarsi con il drammaturgo inglese. Se si eccettua, come detto, la sua traduzione del 1984, tra i due commediografi non ci sono contatti diretti, ma motivi di ispirazione per l'opera eduardiana, che parte da Shakespeare per procedere in un suo discorso specifico sul teatro che ragiona su se stesso.

Così *La parte di Amleto* prende le mosse dalla rappresentazione del capolavoro shakespeariano per allargare il campo di azione sulla fine delle compagnie di giro, su una realtà teatrale profondamente conosciuta dallo stesso Eduardo in gioventù e di cui aveva già avuto modo di parlare in *Sik-Sik l'arteficie magico* e che riprenderà maggiormente ne *L'arte della commedia*. Stesso discorso per *L'erede di Shylock* che, sebbene non sia stato pubblicato a firma sua, fa parte a tutti gli effetti del percorso creativo dell'autore partenopeo, in cui gli elementi metateatrali sono evidenti sin dalle fasi di preparazione ed elaborazione dell'idea. Un discorso diverso per *Sogno di una notte di mezza sbornia*, da noi definito un "falso amico", con il titolo che richiama inevitabilmente *A Midsummer Night's Dream*, ma che in realtà risulta adattamento da un atto unico del livornese Athos Setti. Non v'è il teatro nel teatro e poco ci richiama l'opera shakespeariana, ma anzi ci riporta ad un tipo di commedia fantastica in voga negli anni '30 e '40. Tuttavia il titolo rappresenta la spia di un interesse del Nostro per Shakespeare, un interesse che trova la sua conclusione e

---

<sup>125</sup> Eduardo De Filippo, «*La tempesta*» di William Shakespeare... cit., pp. 144-145.

coronamento nel 1984, con la traduzione di *The Tempest*, superba uscita di scena di Eduardo.

# **PARTE SECONDA**

**Eduardo tradotto e adattato**

## 1. Eduardo sui palcoscenici esteri: alcune considerazioni preliminari

Un discorso su Eduardo all'estero risulta necessariamente articolato. Si consideri, in primo luogo, il vasto numero di rappresentazioni che l'opera del Nostro ha avuto al di fuori dei confini dell'Italia dalla fine degli anni Quaranta sino ai tempi più recenti. Una manifestazione d'interesse, questa, che è andata tuttavia scemando, non tanto però dal punto di vista numerico, quanto da quello di risonanza mediatica, se lo si confronta soprattutto con le messe in scena di altri grandi del teatro italiano come Luigi Pirandello e, soprattutto, Dario Fo.

Due possibili punti di riferimento per la diffusione di Eduardo sui palcoscenici esteri sono senza dubbio le appendici stilate da Isabella Quarantotti De Filippo nel suo *Eduardo nel mondo*,<sup>1</sup> con una cronologia, divisa per singola opera, che si ferma al 1977, e quelle di Barbara De Miro D'Ajeta in *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre apierto*,<sup>2</sup> che aggiorna la lista al 1988. Da questo anno in poi si presenta più problematico ricostruire una mappatura mondiale delle produzioni eduardiane.

Il nodo centrale, a nostro avviso, rimane comunque la tipologia stessa di queste messe in scena. Nell'impossibilità di studiarle tutte, se non nella loro globalità, occorre rivolgerci, con una scelta ben precisa, solo ad alcune, da prendere in considerazione per un'analisi più approfondita, tenendo sempre presente quattro aspetti. Diverse sono infatti le tipologie di "Eduardo all'estero". In primo luogo si hanno commedie eduardiane tradotte, ma destinate solo al palcoscenico; opere, quindi, tradotte e pubblicate, senza essere, tuttavia, rappresentate; una terza possibilità è la traduzione seguita sia dalla produzione teatrale che dalla traduzione; infine le messe in scena, per la regia dello stesso Eduardo, in lingua originale, ma avvenuta in teatri esteri.

Da un punto di vista strettamente statistico dalle appendici stilate dalla Quarantotti De Filippo e, in maniera più precisa, dalla De Miro D'Ajeta, notiamo che tra gli anni '40 e i '60 le maggiori rappresentazioni estere di Eduardo si svolgono, in

---

<sup>1</sup> Cfr. Isabella Quarantotti De Filippo, *Eduardo nel mondo* (Roma: Bulzoni, 1978).

<sup>2</sup> Barbara De Miro D'Ajeta, *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre apierto* (Napoli: ESI, 1993), pp. 423-429.

prevalenza, in territorio latino americano e nei paesi del blocco sovietico in Est Europa. In effetti questi due assi risultano i più naturali per la diffusione del Nostro fuori dai confini italiani nazionali.

La diffusione in Sud America avviene, prevalentemente, per la forte presenza di una comunità italiana e in particolare meridionale, ancora di prima generazione o di seconda, e quindi ancora in grado di comprendere, più che l'italiano propriamente detto, il dialetto eduardiano, misto tra italiano e napoletano. Il blocco sovietico, dal canto suo, accoglieva con grande ammirazione Eduardo per due essenziali motivi: innanzi tutto a ragione del grande fermento culturale e della tradizione teatrale che, nonostante i regimi, regnavano nelle diverse sue nazioni; secondo, ma non di minore importanza, la simpatia che Eduardo, a differenza del fratello Peppino, nutriva per l'ideologia comunista, simpatia, questa, che porterà il governo americano a negargli addirittura, in quanto "ospite non gradito", il visto di ingresso negli USA, a New York, quando, nel 1974, egli vi si era recato per la prima di *Filumena Marturano*.

In Sud America vengono rappresentati un *Questi fantasmi!* (1947) e un *Non ti pago* (1958) entrambi a Buenos Aires, con il primo al Teatro El Nacional; nel 1948 ancora *Questi fantasmi!* al Teatro Serrador di Rio de Janeiro; *Le voci di dentro* va in scena al Teatro Solis di Montevideo nel 1951.

È, tuttavia, *Filumena Marturano* a riscuotere, in America Latina, il maggior successo: risale al 1948 la prima produzione del testo a Buenos Aires, con Tita Marellò nella parte del titolo, allestimento che si protrae per circa quattro anni con più di mille repliche in alcuni dei maggiori teatri cittadini: il Politeama, lo Smart, l'Odeon e infine El Nacional. Nel 1951, sempre nella capitale argentina, la medesima opera viene ripresa e riallestita al Teatro Apollo con Mercedes De Vilar nella parte della protagonista. Più di mille repliche sono la prova del successo anche della messa in scena brasiliana che ha luogo presso il Teatro Gloria dal 1949 al 1952, con Helena Heloisa nel ruolo di Filumena. Nel 1957, infine, *Filumena Marturano* viene portata sul palcoscenico del Teatro Verdi di Montevideo, Uruguay, con Pina Criscuolo, che riprenderà il personaggio anche nel 1980 al Teatro del Centro.

Se si considerano le produzioni eduardiane nel mondo sovietico, la sua presenza, in quell'ambiente, risulta ancora maggiore.<sup>3</sup> Anche in questo caso la parte del leone è tenuta da *Filumena Marturano*, il testo eduardiano di gran lunga più rappresentato. La prima versione estera del dramma, se si eccettua quella del 1947 al Teatro Impero di Asmara in Eritrea, alla presenza del Negus e con Nela Poli protagonista, è da far risalire, in ambito europeo, alla traduzione andata in scena presso il Teatro C. Nottara di Bucarest nel 1948 con Ana Barcan. Seguono, poi, e solo per rimanere in Europa dell'Est, l'interpretazione di Alexandra Dimitrievna Ciudinova al Teatro del Dramma di Jaroslav, in URSS, nel 1952 e quella di Zofia Tymowska in Polonia presso il Teatro Powszechny di Varsavia nel 1956. Sempre datate 1956, in Unione Sovietica, abbiamo poi le edizioni a Leningrado al Teatro Regionale e al Teatro del Dramma e della Commedia, a Mosca al Malj e al Vachtangov, quest'ultima con l'interpretazione di Cecilia Mansurova, e a Kujbysev al Griboidev. Seguono, l'anno successivo, una nuova versione al Teatro Drammatico di Stato di Voronev, una al Teatro del Dramma di Karkhov, e ancora un'altra al Krasnji Fakel di Novosibirsk, cui si aggiunge, in Bulgaria, la *Filumena* di Olga Krceva al Nazionale di Sofia. Lo stesso anno la commedia viene ammirata in Cecoslovacchia al Wielkim di Praga e al Teatro Boemo di Paradubice, nel 1958 al Teatro di Stato della rumena Turda con Nela Comlosan e al Teatro del Dramma e della Commedia di Sverdlovsk in URSS, interpretata da Elizaveta Dalskaja. Tre anni dopo, infine, *Filumena Marturano* va di scena al Vigzhaz di Budapest.

Si tratta di una passione, questa, rivolta all'opera del Nostro che lo stesso Eduardo De Filippo ha voluto riconoscere e omaggiare con la storica tournée che, nel

---

<sup>3</sup> Nel 1957 al Teatro Malj di Mosca è in cartellone *Natale in casa Cupiello; Napoli milionaria!* va di scena a Bucarest (Teatro Muncitoresc, 1950), Budapest (Teatro Madacs Kamara, 1955), Varsavia (Teatro Atheneum, 1955) e Praga (Mestska Divadla Prazska, 1957) con repliche a Brno e Ostrava; nel 1955 al Teatro Nazionale di Szeged, in Ungheria, v'è *Questi fantasmi!*, poi anche a Budapest (Madacs Kamara, 1956), Mosca (Teatro del Dramma e della Commedia, 1957), Praga (Mestska Divadla Prazska, 1958) e Bucarest (Teatro Nazionale Karagiale, 1958); a Mosca vengono rappresentati *De Pretore Vincenzo* e *Sabato, domenica e lunedì*, rispettivamente al Teatro Stanislavskij e al Teatro Nazionale nel 1958, il primo, e al Teatro Ermolova nel 1962, il secondo; una vita estera prettamente sovietica ha avuto *Le bugie con le gambe corte* con produzioni a Leningrado (Teatro della Commedia, 1955), Sofia (Teatro Nazionale della Gioventù, 1956), Kiev (Teatro Nazionale Ucraino, 1956), Mosca (Teatro del Dramma, 1956), Brno (Statni Divaldo, 1957) e Ostrava (1957); stessa sorte anche per *La paura numero uno* nel 1956 a Varsavia, a *Mia Famiglia* con due messe in scena moscovite (Teatro Centrale dell'Armata Sovietica, 1956 e Teatro Vachtangov, 1958), una a Budapest (Teatro Nephadsereg, 1958) e un'ultima a Leningrado (Teatro Lensoviet); *De Pretore Vincenzo*, infine, viene interpretato anche sui palcoscenici di varie città della Cecoslovacchia e al Teatro Komsomol di Leningrado nel 1958.



1962, lo vide protagonista, con la sua compagnia, in Ungheria, Polonia e URSS, quindi in paesi esterni al blocco sovietico come Austria e Belgio, dove il giro, iniziato il 14 marzo, si concluse gloriosamente ad Anversa il 15 maggio.<sup>4</sup>

Nel programma eduardiano citato furono inserite le commedie *Napoli milionaria!*, *Questi fantasmi!*, *Filumena Marturano*, *Il Sindaco del Rione Sanità* e *Il berretto a sonagli* di Luigi Pirandello, uno dei cavalli di battaglia sia dell'Eduardo attore nei panni di Ciampa che dell'Eduardo traduttore dal siciliano al napoletano. Non si tratta solo di spettacoli, ma anche di incontri ufficiali con politici, personalità di spicco del mondo culturale dei paesi visitati, nonché di sessioni e seminari con studenti e artisti, e con un gruppo di giovani cineasti russi incaricati di seguire Eduardo per tutto il corso della sua permanenza in URSS allo scopo di girare un documentario sulla sua figura. Vale la pena ricordare, a questo proposito, l'amicizia che Eduardo stringe con il pittore Ilja Glazunov e con lo scrittore Sergej Michalkov, padre dei registi cinematografici, Andrej Koncalovskij e Nikita Michalkov.

Sul trionfo della *Napoli milionaria!*, il 31 marzo, e di *Filumena Marturano*, il 3 aprile, al Teatro Malij di Mosca si sofferma, in particolare, Paola Quarenghi: l'esito della tournée è addirittura trionfale. Isabella Quarantotti De Filippo, che accompagna Eduardo, riguardo la *Napoli milionaria!*, annota sul suo diario: "C'è una fila tutto il giorno [...] che esce fuori nella piazza!"<sup>5</sup> La folla è tale da costringere il Ministro della Cultura sovietico a pregare Eduardo di prolungare la sua permanenza a Mosca così da far fronte alle richieste del pubblico. Si tratta di una cosa, scrive la Quarantotti De Filippo e riporta Paola Quarenghi, "che Eduardo farebbe anche a sue spese, perché un fatto simile non si è mai verificato qui",<sup>6</sup> e si sarebbe anche potuta realizzare se non si fosse incontrata l'opposizione ferma di Paolo Fulci, addetto culturale italiano nella capitale sovietica, mosso dalla preoccupazione che il governo italiano avrebbe poi dovuto ricambiare in futuro il "favore" consentendo prolungamenti alle compagnie russe nelle loro tournée italiane.

Su *Filumena Marturano* si legga invece:

---

<sup>4</sup> Elementi significativi del tour sono ricavabili dalla attenta e puntuale cronologia stilata da Paola Quarenghi ad introduzione dell'edizione di tutte le opere di Eduardo, per Mondadori, a cura di Nicola De Blasi e della stessa Quarenghi.

<sup>5</sup> *Diario di Isabella Quarantotti De Filippo*, I, p. 74.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 78.

[...] ventiquattro chiamate, pubblico in delirio, sembravano impazziti. [...] Alla fine siamo usciti e ancora una folla enorme stava aspettando Eduardo. [...] Non dimenticherò mai i volti della gente, sorridenti, commossi, le loro mani che salutavano e buttavano baci, le loro voci calde che gridavano il nome di Eduardo e gli dicevano: “Spasibo!”<sup>7</sup>

Su *Questi fantasmi!*, opera che debutta nella capitale sovietica nell’aprile 1962, buona e non meno entusiasta è la recensione che ne fa Grigor Bojagèv per la “Literaturnaja Gazèta” di Mosca. Il critico parla infatti di una “commedia straordinaria, eccentrica e divertente”.<sup>8</sup>

Nei repertori di lingua inglese, invece, Eduardo diventa elemento stabile e consolidato solo a partire dagli anni ’70, con il *Sabato, domenica e lunedì* all’Old Vic, per la regia di Franco Zeffirelli e le interpretazioni di Laurence Olivier, Joan Plowright e Frank Finlay, benché prime sporadiche messe in scena vi fossero già sin dai ’50 negli Stati Uniti, nel 1956, e in Gran Bretagna, nel 1958. Di questo si tratterà, tuttavia, in seguito.

In un suo breve ma esaustivo contributo, Fiorenza Di Franco<sup>9</sup> sottolinea anche quali opere siano state solo rappresentate e quali abbiano trovato anche una successiva edizione cartacea, il che, per le versioni in lingua inglese, è avvenuto il più delle volte. Mette in evidenza come la popolarità in Francia del Nostro fosse addirittura meno diffusa rispetto a quella nel mondo anglosassone, seppure la sua presenza su palcoscenici francesi fosse databile sin dai primissimi anni ’50. La *Filumena Marturano* con Valentine Tessier e l’adattamento del noto commediografo Jacques Audiberti<sup>10</sup> tiene cartellone per due anni al Théâtre Renaissance di Parigi dal 1952. Su “Les Lettres Françaises”, Renée Saurel parla di un’opera che “possiede un non so che d’infinitamente gradevole, una stupefacente vitalità, una verità umana

---

<sup>7</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>8</sup> Grigor Bojagèv, ‘Eduardo De Filippo’, *Literaturnaja Gazèta*, 7 aprile 1962. Tradotto in italiano in Isabella Quarantotti De Filippo, *Eduardo nel mondo...* cit., pp. 12-13.

<sup>9</sup> Fiorenza Di Franco, ‘Eduardo e gli eduardiani: oltre i pregiudizi’, in Italo Moscati (a cura di), *Il cattivo Eduardo* (Venezia: Marsilio, 1998), pp. 56-65.

<sup>10</sup> Su Jacques Audiberti si veda Nelly Labère, *Jacques Audiberti: l’imaginaire de l’éclectique* (Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2010).

profonda che s'infischia della verosimiglianza"<sup>11</sup> e risulta "accattivante, curiosa, piena di generosità e d'ottimismo".<sup>12</sup>

Continua poi la giornalista sull'interpretazione di Valentine Tessier:

E poi c'è Valentine Tessier. Anche qui, l'autore è stato fortunato. Questa meravigliosa commediante ha capito il pericolo, evitato i trabocchetti. Il suo humour, la sua ironia arrogante, il suo stile incomparabile salvano l'opera da quel tanto di convenzionale senza disumanizzare il personaggio. Tutto in lei è perfetto: l'eleganza un po' sfacciata, le mani eloquenti, la voce sonora e sensuale. Una delle sue più belle interpretazioni, senza alcun dubbio.<sup>13</sup>

Sempre nella capitale francese, cinque anni dopo, tocca presso i Vieux Colombier a *Questi fatasmi!* con il titolo di *Sacrés fantômes!* e, nella stagione seguente, a *Non ti pago* al Théâtre du Palais Royal. Sul primo spettacolo si legga, nella sua interezza, l'interessante recensione di Georges Leminier:

Conoscevamo la commedia di Eduardo de Filippo nell'originale. L'autore stesso era venuto a presentarla, con la sua compagnia, al festival del Théâtre Saraah Bernhardt nel maggio del 1955.

Ci si poteva chiedere – e non senza apprensione – se sarebbe stato possibile trapiantare l'arte dello scrittore napoletano senza snaturarla. Eccoci rassicurati. Come Jacques Fabbri, con *Miseria e nobiltà*, aveva acclimatato Scarpetta, del quale De Filippo è l'erede diretto (ma quanto a lui superiore!), così, diretta dall'autore, presenta alla ribalta, l'eccellente compagnia del Vieux-Colombier, Henri Gusol in testa, esorcizza felicemente questi *Sacrés fantômes*. E l'adattamento di Jean Michaud vi concorre.

A ben riflettere è una commedia melanconica, piuttosto che un vaudeville questa di cui l'ingenuo Pasquale paga le spese. Marito tradito, ma cieco, continuamente pieno di debiti, facilmente sbeffeggiato, egli non scoprirà che il solo fantasma del fastoso appartamento che ha affittato, è Alfredo, il rivale dalle tasche gonfie di biglietti da mille. La sua innocenza è tale da scoraggiare lo stesso rivale. Alfredo se ne va, sicuro tuttavia d'essere ben presto rimpiazzato. E infatti lo stesso cugino ha già cominciato a fare i suoi passi.

È il momento di dire qual insolito personaggio femminile sia la moglie di Pasquale. Niente affatto fantomatica. Questo ritratto femminile disegnato a

---

<sup>11</sup> Renée Saurel, 'Madame Filoumé', *Les Lettres Françaises*, 6 novembre 1952. Tradotto in italiano in Isabella Quarantotti De Filippo, *Eduardo nel mondo...* cit., pp. 14-15

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

mezze tinte è inquietante. Al punto da autorizzare la misoginia più profonda.<sup>14</sup>

Al di là del singolo giudizio sullo spettacolo, la recensione di Leminier risulta importante per due motivi: innanzitutto perché essa è una delle poche che mette in relazione De Filippo a Scarpetta, suo padre sia naturale che artistico; in secondo luogo per come venga notato il rapporto tra traduzione e adattamento. Sia nel caso dello scarpettiano *Miseria e nobiltà* nella versione di Fabbri che di *Questi fantasmi!* adattato da Jean Michaud, si ha una volontà esplicita di “francesizzare” i testi originali per renderli maggiormente fruibili dal pubblico locale. Questa “necessità” di adattare Eduardo ad un'altra cultura invece di sottolinearne gli elementi più folklorici e dialettali, come vedremo, si ritroverà anche in Gran Bretagna, con le versioni inglesi del Nostro a partire dagli anni '80.

Nei primissimi anni '60 va in scena *Le voci di dentro* al parigino Gaîté de Montparnasse (1962), testo ripreso nel 1986 al Nouveau Théâtre di Angers e, poi, di ritorno a Parigi sul palcoscenico del TEP. Appena un anno prima, nel 1985, al Théâtre da Malakoff, sempre nella capitale francese, abbiamo un *Ma famille*, prodotta anche nel 1991 ad Amiens e successivamente a Parigi al Théâtre Mouffetard. A Montpellier assistiamo alle rappresentazioni degli atti unici *Il cilindro* e *Sik-Sik, l'artefice magico* presso il Théâtre des 13 Vents nel 1991. Nell'ottobre 1993 tocca a *Il sindaco del Rione Sanità*, tradotto da Huguette Hatem col titolo di *Antonio Barracano*, e un *Natale in casa Cupiello*, entrambe a Parigi al Théâtre du Marais per la regia e l'interpretazione di Jacques Mauclair.<sup>15</sup>

Tra le più recenti edizioni, per importanza, vale la pena ricordare la *Filumena Marturano* per la regia della italo-francese Gloria Paris, che ha dovuto superare due ardue sfide: l'essere messa in scena per la prima volta a Parigi, nel 2006, all'interno della stessa kermesse “Un peu d'Italie a l'Athénée” presso il Theatre Louis Jovet

---

<sup>14</sup> Georges Leminier, ‘Sacrés fantômes’, *Le Parisien libéré*, 14 marzo 1957. Tradotto in italiano in Isabella Quarantotti De Filippo, *Eduardo nel mondo...* cit., pp. 11-12.

<sup>15</sup> La Di Franco si ferma qui per quanto riguarda gli allestimenti di Eduardo in Francia. Tuttavia ci indica anche le traduzioni eduardiane pubblicate in lingua francese, tutte ad opera di Huguette Hatem, autrice anche di diversi contributi sul drammaturgo napoletano: *L'art de la comédie* (Paris: L'Avant-scène, 1984); *Ma famille* (Paris: L'Avant-scène, 1985); *La grande magie* (Paris: L'Avant-scène, 1987); *Samedi, dimanche et lundi* (Paris: Ed. Théâtrales, 1987); *Filumena Marturano* (Paris: L'Avant-scène, 1992); *Antonio Barracano* (Paris: L'Avant-scène, 1993); *Noël chez les Cupiello* (Paris: L'Avant-scène, 1995).

insieme al capolavoro *Sabato, domenica e lunedì*, a firma di Toni Servillo, forse la migliore edizione di un'opera eduardiana dopo la morte di Eduardo; essere invitata, nel 2007, dal Teatro Mercadante, sulla difficile piazza di Napoli, nel tentativo di ripetere il successo, avvenuto nella stagione precedente, di *The Souls of Naples*, versione statunitense di *Questi fantasmi!*, targata "Theatre for a New Audience" con John Turturro protagonista e Roman Paska alla regia.

Sul confronto parigino tra la *Filumena* in francese tradotto da Fabrice Melquiot e il *Sabato, domenica e lunedì* servilliano giudizio negativo esprime Enrico Fiore sulle colonne del quotidiano "Il Mattino", che, entrando nello specifico di *Filumena*, scrive:

A parte la bravura degli interpreti (e brava, in effetti, è Christine Gagnieux nei panni di Filumena), si tende, in breve, a incastrare Eduardo in ciò che rappresenta Napoli nell'immaginario collettivo del Paese in cui di volta in volta viene portato in scena.<sup>16</sup>

Stesso giudizio negativo è ancora quello espresso in occasione della riedizione dello spettacolo presso il Mercadante di Napoli, nell'ambito di un progetto che consisteva nel presentare le produzioni eduardiane estere alla platea partenopea. Nel suo articolo Fiore esordisce proprio con un richiamo a quanto aveva già scritto a Parigi.<sup>17</sup> La *Filumena Marturano* di Gloria Paris, scrive Fiore, fermo restando la singola bravura degli interpreti, presenta gli stessi problemi emersi nella stagione precedente a proposito della rappresentazione di *The Souls of Naples* con John Turturro: un Eduardo chiuso e imprigionato nello stereotipo e nella gabbia di ciò che rappresenta Napoli nell'immaginario collettivo del Paese in cui viene portato in scena.

Un approccio diverso si può individuare nella recensione di Paola Polidori de "Il Messaggero", dopo la messa in scena romana presso il Teatro Valle nel novembre del 2007. Ammette la Polidori che, nonostante tutto sembri stravolto nella versione di Gloria Paris, passando quasi dalla Napoli di San Potito alle *banlieues* parigine, il

---

<sup>16</sup> Enrico Fiore, 'Parigi. Eduardo a Parigi sfida d'autore tra Francia e Italia', *Il Mattino*, 21 febbraio 2006.

<sup>17</sup> Enrico Fiore, 'Per la Filumena targata Parigi sorrisi e canzoni', *Il Mattino*, 8 novembre 2007.

valore della commedia rimane intatto, soprattutto grazie all'utilizzo, da parte dei bravi Christine Gagnieux e Alain Libolt, di un francese aspro e tagliente.<sup>18</sup>

Nel programma di sala dello spettacolo, andato in scena a Parigi dal 2 marzo al 1° aprile 2006, interessanti appaiono gli interventi della regista Gloria Paris e del traduttore Fabrice Melquiot.

A proposito della struttura stessa del testo, la Paris sottolinea come *Filumena Marturano* “est une comédie qui démarre à l’acte III d’une tragédie. L’unité de lieu et d’action lui donne une intensité particulière qui nous plonge d’emblée dans le noeud, dans l’affrontement de deux logiques en un conflit dialectique entre l’homme et la femme.”<sup>19</sup> Aggiunge quindi: “Pour aboutir à un happy-end libérateur, De Filippo doit abandonner l’unité de temps et laisser dix mois à Domenico Soriano pour qu’il accepte enfin l’idée de devenir père. Un *entracte* pour une prise de conscience!”<sup>20</sup> Si sofferma, quindi, sulla chiarificazione del concetto di messa in scena, o meglio *mise en espace*, con una scenografia mirata e funzionale alla comprensione del meccanismo di coppia Filumena-Domenico con l’interno dell’appartamento ridotto all’osso e una Napoli metafora del mondo: pochi mobili e suppellettili, ma gran lavoro di astrazione, utilizzando un termine della stessa regista, delle numerose e particolareggiate didascalie eduardiane. Stesso discorso per i costumi che, pur dovendo suggerire l’idea di trovarsi negli anni ’50, non aderiscono mai completamente alla realtà. Conclude la regista: “Si je ferme les yeux, je vois ce spectacle à la manière d’une arène, où une flamboyante figure féminine procède à la mise à mort de la lâcheté masculine devant les responsabilités de la famille et de ce qu’elle représente comme perte de liberté”.<sup>21</sup>

Tornando a Eduardo nel mondo, ci si soffermi ora sul mondo iberico: la prima rappresentazione di un testo del Nostro, informa la Di Franco, è da far risalire al 1958 con *Questi fantasmi!* al Teatro Beatrix di Madrid. In realtà vi era già stata una *Filumena Marturano* presso il Fontalba della capitale spagnola nove anni prima.

---

<sup>18</sup> Paola Polidori, ‘L’intatto valore di *Filumena*’, *Il Messaggero*, 3 novembre 2007.

<sup>19</sup> Gloria Paris, ‘D’une dramaturgie vers une scénographie pour le jeu’, in Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, programma di sala, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Parigi, 2 Marzo -1 Aprile 2006, p. 7.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

Nonostante quest'errore, non si può negare alla Di Franco, anche questa volta, una grande attenzione nel mettere in evidenza il rapporto tra i testi esclusivamente portati sul palcoscenico e quelli anche pubblicati.<sup>22</sup>

Più precise sono, tuttavia, le indicazioni di Ana Isabel Fernández Valbuena a conclusione del suo volume monografico su Eduardo, con accurati riferimenti alle principali traduzioni in castigliano e catalano.<sup>23</sup>

Sulla penetrazione di Eduardo nella sola Catalogna, di particolare interesse risulta il contributo di Francesc Massip,<sup>24</sup> che, pur nella sua brevità, contribuisce non poco alla comprensione di Eduardo all'estero. Dopo un'analisi, in primo luogo, delle produzioni eduardiane in Catalogna, Massip affronta il problema della ricezione dell'opera presso il pubblico locale, per concludere con l'influenza che il drammaturgo napoletano può avere avuto sugli autori catalani.

Si parta dalla prima questione. Massip, tenendo anche d'occhio varie altre messe in scena estere in Russia e in Gran Bretagna sino a quella partenopea di *The Souls of Naples* con John Turturro, cita alcune produzioni partendo dagli allestimenti de *La gran il·lusió*, nella traduzione di Narcís Comadira e per la regia di Herman Bonnin, presso il Centre Dramàtic de la Generalitat nel 1988,<sup>25</sup> e de *L'art de la comèdia*, diretta da Jordi Messalles nella versione di Pere Puértolas al SAT di Sant Andreu nel 1992. Alfred Lucchetti è adattatore e protagonista della *Filumena Marturano* in

---

<sup>22</sup> Come principali traduzioni di Eduardo nella penisola iberica vengono indicate le seguenti edizioni: *Con derecho & fantasma. Apariciones fantasticas en dos actos* (Madrid: Escelicer, 1959); *Nápoles Milionaria* (Madrid: Escelicer, 1960); *La grande il·lusió* (Barcelona: Editorial Portia, 1988); *El arte de la comedia* (Madrid: Association de Directores de Escena, 1990); *Sabado, domingo y lunes* (Granada: Universidad de Granada-Servicio de publicaciones, 1994).

<sup>23</sup> A. I. Fernández Valbuena, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo* (Madrid: Fundamentos, 2004), p. 220. Nello specifico abbiamo, oltre ai testi già citati da Fiorenza Di Franco: *Mi familia*, traduzione di G. Cantieri (Madrid: Aguilar, 1961); *Nápoles Milionaria*, traduzione di F. Díaz Plaja (Madrid: Alfil, 1963); *Nadal a ca'ls Cupiello*, traduzione di N. Furió, manuscrito en catalán (Barcelona: Biblioteca del Institut del Teatre, 199?); *El arte de la comedia*, traduzione di L. Pierrotto (Madrid: ADE, 1990); 'La grande illusió', traduzione di A. Picone, *Primer Acto*, n. 234, maggio-giugno, 1990; *L'art de la comèdia. Homenaje a Eduardo De Filippo*, traduzione di P. Puértolas (Barcelona: Istituto Italiano di Cultura, 1992); *Nápoles Milionaria*, traduzione di M. Bayarri y E. Benavent (Alzira: Bromera Teatre, 1996); *Navidad en casa de Cupiello*, traduzione di E. Liccioli y J. Mateo (Murcia: ESAD, 1998); *Dissabte, diumenge i dilluns*, traduzione di S. Belbel (Barcelona: TNC/Proa, 2002). A questi si aggiunge a Buenos Aires 'Filumena Marturano', traduzione di C. Oliván, *Teatro Universal*, n. 2, febbraio 1954.

<sup>24</sup> Francesc Massip, 'Eduardo De Filippo a Catalunya', *Quaderns d'Italia*, n. 12, 2007, pp. 53-58. Il numero annuale di "Quaderns d'Italia" del 2007 è per gran parte dedicato alla figura di Eduardo con contributi di Anna Barsotti ('Colore delle parole e temperatura dei silenzi nel teatro di Eduardo', pp. 11-23), Nicola De Blasi ('Città, personaggi e atteggiamenti verso il dialetto nel teatro di Eduardo De Filippo', pp. 25-36) e Gino Frezza ('Il cinema «idea» di Eduardo', pp. 37-52).

<sup>25</sup> Questa sembra essere la prima rappresentazione catalana di un'opera di Eduardo.

scena tre anni più tardi al Teatre Goya per la regia di Frederic Roda Pérez. Nella stessa stagione, ad opera di Joan Peris, l'edizione della *Nàpols Milionaria* al Micalet di Valencia, sempre in catalano. Di meno interesse, a detta di Massip, le produzioni, presso L'Espai Lliure, di *Un barret de copa* e *Sik-Sik, l'artífex màgic*, tradotte da Núria Furió e dirette nuovamente da Jordi Messalles. Il punto di svolta nelle messe in scena eduardiane, come scrive Massip, si ha nel 2002 con *Sabato, domenica e lunedì (Dissabte, diumenge i dilluns)* per la regia di Sergi Belbel, nome che ritroveremo, presso il TNC di Barcelona.<sup>26</sup>

Il problema della ricezione di Eduardo, in questo caso, è risolto nella "napoletanità" dell'autore, intesi come una sorta di valore universale e soprattutto insieme di elementi e tradizione comuni nell'aria mediterranea che rendono possibile la traduzione/adattamento dell'opera del Nostro ad una realtà come quella catalana (Massip utilizza il rito culinario domenicale come un esempio per tutti). Concentrandosi nello specifico di Barcelona il critico scrive: "A més a més, hi ha aspectes de la napolitanitat que Barcelona ha pogut entendre i explicar millor que cap altra ciutat de la península Ibèrica, per les moltes coses que té en comú amb Nàpols".<sup>27</sup> Continua quindi: "Per exemple, el fet de ser dues antigues capitals avui desposseïdes d'Estat, desplaçades dels centres de decisió pels poders centralistes, però que han mantingut en molts aspectes la vitalitat creativa i la preeminència artística".<sup>28</sup>

L'ultimo punto in questione è l'influenza eduardiana sui drammaturghi locali ed ecco che ritorna il nome di Sergi Belbel, regista, come si è detto, di *Dissabte, diumenge i dilluns*. Autore, tra i più importanti della Spagna odierna, Belbel ha iniziato la sua carriera sotto l'influenza di Samuel Beckett e di Bernard-Marie Koltès, riprendendo in seguito elementi propri del teatro di Heiner Müller, David Mamet e Sam Shepard. Scrive Massip:

La traducció i la posada en escena de *Dissabte, diumenge i dilluns* han deixat una singular empremta en el nostre dramaturg, que és un dels exemples més brillants d'autor-esponja, com també ho fou De Filippo, i, també com ell, preocupat per dur a terme un teatre popular que interessi el públic majoritari,

---

<sup>26</sup> Francesc Massip, 'Eduardo De Filippo...' cit., p. 54.

<sup>27</sup> Ivi, p. 55.

<sup>28</sup> Ibidem.



un teatre que creï emocions i que consideri l'espectador un component essencial del fet escènic.<sup>29</sup>

L'influenza di Eduardo in Belbel è evidente soprattutto in un testo come *Forasters*, successiva alla messa in scena belbeliana di *Sabato, domenica e lunedì*. Si tratta di un'opera che condivide con la produzione del drammaturgo napoletano il fondamentale tema dei vincoli familiari che si consumano e deteriorano, i quali, come in Eduardo, si manifestano con grande forza espressiva, divenendo emblema della condizione umana e di una dimensione storica e metafora di una cultura, di un paese e di un'intera popolazione.

Nell'ambito delle rappresentazioni di De Filippo sui palcoscenici esteri un ulteriore sguardo è da rivolgersi alle produzioni in lingua tedesca, a nostro avviso molto interessanti da analizzare, ma che la Di Franco sembra addirittura ignorare. Dalle varie cronologie sappiamo che *Filumena Marturano* è stata in cartellone a Berlino presso il Teatro Schiller nel 1951, con Kathe Dorsh, per poi partire in una tournée che toccherà fra l'altro il Kammerspiel di Monaco nello stesso anno, il Burgtheater di Vienna nel 1953, il Komödie in Marquardt nel 1954, di nuovo a Vienna, nella stagione successiva, presso il Teatro Akademie. La stessa commedia è nel 1966 al Stadtische Bühne di Heidelberg e, nel 1981, allo Schauspielhaus di Zurigo con Maria Becker. Berlino vede ospitare nei suoi teatri *Le voci di dentro* (1958, poi a Monaco nel 1959 e al Theater in der Josefstadt di Vienna nel 1965) e *L'arte della commedia* al Schaubühne am Leiner Platz nel 1981. La stessa opera è rappresentata anche al Theater am Neumarkt di Zurigo nella stagione 1982 e al Theater in der Josefstadt di Vienna nel 1983. Negli anni '70 abbiamo rappresentazioni a Colonia con *Questi fantasmi!* allo Schauspielhaus, 1976, e ancora a Berlino con *Sabato, domenica e lunedì* alla Freie Volksbühne due anni prima.

L'interesse per alcune specifiche rappresentazioni di Eduardo nel mondo tedesco sono dovute, nel nostro caso, alla possibilità di analizzare alcune commedie tradotte in ambiente svizzero-zurighese, rimaste pressoché sconosciute nonostante la loro pubblicazione, e che ci permettono di trarre alcune importanti considerazioni. Ci

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 57.

riferiamo alle versioni, autorizzate dallo stesso Eduardo, di alcuni testi adattati da Ettore Cella, autore-attore-regista zurighese di seconda generazione.

Vale la pena, in primo luogo, soffermarsi sulla figura dello stesso Cella. Nonostante sia, in patria, considerato come una figura cardine del teatro, del cinema e della televisione svizzera, pochi sono i riferimenti bibliografici sulla sua figura, come poche sono le edizioni consultabili delle sue opere, il che lo fanno un personaggio misconosciuto al grande pubblico e sicuramente sottovalutato. Un suo breve ritratto, sia biografico che intellettuale, ci è fornito dalla testata “Swissinfo” che omaggia l’artista di un articolo a firma di Monika Lüthi, tradotto dal tedesco da Fabio Mariani, in occasione del suo novantesimo compleanno.<sup>30</sup> Nasce ad Aussersihl, nei pressi di Zurigo, nel 1913, figlio di italiani emigrati, impiegati nel mondo della ristorazione. Sin da ragazzo divide il suo tempo tra le scuole professionali e l’attività attoriale, recitando piccoli ruoli e facendo comparsate, presso il teatro municipale e successivamente reinventandosi marionettista. A 23 anni intraprende la carriera di regista d’avanguardia, ma problemi economici lo spingono a trasferirsi prima a Roma, poi a Monaco e a Parigi. A Basilea intraprende una nuova avventura artistica con il cabaret “Resslirytti”, da lui fondato, e poi entra nel mondo della lirica con alcune regie di Gaetano Donizetti.

A questa sua frenetica attività davanti e dietro il palcoscenico, se ne aggiunge un’altra, come fa notare la Lüthi, ovvero quella di traduttore in tedesco di testi sia di prosa che drammatici dal francese, dallo spagnolo e, ovviamente, dall’italiano.

Premiato più volte per il ruolo svolto nello sviluppo del cinema e, soprattutto, della televisione svizzera, autore del romanzo *Nonna Adele*, amico di Bertolt Brecht, può definirsi, senza dubbio, un regista “eduardiano”.

Di lui abbiamo ritrovato, presso la Biblioteca dell’Istituto Italiano di Cultura di Zurigo, le traduzioni in tedesco di alcune commedie di De Filippo, che, dopo vari controlli nelle principali biblioteche italiane, svizzere e tedesche, non abbiamo riscontrato altrove. Le commedie sono tutte pubblicate, senza data in frontespizio o nel *colophon*, per l’Europa Verlag di Zurigo, società editrice dalla tormentata esistenza, attualmente a Lipsia, che non ha nel suo catalogo storico notizie sui testi in

---

<sup>30</sup> Monika Lüthi, ‘Tanti auguri, Ettore Cella!’, *Swissinfo*, 17 settembre 2003.

questione. Esse sono: *Philomena Marturano*; *Samstag, Sonntag, Montag*; *Mein Gut und Mein Herz*; *Meine Familie*; *Die inneren Stimmen*; *Milionarische Neapel*.

Date ipotetiche di pubblicazione sono tuttavia possibili, anche se solo orientative. Si è visto come *Filumena Marturano* sia di scena a Zurigo nel 1951 e un suo nuovo allestimento nella città elvetica avviene solo trent'anni dopo. Tuttavia nessuna delle due date ci sembra plausibile per una collocazione accettabile delle versioni celliane. Più che al teatro vero e proprio, in questo caso, dobbiamo infatti rivolgerci al mondo della televisione e alle riduzioni tratte da Eduardo.

Ci informa sempre la Lüthi che “quando, nel 1953, nasce la televisione svizzera, Ettore Cella è presente. Pronto anche a improvvisarsi cuoco in diretta, allorché quello vero è in ritardo. Però Ettore preferisce fare il regista. Nella sezione drammaturgia della tv della Svizzera tedesca fino al 1962 e poi, fino al 1978, in quella dell'infanzia e della gioventù”.<sup>31</sup>

Andando quindi a ricercare tra le produzioni di ambiente svizzero o, comunque, di lingua tedesca destinate al circuito televisivo, notiamo come Cella abbia diretto una *Philomena Marturano* con Susi Nicoletti e Carl-Heinz Schroth, andata in onda il 20 ottobre 1960 sulla Bayerischer Rundfunk, e un *Die inneren Stimmen*, ovvero *Le voci di dentro*, con Karl Paryla e Ernst Ronnecker, rispettivamente Alberto e Carlo Saporito, trasmesso il 31 agosto 1961. È inoltre annoverato come traduttore nei *credits* di *Neapolitanische Hochzeit*, altro adattamento di *Filumena Marturano* per la regia di Roland Gall e Carl-Heinz Schroth, sugli schermi della Germania Ovest il 13 settembre 1967. Da questi dati è plausibile una datazione nella pubblicazione dei testi risalente alla prima metà degli anni '60.

Interessante, in particolar modo, è la *Philomena Marturano*, corredata da una prefazione *zur Interpretation* dello stesso Cella. Il traduttore-regista svizzero mette in evidenza alcuni elementi della commedia, considerando sia aspetti propriamente teatrali che di traduzione, e dando infine spiegazioni su come interpretare i personaggi principali:

Es hat sich gezeigt, daß einige Begleitworte zur Interpretation von *Philomena Marturano* notwendig sind. Die verschiedenartigsten Deutungen von Seiten

---

<sup>31</sup> Ibidem.

der Regie und der Darsteller, ergaben, daß dem deutschen Künstler gewisse Eigenheiten der Neapolitaner nicht ganz so bekannt sind, und gerade diese Eigenheiten machen den Stil und das Klima der Aufführung aus.

Obschon Neapel und Rom nur einige Stunden weit auseinander liegen, ist der Unterschied im Volke ein sehr grosser. Dieser Unterschied entstand aus der Lebensweise und teils aus der grundverschiedenen Abstammung und Mischung im Laufe der Jahrhunderte. Die Domination der Bourbonen in Neapel prägte diesem Volke sehr starke spanische Züge auf. Dazu gesellte sich ein ausgeprägtes Ehrgefühl, Aberglauben und eine spontane Religiosität, die es ihnen erlaubt mit den Heiligen und dem Herrgott umzugehen wie mit ihresgleichen, ohne dabei als respektlos zu gelten. Und diese typisch neapolitanische-spanischen Züge sind heute immer noch stark ausgeprägt, deshalb wirkt das Werk bei vielen als unmodern, es ist aber in Neapel immer noch von brennender Aktualität.<sup>32</sup>

Sul linguaggio utilizzato nell'originale eduardiano aggiunge: "Das Werk im Original neapolitanisch geschrieben worden, was eine andere Sprechweise bedingt als in der italienischen Schriftsprache".<sup>33</sup> Dall'analisi del testo emerge come Cella abbia tradotto in un tedesco per lo più standard, optando, quindi, per un *Hochdeutsch* invece dello *Schwyzertütsch*, in particolare lo *Züritütsch*. Come fa notare R. E. Keller, "*Schwyzertütsch* is a somewhat artificial name for a great variety of dialects in Switzerland north of the Romance-Germanic linguistic boundary."<sup>34</sup> Aggiunge: "The justification for the use of *Schwyzertütsch* for a multiplicity of dialects lies in the social attitude of the Germanic speakers of Switzerland towards their dialects and in the fact that linguistic divergences are not such as to make intercourse in dialect impossible or even difficult".<sup>35</sup> Un nome, quello di *Schwyzertütsch*, che contiene quindi una moltitudine di differenti dialetti, seppure non così diversamente marcati come in Italia, di cui lo *Züritütsch* è quello utilizzato nell'area del Cantone di Zurigo, dove lavorava, per l'appunto, Cella. Nel rapporto tra *Hochdeutsch* e *Schwyzertütsch* si sarebbe potuto ricreare quella relazione simile che esiste tra italiano e napoletano nell'originale eduardiano, tanto più se la versione tradotta era destinata, oltre che al pubblico prettamente svizzero, anche a quello tedesco.

---

<sup>32</sup> Ettore Cella, 'Zur Interpretation', in Eduardo De Filippo, *Philomena Marturano* (Zurich: Europa Verlag A.G., s.d.), p. 3.

<sup>33</sup> Ivi.

<sup>34</sup> R. E. Keller, *German dialects* (Manchester: M University Press, 1979), p. 30. Per uno studio approfondito sui dialetti in Svizzera si veda Iwar Werlen (Hrsg.), *Probleme der Schweizerischen Dialektologie* (Fribourg: Edition Universitaires Fribourg, 1985).

<sup>35</sup> Ibidem.

Come ho sottolineato più volte nel corso della sua carriera lo scrittore bernese Friedrich Dürrenmatt, il tedesco standard risulta quasi una lingua artificiale rispetto al dialetto proprio dei differenti Cantoni. Lo *Schwyzertütsch* risulta un linguaggio destinato, quindi, al parlato più che allo scritto, in cui evidenti sono le influenze regionali ed anche quando si utilizza l'*Hochdeutsch* esso non può essere scevro da un pronuncia marcatamente svizzera. Non si può quindi escludere una cadenza zurighese nella recitazione di *Philomena Marturano* a dispetto della traduzione in tedesco standard. Un'altra possibilità, molto plausibile nel caso di Cella, è l'utilizzo di un buon tedesco, ma con un forte accento italiano, che, come sappiamo ancora dalla Lüthi, l'attore non cercava di nascondere: "In una serie radiofonica durante la seconda guerra mondiale, interpreta il personaggio del fruttivendolo Nostrano. E per la prima volta parla al pubblico con la lingua di suo padre, con l'accento di un italiano immigrato".<sup>36</sup> E continua: "Un accento che diventa subito il suo *marchio di fabbrica*, con il quale conquista il pubblico svizzero".<sup>37</sup>

Torniamo ora all'introduzione di *Philomena Marturano* e alle argute considerazioni registiche e interpretative di Cella. Le caratteristiche dei personaggi principali vengono qui spiegate egregiamente, dando di Filumena un ritratto completo utilizzando la sola parola *Löwin*, "leonessa". Cella si concentra quindi sui toni dell'opera, in particolare del primo atto, e sugli effetti comici che virano spesso in un clima quasi strindberghiano. Fa poi considerazioni sulle stesse battute e sul modo con cui gli attori devono recitarle, battute e ritmo funzionali agli stessi effetti comici:

Der erste Akt ist messerscharf zu führen, er wirkt dadurch fast strindbergisch, doche stellen sich die komischen Effekte von selber durch das denkende Publikum ein. Auch in den beiden andern Akten ergeben sich die komischen Situationen des Spieles durch die Ernsthaftigkeit der Interpretation und des Ausdruckes. Die ernsten und komischen Klimas wechseln blitzartig beim Neapolitaner, er ist kurz, äußerlich kalt, brodeln aber innen wie ein Vulkan, er spricht um einem günstigem Effekt zu erzielen sehr laut, wird paptetisch, und kann schon mit dem nächsten Satz, blitzartig ganz real sachlich werden. Eine ganz typische Angelegenheit ist sich selber Fragen zu stellen und selbst zu beantworten, um so dem andern die Einwände vorwegzunehmen. Deshalb läßt man auch keine Pausen zwiscgen den Sätzen, wo sie nicht spieltechnisch

---

<sup>36</sup> M. Lüthi, 'Tanti auguri, Ettore Cella!'... cit.

<sup>37</sup> Ibidem.

bedingt sind. Man antwortet, wenn man nur schon ahnt, was einem der andere sagen will. Das ergibt einen rasanten Rhythmus.<sup>38</sup>

Solo alla fine della premessa compaiono finalmente il nome di Eduardo, che, in una sorta di struttura ad anello, riprende nuovamente l'affermazione fatta all'inizio, che Napoli non è Roma (né tantomeno una città come Marsiglia, con il complesso di essere l'eterna seconda dopo la capitale): "Eduardo De Filippo is als typ nicht mit Aldo Fabrizi, zu verwechseln, Fabrizi ist Römer. Und Neapel ist nicht Marseille".<sup>39</sup>

Per concludere questa mappatura di Eduardo nel mondo possiamo velocemente notare come egli sia stato più volte portato in scena sui palcoscenici greci sin dagli anni '40 con *Questi fantasmi!* e *Filumena Marturano*, entrambi ad Atene, il primo al Teatro d'Arte Alikis nel 1948, mentre il secondo al Do-Re l'anno seguente. Ancora abbiamo Eduardo in Portogallo, dove, a Lisbona presso il Teatro do Bairro Alto nel 1984, fra l'altro, vi è l'unica rappresentazione estera di *Simpatia*, testo scritto nel 1980 con gli studenti della scuola di drammaturgia di Firenze, nonché numerose sono le messe in scena nelle principali città della ex-Jugoslavia.

Nel 1963 si ha la prima produzione asiatica del Nostro con *Questi fantasmi!* al Teatro Hayuza di Tokyo, città che applaudirà anche *Filumena Marturano* al Teatro Nazionale nel 1981. In Africa Eduardo fa il suo "debutto" nel 1947 con *Filumena Marturano* all'Impero di Asmara in Eritrea. Il suo *Natale in Casa Cupiello* è di scena a Teebus in Sudafrica nel 1971, mentre Mariano Rigillo, che, per sua stessa ammissione, si considera l'ambasciatore di Eduardo in Africa, porta alla ribalta *Filumena Marturano* in due distinte occasioni, la prima nel 1996 a Nairobi e, due anni dopo, a Il Cairo, con il primo allestimento eduardiano in lingua araba. "Il Mattino" di Napoli dedica un'intervista a Rigillo in occasione della première, che avviene quasi in contemporanea con la *Filumena* londinese interpretata da Judi Dench, la quale passa inosservata sul principale quotidiano del Sud Italia. Scrive Luciano Giannini, autore dell'articolo:

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>39</sup> Ibidem.

Il debutto, ieri sera, al Teatro Nazionale del Cairo, è stato un successo. «È un allestimento in lingua araba di De Filippo e avrà oltre un mese di repliche». E poi: «È iniziato tutto nel '96. A Nairobi mi chiamarono come supervisore alla regia di una “Filumena Marturano” in lingua inglese, organizzata dall'ambasciata per celebrare i 25 anni del locale Istituto Italiano di Cultura. Ma questa volta l'interesse è maggiore. Di *Filumena Marturano* esiste solo una traduzione in arabo classico. Noi ne abbiamo redatto una in arabo parlato, che è cosa assai diversa, abbiamo coinvolto il teatro nazionale del Cairo e anche due dei maggiori attori egiziani: Yehia El-Fakharany e Dalal Abd El-Azr, tutto per iniziativa dell'Istituto Italiano di Cultura del Cairo». [...] <sup>40</sup>

Anche in questo caso la traduzione per la scena si differenzia da quella fatta in precedenza per la sola pubblicazione. Per l'arabo si è infatti giocato sul rapporto linguaggio standard e linguaggio parlato, che, fra l'altro, si differenzia a seconda della nazione araba in cui ci si trova. Un rapporto simile, quindi, se non uguale, a quello che potenzialmente si sarebbe potuto adoperare per le traduzioni zurighesi di Eduardo in *Schwyzertütsch*.

---

<sup>40</sup> Luciano Giannini, 'Al Cairo l'attore dirige «Filumena Marturano» in arabo', *Il Mattino*, 30 ottobre 1998.

## 2. Una prima mappatura di Eduardo nel mondo anglofono

Dopo aver analizzato gli sviluppi di Eduardo nel mondo, è il momento di rivolgere la nostra attenzione alle produzioni eduardiane nel mondo anglofono. Una trattazione alquanto problematica, poiché il metodo di lavoro applicato precedentemente risulta, in questo caso, poco fruttuoso e poco utile. Se i parametri, tutto sommato, sono i medesimi dell'ultimo capitolo, ovvero quelli utilizzati dalla Di Franco che, ricordiamolo, esaminava Eduardo all'estero prima dal punto di vista geografico e successivamente divideva, per così dire, in tre sezioni le opere tradotte e pubblicate, solo rappresentate oppure pubblicate e rappresentate,<sup>1</sup> considerare una suddivisione geografica non è, a nostro avviso, conveniente per le opere del contesto britannico, americano e, in misura minore, canadese.

Il primo nodo da sciogliere è, infatti, stabilire in che modo si intenda analizzare il *mare magnum* di testi teatrali eduardiani presenti in tale contesto. Secondo la nostra opinione, tre sono le strade percorribili: la prima è un'analisi prettamente cronologica a partire dalla fine degli anni '50, con i primordi di Eduardo sulle scene americane, a New York, e britanniche, a Oxford, sino ai giorni nostri. Un'alternativa possibile sarebbe la suddivisione delle opere per blocchi distinti, ovvero considerare le specifiche opere e analizzarle nelle loro diverse vite. Questi due modi di procedere, tuttavia, non prendono in considerazione la detta differenza, posta dalla Di Franco, tra opere pubblicate e opere rappresentate che noi invece riteniamo essenziale. La terza via quindi potrebbe apparire quella di una prima suddivisione in opere eduardiane tradotte per la pubblicazione, per la rappresentazione o per entrambe. In ogni caso, però, si verrebbe a creare un problema di comparazione delle diverse edizioni, a seconda che esse siano destinate alla pagina stampata o al palcoscenico.

Tirando le somme riteniamo, pertanto, che la soluzione più adatta sia quella di procedere con un discorso misto che tenga presente gli aspetti succitati e peculiari

---

<sup>1</sup> Fiorenza Di Franco, 'Eduardo e gli eduardiani: oltre i pregiudizi', in Italo Moscati (a cura di), *Il cattivo Eduardo*, (Venezia: Marsilio, 1998), pp. 56-65.



delle diverse possibilità, portando avanti la nostra analisi in un sottile gioco di “equilibrisimo” critico tra istanze diverse.

Prima di approfondire i diversi testi tetralici, che analizzeremo nello specifico nei prossimi capitoli, occorre fornire una prima mappatura di Eduardo nel mondo anglofono, parimenti a quanto già fatto per le altre versioni estere.

Anche in questo caso punto di partenza sono le appendici ai lavori di Barbara De Miro D’Ajeta<sup>2</sup> e di Isabella Quarantotti De Filippo,<sup>3</sup> che risultano, tuttavia, semplici elenchi e non contributi critici o saggistici. Entrambe le autrici pongono come prime rappresentazioni eduardiane in inglese la produzione di *Filumena Marturano* al Lyceum di New York nel 1956, con Kathy Jurado, e *Questi fantasmi!* come *Too Many Ghosts*, per la regia di Frank Hauser, la traduzione di Hugh Barty-King e protagonista Hugh Burden, andata in scena alla Oxford Playhouse nel 1958. Da questa data in poi nelle rappresentazioni eduardiane vi è un periodo di buio che trova conclusione con la *Napoli Milionaria!* diretta dallo stesso Eduardo a Londra nel 1972 per la World Theatre Season di Peter Daubeny e che inaugura una nuova stagione con poche precedenti eccezioni, entrambe amatoriali al Castle Theatre di Farnham, con *Io, l’erede* nel 1967 e *Natale in casa Cupiello* nel 1970. Seguono il *Sabato, domenica e lunedì* di Franco Zeffirelli con Frank Finlay, Joan Plowright e, soprattutto, Laurence Olivier che va in scena prima a Londra nel 1973 all’Old Vic e nel 1974 al Queen’s Theatre, quindi negli Stati Uniti, nello stesso anno, al Martin Beck Theatre di New York con Eli Wallach, Sada Thompson e Walter Abel. Altre versioni statunitensi seguono nel 1977 prima a Washington, presso l’Arena Stage, e quindi a Chicago. A queste si aggiunga anche la versione televisiva, che analizzeremo in seguito, realizzata nel 1978 con quasi lo stesso cast di interpreti della produzione dell’Old Vic.

Lo stesso Zeffirelli realizza, sempre con Joan Plowright, le messe in scena di *Filumena Marturano* prima in Gran Bretagna, al Theatre Royal di Norwich e al Lyric Theatre di Londra nel 1977, e successivamente negli Stati Uniti allo Shubert di Boston nel 1979 e al St. James di New York nel 1980. Anche se queste produzioni sono le prime di una certa importanza dal dramma eduardiano del 1946, a ben

---

<sup>2</sup> Barbara De Miro D’Ajeta, *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre apierto* (Napoli: ESI, 1993), pp. 423-429.

<sup>3</sup> Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo nel mondo* (Roma: Bulzoni, 1978).

guardare non risultano “le prime” se si prende in considerazione quella newyorkese già citata e quella del 1960 presso il Belgrade Theatre di Coventry con Wanda Roth protagonista. Altra versione è poi quella in scena all’Octagon Theatre di Bolton nel 1982.

A Londra, alla regia di Mike Ockrent si deve *Inner Voices*, ovvero *Le voci di dentro*, in scena al National Theatre nel 1983. Tutte scozzesi sono invece le produzioni de *La grande magia*, come *Grand Magic*, prima a Glasgow ad opera del Glasgow Theatre Ensemble in occasione del Mayfest nel 1998 e quindi al Festival Internazionale di Edimburgo nello stesso anno.

A queste rappresentazioni si fermano, cronologicamente, le appendici della De Miro D’Ajeta e della Quarantotti De Filippo, il che merita una qualche considerazione. Le due autrici, come appare evidente, si concentrano unicamente sulle opere rappresentate sui palcoscenici britannici e americani senza prendere in considerazione le altre tradotte e destinate esclusivamente alla pubblicazione, le quali non mancano di una certa importanza come già sottolineato da Fiorenza Di Franco nel suo breve ma prezioso contributo in cui traccia il percorso di Eduardo all’estero e non solo nei paesi anglofoni. Se con le messe in scena dei ’70 Eduardo entra nel repertorio ufficiale del mondo anglosassone, la Di Franco non dimentica di sottolineare i tentativi fatti antecedentemente a questa data:

Qualche tentativo era stato prima con *Filumena Marturano* nel 1956 al Teatro Lyceum di New York con Kathy Jurado e nel 1960 a Coventry in Gran Bretagna con Wanda Roth; nel 1958 con *Questi fantasmi! (Neapolitan Ghosts)* all’Oxford Playhouse della città omonima; nel 1967 con *Io, l’erede (1942) (The Heir)* al Castle Theatre di Farnham e nel 1970 con *Natale in casa Cupiello (The Crib)*, sempre al Castle Theatre di Farnham. Tuttavia fu *Sabato, domenica e lunedì (Saturday, Sunday, Monday)* prodotto all’Old Vic di Londra nel 1973 con Joan Plowright, Laurence Olivier e Frank Finlay per la regia di Zeffirelli a far riconoscere il valore del teatro di Eduardo.<sup>4</sup>

Dalla lettura del contributo di Fiorenza Di Franco veniamo a sapere che ulteriori versioni di *Sabato, domenica e lunedì* risalgono al 1990 presso l’American Conservatory Theater di San Francisco con Will Marchetti e Sharon Lockwood per la traduzione di James Keller e Albert Takazauckas, l’ultima citata dalla studiosa. A

---

<sup>4</sup> Fiorenza Di Franco, ‘Eduardo e gli edoardiani’ ... cit., p. 57.

queste ci sentiamo di aggiungerne un'altra, nel 1991, presso il REP di Birmingham nella versione classica di Keith Waterhouse e Willis Hall, per la regia di Anthony Clark e le interpretazioni di Sandra Voe (Rosa) e Fred Pearson (Peppino).

Molto la Di Franco si sofferma sulla *Filumena Marturano* nel 1977 al Lyric Theatre con Joan Plowright e Colin Blakely, attribuendone, però, la regia ad Olivier e non a Zeffirelli.<sup>5</sup> Della commedia sottolinea il gran successo che le consente di stare in cartellone per due anni ed essere poi presentata, non con ugual consenso a dire il vero, allo Shubert Theatre di Broadway. Continua quindi ricordando le altre versioni sia britanniche che americane, le stesse prese in considerazione dalle due appendici della De Miro D'Ajeta e della Quarantotti De Filippo, sino alla produzione del 1996-97 al Williamstown Theatre Festival con Maria Tucci, anche traduttrice, e la regia di James Naughton. A queste si va ad aggiungere l'ultima grande versione inglese con Judi Dench per la regia di Peter Hall nel 1998 al Piccadilly Theatre e una recente produzione minore canadese a Toronto, sponsorizzata dall'Istituto Italiano di Cultura locale, presso il York Woods Library Theatre in un nuovo adattamento di Maryclaire Odorico.

Tra i lavori eduardiani nel mondo anglofono viene inserito *Ducking Out*, vera e propria riscrittura di *Natale in casa Cupiello* firmata da Mike Stott, assente nelle appendici precedentemente analizzate e presentata nel 1982 al Greenwich e poi nel 1983 al Duke of York Theatre di Londra con Warren Mitchell.

Se il discorso della Di Franco non differisce di molto da quello delle altre due studiose, esso manifesta, però, maggiore attenzione al rapporto traduzione per la messa in scena vera e propria e traduzione per la pubblicazione. Scrive infatti:

Quasi tutti questi lavori rappresentati in Gran Bretagna o negli USA sono stati pubblicati in inglese individualmente o in gruppi. Le edizioni sono le seguenti: *Saturday, Sunday, Monday*, London, Heinmann 1973, 1977, 1983; *Three Plays: The Local Authority, Grand Magic, Filumena Marturano*, London Hamilton, 1976; *Inner voices*, London, Amber Lane Press, 1983; *Four Plays: Local Authority, Grand Magic, Filumena Marturano, Napoli Milionaria*, London, Methuen, 1992; *The Nativity Scene*, in J. House & A. Attisani, *Twentieth-Century Italian Drama: An Anthology. The First Fifty*

---

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 58.

*Years*, New York, Columbia University Press, 1995; *Napoli Milionaria*, London, Dramatic Publishing Co., 1987, 1996.<sup>6</sup>

L'elenco stilato non risulta, ovviamente, completo. A breve ci soffermeremo su altre pubblicazioni di opere eduardiane.

Prima, però, è preferibile concludere il discorso sulle messe in scena di Eduardo anglofono, con l'analisi di altri importanti contributi sull'argomento. Gunilla Anderman, nel suo volume *Europe on Stage*<sup>7</sup> sulla traduzione e sull'adattamento teatrale di vari autori della tradizione europea in inglese, dedica al Nostro alcune pagine del capitolo 7, dove prende in considerazione quelli che ritiene essere i principali drammaturghi italiani nei repertori ufficiali inglesi e americani (*Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo and Dario Fo & Franca Rame*).<sup>8</sup> Senza entrare ora nello specifico degli spettacoli che singolarmente analizzeremo nei capitoli seguenti, sin da adesso si possono tuttavia fare nostre alcune suggestioni e considerazioni della Anderman. L'autrice divide in tre grandi decadi la presenza di Eduardo in Gran Bretagna a partire dalla partecipazione dello stesso teatrante napoletano alla *kermesse* di Peter Daubeny nel 1972 con *Napoli Milionaria!*.

La Anderman parte dalle traduzioni di Waterhouse e Hall, con *Saturday, Sunday, Monday*, per la regia di Zeffirelli, senza soffermarsi però sulle sorti di Eduardo prima dell'esperienza zeffirelliana, che rappresenta, in ogni caso, l'ingresso ufficiale nel repertorio britannico. Per questa prima decade, quella dei '70, di particolare interesse è un'affermazione che a nostro avviso riassume bene il modo di porsi del regista, dei traduttori e degli attori, ma anche del pubblico e della critica nei confronti di Eduardo:

As in the case of Pirandello in his first English phase, London productions of De Filippo's plays in the 1970s attempted to capture the spirit of 'Italianness' by taking the audience to the original text through the addition of ingredients popularly associated with Italian life and culture. By means of Italian food and drink, animated conversation and mock accents, stereotypical images were created of a different country and its culture as seen through English eyes, often resulting in comic aspects. Adhering to this model of adaptation, the translated text is provided with 'a comic set of signs denoting Italianicity',

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 61.

<sup>7</sup> Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Translation and Theatre* (London: Oberon Books, 2005).

<sup>8</sup> Ivi, pp. 238-280, in particolare pp. 257-265.

as pointed out by Susan Bassnett in her discussion of British productions of De Filippo's work of this earlier period.<sup>9</sup>

La Anderman sottolinea un comune denominatore degli spettacoli eduardiani dei '70, siano essi in Gran Bretagna o in America, cioè l'italianità mostrata e stereotipata, che si palesa in primo luogo nella pronuncia e nell'accento utilizzato dai vari attori, eccezion fatta, c'è da dire, per Joan Plowright come protagonista sia di *Saturday, Sunday, Monday* che di *Filumena Marturano*.

A questo approccio, nell'ottica della Anderman, nel decennio successivo ne corrisponde uno totalmente opposto, concretizzatosi nel tentativo di portare non solo al pubblico, ma nella cultura inglese i testi eduardiani, quasi anglicizzandoli.<sup>10</sup> In questo contesto, secondo la studiosa, si inseriscono il riadattamento di *Natale in casa Cupiello* ad opera di Mike Stott con il suo *Ducking Out*, che trasporta la vicenda da Napoli alla campagna inglese, ma anche la *Napoli Milionaria!* con Ian McKellen, del 1991, per la regia di Richard Eyre, l'adattamento di Peter Tinniswood e recitata in *Liverpudlian*. Tra queste due produzioni si pone anche *Inner voices*, versione britannica delle *Voci di dentro*, resa in inglese da N. F. Simpson, con Ralph Richardson e la regia di Mike Ockrent. Per quanto riguarda il terzo periodo la Anderman non si sofferma, a dire il vero, su tendenze generiche riguardo le messe in scena eduardiane come aveva fatto in precedenza, ma si limita a citare i vari spettacoli presentati, seppur affiancando il tutto con considerazioni critiche e riferimenti ai contributi giornalistici. Si parte dal 1995 e da *La grande magia*, tradotta da Carlo Ardito e diretta da Richard Eyre a Lyttelton Theatre, con il titolo lasciato in italiano, per poi continuare con una nuova versione di *Saturday, Sunday... and Monday* a cura di Jeremy Sams per il Chichester Festival Theatre nel maggio 1998, sino alla *Filumena*, che va in scena, nello stesso anno, al Piccadilly Theatre di Londra con Judy Dench e Michael Pennington e la regia di Peter Hall.

Nel suo breve ma interessante contributo su Eduardo, redatto per la *Encyclopedia of literary translation into English*,<sup>11</sup> Joseph Farrell, dopo aver

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 260. Si veda anche Susan Bassnett-McGire, 'Ways through the labyrinth'... cit., in Theo Hermans (editor), *The Manipulation of Literature* (London: Croom Helm, 1985), pp. 87-102.

<sup>10</sup> Cfr. ivi, pp. 260-261.

<sup>11</sup> Joseph Farrell, 'Eduardo De Filippo', in Olive Classe (editor), *Encyclopedia of literary translation into English*, vol. I (Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000), pp. 349-351.

accennato alla biografia dell'autore partenopeo, elenca le principali edizioni delle sue opere in inglese, che trovano sia una collocazione editoriale sia, nella maggior parte dei casi, una produzione teatrale vera e propria. Si hanno così:

*Sik-Sik, l'artefice magico*, 1932, produced 1929

Blander, Robert G., *Sik-Sik, The Masterful Magician*, in "Italian Quaterly", 11/43 (Winter 1967)

*Napoli milionaria!*, 1946, produced 1945

Simpson, N.F., adapted by Peter Tinniswood, *Napoli Milionaria*, in *Four Plays: Eduardo De Filippo*, translated by Carlo Ardito, 1992

*Filumena Marturano*, 1946

Ardito, Carlo, *Filumena Marturano*, in *Three Plays*, translated by Ardito, 1976

Bentley Eric, *Filumena Marturano*, in *The Genius of the Italian Theater*, edited by Bentley, New York: New America Library, 1964

Waterhouse Keith and Willis Hall, *Filumena*, London: Heinemann, 1978

Wertenbaker, Timberlake, *Filumena*, London: Methuen, 1998

*La grande magia*, 1948

Ardito, Carlo, *Grand Magic*, in *Three Plays*, translated by Ardito, 1976

*Le voci di dentro*, 1948, produced 1949

Smith, James, *Inner Voices*, in "Italian Theater Review", 6/2 (1957)

*Natale in casa Cupiello*, 1959, produced 1931, revised version produced 1942

Stott, Mike, *Ducking Out*, produced 1982

*Sabato, domenica e lunedì*, 1959

Waterhouse, Keith and Willis Hall, *Saturday, Sunday, Monday*, London: Heinemann, 1974

*Il sindaco del Rione Sanità*, 1961, produced 1960

Ardito, Carlo, *The Local Authority*, in *Three Plays*, translated by Ardito, 1976.<sup>12</sup>

Seguono alcune considerazioni di carattere generale, quindi osservazioni nello specifico di alcuni spettacoli, come i lavori zeffirelliani e la rivistazione di Mike Stott, considerazioni, quest'ultime, che riprenderemo in seguito. Meritevoli di

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 349-350.

attenzione sono le notazioni generali che egli fa sulla problematica principale del tradurre o comunque trasporre Eduardo in inglese:

The crux of the problem lay in that specifically Neapolitan culture and theatrical tradition to which De Filippo belonged. It makes no more sense to describe him as “Italian” than to describe Dylan Thomas as “British”. De Filippo was Neapolitan to the marrow. His first name was always given the dialect spelling (Eduardo, instead of Edoardo) and once he attained fame he was invariably referred to by that name alone. Naples was as much a character in his plays as any of the inquisitive, mystified, dignified little men whose dramas he wrote and performed.<sup>13</sup>

La difficoltà principale risiede nella stessa cultura napoletana che è alla base delle opere di Eduardo. Una difficoltà che, a nostro avviso, si accompagna senza dubbio a quella linguistica per il suo utilizzare due differenti idiomi, l'italiano e il napoletano, che si accompagnano e si compenetrano di volta in volta nelle commedie e nei personaggi.

Doveroso il soffermarsi di Farrell sulla figura di Carlo Ardito, riconosciuto, giustamente, come il principale traduttore eduardiano, sia per numero di opere pubblicate che rappresentate:

De Filippo's principal English translator is Carlo Ardito, some of whose versions have been performed on several occasions. He has been assisted by Isabella Quarantotti, De Filippo's third wife and a fluent English speaker, who has collaborated on several recent translations. Ardito, a professional translator and author with several original plays and adaptations to his credit, has declined to search for any regional voice to match De Filippo's Neapolitan, leaving that task to individual companies. At times the register can seem inappropriate, but Ardito has a good ear for rhythm and the occasional whimsy and the devastating change of tone of De Filippo's original.<sup>14</sup>

Le scelte di Ardito, nell'atto di adattamento, sembrano a Farrell ben congeniate, poiché pur non perseguendo il regionalismo, sono comunque attente ai ritmi e ai toni utilizzati negli originali da Eduardo, a differenza di quanto accade in altre circostanze come ad esempio nelle regie zeffirelliane.

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 350.

<sup>14</sup> Ivi, p. 351.

Interessante come Farrell sottolinei, seppur brevemente, la presenza e la collaborazione di Isabella Quarantotti De Filippo, conoscitrice fluente della lingua inglese, che come si è detto ha il ruolo di aiutante “linguistica” per lo stesso Eduardo nella traduzione di *The Tempest*.<sup>15</sup>

Lo stesso Ardito, in un intervento per la mostra celebrativa per il centenario eduardiano, ora anche sul sito di Archivio di Teatro Napoli, evidenzia l'importanza nel lavoro della Quarantotti De Filippo di trasposizione dei testi in inglese. Il discorso ha inizio menzionando in primo luogo i registi e gli attori, tutti di grande prestigio, che hanno fatto la “fortuna” di Eduardo in Gran Bretagna; si omettono, a dire il vero, quelli statunitensi come Eli Wallach:

Eduardo è stato fortunato con i registi delle sue opere più significative, così come lo è stato con le traduzioni delle sue commedie in generale. I nomi dei registi sono tra i più illustri, come Sir Peter Hall, Sir Richard Eyre, per non parlare di Franco Zeffirelli. Le regie di quest'ultimo, *Sabato, domenica e lunedì* e *Filumena Marturano*, ebbero tournées di gran successo in tutto il Regno Unito, o prima o dopo il debutto a Londra.

Gli attori poi, sono di quanto di meglio possa offrire il nostro teatro: Laurence Olivier, Ralph Richardson, Joan Plowright, Judi Dench, Paul Scofield, Colin Blakeley, Sir Ian Mackellen, Sir Robert Stephens, Dennis Quilley, Hugh Griffith, Frank Finlay, Alan Howard, Bernard Cribbins, Billie Whitelaw, Patricia Hayes ed altri ancora.<sup>16</sup>

Ardito si sofferma quindi sul lavoro del traduttore, evidenziando come la traduzione teatrale, tra i lavori più ostici e temibili, non debba necessariamente essere fedele, ma anzi la fedeltà, intesa come traduzione letterale, sia certamente la meno auspicabile. A suo dire, in ogni modo, Eduardo ha potuto godere di valenti traduttori al pari di valenti registi e attori:

In teatro, il risultato è spesso insoddisfacente e talvolta disastroso. Eppure, anche in questo campo a Eduardo è andata bene, grazie alla cura scrupolosa con cui Isabella De Filippo ha seguito la traduzione delle sue commedie per le scene e per le varie edizioni in libro. Ha collaborato con quasi tutti i traduttori

---

<sup>15</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>16</sup> Carlo Ardito, ‘Inghilterra’, in Ernesto Cilento (a cura di), *Eduardo 1900-2000 cent'anni*, mostra celebrativa per i cent'anni di Eduardo De Filippo 18 dicembre 2000 – 31 gennaio 2001 (Castel Nuovo) (Napoli: Associazione Voluptaria, 2000), p. 43. Il testo integrale di Ardito è consultabile anche on-line sul sito di Archivi di Teatro Napoli:

<http://archiviateatro.napolibeniculturali.it/attivita/centanni/inghilterra.html>.



dei paesi anglofoni, consigliandoli e incoraggiandoli con sensibilità. Io stesso, né il primo né l'ultimo di loro, ho tratto vantaggio dal suo generoso aiuto. In conseguenza di questo minuzioso lavoro, le traduzioni recitate e pubblicate nei paesi di lingua inglese hanno conservato lo spirito e le intenzioni originarie, anche se, ovviamente, un poco della freschezza d'origine si è persa qua e là, durante il processo di adattamento. Tra i traduttori sono da ricordare N.F. Simson, Eric Bentley, Keith Waterhouse, Peter Tinniswood e Timberlake Wertenbaker.<sup>17</sup>

Ecco quindi messo in luce il supporto essenziale di Isabella Quarantotti De Filippo non solo per il lavoro dello stesso Ardito, ma in generale per quello di quasi tutti i traduttori e adattatori eduardiani. Nella sua brevità, il discorso di Ardito tocca, comunque, elementi interessanti per un Eduardo in inglese nel suo insieme, ripercorrendo, anche se non scientificamente, i punti essenziali del suo successo britannico, quale il conferimento nel 1977 della laurea *honoris causa* presso l'Università di Birmingham, sino ai giudizi, encomiastici, di Harold Acton, che riteneva i migliori testi di Eduardo capaci di sconfiggere anche il più bravo traduttore, e di Bernard Levin a proposito di Filumena Marturano.<sup>18</sup>

Lo stesso catalogo in cui si trova il contributo di Ardito risulta prezioso perché contiene anche un elenco di produzioni eduardiane estere dal 1985 al 2000, che, seppur incompleto, fornisce comunque dati complementari alle due appendici di Isabella Quarantotti De Filippo e Barbara De Miro D'Ajeta, che si fermano verso gli anni '80.<sup>19</sup>

Si possono aggiungere, in tal modo, varie edizioni di *Filumena Marturano*: nel 1993 al Drama Centre di Londra; al Festival Theatre di Williamston, in USA, nel 1996, con Maria Tucci, anche traduttrice; stessa versione al Theatre Four di New York nel 1997. Sempre al Festival di Williamston una versione di *Natale in casa Cupiello* nel 2000, ancora in una versione della Tucci come *Christmas in Naples*. Fuori dai confini britannici o nordamericani, ma sempre in lingua inglese, al

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Riporta Ardito la considerazione di Bernard Levin su *Filumena Marturano*: "Eduardo De Filippo, nato a Napoli ma cittadino onorario dell'Olimpo, con *Filumena* ci ha dato una commedia che grida *Sì!*, a un mondo incapace di fare altro che mormorare *No!*. Chi può ancora comprendere la differenza, si accorgerà che la sua vita ne verrà arricchita. Da parte mia, in conclusione, ripeto le parole scritte da Beethoven alla fine della *Missa solennis: Dal cuore sgorga, al cuore lasciatela ritornare*. Che *Filumena* possa continuare a riempire il Lyric Theatre per altri cento anni, e che il suo autore possa viverne altri mille" (Ivi, p. 44).

<sup>19</sup> Ivi, p. 47, anche on-line su <http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/attivita/centanni/opere2.html>.

*Filumena Marturano* a Nairobi, in Kenya, al Phoenix Players Theatre nel 1995, spettacolo che vede la consulenza dell'attore e regista napoletano Mariano Rigillo, che tre anni dopo realizza anche la prima versione araba di Eduardo.

Ovviamente la presenza di Eduardo in inglese non si interrompe qui. Alcune integrazioni sono state già fatte da noi in precedenza. A quanto abbiamo detto possiamo aggiungere le altre due traduzioni americane di Maria Tucci, ovvero *Those Damned Ghosts* da *Questi fantasmi!* e *Naples Gets Rich* da *Napoli milionaria!*,<sup>20</sup> e, sempre in ambiente statunitense, la versione dal taglio quasi antropologico di Anthony Molino, con la collaborazione di Paul N. Feiberg, di *Natale in casa Cupiello*, con un titolo completamente diverso, *The Nativity Scene*, pubblicato già nel volume miscelaneo *Twentieth-century Italian Drama: The first fifty years*,<sup>21</sup> citato dalla Di Franco, nel 1995 e quindi riedito, come testo teatrale a parte, presso la casa editrice canadese Guernica nel 1997.<sup>22</sup> La stessa Jane House, curatrice del volume antologico sul teatro italiano, si fa promotrice della prima rappresentazione, come *reading* artistico in lingua inglese, de *La parte di Amleto*, nell'ottobre 2002 presso il Martin E. Segal Theatre Center dalla New York City University, su traduzione di Miriam Gisolfi D'Aponte.

Miriam Gisolfi D'Aponte, dal canto suo, pubblica la traduzione nel volume *Theater Neapolitan Style – Five One-Act Plays by Eduardo De Filippo*,<sup>23</sup> in cui riunisce, oltre a *The Part of Hamlet*, anche: *Philosophically Speaking* (*Filosoficamente*, 1928); *Gennarenello* (1932); *So Long, Fifth Floor!* (*Quinto piano, ti saluto!*, 1934); *Dead People Aren't Scary* (*Requie a l'anema soja*, 1926, in seguito intitolato *I morti non fanno paura*, 1952). In particolare *Philosophically Speaking* e *Dead People Aren't Scary* vedono anche una versione scenica, sempre come *reading* e non come commedia vera e propria: la prima nel maggio 2002 presso la New York University; la seconda nel febbraio dello stesso anno al National Arts Club, a cura della stessa Miriam Gisolfi D'Aponte e del Reader's Theatre Workshop.

---

<sup>20</sup> Tutte le traduzioni eduardiane di Maria Tucci si trovano in Eduardo De Filippo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: Smith and Kraus, 2002).

<sup>21</sup> Jane House, Antonio Attisani (editor), *20th Italian Drama* (New York, Columbia University Press, 1995).

<sup>22</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*, translated by Anthony Molino with Paul N. Feinberg (Toronto: Guernica, 1997).

<sup>23</sup> Eduardo De Filippo, *Theater Neapolitan Style – Five One-Act Plays*, translated and with an introduction by Mimi Gisolfi D'Aponte (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2004).

Particolarmente interessante, infine, in tempi recenti il *The Souls of Naples*, traduzione di Michael Feingold di *Questi fantasmi!*, per la produzione dell'americano Theatre for a New Audience, andato in scena al Duke on 42nd Street di New York nel 2005 con la regia di Roman Paska e John Turturro protagonista e l'anno seguente, con lo stesso cast, al Teatro Mercadante di Napoli.

### **3. *Questi fantasmi!*: dal debutto a Oxford a *The Souls of Naples* e la sfida di Eduardo inglese a Napoli**

#### **3.1 Eduardo e la sua prima a Oxford**

La messa in scena, da parte dell'autore napoletano stesso, di *Napoli Milionaria!* per la World Theatre Season di Peter Daubeny e, successivamente, il *Saturday, Sunday, Monday* zeffirelliano rappresentano certamente le prime produzioni di un certo rilievo di cui si ha notizia, avvenute nella prima metà degli anni '70, ma non sono realmente i primi esperimenti eduardiani in inglese. Come riportano le appendici di Barbara De Miro D'Ajeta e di Isabella Quarantotti DeFilippo, la prima vera produzione di un testo di Eduardo per la Gran Bretagna è piuttosto da far risalire al 1958 con la versione inglese di *Questi fantasmi!*, presentata ad Oxford dalla Playhouse Company.

Si tratta in effetti della prima versione in lingua inglese di Eduardo, destinata al palcoscenico con il titolo di *Too Many Ghosts* per la traduzione di Hugh Barty-King, la regia di Frank Hauser e con Hugh Burden nella parte di Pasquale Lojacono.

Non avendo in nostro possesso il testo tradotto si rende impossibile un confronto linguistico diretto con l'originale eduardiano; ciononostante è possibile trarre alcune considerazioni dalle recensioni allo spettacolo, tali da mettere in luce aspetti di carattere storico-teatrale.

Già il titolo in inglese ha ricevuto una non leggera trasformazione passando dal "Questi" al "Too many". Una traduzione, quindi, non letterale, come sarà invece quella del 1963 che analizzeremo a breve, ma che sembra piuttosto riferirsi ad alcuni punti specifici della commedia di Eduardo, in particolare al finale dell'Atto II, dopo l'ingresso di Armida, moglie tradita di Alfredo, e della sua famiglia al cospetto del protagonista Pasquale Lojacono.

C'è da dire che, sebbene lo spettacolo non sia andato in scena in un grande centro come Londra, ma ad Oxford, il cast vede nomi di una certa importanza, quali quello

di Hugh Burden<sup>1</sup> come Pasquale, che fanno ben pensare ad una produzione non certo minore.

Si parta ora dall'analisi dei riferimenti giornalistici, essenziali, a nostro avviso, per questo tipo di studio, articoli che purtroppo risultano nel nostro caso a firma anonima, come d'altronde era la norma in quegli anni.

Sul "Times" del 4 novembre 1958 troviamo un prospetto degli spettacoli che sarebbero andati in scena ad Oxford e Londra e *Too Many Ghosts* conquista il titolo principale e la maggior parte dello spazio. Il titolo dell'articolo, *Italian Playwright's Début on the English Professional Stage*,<sup>2</sup> mette in evidenza, esplicitamente, l'importanza dello spettacolo come debutto inglese di Eduardo De Filippo e questo aspetto non va, di certo, sottostimato se soprattutto consideriamo gli altri spettacoli chiamati in causa dal giornalista: *Ulysses in Nighttown* di Marjorie Barkentin da James Joyce e interpretato da Burgess Meredith; *Ghosts* di Ibsen, *Mary Stuart* di Schiller e la farsa *The Magistrate* di Pinero all'Old Vic; *Friends and Neighbours* di Austin Steele.

Eduardo guadagna, quindi, il titolo pur avendo la concorrenza delle produzioni dell'Old Vic e di personalità forti come l'attore hollywoodiano Burgess Meredith in *Ulysses in Nighttown*, spettacolo che nello stesso anno aveva debuttato a Broadway con Zero Mostel, riscuotendo un notevole successo. L'anonimo cronista esordisce mettendo in luce alcuni elementi dell'attore-autore partenopeo. Scrive infatti:

Signor Eduardo De Filippo, who has been described by Mr. Charles Chaplin and Mr. Thornton Wilder as "the greatest comic talent now writing," is to have his play *Too Many Ghosts* (*Questi fantasmi*) produced at Oxford by the Playhouse company on Monday next. This will be, it is thought, the first professional performance in this country of a play by the celebrated Italian dramatist. For some years after the war he had, with his brother and sister, a theatre in Naples for which he wrote the plays besides producing and acting in them.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hugh Burden è stato sia drammaturgo che attore per teatro, cinema e televisione. Nato nel 1913 e morto nel 1985, si è formato artisticamente alla Central School for Speech and Drama e alla Royal Academy of Dramatic Art. Tra i suoi lavori cinematografici e soprattutto televisivi si ricordano *The Avengers* (1963) e *Doctor Who* (1970). Noti anche i suoi lavori radiofonici, quali le letture di T.S. Eliot e Evelyn Waugh.

<sup>2</sup> Anonimo, 'Italian Playwright's Début on the English Professional Stage', *Times*, 4 novembre 1958.

<sup>3</sup> Ibidem.

In poche righe fornisce un ritratto del drammaturgo napoletano, evidenziandone i caratteri comici, forte anche del giudizio di Chaplin e di Wilder, che, come nota Joseph Farrell nel suo contributo su Eduardo in Gran Bretagna, era sia amico di Eduardo che familiare con le sue opere, sia in originale napoletano-italiano che in inglese, come lo furono anche Harold Acton ed Eric Bentley, entrambi autori di contributi sull'argomento.<sup>4</sup> Nel suo studio sulla crisi della famiglia nella produzione del Nostro, Donatella Fischer sottolinea come tra Eduardo e Thornton Wilder vi siano echi e somiglianze intellettuali notevoli, in particolar modo se si prendono in considerazione opere come *The Long Christmas Dinner* (1931)<sup>5</sup> e *Our Town* (1938),<sup>6</sup> paragonati dalla Fischer a *Natale in Casa Cupiello* (1932) e a *Gli esami non finiscono mai* (1973), ma che sono, a nostro avviso, spie di una sintonia più forte e generalizzata tra le produzioni dei due artisti.<sup>7</sup>

Ritornando a *Too Many Ghosts*, il giornalista del "Times", dopo i dati inerenti all'autore, si concentra nello specifico dell'opera, fornendo le notizie riguardanti gli interpreti e una breve descrizione del *plot*, con un commento lampo:

*Too Many Ghosts*, the English translation of which is the work of Mr. Hugh Barty-King, is said to be typical of its author's choice of themes. Here it is the credulous husband, allowed to live rent-free in a palazzo so that he can clear it of its reputation as a haunted house, who mistakes his wife's lover for one of the ghosts. None of the farcical implications of the plot, apparently, is neglected.<sup>8</sup>

A questa breve presentazione dello spettacolo, pubblicata il 4 novembre, segue la vera recensione, uscita sul "Times" il giorno 11, il cui titolo è *Neapolitan Farce at*

---

<sup>4</sup> Cfr. Joseph Farrell, 'Eduardo De Filippo', in Olive Casse (editor), *Encyclopedia of literary translation into English*, Vol I (Chicago: Fitzroy Dearbon, 2000), pp. 349-351. I saggi di Harold Acton ed Eric Bentley cui si fa riferimento sono: Harold Acton, 'Eduardo De Filippo', *The London Magazine*, June 1962; Eric Bentley, 'The Son of Pulcinella', in Eric Bentley, *In Search of Theatre* (New York: Alfred A. Knopf, 1953), pp. 265-278. I due contributi sono stati ripubblicati anche in Eric Bentley (editor), *The Genius of the Italian Theater* (New York: A Mentor Book, 1964), rispettivamente a pp. 551-563 e pp. 439-452, con il testo di Bentley rititolato 'Eduardo De Filippo – Filumena Marturano'.

<sup>5</sup> L'atto unico *The Long Christmas Dinner* fu messo in scena per la prima volta nel 1931. Per il parallelo con *Natale in casa Cupiello* e *Gli esami non finiscono mai* si rimanda ai capitoli seguenti.

<sup>6</sup> L'opera in tre atti *Our Town* debutta il 4 febbraio 1938 al Henry Miller's Theatre di New York.

<sup>7</sup> Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo - La crisi della famiglia patriarcale* (London: Legenda, 2007), p. 144, 159 e 165.

<sup>8</sup> 'Italian Playwright's Début'... cit.

*Oxford*,<sup>9</sup> anche in questo caso, a firma anonima (*from our dramatic critic*). La recensione risulta ben strutturata, poiché prende in considerazione elementi diversi che vanno dalla traduzione stessa del testo da parte di Hugh Barty-King, alla critica vera e propria del copione e dello spettacolo, seppure lo spazio dedicato alla traduzione sia, in effetti, la maggiore.

Si parta dal primo punto in questione, che è anche l'elemento di esordio dell'articolo. Il critico, con grande arguzia, chiarisce le difficoltà di una traduzione dal napoletano all'inglese, sottolineando come sarebbe stato meglio un libero adattamento, più idoneo sicuramente al pubblico e quindi più auspicabile:

The Neapolitan farces of Signor Eduardo De Filippo are well known in Italy, but *Too Many Ghosts* in a translation by Mr. Hugh Barty-King at the Oxford Playhouse is the first to reach this country. The translator has done his work all too faithfully. Obviously a free adaptation into a English idiom giving a chance to English clowns would have been a great deal better for all concerned, not least for the audience, who are left for the greater part of the evening wondering desperately what there is to laugh at in jokes which seem to them purely formal.<sup>10</sup>

Vengono quindi descritte nei particolari le vicende di Pasquale Lojacono, mescolando il racconto della trama con giudizi non certo positivi. Riguardo Maria, la moglie di Pasquale, interpretata da Ruth Meyers, ad esempio si legge: "His wife, with feminine illogicality, grows to resent his stupidity".<sup>11</sup> Ritorna quindi all'aspetto della traduzione, chiamando in causa il terzo e ultimo atto. Afferma che "it is significant that this final act, requiring no more than a straight translation, is the only effective part of the play".<sup>12</sup> Ed in effetti l'ultimo atto di *Questi fantasmi!* è quello in cui meno si avvertono i giochi e di situazione e verbali di Eduardo; è quello che deve risolvere la vicenda e dare "spiegazioni", ben differente quindi dai primi due, giocati, per l'appunto, sull'ambiguità dei personaggi e delle situazioni che si riflette anche in un'ambiguità del linguaggio da loro adoperato.

Appare comunque contraddittoria la posizione del cronista che concorda nella scelta di un terzo atto "letterale", mentre ad inizio recensione invoca un adattamento

---

<sup>9</sup> 'Neapolitan farces at Oxford', *Times*, 11 novembre 1954.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

libero per il testo eduardiano piuttosto che una fedele traduzione, in modo da rendere la commedia, a torto definita farsa, maggiormente fruibile non solo dal pubblico, ma anche dagli stessi interpreti.

Continua il giornalista paragonando quanto avvenuto con *Questi fantasmi!* a quanto possa accadere se un'opera divertente come *Thark*, "the famous old Aldwych farce",<sup>13</sup> fosse tradotta letteralmente in italiano e presentata da attori italiani che nulla possono comprendere delle allusioni e dell'umorismo inglesi.<sup>14</sup>

In conclusione, egli spende alcune parole sull'interpretazione di Hugh Burden, che veste i panni del protagonista Pasquale, e di Ronald Allen, in quelli di Alfredo:

Mr. Hugh Burden struggles gamely with adversity, but he always appears conscious of playing farce as comedy and it is not until the final serious passage that he is completely at home. Mr. Ronald Allen is mildly amusing as the lover but the rest of the company are very ill at ease.<sup>15</sup>

Una stroncatura, quindi, senza scusanti, in cui anche la compagnia di attori viene criticata apertamente, eccezion fatta per i due espressamente citati, anche se a Hugh Burden viene imputato di trovarsi a proprio agio solo con il registro drammatico dell'ultimo atto, che, in effetti, è l'unica cosa che è salvata dal critico.

*Too Many Ghosts* risulta, da quanto letto, un fiasco, il cui problema principale risiede proprio nella traduzione letterale attuata dal Barty-King, incapace di ricreare i giochi verbali e situazionali dell'originale e adattarli al pubblico inglese. Una traduzione letterale che sorprende se prendiamo in considerazione il titolo stesso della commedia trasformato da *Questi fantasmi!* in *Too Many Ghosts*, che sembra auspicare, quindi, a un cambio effettivo di intenzioni e di riferimenti all'interno della commedia. Un'ultima annotazione deve essere fatta sul concetto di farsa e commedia. A nostro avviso, *Questi fantasmi!* è stata più volte e a torto identificata dal cronista come farsa, sminuendo quasi il valore dell'opera. Farsa è, per noi, da intendersi nella sua accezione originaria ovvero come componimento, per lo più breve, in cui si miscelano elementi seri e altri ridicoli e burleschi, con inevitabili effetti comici. Essa si configura, almeno storicamente, nella maggior parte dei casi

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Cfr. ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.



come un intermezzo all'interno di maggiori produzioni drammatiche. *Questi fantasmi!* si discosta, senza dubbio, dall'ambito della farsa, in primo luogo negli intenti del suo autore. Eduardo non scrive un testo di puro intrattenimento e svago, che è l'obiettivo primario della farsa, ma crea una commedia ragionata che attraverso la sua commistione di comico, drammatico e grottesco, componente non secondaria, si inserisce pienamente in un contesto teatrale in piena evoluzione. Pur rifacendosi, innegabilmente, al mondo e alla tradizione napoletana, anche farsesca, il testo eduardiano si muove, a nostro avviso, tra il finire del teatro del grottesco e i primordi del teatro dell'assurdo post-bellico. Si pensi, ad esempio, all'identificazione dei personaggi di *Questi fantasmi!* con una tipologia precisa di "anima" (Pasquale Lojacono è un'anima in pena), parimenti ai personaggi di *Marionette, che passione!* (1918) di Pier Maria Rosso di San Secondo, tra i massimi esperti del grottesco italiano, che vengono dall'autore caratterizzati da un attributo vestiario (il Signore vestito a lutto, il Signore dall'abito grigio, la Signora dalla volpe azzurra). Al teatro dell'assurdo, invece, Eduardo si avvicinerà ancora maggiormente in seguito con opere quali *La grande magia* e *Le voci di dentro*, entrambe del 1948.

### **3.2 *Oh, These Ghosts!*: una traduzione letterale**

Titolo tradotto letteralmente invece con *Oh, These Ghosts!*, nella versione di Marguerita Carrà e Louise H. Warner, pubblicato sul "Tulane Drama Review", N. 8 del 1963-64,<sup>16</sup> e non destinato alla messa in scena.

Nello stesso volume della rivista è presente un articolo, a firma di Luciano Codignola e tradotto in inglese da Terence D. Ruffman, che si intitola, per l'appunto, *Reading De Filippo*.<sup>17</sup> Si tratta, quindi, di un'introduzione non solo al testo specifico di *Questi fantasmi!*, ma di un primo approccio alla poetica generale dell'autore partenopeo. Scrive Codignola:

---

<sup>16</sup> Eduardo De Filippo, 'Oh, These Ghosts!', translated by Marguerita Carrà e Louise H. Warner, *Tulane Drama Review*, n. 8, 1963-1964, pp. 118-162.

<sup>17</sup> Luciano Codignola, 'Reading De Filippo', translated by Terence D. Ruffman, *Tulane Drama Review*, n. 8, 1963-1964, pp. 117.

Eduardo De Filippo bewilders the critics. His comedies raise a number of problems which are not easily disentangled: the relation between the playwright he has become and the actor he has always been; his language, which is neither standard nor dialect; his tradition of the *commedia dell'arte*; his relation to *pirandellismo*, surrealism, and neo-realism; the nature of his comedy and the quality of his morality; the burden and function of his Neapolitan settings.<sup>18</sup>

Codignola riassume, in poche frasi quelli che sono, a suo avviso, gli elementi peculiari del teatro eduardiano, pur con qualche nostra riserva, in particolare riguardo l'appartenenza dell'autore partenopeo alle correnti pirandelliana, surrealista specialmente e neorealista. Interessante è, comunque, il ruolo assegnato alla lingua, non italiano standard né dialetto, che rende particolarmente difficile la traduzione. L'avvicinamento alla lettura di Eduardo prosegue con la disamina delle diverse commedie di cui il critico mette in luce gli elementi poetici, dipingendo così un quadro d'insieme del lavoro del Nostro.

Segue, dopo questo breve contributo, la versione vera e propria di *Questi fantasmi!* come *Oh, These Ghosts!*.

Iniziando la lettura della commedia, degna di nota è, nella prima didascalia, l'eliminazione di un'annotazione che rivestiva grande importanza per lo stesso Eduardo, e che verrà, invece, ben recepita in *The Souls of Naples*, produzione del testo eduardiano per la regia di Roman Paska. Scrive l'autore: "Un grande camerone d'ingresso che disimpegna tutte le camere dell'antico appartamento. Per la vicenda che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d'obbligo è la seguente".<sup>19</sup> Segue quindi la descrizione dell'ambiente:

*Ai due lati del boccascena, tra il proscenio e l'inizio delle due pareti, formando l'angolo per la prospettiva del pubblico, fanno corpo a sé due balconi che, s'immagina, fanno parte dell'intera distesa del piano. Lo stile di essi è decisamente "Seicento". Tanto alla parete di sinistra quanto a quella di destra, due porte che danno accesso nelle altre camere.*

*L'ingresso comune è in fondo a destra.*

*Dalla parete di sinistra, a circa un metro dalla porta, in linea orizzontale, parte un'altra parete che, quasi al centro del palcoscenico, forma l'angolo e va a chiudersi diagonalmente, con la parete di fondo, accanto alla porta d'ingresso. Su quest'ultima parete, un altro vano con porte di legno grezzo*

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 108.

<sup>19</sup> Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi!* (Torino: Einaudi, 1971), p. 6.

*lascia vedere i primi due gradini di una scalinata che si perde in quinta e che porta sul terrazzo. Infatti, da un finestrino “ad occhio” che si troverà sulla parete di fondo a sinistra, quella che parte in linea orizzontale da sinistra a destra, è possibile vedere e controllare chi sale e chi scende dalla terrazza. Sparsi per la scena, vi saranno alla rinfusa ogni sorta di masserizie: cesti di stoviglie, utensili da cucina, candelieri, involti grandi e piccoli e qualche mobile. Insomma, dal disordine e dalla varietà degli oggetti s’indovina che un nuovo inquilino sta effettuando la presa di possesso dell’appartamento stesso. All’alzarsi del sipario, la camera è completamente buia. Dopo poco, si ode dall’interno rumore di passi e s’intravede una tenue luce di candela.*<sup>20</sup>

La didascalia, lunga così come è nella tradizione eduardiana, trova una fedele corrispondenza nella versione inglese della Carrà e Warner, ma con un’eliminazione che non è da poco. Leggiamo l’inizio: “A large reception hall of an older palace. The period is definitely sixteenth century [*sic.*]. Two balconies grace the set, one on each side, downstage”.<sup>21</sup>

Le parole “per la vicenda che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d’obbligo è la seguente” vengono eliminate, ma tale frase nella costruzione della commedia e dell’ambiente della commedia non è assolutamente secondaria, anzi come fa notare Anna Barsotti, rappresenta il momento in cui il drammaturgo Eduardo “si fonde con il regista, sulla *pagina*”.<sup>22</sup>

Si è detto che *Questi fantasmi!* è una commedia che si basa sull’ambiguità del suo insieme. Un’ambiguità, che la Barsotti divide in *credulità* e *mistificazione*,<sup>23</sup> che si evidenzia sia nelle situazioni che nel linguaggio e nei dialoghi, mai veramente chiari e chiarificatori, tra i personaggi.

Senza soffermarsi particolarmente sugli elementi insiti nel personaggio di Pasquale Lojacono, argomento, fra l’altro, ampiamente affrontato in diversi studi, nello specifico sulla sua “buona” o “cattiva” fede e sul suo ruolo di credulone o profittatore, conviene chiamare direttamente in causa quei punti delle due versioni della commedia che a noi sembrano alquanto significativi. Concordiamo con quanto scritto dall’anonimo critico del “Times” a proposito del terzo atto del dramma di *Too*

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Eduardo De Filippo, ‘Oh, These Ghosts!’... cit., p. 118.

<sup>22</sup> Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 174.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 174-202.

*Many Ghosts* nel 1958. In effetti, il terzo e ultimo atto è il più serio, conclusivo e quindi chiarificatore, quello in cui Eduardo dedica più spazio alle “spiegazioni” dei personaggi che non ai giochi ambigui delle situazioni. Nel terzo atto i personaggi possono articolare e argomentare i loro discorsi. Non che monologhi manchino nei primi due; si pensi ad esempio al ruolo del Professor Santanna, ma questi sono sempre funzionali al mantenere viva l’ambiguità di quanto sta accadendo.

Siamo concordi anche nel considerare una traduzione letterale sicuramente non auspicabile per le prime due parti della pièce. In particolare riteniamo che un punto risulti specificatamente ostico per la sua stessa costruzione da parte di Eduardo. Si è all’interno del primo atto, durante il dialogo tra il protagonista Pasquale Lojacono e il portiere Raffaele.

Eduardo gioca qui, nelle parole di Raffaele, su espedienti linguistici che trovano la propria origine nel rapporto tra italiano e napoletano e nell’italianizzare quest’ultimo, ricreando, seppur solo in questo frangente della commedia, le stesse istanze già espresse in opere quali *Ditegli sempre di sì* e, soprattutto, *Sik-Sik l’artefice magico*.

Leggiamo il testo eduardiano:

RAFFAELE La cosa più importante, poi, è questa: caso mai siete costretto a scappare per la paura, non dovete mai dire a nessuno quello che avete visto e sentito in questa casa.

PASQUALE Sì, ma nun te preoccupà, ca nun scappo.

RAFFAELE Nun ‘o ddicite, signo’. Qua nun ce ha pututo resistere nisciuno. Chiunque ha voluto fa’ ‘o curaggioso, doppo quattro, cinque giorni se n’ha dovuto scappà comm’ ‘a llepre...

PASQUALE Addirittura? Sentite, ma l’ingenuità della gente, certe volte, è veramente commovente. Ma perché, famme sentí: ti risulta qualche cosa? Quali sono le manifestazioni? Io non ci credo, ma sai... non ti nascondo che un poco preoccupato sono...

RAFFAELE Signo’, vuie quanno site trasuto, tanto d’ ‘a paura, avite affugata ‘a gallina!

PASQUALE Che c’entra, non ci ho badato. Dunque, tu puoi dire di avere visto qualche cosa?

RAFFAELE (*accenna di sì con il capo*) Sì, signo’. Io non è che vi voglio impressionare, ma ccà è notte. La leggenda vuole che una damigella, amata e riamata perdutamente da un grande di Spagna... se la *rentenneva*...

PASQUALE Come?

RAFFAELE Se la *rentenneva*...

PASQUALE Se la intendeva? Tu dici se la *rentenneva*...

RAFFAELE Insomma, comme se dice... *se la faceva* con un pallido e nobile cavaliere dai modi gentili e generoso gesto. Il grande di Spagna, Rodriguez Los De Rios, quando odorato che ebbe il *fieto del miccio*.

PASQUALE Mangiò la foglia, insomma...

RAFFAELE ... si mise *appiattolato*, e fece murare vivi i due amanti nella camera stessa dove erano stati trovati a *fare la schifezza*.

PASQUALE E questa camera si trova in questo palazzo?

RAFFAELE In questo appartamento, e non si sa qual è.

PASQUALE Potrebbe essere anche questa? (*Raffaele approva*) Ma non credo che facevano la *schifezza* nell'ingresso: con tante camere...

RAFFAELE Non possiamo sapere, a quell'epoca, come si ausava...

PASQUALE Tutto questo va bene: ma tu, personalmente, he visto qualche cosa?

RAFFAELE Io no, perché non sono mai entrato solo dentro a questa casa... m'avéven' 'accidere a me... E poi, dopo la lezione che ebbe la povera sorella mia... Mia sorella era un fiore quando *présimo* il portierato qua. Avite visto ch'è addeventata?

PASQUALE Ch'è addeventata?

RAFFAELE Non l'avete mai vista?

PASQUALE No, non la conosco.

RAFFAELE Eh... ch'è addeventata! Siccome sta casa è stata sempre sfitta, 'a povera sorella mia veniva sempre a spànnere 'o bucato sopra al terrazzo. Ne matina sentèttemo cierti strille. Che v' aggi' 'a dicere: sagliette ca steva bella e bbona, e se ne scennette cu' tutt' 'e capille bianche e scema.

PASQUALE Scema?

RAFFAELE Scema mo... Un poco cretina. Insomma più cretina di prima.

PASQUALE Ma allora già era cretina?

RAFFAELE No, ma è donna.

PASQUALE Perché, le donne sono cretine?

RAFFAELE Non sono uomini... Quando racconta il fatto di quella mattina, a un certo punto perde la favella e non si capisce niente più.<sup>24</sup>

Vediamo ora come il lungo dialogo sopra riportato viene tradotto nella versione del 1963:

RAFFAELE Then, the most important thing is this: in case you ever get scared and leave this place you must never tell anyone what you saw or heard in this house.

PASQUALE Yes, but don't worry, I'm not running.

RAFFAELE Don't be so sure. No one has been able to go through with it yet. Anyone who's dared has run off like a rabbit after four or five days.

PASQUALE You don't say? You know, it's really amazing how simpleminded people can be at times. But tell me, what happens? Have you

---

<sup>24</sup> Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi!*... cit., pp. 15-16. Il dialogo in questione ha, fra l'altro, non pochi punti di contatto con quelli della novella di Luigi Pirandello, *La casa del Granella*.

ever seen anything? What are the signs? I don't believe any of this, you know, but I won't try to hide from you that I am a bit concerned.

RAFFAELE Mister, when you walked in here you were so scared you choked the hen to death!

PASQUALE What's that got to do with it? I just wasn't paying any attention. Now then, can you honestly say that you've seen something?

RAFFAELE *nodding*. Yes, sir. I'm not trying to alarm you... but there is something going on here. The legend has it that the Grandee of Spain was desperately in love with the young girl... but he uncovered her.

PASQUALE What?

RAFFAELE He uncovered her...

PASQUALE Do you mean he discovered her? You're saying: "He uncovered her"...

RAFFAELE Well, anyway, as they say... she was carrying on, undercover, with one of those fair cavaliers with genteel and elegant manners. That Grandee of Spain, Rodriguez Los De Rios, when he got wind of the affair...

PASQUALE He smelled a rat, in other words...

RAFFAELE ...Spied on them and had the two lovers walled up alive in the very room where he uncover... discovered them carrying on...

PASQUALE And the room is in this palace?

RAFFAELE In this apartment... but no one knows which one.

PASQUALE Could be this room?

*RAFFAELE nods.*

But I don't think they'd carry on in a foyer, with so many other rooms...

RAFFAELE Well, we don't know how this room was used in those days.

PASQUALE This is all very well, but you, personally, have you ever seen anything?

RAFFAELE No, not I, because I've never come in here alone... they'd have to shoot me first... and then after what happened to my poor sister, after the experience she had... my sister was like a beautiful flower when I first came here. Have you seen what's become of her?

PASQUALE What's become of her?

RAFFAELE You've never seen her?

PASQUALE No. I don't even know who she is.

RAFFAELE Eh, what's become of her? Since this apartment has always been vacant, my poor sister always came through here to hang the wash up on the roof. On morning we heard terrible screams. How can I explain it to you? She went up there healthy and happy, and came back with her hair all white... a mumbling imbecile.

PASQUALE Imbecile?

RAFFAELE Not exactly an imbecile. A little stupid... Well more stupid than before.

PASQUALE But then she was already stupid?

RAFFAELE No, but she's a woman.

PASQUALE Why, are all women stupid?

RAFFAELE Well, they're not men. When she tells the story of that morning there's a certain point when she stops short and you can't understand anything she says.<sup>25</sup>

La traduzione si mantiene abbastanza fedele nonostante l'osticità del dialogo. Infatti Eduardo gioca qui sulla discrepanza linguistica e sul vocabolario corretto-inventato utilizzato da Raffaele e non compreso da Pasquale. Un elemento, questo, che viene accentuato sia dalla presenza dei corsivi nell'originale eduardiano e che mancano totalmente nella versione inglese, sia nell'adattamento televisivo da parte di Eduardo stesso che aggiunge la frase, detta da Pasquale al suo interlocutore e non presente nel testo scritto, "parla napoletano che non ti capisco".

In effetti i punti ostici risultano: "*rentenneva-intendeva*", "*se la faceva*", "*appiatto lato*", "*il fiato del miccio*", "*fare la schifezza*", "*présimo*". Nel primo caso le traduttrici optano per mantenere il gioco di parole utilizzando "uncovered" e, quindi, il corretto "discovered", giocando sul diverso significato che si può dare al verbo "scoprire", ovvero "spogliare" e "scoprire". Tuttavia non lasciano il corsivo, rinunciando così a dare risalto, formale, al gioco di parole che, a tutti gli effetti, funziona, pur passando dal semplice errore lessicale di Raffaele (*rentenneva*) a quello tra due parole con significati simili. Anche nel caso di "quando odorato che ebbe il *fiato del miccio*" e dell'immediatamente successivo "mangiò la foglia, insomma", Marguerita Carrà e Louise H. Warner mantengono il gioco, adoperando modi di dire della lingua inglese traducendo: "when he got wind of the affair" e "he smelled a rat in other words".

Le parole messe in risalto da Eduardo che, oltre ad avere un effetto comico, denotano i rapporti sociali tra i due personaggi di Pasquale e del portiere Raffaele si fermano nel lavoro di traduzione; riguardo alle altre espressioni considerate non si può dire che le traduttrici vi riservino uguale attenzione e cura: *appiattolato* diventa "spied on them", *présimo* viene tradotto in "to hang the wash up on the roof" e, soprattutto, per *se la faceva che fare la schifezza* non si dà che un'unica traduzione "to carry on".

Questo, a nostro avviso, risulta essere il nodo più problematico, ovvero il mantenere elementi che, vista anche la produzione precedente di Eduardo, risultano

---

<sup>25</sup> Eduardo De Filippo, 'Oh, These Ghosts!'... cit., pp. 127-128.

solo a prima vista superficiali, ma ad uno sguardo maggiormente approfondito si nota come essi si configurano quali esempi del suo lavoro sulla lingua, usata per definire personaggi anche da un punto di vista sociale.

### 3.3 I fantasmi dannati di Maria Tucci

Lo stesso dialogo può essere confrontato con la traduzione di Maria Tucci, terza versione inglese di *Questi fantasmi!* del 2002 e, quindi, a quasi quarant'anni dalla precedente.

Si parta in primo luogo dal profilo della traduttrice. A differenza di altri, Maria Tucci, che pone *Questi Fantasmi!* in una raccolta di quattro opere eduardiane tradotte in lingua inglese per il mercato nordamericano, insieme a *Filumena - A Marriage Italian Style*, *Christmas in Naples* e *Naples Gets Rich*,<sup>26</sup> pièces che avremo modo di analizzare nei capitoli seguenti, è un'attrice professionista di origini fiorentine nonché bilingue italiano-inglese, che ha portato in scena *Filumena Marturano* nel 1997. Interessante è iniziare proprio dall'introduzione che l'attrice-traduttrice scrive al volume, in cui alcune considerazioni potrebbero essere applicabili sia alla sua versione di *Questi fantasmi!* che agli altri tre testi.

Scrive la Tucci:

Few translators start out without the French phrase “Traduire, c’est trahir” running their minds. Limplly translated this is: To translate is to betray. Translating Eduardo De Filippo adds a second betrayal. Eduardo (as he is lovingly and possessively known in Italy) wrote in Neapolitan. This is not simply a dialect, like Cockney, or a simple accent as opposed, say, to Roman or Florentine or Milanese; it is almost another language – almost but not quite. Trying to suggest in English the Neapolitan aspects of Eduardo’s Italian is an almost insuperable problem.<sup>27</sup>

L'introduzione inizia, così; la Tucci si esprime con grande cognizione di causa sia sul significato del tradurre che vuol dire, per forza di cose, modificare e tradire,

---

<sup>26</sup> Eduardo De Filippo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: Smith and Kraus, 2002).

<sup>27</sup> Maria Tucci, ‘Translator’s Note’, in Eduardo De Filippo, *Four plays...* cit., p. XIII.



sia sulla lingua utilizzata da Eduardo. Il napoletano, per lei, si differenzia dal normale dialetto o dalle cadenze tipiche per essere quasi una lingua autonoma, ma, nel caso specifico della lingua utilizzata da Eduardo, la difficoltà risiede proprio nel trasporre e mantenere in inglese gli elementi napoletani presenti nel suo italiano.

Continua quindi l'attrice-traduttrice notando come “of course every Italian can understand Eduardo’s play, but many of the expressions can float right by them”<sup>28</sup> e ancora di “the delight in catching the Neapolitan way of putting things”.<sup>29</sup> La Tucci espone, ora, le linee guida della sua traduzione. Afferma prima che “Eduardo is primarily a storyteller and an actor and if we can tell his stories simply and clearly, the audiences will laugh and cry at the appropriate place”<sup>30</sup> e, successivamente, fornisce dei consigli su come le opere di Eduardo, tradotte dall’italiano-napoletano in inglese, vadano affrontate dagli attori:

I would urge actors not to use Italian accents – much as I like the movie *Moonstruck*, these are not plays about Italian-Americans. We don’t do Chekhov with Russian accents or Ibsen with Norwegian accents. The plays are not farces. As with all comedy, the truer it is the funnier it will be.<sup>31</sup>

Perentoria è la definizione della Tucci, che fa anche riferimento alla famosa pellicola di Norman Jewison con Cher, e che afferma quindi che le opere di Eduardo non sono farse, ma commedie. Una definizione che quasi si contrappone a quella data dall’anonimo critico del “Times” a proposito di *Too Many Ghosts* in scena alla Playhouse di Oxford nel 1958. In quel caso al giornalista il problema principale, ricordiamolo, sembrava proprio il non aver tenuto conto della farsa dell’opera eduardiana e di averla tradotta in malo modo, in maniera incomprensibile per il pubblico britannico.

Anche la versione della Tucci traduce il titolo in una maniera non letterale, il che sposta l’attenzione su elementi diversi seppur presenti nella commedia. Si passa da *Questi fantasmi!* a *Those Damned Ghosts*,<sup>32</sup> titolo sicuramente accattivante, ma che,

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Eduardo De Filippo, ‘Those Damned Ghosts’... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., pp. 87-122.

a nostro avviso, nonostante la notevole introduzione della traduttrice, riduce gli intenti di Eduardo. In effetti, l'autore partenopeo, nella sua definizione dei personaggi, aveva attribuito ad ognuno un ruolo come "anima". Così Pasquale Lojacono è definito "anima in pena", sua moglie Maria "anima perduta" e solamente a tre personaggi minori è dato l'appellativo di "anima dannata" o "anime condannate", ovvero a Carmela, la sorella del portiere Raffaele, e ai due facchini.

In *Those Damned Ghosts* l'attenzione poggia sull'aggettivo "damned", che connota e generalizza tutti i personaggi; ciò non avviene in Eduardo, dove ognuno ha un "ruolo" ben definito.

Anche nella versione di Maria Tucci, la didascalia iniziale subisce un mutamento e non solo con l'eliminazione della frase "Per la vicenda che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d'obbligo è la seguente", che, quindi, si direbbe ancora una volta intesa come un'annotazione quasi superficiale da parte di Eduardo e da cancellarsi, mentre in realtà risulta essere, come si è detto, essenziale nella commedia stessa. La didascalia, in tal modo, diventa:

*A large entry hall. All the rooms of the old apartment lead off from here. There are balconies on either side of the stage between the proscenium and the scenic walls. The angle of perspective gives the impression that these balconies continue around the whole apartment. On either side of the set, further upstage, there are two doors to the other rooms. The main entrance to the apartment is upstage right.  
The apartment is dark. From offstage we hear.*<sup>33</sup>

La didascalia iniziale viene drasticamente ridotta; sono presenti i balconi e le porte, ma non vengono considerati, ad esempio, gli oggetti sparsi sulla scena, che indicano il trasloco di Pasquale, né l'ultima frase "all'alzarsi del sipario, la camera è completamente buia. Dopo poco, si ode dall'interno rumore di passi e s'intravede una tenue luce di candela" che viene del tutto eliminata.<sup>34</sup>

Nel medesimo dialogo tra Pasquale e Raffaele, già chiamato in causa precedentemente, la traduttrice così risolve il problema *rentenneva-intendeva, se la faceva e il fieto del miccio*:

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>34</sup> Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi!*... cit., p. 7.

RAFFAELE Of course, I have. A damsel who was loved by a Spanish grandee who was pretending to marry her.  
 PASQUALE He was what?  
 RAFFAELE Pretending.  
 PASQUALE You mean intending.  
 RAFFAELE Well, anyway she was “making it” with a pale cavalier. And it didn’t take long for the Spanish grandee, Rodrigues Los De Rios, to smell a rat.  
 PASQUALE A rat?  
 RAFFAELE He smelled a rat and found the damsel and her lover. So he had them walled up in the room where they’ve been found doing filthy deeds.<sup>35</sup>

Anche in questo caso, nell’eliminazione totale dei corsivi e nell’adattamento, una scelta, diremmo noi, quasi di volersi mantenere su una certa letterarietà. Così “*rentenneva-intendeva*” diventano “pretending-intending”, “*se la faceva*” viene trasposta come “making it” e “*le schifezze*” come “filthy deeds”.

La frase di Pasquale “mangiò la foglia”, poi, non trova proprio spazio e quello che nella versione del 1963 si era diviso in due modi di dire simili, benché non identici, pronunciati da Raffaele e da Pasquale, diviene solo appannaggio di Raffaele che si ritrova a pronunciare la frase “to smell a rat” espressione senz’altro vicina al *fieto del miccio* eduardiano, ma che nell’altra versione era pronunciata da Pasquale.

Nonostante le buone premesse, sia metodologiche che concettuali, ci sembra che la traduzione di Maria Tucci sia leggermente inferiore a quella di Marguerita Carrà e Louise H. Warner. In effetti nella sua introduzione Maria Tucci è molto esplicita nell’affermare che Eduardo non deve essere trattato come un italo-americano. Tuttavia nel suo lavoro di traduzione emergono tracce che sembrano, leggendo, proprio appartenere a quel mondo. In primo luogo la presenza di termini quali “signore” e “signora”, ma anche “palazzo”, sino ad un emblematico “Salierno”, lasciato quindi in napoletano, nel seguente passaggio, riferito al Professor Santanna:

RAFFAELE Professor Santanna. He gives lessons, in his house. He’s a widower, and he married again. He lost his sister in the earthquake in Messina. He has a bit of land in Salierno and a brother in America, who’s thirty-two. He’s got diabetes (*Introducing Pasquale.*) The new tenant. (*Pasquale waves.*) Well, let’s hope...<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Eduardo De Filippo, ‘Those Damned Ghosts’... cit., p. 96.

<sup>36</sup> Ivi, p.97.

Inoltre, cosa che secondo noi non trova senso nella traduzione letterale che ne dà la Tucci ma anche prima di lei dalla Carrà e Warner, è la frase “Ah, l’ammore che fa fa’!””, titolo e primo verso del ritornello della canzone di Ernesto Murolo,<sup>37</sup> cantata più volte da Pasquale fuori al balcone, rivolto al Professor Santanna: “Oh , love, love what you do to me...”<sup>38</sup>

### **3.4 *The Souls of Naples* di Michael Feingold e John Turturro: Eduardo in inglese va in scena a Napoli**

Nella versione teatrale andata in scena nel 2005 negli Stati Uniti e l’anno seguente a Napoli si opta per una via differente.

Con *The Souls of Naples*, traduzione destinata per la scena e non per la pubblicazione, ci troviamo, almeno nel suo riproporsi su di un palco partenopeo, presso il Teatro Mercadante, davanti ad una sfida difficile e rischiosa: quella di recitare Eduardo De Filippo a Napoli, davanti quindi a un pubblico sicuramente esperto dell’autore ed alquanto conservatore nella sua fruizione.

Si parta, in primo luogo, dai dati “anagrafici” dello spettacolo. *The Souls of Naples* nasce come produzione del Theatre for a New Audience, per la regia di Roman Paska, la traduzione di Michael Feingold e con John Turturro nella parte del protagonista Pasquale Lojacono. Lo spettacolo fu portato in scena per la prima volta al teatro The Duke on 42<sup>nd</sup> Street di New York dal 2 aprile all’8 maggio 2005, per poi essere riproposto al Mercadante dal 24 al 29 gennaio 2006, all’interno di un progetto che voleva portare sulle scene dello Stabile partenopeo alcune opere eduardiane in versione estera, come avviene nella stagione seguente con la *Filumena Marturano* di Gloria Paris, già analizzata in precedenza. *The Souls of Naples* nasce dalla diretta volontà del protagonista John Turturro di mettere in scena una traduzione inglese di *Questi fantasmi!*, dopo la lettura del testo consigliatagli, sin dal 1997, dal regista cinematografico Francesco Rosi, oramai da anni impegnato con il

---

<sup>37</sup> Ernesto Murolo, nato a Napoli nel 1976 e ivi morto nel 1939, fu poeta e autore di canzoni, in particolare in collaborazione con Ernesto Tagliaferri, in un sodalizio durato circa sedici anni, e Libero Bovio.

<sup>38</sup> Eduardo De Filippo, ‘Those Damned Ghosts’... cit., p. 116.

teatro di Eduardo, interpretato dal figlio Luca De Filippo. Il regista ebbe modo di lavorare con Turturro per il film *La Tregua*, da Primo Levi, e regalò al suo protagonista una copia della commedia eduardiana.

La nostra analisi, che in questo caso riprende gli aspetti di messa in scena e storico-teatrali, pur con occhio rivolto alla traduzione del testo, si deve suddividere per forza di cose tra una prima parte sulla ricezione dello spettacolo negli Stati Uniti e una seconda a Napoli.

In primo luogo, tuttavia, anche in coerenza con quanto fatto finora, conviene soffermarsi sulla traduzione del titolo. A differenza degli altri, che si mantenevano su una certa letterarietà, pur con aggiunte che davano venature diverse, *The Souls of Naples* cambia totalmente il rapporto. Non vi sono più i “Ghosts”, i fantasmi del titolo originale e dei precedenti titoli inglesi, ma l’asse si sposta dai “fantasmi” alle “anime” di Napoli. Una scelta che è, a nostro avviso, motivata e giustificata, poiché prende in considerazione i diversi aspetti dei personaggi, ognuno, come detto, definito “anima” da Eduardo. Si hanno infatti: Pasquale Lojacono “anima in pena”; Maria, sua moglie, “anima perduta”; Alfredo Marigliano “anima irrequieta”; Armida, sua moglie, “anima triste”; i loro figli Silvia e Arturo “anime innocenti”; Raffaele, il portiere, “anima nera”; Carmela, sua sorella, “anima dannata”; Gastone Califano “anima libera”; Saverio e Maddalena Califano “anime inutili”; i due facchini “anime condannate”; il Professor Santanna, infine, “anima utile”.<sup>39</sup>

La traduzione del titolo da parte di Feingold, seppur non letterale, rispetta assolutamente quella che è la “concezione” di base di Eduardo ed espressa, all’interno della commedia, da Pasquale alla fine del secondo atto:

PASQUALE [...] Ah... ah... ah... Non è vero niente, professo': ah... ah... ah... Non è vero! I fantasmi non esistono, li abbiamo creati noi, siamo noi i fantasmi... Ah... ah... ah... [...]<sup>40</sup>

In effetti *The Souls of Naples* rispecchia bene proprio questo “siamo noi i fantasmi”, sicuramente in maniera più esaustiva rispetto ai vari *Too Many Ghosts*, *Oh, These Ghosts* e *Those Damned Ghosts*. Detto questo, iniziamo ora il nostro

---

<sup>39</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi!*... cit., p. 3.

<sup>40</sup> Ivi, p. 51.

discorso sulle due edizioni dello spettacolo, tenendo conto, avendo chi scrive assistito alla sola messa in scena napoletana, dei contributi giornalistici a proposito, considerandoli preziosi e imprescindibili per questo tipo di ricerche.

Riguardo la produzione statunitense, presentata al Duke on 42<sup>nd</sup> Street Theatre di New York, quindi su di un palco Off-Broadway, tra aprile e maggio 2005, variegati sono stati i giudizi critici che è possibile leggere sulle varie testate.

In linea di massima gli articoli si sviluppano in maniera molto simile, dedicando l'apertura, brevemente, alla figura dell'autore Eduardo, per poi entrare nel vivo dello spettacolo, mettendone in luce sia aspetti della traduzione di Michael Feingold che della regia di Roman Paska, per poi concludere sugli attori e sulla ricezione da parte del pubblico.

Ad esempio Elyse Sommer di "CurtainUp" mette, in primo luogo, in evidenza Eduardo scrivendo che "Eduardo de Filippo (1900-1984) wrote more than forty plays, which were widely staged, often with the playwright himself in the cast",<sup>41</sup> per poi aggiungere poche righe sui pregressi dell'autore partenopeo sulla scena americana con la *Filumena Marturano* zeffirelliana e quella successiva di Maria Tucci: "The one best known to American audiences was *Filumena* – last staged on Broadway in 1980 starring Joan Plowright and Off-Broadway in 1997 starring Maria Tucci but most memorably associated with Sophia Loren's on screen *Filumena*".<sup>42</sup>

Secondo la giornalista, *The Souls of Naples* è sicuramente un'opera poco nota del commediografo napoletano e ancor meno nota al grande pubblico statunitense, di qui la volontà del Theatre for a New Audience di farla conoscere alla platea. I punti chiave dello spettacolo vengono così definiti o "the comedy is often reminiscent of the broad comic style of old black and white movie comedies, and even older silent movies, with a fantastical, fairy tale quality overarching everything",<sup>43</sup> ma soprattutto sono interessanti le parole di Michael Feingold che vengono riportate riguardo al suo lavoro di traduzione. Anzi Feingold, in termini ovviamente positivi, arriva ad affermare che *The Souls of Naples* è una commedia in cui sembra che Čechov e Pirandello abbiano scritto il copione per un film di spettri con Bob Hope.

---

<sup>41</sup> Elyse Sommer, 'Souls of Naples', *CurtainUp*, April 2005.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

Abbastanza spazio Elyse Sommer assegna al lavoro di Feingold, mettendone in luce gli aspetti principali:

Feingold's translation captures De Filippo's flavourful dialogue without jarring anachronisms – except perhaps Raffaele's insisting that the mover must stay with him because he's an "aloneaphobic" – or his explaining to Maria that Pasquale's talk about a lost key was really a "metafolk" as when "the real thing gives a kind of helping hand to what you mean." But then these *Feingoldian* witticisms are in keeping with Raffaele's droll know-it-all personality.<sup>44</sup>

Feingold sarebbe riuscito quindi a catturare i dialoghi di Eduardo De Filippo, anche se, come vedremo quando ci soffermeremo sull'edizione napoletana, con non poche critiche per il suo essere alquanto stereotipato. La regia di Paska risulta, alla Sommer, non entusiasmante e i punti migliori sembrano quelli in cui si rivede il suo talento nel "puppetry", che è la tipologia teatrale di cui Paska si occupa prevalentemente. Gli attori, invece, sono tutti da plaudire, a incominciare dal protagonista John Turturro che "does his best to make Pasquale the tormented soul envisioned and originally played by the playwright".<sup>45</sup>

Infine un giudizio generale sullo spettacolo e sulla sua ricezione:

Having never been a great fan of Bob Hope or Abbot and Costello movies or anything heavily slapstick, my amusement was considerably more occasional than that of some of the people guffawing all around me. Your own enjoyment of *Souls of Naples* will depend on whether seeing these mixed mood souls portrayed in the broadest possible, slow motion comic terms is your cup of espresso.<sup>46</sup>

Interessante qui notare come la giornalista relativizzi tutto alla cultura americana, in particolar modo cinematografica, chiamando in causa, come anche

---

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Scrive nello specifico Elyse Sommer riguardo gli altri interpreti: "Max Casella as Raffaele, the knowing doorman and Pasquale's adviser has moments when he comes close to stealing the show. Didi Conn has less opportunity to make an impression as his crazed sister, which is also true of Francesca Vannucci's excessively understated Maria. Juan Carolos Hernandez does his best to make the malcontented husband or 'restless soul' more than a caricature. But it's Rocco Sisto, an actor who never disappoints, who is this production's best realized character. His Gastone Califano is diplomatic enough to reunite his sister Armida (played with zesty ferocity by Aida Turturro, John's cousin) with her straying husband. He also has enough foxy charm to pick up this less than scintillating comedy a final marriage Italian style twist" (Ibidem).

<sup>46</sup> Ibidem.

all'inizio Sophia Loren, i film di Bob Hope e di Abbot e Costello. Si tratta di un accostamento, a nostro avviso, errato e superficiale, ma sintomatico e presentato anche nelle parole di Feingold che abbiamo parafrasato. Si tratta di una generalizzazione abbastanza diffusa da parte dei critici statunitensi. Ad esempio anche nel caso di Raffaele Viviani e del suo debutto newyorkese con *Via Toledo by Night*, nel novembre 2004 presso Baisley Powell Elebash Recital Hall, nella traduzione di Martha King e la produzione di Jane House, il suo complesso teatro, dal sapore brechtiano, viene ridotto a semplice "Neapolitan musical".<sup>47</sup>

Molto articolata, e anche in questo caso non entusiasta, la recensione di Frank Rizzo su "Variety" del 15 aprile 2005. Rizzo esordisce dicendo:

For a comedy involving ghosts, cuckolds and petty theft, there's a haunting sadness to Eduardo De Filippo's 1946 play "Souls of Naples", which should give humanity to the work's sometimes raffish, sometimes silly humor. But in the Theatre for a New Audience production, miscasting, awkward acting and a sluggish pace contribute to an ultimately unsatisfying antipasto of styles.<sup>48</sup>

Subito ci troviamo di fronte, quindi, a giudizi di merito per quanto concerne sia il testo di Eduardo, "raffish" e "silly", sia la produzione del Theatre for a New Audience, definita, in conclusione, come un insoddisfacente "antipasto" di stili.

Rizzo entra poi nel vivo della sua recensione, mettendo, tuttavia, in luce i punti forti, o comunque a favore, dello spettacolo, ovvero una chiara traduzione di Feingold e la presenza come protagonista di un attore del calibro di Turturro, che, a suo avviso, recita il personaggio di Pasquale in un "Neapolitan-style". Scrive nello specifico:

Playing Pasquale, a poor soul holding on to his life, wife and sanity by a thread, the actor naturally evokes an unbearable ache behind the false bravado. With a skittish look, a nervous gesture, a tremulous smile, Turturro shows the terror that haunts the poverty of his existence. But it's a singular perf in a production that does not serve him or the esteemed Italian playwright's *commedia* well.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Su Raffaele Viviani si veda Enrico Fiore, 'Bammenella sbarca a New York', *Il Mattino*, 26 settembre 2005.

<sup>48</sup> Frank Rizzo, 'Souls of Naples', *Variety*, 15 aprile 2005.

<sup>49</sup> Ibidem.



Turturro porta avanti la commedia, ma non basta; divertenti sono le scene rappresentate da Pasquale sul palco e le situazioni che si vanno a creare fra lui e Raffaele, interpretato da Max Casella. Pochi i momenti divertenti, che si concentrano in quelli che più esibiscono lo “stile di vita italiano”, ovvero i monologhi al balcone, si pensi a quello celeberrimo sul caffè ad inizio secondo atto con Pasquale che dialoga con l’invisibile Professor Santanna, e che sembrano al recensore “semplici” e “profondi”:

Indeed, some of the few pleasures of the production come from what might be seen as throwaway slices of an Italian lifestyle that are simple and profound, like watching Turturro on his balcony wax rhapsodic about how to make a perfect cup of coffee: “See how little it takes to make a man happy”, he says to an unseen neighbor.<sup>50</sup>

Rizzo, nella sua critica, non si sofferma su alcuni aspetti affrontati dalla Sommer, quali la regia di Paska, ma sottolinea invece altri elementi di grande interesse, in particolare la “napoletanità”, ad esempio della recitazione di Turturro nei panni di Pasquale, ma anche di Max Casella come Raffaele, e i momenti in cui maggiormente si evidenzia la vita, anche stereotipata, italiana.

Stesso tono ha anche la recensione di Charles Isherwood, sul “New York Times” del 18 aprile 2005,<sup>51</sup> il quale si focalizza immediatamente su John Turturro, per poi passare brevemente ad Eduardo. Isherwood, al pari di Rizzo, considera Turturro, con i suoi “innocent eyes and tentative smile”,<sup>52</sup> il cuore e l’anima dello spettacolo di Paska e del Theatre for a New Audience, altrimenti deludente.

Brevemente si sofferma prima su Eduardo, poi sulla commedia, sia originale che in traduzione, dopo. A proposito del drammaturgo partenopeo scrive:

De Filippo, a major figure of the Italian theater in the last century, was a populist playwright who often took the leading roles in his well-crafted valentines to the indomitable men and women of his native Naples. His

---

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Charles Isherwood, ‘Tilting at Phantoms While the Home Fires Fizzle’, *The New York Times*, 18 aprile 2005.

<sup>52</sup> Ibidem.

protagonists resort to all manner of wiles and guiles to combat the tumultuous forces of 20th-century history assailing their happiness.<sup>53</sup>

Sul testo, aggiunge invece:

Written in 1946, when Italy was struggling to recover from the trauma of war, *Souls of Naples*, performed here in a new translation by Michael Feingold, stirs together social commentary, melancholy reflections on the vicissitudes of love and comedy that tiptoes toward farce. Like many of De Filippo's plays, it also suggests the subtle influence of the most celebrated Italian playwright of the 20th century, Luigi Pirandello, although in De Filippo's plays, illusion and reality are contrasted to less overtly philosophical ends.<sup>54</sup>

Dopo una sinossi dello spettacolo Isherwood analizza quelli che, secondo lui, sono i punti carenti della produzione, ovvero sia il gusto comico di Eduardo, ormai alieno ad una platea del XXI secolo, sia la regia di Roman Paska che "is also to blame for the sluggish tempo".<sup>55</sup>

Il giudizio di Isherwood rispecchia quasi totalmente quello di Rizzo su "Variety", che aveva parlato di deludente "antipasto" di stili. Anche per il giornalista del "New York Times" ci si trova di fronte ad attori che recitano con una serie troppo vasta di stili diversi che rende difficile dare un'armonia al tutto. Se Francesca Vannucci, che interpreta la parte di Maria, risulta una pallida presenza, Max Casella, come Raffaele, dà un certo sapore regionale. È tuttavia il solo Turturro a tenere vivo il nucleo dello spettacolo. Scrive in conclusione:

His tender performance brings home the appealing moral of De Filippo's comic fable, which argues that it's the strength of his love, and not the size of his wallet, that makes a man. The deluded Pasquale may have a casual relationship with reality, but he's the only man in the play with a firm grip on happiness, and you can't help but love him for refusing to let go.<sup>56</sup>

Turturro è, quindi, l'unico che riesce a rimanere fedele al tono di Eduardo e soprattutto alla sua morale.

---

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem.

Nonostante le critiche non proprio lusinghiere lo spettacolo si reca, per la sua tournée estera, sul palco, in questo caso ancora più difficile, di Napoli nel gennaio 2006. In un primo tempo *The Souls of Naples* avrebbe dovuto debuttare al Teatro San Ferdinando, ovvero nel teatro che fu di proprietà e la casa artistica di Eduardo, in vista della riapertura definitiva della sala, poi slittata. Lo spettacolo viene quindi proposto nell'ambito del progetto "Napoli Scena Internazionale" al Teatro Stabile Mercadante, che ha anche il suo progetto interno di portare sulle ribalte partenopee alcune versioni di Eduardo in lingua straniera.

A differenza dell'esperienza americana, che si svolgeva in una sala Off-Broadway, dobbiamo ricordarlo, la sfida di *The Souls of Naples* nella patria di Eduardo viene vissuta sin da subito come un evento. Notizia dello spettacolo si ha già dal settembre 2005, come mostra la presentazione di "Napoli Scena Internazionale" nell'articolo di Antonio Tricomi su "La Repubblica" (edizione di Napoli) che parla di evento speciale con *The Souls of Naples*, definito, forse troppo entusiasticamente, "un successo a Broadway"<sup>57</sup> nella stagione precedente.

Di sorprendente successo si parla anche nell'intervista raccolta da Biagio Coscia a Turturro, appena arrivato a Napoli, il 15 gennaio 2006, per le prove dello spettacolo. Utile riprendere alcune parole di Turturro nella sua intervista. È lo stesso attore che parla di sfida nel recitare Eduardo nella città in cui è considerato un mito; secondo l'interprete, Eduardo oltre che essere un grande attore, "era soprattutto un grande autore ed è necessario tramandare questa sua abilità nella scrittura teatrale".<sup>58</sup> Quello con Eduardo, covato sin dal 1997, dopo l'incontro con Rosi, non è la sua prima esperienza "napoletana", avendo egli già prestato la sua voce, come ricorda, per il film d'animazione del napoletano Enzo D'Alò, *Opopomoz* (2003).

Davvero interessante il suo giudizio sulla diffusione, l'importanza e la notorietà di Eduardo negli Stati Uniti. Nell'intervista a Coscia leggiamo:

Negli Stati Uniti il teatro italiano è soprattutto quello di Pirandello e Dario Fo - spiega Turturro - non ci sono altri autori tradotti o rappresentati. De Filippo è più noto a Londra. Per capire bene tutti i meccanismi è stato utile ascoltare i

---

<sup>57</sup> Antonio Tricomi, 'Eduardo & Turturro scena internazionale per attori e miti', *La Repubblica* (Napoli), 27 settembre 2005.

<sup>58</sup> Biagio Coscia, 'John Turturro: che sfida fare Eduardo a Napoli', *Corriere della Sera*, 15 gennaio 2006.

racconti di William Weaver, il traduttore americano di Italo Calvino e Primo Levi, che aveva vissuto a Napoli negli anni che seguirono la Liberazione.<sup>59</sup>

L'interesse di Turturro si sviluppa, così, sia attraverso l'esperienza del traduttore di Calvino, William Weaver, che deve essere stata a tutto tondo, se Turturro, dopo la prova eduardiana, si dedica a portare in scena le *Italian Folktales* calviniane,<sup>60</sup> e con Primo Levi, che si affianca quindi a Francesco Rosi, durante le riprese de *La Tregua*. A questi si possono aggiungere inoltre i contatti avuti con il regista Paska e la scenografa Donna Zakowska, che avevano già lavorato in Italia, e che furono ben lieti del progetto proposto dall'attore.

È possibile rintracciare notizie sullo spettacolo e sulla sua genesi anche nell'intervista che l'attore americano rilascia a "Il Mattino" il 14 gennaio 2006. Così Turturro descrive il suo rapporto con Eduardo:

L'ho visto recitare in alcuni film. Poi ci siamo procurati una copia della ripresa televisiva di *Questi fantasmi!*, ma non è come vederlo a teatro, naturalmente. So che spesso recitava dando le spalle al pubblico, ma non ho voluto approfondire più di tanto: preferisco incontrarlo come un attore può incontrare un autore. Ed Eduardo è un autore straordinario: *Questi fantasmi!* è un testo davvero fantastico. Mi ha colpito subito il personaggio di Pasquale, il suo ottimismo da sognatore, la sua voglia di vivere, la sua personalità sorprendente e piena di sfaccettature.<sup>61</sup>

La messa in scena, nel suo insieme, almeno per quanto riguarda la parte formale e scenografica, per come impostata dal regista e dalla costumista e scenografa Zakowska, rispecchia molto l'idea eduardiana del set. Come afferma Paska, e come riportato nel programma del Teatro Mercadante, lo spettacolo "si attiene in tutto e per tutto alle note di regia di Eduardo e all'ambientazione originale, seppur resa con una scenografia più suggestiva che reale".<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> *Fiabe Italiane (Italian Folktales)* è stato realizzato nel 2009-2010 con la produzione del teatro Stabile di Torino e del Teatro Stabile di Napoli, liberamente ispirato alle *Fiabe italiane* di Italo Calvino, e alle favole di Giambattista Basile e Giuseppe Pitrè. La riscrittura è stata di Katherine Borowitz, Carl Capotorto, Max Casella e John Turturro, che ha curato anche la regia e ne è stato protagonista.

<sup>61</sup> Fabrizio Coscia, «Recito Eduardo a Napoli: una sfida e un atto di fede», *Il Mattino*, 14 gennaio 2006.

<sup>62</sup> Programma del Teatro Mercadante, consultabile al sito [www.teatrostabile.napoli.it](http://www.teatrostabile.napoli.it).

Ecco, quindi, che acquista importanza la notazione nella didascalia iniziale “per la vicenda che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d’obbligo è la seguente”<sup>63</sup> e non tradotta, in maniera davvero discutibile, nelle precedenti versioni. Riprendendo quanto scritto da Anna Barsotti, citata in precedenza, Eduardo “con l’indicazione perentoria della messa-in-scena [...] esprime e realizza la propria volontà di infrangere la ‘quarta parete’ per poter comunicare col pubblico”<sup>64</sup> con “la prosecuzione della scena rispetto ai suoi limiti convenzionali [...]”.<sup>65</sup> In effetti l’impostazione della scena, strutturata da Paska, è eduardiana in tutto e per tutto, a nostro avviso, e sembra non poco debitrice dell’adattamento televisivo da parte dello stesso Eduardo. Vero anche che Paska e la scenografa Zakowska danno risalto più all’aspetto fantastico, astratto, tra il surrealismo e l’espressionismo che a quello realistico, come ha dichiarato lo stesso regista.

Lo spettacolo vede, come già affermato dai recensori statunitensi, stili recitativi diversi, forse incomprensibili per la platea e anche per gli addetti ai lavori americani, ma che trovano un certo favore se contestualizzati a Napoli davanti un pubblico avvezzo a seguire il teatro di Eduardo.

Dal punto di vista recitativo con *The Souls of Naples* ci troviamo di fronte ad uno spettacolo che fa esattamente quello che Maria Tucci aveva consigliato di non fare nell’introduzione al suo volume di traduzioni di opere eduardiane, ovvero di recitare Eduardo con un accento italoamericano. Ricorda, infatti, la Tucci che Eduardo non scrive di emigrati italiani negli USA ed è impensabile, secondo lei, recitarlo in tale maniera, come recitare Čechov in inglese con cadenza russa o Ibsen con quella norvegese. *The Souls of Naples*, che è anche l’unico spettacolo a non tradurre *Ah, l’ammore che fa fa’* e utilizza canzoni del repertorio classico napoletano,<sup>66</sup> adopera molte battute in “Anglo-Neapolitan”, quindi mettendo in scena uno spettacolo come se invece che a Napoli fosse a Brooklyn in piena comunità

---

<sup>63</sup> Eduardo De Filippo, *Questi fantasmi!*... cit., p. 5.

<sup>64</sup> Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo*... cit., p. 174.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> L’interesse di Turturro per la canzone napoletana si evince anche dal suo film documentario *Passione* (2010), in cui Turturro, sia interprete che regista, intraprende un vero viaggio musicale per le vie di Napoli, accompagnato da grandi interpreti come Massimo Ranieri, Peppe Barra, Pietra Montecorvino e Raiz.

italiana.<sup>67</sup> Lo stesso Paska afferma: “Abbiamo lavorato soprattutto sul modo di parlare degli attori, che sono per la maggior parte italoamericani di New York”.<sup>68</sup>

Una scelta, questa di utilizzare un linguaggio “Anglo-Neapolitan”, voluto e gradito da buona parte del pubblico, proprio perché, a nostro avviso, risulta un compromesso tra l’Eduardo originale e la sua versione in lingua inglese. La sfida con Napoli e con la sua platea, conservatrice per quanto riguarda il suo più noto drammaturgo, forse non è partita sin dall’inizio, poiché la sensazione principale era quella di trovarsi di fronte ad una fedeltà forse imbarazzante nei confronti dell’autore e quindi non vi è stato alcun sentore di trovarsi di fronte ad un Eduardo in inglese.

Si pensi a tal proposito alla recensione dello spettacolo, a firma di Angela Matassa de “Il Mattino”, che registra i lunghi applausi a conclusione della rappresentazione e raccoglie i giudizi a caldo di alcune personalità presenti in sala, tra cui Angela Pagano, Angela Luce, Renato Nicolini, Antonietta De Lillo e Mico Galdieri.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Ricorda Turturro nella sua intervista a Fabrizio Coscia: “La traduzione, sicuramente. La cosa più difficile è rendere la musicalità, l’umore della lingua napoletana. Reciterò in una sorta di anglo-napoletano, ma senza pretesa di ‘tradurre’ la parlata di Eduardo, sia ben chiaro” (Fabrizio Coscia, ‘«Recito Eduardo a Napoli: una sfida e un atto di fede»’... cit.).

<sup>68</sup> Programma del Teatro Mercadante.

<sup>69</sup> Angela Matassa, ‘«L’America scopre Eduardo? Lui sarebbe felice»’, *Il Mattino*, 25 gennaio 2006. Di seguito il testo dell’articolo: “Lunghi applausi ieri al Mercadante per la prima di *Souls of Naples*, la riduzione americana (con didascalie in italiano) di *Questi fantasmi!* con John Turturro nel ruolo di Pasquale Lojacono. «Eduardo sarebbe felice ed orgoglioso di questo allestimento». Angela Pagano, una delle sue maggiori interpreti, promuove Turturro, il regista Paska e il cast: «Eduardo – dice – è un autore conosciuto in tutto il mondo, rappresentato in tutta Europa, ma mai in America. Questa è un’operazione teatrale meravigliosa, è bello che abbiamo portato la commedia che io preferisco, in inglese, a Napoli. È stato un divertimento e una scoperta». Perché Eduardo sarebbe felice? «Ricordo che ogni volta che ci trovavamo all’estero e incontravo attori che impersonavano i suoi personaggi era fiero e orgoglioso. Lui si sentiva soprattutto un autore».

«Trovo che Turturro sia un uomo molto intelligente – dice Angela Luce – e coraggioso per aver accettato questo ruolo e questa sfida. Ma è stato all’altezza. Guardando lo spettacolo, si vede subito che i costumi e le abitudini sono diversi dai nostri, ma gli attori sono così bravi che anche chi non conosce l’inglese può capire l’opera. E poi ho apprezzato le scene semplici e funzionali».

L’assessore al turismo della Provincia di Napoli, Giovanna Martone: «È un’operazione forte e il protagonista merita tutto il favore possibile per le belle cose che ha detto sulla nostra città e per il rapporto che ha voluto instaurarvi».

Renato Nicolini, ex assessore comunale alla cultura, tocca un aspetto diverso: «Il cinema ha già dato molto alla realtà italo-americana. È bello che anche il teatro si sia aperto a quest’operazione. Il regista – dice – ha usato la chiave del mito per proporre il drammaturgo e la città: la caffettiera, il grande portone, la scala, il balcone sono simboli chiari. È un approccio interessante la teatro, questo di Paska e trovo simpatico l’uso sporadico di termini italiani e napoletani».

Maria Fortuna Incostante, segretario provinciale DS, sottolinea l’aspetto originale dell’allestimento: «Conosciamo tutti la drammaturgia di Eduardo, ma questa è una cosa diversa. La mia curiosità non è rimasta delusa».

Questo giudizio pienamente positivo, ovviamente, è generalizzato per il pubblico, ma non si ritrova per forza di cose in quello della stampa. Enrico Fiore, storico critico teatrale de “Il Mattino”, principale quotidiano napoletano, infatti non è d’accordo con le scelte registiche di Paska e con la produzione dello spettacolo, che riprende Eduardo con troppi stereotipi, pur riconoscendo il pregio, che si accompagna a quello di Jane House che proponeva per la prima volta e nello stesso periodo Raffaele Viviani a New York, di aver dato spazio e suscitato un certo interesse, negli Stati Uniti, per la cultura e per il teatro napoletani. Problemi che, secondo Fiore, sono una costante dei testi eduardiani portati in scena da compagnie estere e che sono ben evidenti anche nella *Filumena Marturano* di Gloria Paris, come abbiamo già avuto modo di affrontare.

Fiore, tuttavia, non può che plaudire, portandosi quindi sulla stessa linea dei colleghi americani, l’interpretazione di Turturro: “Ammirevole, infine, la prova d’attore di John Turturro: il quale, giustamente, costruisce un Pasquale Lojacono *in progress*, pilotando dal nevrotico macchiettismo dell’inizio alla dolente e smarrita umanità dell’epilogo”.<sup>70</sup>

In effetti la performance di Turturro risulta eccellente e, di fatto, guadagna una *nomination* per il premio Desk Drama.

In conclusione, nonostante le critiche non proprio eccellenti, *The Souls of Naples* rappresenta in ogni caso il punto più forte per la diffusione e la conoscenza di Eduardo in USA in tempi recenti, nonché una pietra miliare per il Turturro attore teatrale. L’importanza dello spettacolo risiede, infatti, nella volontà di Turturro stesso a dirigerne una versione cinematografica attualmente in fase di pre-produzione, come ci fa sapere Nick Vivarelli su “Variety”,<sup>71</sup> e che si andrebbe ad affiancare alle due

---

«Innanzitutto bravi gli attori – commenta la regista Antonietta De lillo – Eduardo si sente, un poco alla volta se ne avverte la presenza. Turturro è un grande, un raffinato, lui non rappresenta soltanto: interpreta. È un Pasquale Lojacono inedito, certo, ma straordinario, come tutti gli altri». Anche il collega Pappi Corsicato apprezza la compagnia: «Sono veramente bravi e noto che ai napoletani in platea lo spettacolo piace e questo è importante e significativo. È un’operazione interessante, auguriamoci che oltreoceano continuino a scoprire altri nostri autori».

Mico Galdieri, ex presidente dell’ETI, coglie il segno culturale di *Souls of Naples*: «Questi scambi tra Paesi dovrebbero moltiplicarsi. Quanto a Eduardo, penso sia più avvicinabile dagli stranieri che da noi, ormai. E sarebbe una gioia per lui saperlo».

<sup>70</sup> Enrico Fiore, ‘Per Turturro la tammurriata delle anime’, *Il Mattino*, 22 gennaio 2006.

<sup>71</sup> Scrive Vivarelli: “Turturro’s *Souls of Naples*, a film adaptation of Eduardo De Filippo’s famous Neapolitan play *Questi Fantasmi*, which Turturro directed for the stage in New York and Naples, is

precedenti di Eduardo, con Renato Rascel nel 1954, alquanto deludente, e di Renato Castellani, con Vittorio Gassman e Sophia Loren nel 1967. In questo caso il plauso di Fiore per l'interesse nella cultura napoletana è più che meritato.

---

also on track. Turturro has completed the screenplay and producer Domenico Procacci is casting” (Nick Vivarelli, ‘John Turturro goes back on his roots’, *Variety*, 7 settembre 2009).



## 4. *Saturday, Sunday, Monday* di Franco Zeffirelli: Laurence Olivier introduce Eduardo nei repertori

### 4.1 Laurence Olivier recita Eduardo a Londra e in televisione

All'interno della produzione di Eduardo, *Sabato, domenica e lunedì* rappresenta con ogni probabilità una delle migliori opere scritte dal drammaturgo napoletano e, nonostante abbia comunanze tematiche con altre commedie quali *Bene mio e core mio* (1955) e *Mia famiglia* (1955), rispetto a queste, certamente si ritaglia un posto ben definito.

Con questo testo, come sottolinea Federico Frascani, Eduardo raggiunge la sua perfezione poetica rinunciando, una volta tanto, “a dimostrare o a denunciare, limitandosi a trarre i personaggi da una normale, dimessa, realtà quotidiana”.<sup>1</sup> *Sabato, domenica e lunedì* è, nell’ottica di Frascani, una commedia avulsa da ogni intento didascalico tipico di Eduardo, in cui ogni personaggio è stato propriamente definito e risulta, per tanto, plausibile.<sup>2</sup> Il testo si sviluppa in maniera allusiva, mediante frasi non dette, ma insinuate in particolar modo dal protagonista Peppino Priore e riferite alla moglie Rosa, sino ad esplodere, all’interno dell’Atto II, durante la cena familiare a base di ragù napoletano, nell’accusa di un presunto tradimento di Rosa con il vicino di casa Ianniello. Il tono, come sottolinea non solo Frascani, ma anche Franco Zeffirelli, autore della messa in scena londinese del 1973, ricorda il teatro di Čechov che già aveva influenzato Eduardo nella stesura, ad esempio, de *La parte di Amleto*.<sup>3</sup>

*Sabato, domenica e lunedì* può forse essere considerata un’opera meno legata a confini geografici, anche se, a nostro avviso, in essa resta forte la componente napoletana, e in quanto tale ha visto il suo successo estero palesarsi con produzioni in Francia, Portogallo, Australia, solo per fare alcuni nomi, e ovviamente in Gran Bretagna, dove trova una sua versione per il pubblico inglese con *Saturday, Sunday, Monday*, adattamento in inglese di Keith Waterhouse e Willis Hall, regia di Zeffirelli

---

<sup>1</sup> Federico Frascani, *Eduardo* (Napoli: Guida, 2000), p. 99.

<sup>2</sup> Cfr. ibidem.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 103.

e le interpretazioni di Frank Finlay, Joan Plowright e Laurence Olivier. Brevemente dallo stesso Frascani ci vengono forniti dati sulla messa in scena;<sup>4</sup> per ricostruire cronologicamente le fasi che portano alla rappresentazione della commedia eduardiana sulle tavole del National Theatre nel 1973 dobbiamo però rifarci al volume biografico dedicato allo scrittore partenopeo da Maurizio Giammusso.<sup>5</sup>

Nel 1972 lo stesso Eduardo, come già si è detto, porta a Londra *Napoli Milionaria!* nell'ambito della World Theatre Season di Peter Daubeny all'Aldwych, e sin da allora Joan Plowright mostra un interesse nel recitare in inglese *Filumena Marturano*. Il National Theatre, struttura cui fanno capo sia la Plowright che Olivier, opta per *Sabato, domenica e lunedì* sotto consiglio di Franco Zeffirelli che è invitato a dirigere un'altra produzione dopo aver già lavorato con Olivier in *Much Ado about Nothing*. È lo stesso Zeffirelli, in tal senso, a definire *Sabato, domenica e lunedì* un'opera più čechoviana rispetto a *Filumena Marturano* il cui sapore è quello di una commedia drammatico-familiare.

Lo spettacolo, nella versione di Zeffirelli e con protagonisti Frank Finlay (Peppino Priore), Joan Plowright (Rosa) e un Laurence Olivier (Antonio Piscopo) non protagonista, viene portato in scena tre volte, due sulle tavole del palcoscenico, nel 1973 e 1974, e una terza volta in un'interessante versione televisiva curata dallo stesso Olivier e diretta da Alan Bridges nel 1976.

Delle due versioni teatrali, a così breve distanza l'una dall'altra, ce ne parla Frascani: "Per *Sabato, domenica e lunedì* erano state preventivate ventinove repliche. Divennero invece trentasei e al termine delle rappresentazioni ventiquattromila richieste di biglietto restarono insoddisfatte. Perciò Laurence Olivier decise di trasferire la commedia, dal settembre 1974, sulla scena del Majesty's Theatre [sic] [...]."<sup>6</sup>

Un successo di pubblico che, a detta di Giammusso, si trasforma in un affare sia per Eduardo, che per Zeffirelli e il National Theatre, cui si affianca, come vedremo, anche un grande apprezzamento critico.

In effetti *Saturday, Sunday, Monday*, pur non essendo la prima messa in scena anglofona di un testo eduardiano, rappresenta a nostro avviso il debutto definitivo del

---

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 103-105.

<sup>5</sup> Cfr. Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo* (Milano: Mondadori, 1993), pp. 341-343.

<sup>6</sup> Federico Frascani, *Eduardo...cit.*, p. 105.

drammaturgo napoletano sui palcoscenici britannici, con l'utilizzo di ben specifici elementi di regia e di adattamento.

Come si è avuto modo di sottolineare, diverse sono le fasi nella messa in scena di Eduardo sui palcoscenici britannici.<sup>7</sup> Negli anni '70, le versioni zeffirelliane di *Sabato, domenica e lunedì* e di *Filumena Marturano* tendono a sottolineare l'italianità dell'autore e delle sue opere, a differenza di quanto sarebbe accaduto nei decenni successivi, con, ad esempio, *Ducking Out* di Mike Stott da *Natale in casa Cupiello*, in cui si cerca di trasporre il mondo napoletano di Eduardo nella cultura inglese, anche da un punto di vista geografico, creando, in tal modo, veri e propri adattamenti e non semplici traduzioni.

Tornando allo spettacolo in questione, scrive la Anderman: "A central scene of the play is the Sunday lunch for which, in order to create an authentic Neapolitan atmosphere, Zeffirelli decided to make use of real *ragù*."<sup>8</sup> Continua quindi:

In addition to the emphasis on the celebration of food as an essential feature of "Italianness", the key role played by the family in Italy was highlighted through the inclusion in the National Theatre performance programme of a family tree illustrating the relationship between the different members of the Petrone [*sic*] family.<sup>9</sup>

Quanto afferma la Anderman sull'utilizzo di *ragù* vero da parte di Zeffirelli è esatto; ma, a nostro avviso, questa scelta non è da ascrivere esclusivamente alla volontà del regista di evidenziare l'italianità presente nel testo, quanto anche da un rimanere fedele allo spirito di Eduardo. Come ben noto, in Eduardo la componente culinaria ha un ruolo primario e sempre l'autore napoletano ha portato in scena cibo vero. Si pensi ad esempio al caffè di *Questi fantasmi!* e, prima ancora, di *Natale in casa Cupiello* dove si manifesta come un vero e proprio rituale all'interno dell'Atto III.

Il cibo, in Eduardo, trova la sua manifestazione massima proprio in *Sabato, domenica e lunedì*, in cui la preparazione del *ragù* e poi la sua consumazione rappresenta una vera celebrazione collettiva, la cui funzione essenziale, all'interno

---

<sup>7</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Translation and Theatre* (London: Oberon Books, 2005), pp. 257-265.

<sup>8</sup> Ivi, p. 258.

<sup>9</sup> Ibidem.

della commedia, è anche quella di scandire il tempo nei tre atti e di definire i rapporti tra i personaggi principali. Da questo punto di vista, la scelta zeffirelliana di utilizzare cibo vero appare più dovuta ad un'attinenza allo spirito eduardiano che alla volontà di sottolineare elementi tipici italiani.

Il dialogo sul ragù è, ad ogni modo, quello in cui maggiormente si avverte il legame con Napoli e in cui sembrano esserci più problematiche dal punto di vista della traduzione. In effetti il testo di Eduardo appare certamente come aperto a versioni straniere, proprio per la situazione che descrive e che trae origine dal quotidiano, con eccezion fatta per l'elemento del ragù. Si prenda a mo' di esempio la descrizione, alquanto precisa, che ad inizio commedia Donna Rosa fa della preparazione della tipica salsa partenopea nel dialogo con la cameriera Virginia:

ROSA Adesso mi vuoi insegnare come si fa il ragù? Più ce ne metti di cipolla più aromatico e sostanzioso viene il sugo. Tutto il segreto sta nel farla soffriggere a fuoco lento. Quando soffrigge lentamente, la cipolla si consuma fino a creare intorno al pezzo di carne una specie di crosta nera; via via che ci si versa sopra il quantitativo necessario di vino bianco, la crosta si scioglie e si ottiene così quella sostanza dorata e caramellosa che si amalgama con la conserva di pomodoro e si ottiene quella salsa densa e compatta che diventa di un colore palissandro scuro quando il vero ragù è riuscito alla perfezione.

VIRGINIA Ma ci vuole troppo tempo. A casa mia facciamo soffriggere un poco di cipolla, poi ci mettiamo dentro pomodoro e carne e cuoce tutto assieme.

ROSA E viene carne bollita col pomodoro e la cipolla. La buonanima di mia madre diceva che per fare il ragù ci voleva la pazienza di Giobbe. Il sabato sera si metteva in cucina con la cucchiara in mano, e non si muoveva da vicino alla casseruola nemmeno se l'uccidevano. Lei usava o il *tiano* di terracotta o la casseruola di rame. L'alluminio non esisteva proprio. Quando il sugo si era ristretto come diceva lei, toglieva alla casseruola il pezzo di carne di *annecchia* e lo metteva in una sperluinga come si mette un neonato nella *connola*, poi situava la cucchiara di legno sulla casseruola, in modo che il coperchio rimaneva un poco sollevato, e allora se ne andava a letto, quando il sugo aveva *peppiato* per quattro o cinque ore. Ma il ragù della signora Piscopo andava per nominata.

VIRGINIA (*compiacente*) Certo, quando uno ci tiene passione.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Eduardo De Filippo, *Sabato, domenica e lunedì* (Torino: Einaudi, 1982), pp. 5-6.

Il passaggio citato, ad apertura della commedia, è pieno di riferimenti alla tradizione napoletana, utilizzando anche un linguaggio e termini ben specifici che difficilmente posso ritrovare un parallelo in inglese e probabilmente neanche in italiano. E in particolare nella seconda parte della descrizione su come si cucina il ragù che nella versione di Waterhouse e Hall compaiono le modifiche più significative:

ROSA I am sure you do... And what does it taste like? Boiled meat with tomatoes and onion! My mother would have told you how to make *ragu*. "To make *ragu*," she used to say, "takes patience." And she had some patience, my mama! Every Saturday night she was in the kitchen, the ladle in her hand. At this very table. And nothing would make her move away from her casserole dish – if a murderer climbed in through the window she would not move. When it was half-cooked in the casserole dish, she would tip it out those days. When the sauce was ready – just at the right moment – the meat was taken out of the casserole dish and placed in the big pot – carefully, like a new-born babe in its cradle. My mother knew how to make *ragu* all right!<sup>11</sup>

Scompaiono in questo caso alcuni elementi come la proverbiale “pazienza di Giobbe”, modo di dire che, fra l’altro, esiste anche in inglese, o i riferimenti specifici al ragù che “*peppia*”, ovvero “cuoce, scoppietta”. Evitato anche di tradurre “Ma il ragù della signora Piscopo andava per nominata”, come pure la successiva battuta di Virginia “Certo, quando uno ci tiene passione”. Il senso della frase, e l’utilizzo del termine “passione”, stanno evidentemente a significare “impegno”, ovvero “quando uno la fa con impegno”, ma tale frase si trasforma nella versione inglese in “Of course, if you have a passion for cooking”, così come anche l’indicazione registica di *compiacente* viene resa con *politely*.

Stessa resa leggermente erronea viene data, ad esempio, a una successiva battuta di Virginia riferita a Peppino Priore:

VIRGINIA Vostro marito invece non ci va tanto appresso.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Eduardo De Filippo, *Saturday, Sunday, Monday*, adapted by Keith Waterhouse and Willis Hall (London: Heinemann, 1978) p. 4.

<sup>12</sup> Eduardo De Filippo, *Sabato, domenica e lunedì...* cit., p. 7.

La frase, il cui significato sarebbe “A vostro marito non piace molto”, viene così tradotta:

VIRGINIA It's a pity your husband hasn't much of an appetite.<sup>13</sup>

Il gioco linguistico presente nel primo dialogo tra i due protagonisti, in riferimento agli ospiti invitati per il giorno seguente a pranzo, viene invece mantenuto. Leggiamo in italiano:

PEPPINO Chi viene?

ROSA (*aspra*) Chi viene?... Viene tua nuora.

PEPPINO Perché, è nuora solamante a me?

ROSA Mi ero dimenticata che qua si deve parlare con punto e virgola. (*Scandendo*) “Viene nostra nuora con Roberto”.<sup>14</sup>

Al di là del “My/Our daughter-in-law”,<sup>15</sup> il “si deve parlare con punto e virgola”<sup>16</sup> viene ben reso dai due adattatori con: “I apologize! I must always remember to mind my grammar”.<sup>17</sup>

L'italianità riconosciuta dalla Anderman si ritrova nel testo adattato da Waterhouse e Hall, piuttosto, con la presenza di intercalari e parole lasciate in lingua originale. Si pensi, ad esempio, alle parole di saluto e agli appellativi dati ai personaggi (“Signora”, “Cavaliere”, etc.) che sono lasciati rigorosamente in italiano. Così avviene all'ingresso di Rocco e dell'amico Federico:

ROCCO Buona sera.

*Rocco goes over to his mother and kisses her.*

FEDERICO Nice to see you, Signora Rosa.

ROSA Buona sera, Federico.

---

<sup>13</sup> Eduardo De Filippo, *Saturday, Sunday, Monday...* cit., p. 4.

<sup>14</sup> Eduardo De Filippo, *Sabato, domenica e lunedì...* cit., p. 10.

<sup>15</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, *Saturday, Sunday, Monday...* cit., p. 7.

<sup>16</sup> Eduardo De Filippo, *Sabato, domenica e lunedì...* cit., p. 10.

<sup>17</sup> Eduardo De Filippo, *Saturday, Sunday, Monday...* cit., p. 7.

FEDERICO Buona sera, Cavaliere.

PEPPINO Buona sera to you.<sup>18</sup>

Lo stesso si ha all'ingresso di Zia Memé che al suo ingresso saluta, nella versione inglese, "Buona sera, Tutti".<sup>19</sup>

Entrando ora nello specifico della messa in scena e del suo successo critico, nell'ambito dei contributi giornalistici e non sullo spettacolo,<sup>20</sup> di particolare interesse è quello a firma di Jane W. Stedman per "Educational Theatre Journal" che, nella sua analisi, prende in considerazione essenzialmente due elementi. Il primo è la tematica "culinaria" che affianca quella più convenzionale della gelosia tra moglie e marito. Scrive la Stedman:

This is also a play about food, which Franco Zeffirelli, the director, treats with Robertsonian realism – real onions chopped on stage. Peppino's appreciation of his daughter-in-law's cooking is the real cause of Rosa's estrangement; Luigi's present of a cassata is interpreted by Peppino as a sign of adultery; Peppino jealously throws garbage into the stewpot for which Luigi has brought an ingredient. Final concord is represented by everyone back at the table, happily plying knife and fork.<sup>21</sup>

È attraverso il cibo che si veicola la gelosia dei personaggi e attraverso cui esplodono le tensioni tra i vari protagonisti. Questo elemento del cibo, come sottolineato dalla Stedman e precedentemente anche dalla Anderman, si riscontra anche nelle critiche inerenti le altre produzioni di *Saturday, Sunday, Monday*.

La Stedman volge anche l'attenzione alla natura, a detta sua, di copione da repertorio di *Saturday, Sunday, Monday* che "can be undertaken only by a repertory company, and perhaps Olivier chose it to insist that the National Theatre is a true

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 11.

<sup>19</sup> Ivi, p. 19.

<sup>20</sup> Cfr. anche gli articoli apparsi su "Il Mattino" di Napoli l'8 settembre e il 26 ottobre 1973.

<sup>21</sup> Jane W. Stedman, 'Saturday, Sunday, Monday by Eduardo De Filippo', *Educational Theatre Journal*, vol. 26, n. 1 (Mar. 1974), p.118. La Stedman fa riferimento al realismo proprio della drammaturgia dell'irlandese Thomas William Robertson (1829-1871). Robertson è noto per una serie di lavori realistici e naturalistici prodotti a Londra nel tardo 1860. I suoi lavori prendevano spunto da soggetti tratti dalla vita contemporanea britannica, in confronto alla produzione melodrammatica del teatro vittoriano. Sulla sua figura si vedano Maynard Savin, *Thomas William Robertson: His Plays and Stagecraft* (Providence: Brown University Press, 1950) e William Tydeman (editor), *Plays by Tom Robertson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

repertory company in which leading actors undertake small roles”.<sup>22</sup> Si tratta di una considerazione che punta l’indice sulla componente attoriale e sulla necessità di avere una compagnia stabile (“a repertory company) per valorizzare il testo. Emblematico il fatto che lo stesso Olivier, dotato di grande senso dei tempi comici, si presti a rivestire i panni di un personaggio minore come Antonio Piscopo, mentre i due principali sono affidati a Frank Finlay (Peppino) e Denis Quilley (Ianniello). Dal punto di vista del giudizio sugli attori, grande risalto viene data all’interpretazione di Joan Plowright e di Finlay. A proposito della Plowright, la Stedman scrive:

Rosa is Joan Plowright’s most suitable role in years. Her first act is her best – waving a kitchen knife, full of wisdom and recipes, with an underlying tension and bitterness when Peppino enters. She has a virtuoso hysteria in Act Two, but in Act Three Miss Plowright’s treatment of Rosa’s prostration giving way to brisk domesticity suggests more an English Mum than an Italian *mater familias*.<sup>23</sup>

Nell’ottica della Stedman, quindi, nell’interpretazione della Plowright ci sono dei caratteri che sarebbero più ascrivibili all’immagine di una donna britannica, che a quella madre italiana. Anche in questo caso si tratta di un giudizio discutibile, che andrebbe a cozzare con il senso di italianità notato dalla Anderman. L’interpretazione della Plowright, più che riferirsi ad una cultura nazionale, britannica e non italiana, prende le mosse semplicemente dal carattere individuale dell’attrice. Un giudizio positivo è dato anche all’interpretazione di Finlay.

Notazione interessante riguarda l’utilizzo dell’accento italiano, anche se con risultati alterni:

The cast speak “Italian” with varying degrees of success. They reportedly rehearsed in very heavy accents, lightened and more “natural” for performance; however only Finlay and Nicholas Clay are completely consistent.<sup>24</sup>

La recitazione con accento italiano da parte degli interpreti presenta una problematica non da poco. Ancora difficile stabilire chi fosse responsabile di questa

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.



scelta. Zeffirelli, pur avendo una buona conoscenza dell'inglese, non era abbastanza esperto della lingua per poter rendersi conto della vasta gamma di accenti "italiani" utilizzata dagli attori. La decisione quindi di recitare in questo modo sembra essere stata degli stessi attori, senza la consapevolezza del regista.

Lo spettacolo zeffirelliano risulta il punto di svolta nella fruizione di Eduardo in Gran Bretagna, poiché, sebbene ci fossero già stati poco fortunati esempi precedenti sia nel Regno Unito che negli Stati Uniti, è l'ingresso dell'autore napoletano nei repertori di lingua inglese. Un successo di pubblico e di critica per *Saturday, Sunday, Monday* che viene anche testimoniato dai premi conferiti allo spettacolo, tra cui quello dell'"Evening Standard" come migliore commedia dell'anno.

Si tratta comunque di una fortuna che non arrivò al testo nella sua messa in scena americana, diretta nel 1974 dallo stesso Zeffirelli, con Eli Walach e Sada Thompson presso il Martin Beck Theatre di New York. Questa produzione si risolse in un vero fallimento; condannato sia dalla critica che dal pubblico, lo spettacolo chiuse dopo poche serate. Una ricostruzione dell'insuccesso viene dal volume di Giammusso;<sup>25</sup> il vero problema fu causato dalla impossibilità di Zeffirelli, ancora impegnato con le repliche londinesi, di preparare in prima persona tutto lo spettacolo, riducendosi a dirigere solo le ultime due settimane di prove, e affidando le prime due ad un suo assistente. Ne nasce una disputa, sulle colonne di quotidiani americani, italiani e inglesi, tra lo stesso Zeffirelli ed Eduardo che accusava il regista fiorentino del fiasco. Una motivazione di tale insuccesso viene ricercata dalla Anderman che scrive: "the fact that the audience could not only see but also smell the *ragù* gave rise to a variety of comments in the American critical reviews".<sup>26</sup> E ancora: "On the whole it was clear that New York audiences, accustomed to a different form of Italian ethnicity, did not share the ideas about 'Italianness' embraced by British theatregoers".<sup>27</sup>

Ma al di là dell'aneddotica, per comprendere la matrice del fiasco newyorkese, importante è piuttosto l'elemento giustamente sottolineato dalla Anderman, cioè il diverso modo di porsi del pubblico americano rispetto a quello britannico e la differente relazione che entrambi hanno con il concetto stesso di "italianità". Il

---

<sup>25</sup> Cfr. Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo...* cit., p. 345.

<sup>26</sup> Gunilla Anderman, *Europe on Stage...* cit., p. 259.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

pubblico americano sembra, in effetti, avere non pochi problemi nella ricezione dei testi del Nostro, come ben si evince dal numero di produzioni eduardiane americane, rispetto a quelle britanniche, e ai giudizi non sempre lusinghieri, tranne in alcuni casi come la recente versione di *Napoli Milionaria!*.

La stessa messa in scena zeffirelliana del 1973-74 è alla base della riduzione televisiva che vede protagonisti gli stessi Joan Plowright, Frank Finlay e Laurence Olivier nei ruoli che avevano ricoperto a teatro, con Edward Woodward a sostituire Denis Quilley nei panni di Ianniello. Attraverso la visione di questa versione, diretta da Alan Bridges e facente parte di un ciclo di opere teatrali interpretati per la televisione da Olivier in maniera non dissimile da quanto Eduardo fece con il suo teatro, è effettivamente possibile rendersi conto dell'italianità che sembra essere la nota chiave della versione inglese. In effetti la cosa che maggiormente colpisce e in cui si evidenzia questo elemento è lo stile di recitazione di tutti gli attori che sottolineano il loro essere napoletani utilizzando un inglese dal forte accento e dalla cadenza italiani.

Come detto all'inizio, il *Saturday, Sunday, Monday* televisivo è una riduzione della versione teatrale degli anni precedenti e sono presenti numerosi tagli e omissioni di parti che nell'adattamento di Waterhouse e Hall per il palcoscenico erano rimaste inalterate.

Si pensi all'ingresso di Peppino Priore che qui entra in scena con leggero anticipo rispetto all'originale; si aggiungano la riduzione, in particolar modo all'interno dell'Atto I, di battute e dialoghi di Antonio e Federico, ma soprattutto l'eliminazione di personaggi, a detta degli adattatori, secondari e non essenziali allo svolgimento della trama, ovvero il dottor Cefercola e Raffaele, fratello di Peppino, le cui battute sono in parte deputate agli altri personaggi non protagonisti. I tagli e le modifiche sono tuttavia da riscontrarsi, essenzialmente, nel primo Atto della commedia, quella preparatoria al pranzo domenicale e all'esplosione della gelosia di Peppino Priore, mentre una maggiore fedeltà si riscontra nella seconda e terza parte.

Dalla visione della versione televisiva si può anche avere un'idea sulla scenografia che, plausibilmente, era stata approntata per le versioni teatrali precedenti. Vi si ha una casa dal sapore antico, elegantemente arredata, con cucina vecchio stile, ampia e abitabile in cui si vive il primo atto per la maggior parte, una

sala da pranzo con un grande tavolo per il secondo, un soggiorno anch'esso arredato in maniera tale da rispecchiare l'idea di italianità, ma che, allo stesso tempo, ricalca le indicazioni dello stesso Eduardo:

Ampia e linda cucina. L'arredamento è costituito da cose antiche e modernissime. Sulla parte di fondo, accanto al finestrone, sono state disposte in ordine simmetrico una diecina di antiche forme di legno di cappelli e numerosi attrezzi del mestiere. Nel medesimo punto ci sta un fornello di ferro a quattro zampe, malfermo e arrugginito, e un piccolo tavolo dal ripiano massiccio unto e bruciacchiato dall'uso. Siamo alla conclusione di una magnifica giornata di marzo. L'ultimo sole che entra dall'ampia finestra indora le pareti e fa brillare la nutrita batteria di pentole in rame, fuori d'uso, che è lì, tutta intorno, al solo fine di testimoniare l'antica tradizione e la solidità finanziaria della famiglia Priore. [...]<sup>28</sup>

E ancora nell'Atto II, la descrizione della tavola da pranzo che sarà anche scena del terzo atto:

Camera da pranzo.

Un tavolo ovale apparecchiato per dodici occupa quasi tutta la stanza. Sulla candida tovaglia fragrante di bucato, spiccano le posate d'argento, e un magnifico centro di garofani schiavoni e i piatti del variopinto servizio di porcellana. La cristalleria, al completo, di gradevole stile ottocentesco, scintille più di ogni altro oggetto al sole che entra dall'ampio balcone e investe fin dove può la mensa domenicale. Se non fosse per la vecchia giacca di Antonio, che egli stesso, incurante, ha gettato su di un angolo del tavolo insieme al drappo nero, dentro cui il sarto gli ha portato avvolto l'abito nuovo da provare, il colpo d'occhio sarebbe completo.<sup>29</sup>

L'impossibilità di reperire e visionare la versione televisiva eduardiana di *Sabato, domenica e lunedì*, pur filmata nel 1962, rende non attuabile un confronto diretto tra l'adattamento curato da Bridges e dallo stesso Olivier con l'originale di Eduardo, ma un parallelo è possibile con la trasposizione anch'essa televisiva, poi ridotta a cinematografica, diretta da Lina Wertmüller con Sophia Loren (Rosa), Luca De Filippo (Peppino), Luciano De Crescenzo (Ianniello) e un ricca compagine di attori provenienti dalla tradizione teatrale napoletana come Enzo Cannavale, Pupella

---

<sup>28</sup> Eduardo De Filippo, *Sabato, domenica e lunedì...* cit., p. 5.

<sup>29</sup> Ivi, p. 37.

Maggio, Nuccia Fumo e Mario Scarpetta. Anche in questo caso vi sono tagli e modifiche come lo spostamento dell'azione dalla Napoli anni '50 alla Pozzuoli fascista e a cambiamenti in alcuni personaggi come Ianniello che da contabile diviene geologo.

Interessante l'impostazione scenica che riprende meno fedelmente le indicazioni di Eduardo, in particolare per quanto riguarda la sala da pranzo dove manca il grande tavolo ovale, ma che nella descrizione della cucina trova anche molti paralleli con quanto si può vedere nella versione di Bridges. Interessante notare, inoltre, come l'inizio dei due adattamenti filmici abbiano un inizio pressoché identico, dedicando l'introduzione della commedia alla figura di Peppino Priore, mostrato mentre torna a casa con lo sguardo già pieno di rancore e disappunto, facendo quindi uscire la commedia di Eduardo dalle mura domestiche.

#### **4.2 Le altre versioni di *Saturday, Sunday, Monday***

Il *Saturday, Sunday, Monday* di Waterhouse e Hall trova altre produzioni tutte, esclusa quella di Birmingham al Rep Theatre, di gran lunga inferiori per intenti e impatto alla versione zeffirelliana.

Una prima messa in scena si ha nel 1980 al Geoffrey Whitworth Theatre di Crayford con la regia di Peter Morris e con Colin Hill, nei panni di Peppino, e Daisy May Mulcahy. Un'ulteriore produzione è quella del 1996 presso il Minack Theatre di Cornwall nel luglio 1996 da parte del West Cornwall Theatre Group, cui segue nell'ottobre 1998 il *Saturday, Sunday, Monday* diretto da Colin Hickman con David Pearson e Susi Thornton come protagonisti presso il Travellers Studio Theatre di Hatch End. Anche Hickman, come prima di lui Zeffirelli e come sottolineato dalla Anderman e dalla Stedman per lo spettacolo del 1973, punta molto sull'elemento culinario, spiegando l'importanza del ragù per Rosa Priore nello stesso programma di sala. Scrive, infatti, il regista: "the preparation, cooking and eating have in them

something of a religious ritual”.<sup>30</sup> E ancora: “The dish is prepared and cooked with love on Saturday night, served ‘fit to be confessed and blessed’ at Sunday lunch, and Rosa expects it to be eaten with love too”.<sup>31</sup>

Di maggiore interesse e impegno produttivo è il *Saturday, Sunday, Monday* in scena nel 1991 a Birmingham, presso il Rep Theatre, con la regia di Anthony Clark e le interpretazioni di Sandra Voe, Fred Pearson e un cast di ben diciassette attori. Anche in questo caso, come per Zeffirelli, le critiche sono per la maggior parte entusiastiche con Jo Rodgers che parla di “a feast not to be missed”<sup>32</sup> e afferma ancora “the Rep have succeeded admirably in this rich production, a treat not to be missed”.<sup>33</sup> Di particolare fascino, agli occhi dei critici, e comunque al centro della maggior parte delle recensioni la scenografia utilizzata per lo spettacolo e creata da Paul Dart. Se in effetti, per lo spettacolo del 1973, lo stesso Zeffirelli aveva disegnato i due set rappresentanti la cucina e il salotto con l’enorme tavolo ovale, Dart imposta il tutto in maniera magniloquente, dando vita non a due, ma a ben tre ambienti, come ben si può notare dalle foto di scena conservate alla Central Library di Birmingham. Si ha, in effetti, una scenografia divisa su due piani, con quello inferiore che rappresenta prima la cucina e poi la camera da pranzo con il grande tavolo, mentre in quella superiore abbiamo la rappresentazione dell’esterno di casa Priore, con vari balconi praticabili che rappresenterebbero la facciata di un tipico palazzo del Sud Italia.

Questa scenografia, sicuramente la più complessa tra le varie produzioni di *Saturday, Sunday, Monday*, rappresenta, a detta di Bob Haywood, “a marvellously-colourful evocation of a sun-soaked southern Italian apartment block”,<sup>34</sup> giudizio condiviso con Fred Norris.<sup>35</sup> Se il primo impatto è, in effetti, sorprendente, non mancano critiche, come quella espressa da Michael Schmidt sulle colonne del “Daily Telegraph”:

---

<sup>30</sup> Nota di Colin Hickman all’interno del programma di sala di *Saturday, Sunday, Monday*, prodotto da Proscenium presso il Travellers Studio Theatre (21-24 Ottobre 1998).

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Jo Rodgers, ‘Emotions bubble in real dish of a play’, *Sutton Coldfield Observer*, 22 marzo 1991.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Bob Haywood, ‘A winning weekend’, *Sunday Mercury*, 10 marzo 1991.

<sup>35</sup> Cfr. Fred Norris, ‘Italian feast’, *Birmingham Evening Mail*, 6 marzo 1991.

Paul Dart's sets are too vast: there is none of the claustrophobia which drives de Filippo's Neapolitan comedy. This is a play, which might have been happier in a studio space.<sup>36</sup>

Schmidt concentra le sue critiche anche sulle scelte del regista Anthony Clark:

It would certainly have been happier had Anthony Clark not required his cast to speak in Italian accents that are neither consistent with one another nor successfully maintained.<sup>37</sup>

Nonostante queste critiche il giudizio su *Saturday, Sunday, Monday* appare in linea generale positivo come si evince dalla lettura di altre testate quali il "Birmingham Post", dalle cui pagine Terry Grimley parla di una commedia ravvicinabile a Čechov e ad Alan Ayckbourn.<sup>38</sup> Anche per Grimley l'utilizzo dell'accento italiano risulta all'inizio fastidioso, ma le movenze degli attori, ritenute dal critico tipicamente italiane, rendono quasi naturale l'uso dell'accento italiano, rispetto a un più corretto, quanto straniante inglese.

Non dalla versione di Waterhouse e Hall, ma da un adattamento di Thomas Simpson, è lo statunitense *Saturday, Sunday, Monday*, andato in scena nel dicembre 1994 al Long Wharf Theater a New Haven, nel Connecticut, con la regia di Arvin Brown e Lauren Klein e James Andreassi come protagonisti. Lo spettacolo viene poco apprezzato dalla stampa, come si può ben intendere dalla recensione di Alvin Klein su "The New York Times". Scrive il critico che il cuore della commedia vero risiede nel terzo atto, nel perdono che segue la gelosia, al lunedì: "This is the play's lifeline. The Long Wharf staging, which suffers an absence of brio and an excess of lumpiness, doesn't get it".<sup>39</sup> Anche in questo caso criticato l'uso dell'accento forzatamente italiano: "The cast is not imbued with a sense of ensemble or graspable consistent dialect".<sup>40</sup> All'interno del suo articolo Klein ricorda il fallimento rappresentato dalla precedente versione americana del testo di Eduardo, nel 1974, e sembra che in effetti *Saturday, Sunday, Monday* non si presti bene al gusto del pubblico statunitense.

---

<sup>36</sup> Michael Schmidt, 'A lukewarm dish', *Daily Telegraph*, 11 marzo 1991.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Cfr. Terry Grimley, 'Relative madness coming to the boil', *Birmingham Post*, 6 marzo 1991.

<sup>39</sup> Alvin Klein, 'Family, Family and Family', *The New York Times*, 4 dicembre 1994.

<sup>40</sup> Ibidem.

## 5. *Filumena Marturano*: la commedia più tradotta e rappresentata\*

Tra le più celebri e celebrate commedie di Eduardo, *Filumena Marturano* è probabilmente la maggiormente tradotta e rappresentata nel mondo anglofono. Già nel 1956, negli stessi anni, quindi, in cui *Questi fantasmi!* debuttava in Gran Bretagna, a Oxford per la precisione, la versione inglese di *Filumena Marturano* andava in scena a Broadway, negli Stati Uniti, con il titolo di *The Best House in Naples* e l'adattamento di F. Hugh Herbert. La produzione, presso il Lyceum Theatre, si concluse in un fiasco clamoroso, chiudendo i battenti il 27 ottobre dopo appena tre giorni di rappresentazioni.<sup>1</sup>

Nonostante ciò, a partire dagli anni '70, a seguito dello sdoganamento di Eduardo da parte di Laurence Olivier e della compagnia del National Theatre di Londra, il testo diviene il più rappresentato, complice anche la versione cinematografica, *Matrimonio all'italiana* (1964) diretta da Vittorio De Sica e con protagonisti Marcello Mastroianni e Sophia Loren. In effetti, la pellicola ebbe un successo notevole all'estero, conquistando anche le candidature ai premi Oscar, nel 1965, per la miglior pellicola straniera e, nel 1964, per la Loren come miglior attrice. Per molto tempo, quindi, il nome di Eduardo viene associato alla pellicola, come d'altronde già avvenuto per il fratello Peppino, la cui fama, nel mondo anglofono, era legata alla sua partecipazione al film *Boccaccio '70* (1962), nel segmento diretto da Federico Fellini *Le tentazioni del dott. Antonio*.<sup>2</sup>

Escludendo la versione del 1956, cinque sono le principali versioni di *Filumena Marturano* in lingua inglese, due delle quali, a firma di Eric Bentley e Carlo Arditò, non videro una messa in scena, e altre, invece, adoperate per diverse produzioni.<sup>3</sup>

---

\* A causa del gran numero di testi dal titolo *Filumena Marturano* a firma di Eduardo De Filippo, nelle sue differenti versioni, si preferisce essere il maggior precisi possibile nella indicazione delle varie edizioni citate in modo tale da facilitarne la fruizione.

<sup>1</sup> Sul numero di repliche dello spettacolo vi sono dati discordanti presenti nelle varie bibliografie. Gunilla Anderman parla di circa dieci repliche. I dati di riferimento su cui ci si è basati provengono dall'Internet Broadway Database.

<sup>2</sup> Su Peppino e la sua fama nel mondo anglofono legata a Federico Fellini si rimanda a Peter Daubeny, *My World of Theatre* (London: Jonathan Cape, 1971), pp. 211-218.

<sup>3</sup> A queste va aggiunta anche una traduzione minore di Maryclaire Odorico, per conto dell'Istituto Italiano di Cultura di Toronto, andata in scena l'11 e il 12 marzo 2009 presso lo York Woods Library Theatre della città canadese.

Si parta quindi, dai primi due, per poi procedere in ordine cronologico.

### 5.1 Le *Filumena Marturano* di Bentley e Ardito

Solo pubblicate e mai andate in scena sono le versioni di *Filumena Marturano* tradotte da Eric Bentley e Carlo Ardito.

La prima di queste, a firma di Bentley, trova posto nel volume *The Genius of the Italian Theater* dove la traduzione inglese di Edauro compare insieme a quella di opere di altri autori, come Torquato Tasso (*Aminta*), Giordano Bruno (*Il candelaio*), Carlo Gozzi (*Turandot*) e Luigi Pirandello (*Enrico IV*) ed è accompagnato da due saggi a firma di Bentley e Harold Acton.<sup>4</sup>

Nella sua recensione al volume eduardiano di Ardito, Mimi Gisolfi D'Aponte mette acutamente a confronto le versioni di *Filumena Marturano* dell'inglese Ardito e dell'anglo-americano Bentley.<sup>5</sup> In effetti, se la versione di Ardito appare alquanto fedele e conforme al gusto britannico, il testo di Bentley è una traduzione libera che vira quasi verso l'adattamento, che è "infinitely better suited to an American theatre audience".<sup>6</sup> Non concordiamo con il giudizio della Gisolfi D'Aponte, poiché la traduzione di Bentley sembra sì rendere alcuni punti liberamente per adattarsi al gusto americano, ma andando a perdere, in tal modo, molte delle parti chiavi della commedia eduardiana. Bentley si prende libertà nel rendere il testo originale, aggiungendo elementi totalmente inesistenti, a cominciare dal sottotitolo *A Mother's a Mother*.

Il sottotitolo corrisponde, in realtà, alla battuta aggiunta alla fine dell'Atto I e dell'Atto III, che costituisce una sostituzione del noto "e figlie so' ffiglie". Leggiamo parte del famoso monologo di Filumena nella prima parte della commedia:

---

<sup>4</sup> Cfr. Eric Bentley, *The Genius of the Italian Theater* (New York: Mentor Books – The New America Library, 1964), pp. 439-510.

<sup>5</sup> Cfr. Mimi Gisolfi D'Aponte, 'Three Plays by Eduardo De Filippo', *Italica*, Vol. 55, n. 2, Theatre (Summer 1978), pp. 283-286.

<sup>6</sup> Ivi, p. 284.



FILUMENA (*rievocando il suo incontro mistico*) Erano ‘e tre doppo mezanotte. P’ ‘a strada cammenavo io sola. D’ ‘a casa mia già me n’ero iuta ‘a sei mise. [...] «C’aggi’ ‘a fa’? Tu saie tutto... Saie pure peché me trovo int’ ‘o peccato. C’aggi’ ‘a fa?» Ma essa zitto, nun rispunenva. (*Eccitata*) «E accusí ffaie, è ove’? Cchiú nun parle e cchiú ‘a gente te crede?... Sto parlanno cu’ te! (*Con arroganza vibrante*) Rispunne!» (*Rifacendo macchinalmente il tono di voce di qualcuno a lei sconosciuto che, in quell momento, parlò da ignota provenienza*) «’E figle so’ ffiglie!» Me gelaie. Rummanette accusí, ferma.<sup>7</sup>

La frase cardine dell’intera commedia, che verrà ripetuta più volte, si trasforma in: “mother’s a mother!”.<sup>8</sup> La resa, a nostro avviso, appare davvero poco idonea, in quanto sposta l’attenzione dall’immagine dei figli a quella della madre, lasciando fuori, quindi, il ruolo che Domenico Soriano dovrà rivestire secondo le intenzioni di Filumena.

Bentley agisce, in particolare, sui finali degli atti, facendoli chiudere con i nomi propri di alcuni personaggi, nell’ordine: Rosalia Solimene, Domenico Soriano e Filumena ormai divenuta Filumena Soriano.

Se nell’originale eduardiano l’Atto I si conclude con la battuta di Domenico e il nome di Filumena (“T’arricuorde sta resata... Filumena Marturano!”),<sup>9</sup> dice Domenico), Bentley aggiunge uno scambio di battute, poco felice, tra Rosalia e Filumena:

ROSALIA You hear that laugh, Donna Filumena, you remember that horrible laugh? And what a horrible, nasty thing to say, too! (*Rosalia is weeping*).

FILUMENA (*relaxing*) Sit down, Rosalia (*As Rosalia sits at the opposite end of the table, Filumena realizes that the cold supper is before them*) Our supper’s all ready, you see (*Rosalia dries her tears and begins to smile*) And that wasn’t what the voice said, it said: “A mother’s a mother,” Rosalia Solimene! (*She is enjoying the food*).<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’, in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, (Torino: Einaudi: 1995), p. 207.

<sup>8</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’, translated by Eric Bentley, in Eric Bentley, *The Genius of the Italian Theater...* cit., p. 464.

<sup>9</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., p. 213.

<sup>10</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., translated by Eric Bentley, in Eric Bentley, *The Genius of the Italian Theater...* cit., p. 471.

Stesso discorso vale per l'Atto II dove troviamo "The hundred lire are for you, I hope you'll find it useful – even if you can't buy a son with it, Domenico Soriano!"<sup>11</sup> e, soprattutto nel terzo, dove Domenico, a conclusione della commedia, afferma "A mother's a mother, and sons are sons, Filumena Soriano".<sup>12</sup> Finalmente il riferimento ai figli, oltre che alla madre, fa eco all'originale:

DOMENICO [...] 'E figlie so' ffiglie... E so' tutte eguale... Hai ragione, Filume', hai ragione tu!... (*E tracanna il suo vino, mentre cala la tela*).<sup>13</sup>

Anche qui abbiamo nel testo eduardiano il nome della protagonista all'interno della battuta, e Bentley aggiunge, non senza giustificazioni, il cognome da sposata della donna, la cui conquista rappresenta uno dei nodi focali dell'azione. Tuttavia, concludere i tre atti con la citazione dei nomi dei personaggi appare, a nostro avviso, senza senso nel modo attuato da Bentley. Invece di concludere con il nome di Rosalia Solimene, personaggio secondario, più opportuno sarebbe stato lasciare e tradurre fedele la battuta finale del primo atto, pronunciata da Domenico, in modo tale da avere Filumena Marturano (Atto I), Domenico Soriano (Atto II) e, finalmente, Filumena Soriano (Atto III). Solo in questo caso la scelta di Bentley apparirebbe realmente giustificata.

Più letterale è la versione di Carlo Ardito. Di questa già abbiamo notizia dalla lettura del volume di Giammusso,<sup>14</sup> in cui possiamo leggere di come Ardito avesse approntato la sua traduzione di *Filumena Marturano* per Laurence Olivier senza che questi l'avesse richiesta. Infatti Olivier, senza neanche leggerla, la scarta e opta per la traduzione di Waterhouse e Hall, che già si erano occupati di *Sabato, domenica e lunedì*. Concordiamo con la Gisolfi D'Aponte, nel ritenere la resa di Ardito alquanto fedele all'originale eduardiano, ma allo stesso tempo capace di dare "an authentic English representation of Eduardo's dramaturgy".<sup>15</sup>

Si prenda ad esempio l'inizio della commedia e le prime battute di Domenico Soriano: "Pazzo, pazzo, pazzo! Ciento vote, mille vote!... Io songo n'ommo 'e

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 495.

<sup>12</sup> Ivi, p. 510.

<sup>13</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., p. 248.

<sup>14</sup> Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo* (Milano: Mondadori, 1993), p. 344.

<sup>15</sup> Mimi Gisolfi D'Aponte, *Three Plays by Eduardo De Filippo*... cit., p. 285.

niente! Io m'aggia mettere nanz' 'o specchio e nun m'aggi' 'a stancà maie 'e me sputa nfaccia".<sup>16</sup>

Mentre Bentley rende semplicemente "Fool! Fool! Fool!!!... Am I a man? I should go to a mirror and spit in my face!",<sup>17</sup> Ardito cerca di tradurre letteralmente ogni singola espressione e frase di Eduardo. Si legga quindi la resa di Ardito della frase sopra citata: "I'm a fool, a fool, a bloody fool!... I'm just a nonentity! I ought to stand in front of the mirror and keep spitting at myself".<sup>18</sup> A parte la climax su "fool" e "bloody fool", non presente nell'originale dove abbiamo solo la ripetizione di "pazzo", Ardito vuole rendere fedelmente il significato di quanto ha espresso Eduardo. Ci troviamo così, ad esempio, di fronte a "nonentity" per "ommo 'e niente".

Tra le due versioni sinora analizzate, quella di Bentley e quella di Ardito, riteniamo ad ogni modo questa seconda migliore nella resa, poiché, pur attestandosi come traduzione maggiormente letterale, risulta fedele allo spirito eduardiano e al suo mondo, senza perdere il significato delle sue parti più simboliche.

## **5.2 La *Filumena Marturano* di Olivier e Plowright**

Come detto in precedenza, pur avendo ricevuto una copia tradotta da Ardito, Laurence Olivier la fa rispedire al mittente senza neanche leggerla, optando per la traduzione di Willis Hall e Keith Waterhouse. In effetti, come si evince dalla lettura di Giammusso, *Filumena Marturano* è l'opera verso cui Oliver e Joan Plowright si erano subito orientati con il loro National Theatre per poi dirigersi, sotto suggerimento del regista Franco Zeffirelli, su *Sabato, domenica e lunedì*.<sup>19</sup>

Anche in questo caso, come per *Saturday, Sunday, Monday*, si ha una doppia vita del testo che vede una messa in scena londinese di grande successo, e una

---

<sup>16</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., p. 200.

<sup>17</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano'... cit., translated by Eric Bentley, in Eric Bentley, *The Genius of the Italian Theater*... cit., p. 456.

<sup>18</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano', in Eduardo De Filippo, *Three Plays*, translated by Carlo Ardito (London: Hamish Hamilton, 1976), pp. 179-180.

<sup>19</sup> Cfr. Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo*... cit., p. 342.

americana che si rivela un flop al pari delle precedenti esperienze di Eduardo negli Stati Uniti. L'insuccesso di *Saturday, Sunday, Monday* a New York ritarda la produzione di *Filumena* a Londra, a causa dei dissapori che si vengono a creare tra Eduardo e Zeffirelli, incaricato da Olivier anche di questa regia, e bloccando il progetto del National Theatre. Così si legge in Giammusso:

Olivier, che non sapeva questi retroscena, o almeno sapeva solo quello che era apparso sui giornali, non capiva perché Eduardo avesse deciso di bloccare la produzione di *Filumena*, rifiutando la regia già concordata. Non lo capiva e questo lo mandava in bestia. Lo riteneva un vero sgarbo sul piano dell'amicizia, e una dimostrazione di scarsa fiducia nelle sue capacità artistiche di attore, regista e produttore. C'era un contratto e voleva che fosse rispettato. Minacciò di ricorrere agli avvocati e rischiò di distruggere un'amicizia alla quale tutti tenevano. Fu quello il momento della discrezione, del suggerimento affettuoso, della mediazione amichevole: fu quello il momento di Isabella che scrisse a Joan per spiegare, più che per convincere. Scrisse, forse, anche superando le intenzioni stesse del marito. Ma riuscì a rasserenare il clima. Così, un po' per le pressioni degli Olivier, un po' per quel contratto firmato in tutt'altro stato d'animo, un po' per quel fondo di affetto che pure continuava ad avere per Franco, come per un figlio discolo e irricoscente, Eduardo cambiò idea.<sup>20</sup>

Il progetto riprende e porta al debutto il 7 ottobre 1977 a Norwich, cui segue, un mese dopo circa, quello londinese presso il Lyric Theatre.

Prima di procedere all'esame dello spettacolo londinese e quindi della sua messa in scena statunitense, è opportuno analizzare brevemente la resa del testo da parte degli adattatori Waterhouse e Hall.

Nella comparazione dei due testi risalta immediatamente il taglio subito dalla lunga didascalia eduardiana, la più lunga e complessa del suo teatro, che nell'edizione italiana copre ben tre pagine, con una minuziosa descrizione dell'ambiente e della posizione dei due personaggi principali Filumena e Domenico. Scrive Anna Barsotti che “nella didascalia iniziale il rapporto fra i due simula un incontro di pugilato prima che suoni il gong. La scena appare delimitata agli angoli da quattro personaggi in posizione immobile”.<sup>21</sup> E ancora: “Bloccando il tempo e i personaggi prima dell'azione, il drammaturgo crea la *suspense* e si mette,

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 348-349.

<sup>21</sup> Anna Barsotti, 'Nota storico-critica', in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., p. 186.

furbescamente, dalla parte del pubblico: e, per la disposizione chiasmica degli attori-personaggi in scena, lo spettatore prova l'impressione di trovarsi al centro del quadro".<sup>22</sup>

Nonostante i tagli, Hall e Waterhouse rispettano la descrizione che Eduardo dedica ai personaggi principali, sacrificando solo le parole spese dall'autore napoletano per i secondari Rosalia Solimene e Alfredo Amoroso.<sup>23</sup>

Altri tagli vengono operati all'interno delle battute, con l'eliminazione di frasi che, almeno per il pubblico italiano, sono le più celebri della commedia. Manca, ad esempio, nello sfogo iniziale di Domenico il celeberrimo "Io t'accido e te pavo tre sorde. Na femmina comm' a tte tanto se pava: tre sorde!",<sup>24</sup> che si trasforma in "I'll see you in your grave first, woman".<sup>25</sup>

Di contro un'aggiunta, a nostro avviso inutile, si ha nel secondo sfogo di Domenico. Qui Domenico chiude con: "E te distruggo, Filume', te distruggo! (*Pausa*)".<sup>26</sup> Nella loro versione Waterhouse e Hall, al più letterale "Watch me, Filumena. I am going to destroy you",<sup>27</sup> aggiungono un fuori luogo e davvero sgradevole "Prostitute!"<sup>28</sup> come battuta finale di Domenico.

Innesti di battute del tutto nuove sono presenti nel primo confronto verbale tra i due protagonisti. Nell'originale leggiamo:

DOMENICO (*con disprezzo*) Statte zitto, Alfre'. (*Deciso*) E 'o miédeco pava! Isso pava pe' quant'è certo Dio! Pecché isso è stato d'accordo, nun pò essere in buona fede. (*A Filumena, con malizia*) Ha mangiato, è ove'?... Ll'he dato denare...

FILUMENA (*nauseata*) E chest capisce tu: e' denare! E cu' 'e' denare t'he accattato tutto chello ca he voluto! Pure a me t'accattaste cu' e' denare! Pecché tu ire Mimí Soriano: 'e meglio sarte, 'e meglio cammesare... 'e

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 187.

<sup>23</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall (London: Samuel French, 1978), pp. 1-2.

<sup>24</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., p. 200.

<sup>25</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p. 2.

<sup>26</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., p. 200.

<sup>27</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p. 3.

<sup>28</sup>

Ibidem.

cavalle tueie currevano: tu ‘e ffacive correre... Ma Filumena Marturano ha fatto correre essa a te! [...]<sup>29</sup>

Segue quindi il lungo sfogo di Filumena. I due adattatori britannici inseriscono invece una battuta di Domenico che va ad interrompere Filumena ad inizio del suo discorso:

DOMENICO Shut up! He’ll suffer for this. I will make him suffer for it. He was in your clutches, wasn’t he? You tell me the truth – you bought him.

FILUMENA (*disgustedly*) Bought. Bought, bought. You think you can buy anything and everything and anybody.

DOMENICO Yes! Often enough. I’ve bought and paid for you!<sup>30</sup>

La battuta di Domenico, anche in questo caso senza una vera ragion d’essere, sembra piuttosto determinata in Waterhouse e Hall dallo stesso motivo per il quale hanno ritenuto di dover aggiungere la parola “prostitute”, ovvero il sottolineare, con troppa irruenza, la condizione di Filumena Marturano, il che non sembra assolutamente necessario a comprendere lo status della donna, che si evincerebbe anche senza questa precisazione.

Sempre nella stessa situazione, alla fine del discorso di Filumena, troviamo invece al posto della lunga battuta di Domenico, un inciso di questi e quindi una ripresa di Filumena, che ripete, in fin dei conti, quanto aveva già espresso in precedenza:

DOMENICO Not any longer.

FILUMENA Not any longer – when I was a girl and didn’t know any better. Never – not once did you show any appreciation for what I was doing. Not one word, not one sign to show thanks for it. I have never had respect in this house. What have I been here, for twenty-five years? Never anything except a maid, a servant, a slave.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., p. 202.

<sup>30</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p. 4.

<sup>31</sup> Ivi, p. 5.

Se vi sono aggiunte a nostro avviso arbitrarie che non trovano vere giustificazioni, altre, invece, concettualmente rientrano nel contesto della commedia eduardiana. Tra queste, la più significativa è la ripetizione per tre volte consecutive, invece di due come nell'originale, del famoso "tengo tre figlie". Leggiamo nel testo di Eduardo:

FILUMENA [...] Tengo tre figlie, Dummi'!

*Domenico e Alfredo rimangono sbalorditi. Rosalia rimane, invece, impassibile.*

DOMENICO Tre figlie?! Filume', ma che staie dicenno?

FILUMENA (*macchinalmente*) Tengo tre figlie, Dummi'!

DOMENICO (*smarrito*) E... a chi so' figlie?

FILUMENA (*a cui non è sfuggito il timore di Domenico, fredda*) All'uommene comm' a tte!<sup>32</sup>

I due adattatori così rendono in inglese:

FILUMENA [...] I have three sons, Dummi'.

*Domenico and Alfredo are dumbfounded. Rosalia is impassive.*

DOMENICO What's this – three sons? How do you mean, three sons?

FILUMENA I have three sons.

DOMENICO You are a childless woman – how can you suddenly have three sons?

FILUMENA I have three sons, Domenico.

DOMENICO You have no sons. You haven't even got a daughter. Where all ta once can you produce three sons? Whose sons are they?

FILUMENA (*coldly, aware of his foreboding*) They are sons of men like you.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Eduardo De Filippo, 'Filumena Marturano'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., pp. 204-205.

<sup>33</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p.

La triplice ripetizione di “I have three sons” appare giustificata ed efficace, poiché essa rappresenta l’inizio di quel *leitmotiv* che condurrà alla presa di coscienza da parte di Domenico e alla vittoria di Filumena.

*Leitmotiv* e nodo focale della commedia è la battuta “E figlie so’ ffiglie!” all’interno del famoso monologo di Filumena al primo atto. Anche in questo caso nella versione originale a inizio e nel corso del monologo abbiamo una battuta di Domenico. Se quella che precede Filumena appare trascurabile, più complessa è la seconda che va ad interrompere la donna proprio nel momento più importante:

FILUMENA [...] And then I heard a voice: “A child is a child”.

DOMENICO (*puzzled*) “A child is a child”?

*Both Rosalia and Alfredo shoot him warning glances – Rosalia angrily; Alfredo because he is caught up in Filumena’s story. Domenico shrugs, mystified. Filumena has heard or seen none of this.*

FILUMENA “A child is a child”. I was frozen to the spot. Like stone. [...] <sup>34</sup>

Anche in questo caso la ripetizione sottolinea nuovamente il motivo ricorrente dei figli ed emblematica è che la stessa frase di Filumena venga ripetuta anche da Domenico. Tuttavia ci sembra che la ripetizione e soprattutto la didascalia che la segue disturbino lo svolgersi del monologo di Filumena, interrompendo quel momento quasi di calma e dal sapore mistico che il racconto di Filumena sembra essere. Tuttavia il passaggio dal “sons” precedente al “child” fa perdere in parte quel senso di reiterazione di un concetto forte e anche la singolarizzazione di “figlie” in “child” snatura in parte il senso delle parole di Filumena, ovvero che tutti i figli sono uguali.

La frase cardine si ripete ancora, sempre nel primo atto:

DOMENICO Filume’, parla chiaro... Nun pazzià cchiù cu’ mme... Me faie piglià a freva, Filume’....

---

8.

<sup>34</sup> Ivi, p. 12.



FILUMENA (*seria*) ‘E figlie so’ ffiglie!

DOMENICO E che vuo’ dicere?

FILUMENA Hann’ ‘a sapé chi è ‘a mamma... Hann’ ‘a sapé chello cha fatto pe’ lloro... M’hanna ‘a vulé bene! [...]’<sup>35</sup>

La battuta viene resa, in questa occasione, con “My sons are my sons”.<sup>36</sup> Si tratta di una scelta che sposta immediatamente l’attenzione sulla presa di possesso da parte di Filumena nei riguardi dei figli e che a prima vista ben si legherebbe con la sua successiva battuta. Tuttavia ne consegue una perdita di quel valore universale presente nell’originale e, soprattutto, sembra tagliare fuori dall’argomento Domenico Soriano, il cui cognome rappresenta l’agognato obiettivo che Filumena cerca di raggiungere per i figli.

Un errore, cui non troviamo spiegazione, a fine primo atto è la trasformazione della battuta di Domenico “Statte bbona... Filumena a’ napulitana!...”,<sup>37</sup> che diviene “Enjoy yourself, Filumena de Napolitana”.<sup>38</sup>

Ad inizio Atto II vengono operati tagli nella scena iniziale con lo scambio di battute tra Alfredo e la cameriera Lucia, così come viene in parte ridotto il dialogo seguente tra Alfredo e Rosalia, mentre più fedele risulta la resa del finale della commedia. L’ultima battuta di Domenico in cui finalmente si ha la presa di coscienza del coprotagonista nell’affermazione: “‘E figlie so’ ffiglie... E so’ tutte eguale... Hai ragione, Filume’, hai ragione tu!...”<sup>39</sup> viene sacrificata a vantaggio delle sole parole di Filumena, che concludono l’intera vicenda: “I’m crying, Dummi’ – I’m crying. I’m crying”.<sup>40</sup> Questa battuta finale della protagonista corrisponde, inoltre, alla chiusura di *Matrimonio all’italiana*, con Sophia Loren/Filumena che esclama,

---

<sup>35</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., pp. 212.

<sup>36</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p. 17.

<sup>37</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., pp. 213.

<sup>38</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p. 213.

<sup>39</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., pp. 248.

<sup>40</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall, p. 64.

nell'ultima scena della pellicola, "E quant'è bell chiagnere" e a dimostrazione dell'importanza che il film di De Sica ha avuto nella fruizione di Eduardo.

Con la versione di Waterhouse e Hall, che pure aveva il beneplacito di Eduardo, ci troviamo dunque di fronte ad una versione che si presenta con tagli e innesti la maggior parte dei quali inutili e, in taluni casi, addirittura lesivi al testo, primo fra tutti l'interruzione del monologo di Filumena nel corso del primo atto.

Andiamo ora ad analizzare la messa in scena: per la produzione britannica del National Theatre, referente è in primo luogo Kirsten F. Nigro e quanto da lei scritto su "Educational Theatre Journal",<sup>41</sup> quindi le recensioni del "Times" di Londra.

Alla Nigro, che considera la commedia di Eduardo "an altogether splendid work that makes a most eloquent defence of love, marriage, and the family",<sup>42</sup> *Filumena* appare assolutamente stupefacente; nella recensione si ammira in primo luogo la stessa costruzione scenografica che, ad opera di Raimonda Gaetani, rappresenta un grande esempio di naturalismo: una stanza, misto tra salotto e sala da pranzo, che perfettamente unisce elementi lignei e di plastica con oggetti più ricercati, funzionali a mettere in evidenza lo status sociale di Domenico. Giudizio singolare, che non concorda con quanto scriverà Gunilla Anderman, è quello su Zeffirelli, il quale, nell'ottica della Nigro, tende ad evitare lo stereotipo del tipico italiano, non costringendo i propri attori a recitare con un forte accento e rendendoli soprattutto liberi dal gesticolare. Ne scaturiscono interpretazioni perfette, a eccezione di David Graham nei panni dell'avvocato Nocella, e soprattutto credibili e realistiche. Giudizio più che positivo sui due protagonisti, partendo da Colin Blakely nei panni di Domencio Soriano:

Colin Blakely's Domenico was an impeccable depiction of the middle-aged Latin macho. In the beginning, he was like a little Caesar-feisty, dictatorial, bent on getting his way – but as the play progressed, his shoulders began to sag, his voice lost its thunderous anger, and by Act III, Domenico's puffed up masculine pride was all but deflated. Blakely's sensitive handling of the part made Domenico an endearing, sympathetic character.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Cfr. Kirsten F. Nigro, 'Filumena by Eduardo De Filippo', *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n. 2 (May, 1978), p. 263.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

Parole ancora più entusiaste sono spese per Joan Plowright, la cui Filumena viene individuata dalla critica come uno dei personaggi femminili più memorabili mai saliti su un palcoscenico, concludendo: “Every detail in Miss Plowright’s performance was splendid, from the way she would tug on her shawl to the small, breathless cry she uttered when Filumena finally allows herself the luxury of tears”.<sup>44</sup>

Da parte della stessa Plowright è possibile leggere sul “Times” del 29 ottobre 1977, in un’intervista rilasciata a Sheridan Morley un commento sul testo e sullo spettacolo. Partendo dalla sua esperienza eduardiana con *Saturday, Sunday, Monday*, la Plowright ammette come questo testo fosse stato preferito a *Filumena* perché più commedia di “gruppo”, con ruoli meglio divisibili rispetto a *Filumena*, in cui la parte del leone viene lasciata al solo personaggio del titolo. Nella sua intervista l’attrice si sofferma anche sulla figura di Eduardo e sulla difficoltà non solo di tradurre i testi dell’autore napoletano, ma anche di provarli e metterli in scena:

Because of the Neapolitan dialect it is very hard to translate de Filippo well, so (as with *Saturday, Sunday, Monday*) we got a literal translation done and then gave it to Keith Waterhouse and Willis Hall. Even so, the style of de Filippo is very hard for English actors to grasp: while we were rehearsing *Saturday, Sunday, Monday* it all became desperately unfunny for a while and after one particularly awful run through Franco lost his temper and shouted “The audience will teach you this play”. He was right, of course: after three nights of previews we knew what we were doing, and the same has happened again with *Filumena*. That’s not altogether surprising: [...] he’s a great believer in rewriting his plays after they’ve been tried with an audience.<sup>45</sup>

In queste affermazioni evidenti sono in primo luogo la conoscenza che la Plowright ha del *modus operandi* di Eduardo, autore che riscrive continuamente la propria opera dopo le prime rappresentazioni. A questo si aggiunge la prassi con la quale la compagnia del National Theatre si occupava della versione inglese del testo eduardiano, ovvero approntandone prima una versione letterale e quindi un adattamento da parte di Waterhouse e Hall. Una prassi di cui si ha notizia anche nel libro di Giammusso la quale, sia per *Saturday, Sunday, Monday* che per *Filumena*, individua le fasi di lavoro: una prima traduzione orale in inglese da parte di Zeffirelli,

---

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Intervista a Joan Plowright in Sheridan Morley, ‘Joan Plowright feeling free’, *Times*, 29 ottobre 1977.

quindi la riscrittura di Waterhouse e Hall, infine rivisitazioni del regista e degli attori.<sup>46</sup> Questa annotazione di Giammusso ci sembra tuttavia davvero poco plausibile, poiché con ogni probabilità v'è stata una versione letterale scritta su cui si sono basati Waterhouse e Hall.

Se la produzione londinese risulta un successo, al pari della precedente esperienza del National con *Saturday, Sunday, Monday*, un vero e proprio fiasco sia di pubblico che di critica sarà l'edizione americana presentata nel 1980, così come il flop di qualche anno prima sempre con *Saturday, Sunday, Monday*. Una disparità di giudizio che Gunilla Anderman tenta di spiegare chiamando in causa il concetto di "accent convention" espresso da Stefania Taviano,<sup>47</sup> ovvero l'accento assunto da attori che recitano l'opera di autori stranieri per evocare le atmosfere proprie di altre culture, ma correndo il rischio che "one nation's stereotyping is not necessarily that of another".<sup>48</sup> Nella differenza tra lo stereotipo italiano in Gran Bretagna e Stati Uniti risiede, secondo la Anderman, il problema di fondo della messa in scena di *Filumena* andata in scena a New York rispetto alla produzione londinese. Afferma infatti: "The number of Italian immigrants living in New York have created notions of 'Italianness' for the inhabitants of that city rather different from those popularly held in the UK".<sup>49</sup> Quando quindi *Filumena* ha debuttato presso il James Theatre di New York il 10 febbraio 1980, dopo essere stato anche a Boston e Baltimora, il pubblico si è trovato di fronte a convenzioni che non riconosceva. In particolare si era innanzi ad un uso di "mock accents" che non gli era proprio o che gli era comunque sgradito. Se Joan Plowright recitava con accento inglese standard, Frank Finlay, che riveste il ruolo di Domenico Soriano, già portato in scena da Colin Blakely, interpretava il suo con una forte cadenza italiana, mentre gli altri attori sfoggiavano diversi tipi di accenti americani. Una vera e propria "Tower of Babel",<sup>50</sup> come afferma Walter Kerr. Il tutto a New York e negli Stati Uniti avrebbe determinato l'impossibilità da parte del pubblico locale di ritrovare nello spettacolo la loro idea di "Italianness".

---

<sup>46</sup> Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo...* cit., p. 344.

<sup>47</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Translation and Theatre* (London: Oberon Books, 2005), p. 259.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 260.

### 5.3 *Filumena* torna in America

Quasi vent'anni dopo l'insuccesso della Plowright e di Frank Finlay, *Filumena Marturano* torna sulle scene statunitensi, nel 1997, con Maria Tucci protagonista e traduttrice, in una versione che finalmente viene arrisa dal successo.

Oltre al titolo *Filumena*, nel testo della Tucci compare anche un sottotitolo, *A Marriage Italian Style*, che esplicitamente richiama l'adattamento cinematografico di Vittorio De Sica con Sophia Loren e Marcello Mastroianni, facilmente riconoscibile dal pubblico americano per la molta fortuna riportata negli Stati Uniti.

Una nota di traduzione della stessa Tucci apre il volume in cui *Filumena* è raccolto insieme ad altri testi eduardiani.<sup>51</sup> Molte le annotazioni della Tucci sia in relazione alle soluzioni linguistiche adottate che alla messa in scena vera e propria, con una descrizione particolareggiata della scenografia dello spettacolo.

Una prima nota concerne l'utilizzo dei diminutivi e vezzeggiativi per i personaggi dell'originale eduardiano. La versione cinematografica è chiamata in causa: "In *Filumena*, all the people in the household call Domenico 'Dummi', which is short for 'Don Mimi'. This suggests that he was a spoiled little rich boy [...]. In the lovely scene written for the movie version, Sophia Loren invents this name, Dumi', for him when she meets him in the bordello".<sup>52</sup> E continua: "My fellow actors fell asleep with boredom as I tried to explain these subtleties and they wisely convinced me to give up".<sup>53</sup>

In realtà, "Dummi" non è una forma abbreviata per "Don Mimi", in quanto si tratta del semplice diminutivo di Domenico, ma la nota pone comunque un problema sulla sua pronuncia. Nell'ottica dell'attrice "Dummi", nella pronuncia inglese, rassomiglia troppo al termine "dummy" risultando quindi poco adatto per il pubblico statunitense. Opta per la modifica nel testo in "Don Dome" o "Domme", pur lasciando invece inalterato il diminutivo degli altri personaggi.

Pur restando alquanto scettici verso gli altri testi tradotti dalla Tucci e analizzati in altri capitoli, alla traduzione di *Filumena* dobbiamo riconoscere maggiore precisione e fedeltà rispetto alle altre esaminate sin qui, con l'aggiunta solo di poche

---

<sup>51</sup> Eduardo De Filippo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: A Smith and Kraus, 2002).

<sup>52</sup> Maria Tucci, 'Translator's Note', in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., p. XV.

<sup>53</sup> Ibidem.

battute, di numero decisamente inferiore rispetto a quanto riscontrato nella resa di altri traduttori, come ad esempio Waterhouse e Hall, e molto meno di quelle che la stessa Tucci aggiunge, ad esempio, nella sua versione di *Natale in casa Cupiello*.

Rispetto alla frase cardine “e figlie so’ ffiglie” presente nel famoso monologo di Filumena e alle altre varianti del *leitmotiv* l’attrice-traduttrice si comporta non diversamente degli altri traduttori, rendendo infatti il “tengo tre figlie” con “I have three sons”,<sup>54</sup> mentre “e figlie so’ ffigle” diviene ancora “a child’s a child”.<sup>55</sup> Anche nella resa della Tucci come per la versione di Waterhouse e Hall, nel passaggio da “sons” a “child” si perde parte del senso italiano del termine “figli” e l’utilizzo del singolare “child”, per la frase capitale, modifica sostanzialmente il senso delle parole di Filumena. Forse sarebbe stato preferibile, cercare una soluzione diversa con l’impiego di un unico termine inglese, in maniera tale da rendere ancora più evidente il *leitmotiv* rappresentato da “figlie”.

*Filumena*, con la regia di James Naughton, debutta nell’aprile 1997 al Theatre Four di New York, dopo aver avuto un grande precedente successo, riportato al Williamstown Theater Festival in Massachusetts. Notizie sullo spettacolo, in particolare modo sull’impostazione scenografica, ci vengono forniti dalla stessa attrice a introduzione del suo volume di traduzioni eduardiane. Nel descrivere le scene di Hugh Landwehr, Maria Tucci afferma che lo scenografo “came up with a set that made one instantly feel one was in Naples”.<sup>56</sup> L’affermazione non è da sottovalutare, ma anzi, a ben guardare, chiama in causa gli stessi elementi presi in considerazione da Gunilla Anderman, ovvero un’identificazione istantanea da parte del pubblico degli stereotipi di italianità e napoletanità.<sup>57</sup> La descrizione della Tucci procede quindi molto dettagliata:

High walls of crumbling Neapolitan red with floors of shuttered windows surrounded the central playing area, as if the house were built around a lavishly furnished courtyard. There were rugs and tables and paintings, and a lush garden was glimpsed upstage right. The kitchen exit was upstage left, the

---

<sup>54</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena – A Marriage Italian Style’, in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., p. 7.

<sup>55</sup> Ivi, p. 9 e p. 12.

<sup>56</sup> Maria Tucci, ‘Translator’s Note’... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., p. XV.

<sup>57</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage...* cit., pp. 259-260.

door to Domenico's study downstage left. The second floor gave us the chance to use upstairs windows for a few little scenes.

La scena appare, quindi, alquanto complessa e molto lontana sia da quella originale eduardiana, minuziosamente descritta nella didascalia iniziale, che, fra l'altro, nella traduzione della Tucci si riduce a poche righe, che dalla messa in scena zeffirelliana, come si evince dai bozzetti presenti nell'edizione pubblicata del testo adattato da Waterhouse e Hall. Con la scenografia di Landwehr ci si ritrova molto più prossimi al set realizzato da Paul Dart per il *Saturday, Sunday, Monday* di Birmingham, anch'esso strutturato su due piani, per ricreare, per l'appunto, un'idea di napoletanità. Questo senso di identificazione degli stereotipi sembra facilitato, a detta della Anderman, anche dalla presenza in maggior parte di attori con un cognome tipicamente italiano, preferito a un cast interamente britannico,<sup>58</sup> proprio della precedente messa in scena. Un giudizio, questo della Anderman, che ci sembra alquanto forzato.

A differenza dello spettacolo con la Plowright e Finlay, come detto, la produzione della Tucci riceve critiche positive da parte della stampa e un buon riscontro in termini di pubblico. Tra le varie recensioni particolarmente significativa è quella di Wilborn Hampton, apparsa nel novembre 1997 sul "The New York Times"<sup>59</sup>, in cui oltre ad essere citata anche la pellicola di De Sica, si sottolinea in primo luogo la bravura di Maria Tucci rilevando come l'attrice "captures the heart and the soul of Italian womanhood in her own deft translation and interpretation of the wily *bella di notte*, with singularly Neapolitan ideas of family values".<sup>60</sup> Un giudizio opposto a quello che circa vent'anni prima la stampa americana aveva riservato a Joan Plowright, la cui *Filumena* era stata addirittura accomunata, dai giornalisti statunitensi, ad una disneyana *Mary Poppins*.<sup>61</sup>

Dopo i successi europei, *Filumena Marturano* riesce finalmente a raccogliere allori anche negli Stati Uniti ponendosi in questa versione, in maniera totalmente

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 260.

<sup>59</sup> Wilborn Hampton, 'Filumena', in AA.VV. *The New York Times Theater Reviews 1997-1998* (New York: Times Books, 2000), p. 150.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage...* cit., p. 260.

diversa, consentendo al pubblico di cogliere gli elementi di napoletanità che in precedenza mancavano.

#### **5.4 *Filumena* torna a Londra con Judi Dench e la regia di Peter Hall**

Dalla lettura della biografia di Judi Dench, si apprende che *Filumena* torna a Londra, in un'edizione del tutto nuova, grazie all'interessamento dell'attore Michael Pennington che propone il testo prima al regista Peter Hall e quindi all'attrice.<sup>62</sup> La commedia di Eduardo trova, per la nuova produzione londinese prevista al Piccadilly Theatre con debutto nell'ottobre 1998, una nuova riscrittura della nota commediografa Timberlake Wertenbaker.

Nella versione della Wertenbaker il primo elemento che cattura l'attenzione è certamente una maggiore fedeltà al testo eduardiano; subito appare la lunghissima didascalia d'apertura tradotta nei minimi particolari, diversamente da quanto accaduto con gli adattatori precedenti Waterhouse e Hall e, soprattutto, da Maria Tucci.<sup>63</sup>

La fedeltà al testo eduardiano prende le mosse, a nostro avviso, dalla stessa lingua utilizzata per questa commedia dal drammaturgo napoletano. Rispetto ad altre commedie, *Filumena Marturano* vede, infatti, un maggiore impiego del napoletano. L'utilizzo del dialetto si deve innanzitutto al carattere specifico dei personaggi, in particolare di Filumena, il cui napoletano rappresenta non solo il suo status sociale, ma anche il suo stato emotivo. La presenza quasi esclusiva del napoletano facilita, a nostro avviso, l'attività del traduttore che, non avendo due veri e propri linguaggi, l'italiano e il napoletano, con registri linguistici diversi, si confronta con il solo napoletano.

Se si ripercorrono gli stessi punti presi in considerazione per le versioni precedenti, non si può fare a meno di osservare come la Wertenbaker sia l'unica a

---

<sup>62</sup> Cfr. John Miller, *Judi Dench – With a Crack in her Voice* (London: Orion, 1998), pp. 300-303.

<sup>63</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, *Filumena*, translated by Timberlake Wertenbaker (London: Methuen, 1998) pp. 3-5.



rendere la frase cardine della commedia con un plurale “Children are children”.<sup>64</sup> La parola “children” sarà, quindi, quella maggiormente reiterata, in alternanza con “I have three sons”,<sup>65</sup> e la frase verrà pertanto pronunciata anche da Domenico a fine commedia.

Con la versione del 1998 ci si trova comunque di fronte ad una versione che rientra, seguendo la suddivisione di Gunilla Anderman, tra quelle produzioni che cercano di anglicizzare Eduardo, a differenza di quanto accadeva, ad esempio, con gli spettacoli zeffirelliani. All’abitudine di aggiungere si preferisce, da parte di Wertenbaker, la riduzione della lunghezza delle battute per rendere la versione inglese maggiormente concisa. Si prenda ad esempio quanto afferma Domenico:

DOMENICO Ma ‘assàmmè sèntere na cosa. Tu si’ na diavula... Uno cu’ te ha da sta’ cu’ tantu nu paro d’uocchie apierte... ‘E pparole toie s’hann’ ‘ a tènere a mente, s’hann’ ‘a pesà. Te cunosco, mo. Si comm’ a na tarla. Na tarla velenosa c’addó se posa, distrugge. Tu poco primma he ditto na cosa e io mo ce stevo penzanno. He ditto: «È n’ata cosa ca voglio ‘a te... e mm’ ‘a daie!» [...]<sup>66</sup>

Così traduce la Wertenbaker:

DOMENICO You’re a real devil. Whoever gets near you has to keep their eyes open. And you have to remember every word you say and weigh it carefully. You’re like a poisonous insect who destroys anything it touches. A little earlier you said to me, there’s something I want from you and you’re going to give it to me.<sup>67</sup>

La versione della Wertenbaker, come notano alcuni critici dopo aver visionato lo spettacolo, non solo anglicizza i dialoghi, rendendoli maggiormente concisi, ma allo stesso tempo piega il testo di Eduardo al mondo anglosassone e al temperamento degli spettatori britannici.

Attenzione alla traduzione viene mostrata nei contributi giornalistici e nelle recensioni sullo spettacolo, anche per via della notorietà della Wertenbaker come

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 14.

<sup>65</sup> Ivi, p. 11.

<sup>66</sup> Eduardo De Filippo, ‘Filumena Marturano’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*... cit., pp. 212.

<sup>67</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena*... cit., translated by Timberlake Wertenbaker, pp. 19-20.

autrice teatrale. Si prenda ad esempio quanto scrive Paola De Carolis, che, sulle colonne del “Corriere della sera”, sottolinea come Timberlake Wertenbaker, “a differenza dei suoi predecessori, non ha voluto né un accento italiano, né un accento inglese per rendere l’inflessione dell’originale”.<sup>68</sup> E riporta quindi le parole della Wertenbaker: “La pronuncia in Gran Bretagna denota la classe sociale: un giudizio del quale la lingua di De Filippo è priva. Abbiamo cercato di rendere il potere del dialetto con il ritmo dei dialoghi”.<sup>69</sup> Ovvero una maggiore concisione delle battute dei singoli personaggi nella versione inglese. Sempre sullo stesso numero del “Corriere della Sera” la recensione di Maurizio Porro si sofferma in primo luogo sulla prova di bravura di Judi Dench, in relazione alle altre grandi interpreti del personaggio quali Joan Plowright (la più discreta), Titina De Filippo (la più semplice), Regina Bianchi (la più arrabbiata) e Valeria Moriconi (la più appassionata), per poi procedere con alcune osservazioni sugli elementi della traduzione.<sup>70</sup>

A proposito della resa in inglese, scrive Porro:

Il testo di Eduardo è stato tradotto in inglese, senza slang, e la forza arcaica del dialetto gli manca non poco, rischiando di portarlo ogni tanto ai limiti della pochade, anche perché la squadra maschile non regge alla primadonna che possiede ogni virtù drammatica classica, mix di Brignone, Proclemer, Morelli, Ferrati.<sup>71</sup>

Se le recensioni italiane sono maggiormente critiche, come ovvio che sia, nei confronti della produzione, tra i giudizi di Oltremarica si ha una quasi totale unanimità che si tramuta in ovazione. Dalle colonne del “Daily Telegraph”, Charles Spencer afferma che Judi Dench “is, once again, in tremendous form in the title role of Eduardo de Filippo’s great comedy [...]”;<sup>72</sup> stesso giudizio positivo viene espresso sul coprotagonista Michael Pennington nei panni di Domenico Soriano:

---

<sup>68</sup> Paola De Carolis, ‘Judi Dench, *Filumena* diventa inglese’, *Corriere della Sera*, 10 ottobre 1998.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Cfr. Maurizio Porro, ‘Insuperabile Titina, Sofia la più sexy. L’attrice britannica in scena con rabbia. Ma manca la forza del dialetto’, *Corriere della Sera*, 10 ottobre 1998.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Charles Spencer, ‘Glorious Dench gives a touching, comic view into the human heart’, *Daily Telegraph*, 9 ottobre 1998.

Over the past couple of seasons, Michael Pennington has established himself as one of our most versatile leading men and he's terrific here as Domenico, a suave, preening lady's man who is actually almost entirely under his mistress's thumb.<sup>73</sup>

Ancora più categorico nel suo entusiasta giudizio è Michael Coveney del "Daily Mail" che esordisce affermando: "The Peter Hall Company at the Piccadilly has done many fine things but non finer than this loving revival of one of the great Neapolitan comedies of Eduardo de Filippo".<sup>74</sup> Nella sua relativamente breve recensione, Coveney chiama in causa e confronta la versione diretta da Peter Hall con quella zeffirelliana di circa vent'anni prima per poi soffermarsi ancora sulle interpretazioni di Judi Dench, la quale "has many weapons in her armoury", e Michael Pennington. In particolare Pennington, nell'ottica del giornalista britannico, "has done nothing better, or more delicate, than hi slow thawing from rigid paterfamilias to loving Dad".<sup>75</sup> Una disparità di giudizio, dunque, tra Porro che non vede il resto del cast all'altezza della Dench e Coveney che spende quasi più parole su Pennington che sulla stessa protagonista.

Stesso entusiasmo nelle parole di Nicholas de Jongh:

Something extraordinary happened on the London stage. I cannot remember ever being so overwhelmed, so amused or elated by a traditional and apparently sentimental comedy of sexual manners as I was by Eduardo de Filippo's 52-year-old Neapolitan play *Filumena*. It was due to more than the fact that Dame Judi Dench in the unlikely role of a super-annuated prostitute scheming to achieve respectability and late marriage to Michael Pennington's exquisitely comic, self-pitying businessman, gave one of the most tremendous performances of her brilliant career.<sup>76</sup>

De Jongh evidenzia gli elementi già presi in considerazione da Porro e da Paola De Carolis riguardo la traduzione, ovvero la scelta giusta, da parte di Timberlake Wertenbaker e di Peter Hall, di non optare per la più facile strada della caricatura e dell'uso dell'accento italiano al fine di caratterizzare i personaggi e la storia. Scrive de Jongh nello specifico:

---

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Michael Coveney, 'Filumena', *Daily Mail*, 9 ottobre 1998.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Nicholas de Jongh, 'Filumena', *Evening Standard*, 9 ottobre 1998.

It was not just that Peter Hall's production is a triumph of invention and casting, which rejects the cheap option of farce or caricaturing Italian accents and all that hand-waving volatility: instead Hall sets the play in a no man's land, persuasively discovering connections between reticent Anglo-Saxons and extrovert Italians.<sup>77</sup>

Nella recensione di de Jongh, a differenza delle altre esaminate in precedenza, uno sguardo attento è alla messa in scena vera e propria e all'utilizzo dello spazio, con annotazioni, ad esempio, sulla scenografia di John Gunter. È tuttavia la figura di Filumena e della sua interprete a occupare gran parte dell'articolo. La Filumena Marturano della Dench viene vista come "a fusion of England and Italy: a rich, ripe, hip-swaying sensuality runs in train with a grim English introversion"<sup>78</sup> per poi concludere "as Dame Judi manages the climax of this bitter-sweet comedy, the happy sight of Filumena, allowing herself to succumb to the liberation of tears, is, like the production itself, the source of high theatrical joy"<sup>79</sup>.

Il più compello contributo sullo spettacolo, tuttavia, rimane quello di Benedict Nightingale, critico del "Times" di Londra che scrive un lungo articolo per "The New York Times"<sup>80</sup> su *Filumena*, dando in primo luogo un giudizio sullo spettacolo per poi concentrarsi su Judi Dench confermatasi come la più grande attrice britannica proprio grazie alla sua interpretazione di *Filumena Marturano*. Il giornalista inglese non recensisce solo lo spettacolo di Peter Hall, ma argomenta il tutto prendendo le mosse proprio dalla figura di Eduardo De Filippo che egli, drammaturgicamente parlando, conosce abbastanza bene. Scrive infatti Nightingale: "De Filippo, who died in 1984, set the play in his native Naples in 1946, so the situation is also deeply serious and the stakes high. Wedlock, blood and paternity all matter far more than in the London or New York of 1998"<sup>81</sup>. Aggiunge quindi:

For de Filippo this is a dramatic advantage, but for actors in Europe's chilly northwest it's a challenge. I've seen British productions of the great Neapolitan's work that have left me feeling I was watching parody, Italian waiters flinging about feelings like overcooked lasagna. Can Peter Hall's cast resist spaghetti-house accents and rococo gestures and still create the intensity

---

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Benedict Nightingale, 'A Triumphant Role Befits Her', *The New York Times*, 8 novembre 1998.

<sup>81</sup> Ibidem.

and tension that all this Mediterranean bonding requires? The answer is yes it can, thanks largely to Mr. Pennington, who successfully engineers Domenico's transition from arrogance through unease to a touching humility, and overwhelmingly to Judi Dench.<sup>82</sup>

Ancora una volta Nightingale, come avevano fatto in precedenza altri colleghi, prende in considerazione le scelte opportune sia di resa linguistica del testo che registiche, plaudendo la decisione di non far recitare gli attori con un finto accento italiano.

Con la versione diretta da Peter Hall, su traduzione di Timberlake Wertenbaker e le interpretazioni di Judi Dench e Michael Pennington, ci troviamo di fronte alla messa in scena che ha, probabilmente, goduto di maggiori consensi sia dal punto di vista dell'adattamento testuale che della messa in scena. Il merito di questo successo è, a nostro avviso, da ascrivere a quegli elementi analizzati sinora e ben evidenziati sia dalla critica che dagli studiosi. Come notava Gunilla Anderman, *Filumena* fa parte di quella schiera di produzioni eduardiane che non cercano di portare al pubblico britannico un senso di "Italianness", ma tendono ad adattare i testi dell'autore napoletano secondo la sensibilità e la cultura del pubblico anglofono, pur rimanendo fedeli alla poetica di De Filippo. Questa è probabilmente l'arma vincente dello spettacolo e del testo che vede sì tagli e battute di minore lunghezza rispetto all'originale, ma con il solo scopo di rendere, attraverso dialoghi più serrati e vicini all'inglese, il ritmo che è proprio del napoletano, cui si aggiunge una scelta analoga da parte di Peter Hall di non volere uno scimmiettamento del dialetto da parte degli attori, come avvenuto in precedenza per le versioni, anch'esse celebrate a dire il vero, dirette da Franco Zeffirelli.

---

<sup>82</sup> Ibidem.

## 6. *Il sindaco del Rione Sanità* nella versione di Carlo Ardito

Tra i capolavori dell'ultimo periodo artistico di Eduardo, *Il sindaco del Rione Sanità* (1960) rappresenta sicuramente un testo che, rispetto ad altri del periodo immediatamente precedente, quali *De Pretore Vincenzo*, maggiormente si avvicina al realismo. Anna Barsotti nota infatti come l'autore crei "personaggi apparentemente 'normali', i cui caratteri sfiorano l'esperienza dei limiti"<sup>1</sup> e dia "luogo ad un'azione che procede con una certa gradualità fino al punto culminante, il 'martirio' (chiamiamolo così) del protagonista".<sup>2</sup>

Nel dramma si concentra fortemente l'istanza civile del teatro eduardiano e nella figura di Don Antonio Barracano, padrino del Rione Sanità, si ripresenta ancora una volta, nella forma di un "Superpadre", quel personaggio che pone la propria visione del mondo in contrapposizione con il mondo reale. In questo caso, tuttavia, non siamo dalle parti di un Luca Cupiello, anch'egli *pater familias* ma di ben diversa natura, poiché Don Antonio sembra avere e il potere e l'autorevolezza per piegare la realtà alle sue regole. Tratti comuni al protagonista del nostro dramma sembrano essere, ad esempio, quelli del Geronza Sebeto di un successivo testo di Eduardo, *Il contratto* (1967): anch'egli contrappone le sue regole e il suo funzionamento del mondo ad una giustizia e ad una vita reale ed istituzionale. A tale proposito di non poco rilievo le affermazioni di Mario B. Mignone:

Don Antonio Barracano è un protagonista diverso dagli altri uomini defilippiani perché, sin dall'inizio, è sicuro di se stesso e della situazione che lo circonda: vittima un tempo dell'ingiustizia, è emerso più forte e ad essa dichiara guerra. Quella sofferenza, ancora viva nel ricordo, l'ha fatto uscire dalla solitudine e gli ha fatto trovare un ponte di comunicazione con i suoi familiari e protetti.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Anna Barsotti, *Eduardo Drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 410.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Mario B. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo* (Roma: Trevi Editore, 1974), pp. 237-238.

Dal punto di vista della resa per il mondo anglofono, *Il sindaco del Rione Sanità* rappresenta un caso quasi unico di un testo tradotto una volta sola, per mano di Carlo Ardito, che si fece carico anche de *La Grande Magia* e di *Filumena Marturano*,<sup>4</sup> ma mai portato in scena, a differenza degli altri due. L'unica versione rappresentata, di cui si abbia notizia, è infatti l'adattamento radiofonico del 1976 con Paul Scofield nel ruolo del protagonista Antonio Barracano. *The Local Authority*, così nella versione di Ardito, si presenta, come anche le altre due traduzioni, ben strutturata e fedele nello spirito, oltre che nella lingua, all'originale eduardiano. Di molto interesse, come per gli altri due testi, è la resa del titolo. Ardito opta per l'eliminazione di ogni puntuale riferimento geografico al quartiere napoletano della Sanità preferendo un più generico "local". Ma in effetti il passaggio da una scala specifica ad una più generale solo in superficie sembra alterare le intenzioni di Eduardo, che, come ben sottolinea Mignone, mai come stavolta universalizza il suo messaggio, parimenti a quanto accade con, ad esempio, *Napoli milionaria!*:

Infatti, il tema centrale, il problema dell'esercizio della giustizia umana, non è considerato esclusivamente nella accezione meridionale quanto nella sua portata universale. La piaga del mondo meridionale, le condizioni di vita del Sud, le esperienze e gli stati d'animo da cui nascono la psicologia e la mentalità del napoletano povero sono studiate nelle loro origini più vere per mettere a fuoco una condizione locale, ma con la ricchezza di umanità sono anche trascese e diventano emblematiche di tutta l'umanità che soffre le stesse condizioni di ingiustizia, di tutti i poveri che aspettano di essere redenti dalla società con leggi giuste e migliore divisione degli utili.<sup>5</sup>

Dal punto di vista linguistico, molto attenta appare l'analisi di Alessandra De Martino Cappuccio di fronte ad ogni singola difficoltà del testo, principalmente nei luoghi in cui vi si riscontra un cambio di registro dall'italiano al napoletano, con il passaggio forte dall'impiego del "voi" al "tu", sino alle problematiche lessicali del dialetto e di linguaggi specifici eduardiani come quelli inerenti al cibo.<sup>6</sup> Senza entrare nello specifico delle osservazioni della De Martino Cappuccio, basta ricordare le conclusioni cui perviene, ovvero che, nella sua ottica, l'inglese, per

---

<sup>4</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, *Three Plays*, translated by Carlo Ardito (London: Hamish Hamilton and St George's Press, 1976).

<sup>5</sup> Mario B. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo...* cit., pp. 231-232.

<sup>6</sup> Cfr. Alessandra De Martino Cappuccio, *Translation of Dialect and Cultural Transfer: an Analysis of Eduardo De Filippo's Theatre* (Warwick: Ph.D. Thesis, University of Warwick, 2010), pp. 82-107.

possibilità di vocaboli ed espressioni, il più delle volte non risulta in grado di rendere un originale complesso come quello eduardiano.

La versione di Ardito, nonostante ovvie e necessarie piccole modifiche e adattamenti in alcune battute, appare davvero fedele all'originale eduardiano, senza comunque configurarsi come una versione letterale e prettamente letteraria, e quindi non rappresentabile. Si pensi a tale proposito alle battute di Don Antonio in riferimento allo specchio, probabilmente tra le battute più celebri del Nostro:

ANTONIO Bring me the tactless thing.  
IMMACOLARA (*all at sea*) The... what?  
ANTONIO The straight-talker.  
IMMACOLATA (*turning to the doctor*) What's he asking for? (*Fabio looks just as puzzled*)  
ANTONIO The only thing in this world that tells you the truth: the mirror.<sup>7</sup>

Ardito traduce qui letteralmente i diversi modi di dire che Eduardo utilizza per intendere lo specchio: “lo scostumato” (*tactless thing*) e “o parla ‘nfaccia” (*the straight-talker*). Il risultato non appare tuttavia privo di significato nella sua versione inglese, ma anzi ben si presta nell'identificare lo specchio e soprattutto alla spiegazione che subito dopo Don Antonio Barracano darà della morte, l'altra cosa che, insieme allo specchio, non dice mai menzogne.

Concordiamo con il discorso della De Martino Cappuccio, quando ella si sofferma non tanto sulla traduzione di singole battute o parole, quanto sulle riduzioni nelle note di regia e nelle didascalie della commedia.<sup>8</sup> In *The Local Authority*, si ripete la medesima situazione che si era già presentata nella versione in inglese di altre commedie di Eduardo: un adattamento e un taglio di elementi che essenziali e precisi per l'autore partenopeo, vengono sacrificati in nome di una presunta miglior fruizione da parte di registi e attori nell'atto di mettere in scena il testo.

È il caso, ad esempio, della brevissima asserzione di Rita, nell'Atto II, un semplice “Sì” accompagnato da una lunga nota registica eduardiana:

---

<sup>7</sup> Eduardo De Filippo, 'The Local Authority', in Eduardo De Filippo, *Three Plays...* cit., p. 19.

<sup>8</sup> Cfr. Alessandra De Martino Cappuccio, *Translation of Dialect and Cultural Transfer...* cit., pp. 83-84.



RITA (*annuisce con due brevi cenni del capo, poi conferma*) Sì. (*Ma un singhiozzo improvviso provoca in lei il solito pianto lamentoso e rassegnato. E prosegue come può, mentre trae di tasca un logoro fazzoletto per asciugarsi gli occhi e soffiarsi il naso*).<sup>9</sup>

La prima nota viene modificata da Ardito che la trasforma in un più breve “(*nods quickly*)”, mentre la lunga descrizione del pianto di Rita si riduce ad un semplice “(*She breaks into tears*)”.

Oltre a questi elementi, che non colpiscono direttamente le battute, ma rappresentano comunque un’ingerenza in un’ipotetica messa in scena della commedia, non di poco conto sono nell’atto di traduzione l’innesto di piccole battute o parole che modificano, in alcuni casi, i rapporti di forza tra i personaggi. Si pensi all’inserimento del “please”, più volte ripetuto dal dottor Fabio Della Ragione nel suo dialogo con Geraldina nell’Atto I, quando chiede alla cameriera prima le forbici e poi la bacinella per poter intervenire su Palummiello.<sup>10</sup>

Nell’insieme Carlo Ardito, con *The Local Authority*, rende l’originale eduardiano in maniera precisa, pur con leggerissimi cambiamenti nei rapporti tra i personaggi tramite l’inserimento di parole non presenti nel testo napoletano e con modifiche, ben più rilevanti, nelle didascalie e note di regia.

Se le osservazioni della De Martino Cappuccio, nelle loro linee generali, appaiono condivisibili, più vicino al nostro pensiero, però, è l’affermazione di Mimi Gisolfi D’Aponte che per quanto riguarda *The Local Authority*, parla di “great service to an authentic English representation of Eduardo’s dramaturgy”<sup>11</sup> e soprattutto, soffermandosi sulla figura del protagonista, dice “none of the powerful appeal of Don Antonio as *The Local Authority* [...] is lost in translation”.<sup>12</sup> Una traduzione che può modificare alcuni punti, ma che nella sostanza non perde niente della forza originaria.

---

<sup>9</sup> Eduardo De Filippo, ‘The Local Authority’... cit., in Eduardo De Filippo, *Three Plays*... cit., p. 57.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 9-11.

<sup>11</sup> Mimi Gisolfi D’Aponte, ‘Eduardo de Filippo: Three Plays (Review)’, *Italica*, vol. 55, n. 2, Theatre (Summer, 1978), pp. 284.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

## 7. *Inner Voices* di N. F. Simpson: una traduzione fedele per possibile adattamenti in scena

La versione britannica de *Le voci di dentro* (1948), per mano di N.F. Simpson, all'occhio del critico non appare avvenuta casualmente. Il testo, insieme al coevo *La Grande Magia*, nella produzione di Eduardo rappresenta probabilmente, anche se spesso non lo si è sottolineato, l'esempio, più prossimo a quel mondo teatrale post-bellico che è "il teatro dell'assurdo".<sup>1</sup> Solo la Barsotti, insieme a Vanda Monaco che fugacemente sottolinea il visionarismo dell'opera,<sup>2</sup> nota, nella vicenda di Alberto Saportio che accusa i vicini di casa Cimmaruta di un tremendo assassinio, probabilmente sognato, "una continua oscillazione dal primo al secondo atto fra Sogno e Realtà: come in un gioco di parallellismi rovesciati".<sup>3</sup> E aggiunge: "Nel primo atto è «forse» il sogno che determina la realtà, nel secondo è «forse» la realtà che determina il sogno".<sup>4</sup> Il punto nodale che pone la Barsotti, e che facciamo nostro, avvicinando quindi un testo come *Le voci di dentro* alle istanze del teatro dell'assurdo, è la compenetrazione dell'elemento onirico in una situazione reale e normale all'interno della prima parte dello spettacolo, e successivamente il suo inverso, con una realtà ambigua che si trasforma in incubo, elementi questi che, con buona dose di ardimento, possiamo paragonare a quelli presenti nelle *pièces* di drammaturghi come Edward Albee.

Appare quindi plausibile una comunanza tra questi elementi presenti nella commedia eduardiana e quelli della produzione di N.F. Simpson, oltre che traduttore del testo nel 1983, egli stesso drammaturgo. La drammaturgia di Simpson viene, di fatti, solitamente ascritta all'orizzonte del "teatro dell'assurdo"; si prendano a mo' d'esempio *A Resounding Tinkle* (1957), avvicicabile alla poetica di Eugène Ionesco, o *One Way Pendulum* (1959).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Sul teatro dell'assurdo in genere si veda Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (London: Penguin Books, 1961).

<sup>2</sup> Vanda Monaco, 'Eduardo', in Vanda Monaco, *La contaminazione teatrale* (Bologna: Patron, 1981), p. 53.

<sup>3</sup> Anna Barsotti, *Eduardo Drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 281.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Sull'argomento si rimanda a Neema Parvini, 'N.F. Simpson and The Theatre of the Absurd',

Molte le possibili affinità intellettuali tra Simpson e il testo del Nostro, anzi tale interesse specifico da parte del drammaturgo inglese viene confermato dal fatto che la traduzione di *Inner Voices* rappresenta per Simpson un ritorno alle scene, dopo la sua decisione nel 1978 di abbandonare il teatro.

Di non poco interesse l'introduzione di Simpson alla versione pubblicata di *Inner Voices* in cui il drammaturgo britannico, quasi programmaticamente, si discosta da quanto altri traduttori e adattatori coevi avevano realizzato, primo fra tutti Mike Stott per il *Ducking Out* (1982) di Mike Ockrent, regista anche di questa versione inglese de *Le voci di dentro*. Simpson afferma infatti che: "The play which follows is an English version of the Neapolitan original. It is not an adaptation".<sup>6</sup> Una versione fedele, quindi, in lingua inglese, che non si tramuta in un adattamento o in un'anglicizzazione del testo, come avveniva in linea generale<sup>7</sup> per altri testi eduardiani nel corso degli anni '80.

Partendo dal presupposto di voler fornire una versione fedele in inglese e non un adattamento, ne consegue, da parte di Simpson, una riflessione sul rapporto tra la lingua di Eduardo, il napoletano, non inteso tuttavia dal traduttore come "italiano napoletanizzato", e l'italiano. Per Simpson, il napoletano assume nei confronti dell'italiano una posizione non dissimile da quella del Geordie, dello Scouse o del Cockney rispetto all'inglese standard: un linguaggio non sempre comprensibile, quindi, al di fuori dei confini cittadini d'origine.

Nonostante questo presunto e discutibile parallelo, anche per la diversa natura dei dialetti italiani e dei possibili "dialetti" inglesi, agli occhi di Simpson non appare conveniente tradurre il testo eduardiano utilizzando un possibile equivalente regionale inglese poiché, agendo in tal modo, a suo dire il risultato sarebbe la snaturalizzazione del testo, con la collocazione in un luogo altro rispetto a Napoli, e la conseguente perdita della sua autenticità risiedente proprio nella specifica estrazione geografica e cronologica.

Da questo punto di vista il discorso di Simpson non si discosta molto dalle affermazioni di Gunilla Anderman che, prendendo le mosse da un ragionamento di

---

*Platform*, Vol. 3. N. 1, Spring 2008, pp. 22-39.

<sup>6</sup> N.F. Simpson, 'Introduction', in Eduardo De Filippo, *Inner Voices* (London: Amber Lane Press, 1983), p. 5.

<sup>7</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Translation and Theatre* (London: Oberon Books, 2005), pp. 257-265.

Thornton Wilder e rivolgendosi proprio a *Inner Voices*, scrive che in Eduardo “to be specific is to be universal”.<sup>8</sup>

Nella sua traduzione, Simpson, quindi, opta per un inglese standard, con elementi ben specifici:

What I settled for was a kind of uncoloured speech, articulate but without, so far as possible, intimations of class, region or period, and having its own cadences and rhythms, and such grace and formal elegance as I could give it. I wanted it to be in English without saying England; and I wanted the language while having a life of its own, to be able to take on such colour as the actors would give it in performance.<sup>9</sup>

Si tratta, nell’ottica dello scrittore inglese, di un compromesso necessario in un atto di traduzione e che, in questo caso, rappresenta anche il male minore tra i tanti vagliati. Egli pone, quindi, un discorso prettamente teatrale, da uomo di palcoscenico quale egli è in origine, nell’ambito della messa in scena britannica quando lo spettacolo, con tutta probabilità, sarà ambientato in “a kind of vaguely Italianate limbo, rather than in a genuinely authentic Naples”.<sup>10</sup> Questo aspetto, tuttavia, potrebbe giocare a favore della produzione teatrale, presentando ciò che ad un pubblico inglese è plausibilmente italiano senza esserlo necessariamente e discostandosi in tal modo dal focalizzare l’attenzione su di un fenomeno o su di una realtà locale, ma anzi universalizzando il messaggio racchiuso nell’opera.

In effetti Simpson, nel suo atto di traduzione, rimane alquanto fedele al testo originale, ma esclusivamente per la resa delle battute dei personaggi, mentre in maniera più evidente agisce sulle didascalie e sulle note di regia, eliminandole in buona parte e modificandone altre.

Il lavoro di modifica, taglio o ampliamento che sia, delle didascalie non è peculiarità del solo Simpson, ma rappresenta uno degli aspetti più interessanti delle traduzioni eduardiane. Molti traduttori e adattatori agiscono su di esse, come si è visto anche per altre *pièces*, modificandole ed eliminandole a loro piacimento, in alcuni casi quasi in maniera indiscriminata. La sensazione che ne deriva è il sottovalutare l’importanza che per Eduardo, come anche per altri drammaturghi

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 262.

<sup>9</sup> N.F. Simpson, ‘Introduction’... cit., p. 6.

<sup>10</sup> Ibidem.

come Pirandello o George Bernard Shaw, solo per citare due importanti esponenti delle tradizioni teatrali chiamate in causa, rappresentano la didascalia e l'indicazione all'interno della battuta, momenti essenziali della scrittura scenica, significativi molte volte quanto la battuta stessa.

Dovendo cercare una motivazione che abbia un minimo di plausibilità tecnico-artistica per le modifiche e le eliminazioni nei testi eduardiani, crediamo che esse dipendano dalla differenza sostanziale, di cui si aveva sentore, tra il *modus operandi* dell'attore italiano, e napoletano, e l'interprete anglofono. In tal senso l'eliminazione di alcune note ben precise rendeva l'interprete anglofono meno costretto agli schemi attoriali italiani così come pensati dal drammaturgo. Questa considerazione è prettamente teatrale e risulta esatta solo se si presuppone un testo destinato esclusivamente alla messa in scena e non alla pubblicazione. Facciamo nostro il pensiero del già citato George Bernard Shaw, il quale, a proposito della valenza delle didascalie, affermava come per ogni singolo spettatore ci siano dieci lettori del testo teatrale nella sua versione stampata. Un'affermazione sicuramente e purtroppo datata, visto l'esiguo numero di fruitori di teatro scritto e pubblicato, ma che secondo noi ha ancora una valenza. I lettori, infatti, hanno il diritto di avere la presentazione dell'ambiente e di tutto ciò che lo spettatore ha davanti ai propri occhi nel momento della rappresentazione. In questo contesto la riduzione delle didascalie appare, con ogni probabilità, come una perdita.

In Simpson una prima modifica della didascalia la ritroviamo a inizio commedia con un ampliamento delle, stranamente, poche righe eduardiane. Si legga nell'originale:

Una luminosa e linda cucina in casa Cimmaruta. Primi ore di un bel mattino di fine novembre.<sup>11</sup>

In questo caso, Simpson non solo traduce, ma fornisce anche vere e proprie note di regia e di messa in scena:

---

<sup>11</sup> E. De Filippo, 'Le voci di dentro', in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I (Torino: Einaudi, 1995), p. 393.

A clean, shining kitchen in the Cimmarutas' apartment. There is a main door, right, leading to the front hall, and another smaller door, left, leading into the rest of the apartment.<sup>12</sup>

Se questa prima didascalia è sostanzialmente ampliata, le altre indicazioni nel dialogo che segue tra Rosa Cimmaruta, la serva Maria e, quindi, con Michele, vanno in parte a scomparire, il che avviene anche per molte altre nel corso della commedia. Puntuale è invece la resa della didascalia a inizio secondo atto.

Nella versione di Simpson potremmo individuare, quindi, due direzioni diverse: una resa fedele delle battute, grazie anche alla mancanza di punti particolarmente ostili, dove il testo vira maggiormente verso la lingua italiana più che verso l'ibridismo linguistico con il dialetto, e un lavoro maggiormente attento a modifiche e cambiamenti per le altre parti.

Unica battuta della cui resa non siamo convinti è quella unica messa in bocca al personaggio di Zi' Nicola, a fine del secondo atto poco, prima della sua improvvisa morte. Per tutto il corso della commedia Zi' Nicola per sua libera scelta non parla, ha scelto il silenzio come voto esistenziale poiché la gente non è in grado di ascoltare. A lui viene riservata una sola battuta, emblematica, pronunciata dalla sua stanza sul soppalco ai nipoti Carlo e Alberto che discutono al piano inferiore con i membri della famiglia Cimmaruta:

ZI' NICOLA: [...] Per favore, un poco di pace. (*E rientra*).<sup>13</sup>

La battuta è lapidaria e, come spesso avviene in Eduardo, essa trova la sua forza proprio nel suo quasi essere una sentenza. Con una resa troppo prosaica e strutturata in inglese questo elemento si va a perdere, parimenti, ad esempio, a quanto succede nelle varie traduzioni di "Ha da passà 'a nuttata" in *Napoli Milionaria!*:

ZI NICOLA: Could we have a fraction less noise down there, please?<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> E. De Filippo, *Inner Voices...* cit., p. 9.

<sup>13</sup> E. De Filippo, 'Le voci di dentro'... cit., p. 426.

<sup>14</sup> E. De Filippo, *Inner Voices...* cit., p. 63.

L'importanza e l'emblematicità della battuta di Zi' Nicola si evidenzia anche attraverso l'utilizzo di una parola come "pace", non adoperata a caso, ma per il significato più profondo che racchiude, se si prende per corretta la discendenza filosofica della commedia eduardiana dalla fine del secondo conflitto mondiale. Una connessione questa tra *Le voci di dentro* e il periodo immediatamente post-bellico, sottolineata dallo stesso Simpson nella sua introduzione al testo. Sorprendente quindi il mancato utilizzo della parola "peace" e della sostituzione con il meno interessante "less noise".<sup>15</sup>

In buona sostanza, comunque, *Inner Voices* appare una traduzione fedele dell'originale napoletano. Per la resa scenica, come sottolineato, esso trova una propria produzione teatrale al National Theatre, al Lyttlelton per la precisione, debuttando il 16 giugno 1983 con la regia di Mike Ockrent e Ralph Richardson, alla sua ultima fatica, nel ruolo del protagonista Alberto Saporito, e Michael Bryant nei panni del fratello Carlo.<sup>16</sup> Al di là delle cronache giornalistiche d'epoca, quali, ad esempio, quella di Michael Billington,<sup>17</sup> è possibile ricavare notizie interessanti sullo spettacolo dalla lettura dei volumi biografici su Richardson. Le pagine di Garry O'Connor sono, nello specifico, alquanto utili sia per chiarire aspetti della traduzione che della messa in scena vera e propria. Scrive il biografo di Richardson riguardo *Inner Voices* e la sua resa inglese:

N.F. Simpson's translation of the Italian text was both light in touch and earthy, but the director, Mike Ockrent, was determined on trying to bring greater universality to the play than its Italian setting warranted, and this he did not altogether manage to achieve.<sup>18</sup>

Si tratta, ad ogni modo, di una volontà di rendere universale il contenuto del testo eduardiano presente, anche nella stessa traduzione, fedele, di Simpson, come si legge per sua stessa ammissione nell'introduzione a *Inner Voices*.

---

<sup>15</sup> Riguardo l'influenza che ha avuto il Secondo Conflitto Mondiale sulla produzione eduardiana, oltre a *Napoli milionaria*, si pensi a *La paura numero uno* (1950), in cui la commedia prende le mosse proprio dalle manie di Matteo Generoso, ossessionato dallo scoppio di una terza guerra mondiale.

<sup>16</sup> Ralph Richardson morirà poco prima dell'inizio della tournée dello spettacolo. Il suo ruolo verrà quindi interpretato da Robert Stephens.

<sup>17</sup> Si veda ad esempio l'intervista di Billington allo stesso Eduardo a proposito dello spettacolo e pubblicata sul "Guardian" del 7 novembre 1983.

<sup>18</sup> Garry O'Connor, *Ralph Richardson – An Actor's Life* (London: Methuen, 1999), p.303.

Al di là dei giudizi che O'Connor esprime sull'interpretazione di Richardson, che pure "developed a marvellous confidence in the role",<sup>19</sup> è opportuno sottolineare come la fedele traduzione di Simpson trovi una modifica non da poco nell'atto stesso della messa in scena, modifica che si concretizza proprio nel modo di recitare dell'attore protagonista. Scrive O'Connor:

His first problem was the final speech of the play, two-and-half pages long, a de Filippo personal sermon much beloved by Neapolitan audiences. Richardson forthrightly declared sermons were not his forte, and flew to Naples to tell de Filippo, 'Your people had suffered and been crushed and been shaken to bits, but I can't tell our butchers and bakers and taxi drivers that they had been awfully naughty boys during the war because they won the bloody thing.' The speech was cut.<sup>20</sup>

Un taglio notevole, quindi, ci deve essere stato tra originale italiano, traduzione di Simpson, molto fedele, e testo andato effettivamente in scena, anche se, a fine commedia, non troviamo nessun effettivo "speech", inteso come monologo. Si hanno invece tre lunghe battute del protagonista Alberto con le quali egli mette in chiaro, dal suo punto di vista, la condizione di degrado morale a cui si è giunti, anche a seguito della guerra. Presumibilmente O'Connor nel suo giudizio si riferisce a queste battute e non ad un monologo vero e proprio. Lo stesso protagonista Ralph Richardson sembrerebbe essere intervenuto in prima persona nel modificare una parte sostanziale della commedia e adattarla sia alle sue corde che a quelle, secondo l'attore, del pubblico britannico. Ad ogni modo si tratta, secondo noi, di una volontà, quella da parte di Richardson di adattare il testo al mondo britannico, che sembra cozzare con le intenzioni che abbiamo visto espresse da Simpson nella sua introduzione, ovvero quello di rendere una fedele versione/traduzione del testo eduardiano. In questo senso le vicende dei Saporito e dei Cimmaruta devono ritenersi come ancora ambientate in Italia e si deve presupporre un salto di immaginazione da parte del pubblico che si deve relazionare al contesto e non viceversa.

Dalla lettura, invece, della biografia di Richardson a firma di John Miller, emerge invece un altro elemento degno di nota e che mette in luce il *modus operandi* del regista Mike Ockrent. Da Miller apprendiamo come fossero tesi i rapporti tra

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ivi, p. 302.



l'attore protagonista e il regista, soprattutto perché questi voleva lavorare visionando in via preliminare, insieme a Richardson, il video dello spettacolo interpretato dallo stesso Eduardo. Cosa, questa, che Richardson non avrebbe gradito. Il dato appare comunque di una certa importanza e mostra una possibile metodologia da parte di alcuni registi e traduttori nell'affrontare Eduardo e portarlo sui palcoscenici esteri,<sup>21</sup> ovvero la lettura del testo e quindi il confronto con la messa in scena stessa di Eduardo e con l'Eduardo attore tramite la visione del materiale video e televisivo. Lo stesso approccio può, presumibilmente, applicarsi a *Ducking Out*, l'altra regia eduardiana di Mike Ockrent, e, ancor prima della fase produttiva vera e propria, alla traduzione di *Natale in casa Cupiello* da parte Anthony Molino, come *The Nativity Scene*, come è possibile leggere nella nota introduttiva al testo. Discorso diverso, invece, per l'avversione di Richardson all'utilizzo della versione televisiva dello spettacolo eduardiano: l'interprete inglese, con ogni probabilità, voleva trovare la propria voce, usare il proprio stile attoriale e non lasciarsi influenzare da quello di Eduardo, cosa che sarebbe inevitabilmente accaduta osservandone la recitazione nel video de *Le voci di dentro* per la televisione italiana.

Con *Inner Voices* ci troviamo di fronte, quindi, ad un lavoro che vede una traduzione sulla carta volutamente molto fedele nella resa delle battute, ma con una maggiore libertà nell'alterare o nell'omettere alcune didascalie e note, traduzione che allo stesso tempo sembra subire almeno una grande modifica nel suo passaggio dalla pagina al palcoscenico. In questo caso, nello studiare la versione in inglese, occorre considerare aspetti diversi, che chiamano in causa sia considerazioni critiche sulla resa dei testi che approcci più prettamente teatrali, i cui dati non sempre risultano reperibili. *Inner Voices* mette comunque in evidenza come una versione che in origine si configura come traduzione fedele possa assumere, nell'atto pratico, elementi propri dell'adattamento e come Eduardo viva diverse possibili fasi interpretative.

---

<sup>21</sup> Cfr. John Miller, *Ralph Richardson – The Authorized Biography* (London: Pan Books, 1995), pp. 336-337.

## 8. *La grande magia*: la fedele versione di Ardito e le produzioni di Richard Eyre e Mladen Kiselov

*La grande magia* appartiene a quella “tipologia” di testi eduardiani che, al pari de *Le voci di dentro* e del precedente *Questi fantasmi!*, fanno della commistione tra reale e atmosfera onirica e pirandelliana la propria nota chiave, così come sottolineato a più riprese da Anna Barsotti e Barbara De Miro D’Ajeta. È in particolare la prima a mettere in evidenza il rapporto che si viene a creare tra il mondo vero e il gioco fabulistico dell’illusione da alimentare con la fede.<sup>1</sup> Elementi, questi, che secondo l’ottica della Barsotti trovano un parallelo non solo in Pirandello, quanto, e pochi lo hanno notato, con il teatro di Thomas Stearns Eliot sia in *Cocktail party* (1949) che, e soprattutto, nei poemi presenti in *Four Quartets*.<sup>2</sup> A questo giudizio si aggiunga quello di Mario B. Mignone, che, facendo proprio quanto affermato da Giovanni Battista De Sanctis,<sup>3</sup> mette in relazione il testo eduardiano e le vicende del mago e ipnotizzatore Otto Marvuglia non solo con l’universo pirandelliano, ma anche con quello di Eugene O’Neill.<sup>4</sup>

Il testo appare, quindi, naturalmente adatto ad una messa in scena e ad una resa di portata europea e internazionale come ben dimostrano questi paralleli con alcuni dei principali drammatughi novecenteschi stranieri.

In ambito anglofono, *Le grande magia* trova una traduzione ad opera di Carlo Ardito che, per numero di testi eduardiani in inglese, risulta il maggiore traduttore del teatrante napoletano. La versione risale al 1975 per una produzione radiofonica, in onda su BBC Radio 3 il 12 gennaio di quell’anno, con Hugh Griffith nel ruolo del Professor Otto Marvuglia e di Robert Stephens in quello di Calogero Di Spelta. Il testo in nostro possesso, il *Grand Magic* pubblicato in prima battuta nel volume *Three Plays*,<sup>5</sup> rappresenta una versione fedele dell’originale eduardiano, ma risulta

---

<sup>1</sup> Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo Drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 237.

<sup>2</sup> Ivi, p. 239.

<sup>3</sup> Cfr. Giovanni Battista De Sanctis, *Eduardo De Filippo commediografo neorealista* (Perugia: Unione Arti Grafiche, 1959), p. 45.

<sup>4</sup> Cfr. Mario B. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo* (Roma: Trevi Editore, 1974), p. 153.

<sup>5</sup> Eduardo De Filippo, *Three Plays*, translated by Carlo Ardito (London: Hamish Hamilton and St George’s Press, 1976), pp. 95-172.

plausibile pensare che la commedia, nel suo passaggio radiofonico per la stessa natura differente tra *pièces* teatrali e *radioplays*, abbia subito delle modifiche almeno nella parte inerenti le didascalie.

Dal punto di vista del testo, poco v'è da dire effettivamente sulle modalità di traduzione di Ardito. La resa sembra in ogni punto davvero soddisfacente e senza ombre di un qualche rilievo. Appare, di fatti, significativo come la stessa Gunilla Anderman nella sua disamina dei vari testi eduardiani in inglese, proprio su *Grand Magic* non si soffermi per nulla sugli aspetti linguistici o di traduzione, a differenza di quanto fa per le altre commedie, focalizzando la sua attenzione esclusivamente sulla messa in scena che, nel 1995, il regista Richard Eyre presenta al National Theatre.<sup>6</sup> In effetti, a nostro avviso, *La grande magia* rappresenta paradossalmente uno dei testi meno problematici da rendere in inglese o comunque per una messa in scena estera. In primo luogo per il mancato utilizzo di un vero e proprio dialetto o di un italiano fortemente napoletanizzato, optando, tranne in alcuni punti, per la lingua italiana. Quindi il testo, che pure fu uno dei meno graditi dal pubblico sino alla storica messa in scena che ne fece Giorgio Strehler al Piccolo di Milano nel 1985, è anche uno dei meno “napoletani” dell'autore per ambientazione, sviluppo e personaggi.

Le poche notazioni di traduzione riguardo il testo sono state prontamente prese in considerazione da Mimi Gisolfi D'Aponte che vede nella stessa resa del titolo come *Grand Magic* una volontà precisa di Ardito di utilizzare un'inflessione più inglese che americana scartando altre possibilità come *Great Magic* o *Big Magic*.<sup>7</sup> Nel tentativo, poi, di ricreare il senso di italianità, o addirittura napoletanità, egli suggerisce all'attore che interpreterà Otto Marvuglia di utilizzare un accento Cockney o del North Country:

OTTO (*dropping his “professional” educate accent, lapses into something more common, say a tinge of Cockney or North-Country. This will recur throughout the play whenever he is talking with his intimates*) [...]<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Theatre and Translation* (London: Oberon Books, 2005), pp. 262-263.

<sup>7</sup> Mimi Gisolfi D'Aponte, 'Eduardo de Filippo: Three Plays (Review)', *Italica*, vol. 55, n. 2, Theatre (Summer, 1978), pp. 284.

<sup>8</sup> Eduardo De Filippo, 'Grand Magic', in Eduardo De Filippo, *Three Plays...cit.*, p. 112.

Si tratta comunque di un suggerimento all'attore che non si ripercuote sul linguaggio utilizzato da Ardito nella traduzione del testo. Efficace nell'insieme la traduzione di Ardito, e concordiamo con la Gisolfi D'Aponte, perché egli riesce a mantenere uno degli elementi principali dell'originale, ovvero quella patetica simbiosi che si instaura tra l'illusionista e il protagonista del suo esperimento.<sup>9</sup>

Ci si soffermi ora sulle produzioni teatrali vere e proprie di *Grand Magic* in Gran Bretagna, con la messa in scena del 1995 citata dalla Anderman a firma di Richard Eyre, e la successiva americana, in cui ben si evidenzia il differente giudizio dei critici in Europa e oltre oceano.

Non considerando la versione radiofonica con Griffith e Stephens del 1975, quella di Eyre è da considerarsi sicuramente la maggiore produzione sia per il bacino di utenza di cui ha potuto godere che per la qualità artistica della messa in scena che vede Bernard Cribbins nei panni di Otto Marvuglia e Alan Howard in quelli di Calogero Di Spelta.

Le recensioni in nostro possesso sono ben più che positive, tutte mettendo in risalto quella discendenza, più volte negata da Eduardo, del testo dall'universo pirandelliano. Così ad esempio sottolinea, sulle colonne del "The Daily Telegraph", Charles Spencer che relaziona la tragicommedia eduardiana con i *Sei personaggi in cerca d'autore*, ma chiarendo anche come "La Grande Magia does offer a compelling mixture of playful comedy, robust humanity and painful emotion, while the final twist raises the hairs on the back of the neck".<sup>10</sup> Lo stesso Spencer nota come il regista Richard Eyre deve sicuramente essersi divertito con questa produzione che "he directs with assured panache"<sup>11</sup> e come siano splendide le interpretazioni dei due protagonisti Cribbins e soprattutto Howard. Con *Grand Magic*, secondo l'ottica del critico, ci troviamo ovviamente nel mondo del mito, piuttosto che in quello del reale, e che "there is a marvellous richness to the play".<sup>12</sup>

Stesso resoconto entusiasta è quello che appare su "Spectator" a firma di Sheridan Morley, sottolineando anch'egli l'influenza pirandelliana ("Eduardo De

---

<sup>9</sup> Cfr. Mimi Gisolfi D'Aponte, 'Eduardo de Filippo: Three Play'... cit., p. 284.

<sup>10</sup> Charles Spencer, 'La Grande Magia', *The Daily Telegraph*, 17 luglio 1995.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

Filippo's *La Grande Magia* looks like a Magic Circle benefit night for Pirandello")<sup>13</sup> e concludendo che si tratta di "Richard Eyre's masterly and magical production"<sup>14</sup> in cui "Cribbins and Howard are a perfect pair".<sup>15</sup>

Sul "Daily Mail", Jack Tinker parla di "a Chinese box of metaphysical conundrums"<sup>16</sup> in cui De Filippo, grazie anche a Eyre e all'ottimo cast, dà prova del suo potere di "great dramatic illusionist".<sup>17</sup>

Nella sua lunga recensione, apparsa sul "Sunday Times" e che descrive in maniera molto particolareggiata la trama, Robert Hewison dà risalto ad elementi della regia di Eyre che, inconsapevolmente, sono chiamati in causa anche per via della celebre e celebrata edizione milanese di Giorgio Strehler del 1985. Come avviene per Strehler, anche in questo caso "this story of a charlatan illusionist offers Eyre a wonderful opportunity to explore the illusionism of theatre itself".<sup>18</sup> Si tratta, quindi, di un'opera altamente metateatrale in cui si risente ancora dell'influenza pirandelliana, particolarmente evidente, a detta del giornalista, nell'ultimo atto in cui si ritrovano echi dell'*Enrico IV* con la figura di un Calogero forse rinsavito che preferisce vivere in un mondo di illusione, magnifico e tragico, come magnifico è l'interprete Alan Howard.

Più breve, ma molto accurato come al solito, l'articolo di Michael Billington per "The Guardian". Billington non solo chiama in causa Pirandello, come normale che sia, ma cita come possibile referente per il testo eduardiano, in equilibrio tra il mondo del reale e quello della finzione, anche la grande tradizione di cui il francese Corneille è tra i massimi esponenti. Il recensore cita, argutamente, Eric Bentley che aveva suggerito come la commedia fosse non tanto sulla natura della realtà, quanto sulla fede che un uomo può avere per la propria moglie. Billington supera l'affermazione di Bentley, ritenendo che entrambi i temi siano presenti in egual misura.<sup>19</sup> Il testo di Eduardo, infatti, è disseminato di trucchi, inganni, sotterfugi e situazioni abigue, gioca con lo spettatore, ma allo stesso tempo è capace di toccarne l'intimo, e la forza della produzione di Eyre sta proprio nel sapersi giostrare e

---

<sup>13</sup> Sheridan Morley, 'Pure Magic', *Spectator*, 22 luglio 1995.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Jack Tinker, 'Le Grande Magia', *Daily Mail*, 17 luglio 1995.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Robert Hewison, 'Grand Illusions', *Sunday Times*, 23 luglio 1995.

<sup>19</sup> Cfr. Michael Billington, 'This Tough Magic', *The Guardian*, 15 luglio 1995.

catturare questa molteplicità di intenti dell'autore partenopeo. Una molteplicità che si rispecchia nei due personaggi e attori principali. In particolare, scrive Billington, "Alan Howard's Calogero, his finest performance in years, likewise endorses the play's multi-dimensionality".<sup>20</sup> E aggiunge:

At first, for all his dandified elegance, he is like a child in his infantile jealousy and credulity: as he retreats into illusion, he matures into self-awareness and the sanity of the supposedly insane.<sup>21</sup>

A questa si aggiunga anche l'interpretazione di Bernard Cribbins, vera rivelazione nei panni di Otto, capace di combinare "the grizzled authority of a magus with hints of a touring magician from the tattier end of show business".<sup>22</sup>

A questi giudizi, tutti altamente positivi, dati dalla stampa britannica fa da contraltare quanto viene scritto negli Stati Uniti in una successiva messa in scena di *Grand Magic*, anch'essa ben strutturata e di prestigio, che ha luogo, nel 2001, presso A Contemporary Theatre di Seattle con la regia di Mladen Kiselov.<sup>23</sup> In questo caso a recensioni molto favorevoli se ne alternano altre che si rivaleno vere stroncature. Si pensi a tal proposito a quanto scrive Jerry Kraft:

Maybe I just didn't get it. Eduardo de Filippo is hardly a household name in America, although he was certainly celebrated in Europe, primarily as an actor and director, but also as a playwright. A contemporary of Pirandello, *Grand Magic* is one of Fillipo's lesser-known works. It combines a sophisticated theatrical technique with ironic storytelling and complex, urbane characters.<sup>24</sup>

L'inizio della recensione non è dei migliori e a queste prime perplessità fanno seguito altre che chiamano in causa non tanto la messa in scena quanto il testo in sé:

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Mladen Kiselov è un regista teatrale nato a Ruse, in Bulgaria, nel 1942. Dopo la sua formazione artistica a Mosca, ritorna in patria dove si occupa di messe in scena teatrali e regie cinematografiche. Parte quindi per gli Stati Uniti dove prosegue la sua attività su scala nazionale e internazionale, collaborando, fra l'altro, con la Yale University.

<sup>24</sup> Jerry Kraft, 'Grand Magic by Eduardo De Filippo', *Aisle Say – The Internet Magazine of Stage Reviews and Opinions*, <http://www.aislesay.com/WA-GRANDMAGIC.html>

How did a production that does so much right end up being so unaffecting? I think there are always times when a play is simply not the right piece for any given individual. Occasionally, that individual may be a critic. Perhaps this was a much better play than I thought. Perhaps the laughter of others in the audience was far more insightful than my own tepid response. Perhaps one needed to be smarter and more learned and more attentive than I was on this particular night. Perhaps the answer to all those questions is the same as the answer that I've settled on for my response to the play itself.<sup>25</sup>

A questo giudizio, altamente negativo in cui si salva solo John Procaccino nel ruolo di Calogero, se ne affiancano altri che invece capovolgono la situazione lodando la produzione di Kiselov. Si portano a mo' di esempio i contributi a firma di Gianni Truzzi, per il "Seattle Weekly", e Joe Adcock, sulle colonne del "Seattle Post-Intelligencer". Scrive il primo come "*Grand Magic* is a rich tonic that restored this jaded scribe's flagging faith in the power of theater's magic. Not only is it grand, it's enchanting".<sup>26</sup> Un tono simile ha il giudizio di Adcock che loda, oltre alla regia di Kiselov e le interpretazioni, anche gli intriganti costume e scenografie a firma di Marcia Dixy Jory e Narelle Sisson.<sup>27</sup>

In ogni caso, la disparità di giudizio, in linea generale, che il testo ha in Gran Bretagna e negli Stati Uniti appare lampante e in questo senso significativo è ancora il resoconto di Kraft, il quale definisce Eduardo "an unfamiliar international playwright".<sup>28</sup> In questa affermazione si nota, a nostro avviso, il differente radicamento del Nostro in due culture anglofone diverse, con la Gran Bretagna più avvezza a recepirne i testi sia dal punto di vista del pubblico che della critica. Negli Stati Uniti Eduardo ha sempre goduto di alti e bassi, sia per le messe in scena che per la fruizione dei testi veri e propri, ben prima della produzione di *Grand Magic*. Si pensi ancora una volta ai due flop di *Filumena Marturano* negli anni '50 e '70. Interessante il giudizio di Kraft perché, pur criticando in parte lo spettacolo, focalizza le sue domande principali sul testo eduardiano e sulla drammaturgia, non riuscendo a cogliere quelle suggestioni e quegli elementi chiari invece alla totalità, o quasi, della critica britannica.

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Gianni Truzzi, 'Believing in Magic', *Seattle Weekly*, 31 ottobre 2001.

<sup>27</sup> Cfr. Joe Adcock, 'There is such a thing as too much Magic', *Seattle Post-Intelligencer*, 29 ottobre 2001.

<sup>28</sup> Jerry Kraft, 'Grand Magic by Eduardo De Filippo'... cit.

## 9. Eduardo e *Napoli milionaria!* tra Londra, Liverpool e gli Stati Uniti\*

### 9.1 Eduardo debutta a Londra

Comunemente l'inaugurazione ufficiale delle produzioni eduardiane in lingua inglese e della presenza di Eduardo nel mondo anglofono si fa risalire alla sua partecipazione alla World Theatre Season di Peter Daubeny, presso l'Aldwych Theatre di Londra, nel 1972, con la messa in scena di *Napoli milionaria!* in versione originale con Eduardo regista e attore.

A questo punto opportuna è una breve digressione su questo Eduardo "estero" di *Napoli milionaria!*, sebbene in lingua italo-napoletana. Molto significativi appaiono non solo l'analisi dei resoconti sullo spettacolo, ma i ricordi che lo stesso impresario Peter Daubeny dedica alla famiglia De Filippo, in particolare a Peppino, ma anche ad Eduardo, nel capitolo sul teatro italiano del suo *My World of Theatre*.<sup>1</sup>

Il volume si pone come vero e proprio libro di memorie, in cui Daubeny esamina i punti salienti della sua vita teatrale dalle origini all'inaugurazione nel 1963 della World Theatre Season all'Aldwych e quindi sino al 1971, anno di pubblicazione del volume stesso. Un capitolo intero è dedicato, come giusto che sia, al teatro italiano e ai vari interpreti che hanno calcato il palcoscenico dell'Aldwych nel primo decennio quasi di vita della manifestazione, che voleva, per l'appunto, portare a Londra i più rappresentativi protagonisti del teatro internazionale.

In *Naked Masks – Italy and Sicily* (cap. 9)<sup>2</sup> si passano in rassegna personaggi come Vittorio Gassman e Anna Magnani, ma anche personalità legate non propriamente al teatro come Federico Fellini. Sin dal titolo del capitolo si intuisce come la parte del leone venga svolta dal teatro siciliano, ovvero da Luigi Pirandello,

---

\* A causa del gran numero di testi dal titolo *Napoli milionaria!* a firma di Eduardo De Filippo, nelle sue differenti versioni, si preferisce essere il maggior precisi possibile nella indicazione delle varie edizioni citate in modo tale da facilitarne la fruizione.

<sup>1</sup> Peter Daubeny, *My World of Theatre* (London: Jonathan Cape, 1971). Nella sua narrazione Daubeny alterna capitoli sulla scena russa e israeliana (cap. 7), sulla Francia della tradizione mollièriana sino alla contemporanea di Maurice Chevalier (cap.8), la Grecia moderna e il suo legame con la tradizione tragica (cap. 10), Berlino e l'est europeo (cap. 11), il teatro irlandese (cap. 12), il mondo cinese e giapponese (cap 13) e, per concludere, le produzioni dell'Off- e dell'Off-off-Broadway (cap. 14).

<sup>2</sup> Ivi, pp. 204-233.



ma anche Giovanni Verga. Nel maggio 1963 Vittorio Gassman è il primo a partecipare alla rassegna, portando in scena *The Heroes* con la compagnia del Teatro Popolare Italiano. L'anno successivo tocca a Peppino De Filippo che, a seguito del successo di pubblico e di critica riscontrato al Festival Internazionale di Parigi, dirige e interpreta per ben 13 settimane, dal 17 marzo al 13 giugno, *Metamorfosi di un suonatore ambulante* (*Metamorphosis of a Wandering Minstrel*). Nel 1965 due commedie italiane sono in cartellone ad opera della stessa compagnia, la Compagnia dei Giovani di Giorgio De Lullo, con Rossella Falk. Si tratta de *La Bugiarda* di Diego Fabbri e dei *Sei Personaggi in cerca d'autore* (*Six Character in Search of an Author*) di Luigi Pirandello. De Lullo produce altri due lavori pirandelliani nella stagione 1966 con la riedizione dei *Sei personaggi* e *Il giuoco delle parti* (*The Rules of the Game*). Giorgio Strehler e il suo Piccolo di Milano arrivano a Londra, dal 27 marzo al 3 giugno 1967, con *Il servitore di due padroni* (*The Servant of Two Masters*) di Carlo Goldoni. L'anno seguente tocca a Giuseppe Patroni Griffi che dirige *Napoli notte e giorno* (*Naples by night, Naples by Day*) di Raffaele Viviani e nel 1968 alla compagnia di Anna Magnani con *La Lupa* di Giovanni Verga. Il teatro siciliano è ancora protagonista nel 1970 con la pirandelliana *Liolà* diretta da Turi Ferro. Infine nel 1971 torna Goldoni con *I due gemelli veneziani* (*The Venetian Twins*) per la produzione dello Stabile di Genova.

Il resoconto di Daubeny si interrompe qui, un anno prima, quindi, dello sbarco di Eduardo De Filippo in persona a Londra, con la sua *Napoli milionaria!*.

Nel suindicato capitolo non mancano, tuttavia, riferimenti al Nostro, che passano attraverso gli aneddoti di Daubeny sulla figura di Peppino, a cui sono dedicate ben sette delle trenta pagine di cui si compone il capitolo.<sup>3</sup> Senza entrare nello specifico del rapporto Daubeny-Peppino, oggetto, fra l'altro, di un nostro precedente studio,<sup>4</sup> ricordiamo solo come Daubeny assista allo spettacolo di Peppino, *Metamorfosi di un suonatore ambulante*, nel 1963 al festival teatrale tenutosi a Parigi. In quest'occasione egli si convince a contattarlo per proporgli la partecipazione, nella stagione successiva, alla *kermesse* londinese. Il rapporto con Peppino è mediato

---

<sup>3</sup> Ivi, pp. 211-217.

<sup>4</sup> Si veda Armando Rotondi, *Peppino prima di Eduardo: un napoletano sui palcoscenici londinesi*, Graduate Conference in Italian Studies, University College Cork, 27 febbraio 2010 (inedito).

dall'intervento di Federico Fellini,<sup>5</sup> amico dell'impresario britannico, che aveva diretto l'attore napoletano nel celebre episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* nel film collettivo *Boccaccio '70* (1962).<sup>6</sup> Dal resoconto di Daubeny, nonché dagli articoli britannici sullo spettacolo, emerge come Peppino fosse considerato prevalentemente un interprete cinematografico più che teatrale. Fellini, dal canto suo, riteneva che la genuinità del teatro di Peppino non avrebbe avuto problemi a imporsi all'estero, al di là di barriere geografiche o linguistiche.

Fatto sta che sia Daubeny sia il critico francese Jean-Jacques Gaultier,<sup>7</sup> che assiste allo spettacolo di Parigi, concordano sulla grandezza di Peppino, nonostante la difficoltà obiettiva di tradurre e approntare i sovratitoli alla produzione, grandezza che, a loro giudizio, si manifesta nell'improvvisazione e nel *timing* perfetto tra gli attori, nel meccanismo ad orologeria che il commediografo napoletano riesce a imbastire. Daubeny parla, di fatti, di "miracolo di precisione", che poggia sui lazzi della Commedia dell'Arte di cui Peppino è l'ultimo grande esponente.<sup>8</sup> Un miracolo che, tuttavia, divide la critica tra gli entusiasti e coloro che vedono, invece, in Peppino esclusivamente un grande virtuoso dell'arte attoriale.<sup>9</sup>

Questo in breve quanto Daubeny scrive sullo spettacolo; ma il produttore inglese non si ferma qui e va un po' più avanti nella descrizione del teatrante napoletano, raccontando aneddoti e facendo considerazioni sulla sua vita privata e sull'amicizia che tra i due si sta creando.<sup>10</sup> Ed è qui che entra in gioco la figura di Eduardo.

---

<sup>5</sup> Cfr. Peter Daubeny, *My World of Theatre...* cit., p. 211.

<sup>6</sup> Gli episodi di cui si compone *Boccaccio '70* (1962) sono: *La ruffa* di Vittorio De Sica, *Le tentazioni del dottor Antonio* di Federico Fellini, *Renzo e Luciana* di Mario Monicelli e *Il lavoro* di Luchino Visconti.

<sup>7</sup> J.-J. Gaultier recensione a Peppino inserita nella brochure *The Italian Theatre Company of PEPPINO DE FILIPPO in his own play THE METAMORPHOSES OF A WANDERING MINSTREL*, pubblicata in occasione della messa in scena all'Aldwych Theatre, pp.1-2.

<sup>8</sup> Cfr. Peter Daubeny, *My World of Theatre...* cit., pp. 212-213.

<sup>9</sup> Si vedano: 'Neapolitan Crazy Gang Visits Paris Theatre Festival', *Times*, 4 giugno 1963, p. 14; M. Mangini, 'Peppino, il battagliero, va a Parigi per il Festival Mondiale del Teatro', *Il Mattino*, 3 maggio 1963, p. 9; 'World Theatre', *Times*, 2 dicembre 1963, p. 15; 'Italian Theatre Man in London', *Times*, 26 febbraio 1964, p. 6; 'A Glimpse of Commedia dell'Arte', *Times*, 8 aprile 1963, p. 10; 'Farce and Proper Kind of Laughter', *Times*, 22 maggio 1964, p.16; Irving Wardle, 'Theatrical Naples', *Times*, 14 Maggio 1968, p. 15; Irving Wardle, 'The Metamorphoses of a Wandering Minstrel', *Times*, 2 maggio 1973, p. 12.

<sup>10</sup> Cfr. Peter Daubeny, *My World of Theatre...* cit., pp. 215-216.

Si scopre, in tal modo, che Daubeny ben prima del 1972 aveva già assistito a vari spettacoli eduardiani come *Questi fantasmi!* al Koun's Art Theatre di Atene, ma anche a *Le voci di dentro*, *La paura numero uno* e *Filumena Marturano*.<sup>11</sup>

Riguardo Eduardo scrive Daubeny:

Eduardo became one of the more important writers of contemporary Italian theatre, and has been identified as a dominating force in the confusion that reigned during the 1940s and 1950s. With their commitment to radical socialism, his plays express a depth of power and humanity. There is also something of Pirandello in the mood and expression of his writing and his style is reminiscent of the dialect play by Pirandello called *Liola*, which I presented with the Catania Stabile Theatre at the World Theatre Season in 1970.<sup>12</sup>

E ancora:

John Francis Lane took me to see Eduardo in his small apartment in the chic Parioli district of Rome, where he lived surrounded by China plates, cups and saucers. He presented a melancholy, detached figure who seemed, like so many great actors, to have become a victim of his own comic inventiveness, which had draw him subconsciously into the miseries of life. He seemed far more interested in his collection of English bone china than any visit to London. While courteous and full of grace, he gave the impression that life had become a boring habit. Form his great career of the past he had nothing to recapture, and from the future nothing to expect. I left this kindly, inscrutable and unsmiling host among his glittering display of porcelain.<sup>13</sup>

Questi i giudizi sul personaggio Eduardo, prima dell'invito all'attore-autore italiano a partecipare alla World Theatre Season. In un articolo apparso sul "Times" del 3 marzo 1973 a firma di Ion Trewin,<sup>14</sup> Daubeny stesso cita, tuttavia, la *Napoli milionaria!* presentata da Eduardo. Intervistato sulla sua attività all'Aldwych Theatre, l'impresario londinese inserisce, infatti, la commedia eduardiana tra gli spettacoli sicuramente degni di essere ricordati, insieme con *L'idiota* interpretato da

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 216.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 216-217.

<sup>14</sup> Ion Trewin, 'Peter Daubeny: World Theatre's inspiration', *Times*, 3 marzo 1973.

Innokenti Smoktunovsky nel 1966<sup>15</sup> e *La Lupa* con Anna Magnani, definendo Eduardo “one of the greatest actors we have ever seen”.<sup>16</sup>

In *Vita di Eduardo*, Maurizio Giammusso, pur soffermandosi sull’esperienza di Eduardo, inteso come autore, in Gran Bretagna e pur facendo un attento resoconto delle produzioni zeffirelliane, quasi solo di sfuggita cita Eduardo come interprete sulla scena londinese dell’Aldwych. Scrive infatti:

Terminate le recite di *‘Na Santarella*, nel maggio 1972, Eduardo porta a Londra *Napoli milionaria!*, salutato da tutte le più eminenti personalità della scena inglese: da John Dexter a Vanessa Redgrave, ai coniugi Joan Plowright e Laurence Olivier. La stampa lo presenta come «una figura leggendaria del teatro italiano, il più importante commediografo dopo Pirandello». Stupisce il suo modo di recitare senza enfasi, l’esatto contrario del gesticolare eccitato e dell’alzare la voce euforicamente, che per gli anglosassoni resta il cliché italiano: «Al centro della sua recitazione c’è l’oasi serena di una totale sicurezza dell’artista nelle sue capacità: una recitazione che sarebbe la stessa, e lo si sente, anche se l’attore fosse solo in teatro» scrisse «The Observer». <sup>17</sup>

Poche parole sullo spettacolo, quindi, ma con la citazione, all’interno del testo, di due interessanti contributi giornalistici firmati da Michael Billington<sup>18</sup> e da John Mortimer,<sup>19</sup> noto drammaturgo anch’egli più che critico, contributi raccolti, poi, in traduzione italiana nel volume *Eduardo nel mondo*.<sup>20</sup>

Si parta dal primo, redatto da Billington per il “Manchester Guardian” del 9 maggio 1972. L’esordio è esattamente quello riportato da Giammusso, con un’esaltazione di Eduardo come figura leggendaria del teatro italiano, seconda solo a Pirandello. Segue un giudizio sullo spettacolo, di cui si mette immediatamente in luce quello che per il giornalista rappresenta l’elemento principale della commedia, ovvero il suo senso di umanità universale:

Il prolifico attore-regista ha la stessa età del nostro secolo. Ma sebbene, in genere, si insista sul fatto che le sue opere sono strettamente legate alla vitalità brulicante, da formicaio, di Napoli, quello che colpisce in *Napoli*

---

<sup>15</sup> Cfr. Peter Daubeny, *My World of Theatre...* cit., pp. 164-165.

<sup>16</sup> Ion Trewin, ‘Peter Daubeny: World Theatre’s inspiration’... cit.

<sup>17</sup> Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo* (Milano: Mondadori, 1993), p. 341.

<sup>18</sup> Michael Billington, ‘Napoli Milionaria’, *Manchester Guardian*, 9 maggio 1972.

<sup>19</sup> John Mortimer, ‘Napoli Milionaria’, *The Observer*, 14 maggio 1972.

<sup>20</sup> Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo nel mondo* (Roma: Bulzoni, 1978), pp. 8-9.

*Milionaria* è la sua umanità universale, espressa in una gamma che va dal tragico al comico. [...] Qualcuno potrebbe osservare che è troppo comodo far dipendere il destino di vita o di morte della bambina ammalata da una medicina introvabile al mercato nero, ma quel che impressiona veramente è la difesa decisa che De Filippo fa della «pietas» familiare, come anche assai efficace è il suo attacco all'influenza anti-umanizzante della guerra.<sup>21</sup>

In poche righe Billington riesce a esprimere il significato del teatro di Eduardo, dal valore universale delle sue storie all'importanza della famiglia, per concentrarsi, poi, sull'attore De Filippo, chiamando in causa quegli elementi che ricorrono anche in Giammusso. Per Billington Eduardo è un attore che “ottiene un risultato emotivo massimo col minimo sforzo fisico”;<sup>22</sup> ne è un esempio la scena in cui Gennaro Jovine cerca di raccontare le sue vicissitudini in guerra durante il pranzo a casa con gli amici:

Quando cerca d'interessare i suoi parenti – intenti a ingozzarsi di cibo – al fatto che una volta, durante una battaglia, non mangiò per tre giorni e tre notti, raramente la sua voce sale al di sopra di un «feroce» mormorio.<sup>23</sup>

Un giudizio entusiasta nella sostanza, come entusiasta è anche quello espresso da John Mortimer su “The Observer” del 14 maggio 1972, in cui il drammaturgo inglese definisce, ad inizio della sua recensione, l'opera come “una commedia scritta da un uomo che conosce e ama il popolo d'una città”.<sup>24</sup> L'intera prima parte dell'articolo è dedicata al tema del “popolo” e al come “le strade di Napoli non sono solo la casa del popolo ma anche il loro palcoscenico”.<sup>25</sup> Tutti i personaggi di *Napoli milionaria!* potrebbero essere presi dalla strada ed Eduardo è da considerarsi senza dubbio un geniale attore. Mortimer segue poi lo stesso percorso di Billington soffermandosi sulle caratteristiche dell'Eduardo attore. Ne descrive i gesti, giudicati “pacati” e “dolci” e aggiunge:

---

<sup>21</sup> Michael Billington in traduzione italiana in Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo nel mondo...* cit., p. 8.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>24</sup> John Mortimer in traduzione italiana in Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo nel mondo...* cit., p. 9.

<sup>25</sup> Ibidem.

Quando parla e il gesto accompagna la parola, noi capiamo che non è perché gli è stata data la battuta, ma perché il personaggio non poteva più trattenersi dall'intervenire. Egli possiede la calma furbizia del contadino mentre si finge morto su un letto carico di merce di contrabbando; e un'umiltà sconcertante quando si scusa per essete entrato nella propria casa rimessa a nuovo e da lui non riconosciuta.<sup>26</sup>

E ancora:

Possiede fermezza e dignità quando impone una moralità contadina alla famiglia, nell'ultimo atto, che è assai commovente. Al centro della sua recitazione c'è l'oasi serena di una totale sicurezza dell'artista nelle sue capacità; una recitazione che sarebbe la stessa, e lo si sente, anche se fosse completamente solo in teatro.<sup>27</sup>

Si tratta di un vero e proprio elogio dell'Eduardo attore, ancora più di quanto aveva fatto Billington. Non menzionata da Giammusso, ma completa sotto ogni aspetto è la recensione di Irving Wardle sul "Times" del 9 maggio 1972.<sup>28</sup> Wardle parte dalla composizione dell'opera, dando le coordinate per collocare *Napoli milionaria!* all'interno della produzione di Eduardo: il primo spettacolo del "Teatro di Eduardo", allestito nell'ultimo anno di guerra; in dialetto napoletano, ma in seguito rappresentato in tutta Italia e in tutta Europa dal Belgio alla Russia. E, a detta di Wardle, dalla prima londinese ben si comprende il motivo del successo della commedia.

Il giornalista articola quindi la descrizione della trama con brevi, ma interessanti e necessarie considerazioni sul contesto storico e la fine, già *in itinere*, del regime fascista nel 1943. Una storia che mostra, secondo il critico, "how war corrupts the civilian population, in the form of a single family. The crack-up is well under way from the beginning in 1943, with black market coffee being delivered by fascist section leaders, and the family bed stuffed with illicit goodies".<sup>29</sup> Ci troviamo nei dintorni dello stesso giudizio di Billington e di fatti Wardle parla di capacità di

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem

<sup>28</sup> Irving Wardle, 'Napoli Milionaria', *Times*, 9 maggio 1972. Anche in traduzione italiana in Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo nel mondo...* cit., p. 10-11.

<sup>29</sup> Ivi, p. 11.

esprimere sentimenti profondi che rendono plausibili la concessioni di sentenziosità, suspense e comicità.

Un umorismo che, a detta di Wardle, assolve la commedia da ogni sospetto di bigotteria e che rende possibile intravedere, all'interno di una cornice morale molto forte, uno spazio per il compromesso, come quello tra l'agente di polizia e Gennaro Iovine nell'Atto I, considerato uno dei momenti più felici dell'intera opera.

Partendo da questo spunto, Wardle analizza la capacità attoriale di Eduardo, che nella parte del morto risulta bravissimo. Scrive il critico di non aver mai visto un attore capace di non far niente, se il testo lo richiede, con una tale sicurezza e fiducia, scrivendo nello specifico: "With no disrespect this is one of the best moments of his performance, as I have never seen an actor with such confidence in doing nothing when nothing is called for".<sup>30</sup>

Continua quindi:

He has a quality of absolute unreachable stillness, which makes everything he does tell when he returns to motion, examining a prodigious tongue in the mirror, apologizing when he first sticks his head into the smart living room of what he takes to be the wrong house. But he establishes powerful effects with stillness alone".<sup>31</sup>

Si sofferma quindi sul personaggio di Amalia, interpretata da Pupella Maggio, ancor più che su quello di Gennaro Iovine:

It sounds, and it is, a simple story. However, it has the merit of being completely true: and in whatever modern city you live there is no resisting lines like: "In the old days moving house was easy because the real home was the whole town." With that kind of feeling, a playwright can afford moments of sententiousness, and even cliff-hanging medical climaxes for a sick child representing the infected country. But what this leaves out of account is De Filippo's comedy.<sup>32</sup>

Nelle tre recensioni succitate emerge un forte elemento comune, ovvero il concentrarsi prevalentemente sulla figura di Eduardo, che stupisce come attore ancor più che come drammaturgo, non lasciando spazio agli altri interpreti. Il solo Wardle si

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

ritrova, infatti, a ricordare brevemente, positivamente, la prova di Pupella Maggio nella parte di Amalia.<sup>33</sup> V'è da dire che lo stupore causato dalla recitazione eduardiana, lontana dallo stereotipo italiano, ovvero di un gesticolare frenetico e accentuato, potrebbe nascere proprio dalla citata partecipazione di Peppino alla stessa *kermesse* teatrale anni prima. Peppino ed Eduardo sono, infatti, portatori di due tipologie differenti di teatro. Nella produzione del primo è ben evidente il bagaglio culturale proveniente dalla grande tradizione della commedia dell'arte. Come abbiamo potuto notare, partendo dalle pagine di Peter Daubeny, Peppino fu riconosciuto come un virtuoso della recitazione e il suo *Metamorfosi di un suonatore ambulante* un miracolo di improvvisazione e di *timing*, in cui risultò impossibile, agli organizzatori, predisporre una traduzione soddisfacente in sovratitoli, capace di seguire la recitazione degli attori. Una recitazione frenetica, fatta nel più puro stile della commedia dell'arte, con guizzi e lazzi, che quindi avevano creato nell'immaginario del pubblico dell'Aldwych e della critica una certa idea di stile attoriale italiano. Stile che è stato poi sovvertito da Eduardo.

Il successo di *Napoli milionaria!*, come ne sono prova gli articoli, è grande; e anche non essendo la prima vera rappresentazione eduardiana in Gran Bretagna, ma la prima e unica con Eduardo regista e protagonista, segna senza dubbio l'inizio del nuovo percorso per l'artista napoletano nel mondo anglofono, con la sua drammaturgia che entra ufficialmente nei repertori britannici ed è ripresa da produzioni di ampio respiro.

## 9.2 Eduardo sbarca a Liverpool

La produzione del 1991 di *Napoli milionaria!*, andata in scena al National Theatre di Londra dal 27 giugno per la regia di Richard Eyre e con Ian McKellen e Clare Higgins protagonisti, rappresenta, con ogni probabilità, il tentativo più avanzato di adattare Eduardo per la scena britannica, insieme a *Ducking Out* di Mike Stott da *Natale in casa Cupiello*.

---

<sup>33</sup> “Amalia è bene interpretata da Pupella Maggio, con l'efficace, graduale trasformazione da comare che s'arrangia in ferrea donna d'affari” (Ibidem).



I testi fanno, infatti, parte di quel nuovo corso post anni '70 e post produzioni zeffirelliane che non vogliono più sottolineare l'italianità o la napoletanità dei testi del Nostro, ma anzi cercano di anglicizzare gli spettacoli e renderli davvero comprensibili al pubblico britannico. Questo elemento è ben chiaro a Gunilla Anderman, che, per l'appunto, sottolinea come l'adattatore Peter Tinniswood<sup>34</sup> abbia trasportato il mondo di Eduardo nella sua città natale, Liverpool, e come gli attori recitassero utilizzando il *Liverpudlian accent*.<sup>35</sup> La Anderman, tuttavia, in riferimento a questo punto impiega con molta disinvoltura sia il termine "accent" che "dialect", dandone un'interpretazione quasi identica, quanto errata. Se infatti in un primo momento afferma che gli attori utilizzano l'accento di Liverpool, subito dopo scrive:

Through the use of dialect rather than standard English, De Filippo's Italian characters were now given a voice of authenticity in translation, accurately reflecting the social origin of the playwright's Neapolitan characters.<sup>36</sup>

La breve citazione apre una problematica tutt'altro che semplice per quel che concerne uno degli aspetti principali della traduzione. In primo luogo v'è da notare come lo stesso Tinniswood, nella sua introduzione pubblicata sia nel programma di sala dello spettacolo che in volume, risulti abbastanza esplicito riguardo al rapporto dialetto-accento. Nel rimarcare quale dei due egli abbia utilizzato nel confrontarsi con Eduardo scrive infatti: "I've done this adaptation of Eduardo's play in the accents of my native city. Not its dialect".<sup>37</sup> E aggiunge subito dopo: "I'm not keen on dialect writing in English. It relies too much on heavily-coated treacled ear and too little on love and sympathy and affection".<sup>38</sup> Che la scelta sia ricaduta sull'accento di Liverpool non è da considerarsi dovuta alle sole origini dell'adattatore, che anche aveva preso in considerazione un'ambientazione a

---

<sup>34</sup> Si badi bene come Tinniswood sia solo adattatore del testo teatrale e non traduttore. Come prassi nel mondo teatrale inglese, il testo è stato prima tradotto a firma anonima e in maniera letterale e quindi affidato a un noto adattatore o scrittore che ne prepara la versione definitiva.

<sup>35</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Translations and Theatre* (London: Oberon Books, 2005), p. 261.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Peter Tinniswood, 'Note on Adaptation', in Eduardo De Filippo, *Four Plays*, introduced by Carlo Ardito (London: Methuen Drama, 1992), p. 248. L'intervento è presente anche nel programma di sala dello spettacolo.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Cardiff, quanto anche ai possibili paralleli tra la città italiana e quella britannica, con Liverpool che potrebbe definirsi la Napoli di Gran Bretagna. Afferma Tinniswood:

I had thought of having a go at Cardiff, but on reflection we all thought that Liverpool of all British cities most resembled the uniqueness of Naples with its wicked, cruel effervescence, its dark, brooding melancholy, its exuberance and wittiness and, above all, its indomitable spirit.<sup>39</sup>

La differenza tra dialetto e accento non è da poco, come dimostrano molti studi sull'argomento, in particolare se si considera il rapporto di questi con lo *Standard English* e la differente situazione linguistica, a dire il vero meno variegata rispetto a quella italiana. Una definizione di “dialetti” e “accenti” nel mondo anglofono ci viene da Arthur Hughes e Peter Trudgill. Si parla di dialetto che è identificato come “varieties distinguished from each other by differences of grammar and vocabulary”,<sup>40</sup> cui si contrappone l'accento ovvero una diversa varietà nella pronuncia. Lo stesso Trudgill fornisce un'altra definizione di dialetto, ripresa anche dal Petyt: “The term *dialect* refers, strictly speaking, to differences between kinds of language which are differences of vocabulary and grammar as well as pronunciation”.<sup>41</sup> Quindi: “The term *accent*, on the other hand, refers solely to differences of pronunciation”.<sup>42</sup> Potremmo dunque definire alquanto arbitrario l'utilizzo dei due termini da parte di Gunilla Anderman, non solo sulla base di quanto appena detto, ma anche alla luce di quanto scritto dallo stesso Tinniswood nella sua introduzione: ovvero un adattamento sì di *Napoli milionaria!* alla realtà di Liverpool, ma tramite l'utilizzo del *Liverpudlian accent* e non tanto del dialetto locale, lo *Scouse*, ammesso che questo si possa considerare un vero dialetto e non tanto una semplice inflessione. L'utilizzo di un determinato accento comporta in effetti una particolarità nella recitazione e nella pronuncia delle battute, ma non cambiamenti sostanziali nell'inglese scritto adoperato da Tinniswood per la sua traduzione, che rimane quindi nell'ambito dello *Standard English*.

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Arthur Hughes, Peter Trudgill, *English Accents and Dialects* (London: Edward Arnold, 1987), p. 2.

<sup>41</sup> K.M. Petyt, , *The Study of Dialect – An Introduction to Dialectology* (London: Andre Deutsch, 1980) p. 16.

<sup>42</sup> Ibidem.

Giovanna Marotta e Marlene Barth così riassumono i principali aspetti dell'accento *Scouse*, per quanto riguarda le vocali: “1. the high front vowel /i/ is pronounced as long and tense in any context; for instance, even in words like city or pity; 2. the central open-mid vowel is fronted, so that words such as her and hair have the same sound; 3. the open-mid back vowel is centralized, therefore, there is homophony between words such as luck and look”.<sup>43</sup> Per quanto riguarda la pronuncia delle consonanti affermano invece: “1. stop consonants are lenited, especially in intervocalic position after stress; 2. interdental fricatives are pronounced as dental stops, as it normally happens in Irish English; 3. /r/ is produced as a tap, instead of an approximant, like in RP; 4. in the cluster /ng/ in word final position, the velar nasal is always followed by the voiced velar stop; 5. the liquid is pronounced as a *dark l* in coda as well as in the onset of a syllable.”<sup>44</sup> La Marrotta e la Barth sottolineano, inoltre, come l'accento, come anche il dialetto, della città sia riconducibile alla forte presenza di immigrati provenienti dalla Scozia, dall'isola di Man, dalla Germania, dal Galles e, più di tutti, dall'Irlanda.

Si ha, quindi, un uso dell'accento di Liverpool, quindi, per questa *Napoli milionaria!* e non il dialetto, come afferma anche Tinniswood: “I've tried to catch the rhythms and rhymes and the lilt and the swagger that reflect the verve and vigour of my native city”.<sup>45</sup> Ne consegue necessariamente un tipo di recitazione che riporta il tono ascendente nel finale di frase tipico della cadenza di Liverpool a differenza di quella RP che è discendente.

Stabilito che la versione di Tinniswood, per sua stessa ammissione, non è in dialetto, si confrontino i due testi di *Napoli milionaria!*, il cui titolo rimane identico anche nella versione inglese, eccezion fatta per l'omissione del punto esclamativo.

Il testo curato da Tinniswood vede un qualche punto di interesse nell'aggiunta di piccoli innesti, ininfluenti nello sviluppo della vicenda. Così avviene, ad esempio, ad inizio dramma nello scambio di battute tra Amedeo e Maria, cui si intromette il padre Gennaro appena svegliatosi:

---

<sup>43</sup> Giovanna Marotta, Marlene Barth, 'Acoustic and sociolinguistic aspects of lenition in Liverpool English', *Studi Linguistici e Filologici Online*, 3, 2, p. 380.

<sup>44</sup> Ibidem. Si veda anche Simon Eames, *Talking for Britain – A Journey through the Nation's Dialects* (London: Penguin Books, 2005), pp. 211-240.

<sup>45</sup> Peter Tinniswood, 'Note on Adaptation' ... cit., p. 248.

AMEDEO (*a Maria Rosaria*) Ma... e mammà?  
MARIA ROSARIA Sta parlando cu' donna Vicenza.  
GENNARO (*sempre dalla cameretta*) Sta parlanno? S' 'a sta mangianno!<sup>46</sup>

Tinniswood così modifica:

AMEDEO (*to Maria*) What's it all about?  
MARIA It's mother and Donna Vincenza at it again.  
AMEDEO Oh God, say no more. Say no more.  
MARIA They're only talking.  
GENNARO (*off*) Talking? You call that talking? Ye Gods, they're ripping great hunks out of each other. They're gorging on each other's flesh. You can hear the blood flowing.<sup>47</sup>

Altra modifica, poco dopo, nella battuta di Gennaro in risposta alla figlia Maria Rosaria che si trasforma da “Il Gran Caffè d'Italia ha fatto concorrenza al Gambrinús”<sup>48</sup> in un davvero particolare “Bloody old ratbag”.<sup>49</sup>

Un ulteriore cambiamento avviene con l'ampliamento della battuta di Gennaro in riferimento alla possibilità che il figlio Amedeo si trasformi in un ladro, che, nella versione inglese, dà maggior risalto all'onestà del capofamiglia e rende più evidente la relazione con la situazione che si crea nell'Atto III:

GENNARO (*off*) Oh no. Oh no, you don't, my son. As long as you live in this house you do not steal. Understand me? You never ever steal. You don't even think of stealing. You don't even mention the word.<sup>50</sup>

Aggiunte di battute di non particolare rilievo caratterizzano anche il battibecco tra Gennaro e Amedeo, dopo che questi ha scoperto che il padre ha mangiato la notte precedente gli spaghetti che il ragazzo si era conservato per colazione.

Opinabile è la traduzione delle parole della piccola Rita, la figlia più piccola della coppia Gennaro e Amalia, che non compare mai in scena, e riportate qui

---

<sup>46</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria!', in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I (Torino: Einaudi, 1995), p. 18.

<sup>47</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria', in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., introduced by Carlo Ardito, p. 253.

<sup>48</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria!'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., p. 19.

<sup>49</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria'... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., introduced by Carlo Ardito, p. 253.

<sup>50</sup> Ivi, p. 255.

dall'amica di famiglia Donna Adelaide. Nel testo leggiamo "Papa's a bloody idiot, she said. Just like that. Papa's a bloody idiot. It was so sweet"<sup>51</sup> a dispetto del napoletano "E papà ched'è? È fesso! Ma con pronunzia chiara chiara... La esse la tiene proprio bella...".<sup>52</sup> La resa, in questo caso, non ci sembra delle migliori, a differenza della traduzione della Tucci, in primo luogo perché "bloody idiot" risulta effettivamente troppo forte per la situazione, ma soprattutto per la perdita di un gioco linguistico possibile in riferimento alla pronuncia della "esse". Abbastanza forte anche la traduzione della seguente battuta di Gennaro in risposta a Federico che gli chiede se si stesse facendo la barba:

GENNARO No. (*Freddo*) Me sto tagliando ' calle! Ma nun 'o vvide ca me sto facenno 'a barba? C'è bisogno 'e domanda? Domande inutili. Conservàteve 'o fiato e parlate quando siete interrogati.<sup>53</sup>

Così si trasforma in Tinniswood:

GENNARO Having a shave? Me? Good God, no. I'm having a crap, aren't I?<sup>54</sup>

Nell'originale, ad inizio del secondo atto, si presentano alcuni punti ostici, in particolare per una traduzione inglese, ovvero la presenza di frasi, pronunciate dalle amiche di Maria Rosaria, che riportano in inglese "maccheronico" i loro discorsi con i "fidanzati" americani. Si prenda ad esempio lo scambio di battute tra Teresa, Margherita e Donna Amalia:

TERESA [...] Chillo, *Gion*, faceva ammore prima con cu' me. Po' cunuscette a Maria Rosaria, e dicette ca lle piaceva cchiù assaie. Pecché accussì è bello, sinceramente. M' 'o ddicette nfaccia: "Tua frenda piú nais!" Io rispunnette: "Okei!" 'A sera purtaie n'atu *frend* suo ca súbbeto s'annammuraie 'e me e a me me piaceva piú di lui e ce mettètemo d'accordo. Io poi lle dicette: "Ci ho una *frenda* mia, che sarebbe Margherita (*la indica*), non ci hai un *frendo* tuo?" Isso 'o purtaie e accussì avimmo fatto tre *freind* e tre *freende*.

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 265.

<sup>52</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria!'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., p. 25.

<sup>53</sup> Ivi, p. 26.

<sup>54</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria'... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., introduced by Carlo Ardito, p. 266.

MARGHERITA (*scontenta*) Sì, ma ‘o *frend* mio nun me piace: è curto.  
AMALIA E che fa? Dincello chiaro chiaro: “Senti, tu a me non mi *nais*, portami un altro che mi *nais* piú di te”. [...] <sup>55</sup>

Tinniswood evita di confrontarsi con questi innesti di inglese napoletanizzato, a differenza di Maria Tucci che prova a renderli in inglese nella sua successiva versione, optando l’adattatore per una versione standard e senza sbavature di sorta.

Di un qualche interesse si presenta l’eliminazione, sempre in questo secondo atto, di tutte le indicazioni all’attore che intercalavano e spezzavano i lunghi monologhi di Gennaro, quando egli, tornato dalla guerra, ricorda con sofferenza le esperienze vissute nei trascorsi quattordici mesi. Monologhi e battute sono rispettati da Tinniswood, ma non le indicazioni fra parentesi che vengono cancellate con la scelta di affidare quindi le pause alle sole parole pronunciate e all’arbitrio del regista o interprete. Si prenda ad esempio una battuta molto breve di Gennaro, riferita alla moglie e al timore che ella stia lucrando ancora con la borsa nera, battuta preceduta da una corposa indicazione dell’autore:

GENNARO (*si rannuvola, formula mille ipotesi nel suo cervello e si sforza a scartarne proprio quelle che con piú insistenza prendono evidenza di certezza. La pausa deve essere lunga. Istinivamente guarda Maria Rosaria con diffidenza. La ragazza abbassa ievemente lo sguardo. Ora è con tono serio e indagatore che interroga la moglie*) E... Famme sapé quacche cosa, Ama’ ... <sup>56</sup>

Nonostante la palese importanza dell’indicazione, sottolineata dallo stesso Eduardo (“*La pausa deve essere lunga.*”), Tinniswood la taglia completamente, rendendo, però, la battuta di Gennaro in maniera tale da provocare un leggero slittamento di significato, piú duro di quello eduardiano e che racchiude, implicitamente, il tono accusatorio espresso dall’indicazione originale:

GENNARO Is there something that you should be telling me, Ama? <sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Eduardo De Filippo, ‘Napoli Milionaria!’... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., p. 49.

<sup>56</sup> Ivi, p. 73.

<sup>57</sup> Eduardo De Filippo, ‘Napoli Milionaria!’... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., introduced by Carlo Ardito, p. 329.

L'Atto III non presenta, in linee generali, particolari difficoltà linguistiche e di traduzione, anche per via di un napoletano più placido e che vira verso l'italiano. Tuttavia è qui che si trova la frase più celebre e più importante, concettualmente, della commedia: "Ha da passà 'a nuttata",<sup>58</sup> ripetuta diverse volte dal Dottore prima, quindi da Gennaro, e posta a conclusione della *pièce*. Tinniswood, invece di reiterare la frase, opta per utilizzare espressioni simili, ma non identiche, perdendo in tal modo la potenza dell'affermazione originaria. Così il Dottore afferma "She just has to get through the night",<sup>59</sup> battuta che sembra perdere il valore universale di "Ha da passà 'a nuttata". La famosa battuta viene quindi ripetuta da Gennaro, quando parla con Amedeo riguardo le condizioni di Rituccia. Tinniswood, in questo secondo caso, attua una vera e propria parafrasi del testo, perdendo in incisività, ma cogliendo maggiormente le sfumature e i significati che la frase eduardiana racchiude: "Now we just have to wait to see what the morning brings".<sup>60</sup> Cambia nuovamente nel finale dove l'espressione trova il suo parallelo inglese con "We must see the night through".<sup>61</sup>

In linee generali, la *Napoli Milionaria* di Tinniswood appare, a nostro avviso, maggiormente aggressiva e violenta nel linguaggio adoperato dai personaggi rispetto all'originale eduardiano, nella quale proprio al linguaggio, con l'utilizzo dell'accento e non del dialetto di Liverpool e una drastica riduzione delle indicazioni per gli attori, viene deputata gran parte della funzione drammatica che in Eduardo è invece suddivisa equamente tra dialoghi, monologhi, ma anche linguaggio corporeo, come ben nota Anna Barsotti.<sup>62</sup>

Ci si soffermi ora, brevemente, sulla fortuna scenica e critico-giornalistica dello spettacolo. Si prendano a mo' di esempio tre recensioni, entusiaste, apparse su "The Guardian", "Sunday Times" e "Evening Standard" rispettivamente a firma di Michael Billington, John Peter e Annalena McAfee.

---

<sup>58</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria!'... cit., in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., pp. 94, 97 e 98.

<sup>59</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria!'... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., introduced by Carlo Ardito, p. 357.

<sup>60</sup> Ivi, 361.

<sup>61</sup> Ivi, 362.

<sup>62</sup> Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 143-171.

Nel suo contributo su quella che definisce a “wonderfully rich play by Eduardo de Filippo”,<sup>63</sup> la McAfee entra subito nello specifico della peculiarità di questa traduzione eduardiana, affermando: “Peter Tinniswood’s decision to present his adaptation in the accents of his native Liverpool, on the face of it, a touch perverse”.<sup>64</sup> Ciò è dovuto, a detta della giornalista, ma anche, come si è ricordato, di Tinniswood, alla somiglianza tra Napoli e Liverpool “with its wicked, cruel effervescence”.<sup>65</sup> Continua la cronista ancora sulla questione della recitazione in accento *Scouse*, mettendo in evidenza come “in Richard Eyre’s exuberant production the accents soon become irrelevant and the colloquial wit of Tinniswood’s text wins through”.<sup>66</sup> Passa quindi, dopo aver dato le coordinate della trama, a sottolineare gli aspetti dello spettacolo che maggiormente la hanno colpita. Stranamente non inizia dagli interpreti, ma dalla scenografia, a cura di Anthony Ward, definita “stunning”<sup>67</sup> nel condurci in un “impoverished apartment in southern Italy [...] decorated with the trinkets of Catholicism and dominated by enormous glass-panelled doors which lead onto the street”.<sup>68</sup>

Si procede quindi, al giudizio sugli attori, tutti bravissimi, e tra i quali spiccano i protagonisti Ian McKellen e Clare Higgins, con il primo che fornisce “a superb performance as an easy-going man who, marked by suffering, becomes enraged at the moral bankruptcy of his newly wealthy family”<sup>69</sup> e la seconda abile nel combinare sessualità e avidità, momenti comici e terrificanti allo stesso tempo.

Stesso giudizio positivo è quello di Billington per “The Guardian” che costruisce egregiamente la sua recensione partendo dalla fortuna della commedia eduardiana in Gran Bretagna, con la sua rappresentazione nel 1972, per poi entrare nello specifico dello spettacolo. Anche in questo caso il giornalista sottolinea in primo luogo la forte scelta linguistica attuata da Tinniswood, definita radicale, il ricreare cioè il napoletano con il “Liverpool speech-rhythms”,<sup>70</sup> con il risultato di mostrare “a working-class authenticity and spares us the delight of listening to British actors

---

<sup>63</sup> Annalena McAfee, ‘Scouse Resources’, *Evening Standard*, 28 giugno 1991.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Michael Billington, ‘A family at war’, *The Guardian*, 29 giugno 1991.



sounding like a convention of ice-cream vendors”.<sup>71</sup> Una frase ironica e critica, questa, che chiama indirettamente in causa, a nostro avviso, le precedenti produzioni eduardiane degli anni '70 che, come ha fatto notare Gunilla Anderman, cercano di ricreare a tutti i costi l'italianità dei testi di Eduardo. La recensione di Billington appare colta sotto ogni aspetto, con puntuali riferimenti e paralleli tra Eduardo e il suo testo con autori del mondo anglofono, primo fra tutti l'irlandese Sean O'Casey, entrambi artisti che condividono la compassione per il popolo corrotto dagli orrori della guerra. Anche il giudizio su Ian McKellen, nelle vesti di Gennaro, passa, per Billington, sotto la lente di un autore di teatro, cioè di Thornton Wilder. Billington si chiede, infatti, come possa McKellen competere con quello che Wilder definì la “powerful quiet”<sup>72</sup> di Eduardo. Il risultato è tuttavia dei migliori:

But this is McKellen the character actor at his best. He shambles around the house, in his vest and baggy trousers, like some shaggy bear, but when preparing to face the world neatly folds his handkerchief into a perfect square. He is at his best in the silent grief of the second act where, weighed down by his nightmare memories of war, he simply stares at his transformed wife and her spivvy consort with a hollow-eyed dismay. It is a performance of superb discipline in which McKellen harnesses his overarching physical energy.<sup>73</sup>

Stesso entusiasta giudizio viene riservato a Clare Higgins nella parte di Amalia: “instead of making a moral judgement on the character, Ms Higgins makes you question what other options she had”.<sup>74</sup> Concludendo, quindi, sul lavoro del regista, sottolinea come Richard Eyre riesca a catturare sí la natura pubblica tipica della famiglia napoletana, ma a portare il tutto sul piano universale, quello di gente normale distrutta da qualcosa di più grande come la guerra. Ed è questo, secondo Billington, il pregio maggiore dell'intera produzione.

Di meno ampio respiro è il resoconto di John Peter, che si limita a parlare di una produzione che ha “an irresistible sense of warm, beastly and unscrupulous life”,<sup>75</sup> servita da un cast impeccabile nel lavoro d'*ensemble*. Anche in Peter un accenno alle scelte linguistiche di Tinniswood, davvero egegre e che fanno acquisire alla

---

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> John Peter, ‘Exploding the Italian connection’, *The Sunday Times*, 30 giugno 1991.

commedia “a cocksure swagger and a sense of vigorous, endearing vulgarity”,<sup>76</sup> che confluisce in un sinuoso e stravagante idioma teatrale che combina quindi accenti britannici con il linguaggio corporeo tipico italiano.

Nonostante alcuni punti che lasciano perplessi (si pensi alla resa di “Ha da passà ‘a nuttata”), la *Napoli Milionaria* di Tinniswood, risulta comunque una versione ben studiata e felice, che, anche alla prova pratica con la produzione di Richard Eyre, risulta vincente e capace di ricreare, anglicizzando, il mondo e il significato del testo di Eduardo.

### 9.3 *Napoli Milionaria!* negli Stati Uniti

A pochi anni di distanza l’una dall’altra, due sono le traduzioni del testo eduardiano per il pubblico nordamericano, la versione di Tori Haring-Smith, datata 1996,<sup>77</sup> e quella del 2002 a firma di Maria Tucci.<sup>78</sup>

La *Napoli Milionaria!* della Haring-Smith nasce come lavoro su commissione; affidatole dal Jean Cocteau Repertory nel 1995, viene pubblicata l’anno successivo, nonché ripresa dalla Road Theatre Company di Los Angeles nel 2002.

La traduttrice e adattatrice, come dichiara ella stessa, ha ben presente il lavoro svolto, ad esempio, da Tinniswood, ma la versione di quest’ultimo le risulta molto “British” e troppo compassata per poter soddisfare il pubblico americano. Opta quindi per l’utilizzo di un inglese nella sua variante americana, senza una eccessiva specificità nella scelta terminologica per non correre il rischio di rendere il testo troppo datato. Cosa che avviene invece, a suo dire, nel lavoro di Tinniswood. In qualità di adattatrice, ella cerca anche di ovviare a problemi di carattere scenico, che, effettivamente, risultano tipici di Eduardo nel mondo anglofono e che erano già stati evidenziati da Anthony Molino nel doppio finale di *Natale in casa Cupiello*, ovvero la gran quantità di personaggi che abitano le commedie eduardiane, come avremo

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Eduardo De Filippo, *Napoli Milionaria*, translated & adapted by Tori Haring-Smith (New York: Dramatic Publishing Company, 1996).

<sup>78</sup> Eduardo De Filippo, ‘Naples Gets Rich’, in Eduardo De Filippo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: A Smith and Kraus Book, 2002), pp. 123-171.

modo di vedere. La Haring-Smith ne limita pertanto il numero, pur tuttavia nella consapevolezza che essi sono parte essenziale nella struttura della commedia.

Il testo viene portato in scena dal Jean Cocteau Repertory, per la regia di Robert Hupp, nel febbraio 1995 al Bouwerie Lane Theatre con buon successo. Sul “New York Times”, Wilborn Hapton, pur fra i più critici, afferma che “The Cocteau Repertory’s production of *Napoli Milionaria* is a welcome introduction to his particular tragicomic view of life”,<sup>79</sup> in riferimento alla produzione di Eduardo, e ancora, entrando nello specifico del lavoro di traduzione, che “Tori Haring-Smith’s translation captures none of the fiery rhythm of the Neapolitan dialect”.<sup>80</sup>

Di più grande successo la produzione, questa volta a Los Angeles, da parte della Road Theatre Company con la regia di Deborah LaVine, presentata presso l’Historic Lankershim Arts Center di Hollywood a partire dal 21 giugno 2002 e basata sulla stessa versione della Haring-Smith.

Lo spettacolo diretto dalla LaVine riceve un’accoglienza entusiastica, come dimostrano le recensioni ma anche i premi ricevuti tra i quali quelli per la miglior produzione del Los Angeles Critics’ Circle e la candidatura, per lo stesso riconoscimento, della Haring-Smith nella categoria “miglior adattamento”. Ma è soprattutto nell’ambito del L.A. Ovation Award che la *Napoli milionaria!* del Road Theatre riceve i maggiori riconoscimenti con la vittoria in ben sei categorie, ovvero regia, miglior attore e attrici a Sam Anderson (Gennaro) e Suanne Spoke (Amalia), scenografie, costumi e suono.

Per meglio comprendere il successo californiano della *pièce*, prendiamo ad esempio quanto scrive Les Spindle, sul “Back Stage West”. Il cronista esordisce subito con commenti molto positivi sullo spettacolo nel suo insieme:

With its robust production of Eduardo De Filippo’s earthy Italian seriocomedy (translated and adapted by Tori Haring-Smith), the Road serves up gourmet theatre, bubbling over with zesty ethnic flavor and seasoned performances. In the expert hands of director Deborah LaVine, De Filippo’s timelessly relevant play about moral chaos during wartime is a richly rewarding experience, glistening with ravishing production values and incisive dramaturgy.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Wilborn Hapton, ‘Napoli Milionaria’, *The New York Times*, 13 febbraio 1995.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Les Spindle, ‘Napoli Milionaria’, *Back Stage West*, 27 giugno 2002.

In questo inizio troviamo l'unica menzione per la traduttrice Haring-Smith poiché il cronista si concentra, oltre che sulla trama, sul lavoro egregio della regista. Scrive come "LaVine elicits the most superb ensemble effort within memory, letter perfect in dialect and pitch perfect in characterization".<sup>82</sup> E ancora: "From bit player to major role, there's a marvelous sense of verisimilitude both in individual portrayals and the overall interplay".<sup>83</sup>

Il plauso, tuttavia, non va solo alla regista ma anche agli attori e ai tecnici, alle scene di Desma Murphy e ai costumi di Marci Hill. Il finale dell'articolo non lascia adito a dubbi sulla qualità della produzione: "De Filippo's densely plotted three-hour play, brimming with humor and heart, is a heaping helping of dramaturgical pasta, and LaVine's exquisite rendition provides nourishment for even the heartiest of theatrical appetites".<sup>84</sup>

Una versione, questa, che sembra aver avuto un successo ancora maggiore di quella originaria per la quale la traduzione della Haring-Smith era stata commissionata.

Pubblicata, ma non messa in scena la traduzione di Maria Tucci, del 2002. Qui, come avviene anche in altre traduzioni eduardiane da parte dell'attrice, assistiamo a tagli e fraintendimenti di battute anche se in misura minore rispetto, ad esempio, alla sua versione di *Natale in casa Cupiello*.

A differenza di Tinniswood e della Haring-Smith, la Tucci decide di tradurre il titolo della commedia, dando, con *Naples Gets Rich*, una lettura sbagliata e superficiale di quello che rappresentava un titolo a suo modo metaforico, pessimista e probabilmente intraducibile. V'è da dire, invece, che la traduttrice, contrariamente a Tinniswood, risulta molto fedele al testo, nel mantenere le indicazioni agli attori, inserite spesso nei lunghi monologhi, rispettando quel rapporto complesso dialogo-monologo-linguaggio del corpo.

Maggiormente problematici alcuni tagli, i cui esempi più evidenti si riscontrano all'interno dell'Atto II, come nel caso della lettera inviata a Gennaro Jovine dal suo amico di prigionia, letta ad alta voce dal protagonista, ma totalmente eliminata dalla

---

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Ibidem.

Tucci. Un buon lavoro invece è all'inizio dell'atto in questione, il tentativo cioè di mantenere l'inglese scorretto parlato da Amalia e dalle amiche della figlia Maria Rosaria, che invece Tinniswood aveva tradotto in corretto inglese. Il testo viene così reso:

TERESA [...] He thought he was in love with me first, then he met Maria Rosaria and because he's so sincere, he just told me right to my face, "Your frenna is more nice-a", so I say, "Hokei." That night he brings another boyfrenna for me who I really liked more and fell in love with me so everything was fine. Then I said I got another frenna, Margherita, do you have another frenna for her? And he did. So this way we got six frennas together.

MARGHERITA Yes, but I don't like my frenna, he's too short.

AMALIA So tell him, "I want someone more nice-a, get me another frenna who's more nice-a."<sup>85</sup>

La traduttrice ha anche cercato di mantenere, in tutto il corso della commedia, il senso di uno dei personaggi più tipicamente napoletani, ovvero Franco 'O Mièzo Prèvete. Questi, nella versione di Tinniswood, perde il suo appellativo, che non compare nella resa inglese, e ci si riferisce a lui solo attraverso il nome proprio. La Tucci preferisce, invece, mantenere il ruolo utilizzando quasi esclusivamente l'appellativo "part-time priest", che rende solo letteralmente la connotazione che al personaggio aveva voluto Eduardo .

Ben studiata invece la traduzione della seguente battuta di Donna Adelaide, all'interno del primo atto: "*E papà ched'è? È fesso! Ma con pronunzia chiara chiara... La esse la tiene proprio bella...*"<sup>86</sup> Dove Tinniswood optava per "bloody idiot", qui la frase viene resa in maniera tale da rispettare la battuta sulla pronuncia: "And what about Papa? *Papa*, she says, *is a silly ass*. And she pronounced the *s* so perfectly!"<sup>87</sup>

Molto idonea, a nostro avviso, infine, la traduzione della frase simbolo "Ha da passà 'a nuttata", a conclusione della commedia. Tinniswood ne aveva dato diverse

---

<sup>85</sup> Eduardo De Filippo, 'Naples Gets Rich'... cit., p. 145.

<sup>86</sup> Eduardo De Filippo, 'Napoli Milionaria!', in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari...* cit., p. 25.

<sup>87</sup> Eduardo De Filippo, 'Naples Gets Rich'... cit., p. 129.

versioni, facendo perdere la forza dell'espressione che veniva ripetuta insistentemente. La Tucci sceglie invece di reiterare la stessa frase, tradotta con "It will be a long night".<sup>88</sup> Ci sembra una traduzione corretta, capace di ricreare quel senso di finale aperto e in bilico tra ottimismo e pessimismo per il futuro che è il centro della battuta eduardiana.

*Naples Gets Rich* si dimostra, nell'insieme, una traduzione superiore alle altre della Tucci, in cui meno evidenti sono i tagli e le modifiche, con alcune davvero adatte soluzioni linguistiche.

---

<sup>88</sup> Ibidem, pp. 170, 171.

## 10. *Natale in casa Cupiello*: dalla traduzione antropologica di Anthony Molino alla reinvenzione di Mike Stott

Di *Natale in casa Cupiello* si è già avuto occasione di parlare nei precedenti capitoli, seppur indirettamente. Conviene ora soffermarsi sullo specifico dell'opera nelle sue diverse versioni, almeno tre principali, in traduzione inglese. Per una di esse, *Ducking Out*, però, il termine traduzione è quantomai improprio poiché più che di un riadattamento si tratta di un vero e proprio rifacimento della commedia eduardiana, a firma di Mike Stott.

Per le altre due versioni considerate, *The Nativity Scene*<sup>1</sup> tradotta da Anthony Molino con la collaborazione di Paul N. Feinberg e *Christmas in Naples*<sup>2</sup> tradotta da Maria Tucci, si parla invece di vere traduzioni, anche se l'approccio al testo originario appare diverso tra loro.

### 10.1 *The Nativity Scene* e la lettura antropologica di Eduardo

Si parta da *The Nativity Scene*, già presente nell'antologia di teatro italiano del XX secolo a cura di Antonio Attisani e Jane House<sup>3</sup> e poi ripubblicato in un volume autonomo del 1997. Balza subito agli occhi la modifica del titolo stesso dell'opera da *Natale in casa Cupiello* a *The Nativity Scene*, modifica che rende ben evidente, sin dal principio, da quali considerazioni sia mosso il traduttore principale Anthony Molino. Si tratta di un traduttore professionista, che non è però uomo di teatro, bensì uno psicoanalista e antropologo che ha rivolto la sua attenzione scientifica in particolare alle relazioni intercorrenti tra psicoanalisi, antropologia e letteratura. Non sorprende quindi che egli abbia voluto spostare l'attenzione dal Natale e dalla casa

---

<sup>1</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*, translated by Anthony Molino with Paul N. Feinberg (Toronto: Guernica, 1997).

<sup>2</sup> Eduardo De Filippo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: A Smith and Kraus Book, 2002), pp. 41-85.

<sup>3</sup> Jane House, Antonio Attisani (editors), *20th Century Italian Drama* (New York: Columbia University Press, 1995).

protagonista della commedia eduardiana all'elemento più prettamente antropologico del Presepe, la "Nativity scene" per l'appunto.

Questo elemento appare ben evidente dalla lettura dell'introduzione al volume a firma di Kevin Z. Moore. Una lettura non letteraria, né tantomeno teatrale, del testo e dell'intera opera di Eduardo, ma piuttosto socio-antropologica, vista sotto la lente dell'immigrazione italiana all'estero e in particolare verso gli Stati Uniti. Moore si interroga in primo luogo sul silenzio che l'opera di Eduardo soffre in Nord America, differentemente da altri paesi dove egli risulta ben più noto e ammette che in questo vi è qualcosa di tragico:

There is something tragic, then, about the silence which greets the mention of Eduardo's name in the Americas; it is the silence of the cultural unconscious. There is something ironic about this silence too, since one of Eduardo's most powerful themes is the tragic necessity of denial, so much an element of lower-class Neapolitan life, where facing the social truth can only be painful. Tracking as they do the subtle shifts taken by Italy's saner self (as it came to grips with Fascism, Modernism, and the economic 'boom' sans spiritual miracle of the post-war years), Eduardo's plays hold the key to the immigrant's political unconscious. Reading them can open the door to revitalizing connections between past and present, between the abandoned and new-found homelands.<sup>4</sup>

Il discorso di Moore è molto chiaro, anche se su due punti non concordiamo totalmente. In primo luogo non crediamo che si possa parlare di Americhe *tout court*, poiché la percezione di Eduardo nel mondo nordamericano non è comparabile con quella che egli, come anche il fratello Peppino, gode in Sudamerica e nel mondo ispanofono.<sup>5</sup>

L'espressione, poi, "lower-class" ci sembra alquanto azzardata e, a ben guardare, forse superficiale. Non sempre in Eduardo si può parlare di ceti bassi. Si pensi a *Filumena Marturano* dove, da contraltare alla protagonista Filumena, troviamo

---

<sup>4</sup> Kevin Z. Moore, 'Introduction', in Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene...* cit., pp. 8-9.

<sup>5</sup> Si veda a tal proposito il capitolo inerente la diffusione di Eduardo nel mondo. Abbiamo infatti visto come Eduardo abbia goduto di grande popolarità nei paesi del Sud America sin dalla fine degli anni '40. Stessa cosa si può dire del fratello Peppino. Si pensi alla messa in scena della *Pentola d'oro*, tratta dall'*Aulularia* di Plauto, che Peppino allestisce nel 1956, con grande successo, esclusivamente in Brasile e mai in Italia. Su questo argomento si vedano: Armando Rotondi, 'Peppino De Filippo traduttore e adattatore di Plauto', in Pasquale Sabbatino, Giuseppina Scognamiglio (a cura di), *Per Peppino De Filippo Attore e Autore* (Napoli: ESI, 2010), pp. 293-322; Renato Raffaelli, 'Il finale dell'*Aulularia* di Peppino De Filippo. Tra Plauto, Codro Urceo e Molière', *Dionysus ex machina*, 2 (2011), pp. 293-310.



l'abbiente Domenico Soriano proveniente dall'alta borghesia napoletana. Lo stesso discorso vale per *Natale in casa Cupiello* in cui, dalla prima versione originale del 1931 alla definitiva versione in tre atti del 1934, assistiamo ad un progressivo "imborghesimento" della condizione della famiglia Cupiello. Lo stesso Luca Cupiello, in passato semplice tuttofare di tipografia, raggiunge uno status di piccolo-borghese, così come anche la figlia Ninuccia, sposa del facoltoso Nicolino. Non concordiamo, quindi, con Donatella Fischer quando scrive di una famiglia "limitata dalle povertà".<sup>6</sup>

Moore appare, invece, sicuro che "Eduardo's *opera* offers us a window into the urban lower-class past of Southern Italy, a culture which accounts for roughly eventy percent of the immigrant population in the Americas".<sup>7</sup> Nell'introduzione di Moore ecco che diviene centrale il tema del presepe:

Caught in the verve of this multicultural moment, we might turn to Eduardo's 1931 *The Nativity Scene* as one among many plays offering insights as to why millions of immigrants left Italy to establish their *presepe* or Nativity scenes elsewhere, in new 'promised lands' where hope would be more than Christmas delusion of rebirth.<sup>8</sup>

Si tratta, quindi, di leggere il testo di Eduardo per comprendere una popolazione, secondo lo studioso americano, poiché esso è effettivamente "anthropologically representative of a cult-oriented Neapolitan society"<sup>9</sup> e poiché in esso vi sono alcuni di quei temi centrali della cultura italiana: il Natale, presente nel titolo originale, e la Sacra Famiglia, intesa come casa. Concorda quindi concorde Moore con studiosi, quali Paola Quarenghi, Donatella Fischer o Anna Barsotti, quando nota, seppure in un'ottica rivolta al valore antropologico della commedia, che "the play's iconic center, the *presepe* or crib, symbolizes the father's desire for social reconstruciton, which can only begin with the primary social unity, the family".<sup>10</sup> In *Natale in casa Cupiello* assistiamo alle vicende di un padre, Luca Cupiello, che è anche creatore di

---

<sup>6</sup> Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo – La crisi della famiglia patriarcale* (Londra: Legenda, 2007), p. 15.

<sup>7</sup> Kevin Z. Moore, 'Introduction'... cit., p. 9

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ivi.

un palcoscenico, il presepe, in cui egli riversa tutte le sue fantasie riguardo una idealistica armonia familiare.

L'impianto antropologico è interessante, seppur la chiave di lettura, così come adoperata da Moore, appare limitata e limitante, poiché concentrata esclusivamente su quanto di una comunità è possibile percepire dalla lettura di un testo e dall'analisi di una famiglia che, come nota Donatella Fischer, è in primo luogo una famiglia simbolica e teatrale.<sup>11</sup> Fatto sta che l'ottica antropologica, con la centralità antropologica del presepe, è unica nel *mare magnum* di discorsi critici sulla commedia, per la quale si predilige solitamente, oltre all'analisi letteraria e teatrale, un approccio di tipo psicoanalitico, non lontano ma non uguale a quello antropologico.

Chiamando in causa il lavoro collettivo di Rubino, Vito e Gritti, Barbara De Miro D'Ajeta fa notare come per *Natale in casa Cupiello* sia possibile un'indagine non solo in campo teatrale, ma anche, per l'appunto, psicoanalitico, con uno spettatore che si ritrova assimilato al "terapeuta che partecipa anche emotivamente (e col bagaglio delle proprie esperienze socio-culturali) allo spettacolo-seduta che gli si rivolge davanti".<sup>12</sup>

Nello studio di Rubino, Vito e Gritti si parla infatti di crisi di identità della famiglia rispetto ad un modello di famiglia interiorizzata che è conforme, e qui il discorso chiama in causa l'antropologia, ad "un modello di 'famiglia tradizionale' realmente esistito alcuni decenni fa, antropologicamente connesso alla realtà piccolo-borghese italiana e, in particolare, napoletana".<sup>13</sup> In questo contesto il presepe acquisisce il ruolo di immagine interiorizzata del nucleo familiare cui fa riferimento la famiglia Cupiello.

Per concludere le osservazioni sul titolo dell'opera, crediamo che lo spostamento da *Natale in casa Cupiello* a *The Nativity Scene*, benché radicale, sia accettabile, poiché fa risaltare l'elemento simbolico centrale dell'intera opera e non solo una mera ossessione del protagonista Luca Cupiello. Un titolo quindi adatto, che trova la sua giustificazione nella chiave di lettura antropologica che è alla base della

---

<sup>11</sup> Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo...* cit., pp. 20-21.

<sup>12</sup> Barbara De Miro d'Ajeta, *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre aperto* (Napoli: ESI, 1993), p. 70.

<sup>13</sup> A. Rubino, A. Vito, P. Gritti, *Nessi*, 4-5, ottobre 1986-febbraio 1987, p. 13.

formazione del traduttore Molino e chiarita da Moore nella sua introduzione, giustificazione che, come si avrà modo di vedere, non troviamo in *Christmas in Naples* da parte di Maria Tucci.

Entrando ora nello specifico del testo e dell'attività di traduzione di Molino, risulta essenziale la lettura della sua *Translator's Note*<sup>14</sup> che segue l'introduzione di Moore. Molino è infatti uno dei pochi, insieme a Maria Tucci che, come si è già detto a proposito della sua versione di *Questi fantasmi!*, affronta esplicitamente quello che è a nostro avviso il problema principale della lingua di Eduardo, ovvero la presenza "scomoda" non del semplice dialetto napoletano, ma di un italiano napoletanizzato.

Molino esordisce così nella sua "nota":

Many people have asked me how one manages to translate from the Neapolitan – apparently implying that the rendition of a 'dialect' into English poses more or different problems than would a more widely known language.<sup>15</sup>

Il traduttore fornisce questa risposta al dilemma, ovvero che, a suo dire, "a translation is successful to the extent that the culture and language that nurture a text can be genuinely *adopted* by the translator".<sup>16</sup> In questo contesto, secondo Molino, v'è qualcosa di antropologico che avvicina, o deve avvicinare, il traduttore all'etnografo per la capacità di *farsi nativo*. Molino risulta comunque attento al discorso linguistico su Eduardo e precisa:

Actually, *The Nativity Scene* involved a combination of Neapolitan and 'official' Italian, marking Eduardo's own recognition, as early as 1931, of the increasing influence of the would-be national idiom on regional speech.<sup>17</sup>

Per la sua traduzione egli prende le mosse, come egli stesso afferma, dalla versione televisiva del testo eduardiano, cui più volte si è avvicinato sin dall'infanzia e che lo ha aiutato non poco nell'atto di trasporre Eduardo dal napoletano all'inglese. Secondo Molino, in *Natale in casa Cupiello* si assiste, ad esempio durante la scena del capitone in fuga nell'Atto II, a vere e proprie "*native experience, that visceral*

---

<sup>14</sup> Anthony Molino, 'Translator's Note', in Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene...* cit., pp. 14-18.

<sup>15</sup> Ivi, p. 14.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

identification with the life of a culture, that facilitates its translation *beyond language*".<sup>18</sup> Questo, a detta del traduttore, risulta vero specialmente nel teatro dove il testo rivive sul palco più e più volte al di là della pagina stampata. Ciò è evidente in Eduardo, il cui linguaggio è un testamento alla teatralità dei napoletani e che ricrea il contesto locale, trascendendolo e innalzandolo a valori universali.

Per la rielaborazione del testo si fa preciso riferimento all'edizione di *Natale in casa Cupiello* pubblicata nella *Cantata dei giorni pari* (1959) per l'Einaudi, cui si aggiunge anche quella del 1973, compresa ne *I capolavori di Eduardo* sempre per Einaudi, nonostante tra le due si notino non poche differenze, dovute alla maniacale rielaborazione di Eduardo delle sue opere. Scrive Molino:

The main differences between the two texts at my disposal involve the quicker pace and more effective use of slapstick elements in the 1973 version, especially in Act 1, where Luca's character is also more fully developed and less monochromatic. Consequently, while the 1959 version provides the structure and backbone of the translation, I have also integrated some of Eduardo's later revisions: this, in what I believe is a justified attempt to preserve some of the comical slant of earlier versions within the greater economy of later ones.<sup>19</sup>

La meticolosità del traduttore nel riferirsi ad edizioni ben precise di *Natale in casa Cupiello* appare evidente dall'appendice al volume, che vede la versione inglese di un Atto III costruito in maniera diversa, con l'esclusione di tutta la schiera di vicini, tranne il personaggio di Carmela, e pubblicata nella prima versione a stampa della commedia eduardiana su "Il Dramma" del marzo 1943.<sup>20</sup> Anche in questo caso Molino nota:

From a practical standpoint, the absence of all but one of the neighbors present in later versions will facilitate productions of the play where cast size is a concern. [...] From a literary and historical standpoint, the reader will want to note the playwright's changes in character definition (especially of Concetta and Ninuccia), his description (in both Luca's and Concetta's words) of the details of the confrontation between Nicola and Vittorio, and, perhaps most importantly, his explicit judgement of Luca (as spoken by the

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 15.

<sup>19</sup> Ivi, p. 17.

<sup>20</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello', *Il Dramma*, nn. 397-398, marzo 1-15, 1943.

doctor, in a conversation with Ninuccia that is missing from the later version).<sup>21</sup>

Entriamo ora nello specifico del testo tradotto. Innanzitutto, pur essendo il titolo *The Nativity Scene* appropriato, esso non trova riscontro nelle battute dei personaggi che si riferiscono al presepe con il sostantivo di “crib”. Questa differenza sostanziale nell’uso dei due termini si ha, a nostro avviso, in primo luogo per l’uso maggiormente comune che ha il termine “crib” nell’identificare il presepe. In secondo luogo Molino sembra creare una netta distinzione, adoperando le due diverse espressioni, tra il presepe vero creato da Luca Cupiello (“crib”) e quello simbolico rappresentato dall’immaginaria e immaginata realtà che il protagonista crede di vivere (la “Nativity scene”). Non si dimentichi, infatti, come Luca agisca su un palcoscenico ideale e metta in scena un vero e proprio presepe vivente, quello della sua famiglia, che trova il suo apice nella comparsa dei Re Magi alla fine del secondo atto. Si tratta di una sorta di meta teatralità che Molino sembra sottolineare, quindi, con la presenza della parola “scene” nel titolo dell’opera in inglese.

Cercando ora di mettere in luce i difetti e i pregi della traduzione, si parta dall’Atto I dal risveglio di Luca Cupiello ad opera di Concetta. Interessante un fraintendimento delle parole di Eduardo da parte di Molino. Scrive Eduardo:

LUCA Eh... Questo Natale si è presentato come comanda Iddio. Co tutti i sentimenti si è presentato. (*Beve un sorso di caffè, e subito lo sputa*) Che bella schifezza che hai fatto, Conce’!<sup>22</sup>

Molino traduce :

LUCA (*Rubbing his hands*) Ahh, a Christmas God made to order. The spirit’s everywhere! (*He sips the coffee and immediately spits it out*) What is this slush?!<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene...* cit., p. 141.

<sup>22</sup> Eduardo De Filippo, ‘Natale in casa Cupiello’, in Eduardo De Filippo, *Teatro*, vol. I (Milano: Mondadori, 2000), p. 747. Tutte le successive citazioni del testo italiano di *Natale in casa Cupiello*, presenti nel capitolo, fanno riferimento a questa edizione e non a quella pubblicata ne “Il Dramma” nel marzo 1943.

<sup>23</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene...* cit., p. 26.

Al di là dell'aggiunta della prima didascalia, assente nel testo napoletano, i problemi qui risiedono in una traduzione forse troppo letterale della battuta eduardiana. La resa con "A Christmas God made to order" non convince completamente e forse maggiormente attinente alla lingua sarebbe stata una traduzione del tipo "a proper Christmas" o "a Christmas as it should be"; comunque una giustificazione potrebbe ricercarsi nel tentativo di riproporre il contesto familiare di casa Cupiello, in cui riferimenti al religioso sono ben evidenti sia nell'icona del presepe sia, ad esempio, nella scena in cui Luca, per far riprendere la moglie dopo un collasso, vuole accendere dei ceri alla Madonna. Senza giustificazione appare invece la trasformazione di "Co tutti i sentimenti si è presentato" in "The spirit's everywhere!": nonostante il rafforzamento costituito dal punto esclamativo, la traduzione di "sentimenti" con "spirit" non appare molto felice e non esprime l'energia della frase precedente e del "come comanda Iddio", riferendosi più genericamente al Natale e allo spirito che da esso scaturisce.

Completamente eliminate sono alcune successive battute di Luca, tipicamente napoletane ed importanti nel delineare il "bozzetto" della famiglia:

CONCETTA (*mentre cerca in un cassetto qualcosa di personale: delle forcine, un pettine, un rocchetto di filo bianco*) Ti sei svegliato spiritoso?

LUCA Non ti piglià collera, Conce'. Tu sei una donna di casa e sai fare tante cose. Per esempio, 'a frittata c' 'a cipolla, come la fai tu non la sa fare nessuno. È una pasticceria. Ma 'o ccafè non è cosa per te.

CONCETTA (*arrabbiata*) E nun t' 'o piglià... tu a chi vuoi affliggere.

LUCA Non lo sai fare e non lo vuoi fare, perché vuoi risparmiare. Con il caffè non si risparmia. È pure la qualità scadente: questa puzza 'e scarrafone. [...]<sup>24</sup>

Le due battute vengono completamente stravolte anche con l'eliminazione della "frittata di cipolle" originale:

CONCETTA (*rummaging through her drawer: pulls out hairpins, a comb, a spool of white thread*) Aren't you funny this morning? Instead of being grateful...

---

<sup>24</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello' ... cit., p. 747.

LUCA (*Sarcastically*) Grateful? For what? Coffee that's got more bedbugs than coffee grains?!<sup>25</sup>

Dell'originale resta, quindi, solo il riferimento allo "scarrafone-bedbugs", seppur utilizzato in due espressioni diverse.

Un altro taglio-cambiamento significativo investe la prima battuta di Luca indirizzata al figlio Tommasino ed essenziale per comprendere il rapporto che intercorre tra i due e le loro diverse abitudini. Leggiamo nell'originale:

LUCA [...] Tummasi', Tummasi', scétate songh' 'e nnove! (*Tommasino non risponde.*) Io lo so che stai svegliato, è inutile che fai finta di dormire. (*Riempie la bacinella di acqua, si insapona le mani e di tanto in tanto si rivolge ancora a Tommasino*) Tommasi', scétate songh' 'e nnove. E questo vuoi fare! Vedete se è possibile: nu cetruolo luongo luongo che dorme fino a chest'ora! Io, all'età tua, alle sette e mezza saltavo dal letto come un grillo per accompagnare mio padre che andava a lavorare. Lo accompagnavo fino alla porta, ci baciavo la mano... perché allora si baciava la mano al genitore... poi me ne tornavo e mi coricavo un'altra volta. [...]<sup>26</sup>

La descrizione da parte di Luca della sua situazione infantile è di non poca importanza perché serve a mettere in risalto il diverso rapporto, basato sul rispetto, oltre che sull'affetto, che il giovane Luca aveva nei confronti del padre. Ciò che, invece, non emerge dal comportamento di Tommasino, altra generazione, nei confronti di Luca. Nella versione di Molino si preferisce ridurre la battuta di Luca, che diventa egli stesso lavoratore sin dall'infanzia, e scompare il ricordo di suo padre:

LUCA [...] Tommasino, get up! It's nine o'clock. (*No answer.*) I know you're awake, stop pretending you're asleep. (*Filling the basin with water he soaps his hands, continuing every now and then to prod Tommasino.*) Come on, get up! What is it with you? It's nine o'clock! At your age I was at work by the crack of dawn. [...]<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 26.

<sup>26</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello'... cit., p. 749.

<sup>27</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 29.

Inalterato resta invece il primo dialogo tra i due, con soggetto il presepe che Luca sta costruendo e con il quale si evidenzia ancora maggiormente il loro conflitto. In questo caso, ben tradotto il “A me non piace”<sup>28</sup> di Tommasino con “Personally, I don’t like it”<sup>29</sup>, come anche buona la resa delle parole che intercorrono tra Tommasino e Luca, con questi che descrive al figlio i suoi progressi nella creazione del presepe.<sup>30</sup> Battute queste che, secondo il parere di Donatella Fischer, sono fondamentali nello sviluppo della vicenda perché racchiudono “tutti i cardini del conflitto familiare fondato su uno scontro di personalità ed una vera e propria sfasatura ideologica da un lato e, in senso più concreto, su una percezione radicalmente opposta delle necessità quotidiane.”<sup>31</sup>

Opinabile appare, invece, la resa di un’altra battuta essenziale per la comprensione dei rapporti familiari all’interno di casa Cupiello, ovvero l’appellativo di Luca rivolto alla moglie:

LUCA (*scorgendo i gesti*) La nemica della casa sei, la nemica della casa!  
[...]<sup>32</sup>

Essa viene trasformata in:

LUCA (*Catching her gestures*) You’ll ruin us yet, won’t you, Woman? [...] <sup>33</sup>

Traduzione non completamente appropriata sia perché sposta l’attenzione dalla “casa” a un generico “us” sia per l’impiego del verbo generico “ruin”, “rovinare”, che prende il posto del ben più potente “nemica”.

Più avanti nel testo eduardiano in una *climax* si passa dalla “nemica della casa” a “Tu sei la nemica mia!” ripetuto in due occasioni, quando entra in scena la figlia Ninuccia. In questo caso, nella versione inglese, il passaggio dalla collettività alla persona di Luca viene rispettato, con la resa “you’ll ruin us” che si accresce in “you are my ruination”.

---

<sup>28</sup> Eduardo De Filippo, ‘Natale in casa Cupiello’... cit., p. 750.

<sup>29</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 31.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, pp. 31-33.

<sup>31</sup> Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo*... cit., p. 20.

<sup>32</sup> Eduardo De Filippo, ‘Natale in casa Cupiello’... cit., p. 756.

<sup>33</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 42.



Molto fedele all'originale si apre l'Atto II, a differenza di quanto accadrà nella versione di Maria Tucci, mantenendo invariato il dialogo iniziale tra Concetta e il portiere Raffaele.

Significativi cambiamenti emergono, invece, nel dialogo tra Luca Cupiello e Vittorio Elia, l'amante della figlia Ninuccia, invitato a casa da Tommasino. L'intera scena, in effetti, risulta abbondantemente tagliata e compattata nelle battute. Qui risalta in primo luogo la mancanza dell'espedito comico costituito dalla battuta "Bravo", ripetuta più volte da Vittorio al suo interlocutore Luca e modificata in un unico "My compliments".<sup>34</sup>

Molto interessante appare invece la volontà palese di Molino di rispettare, sempre nel dialogo tra Luca e Vittorio, le difficoltà di Luca nel pronunciare la parola "riuniamo".

Si legga la battuta:

LUCA L'altra figlia mia maritata. Vengono a passare il Natale con noi. Quando viene Pasqua, Natale, queste feste ricordevoli... Capodanno... allora ci *rinuriamo*, ci *nuriniamo*... ci *uriniriamo*... (*Non riesce a pronunciare l'espressione «Ci riuniamo»; sbaglia, annaspa, ci riprova... inutilmente*) Insomma, voglio dire... mia figlia non abita con noi...<sup>35</sup>

Al di là del possibile effetto comico che la difficoltà ad esprimersi di Luca può sortire, la battuta è denotativa sia del personaggio che del contesto familiare e ancora del dramma che si sta per consumare. Per dirla con Nicola De Blasi, "qui affiora l'impossibilità del protagonista di pronunciare una parola-simbolo dell'unità domestica che si sta sfaldando proprio sotto i suoi occhi".<sup>36</sup> Stessa annotazione si legge nella monografia di Anna Barsotti, per la quale "ci riuniamo" si configura come "l'espressione-simbolo di quell'armonia domestica (che il Natale e il Presepio dovrebbero riconfermare) che, inconsciamente, Luca Cupiello è impotente a pronunciare proprio per l'avvenuta frattura tra significante e significato".<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., pp. 81-86.

<sup>35</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello'... cit., p. 781.

<sup>36</sup> Nicola De Blasi, 'Nota filologico-linguistica', in Eduardo De Filippo, *Teatro*... cit., p. 832.

<sup>37</sup> Anna Barsotti, *Eduardo Drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 136.

Molino, a differenza della Tucci, si prodiga per rispettare tale difficoltà linguistica di Luca dando una traduzione molto vicina all'originale:

LUCA Ninuccia's my married daughter. She and her husband will be here for dinner. Christmas, Easter, the memorable holidays... like New Year's... that's when we *congress*... when we *regress*, I mean... when we all... *relate*... (*Huffs and puffs out of frustration, not being able to pronounce the word 'congragate'*) I mean, my daughter no longer lives here.<sup>38</sup>

Stesso discorso vale per la battuta di poco seguente in cui compare la medesima e simbolica difficoltà linguistica:

LUCA [...] E dunque, come vi dicevo, mesi e mesi non ci vediamo... Ecco che quando viene Natale, Pasqua, queste feste ricordevoli... Capodanno... ci *rinuchiamo*... ci *ruminiamo*... (*Prova ancora un paio di volte, finalmente spazientito, decide di chiarire a modo suo quel concetto formulando una frase più comune*) Vengono e mangiamo insieme. [...]<sup>39</sup>

Anche in questo caso nella resa Molino rispetta la difficoltà di Luca nel pronunciare la simbolica parola:

LUCA [...] sometimes I don't see my daughter for months. That's why when Christmas and the other memorable holidays come, we all... *con-flate*,... we... (*Making a silent metal effort to get the word right, counting syllables with his fingers:*) we *con-cen-trate*,... we... (*Still frustrated at not being able to pronounce the word 'congregate', he decides to clarify what he means*) Basically, they come over and we eat together. [...]<sup>40</sup>

Nell'esprimersi nella lingua italiana altra difficoltà linguistica viene rivelata da Luca nel momento in cui presenta Vittorio Elia, amante, a Nicola Percuoco, marito della figlia Ninuccia. Nell'introdurre i due si serve, infatti, del verbo "rappresentare" invece di "presentare". Questi elementi di imprecisione linguistica, osserva De Blasi, sono sintomatici:

---

<sup>38</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 86.

<sup>39</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello'... cit., p. 782.

<sup>40</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 88.

In *Natale in casa Cupiello* il titolare di questo blasone di incompiutezza linguistica è il capofamiglia, che più volte, abbandonando il dialetto, svela incertezze nel dominio dell'italiano. [...] La sua tendenza all'imprecisione linguistica va perciò messa in relazione con una diversa connotazione sociale che la famiglia Cupiello, diventata piccolo-borghese, assume nell'ultima edizione rispetto alle fasi redazionali più antiche, dove si collocava ad un livello sociale più modesto. In questa sua condizione Luca si sente allora in dovere di fare anche bella figura, mostrando di saper parlare in italiano con estranei (come Vittorio Elia), cercando la parola difficile per convincere della validità del presepe il cinico Tommasino-Nennillo, avventurandosi in discorsi un po' più impegnativi con il genero Nicolino, che ai suoi occhi è titolare di un benessere economico degno di considerazione.<sup>41</sup>

Gli errori linguistici, quindi, non rappresentano solo momenti apparentemente comici all'interno dell'opera, ma hanno una funzione simbolica nel delineare il personaggio principale e più generalmente la realtà in cui egli si muove. Non sorprende come Eduardo utilizzi proprio tale incompiutezza linguistica, poiché essa rappresenta una vera costante nella sua produzione e che si ritrova, a nostro avviso, in una delle sue forme più compiute nell'atto unico *Sik-Sik l'artefice magico*. Come Luca Cupiello, anche lì il protagonista Sik-Sik si muove tra un linguaggio che gli è proprio, quello dialettale, e quello fittizio, italiano, che cerca di mostrare agli occhi del pubblico. Non si sottovaluti, inoltre, come le incertezze linguistiche di Luca e l'utilizzo dell'italiano con i suoi ospiti siano esempio quasi di due mondi: quello vero che egli vive con i suoi conflitti familiari in napoletano, e quello immaginario e ideale che egli finge, inconsapevolmente, davanti agli estranei. Mondo, quest'ultimo, che si sta sgretolando e risulta "impreciso", come impreciso è il suo uso dell'italiano. In questo contesto di imprecisioni inseriamo anche il "rappresentare" in luogo di "presentare", che viene tradotto letteralmente da Molino con "represent" invece di "present" o "introduce".

Molto felice, nella sua fedeltà al testo eduardiano e nella resa in inglese, la lettera di Tommasino alla madre e la conseguente discussione tra questi, lo zio Pasquale e il padre Luca, anche se quantomeno particolare risulta il passaggio dai primi tre "Dear mother" all'ultimo "Cara Mamma, may the good Lord grant you a

---

<sup>41</sup> Nicola De Blasi, 'Nota filologico-linguistica'... cit., p. 830.

long life, together with Papa, Ninuccia, Nicolino and me, and to Uncle Pasquale too, but not without being sick now and then...”.<sup>42</sup>

Piccoli cambiamenti nel tono delle battute sono presenti in seguito alla conclusione dell’atto. Troppo volgare la traduzione della battuta di Nicolino, furioso contro Vittorio, “Tu si’ n’ommo ‘e niente”<sup>43</sup> con l’eccessivo “You son of a bitch”.<sup>44</sup> Strano appare, infine, il cambiamento della battuta di Ninuccia, a fine atto, che invoca “Vittorio, Vitto”<sup>45</sup>, invece del marito Nicolino.

Davvero encomiabile e ben pensata risulta la scelta del brano che sostituisce, nella versione in inglese, *Tu scendi dalle stelle* preparata da Luca con il fratello Pasquale e il figlio Tommasino che, travestiti da Re Magi, la cantano nel momento di dare i regali a Concetta. *Tu scendi dalle stelle* di Sant’Alfonso Maria de’ Liguori,<sup>46</sup> vescovo campano, ma anche tra i principali compositori della tradizione liturgica, rappresenta probabilmente il più noto canto natalizio in Italia, ma esso non può avere la stessa potenza evocativa se posto in altri contesti quali quello britannico o americano. Molino deve quindi ricorrere ad un cambiamento forzato ed adattare la situazione alla diversa cultura. Sceglie come parallelo *The Little Drummer Boy*, nota anche come *Carol of the Drum*, composta da Katherine K. Davis.<sup>47</sup> I due brani appartengono non solo a due orizzonti culturali differenti, ma anche a due epoche lontane tra di loro: *Tu scendi dalle stelle* viene composto infatti nel 1755; la canzone della King viene invece scritta in epoca abbastanza recente, nel 1941 per l’esattezza. Nonostante questa distanza temporale, *The Little Drummer Boy* rappresenta una scelta davvero felice da parte di Molino, in primo luogo per la notorietà che il brano riveste nell’immaginario collettivo anglofono, un ruolo non dissimile a quello del ben più antico canto italiano, avendo entrambi la capacità di ricreare l’atmosfera natalizia per eccellenza. In secondo luogo per la stessa struttura di *The Little Drummer Boy* e per la storia raccontata dal testo, elementi, questi, che si prestano

---

<sup>42</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene...* cit., pp. 106-107.

<sup>43</sup> Eduardo De Filippo, ‘Natale in casa Cupiello’... cit., p. 797.

<sup>44</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene...* cit., p. 113.

<sup>45</sup> Ivi, p. 115.

<sup>46</sup> Su Alfonso Maria de’ Liguori si veda Theodule Rey-Mermet, *Il Santo del secolo dei lumi: Alfonso de’ Liguori* (Roma: Nuova Città, 1983).

<sup>47</sup> Su Katherine K. Davis si veda Harrison Charles Boughton, *Katherine K. Davis: life and work* (Ann Arbor: University Microfilms, 1977).

perfettamente alla scena eduardiana dei Re Magi a chiusura Atto II. Confrontiamo le due scene in questione in italiano e in inglese.

Si legga in Eduardo:

LUCA [...] Io dico: «Tu scendi dalle stelle, Concetta bella, e io t'aggio purtato chest'ombrella!».

PASQUALE E io dico: «Tu scendi dalle stelle, o mia Concetta, e io t'aggio purtato sta bursetta!».

TOMMASINO (*deluso*) E io che dico?

LUCA Niente... Tu viene appriesso e faie: «Ta-ra-ta-ra-ra, ta-ra-ra-ra-ta!».<sup>48</sup>

Molino traduce:

LUCA I'll sing: (*to the tune of 'Little Drummer Boy'*) 'My dear Concetta, *pa-ra-pa-pum-pum*... I bear a gift for you, *pa-ra-pa-pum-pum*... take this umbrella, *pa-ra-pa-pum-pum*... Concetta bella...'

PASQUALE And I'll sing: 'My dear Concetta, *pa-ra-pa-pum-pum*, I bear a gift for you, *pa-ra-pa-pum-pum*, accept this purse from me, *pa-ra-pa-pum-pum*, to hold your money...'

TOMMASINO (*interrupting, disappointed*) And what do I sing?

LUCA Nothing... You follow along and go: 'Pa-ra-pa-pum-pum!'<sup>49</sup>

La scena finale dell'atto viene ripresa fedelemente da Molino con l'arrivo dei tre vestiti da Re Magi di fronte ad una sconvolta Concetta. La fedeltà si riscontra anche nella traduzione della didascalia:

*After a brief pause, Luca, Tommasino and Pasquale enter upstage. Using multicoloured throw rugs and paper crowns, they are dressed in makeshift costumes like the Three Wise Men. Luca carries the umbrella, Pasquale the change purse, and Tommasino the dish with the letter. Each of them whirls a sparkler, as together they sing their Christmas song.*

THE THREE My dear Concetta, *pa-ra-pa-pum-pum*... I bear a gift for you, *pa-ra-pa-pum-pum*... take this umbrella, *pa-ra-pa-pum-pum*... Concetta bella...

*Pasquale follows with his version for the change purse, with Tommasino's accompaniment. After going half-way around the table, they stop, kneel and lay their gifts at Concetta's feet, who stares at them in crazed disbelief.<sup>50</sup>*

---

<sup>48</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello' ... cit., p. 794.

<sup>49</sup> Eduardo De Filippo, *The Nativity Scene*... cit., p. 108.

Molto precisa risulta, a nostro avviso, la traduzione dell'Atto III, la cui difficoltà principale risiede, anche dal punto di vista della messa in scena, nella miriade di personaggi presenti al capezzale del moribondo Luca Cupiello dopo la resa dei conti tra Vittorio e Nicolino. Questo il principale motivo della versione inglese anche del terzo atto alternativo, con la sola Carmela insieme ai membri della famiglia Cupiello, da parte di Molino, come abbiamo già avuto modo di vedere. Dal punto di vista antropologico Molino è bravo nel rispettare, come aveva fatto in precedenza con il presepe e anche l'anguilla che fugge, l'elemento rituale che caratterizza l'atto con la presenza del rito del caffè, tipico della comunità napoletana, caffè che viene servito ai vari personaggi in scena e cui viene data giusta importanza da parte del traduttore.

In conclusione la traduzione di Molino, pur con alcune imprecisioni e alcuni punti discutibili, appare nell'insieme curata: una versione che parte da un presupposto chiaro sin dall'introduzione e che si riflette nel *background* del traduttore, che tiene altresì ben presente gli elementi rituali e tipici della cultura partenopea, rispettandoli e mantenendoli vivi anche nella resa inglese.

## 10.2 Maria Tucci e lo stravolgimento di *Christmas in Naples*

Se la versione di Molino presenta effettivamente imprecisioni, ma nell'insieme appare interessante e ragionata, lo stesso non può dirsi per *Christmas in Naples* di Maria Tucci, pubblicata nella raccolta eduardiana *Four Plays* del 2002. Della nota della Tucci, attrice oltre che traduttrice, si è già parlato, in riferimento a *Those Damned Ghosts*. Aggiungiamo solo che come per la versione inglese di *Questi fantasmii!*, anche qui Maria Tucci tradisce molti dei ragionamenti da lei avanzati, rimanendo fedele, forse troppo, al solo concetto di "To translate is to betray".<sup>51</sup>

Iniziamo anche questa volta dal titolo. La Tucci sceglie di mantenere inalterato il riferimento al Natale, ma elimina ogni riferimento al tema familiare che è, a tutti gli effetti, il cardine del dramma. Preferisce inserire, quasi a sottolineare, a nostro

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 115.

<sup>51</sup> Maria Tucci, 'Translator's Note', in Eduardo De Filippo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: A Smith and Kraus Book, 2002), p. XIII.

avviso, in maniera folklorica il tono dell'opera, nel titolo il nome della città di Napoli, dando quasi un'idea di generalizzazione che quanto avverrà sul palcoscenico è il classico "*Christmas in Naples*". Pur modificando radicalmente il titolo, sia Molino, con *The Nativity Scene*, che, come vedremo, Mike Stott, con *Ducking Out*, sono in realtà rimasti maggiormente aderenti allo spirito del dramma eduardiano; la loro attenzione si è concentrata su quello che è il vero punto focale di tutto: il dramma della famiglia o il dramma di Luca Cupiello. Molino soffermandosi su quella che è l'immagine-simbolo dell'unione familiare ideale, ma che non esiste, ovvero il presepe; Mike Stott utilizzando un verbo che è un chiaro riferimento al protagonista che vuole evitare o non vedere la realtà dei fatti, ovvero una famiglia che si va disgregando. *Christmas in Naples* vorrebbe con ogni probabilità essere un titolo tradotto il più vicino possibile all'originale, ma con l'eliminazione della parola "casa" da *Natale in casa Cupiello* si perde un elemento davvero fondamentale.

La Tucci agisce sull'Atto I senza troppe difficoltà, ovviando anche ad alcune imprecisioni presenti invece nell'edizione di Molino. Si pensi al "Questo Natale si è presentato come comanda Iddio. Co tutti i senitmenti si è presentato"<sup>52</sup> pronunciato da Luca al risveglio e così reso dalla Tucci:

LUCA Oh yes, it's cold. This Christmas, God has certainly pulled out all the stops [...]<sup>53</sup>

La Tucci preferisce annullare la ripetizione "Co tutti i senitmenti si è presentato", evitando in tal modo l'errore interpretativo che abbiamo riscontrato nella precedente versione. Appare invece singolare l'innesto di una battuta di Concetta che segue questa di Luca e che non trova riscontro nel testo eduardiano:

CONCETTA It's just the weather.<sup>54</sup>

La battuta, pur non apportando sostanziali cambiamenti nell'andamento della scena, risulta comunque una spia degli stravolgimenti che Maria Tucci attuerà nell'Atto II.

---

<sup>52</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello' ... cit., p. 747.

<sup>53</sup> Eduardo De Filippo, 'Christmas in Naples', in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., p. 44.

<sup>54</sup> Ibidem.

Molto vicino all'originale appare il discorso di Luca al figlio Tommasino, ancora disteso nel letto, in cui la traduttrice, a differenza di Molino, lascia il riferimento al padre di Luca, che a nostro avviso rappresenta un primo elemento di quel conflitto generazionale e di quella disgregazione familiare presente in casa Cupiello:

LUCA [...] Tommasino, Tommasi', wake up, it's nine o'clock. Eh, I know you're awake, stop pretending. (*He fills the basin with water and soaps up his hands, while occasionally calling out to Tommasino.*) Tommasi', wake up, it's nine. You don't want to stay in bed all day, eh? You great big lunk, sleeping so late. Get up! You know, when I was your age, I'd hop out of bed like a grasshopper at seven o'clock to walk my father to work. I'd walk him right up to the door, I'd kiss his hand – in those days you kissed your parent's hand – then I'd go home and go right back to bed. (*Luca has soaped up hi face, and is washing it thoroughly with lots of foam. He can't find the towel, and he is going through all sorts of effort to keep the water from trickling down his back. Finally, he finds the towel and dries his face. He addresses his son more forcefully.*) I said get up! Understand? All right, I'll just ignore you. We don't want to start the day with a crown of thorns.<sup>55</sup>

Meno felice invece la risposta che Tommasino fornisce alla domanda del padre sul presepe:

TOMMASINO I don't like the Nativity! Jesus, every time something goes wrong in this house, they pick on me.<sup>56</sup>

L'utilizzo del termine "Jesus" da parte di Tommasino implica una qualche considerazione. Esso è sicuramente significativo nel sottolineare, anche in opposizione all'immediatamente precedente "Nativity", il contrasto che esiste tra padre e figlio. Ma restano comunque perplessità sull'inserimento di una parola così distante, concettualmente, dall'universo eduardiano e che mai si sarebbe potuta trovare nel testo originale. Lo stesso "Jesus" ritorna sempre per bocca di Tommasino che esclama "Jesus – with an enema bag!"<sup>57</sup> e in seguito, per ben due volte, nello

---

<sup>55</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>56</sup> Ivi, p. 48.

<sup>57</sup> Ivi, p. 51.



stesso periodo pronunciato da Luca: “Jesu, Jesus, I can’t believe it! The next time something goes wrong, don’t come to me”.<sup>58</sup>

La Tucci evita anche l’imprecisione riscontrata nella traduzione di Molino relativa alla battuta di Luca “Tu sei la mia nemica” *et similia*, rivolta alla moglie Concetta, con la Tucci che traduce letteralmente e lascia inalterate l’intenzione e la forza dell’espressione eduardiana originaria:

LUCA You’re the enemy. My enemy.<sup>59</sup>

E ancora:

LUCA You are the enemy here! I always knew it. My enemy. You want me to go work on the Nativity? Fine, I’ll go work on the Nativity.<sup>60</sup>

E infine, sempre rivolta a Concetta, dopo l’arrivo della figlia Ninuccia:

LUCA This is your fault! I always said it, you are my enemy. [...] <sup>61</sup>

La scelta di rendere fedelmente “enemy” rispetto al moliniano “ruin” risulta appropriata. Anche nella versione inglese della Tucci Concetta appare, quindi, per quello che dovrebbe essere agli occhi di Luca, la sua controparte, la nemica della casa e di quella unità familiare che per Luca sono ancora saldi pilastri, e contro i quali invece Concetta, resasi conto della difficile situazione in cui ci si trova, sembra remare.

L’Atto I, nonostante alcuni elementi opinabili, risulta sicuramente il migliore dei tre per traduzione e resa. Discorso diverso vale per il secondo, in cui ci troviamo di fronte ad un vero e proprio stravolgimento del testo eduardiano che va ben al di là di un possibile adattamento.

Confrontando i due testi, balza subito all’occhio una prima grande differenza con l’originale napoletano. Sin dall’inizio dell’Atto II la traduttrice attua un gran numero di modifiche, aggiungendo un’intera scena, eliminando il personaggio del

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 53.

<sup>59</sup> Ivi, p. 50.

<sup>60</sup> Ivi, p. 53.

<sup>61</sup> Ivi, p. 60.

portiere Raffaele e introducendo già Carmela, che nella commedia eduardiana compare solo nell'atto conclusivo. La nuova scena rimaneggia le battute originali modificandone l'ordine. L'atto si apre così con un lungo dialogo che ha per oggetto i capitoni:

CARMELA Donna Concetta, you forgot the eels!  
(*Concetta enters from the kitchen carrying a pile of plates*)  
CONCETTA Oh, Donna Carmela, the eels!  
CARMELA I thought you were coming over to get them.  
CONCETTA Forgive me, Donna Carmela, I forgot all about them.  
CARMELA I hope you like them. There are two of them, really lively, really fresh.  
CONCETTA They're beautiful. Thank you! Personally I find them disgusting, but Luca loves them. Here, let me take them.  
(*Concetta puts the plates down to begin setting the table.*)  
CARMELA No, no, I'll put them in the kitchen.  
CONCETTA Thank you.  
CARMELA I don't make them anymore.  
CONCETTA I know, I know, but Luca says it isn't Christmas without the eels.<sup>62</sup>

Questa intera sezione, nell'originale, trova riscontro in poche battute tra Concetta e Raffaele che chiudono la scena iniziale:

RAFFAELE [...] Siete rimasta contenta dei capitoni?  
CONCETTA Sì, so' belle... A me me fanno schifo: Lucariello ce va pazzo.<sup>63</sup>

La motivazione di tale aggiunta, a nostro avviso, va ricercata in un bisogno esplicativo e chiarificatore di quanto avverrà in seguito (la fuga del capitone da una finestra) e nella necessità di introdurre il pubblico americano ad una tradizione e ad un rito tipicamente napoletani, cioè la preparazione del capitone natalizio. Anche se il tutto avrebbe potuto richiedere forse solo poche battute e annotazioni, senza necessariamente stravolgere la scena.

Tra le modifiche effettuate un'altra riguarda la battuta che, di notevole importanza, rappresenta la difficoltà di Luca nel pronunciare una parola-simbolo come "riuniamo", che viene tagliata *tout-court*:

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 62.

<sup>63</sup> Eduardo De Filippo, 'Natale in casa Cupiello' ... cit., p. 774.

LUCA My daughter and her husband are coming to spend Christmas here with us. My daughter, she doesn't live here anymore.<sup>64</sup>

E ancora un cambiamento significativo è rappresentato dalla modifica della scena in cui Ninuccia scrive al marito Nicolino una lettera nella quale dichiara il suo amore per Vittorio Elia. Nell'originale Luca, a fine primo atto, consegna per sbaglio la lettera a Nicolino, che la legge con le conseguenze di cui il pubblico verrà a conoscenza nell'Atto II, dopo l'incontro con Vittorio.

Nella versione della Tucci, Luca consegna sì la lettera, spacciata da Concetta come una lettera d'amore di Ninuccia per il marito, ma, come si saprà nella seconda parte dello spettacolo, Nicolino non riesce a leggerla, pur rimanendo fortemente sospettoso. Un cambiamento che appare del tutto ingiustificato, anche per l'aggiunta di alcune battute, assenti nell'originale:

CONCETTA All right now, everybody, Merry Christmas, let's have a toast, a little glass of wine.  
NICOLINO Ah, now I can read my letter!  
CONCETTA No, no! Not now, not when Ninuccia's in the kitchen.  
NINUCCIA What?  
CONCETTA Get in the kitchen! Go!<sup>65</sup>

È nel finale dell'atto, però, che i cambiamenti e gli stravolgimenti si avvertono maggiormente: in particolar modo, si assiste ad un ingresso anticipato dei Re Magi. Luca, Pasquale e Tommasino entrano in scena, infatti, nel pieno dello scontro verbale tra Nicolino e Vittorio, con il diverbio che si consuma sotto gli occhi attoniti di Luca:

NICOLINO You're a worm! We'll finish this out in the street.  
VITTORIO Bastard! She's too good for you!  
*(Concetta enters with a large casserole.)*  
CONCETTA Come on everybody. Let's eat.  
*(Ninuccia throws herself on Vittorio to stop him.)*  
NINUCCIA No, Vittorio, don't!  
VITTORIO She doesn't love you, your wife doesn't love you!  
NICOLINO I'll kill you! Damn you!

---

<sup>64</sup> Eduardo De Filippo, 'Christmas in Naples' ... cit., p. 68.

<sup>65</sup> Ivi, p. 75.

*(The three other men enter dressed as the three kings, with paper crowns, carrying their objects and wrapped in rugs or a bathrobe and some blankets.)*

LUCA, PASQUALE, AND TOMMASINO Joy to Concetta, we gotcha this umbrella, and this ha-andbag... and here's my letter, yes here's my letter... and this ha-andbag...

NICOLINO Look at your daughter, defending her lover. You knew it all along.

CONCETTA Who, me?

NICOLINO I'll kill you, you coward, hiding behind her skirts, I'll make mince-meat of you. She's mine. *(To Ninuccia.)* I'll deal with you later.

*(As Nicolino goes off, Vittorio breaks away from Ninuccia and follows him, crying out.)*

VITTORIO Fine. If you want to fight, fine. I'd die for her any day. You're nothing, you're a button-maker...

*(Ninuccia tries to get her mother to help, but Concetta has fallen into a chair.)*

NINUCCIA Mamma, they'll kill each other. Mamma, Mamma.

*(Concetta tries to show her daughter that she can't move her legs. Meanwhile, Tommasino has been trying to grab the purse from Pasquale. They fight. At the height of the mayhem, Luca collapses.)*<sup>66</sup>

Tralasciando la scelta, secondo noi meno adatta di *The Little Drummer Boy*, del brano *Joy to the World* (1719) di Isaac Watts<sup>67</sup> al posto di *Tu scendi dalle stelle*, occorre evidenziare come l'entrata anticipata di Re Magi modifichi radicalmente e concettualmente la poetica della commedia. Maria Tucci rende esplicito quello che in Eduardo avviene fuori scena tra il secondo e il terzo atto, ovvero il collasso o infarto di Luca, e cancella letteralmente quella distanza tra due mondi che è il punto nodale dell'opera. La fine dell'Atto II, così come pensato nell'originale, è l'apice di quel contrasto che esiste tra il mondo reale della disgregazione familiare e quello finto e ideale della famiglia unita, dell'immaginazione di Luca che si esplicita nell'arrivo dei Re Magi e nella realizzazione quasi di un presepe vivente. Maria Tucci immette brutalmente Luca nel mondo reale e toglie in tal modo ogni forza al suo mondo. Così Donatella Fischer scrive, riferendosi a Concetta rimasta seduta in sala da pranzo, dopo che Nicolino e Vittorio sono usciti per battersi, e con lei concordiamo: "Ma al centro del palcoscenico, la donna è tanto più sola, lontana, slegata da ciò che la circonda eppure obbligata per l'ennesima volta a fingere di essere parte dello

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 77.

<sup>67</sup> Su Isaac Watts si veda Stephen A. Marini, *Sacred Song in America: Religion, Music, and Public Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 2003).

spettacolo che Luca si ostina a recitare”.<sup>68</sup> E ancora: “L’ultima messinscena di Luca si rivela ben presto essere un atto disperato prima della fine con il quale egli cerca di trascinare per l’ultima volta la moglie nel mondo perfetto del suo presepio”.<sup>69</sup> L’atto disperato di Luca viene a mancare nella versione di Maria Tucci, con l’alterazione dei rapporti tra il mondo reale e il mondo ideale del protagonista, ed è questa modifica quella che, a nostro avviso, sicuramente si configura come la più rilevante all’interno della traduzione.

Cambiamenti sono presenti, seppur in misura minore, anche nell’Atto III. In questa sede basti ricordare l’assenza di un personaggio minore come Olga, le cui battute vengono attribuite a Carmela, già introdotta, con grande anticipo, ad inizio Atto II al posto del portiere Raffaele.<sup>70</sup>

In conclusione, la traduzione di Maria Tucci appare, nell’insieme, poco aderente al testo non tanto per la resa delle singole battute, ma per le modifiche sostanziali che apporta alla poetica eduardiana, e a quegli elementi chiave che nell’originale esplodono alla fine del secondo atto e a cui la traduttrice finisce col togliere ogni di forza espressiva.

### 10.3 *Ducking Out*: reinventare Eduardo in terra inglese

Con *Ducking Out* la nostra attenzione si sposta dalle semplici traduzioni di *Natale in casa Cupiello* a quello che è, a tutti gli effetti, un riadattamento del testo eduardiano, a cura di Mike Stott, con una collocazione geografica non più americana, bensì britannica.

Con Mike Stott, anch’egli drammaturgo, ci troviamo, a dirla con Gunilla Anderman, di fronte ad un esempio di rappresentazione eduardiana tipica della Gran Bretagna negli anni ’80 e completamente diversa da quella del decennio precedente.<sup>71</sup> Secondo la Anderman diverse sono le fasi che Eduardo attraversa nel

---

<sup>68</sup> Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo...* cit., p. 29.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, ‘Christmas in Naples’... cit., in Eduardo De Filippo, *Four Plays...* cit., pp. 78-80.

<sup>71</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage – Translation and Theatre* (London: Oberon Books, 2005), pp. 257-261.

mondo anglofono e che vedono dapprima, nel corso degli anni '70, una spiccata volontà di evidenziare gli elementi prettamente napoletani delle sue commedie, sia nel linguaggio e nella recitazione, con forti accenti italiani, che nelle situazioni, le quali, a nostro avviso, corrono il rischio di farsi troppo stereotipate. Questa tendenza subisce un arresto sin dai primi '80, a partire dai quali si assiste ad un percorso opposto, ovvero alla tendenza ad anglicizzare il più possibile i testi eduardiani.

Scriva la Anderman:

The next decade saw the opposite approach applied to a De Filippo play, whereby his work was brought home to the audience through a process of a complete acculturation, to the point where it was relocated to the country of the language of the audience.<sup>72</sup>

Un esempio molto illuminante è costituito dalla *Napoli milionaria!* con Ian McKellen andata in scena nel 1991 per la traduzione di Peter Tinniswood e la regia di Richard Eyre: qui si assiste ad una versione recitata in *Liverpudlian* che fa da contraltare all'originale italiano dialettizzato eduardiano.

Ancor più illuminante la produzione di *Ducking Out* da considerarsi con ogni probabilità il tentativo più radicale di anglicizzare una commedia del Nostro.

Andata in scena per la prima volta il 9 novembre 1982 al Greenwich Theatre di Londra con protagonisti Warren Mitchell e Gillian Barge e la regia di Mike Ockrent, l'opera rappresenta una reinvenzione della commedia originale, la cui originalità e peculiarità non si riscontra tanto nella traduzione, quanto nel modo in cui Stott ha trasposto il mondo napoletano di Eduardo e lo ha inserito in un contesto britannico. Non più Napoli, quindi, ma un'azione che si svolge nel Lancashire, con significative modifiche anche nei personaggi che diventano in tal modo britannici: Luca Cupiello si trasforma in Len Coppel, così come Concetta in Connie.

Nonostante questi cambiamenti nel nome dei personaggi e nelle ambientazioni, il corso della commedia non subisce grandi variazioni ad eccezione di alcuni elementi tipicamente napoletani, come la "fuga" dell'anguilla, che finisce coll'essere necessariamente modificata. L'adattatore pone le peculiarità rituali e cristiane della famiglia Cupiello nel contesto delle "financial and social struggles of a Catholic

---

<sup>72</sup> Ivi, pp. 260-261.

working-class family”,<sup>73</sup> elemento questo che verrà parzialmente criticato da un giornalista come Irving Wardle; per cui quello che, a detta di Gunilla Anderman, era uno studio molto ravvicinato da parte di De Filippo sulla vita di una famiglia napoletana diviene “a framework to Stott’s own home town”<sup>74</sup>. Scrive a tale proposito Wardle in un articolo che riprenderemo anche in seguito:

On its home ground, *Ducking Out* is known as *Christmas with the Cupiellos*, a down-and-out lower middle class family putting on a brave front for the festive season. I think Mike Stott makes a mistake in handling their Roman Catholicism on to his Coppell family as the central religious image needs no sectarian slant.<sup>75</sup>

Il primo cambiamento evidente appare sin dal titolo *Ducking Out*. Stott elimina ogni riferimento al clima natalizio, preferendo, almeno in apparenza, una traduzione non letterale del titolo originale, né, come fa Molino, si concentra sull'icona centrale e fondamentale del presepe. L'interesse di Stott sembra, infatti, proiettarsi verso il personaggio principale Len Coppell, ovvero Luca Cupiello. Il nuovo titolo è “in reference to the protagonist Len who manages to eschew family crises by retreating into a world of his own”.<sup>76</sup> L'espressione “ducking out” trova una traduzione adeguata in “evitare una situazione”, con riferimento al comportamento di Len nei confronti della sua condizione familiare, fatta di dissidi e lontana da quanto egli vorrebbe. Ma, come detto, Stott elimina solo superficialmente il riferimento al Natale, poiché lo stesso titolo richiama un doppio senso e fa riferimento all'anatra, il “duck” che nella versione ambientata nel Lancashire sostituisce l'originale anguilla in fuga dell'opera eduardiana. Implicitamente vi è dunque una trasposizione dell'altro elemento rituale e antropologicamente interessante del testo e sottolineato anche da Molino nella nota alla sua traduzione, e che accompagna il tema del presepe.

Dopo aver fornito dati sulle rappresentazioni della commedia, prima al Greenwich e poi al Duke of York, Gunilla Andermann afferma sulla produzione:

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 261.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Irving Wardle, ‘Ducking Out’, *Times*, 10 novembre 1982, p. 11. Si veda anche l'intervista al protagonista Warren Mitchell raccolta da Bryan Appelyard sul “Times” del 13 dicembre 1982.

<sup>76</sup> Gunilla Anderman, *Europe on Stage...* cit., p. 261.

With the slower pace of Mike Ockrent's production, laughter no longer dominated performance, but De Filippo's reputation as a comic writer was by now well-established and audiences were prepared to take on board that, in addition to comedy, there was a more sombre note to his work.<sup>77</sup>

Partendo da questo spunto, la studiosa riporta le parole con cui Francis King si è espresso dalle colonne del "Sunday Telegraph": "Mr Mitchell and Mr Ockrent have made of [the play] something less immediately amusing but more memorable in the long run".<sup>78</sup>

Tra le cronache giornalistiche dell'epoca, ancora una volta di non poco interesse quella a firma di Irving Warlde per il "Times", il quale, a conclusione del suo articolo, avanza una considerazione non dissimile a quella di King. Il punto di partenza del giornalista non si discosta molto da quanto scriverà in seguito Gunilla Andermann nel suo contributo. Ben conscio della differenza che intercorre tra i precedenti testi eduardiani rappresentati a Londra, tutti rivolti a sottolineare l'italianità se non la napoletanità della commedia, e *Ducking Out*, scrive:

Whenever they have had the chance, English audiences have taken warmly to the plays of Eduardo de Filippo, but the sight of English actors straining for an Italianate manner did nothing to help the success of *Saturday, Sunday, Monday* and *Filumena*. I therefore salute the nerve of Mike Stott in shifting this 1930s piece from Naples to modern Lancashire.<sup>79</sup>

Anche Warlde, così come Moore e Molino individua, subito l'elemento centrale della natività:

This is a nativity scene which Len, the father, is building as the centrepiece of the festivities. He may be out of work: his son may be an unemployable sneak thief; his daughter may be bolting from a unloved husband; and his unbearable brother Arthur may have moved into the house drowning the family in a flood of aggrieved complaints. But as long as Len has his crib, he is keeping up the family tradition and holding disaster at bay.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Irving Wardle, 'Ducking Out'... cit.

<sup>78</sup> Cfr. Gunilla Anderman, *Europe on Stage*... cit., p. 261.

<sup>79</sup> Irving Wardle, 'Ducking Out'... cit.

<sup>80</sup> Ibidem.



A questo tema del presepe fa eco, ovviamente, quello dell'arrivo dei Re Magi alla fine del secondo atto, l'apice del crescendo comico-grottesco prima dell'anticlimax nell'atto terzo: "it is a mounting farcical crescendo with each gag generating the next with ferocious energy up to the arrival of the three wise men, bearing sparkers into the devastated room".<sup>81</sup>

A primo acchito, gli spettatori potrebbero essere indotti a pensare che lo spettacolo debba avere quasi d'obbligo un lieto fine da commedia, con una riconciliazione dovuta tra le varie parti in causa durante la cena di Natale, ma proprio in questo punto Eduardo ha il proprio asso nella manica. Ecco che la situazione precipita e Wardle, a tale proposito, nota la metafora della distruzione del presepe: "the crib, for instance, gets demolished almost at once when the daughter goes berserk and wrecks the room".<sup>82</sup> Al tema centrale del presepe, si aggiunge, nella sua critica, quello di non secondaria importanza della cena, che non vede il clima sereno voluto dal protagonista, ma anzi è pieno di veleno. La cena, di fatti, non avviene e, per di più, l'anatra, richiamata anche dal doppio senso del titolo, fugge dalla finestra, parimenti all'anguilla originale; e da questa situazione si passa alla drammatica conclusione che sovverte tutte le aspettative di lieto fine che il pubblico si sarebbe potuto aspettare: per tutto l'ultimo atto Len, come il suo alter-ego napoletano Luca, rimane a letto, ormai prossimo alla fine, in una scena che, per riprendere il termine di Wardle, è "anticlimatic". Alcune parole il giornalista spende sull'interpretazione di Warren Mitchell, come a sottolineare alcuni aspetti della sua personalità: "What keeps it on course is Mr Mitchell's performance as a man still holding on for dignity and self-respect in defiance of a lifetime's experience".<sup>83</sup> Tali parole fanno ben comprendere quale fosse la chiave di lettura data dall'attore protagonista al suo personaggio, chiave di lettura con la quale non concordiamo pienamente poiché non coglie, a nostro avviso, quello che è l'elemento principale della personalità di Luca. Si tratta di un uomo che non vuole e non ricerca il rispetto per se stesso, ma che crede con piena convinzione in un'unità familiare che, nella realtà, non esiste o che comunque si va rapidamente sgretolando. È questo che conduce alla morte sia di Luca che di Len.

---

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem.

*Ducking Out* risulta pertanto un'opera totalmente radicale nel voler anglicizzare i temi eduardiani, con modifiche sostanziali sia nei nomi, che nell'ambientazione e soprattutto nel *background* familiare, che si connota come una famiglia spiccatamente cattolica in un contesto britannico. Ciononostante, nel suo adattamento, Stott riesce comunque a prestare attenzione a quei momenti chiave dell'originale sia dal punto di vista drammatico che, e soprattutto, antropologico: l'arrivo dei Re Magi alla fine del secondo atto, la costruzione del presepe da parte di Len Coppel e la sua distruzione, il rituale della preparazione del pranzo di Natale, nonostante il cambiamento dell'anguilla in anatra. Una reinvenzione quindi che si può definire, paradossalmente, fedele all'originale.

## 11. *Gli esami non finiscono mai* da Thornton Wilder alla traduzione

### 11.1 *Gli esami non finiscono mai* e l'influenza di Thornton Wilder

Alquanto interessanti risultano le relazioni tra Thornton Wilder ed Eduardo De Filippo, per il rapporto dell'autore partenopeo con la cultura anglofona, in questo caso americana, ben al di là di possibili traduzioni. Che il Nostro conoscesse l'opera di Shakespeare e di O. Henry è già stato evidenziato, con quest'ultimo in particolare che, a nostro avviso, ebbe un'influenza fondamentale nella composizione di *Natale in casa Cupiello*. Notevoli sono anche le relazioni che intercorrono tra Eduardo e Wilder, legati, fra l'altro, da una consolidata amicizia e da grande stima reciproca.

Già Mario B. Mignone nella sua monografia sul drammaturgo napoletano e, successivamente, Mimi Gisolfi D'Aponte, nell'introduzione ai *Five One-Act Plays* da lei tradotti,<sup>1</sup> fanno notare come Thornton Wilder dichiarasse pubblicamente, nel 1955, come Eduardo fosse il suo scrittore teatrale prediletto e come Eduardo ringraziasse e ricambiasse per l'onore.

Si legge nella monografia:

That the creative talents of Eduardo De Filippo should be esteemed by such distinguished American men of the theater as Eric Bentley and Thornton Wilder is not surprising. In 1951, when De Filippo had written very few major works, Bentley called him one of the three or four most original figures in the contemporary theater. Wilder often said that De Filippo was his favourite living playwright.<sup>2</sup>

Anche in un altro suo contributo eduardiano Mignone riporta fedelmente le parole di Wilder. Secondo il commediografo americano Eduardo è: “an incomparable dramatist, an incomparable metteur-en-scene and an incomparable

---

<sup>1</sup> Mimi Gisolfi D'Aponte, 'Introduction', in Eduardo De Filippo, *Theater Neapolitan Style – Five One-Act Plays*, translated and with an introduction by Mimi Gisolfi D'Aponte (Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2004), p. 12.

<sup>2</sup> Mario B. Mignone, *Eduardo De Filippo* (Boston: Twayne Publishers, 1984), p. III.

actor. How sad his plays are – the weight of humanity. How superb his management of group scenes – every one in his company is a faultless actor”.<sup>3</sup>

La notizia ricorre anche sul “College English” dell’epoca:

Last month’s *News and Ideas* reported Thornton Wilder’s recent choice of de Filippo as his favorite contemporary playwright, together with some notes on William Weaver’s feature story about the dramatist who is “one of the best alive anywhere.” request to Mr. Wilder for further information brings the following tantalizing opinions: “Looks like de Filippo is forever unEnglishable; three translations of *Filomena Marturano* have been doing the rounds of the New York managers. He’s not even fully understandable to North Italians; when his company plays in Rome or Milan they have to ‘facilitate’ that Neapolitan dialect. But what a dramatist, and what an actor! Every cell of him is pure theatre. As with all Italian dramatists since Pirandello, there’s an occasional light mist of metaphysical jugglery, but Eduardo for the most part keeps it integral to the action.”<sup>4</sup>

Il loro rapporto si sviluppa, così, in un’amicizia e in incontri di cui si hanno diverse testimonianze, prima fra tutti quelle riportati nella biografia eduardiana a firma di Maurizio Giammusso.

Giammusso ricorda infatti come Eduardo, durante il suo viaggio negli Stati Uniti per la messa in scena zeffirelliana di *Filumena Marturano*, si veda proprio con Thornton Wilder,<sup>5</sup> ma non solo. Riprendendo l’interesse di Wilder per Eduardo e riguardo le possibili traduzioni inglesi dei testi del napoletano, Giammusso scrive per l’appunto che “Thornton Wilder, il famoso autore di *Piccola Città*, vantava una grande amicizia ed insieme una notevole conoscenza dell’opera di Eduardo”,<sup>6</sup> e “che non aveva mai azzardato tradurlo, perché gli era più facile scrivere una nuova commedia che entrare nei labirinti del suo linguaggio e dei suoi personaggi napoletani”.<sup>7</sup> Si tratta di un interesse, quindi, che va al di là dei vincoli di amicizia,

---

<sup>3</sup> Lettera privata di Thornton Wilder a Mario B. Mignone, datata 9 ottobre 1971. Il brano è pubblicato in Mario B. Mignone, *Eduardo De Filippo...* cit., p. 1 e in Mario B. Mignone, *Il teatro di Eduardo De Filippo* (Roma: Trevi Editore, 1974), p. 7.

<sup>4</sup> ‘Eduardo De Filippo’ in *College English*, Vol. 17, No. 3 (Dec., 1955), p. 164.

<sup>5</sup> Cfr. Maurizio Giammusso, *Vita di E duardo* (Milano: Mondadori, 1993), p. 345.

<sup>6</sup> Ivi, p. 344.

<sup>7</sup> Ibidem. Su Wilder e la lingua di Eduardo si leggano anche le parole del drammaturgo americano riportate da Mario B. Mignone: “To know and love his plays one must have a relish for dialect and regional speech, for that color and immediacy of the language, used for a longtime by a portion of the society little touched by over-sophisticated and cultivated ‘polite’ world” (Lettera privata di Thornton Wilder a Mario B. Mignone, datata 9 ottobre 1971, in M. B. Mignone, *Eduardo De Filippo...* cit., p.

ma che si basa sulla conoscenza, biunivoca come vedremo, delle commedie dell'altro.

Se poi si va maggiormente in profondità nell'analizzare i rapporti fra i due e ci si sofferma sulle loro comunanze intellettuali, si possono notare altri elementi di interesse.

Sappiamo che Eduardo conosceva alcuni autori nordamericani sin dagli anni '30, così come emerge dall'adattamento di *The Gift of the Magi* di O. Henry ne *Il dono di Natale* e la cui influenza si avverte, come detto, anche in *Natale in casa Cupiello*. Appare quindi non impossibile che Eduardo avesse notizia dell'opera di Wilder il quale, esattamente negli stessi anni de *Il dono di Natale* e di *Natale in casa Cupiello*, nel 1931 dava alle scene e quindi alle stampe l'atto unico *The Long Christmas Dinner*.<sup>8</sup> Anche qui al centro della vicenda un pranzo di Natale e la storia di una famiglia con successive generazioni che vivono e si confrontano sulla scena. Wilder, pur nella brevità dell'atto unico, passa in rassegna ininterrottamente le diverse generazioni che, letteralmente, si evolvono e invecchiano sul palcoscenico.

Tra *The Long Christmas Dinner* e *Natale in casa Cupiello* un parallelo può essere solo concettuale e alla lontana, vista la diversa impostazione delle due opere, che hanno in comune solo l'anno di realizzazione e lo sfondo natalizio con pranzo e epoche generazionali a confronto, anche se un punto di contatto può essere ritrovato se, come nota Emma Giammattei, nelle loro vicende familiari sia i Cupiello eduardiani che i Bayard di Wilder risultano "spossessati della temporalità".<sup>9</sup> Tuttavia il testo di Wilder non è scevro da possibili ulteriori confronti, ben più fondati, con la produzione del Nostro, in particolare con *Gli esami non finiscono mai* (1973).

Nel suo volume sulla crisi della famiglia patriarcale nel teatro di Eduardo, Donatella Fischer evidenzia le influenze che, e dal punto di vista tematico e di impostazione scenica, si riversano ne *Gli esami non finiscono mai* e che vanno dal teatro italiano, Pirandello e Diego Fabbri, sino ad alcuni drammaturghi occidentali

---

35).

<sup>8</sup> Il testo fu pubblicato per la prima volta in Thornton Wilder, *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act* (New York: Coward-McCann, 1931). La prima rappresentazione si ebbe il 25 Novembre 1931, prodotta dallo Yale Dramatic Association e dal Vassar Philalethesis presso lo Yale University Theater in New Haven, Connecticut, insieme con *Love and How to Cure It*, *Such Things Only Happen in Books* e *The Happy Journey to Trenton and Camden*.

<sup>9</sup> Emma Giammattei, *Eduardo De Filippo* (Firenze: La Nuova Italia, 1983), p. 42.

contemporanei, primo fra tutti Thornton Wilder.<sup>10</sup> Dell'autore statunitense la Fischer prende in considerazione due testi: *Our Town* (1938)<sup>11</sup> e *The Long Christmas Dinner*, per l'appunto, di cui tuttavia dà un'erronea datazione, collocandone la prima messa in scena nel 1933, invece che nel 1931.<sup>12</sup>

In *Our Town*, Wilder si confronta con un teatro epico e realizza un dramma davvero monumentale e avanguardistico: la storia di una città del New Hampshire, la fittizia Grover's Corner, e dei suoi abitanti attraverso tre generazioni. L'autore si sofferma, nel descrivere l'evoluzione di un mondo dal 1901 al 1913, sulle piccole quotidianità della gente e focalizza la sua attenzione sullo svilupparsi della storia d'amore tra due giovani, George e Emily. A questo schema di fondo si aggiunge l'elemento metateatrale del personaggio dello "Stage Manager", il regista che tutto osserva distaccato, senza intervenire e che, come un Prologo nel senso letterale del termine proveniente dal teatro antico, si confida con il pubblico e chiama i vari personaggi, figure fantasmagoriche e morte, a raccontare la loro storia.

Nella sua monografia sul drammaturgo americano Rex Burbank scrive:

The Stage Manager presents the life on stage directly to the audience, addresses his comments about it to the audience, and at one point answers questions asked by actors planted in the audience. [...] and like the chorus in Greek theatre, he comments on the action, takes part in it himself, and functions as the author's mouthpiece.<sup>13</sup>

E aggiunge: "But in addition to his technical functions, he embodies the spirit of the town and selects and presents the scenes with a view to demonstrating the ideas behind them."<sup>14</sup>

Proprio nel personaggio dello Stage Manager è da ricercarsi la prima affinità con *Gli esami non finiscono mai*, in cui, come nota la Fischer, abbiamo il Prologo/Guglielmo che trova le sue radici nella tradizione stessa del teatro napoletano e nel Prologo/Pulcinella che commenta con gli spettatori ogni quadro di

---

<sup>10</sup> Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo – La crisi della famiglia patriarcale* (London: Legenda, 2007), pp. 142-166.

<sup>11</sup> Thornton Wilder, *Our Town* (New York: Harper and Brothers, 1935). L'opera, poi vincitrice del Pulitzer, fu rappresentata per la prima volta il 4 febbraio 1938 all'Henry Miller's Theatre di New York.

<sup>12</sup> Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo... cit.*, p. 144.

<sup>13</sup> Rex Burbank, *Thornton Wilder* (New York: Twayne Publishers, 1961), p. 89.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

uno spettacolo.<sup>15</sup> Con la presenza del Prologo/Guglielmo, Eduardo trasforma il suo testo in una confessione aperta, portando ciò che doveva essere una confidenza ad un piano pubblico, esattamente come accade anche nel testo di Wilder.

Donatella Fischer, sul rapporto con Wilder riguardo questa impostazione de *Gli esami non finiscono mai*, nota come:

In particolare nella struttura intertestuale della commedia, emergono echi di *Our Town* (1938), dove l'autore racconta la storia attraverso la figura del Prologo/Stage Manager che ha il potere di evocare le scene, chiamando gli attori e chiedendo di rappresentare, o di rivivere con la tecnica del flashback, momenti particolari della loro storia.<sup>16</sup>

Sia *Our Town* che *Gli esami non finiscono mai* si sviluppano quindi come due opere metateatrali, entrambe attraverso la stessa figura prologica. Una metateatralità davvero evidente nel testo eduardiano e resa ancora più efficace dal fatto che Guglielmo Speranza, protagonista del dramma, è sia attore che spettatore e che egli stesso si trucca in scena per poter prendere le sembianze di un Guglielmo giovane e raccontare la sua storia.

Differenze, però, partono proprio dal personaggio del Prologo; così nota Anna Barsotti, che vede ne *Gli esami non finiscono mai* modi che provengono dalla più avanzata drammaturgia occidentale: Strindberg e Brecht, oltre che Wilder.<sup>17</sup> A questi noi aggiungeremmo anche O'Neill. È vero che indubbiamente nella commedia di Eduardo compaiono caratteristiche formali già presenti in Wilder, ma lo stesso personaggio del Prologo riveste un ruolo diverso. Comuni alle due opere sono l'ordine di successione degli eventi, richiamati alla maniera dal Prologo stesso, che si fa io epico, e le parole di questo narratore possono supplire alle impossibilità della realizzazione scenica. Tuttavia in Wilder lo Stage Manager è sempre un narratore esterno mentre ne *Gli esami non finiscono mai*

al di là del gioco delle parti del Prologo, in cui l'Attore presenta il suo personaggio, straniandosi in un primo momento sia da esso sia dall'Autore (che egli finge di aver interrogato), il «narratore epico» nei successivi quadri

---

<sup>15</sup> Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo...* cit., p. 144.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 494.

(ad eccezione dell'ultimo atto in cui, per il mutismo di Guglielmo, è la moglie a venire alla ribalta, ma con una serie di informazioni chiaramente “di parte”) coincide con il protagonista, in quanto narratore della propria vita. È un «dramma soggettivo» quello di Guglielmo Speranza, anche se proposto al pubblico in quanto emblematico.<sup>18</sup>

Non concordiamo pienamente con l'affermazione della Barsotti che ritiene di poter individuare in Eduardo un “dramma soggettivo” con un Prologo che è anche il personaggio interno della commedia, mentre in Wilder esso rimane solo un elemento esterno. Bisogna infatti ricordare come lo Stage Manager, pur nel suo distacco e pur non rivestendo i panni di nessun cittadino della città, rappresenti egli stesso lo spirito globale della città e quindi di tutti i personaggi nel loro evolversi.

Per meglio comprendere i rapporti con *Our Town* è essenziale ricordare come, in effetti, Eduardo conoscesse bene il testo wilderiano, sin dalla sua prima produzione italiana, nel 1939, interpretata da Elsa Merlini e Renato Cialente. Con Armando Curcio, Eduardo compone *Basta il succo di limone!*, rivista in due tempi con protagonisti i personaggi di Anacleto e Veronica, andata in scena in prima assoluta il 25 novembre 1940 al Teatro Quattro Fontane di Roma, la cui rappresentazione italiana fu interrotta dalle contestazioni dei fascisti in sala. Il “succo di limone” del titolo è quello necessario allo spettatore per leggere la realtà tra le righe, satirizzando ferocemente sulla guerra e sul regime fascista. La politica non è, tuttavia, l'unico soggetto del lavoro di dissacrazione di Eduardo e Armando Curcio, ma in esso si ritrovano anche aspetti della cultura moderna, alcuni dei quali prettamente teatrali. Proprio fra questi ultimi, la satira eduardiana e curciana si concentra sulla commedia di Thornton Wilder. Ricorda Giammusso: “Il bersaglio più diretto era *La piccola città* di Thornton Wilder, recitata da Renato Cialente ed Elsa Merlini. In un lungo sketch, infatti, Anacleto e Veronica, attraverso il buco della serratura, vedono una strana casa: quadri, mobili e tappeti sono spariti, e al loro posto vi sono tanti cartelli che indicano l'oggetto che manca”.<sup>19</sup> Continua Giammusso, dopo aver descritto

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 496n. Tra l'altro il Prologo ricorda anche, come nota Ruggero Jacobbi, quello de *I Pagliacci* di Leoncavallo (Ruggero Jacobbi, ‘Guglielmo Speranza, un eroe della rassegnazione’, *Sipario*, XXIX, n. 324, febbraio 1974, p. 7).

<sup>19</sup> Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo...* cit., p. 147.



ancora minuziosamente la scena: “Poi entra in scena direttamente il regista che ha fedelmente seguito le idee rivoluzionarie di Wilder”.<sup>20</sup>

E dunque nel testo di Eduardo e Curcio leggiamo le idee wilderiane riviste in maniera satirica:

È tempo di finirla con questo vecchio teatro borghese, dal quale si pretenderebbe addirittura che soltanto i vivi possano parlare [...] Io ho avuto la scintilla, l'ispirazione di far parlare i morti. Più novità di questa. Dicono che non va bene, che è difficile che i morti possano conversare fra di loro. Mentalità superata fuori dal nostro clima! Io odio il pubblico! Io disprezzo questa massa grigia, ignorante e cafona. Ah! Ah! Vorrebbero divertirsi a teatro? Perdio, no! Dopo una giornata di lavoro pretenderebbero di andare a ridere, a passare qualche ora di svago... No, no e no!!! Io ne faccio un fatto personale! Io ho eliminato tutto! Io faccio a meno di tutto. I miei spettacoli sono senza scene, senza attrezzi, senza vestiario, senza pubblico... Ed ora faccio a meno del teatro! Il prossimo spettacolo l'ho allestito direttamente al cimitero!<sup>21</sup>

Echi wilderiani nell'ultima fatica eduardiana, ultima non considerando *La Tempesta*, si ritrovano andando a ben guardare anche la prima opera da noi chiamata in causa: *The Long Christmas Dinner*.

Ne *Gli esami non finiscono mai* l'arco temporale è particolarmente lungo, dagli anni '20 al 1972, ben più che in *Our Town* e simile in questo caso a *The Long Christmas Dinner*, e nelle vicende di Guglielmo Speranza si alternano per lo meno tre generazioni di personaggi.

Dopo aver sottolineato, fra l'altro, un parallelo tra Guglielmo e il precedente Luca Cupiello, entrambi destinati al silenzio nel III atto, e mettendo il primo in relazione con Wilder, Donatella Fischer scrive:

Wilder mette in scena le tre età dell'uomo attraverso le vicende dei personaggi non solo in *Our Town*, ma anche nel dramma del 1933 *The Long Christmas Dinner* dove per rappresentare il tempo che passa i personaggi portano delle parrucche di colore diverso che indossano in scena sino al momento in cui escono dalla porta della morte.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Armando Curcio in Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo...* cit., 148.

<sup>22</sup> Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo...* cit., p. 144.

Parimenti alle parrucche di *The Long Christmas Dinner*, troviamo nell'ultimo testo di Eduardo lo scorrere del tempo segnato dall'alternarsi di barbe finte che Guglielmo di volta in volta indossa. È il vestito del protagonista invece, che ha sin dall'inizio quando veste il ruolo del Prologo, a non cambiare mai, tranne che alla fine, in occasione del suo funerale.

Il parallelismo tra i due testi è evidente e facciamo quindi nostra l'annotazione della Fischer. Nel momento in cui Guglielmo Speranza si avvia verso la sua fine, egli cambia barba per passare dalla grigia alla bianca e “nell'applicarla, l'espressione accorata del suo volto si trasforma in una smorfia ambigua, mentre egli resta più che mai immobile e con lo sguardo fisso sul pubblico”.<sup>23</sup> Nell'atto unico di Wilder, come detto, i personaggi, pronti ad attraversare la porta della morte, mettono in capo una parrucca bianca. Elementi questi che hanno “lo stesso grado di drammaticità e l'istinto di Guglielmo è quello di ritardare quest'età, per cui egli guarda la barba con terrore, rimpianto e infine rassegnazione, quando decide di indossarla per il suo ultimo atto”.<sup>24</sup>

Esistono quindi influenze evidenti provenienti dalla drammaturgia americana di Thornton Wilder nell'ultimo Eduardo de *Gli esami non finiscono mai* che si manifestano sia sotto l'aspetto tematico, con la descrizione delle tre fasi della vita di un uomo (Eduardo) o di una città-famiglia (Wilder), che nell'impostazione teatrale della sua opera, intesa sia come elementi scenici che come effetto altamente metateatrale dell'opera.

## 11.2 *Gli esami non finiscono mai: l'ultimo Eduardo in inglese*

In ordine cronologico *Gli esami non finiscono mai* è l'ultima commedia originale scritta da Eduardo e l'ultima tradotta in lingua inglese per mano di Jennifer Gargiulo, che appronta la sua traduzione nel 2006, ma la pubblica solo due anni più tardi con il titolo letterale *Exams Never End*<sup>25</sup> in un volume monografico che la

---

<sup>23</sup> Eduardo De Filippo, 'Gli esami non finiscono mai', in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, vol. III (Torino: Einaudi, 1995), p. 575.

<sup>24</sup> Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo...* cit., p. 159.

<sup>25</sup> Cfr. Jennifer Gargiulo, *Vivere sul serio – Eduardo De Filippo and the Art of Life* (Saarbrücken:

Gargiulo dedica ad Eduardo e al suo teatro. Nella parte introduttiva l'autrice pone in relazione l'ultima fatica eduardiana con il teatro americano, chiamando in causa non tanto Wilder, come abbiamo fatto noi, quanto Arthur Miller ed Eugene O'Neill.<sup>26</sup> Ne *Gli esami non finiscono mai* la Gargiulo riconosce, infatti, echi ed influenze provenienti da due opere dei drammaturghi statunitensi: *Long Day's Journey into Night* di O'Neill e *Death of a Salesman* di Miller.

Scrive la Gargiulo:

O'Neill's autobiographical *Long Day's Journey into Night* and Miller's *Death of a Salesman*, plays which best represent how they moved effortlessly within the darkest realms of realism to uncover the existential truths buried within. These two plays, with their journeys toward death, written more than two decades earlier, along with Shakespeare's *Tempest*, seem to foreshadow De Filippo's own play of death: *Gli esami non finiscono mai*.<sup>27</sup>

E aggiunge più avanti:

In the modern tragedies, exemplified by O'Neill, Miller and De Filippo, we are repeatedly faced with a man who is pitted against society, questioning himself and others. The primary objective of the anti-hero therefore becomes fighting the deceptiveness of life and battling against the futility of a miserly existence. The common man as hero has to find his power somewhere else. The dramatists pay careful attention to crafting the relationships with realistic dialogue, because the rhetorical conventions are no longer there.<sup>28</sup>

In effetti sensibili echi del mondo di O'Neill e di Miller si riflettono ne *Gli esami non finiscono mai*. Si tratta infatti di tre opere, portate dalla Gargiulo a mo' di esempio per delineare i rapporti tra gli scrittori, i cui protagonisti corrono inesorabilmente verso un destino di morte già scritto, e in cui un personaggio solo si ritrova in lotta contro chi gli sta intorno, sia essa la famiglia o la società, e un destino che è già palese sin dai titoli in O'Neill e in Miller e dalle prime parole di Guglielmo Speranza ne *Gli esami non finiscono mai*. Nel discorso della Gargiulo singolare è l'assenza di Wilder che, sia per tematica che per affinità nella costruzione di *The Long Christmas Dinner*, dovrebbe configurarsi in effetti come il primo referente, se

---

Verlag Dr. Müller, 2008), pp. 153-275.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 100-129.

<sup>27</sup> Ivi, p. 101.

<sup>28</sup> Ivi, p. 103.

non addirittura il parallelo americano del drammaturgo napoletano e in particolare nella sua ultima commedia.<sup>29</sup>

Di particolare interesse sono le note di traduzione che seguono il capitolo su Eduardo e i due americani,<sup>30</sup> oltre a quello più propriamente di introduzione al testo, la cui tecnica e tematica viene anche paragonata al teatro pirandelliano.<sup>31</sup> Anche in questo caso, come era già avvenuto da parte di Molino e della Tucci, la traduttrice si interroga in primo luogo su come poter rendere in inglese la lingua di Eduardo, definita, a nostro avviso a torto, la “quintessenza della napoletanità” con il suo utilizzo di dialetto, gestualità ed elementi identitari forti come cibo, famiglia e ambiente corale. La lingua di Eduardo, ribadiamo ancora una volta, non può certo definirsi un napoletano puro o vero, ma rappresenta piuttosto una forma ibrida di dialetto e lingua italiana, necessaria al drammaturgo partenopeo perché egli possa rappresentare il suo teatro sulla più vasta scena nazionale e non solo locale.

Se comunque il problema dialettale si fa sentire per Michael Feingold in *Souls of Naples*, con il traduttore che cerca di risolverlo e di superare i cliché e gli stereotipi presenti, ad esempio, in serie televisive come *The Sopranos*, utilizzando un linguaggio italo-americano per rendere l'originale eduardiano,<sup>32</sup> esso non si pone nel lavoro della Gargiulo. In effetti anche linguisticamente *Gli esami non finiscono mai*, nella produzione del Nostro, si presenta come un testo a parte, in cui l'utilizzo di elementi dialettali, che non siano una cadenza nella recitazione, non sono così presenti come nelle opere precedenti; anzi nella *pièce* Eduardo utilizza per la maggior parte, un italiano standard. Ciononostante l'originale, come scrive la Gargiulo, “does none the less present extraordinary complexities of register and allusion which is very typical of De Filippo's many plays since perhaps *Natale in casa Cupiello*”.<sup>33</sup>

Questa complessità del testo appare evidente nel simbolismo utilizzato dall'autore; si pensi alle tre barbe indossate da Guglielmo Speranza e ai tre registri che caratterizzano, a detta della traduttrice, i tre atti della commedia: un interno

---

<sup>29</sup> Donatella Fischer e Anna Barsotti, dal canto loro, sottolineano gli echi di Brecht e di Strindberg, oltre che di Wilder, ma non prendono in considerazione una presunta discendenza da O'Neill e Miller.

<sup>30</sup> Jennifer Gargiulo, *Vivere sul serio...* cit., pp. 148-152.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, pp. 130-147.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 151.

borghese che ricorda il giovane Pirandello e Noël Coward per il primo atto; il neorealismo del secondo, evidente nella scena della taverna tra Bonaria e Gigliola; infine il quasi surrealismo della terza e ultima parte.

La traduzione della Gargiulo vuole, almeno nelle intenzioni, essere il più vicino possibile alla complessità del testo originale, approcciando il testo italiano in maniera quasi letterale, ma sottolineando, comunque, come nel teatro di Eduardo vi siano due differenti livelli di costruzione del dramma, che si modifica, spesso radicalmente, nel passaggio dalla pagina scritta al palcoscenico. Si leggano a questo proposito i due punti chiave della nota di traduzione, di cui il primo così recita:

The translation reproduces as far as possible the intentions of De Filippo's written text of *Gli esami non finiscono mai*. As I have shown in my discussion of the television version of *Gli esami*, De Filippo's own performance was not constrained by the words on the page, and he was free to adapt and improvise. The end-user of this text, the dramatist, director or actor, will necessarily adapt this translation to the circumstances of the performance.<sup>34</sup>

Anche in questo caso, parimenti come per Molino riguardo *Natale in casa Cupiello*, la traduzione viene mediata dalla visione della versione televisiva che fornisce una testimonianza semi-diretta del rapporto che intercorre tra testo e *performance* in Eduardo. Le responsabilità dell'interprete, e anche del regista, diremmo noi, risultano palesi alla Gargiulo che chiarisce poco dopo il suo punto di vista, suddividendo nettamente i compiti del traduttore da quelli dell'attore:

Translation into English does not mean that Naples becomes England or New York or Little Italy on Lower East Side. That remains the responsibility of the actor/interpreter. The obligation of the translator is to represent with as little distortion as possible the intent of the original. To this end I have maintained all the original names and titles, even where they might have been translated, and I have preserved a formality of language that has been rejected by contemporary theatre. If there is betrayal in the translation, then it is in the hands of the performers to rectify and restore.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 152.

<sup>35</sup> Ibidem.

Il testo di Eduardo, come ci dice egli stesso ad inizio commedia nel ruolo di Guglielmo Speranza/Prologo, presenta le vicende del protagonista dal 1922-23 sino alla morte ed è scandita da brani che la cantante di strada esegue in riferimento alle varie epoche. Si parte dai “tempi romantici di *Addio Giovinezza*”,<sup>36</sup> palese rimando all’operetta in tre atti del 1911 firmata da Nino Oxilia e Sandro Camasio,<sup>37</sup> che rappresenta un evidente punto di riferimento per il primo atto de *Gli esami non finiscono mai* e di cui vengono riportati alcuni tra i versi più celebri:

CANTANTE (*canta accompagnandosi con la chitarra*)

Ma fugge la giovinezza,  
la giovinezza non torna più...  
Il tempo che passò senza l’amore,  
non tornerà più... (*esce*)<sup>38</sup>

La presenza degli stralci musicali rappresenta l’unico punto davvero ostico per la traduttrice e criticabile nella traduzione. La Gargiulo contraddice se stessa e quanto da lei affermato nella nota introduttiva nel momento in cui decide di rendere in inglese i testi dei brani. Pur avendo sostenuto, infatti, di voler lasciare in originale i nomi dei personaggi e i titoli, anche quando essi avrebbero potuto essere tradotti,<sup>39</sup> così non fa per le canzoni, né per il titolo stesso dell’operetta di Camasio e Oxilia che diviene *Farewell Youth*.<sup>40</sup> E traspone in inglese il testo della canzone:

SINGER (*Singing while strumming the guitar*)

But beauty vanishes,  
Youth no longer returns,  
Time spent without love  
Will never return... (*She goes out.*)<sup>41</sup>

La traduzione del testo poetico-musicale è, in effetti, una soluzione alquanto discutibile, poiché il significato “generazionale” che ha in Eduardo, essendo esso un brano di repertorio, non trova corrispondenza in inglese. Sarebbe stato preferibile, a

---

<sup>36</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai* (Torino: Einaudi, 1973), p. 6.

<sup>37</sup> Sandro Camasio, Nino Oxilia, *Addio giovinezza!* (Ivrea: Ditta Francesco Viassone, 1915).

<sup>38</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai...* cit., p. 6.

<sup>39</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, ‘Exams Never End’, in Jennifer Gargiulo, *Vivere sul serio...* cit., p. 152.

<sup>40</sup> Ivi, p. 155.

<sup>41</sup> Ibidem.

nostro avviso, lasciare inalterato l'originale o, in alternativa, trovare un possibile corrispettivo nel mondo anglofono, parimenti a quanto si era fatto con *Tu scendi dalle stelle* di Natale in casa Cupiello diventata *The Little Drummer Boy* nella versione di Molino o *Joy of the World* in quella di Maria Tucci.

Stessa cosa avviene con l'adattamento di Eduardo del canto goliardico *Viva Torino*<sup>42</sup> per l'ambiente napoletano:

STUDENTI (*voci interne*) Evviva Napoli, città di belle donne, noi siamo le colonne, noi siamo le colonne dell'università!<sup>43</sup>

Anche in questo caso la Gargiulo opta per la traduzione del testo invece di lasciarlo preferibilmente in originale o di ricercare un effettivo parallelo in lingua inglese:

STUDENTS (*Offstage*) Hurray for Naples, the city of beautiful women, we are the pillars, we are the pillars of university!<sup>44</sup>

E ancora per la *Santanotte* che Furio, autoproclamatosi testimone di Guglielmo in vista delle sue nozze, intende preparare, viene proposta una traduzione abbastanza opinabile. Questo il brano in originale, brano i cui versi, fra l'altro, già appaiono nell'atto *Lo sposalizio* di Raffaele Viviani:<sup>45</sup>

FURIO Tutti uniti canteremo  
pien di gioia e pien d'ardore.  
Degli sposi il dolce nome  
noi vogliamo festeggiar!  
CORO Tutti uniti canteremo,  
pien di gioia e pien d'ardore...  
FURIO Di Gigliola il dolce nome  
noi vogliamo festeggiar!  
CORO Di Gigliola il dolce nome  
noi vogliamo festeggiar!

---

<sup>42</sup> In originale: Viva Torino, città delle belle donne / noi siamo le colonne dell'Università! / Ma quando non arriva il vaglia di papà / noi siamo le colonne del Monte di Pietà! / Ma quando poi arriva il vaglia di papà / noi siamo le colonne di tutti i Varietà.

<sup>43</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai...* cit., p. 6.

<sup>44</sup> Cfr. Eduardo De Filippo, 'Exams Never End'... cit., p. 155.

<sup>45</sup> Raffaele Viviani, *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Antonia Lezza, Pasquale Scialò, Vol. III (Napoli: Guida, 1988), p. 195.

FURIO Benedetta quella mamma  
 che ti fece così bella.  
 I tuoi occhi son due stelle,  
 son la luce del mio cuor!

CORO Tutti uniti canteremo,  
 pien di gioia e pien d'ardore...

FURIO Di Guglielmo il dolce nome  
 noi vogliamo festeggiar!

CORO Di Guglielmo il dolce nome  
 noi vogliamo festeggiar!

CORO e FURIO Degli sposi il dolce nome  
 noi vogliamo festeggiar!  
 Di Gigliola e di Guglielmo  
 il dolce nome  
 noi vogliamo festeggiar!<sup>46</sup>

Così la resa in inglese:

FURIO Come, let's sing now all together,  
 Full of joy and full of love.  
 Join us now and celebrate  
 Our two happy newlyweds.

CHORUS Come, let's sing now all together,  
 Full of joy and full of love.

FURIO Join us now and celebrate  
 With our newlywed Gigliola...

CHORUS Join us now and celebrate  
 With our newlywed Gigliola...

FURIO Blessed be the happy mother,  
 Who made you so beautiful  
 Your eyes are like the very stars  
 They light a fire inside my heart!

CHORUS Come, let's sing now all together,  
 Full of joy and full of love.

FURIO Join us now and celebrate  
 With our newlywed Guglielmo...

CHORUS Join us now and celebrate  
 With our newlywed Guglielmo...

CHORUS & FURIO Join us now and celebrate  
 Our two happy newlyweds.  
 Join us now and celebrate  
 With our newlyweds Gigliola and Guglielmo...<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai...* cit., pp. 27-28.

<sup>47</sup> Eduardo De Filippo, 'Exams Never End'... cit., pp. 185-186.



Eccezion fatta, però, per le traduzioni dei brani musicali esaminati, il lavoro della Gargiulo risulta nel complesso ben impostato e fedele al testo originale, basandosi essenzialmente sull'edizione de *Gli esami non finiscono mai* apparsa nella *Cantata dei giorni dispari*, pubblicata da Einaudi nel 1979, che evidenzia comunque alcune ovvie differenze rispetto alla versione televisiva dello stesso Eduardo, ugualmente presa in considerazione dalla traduttrice soprattutto per la resa dei monologhi di Guglielmo con il pubblico, che risultano ampliati.

Nella traduzione un punto forse ci lascia alquanto perplessi, ovvero il mancato utilizzo della parola “exams” per rendere il simbolico e davvero presente “esami” di Eduardo. La Gargiulo, infatti, in quasi ogni occasione, opta per “test” invece del ben più evocativo “exams”. Effettivamente in inglese “test” and “exam” risultano quasi sinonimi, ma la traduzione del titolo con *Exams never ends* avrebbe fatto pensare ad una predilezione da parte della Gargiulo per il termine “exam”. Citiamo alcuni esempi. Il primo fa riferimento all'incontro di Guglielmo con Girolamo Fortezza, padre di Gigliola, e con lo zio della ragazza, il dottor Stanislao. Le parole pronunziate da questi, nel momento in cui Guglielmo tenta di dimostrare le sue doti portando come prova il conseguimento della laurea, sono:

STANISLAO Gli esami veri, giovanotto mio, incominciano soltanto dopo di aver conquistato la laurea.<sup>48</sup>

Ecco come la Gargiulo modifica, anche se minimamente, il significato originale, grazie all'utilizzo del termine “tests”:

STANISLAO The true test, my dear young man, begins only after you have got your degree.<sup>49</sup>

Un corrispondente di questo modo di intervenire sul testo si potrebbe forse trovare in Molino che, pur intitolando, con grande arguzia, *The Nativity Scene* la sua versione di *Natale in casa Cupiello*, nei dialoghi della commedia utilizza la sola parola “crib” per riferirsi al presepe, a dispetto del titolo che ha dato alla *pièce*.

---

<sup>48</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai...* cit., p. 18.

<sup>49</sup> Eduardo De Filippo, ‘Exams Never End’... cit., p. 171.

Ancora la parola “test” viene utilizzata per indicare l’esame che può confermare l’adulterio di Guglielmo. Dice infatti Gigliola nell’originale:

GIGLIOLA No aspetta. Se ci sta differenza tra l’uno e l’altro, si confondono i due profumi e l’esame non riesce. [...] <sup>50</sup>

La battuta viene così tradotta:

GIGLIOLA No, wait. If there is a difference between the two, they will be mixed up and the test will not work. [...] <sup>51</sup>

Lo stesso termine viene utilizzato anche dal dottor Nero, nel terzo atto, nel momento in cui chiede ai familiari, riguardo le condizioni dell’ormai muto Guglielmo, “Fece gli esami?”. <sup>52</sup>

Il problema principale dell’utilizzo di “test” invece di “exam” non appare dissimile da quello di “child” e “sons” nelle versioni inglesi di *Filumena Marturano*. Adoperando due parole diverse nel titolo e all’interno del testo si crea una discrepanza notevole e si va a perdere quel senso di reiterazione di una parola chiave o *leitmotiv* per Eduardo.

Tuttavia, nonostante alcuni piccoli nei, l’opinabile traduzione dei brani musicali e la completa assenza della parola simbolica della commedia, la Gargiulo rende, a nostro avviso, abbastanza fedelmente e letteralmente quello che è il senso dell’ultima fatica di Eduardo. Anche perché, come si legge nella nota introduttiva, il suo lavoro di traduzione rappresenta solo uno *step* per la resa e la comprensione del testo in lingua inglese. Comprensione che deve passare per forza di cose per il palcoscenico, dove potranno essere realizzate opportune modifiche e adattamenti che, a detta della stessa Gargiulo, non sono compito del traduttore, ma piuttosto del regista o dell’attore.

---

<sup>50</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai...* cit., p. 38.

<sup>51</sup> Eduardo De Filippo, ‘Exams Never End’... cit., p. 200.

<sup>52</sup> Eduardo De Filippo, *Gli esami non finiscono mai...* cit., p. 83.

## 12. Eduardo De Filippo in inglese: gli atti unici

Se si esclude il *Sik-Sik, The Masterful Magician*, apparso nel 1967 su “The Italian Quarterly”,<sup>1</sup> il lavoro di traduzione e adattamento di alcuni atti unici eduardiani risulta totalmente dovuto a Mimi Gisolfi D’Aponte, che appronta, in tempi alquanto recenti, cinque versioni inglesi di altrettanti lavori giovanili del Nostro e li pubblica in un volume unico datato 2004.<sup>2</sup>

Ci si riferisce nello specifico a *Philosophically Speaking* da *Filosoficamente* (1928),<sup>3</sup> *Gennareniello* dall’omonima commedia del 1932,<sup>4</sup> *So Long, Fifth Floor* da *Quinto piano ti saluto* (1934)<sup>5</sup> per concludere con *The Part of Hamlet* dall’atto unico che già abbiamo avuto modo di analizzare in precedenza<sup>6</sup> e *Dead People Aren’t Scary* da *Requie a l’anema soja...* (1926), adattato, come si intuisce dal titolo inglese, dalla versione del 1952 rinominata *I morti non fanno paura*.<sup>7</sup>

Appare qui non molto proficuo entrare nei dettagli di ogni singolo testo, ma conviene comunque un discorso generale sull’opera di traduzione della Gisolfi D’Aponte e quindi delle messe in scena che alcuni dei testi succitati hanno avuto in tempi recenti.

Interessante è in primo luogo la provenienza cronologica dei testi all’interno della produzione eduardiana. Si tratta infatti di atti unici ascrivibili ad un primo periodo all’interno della *Cantata dei giorni pari*, eccezion fatta per *La parte di Amleto*, periodo in cui Eduardo ancora non si era spostato dal teatro “prettamente” dialettale ad uno dove utilizza un linguaggio misto di napoletano, italiano e lingua dialettizzata, questione, questa della lingua, su cui il drammaturgo inizia a interrogarsi con *Ditegli sempre di sì* (1927), ma che si sviluppa in termini maturi solo a partire dal teatro post-bellico. Nei testi in questione, come sottolinea anche la

---

<sup>1</sup> Eduardo De Filippo, ‘Sik-Sik, The Masterful Magician’, *The Italian Quarterly*, 11 (43), winter 1967, pp. 19-42.

<sup>2</sup> Eduardo De Filippo, *Theater Neapolitan Style – Five One-Act Plays*, translated and with an introduction of Mimi Gisolfi D’Aponte (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2004).

<sup>3</sup> Ivi, pp. 29-49.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 51-70.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 73-81.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 83-105.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 107-124.

Gisolfi D'Aponte in un'intervista rilasciata agli stessi tipi della casa editrice,<sup>8</sup> l'uso del dialetto appare, invece dominante, seppur con diversi gradi. Il dialetto appare infatti più pacato in *Gennareniello*, dove v'è anche la presenza dell'italiano, rispetto, ad esempio, a *Philosophically Speaking* o *Dead People Aren't Scary*.

Il napoletano eduardiano, secondo il parere della Gisolfi D'Aponte, risulta interessante e importante nel momento in cui riesce a creare una sensazione di autenticità nei dialoghi, come anche nei monologhi, nonché un'autenticità dell'ambiente in cui ci si muove che, grazie al linguaggio, appare a tutti gli effetti realistico.<sup>9</sup>

La grande difficoltà di tradurre le opere di Eduardo, come si è ripetuto più volte, sta proprio in questo utilizzo da parte del commediografo non di un vero dialetto, quanto di forme linguistiche diverse con diversi registri linguistici, difficili da rendere in inglese, visto anche il diverso rapporto che, nella maggior parte del mondo anglofono, esiste tra lingua e dialetto differente da quanto avviene in Italia. Per almeno quattro di questi atti unici, la situazione dovrebbe essere leggermente diversa, poiché la preponderanza del napoletano dovrebbe facilitare, teoricamente, il ruolo del traduttore, che può assumere questa come lingua e trasporla in inglese, ma, in realtà, in questo caso la difficoltà nasce dal linguaggio napoletano vero e proprio e da alcune terminologie ed espressioni che possono apparire oscure al traduttore.

Si prenda a mo' di esempio *Requie a l'anema soja...*. Qui la storia ruota attorno alla morte di Gennaro, padrone della casa in cui vive il commesso viaggiatore Enrico e il cui corpo è stato momentaneamente fatto riposare sul letto dell'ignaro pensionante. Si legga ora lo scambio di battute tra Pietro, amico del defunto, e la vedova Amalia:

PIETRO Ma come è successa la disgrazia?

AMALIA (*piagnucolando*) Bello e buono... L'altra notte è tornato a casa verso mezzanotte e un quarto...<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Intervista a Mimi Gisolfi D'Aponte sul sito della casa editrice e disponibile al seguente indirizzo: <http://inside.fdu.edu/fdupress/5101901.html>

<sup>9</sup> Cfr. ibidem.

<sup>10</sup> Eduardo De Filippo, 'Requie a l'anema soja...', in Eduardo De Filippo, *Teatro*, Vol. I (Milano: Mondadori, 2000), p. 258.

Il problema qui risiede nell'espressione, tipicamente napoletana, "bello e buono". La Gisolfi D'Aponte traduce con un letterale "handsome and good",<sup>11</sup> finendo in un tranello linguistico. Ella infatti attribuisce ai due termini il loro valore originale di aggettivi e li pone in riferimento al defunto Gennaro, che sembra così essere stato bello e buono nella vita passata. In realtà con l'espressione napoletana "bello e buono" si è soliti intendere l'italiano "improvvisamente", "tutto a un tratto". Quindi, in questo caso, la resa inglese risulta sbagliata e sarebbe stato più opportuno tradurre con "suddenly" o "unexpectedly".

La traduttrice, che pure nella sua bella introduzione mette in evidenza gli elementi principali del teatro eduardiano e in particolare di questi atti unici, si muove quindi su un terreno linguistico difficile per la sua terminologia specifica; le sue versioni inglesi degli atti unici sono in generale ben realizzate anche se con alcune sviste palesi, quale quella che si è appena analizzata. Appare, comunque, interessante la scelta di tali testi per una resa inglese, poiché essi non rappresentano di certo le opere principali del panorama artistico del Nostro. Due le ragioni essenziali nella scelta della Gisolfi D'Aponte: la prima consiste perché in questi testi, scritti tra il 1926 e il 1940, si mostra "the tremendous and social burdens facing so many Italians between wars",<sup>12</sup> con un'accurata immagine di quelli che sono gli elementi essenziali della drammaturgia di Eduardo, ovvero povertà, giustizia sociale, amore, morte e incomunicabilità.

In secondo luogo, la traduttrice si sofferma su quelli che sono, secondo lei, i canoni di un buon atto unico e che sono ben evidenti nelle commedie in questione:

A good one-act play offers the reader/spectator a sudden glimpse into lives and situations, often a startling glimpse that lodges itself permanently in the mind's eye, recording the playwright's artistry and viewpoint in a single emblem or icon.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Eduardo De Filippo, 'Deadly People Aren't Scary', in Eduardo De Filippo, *Theater Neapolitan Style...* cit., p. 112.

<sup>12</sup> Mimi Gisolfi D'Aponte, 'Introduction', in Eduardo De Filippo, *Theater Neapolitan Style...* cit., p. 12.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

E in questo caso sono presenti gli emblemi e le icone preferite del teatro di Eduardo: Napoli decantata sia nell'ambientazione, che nell'immagine della famiglia e nei personaggi.

Fatto sta che, al di là di alcuni errori presenti, il lavoro della Gisolfi D'Aponte risulta prezioso anche solo per questa scelta di opere "minori". Si tenga anche conto che ben quattro dei cinque atti unici sono stati messi in scena, in una maniera, a dire il vero, molto particolare e lontana dalle altre produzioni estere di Eduardo.

Si tratta infatti di reading artistici, non di messe in scena vere e proprie, senza problemi di scenografia e destinati ad un pubblico ristretto. *The Part of Hamlet* viene, così, presentato il 7 ottobre 2002 per la regia di Jane House, come primo tassello di un progetto dell'impresaria americana che vuole portare al pubblico alcuni testi drammatici della tradizione italiana. Due anni dopo si avrà la prima assoluta, nel mondo anglofono, anche di Raffaele Viviani tradotto con *Naples by Night* da Martha King.<sup>14</sup>

*Gennareniello*, un atto che ricorda molto da vicino il mondo e i personaggi del *Natale in casa Cupiello*, viene diretta da Brian Rhinehart presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò della New York University il 10 novembre 2003, con una scenografia, la terrazza del quinto piano di un palazzo napoletano, appena accennata. Particolari le messe in scena di *Philosophically Speaking* e di *Dead People Aren't Scary*, poiché si tratta a tutti gli effetti di una scelta in grande controtendenza. Come veniamo a sapere da Paola Quarenghi, le cui note introduttive rappresentano, nella pratica, gli unici riferimenti critici per i testi in questione, *Filosoficamente* rappresenta un'opera dalla vita scenica alquanto oscura. Scrive nello specifico:

Secondo gli studiosi eduardiani non venne mai rappresentato, il che sembra confermato dalla mancanza, fin qui, di documenti e informazioni relativi a una qualsiasi messa in scena. D'altra parte, il fatto che esistano diversi copioni della commedia, per di più corredati da distribuzioni riferite a epoche diverse, rende poco probabile l'ipotesi che non sia mai stato recitato.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> L'esordio del testo di Viviani, per la regia della stessa Jane House, avviene il 1° novembre 2004 dell'Elebash Recital Hall, CUNY Graduate Center. La precedente versione di Raffaele Viviani nel mondo anglofono, a Londra per la World Theatre Season di Peter Daubeny, era in versione originale con la regia di Giuseppe Patroni Griffi.

<sup>15</sup> Paola Quarenghi, 'Nota storico-teatrale a *Filosoficamente*', in Eduardo De Filippo, *Teatro...* cit., Vol. I, p. 436.

Non ci sono notizie certe sulla messa in scena dell'atto unico, ma nessuna strada è da escludere. Si consideri anche come *Filosoficamente* e *Gennareniello*, opere di pochi anni di distanza, abbiano una scenografia praticamente identica e che fa quindi pensare ad una possibile produzione insieme. Sulla mancata messa in scena della commedia concorda Barbara De Miro D'Ajeta poiché essa può essere vista come “un momento di pausa nell'inventiva dell'autore, che quasi si riposa, rappresentando un mondo quieto e triste, quello di Gaetano Piscopo [...]”,<sup>16</sup> il cui unico obiettivo è di lottare contro la miseria che lo circonda e di accasare le sue due figlie Maria e Margherita.

Notizie certe, seppur poche quantitativamente, si hanno invece su *Requie a l'anema soja...*, anche in questo caso dalla Quarenghi, la quale non manca comunque di sottolineare come la commedia, molto vicina alla tipologia della scenetta e il cui esordio risale al Teatro Nuovo di Napoli il 18 aprile 1931, sia sicuramente tra i lavori meno rappresentati del repertorio dell'autore.<sup>17</sup> Questo nonostante alcune riprese negli anni '30 e nel 1952 dalla Compagnia del Ridotto, cui si va ad aggiungere anche l'adattamento televisivo del 1956.

Appare, quindi, quantomeno singolare la scelta dei due testi per produzioni americane, rispettivamente curate da Laura Capparotti, che dirige *Philosophically Speaking* per il Kairos Theatre Italy sempre alla New York University nel maggio 2002, e da Jeffrey Stocker, che realizza *Dead People Aren't Scary* nel febbraio dello stesso anno con la sua compagnia, The Reader's Theatre Workshop.

Non si può fare a meno di sottolineare la mancata produzione di un *So Long, Fifth Floor!*, che, a causa della brevità del testo, praticamente un intermezzo o uno sketch nel teatro di varietà, difficilmente avrebbe potuto una vita scenica autonoma. Probabilmente è quello che si presta in misura minore ad una resa sotto forma di reading, ma è anche il più confacente alla tradizione, passata, americana. Facciamo nostre, infatti, le parole della Quarenghi che vede nell'ultima parte di *Quinto piano, ti saluto!* e nel confronto tra Roberto, proprietario della ditta che sta eseguendo i lavori di abbattimento del palazzo, e il commerciante Salvatore una “conclusione da

---

<sup>16</sup> Barbara De Miro D'Ajeta, *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre apierto* (Napoli: ESI, 1993), p. 26.

<sup>17</sup> Cfr. Paola Quarenghi, 'Nota storico-teatrale a *Requie a l'anema soja...*', in Eduardo De Filippo, *Teatro...* cit., Vol. I, pp. 241-246.

*slapstick comedy*”.<sup>18</sup> Vi sono quindi trovate non certo adatte alla produzione come reading, ma, sicuramente, molto vicine a quello che poteva essere un gusto ben presente, se non nel teatro, quanto meno nella grande tradizione cinematografica americana.

---

<sup>18</sup> Paola Quarenghi, ‘Nota storico-teatrale a *Quinto piano, ti saluto!*’, in Eduardo De Filippo, *Teatro...* cit., Vol. I, p. 927.



## Conclusione

La nostra indagine è giunta a conclusione ed è il momento di tirare le somme. Il discorso alquanto complesso si è sviluppato su due direttrici principali, quella di “Eduardo traduttore e adattatore” e di “Eduardo tradotto e adattato”, utilizzando non un’unica chiave di lettura, ma molteplici. Ci si è mossi, infatti, tra l’analisi testuale ed un approccio più storico-teatrale, con la volontà precisa di evidenziare pregi e criticità, non solo dei testi tradotti o adattati, ma anche degli allestimenti. Ci siamo soffermati, quindi, sulla resa sia testuale che scenica di Eduardo e delle opere adattate da Eduardo, come la sua versione di *The Tempest*.

Il nostro lavoro, pur avendo avuto come punto di partenza ben preciso l’analisi delle traduzioni e degli adattamenti, ha preso poi una strada leggermente diversa. Ha cercato di essere non solo uno studio sui testi, ciò che, a nostro avviso, sarebbe risultato abbastanza monolitico, ma un’analisi delle complesse relazioni tra il Nostro e un’altra cultura. Si sono notate infatti, nella prima parte, non esclusivamente le scelte di traduzione e adattamento che Eduardo ha fatto nell’atto di tradurre e adattare in napoletano l’ultimo testo shakespeariano, ma ci si è soffermati anche sull’influenza che Shakespeare ha esercitato su di lui. L’opera del drammaturgo inglese è risultata una costante in Eduardo, che lo ha citato più volte anche esplicitamente, come ne *Le parte di Amleto*, sino a farlo essere materiale di lavoro per il suo corso di drammaturgia tenuto all’Università di Roma “La Sapienza” nel 1980, quando chiese agli studenti di scrivere una commedia partendo da *The Merchant of Venice* e ne nacque *L’erede di Shylock*.

Secondo noi, Eduardo ha fatto un ottimo lavoro con Shakespeare: ha agito in maniera egregia sul testo, adoperando un particolare napoletano del ‘600, ma ha anche ragionato, e a lungo, sulle possibili messe in scena della sua versione de *La Tempesta*. Ha, in effetti, utilizzato Shakespeare per sperimentare registicamente come mai aveva fatto prima, nonostante l’allestimento vero e proprio sia successivo alla sua morte, accogliendo suggestioni provenienti dalla concezione teatrale di Carmelo Bene e realizzando registrazioni in cui egli stesso dava voce a tutti i personaggi, eccezion fatta per Miranda. L’autore napoletano non solo ha tradotto *The*

*Tempest*, ma effettivamente lo ha adattato, dando una sua interpretazione sia dei personaggi, come l'Ariel "scugnizzo", che delle relazioni che intercorrono tra loro, quale il maggior affetto paterno di Prospero nei confronti della figlia Miranda. Ma si è rimasti, in ogni caso, fedeli al testo del Bardo, poiché Eduardo ha lasciato inalterata quella immagine di isola-mondo, che si rispecchiava nella Napoli-mondo eduardiana.

Una fedeltà che nasce da un'idea comune, da una vicinanza intellettuale che ritroviamo anche con O. Henry, il cui racconto *The Gift of the Magi* non solo è stato adattato ne *Il dono di Natale*, ma ha influenzato in maniera determinante, anche se davvero poco sottolineata dagli studi sull'argomento, la genesi di *Natale in casa Cupiello*.

La fedeltà ad un testo originale è, a nostro avviso, la nota chiave, ma questa fedeltà non deve essere intesa come lessicale, terminologica o, nell'ambito teatrale, come fotocopia dell'allestimento eduardiano. Intendiamo, piuttosto, una comprensione vera del sottotesto presente nell'opera del Nostro, delle intenzioni di Eduardo e del significato più profondo, al di là delle singole interpretazioni che traduttori, adattatori e registi possano avere.

Al di là delle specifiche considerazioni sui singoli testi, oggetto della seconda parte di questa ricerca, che affronta quasi la totalità delle versioni in inglese di opere di De Filippo, è necessario ora fornire un giudizio globale su Eduardo in quella cultura. La resa della cultura teatrale e letteraria anglofona è stata ben attuata dal Nostro, ma lo stesso si può dire all'inverso? Eduardo è stato ben recepito nel mondo anglofono da addetti ai lavori e dal pubblico?

Abbiamo le nostre perplessità su questo punto. Non tutti i traduttori anglofoni dell'opera di Eduardo sembrano aver trattato la materia con profondità. È vero che quello del traduttore e adattatore è in primo luogo un mestiere, ma è anche vero, secondo noi, che nell'affrontare un testo bisogna sì averne una conoscenza approfondita dal punto di vista linguistico, ma altrettanto si deve conoscere l'autore originale.

Le scelte di traduzione e adattamento più opinabili, a nostro avviso, sono state non tanto quelle che non rispecchiano esattamente il senso lessicale del termine originale napoletano o italiano, ma piuttosto quelle altre che sono andate a snaturare la commedia. Sorprende come il caso più eclatante, in questo senso, sia stata la

*Filumena Marturano* nella versione di Eric Bentley, studioso che pure aveva una buona, se non ottima, conoscenza del teatro di De Filippo. La sua traduzione della famosa battuta “E figlie so’ ffiglie”, trasformata in “A Mother’s a Mother”, anche a sottotitolo della commedia, è stata davvero un terremoto che è andato a distruggere non solo singole parti dell’opera, come il monologo della protagonista Filumena, ma il senso stesso della commedia. Bentley sembra non aver compreso nulla di quel testo e di quell’autore, pur a lungo studiato, se traduce così una frase che vuole essere universale e metaforica, ma allo stesso tempo altamente funzionale nello sviluppo della trama, poiché si rivolge non solo a Filumena, la madre, ma anche a Domenico, che dovrà svolgere il ruolo del padre. In questo caso è mancata una fedeltà nei confronti dell’opera eduardiana che è andata davvero a stravolgere l’insieme. Con ogni probabilità la scelta di Bentley, nel tradurre in modo così errato la frase essenziale, è dovuta al suo accentuato brechtismo e al lavoro di traduzione delle opere del drammaturgo tedesco, fra cui, nel 1963, *A man’s a man*.

Forse la versione di Bentley è il caso più eclatante, ma non di certo l’unico. Andando a rivedere i vari testi analizzati, ci si accorge che, anche in traduzioni e adattamenti in cui i dialoghi e le battute sono ben resi, è comunque in linea generale mancato qualcosa. Ci si riferisce, ed è stato più volte sottolineato, alla mancanza di cura nel rendere in inglese le didascalie e le indicazioni di regia. Una didascalia può apparire un elemento da poco, secondario rispetto alle battute e ai dialoghi, ma così non è, soprattutto in Eduardo, che, come Pirandello, dà alla didascalia un’importanza fondamentale. Ancora in questo caso la didascalia iniziale di *Filumena Marturano*, tagliatissima in inglese, ne è un chiaro esempio.

Tagliando le didascalie, traduttori e adattatori hanno privato Eduardo di parte del suo lavoro e della sua essenza, e, agendo in tal modo, hanno fatto un danno al lettore della versione inglese. Non bisogna dimenticare che diverse sono state le committenze e varie le destinazioni finali dei testi tradotti e adattati: alcuni pubblicati; altri allestiti in teatro; altri, infine, hanno visto la luce sia sul palco che su carta.

L’eliminazione di didascalie e note di regia può essere ammessa, a nostro avviso, quando il testo è messo in scena, poiché in quel caso entrano in causa le scelte del regista, così come le diverse personalità degli attori, e lo spettatore, che

non legge il testo, si ritrova comunque un insieme completo davanti agli occhi. Ha ragione George Bernard Shaw, che abbiamo citato più volte, quando affermava come per ogni spettatore ci fossero dieci lettori, e che questi avessero diritto alla didascalia perché dovevano ricreare nella loro mente l'ambiente che gli spettatori avevano davanti agli occhi durante lo spettacolo. Una sentenza probabilmente datata, visto l'esiguo numero di lettori di teatro oggi, ma che rimane per noi concettualmente valida. Questa possibilità di ricreare nelle loro menti l'ambientazione, nella maggior parte delle versioni inglesi di Eduardo, è stata negata ai lettori e ci sembra che il traduttore o adattatore si sia preso una libertà che non gli era propria, almeno non nel lavorare su un testo diretto alla stampa. Ha agito quasi da *Dramaturg*, mentre avrebbe dovuto attenersi al testo senza tagli così sostanziali che, in fondo, sarebbero stati approntati dal regista sulla sua versione, durante le prove, nel caso di una messa in scena.

In questo senso, forse, uno degli approcci più interessanti e sorprendentemente meno fedeli è stato quello di Keith Waterhouse e Willis Hall che pur si ritrovano a lavorare con Franco Zeffirelli, il quale, se non conosce perfettamente l'inglese, ha invece profonde competenze riguardo la produzione di Eduardo. Waterhouse e Hall rispettano, per sommi capi, le didascalie in *Saturday, Sunday, Monday*, ma stessa cosa non si può dire per la loro versione di *Filumena Marturano*. Qui è evidente, davvero, come il sottovalutare le didascalie possa compromettere interi passi di un'opera teatrale. Nello specifico i due adattatori calcano davvero la mano, non solo tagliando, come parzialmente avviene nella lunga descrizione d'ambiente a inizio primo atto, con la specifica posizione dei personaggi in scena, ma aggiungendo indiscriminatamente note di regia e didascalie, che sarebbero state lecite a Zeffirelli nell'atto di mettere in scena, ma non a loro in un'edizione per la stampa. Si pensi alle didascalie, totalmente inesistenti nell'originale, che interrompono il famoso monologo di Filumena del primo atto, distruggendone completamente la tensione mistica e il pathos.

Stesso discorso vale, ad esempio, per Maria Tucci, che, se traduce bene la sua *Filumena Marturano*, distrugge completamente il senso di *Natale in casa Cupiello*. Tralasciando il discutibile titolo adoperato, *Christmas in Naples*, che elimina la parola chiave "casa", e l'aggiunta di un inutile e lungo dialogo tra Concetta e donna

Carmela, questa mancanza di fedeltà nei confronti di Eduardo è palese alla fine del secondo atto. La traduttrice-adattatrice si prende infatti delle libertà eccessive, ponendo in scena il dramma che Eduardo fa vivere fuori, tra atto secondo e atto terzo. Nel mostrare al pubblico il tentativo di Luca Cupiello di dividere Nicolino e Vittorio Elia in lotta e, quindi, il collasso del protagonista, la Tucci modifica radicalmente la poetica della commedia. L'Atto II originale si conclude con l'ingresso dei Re Magi, interpretati da Luca, Pasquale e Tommasino, e risulta l'apice di quel mondo dorato e di fantasia, della bella famiglia in cui Luca crede di vivere. Con la didascalia aggiunta dalla Tucci, con la descrizione della lotta tra Vittorio e Nicolino e il collasso di Luca, ella distrugge completamente il senso che Eduardo ha voluto dare di presepe vivente, per immettere troppo brutalmente il mondo reale nel mondo desiderato dal protagonista.

Sono solo esempi che rappresentano comunque spie di un agire comune alla maggior parte degli adattatori e traduttori analizzati. Tra questi ve ne sono, ovviamente, alcuni che hanno lavorato con grande cura sul testo, come, a nostro avviso, Anthony Molino che, nonostante normali imprecisioni, ha dato una chiave di lettura esatta a *The Nativity Scene* e che ha avuto anche molto scrupolo nell'individuare le edizioni originali su cui basarsi: le versioni di *Natale in casa Cupiello* pubblicate da Einaudi nel 1959 e 1973, con un occhio anche alla prima edizione in stampa su "Il Dramma" nel marzo 1943 e, infine, alla versione televisiva curata dallo stesso Eduardo. Sorprendono, in questo senso, la cura e l'approccio che Molino ha dedicato agli originali. Egli ha cercato di rimanere fedele ad Eduardo non traducendo letteralmente alcune parti, ma cercandone un parallelo nell'immaginario collettivo americano, senza snaturare il senso ultimo dell'autore napoletano. Un esempio è il modo con cui ha agito su *Tu scendi dalle stelle* trasformato in *The Little Drummer Boy*, e, soprattutto, sull'incompiutezza linguistica del protagonista Luca che non è in grado di pronunciare alcune parole simboliche quali "riuniamo". Merita plauso anche il lavoro di Molino sul terzo atto, reso in una doppia traduzione poiché si basa sulla versione definitiva approntata da Eduardo e su quella, sempre eduardiana, ridotta nel numero di personaggi.

Si badi bene che il termine "adattamenti", utilizzato finora in questa conclusione, non risulta uguale a "riscrittura". Waterhouse e Hall, ad esempio, erano sì adattatori,

ma semplicemente perché lavoravano su una versione già tradotta letteralmente e che limavano per una migliore fruizione in lingua inglese. In questo senso, come già affrontato nel capitolo iniziale, il concetto stesso di adattamento risulta alquanto problematico, poiché, a nostro avviso, i veri adattamenti sono riscritture che comportano modifiche sostanziali, ad esempio di ambientazione o temporali, ad una commedia originale. L'utilizzo dei termini "adattamento" e "adattatore" è stato utilizzato per pura pragmaticità e riteniamo che le opere analizzate, sebbene adattate dopo una versione letterale, siano ancora parte del mondo di De Filippo e per tale ragione devono essere trattate con fedeltà.

Uno solo può essere considerato, a tutti gli effetti, un vero adattamento di Eduardo, cioè una riscrittura dell'opera del Nostro che ci è apparsa, tuttavia, molto più fedele negli intenti di gran parte delle altre versioni tradotte. Ci si riferisce a *Ducking Out* a firma di Mike Stott, che traspone il mondo di *Natale in casa Cupiello* in Inghilterra.

Si tratta di una riscrittura, ma anche di un testo che rimane fedele ad Eduardo. Stott, a differenza della Tucci, ha probabilmente inteso che Napoli non era il nodo focale della vicenda, ma che i punti chiave erano ben altri: la famiglia, la ritualità della riunione familiare in occasione del Natale e il rinchiudersi del personaggio principale in un "presepe" tutto suo e il voler sottrarsi allo sfacelo della propria realtà. Proprio grazie alla comprensione di questi elementi Stott adatta davvero il testo, lo riscrive, ma non lo stravolge. E che il titolo non sia una letterale versione di *Natale in casa Cupiello* poco importa, poiché, pur mancando il riferimento al Natale, rimane comunque il riferimento al rito, l'anatra da cucinare per la Vigilia, e soprattutto al protagonista che si vuole sottrarre al mondo reale, come il verbo "to duck out" lascia intendere.

La traduzione non è e non deve essere una traduzione letterale, parola per parola, ma, come già affermava Cicerone, senso per senso. Cicerone traduceva, ma allo stesso tempo adattava, o meglio, addomesticava il testo originale con l'intento, comunque, di lasciarne inalterata la forza e il senso ultimo. In Eduardo in inglese molte volte è venuta a mancare questa forza e parte del significato delle sue opere si è andato a perdere.

Bisogna interrogarsi, in ultimo, su quali siano stati i motivi di tale perdita. Sicuramente ha inciso la lingua stessa eduardiana, che riteniamo davvero ostica per un qualsiasi traduttore. La compresenza di elementi in italiano ed altri dialettali hanno reso difficoltoso muoversi con agilità da parte di traduttori e adattatori, che dovevano confrontarsi non con un solo linguaggio e i suoi vari registri, ma con due vere lingue che hanno registri propri e regole proprie. Il rapporto che intercorre tra italiano e napoletano non trova paralleli in inglese, ed anche quando è stato utilizzato lo *Scouse* nel caso di *Natale Milionaria* si trattava di un accento e di una cadenza, piuttosto che di un vero e proprio dialetto. Non esiste infatti uno *Scouse* alto e uno più popolare, mentre invece può esistere un napoletano differente a seconda dei vari registri. L'ibridismo utilizzato di Eduardo è risultato senza dubbio l'ostacolo principale, quindi, nella resa in inglese, così come in qualsiasi altra lingua.

Non crediamo, invece, che l'ambientazione "napoletana" rappresenti un punto di vera criticità. Ci si deve porre, in effetti, una domanda non da poco: al di là del linguaggio, quanto appare Napoli all'interno di Eduardo? Tranne che in *Napoli milionaria!* e ne *Il Sindaco del Rione Sanità*, essa appare in maniera non di certo invadente e reale, poiché, come si è detto, Napoli è intesa come una immagine-mondo che si erge quasi a metafora universale. L'ambiente non sembra quindi un ostacolo insormontabile e *Ducking Out* ha dimostrato come sia possibile spostare l'azione da Napoli ad altrove, pur rimanendo lo stesso fedeli alla poetica eduardiana.

# **APPENDICE**

## **Interviste**



## **Intervista a Eugenio Monti Colla su *La Tempesta* di Eduardo.**

D: In che modo è stato contattato per la realizzazione scenica de *La Tempesta* di Eduardo?

R: Alla metà del novembre 1984 fui contattato da Franco Quadri, Direttore artistico della sezione teatro della Biennale di Venezia. Eduardo, dopo aver escluso il mondo dei pupi siciliani che lo aveva profondamente deluso, aveva deciso di interpellare la “Compagnia marionettistica Carlo Colla e Figli” di Milano.

D: Nel suo lavoro di preparazione e regia dello spettacolo, quanto ha influito la “presenza” di Eduardo? È stato libero di agire come regista o ha seguito, in alcuni punti, notazioni su una possibile messa in scena fatta in precedenza dal drammaturgo partenopeo prima di morire?

R: Il mio contatto avvenne con Luca De Filippo e con la signora Isabella Quarantotti De Filippo, rispettivamente figlio e vedova di Eduardo, che si limitarono a riferirmi alcune idee di Eduardo in particolare sui personaggi di Ariele e di Calibano. In realtà non esistevano appunti né indicazioni di soluzioni anche dal momento che il grande attore ed i miei interlocutori erano completamente ignari di cosa si potesse realizzare col teatro delle marionette. Ho lavorato in piena libertà anche se mi sono sempre riferito agli eredi del grande Eduardo.

D: In questo caso la traccia audio, se escludiamo le musiche del Maestro Antonio Sinagra, era già data dallo stesso Eduardo che aveva già registrato il testo, dando vita a tutte le voci, eccezion fatta per quella di Miranda. Come è stato realizzato il lavoro, con un percorso “sonoro-vocale” già tracciato?

R: Il percorso “vocale” ed interpretativo di Eduardo fu assolutamente illuminante per due aspetti: la recitazione che seguiva metodologie e complessità vocali riscontrabili, con le dovute proporzioni, alla recitazione complessa in uso presso la famiglia Colla che era stata famosa proprio per le interpretazioni dei personaggi così lontani dall’enfasi e la retorica utilizzate dalle diverse formazioni marionettistiche del secolo XX; altro elemento fondamentale fu la “solarità” con cui Eduardo aveva interpretato

il testo shakespeariano allontanando qualsiasi “nebbia” o “bruma” del mondo anglosassone. C’era, nella traduzione, il sole, il cielo e il mare di Napoli. E il mondo della fantasia che genera elfi, spiritelli e folletti. La voce di Eduardo fu come la musica di un balletto, melodiosa e ritmica nello stesso tempo.

D: Nella realizzazione dello spettacolo si è basato principalmente sul testo scritto de *La Tempesta* in versione napoletana o, data la particolare natura del lavoro sonoro fatta da Eduardo, sulle registrazioni delle voci dei vari personaggi? Nell’affrontare il testo, si è posto in prevalenza di fronte al lavoro originale shakespeariano oppure come se si trovasse dinanzi ad un lavoro di Eduardo?

R: Non ho veduto una traduzione, ma una reinvenzione che nasceva da un uso diverso delle “note” musicali e poetiche del testo originale. Basterebbe ascoltare il monologo del “cerchio magico” per comprendere come la traduzione restituisca un sapore particolare, ma non diverso ed estraneo al testo, come spesso avviene nelle traduzioni e nelle regie contemporanee.

D: Lo spettacolo ha avuto notevole successo di critica. Roberto De Monticelli parla di “immagini deliziosamente barocche” e di “dimensione di sogno”, sottolinea, insieme con Tommaso Chiaretti, la magia dell’infanzia presente nel lavoro. Quali sono stati i punti chiave nelle sue scelte registiche per *La Tempesta* eduardiana?

R: Fondamentalmente mi sono affidato agli elementi teatrali che sono peculiari del teatro marionettistico e che il teatro “di attore” non può permettersi: la dimensione diversa dei personaggi (Ariele bambino-scugnizzo, Calibano gigantesco, gli spiriti minuscoli, il mondo degli animali dell’isola, di terra e di cielo), le scenografie dipinte che si srotolavano per più di quaranta metri dando l’illusione che ci si spostasse sull’isola camminando “in tondo” in netto contrasto con il realismo dei costumi storici dei personaggi “dai panni asciutti” dopo il naufragio. La grande nave, di cui si vedeva lo schiantarsi e l’affondare fra le onde doveva ricordare per davvero un grosso giocattolo che si rompe fra le mani magiche di Prospero e che si ricompone per incanto sul lieto fine.

## **Intervista ad Antonio Sinagra su *La Tempesta* di Eduardo.**

D: In che modo è stato contattato per la realizzazione delle musiche de *La Tempesta* di Eduardo?

R: In effetti già lavoravo dalla fine del 1980 con Eduardo, dopo la morte di Nino Rota che era il suo collaboratore abituale. Eduardo stava lavorando alla traduzione de *La Tempesta* per l'Università "La Sapienza" di Roma, con Ferruccio Marotti e Gianfranco Cabiddu, ed egli stesso mi chiamò a scrivere le musiche prima ancora che la traduzione di Shakespeare fosse finita.

D: Nell'affrontare il lavoro di composizione delle musiche, si è posto in prevalenza di fronte al lavoro originale shakespeariano, come si trovasse dinanzi ad un lavoro di Eduardo, vista la natura non di semplice traduzione che caratterizza *La Tempesta* eduardiana, o, infine, di fronte ad uno spettacolo della Compagnia Colla, che ha approntato la messa in scena?

R: Ovviamente già conoscevo *La Tempesta* e avevo avuto modo di leggerla in precedenza nelle varie traduzioni esistenti in Italia. Tuttavia, trovo quella di Eduardo, non solo perché in un dialetto molto "artistico", una delle più poetiche. Dobbiamo tenere presente che egli era anche poeta oltre che drammaturgo, come lo era Shakespeare. Credo che la sua traduzione sia una delle più musicali che ho letto in Italia. V'è una musicalità nel linguaggio e nella parola, non solo nei brani cantati da Ariele, ma in genere in questo napoletano pseudo-arcaico che Eduardo ha adoperato. Eduardo aveva in mente di metterla in scena. All'inizio non si era pensato alle marionette, con i Colla che realizzarono lo spettacolo postumo, ma Eduardo aveva in mente di mettere in scena *La Tempesta* in un palazzetto dello sport, con il pubblico seduto tutto intorno e questa isola di Prospero che nasceva al centro. Uno spettacolo, quindi, non destinato al teatro "frontale" o comunque classico.

D: Quanto ha influito nel lavoro di composizione l'aver una traccia audio, quella con le voci dei personaggi registrata da Eduardo, già data?

R: In realtà non ha influito per nulla, poiché la traccia audio definitiva, con le voci registrate da Eduardo, è venuta successivamente. Io lavoravo alle musiche, mentre

Eduardo ancora era in fase di registrazione. Andavo periodicamente da lui e gli portavo il lavoro che avevo scritto. Una volta mi feci accompagnare da questo ragazzo napoletano, un cantante che avevo scoperto dalla voce splendida e il volto riccioluto da perfetto scugnizzo napoletano. Era la voce per le parti cantate da Ariele. Eduardo rimase molto colpito. Anche dopo, quando comunicai la cosa ai Colla, dopo la morte di Eduardo, essi decisero di mettere in scena un Ariele “scugnizzo”.

D: Qual è stata la chiave di lettura che ha voluto dare alle musiche? E, secondo lei, quali sono i punti fermi della traduzione di Eduardo?

R: La chiave di lettura per le musiche mi veniva dalla suggestione scaturita dalla musicalità del linguaggio usato da Eduardo nella sua traduzione. Infatti nelle musiche v'è una “parte nopea”, come è il caso di dire. Sono stato molto attento alla tradizione, da un lato, ma dall'altro ho guardato con interesse alla musica contemporanea, anche se con la consapevolezza di avere alle spalle una tradizione radicata. Eduardo teneva molto alla tradizione e soprattutto che i giovani la conoscessero, perché, per lui, solo conoscendo la tradizione i giovani l'avrebbero potuta abbandonare e partire per nuovi lidi.

D: Per concludere, una domanda di carattere generale. Quali sono stati, al di là de *La Tempesta* postuma, i rapporti con Eduardo De Filippo?

R: I rapporti tra me ed Eduardo sono nati sul finire del 1980, quando ci siamo conosciuti e mi chiese di sostituire Nino Rota, scomparso nel 1979. Un rapporto che è durato sino alla sua morte nel 1984. Insieme abbiamo fatto, oltre *La Tempesta*, spettacoli come *La donna è mobile* e *Pulcinella che va truvanno la fortuna sua pe' Napoli*. Inoltre ho musicato alcune sue poesie: un paio quando egli era ancora in vita, altre dopo il 1990. Musicando queste poesie è nato lo spettacolo *Pensiere mieje (Pensieri miei)*, con Luca De Filippo, che ne è anche il regista, e Angela Pagano: uno spettacolo di canzoni e poesia andato in scena a metà degli anni '90.

## **Interview with translator Tori Haring-Smith on her version of *Napoli Milionaria!* (1996 e 2002)**

Q: What was your first approach to the productions of Eduardo De Filippo and in particular to *Napoli Milionaria!*?

A: I was commissioned to do the translation by a New York theatre and began my study at that time. I was specifically commissioned to do that work. When I read the play, though, I loved it. To my mind, it had more heart - not just broad comedy - than his other works. I also think it speaks to today, reminding us that revenge is not the answer.

Q: In your opinion, what is the main element in this particular play?

A: The theme of rejecting revenge is the most important reason to stage the play, I think. I also like the combination of comedy and pathos in the melodramatic clock-driven plot structure.

Q: For his translation of 1991, Peter Tinniswood used the accents of Liverpool, his native city, to give the English-speaking audience a similar experience to that enjoyed by Italian audiences with the Neapolitan language. What is the key element in your translation and adaptation of Eduardo, to make Eduardo understandable to the American audience?

A: I found Tinniswood's translation very, very British. To my American ears, very stiff. I used a fully American idiom without being too specific in terms of time or place. I did not want to date the translation.

Q: Your adaptation of *Napoli Milionaria!* has had some stage productions, such as the one directed by Deborah LeVine. What was the reception of the play among American audiences and critics?

A: The play was nominated for several awards here. Reception has been excellent. There have been few productions, I think, because of the large cast size. I have

struggled to reduce the cast size, but the play is so tightly structured that it is difficult to reduce in scope without damaging it.

## **Interview with director Deborah LaVine on her stage version of *Napoli Milionaria!* (2002)**

Q: What was your first contact with Eduardo's theatre?

A: My producer, Suanne Spoke, brought the play to me after seeing the London production. She had the casting in mind and secured the theater. After I signed on the direction, I began serious investigation of the work. Up until that time, I was unfamiliar with his work.

Q: How did you relate to the script? What is the main aspect of the script in your opinion?

A: I was drawn to several aspects. The first one was the time period. I am a voracious consumer of stories centered during WWII. I have directed many scripts dealing with this period, largely focused on the Holocaust. Examining the ruinous effects of that war on families and communities, other than those typical to my work up to that point, was enticing and important. Also, there is something in the joy of the town, the earthy, sensual component of their lives, set against war that is unique and exciting. In some way I was reminded of the film *Hope and Glory*, where the narrative of war is played out on an unexpected canvas allowing the audience to participate in a visceral experience unlike those imagined perceptions of life during international conflict. Plus, under examination, I always find "otherness" is absurd... The family of man, to be clichéd, is just that and at the end of the day, we all have the same drives and needs. To be loved, safe, well fed!

Q: What is, in your opinion, the key to understand Gennaro and Amalia Jovine?

A: Individually, or as a couple? Gennaro is a wonderful role. Open to myriad interpretations. Our production tried to blend the comical tragedian of "everyman" to allow the portrait breadth. Our actor, Sam Anderson, created a large arc by which Gennaro began the play referencing classic film stars such as Buster Keaton, then developed into a more hardened and wise man of the world.

Amalia is intriguing as a model for the complete feminist. Earth mother, seductress, titan of the home and force of nature.

Q: Did you see the television version of *Napoli milionaria!*, directed by Eduardo De Filippo himself? Did Eduardo's style in this show influence your production?

A: I did. I also watched many Italian Neo-Realism films and tried to absorb a tangible sense of the place. Noise, sound, textures in the set were influenced by this research.

Q: What was the most difficult aspects in proposing Eduardo, whose plays are full of Neapolitan elements, to the American audience?

A: Honestly, this production was completely embraced by our audiences. The spectacle of the world we put on stage, the iconic and yet accessible characters drawn from reliable "types" allowed the audience to recognize themselves and typical family units. This was not a foreign world, but one that resembled their communities even if the dialect and language were different and the dialectic in the story a bit foreign.

Q: What was the critical reception of the play?

A: Many awards, highly praised ofr its vibrant portrayal of life in thet time and place.



## **Interview with translator Jennifer Gargiulo on her version of *Gli esami non finiscono mai* (2007)**

Q: What is the key aspect in the understanding of Eduardo De Filippo's *Gli esami non finiscono mai*?

A: The reader should have a comprehensive knowledge of Eduardo's entire opus because this is the final instalment on a philosophical journey which has brought the playwright from Neorealism to Existentialism. It could help to have a Neapolitan background to have an intimate understanding of many cultural and social nuances which are present in the work.

Q: In your book *Vivere sul serio* you devote a chapter on the intellectual relations between Eduardo, Arthur Miller and Eugene O'Neill, focusing in particular on *Gli esami non finiscono mai*, *Death of a Salesman* and *Long Day's Journey into Night*. Translating Eduardo's into English, did you consider also the dramaturgy of these two American playwrights?

A: I chose these two American playwrights and those works in particular, because I felt they shared common themes, but it didn't influence the translation itself.

Q: In your introduction to *Exams Never End* you write that the work of the translator is just one step in the understanding of Eduardo in English. Another important work has to be done by the actor who wants to play Eduardo's piece. Have you ever thought of producing *Exams Never End* for the stage?

A: No, I have never thought of producing it for the stage. The work performed by the actor is paramount! The body language, the delivery of lines, the pauses, even his physical appearance, are just extensions of the written text. Eduardo knew that he would be performing what he was writing. He was not only a playwright but an actor writing plays. And this is a central point.

## Bibliografia

### Cronologia delle opere teatrali di Eduardo De Filippo

- Farmacia di turno* (1920)
- Uomo e galantuomo* (1922)
- Requie a l'anema soja... / I morti non fanno paura* (1926)
- Ditegli sempre di sì* (1927)
- Filosoficamente* (1928)
- Sik-Sik, l'artefice magico* (1929)
- Chi è cchiu' felice 'e me!* (1929)
- Quei figuri di trent'anni fa* (1929)
- Ogni anno punto e da capo* (1931)
- È arrivato 'o trentuno* (1931)
- Natale in casa Cupiello* (1931)
- L'ultimo Bottone* (1932)
- Gennareniello* (1932)
- La voce del padrone / Il successo del giorno* (1932)
- Una bella trovata* (1932)
- Noi siamo navigatori* (1932)
- Thè delle cinque* (1932)
- Cuoco della mala cucina* (1932)
- Il coraggio* (1932)
- Il dono di Natale* (1932)
- Parlate al portiere* (1933)

*Tre mesi dopo* (1934)  
*Sintetici a qualunque costo* (1934)  
*Quinto piano, ti saluto!* (1934)  
*Uno coi capelli bianchi* (1935)  
*Sogno di una notte di mezza sbornia* (1936)  
*L'abito nuovo* (1936)  
*Occhio alle ragazze!* (1936)  
*Che scemenza* (1937)  
*Il ciclone* (1938)  
*Pericolosamente / San Carlino* (1938)  
*La parte di Amleto* (1940)  
*Basta il succo di limone!* (1940)  
*Non ti pago* (1940)  
*Io, l'erede* (1942)  
*La fortuna con l'effe maiuscola* (1942)  
*Napoli milionaria!* (1945)  
*Occhiali neri* (1945)  
*Questi fantasmi!* (1946)  
*Filumena Marturano* (1946)  
*Le bugie con le gambe lunghe* (1947)  
*La grande magia* (1948)  
*Le voci di dentro* (1948)  
*La paura numero uno* (1950)  
*Amicizia* (1952)

*Mia famiglia* (1955)  
*Bene mio e core mio* (1955)  
*De Pretore Vincenzo* (1957)  
*Il figlio di Pulcinella* (1957)  
*Sabato, domenica e lunedì* (1959)  
*Il sindaco del rione Sanità* (1960)  
*Tommaso d'Amalfi* (1962)  
*L'arte della commedia* (1964)  
*Dolore sotto chiave* (1964)  
*Il cilindro* (1965)  
*Il contratto* (1967)  
*Il monumento* (1970)  
*Gli esami non finiscono mai* (1973)

#### **Edizioni delle opere di Eduardo De Filippo citate nel testo**

Brachini, Claudio, *Mettiti al passo!*, su soggetto di E. De Filippo (Torino: Einaudi, 1982).

De Filippo, Eduardo, *Philomena Marturano*, (Zurich: Europa Verlag A.G., s.d.).

De Filippo, Eduardo, 'Primo... secondo (Aspetto il segnale)', *Il Dramma*, XII, n. 240, 15 agosto 1936.

De Filippo, Eduardo, 'Natale in casa Cupiello', *Il Dramma*, nn. 397-398, marzo 1-15, 1943.

De Filippo, Eduardo, 'Filumena Marturano', traduzione di C. Oliván, *Teatro Universal*, n. 2, febbraio 1954.

De Filippo, Eduardo, *Cantata dei giorni pari* (Torino: Einaudi, 1959).

De Filippo, Eduardo, *Con derecho & fantasma. Apariciones fantasticas en dos actos* (Madrid: Escelicer, 1959).

De Filippo, Eduardo, *Nápoles Milionaria* (Madrid: Escelicer, 1960).

De Filippo, Eduardo, *Mi familia*, traduzione di G. Cantieri (Madrid: Aguilar, 1961).

De Filippo, Eduardo, *Nápoles Milionaria*, traduzione di F. Díaz Plaja (Madrid: Alfíl, 1963).

De Filippo, Eduardo, 'Oh, These Ghosts!', trad. Marguerita Carrà e Louise H. Warner, *Tulane Drama Review*, n. 8, 1963-1964, pp. 118-162.

De Filippo, Eduardo, 'Sik-Sik, The Masterful Magician', *The Italian Quarterly*, 11 (43), winter 1967.

De Filippo, Eduardo, *Questi fantasmi!* (Torino: Einaudi, 1971).

De Filippo, Eduardo, *Gli esami non finiscono mai* (Torino: Einaudi, 1973).

De Filippo, Eduardo, *Saturday, Sunday, Monday*, adapted by Keith Waterhouse and Willis Hall (London: Heinemann, 1974).

De Filippo, Eduardo, *Three Plays*, translated by Carlo Ardito (London: Hamish Hamilton 1976).

De Filippo, Eduardo, *Filumena Marturano*, in the English version by Keith Waterhouse and Willis Hall (London: Samuel French, 1978).

De Filippo, Eduardo, *Natale in casa Cupiello* (Torino: Einaudi, 1979).

De Filippo, Eduardo, *Simpatia*, in collaborazione con la Scuola di Drammaturgia di Firenze (Torino: Einaudi, 1981).

De Filippo, Eduardo, *Sabato, domenica e lunedì* (Torino: Einaudi, 1982).

De Filippo, Eduardo, *Inner Voices* (London: Amber Lane Press, 1983).

De Filippo, Eduardo, *L'art de la comedie* (Paris: L'Avant-scène, 1984).

De Filippo, Eduardo, «*La tempesta*» di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo (Torino: Einaudi 1984).

De Filippo, Eduardo, *Ma famille* (Paris: L'Avant-scène, 1985).

De Filippo, Eduardo, *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»* (Torino: Einaudi, 1986).

- De Filippo, Eduardo, *La grande magie* (Paris: L'Avant-scène, 1987).
- De Filippo Eduardo, *Samedi, dimanche et lundi* (Paris : Ed. Théâtrales, 1987).
- De Filippo, Eduardo, *La grande il·lusió* (Barcelona: Editorial Portia, 1988).
- De Filippo, Eduardo, *Nadal a ca'ls Cupiello*, traduzione di N. Furió, manuscripto en catalán (Barcelona: Biblioteca del Institut del Teatre, 199?).
- De Filippo, Eduardo, *El arte de la comedia*, traduzione di L. Pierrotto (Madrid: ADE, 1990).
- De Filippo, Eduardo, 'La grande illusió', traduzione di A. Picone, *Primer Acto*, n. 234, maggio-giugno, 1990.
- De Filippo Eduardo, *El arte de la comedia* (Madrid: Association de Directores de Escena, 1990).
- De Filippo Eduardo, *Filumena Marturano* (Paris: L'Avant-scène, 1992).
- De Filippo, Eduardo, *Four Plays*, introduced by Carlo Ardito (London: Methuen Drama, 1992).
- De Filippo, Eduardo, *L'art de la comèdia. Homentage a Eduardo De Filippo*, traduzione di P. Puértolas (Barcelona: Sat-Istituto Italiano di Cultura, 1992).
- De Filippo, Eduardo, *Antonio Barracano* (Paris: L'Avant-scène, 1993).
- De Filippo, Eduardo, *Sabado, domingo y lunes* (Granada: Universidad de Granada-Servicio de publicaciones, 1994).
- De Filippo Eduardo, *Noël chez les Cupiello* (Paris: L'Avant-scène, 1995).
- De Filippo Eduardo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti (Torino: Einaudi, 1995).
- De Filippo, Eduardo, *Nápols Milionaria*, traduzione di M. Bayarri y E. Benavent (Alzira: Bromera Teatre, 1996).
- De Filippo, Eduardo, *Napoli Milionaria*, translated & adapted by Tori Haring-Smith (New York: Dramatic Publishing Company, 1996).
- De Filippo, Eduardo, *The Nativity Scene*, translated by Anthony Molino with Paul N. Feinberg (Toronto, Guernica 1997).
- De Filippo, Eduardo, *Filumena*, translated by Timberlake Wertenbaker (London: Methuen, 1998).

De Filippo, Eduardo, *Navidad en casa de Cupiello*, traduzione di E. Liccioli y J. Mateo (Murcia: ESAD, 1998).

De Filippo, Eduardo, *Teatro*, 2 voll., a cura di Paola Quarenghi e Nicola De Blasi (Milano: Mondadori, 2000).

De Filippo, Eduardo, *Four Plays*, translated by Maria Tucci (Hanover: A Smith and Kraus Book, 2002).

De Filippo, Eduardo, *Dissabte, diumenge i dilluns*, traduzione di S. Belbel (Barcelona: TNC/Proa, 2002).

De Filippo, Eduardo, *Theater Neapolitan Style – Five One-Act Plays*, translated and with an introduction of Mimì Gisolfi D'Aponte (Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2004).

Ianní, Renato, *Un pugno nell'acqua*, su soggetto di E. De Filippo (Torino: Einaudi, 1985).

Luppi, Luciana, *L'eredità di Shylock*, su soggetto di E. De Filippo (Torino: Einaudi, 1985).

### **Saggi critici su Eduardo De Filippo**

Acton, Harold, 'Eduardo De Filippo', *The London Magazine*, June 1962.

Anderman, Gunilla, *Europe on Stage – Translation and Theatre* (London: Oberon Books, 2005).

Codignola, Luciano, 'Reading De Filippo', trad. Terence D. Ruffman, *Tulane Drama Review*, n. 8, 1963-1964.

Barsotti, Anna, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)* (Roma: Bulzoni, 1988).

Barsotti, Anna, 'Colore delle parole e temperatura dei silenzi nel teatro di Eduardo', *Quaderns d'Italia*, n. 12, 2007, pp. 11-23.

Bentley, Eric, 'The Son of Pulcinella', in Eric Bentley, *In Search of Theatre* (New York: Alfred A. Knopf, 1953), pp. 265-278.

Bentley, Eric, *The Genius of the Italian Theater* (New York: Mentor Books – The New America Library, 1964).

Cilento, Ernesto (a cura di), *Eduardo 1900-2000 cent'anni*, mostra celebrativa per i cent'anni di Eduardo De Filippo 18 dicembre 2000 – 31 gennaio 2001 (Castel Nuovo) (Napoli: Associazione Voluptaria, 2000).

De Blasi, Nicola, 'Città, personaggi e atteggiamenti verso il dialetto nel teatro di Eduardo De Filippo', *Quaderns d'Italià*, n. 12, 2007, pp. 25-36.

De Martino Cappuccio, Alessandra, *Translation of Dialect and Cultural Transfer: an Analysis of Eduardo De Filippo's Theatre* (Warwick: Ph.D. Thesis, University of Warwick).

De Miro d'Ajeta, Barbara, *Eduardo De Filippo – Nu teatro antico sempre apierto* (Napoli: ESI, 1993).

De Sanctis, Giovanni Battista, *Eduardo De Filippo commediografo neorealista* (Perugia: Unione Arti Grafiche, 1959).

Farrell, Joseph, 'Eduardo De Filippo', in Olive Classe (editor), *Encyclopedia of literary translation into English*, Vol. I (Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000), pp. 349-351.

Fernández Valbuena, A.I., *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo* (Madrid: Fundamentos, 2004).

Fischer, Donatella, *Il teatro di Eduardo De Filippo – La crisi della famiglia patriarcale* (Londra: Legenda, 2007).

Frascani, Federico, *Eduardo De Filippo* (Napoli: Guida, 2000).

Frezza, Gino, 'Il cinema «idea» di Eduardo', *Quaderns d'Italià*, n. 12, 2007, pp. 37-52.

Gargiulo, Jennifer, *Vivere sul serio – Eduardo De Filippo and the Art of Life* (Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2008)

Giammattei, Emma, *Eduardo De Filippo* (Firenze: La Nuova Italia, 1983).

Giammusso, Maurizio, *Vita di Eduardo* (Milano: Mondadori, 1993).

Leonardi, Angela, *Tempeste – Eduardo incontra Shakespeare* (Napoli: Colonnese, 2007).

Lombardo, Agostino, *Eduardo e Shakespeare – Parole di voce e non d'inchiostro* (Roma: Bulzoni, 2004).



Manferlotti, Stefano, 'William Shakespeare. *La Tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo', *Belfagor*, Vol. XL, 4, 1985, pp. 491-492.

Massip, Francesc, 'Eduardo De Filippo a Catalunya', *Quaderns d'Italià*, n. 12, 2007, pp. 53-58.

Mignone, Mario B., *Il teatro di Eduardo De Filippo* (Roma: Trevi Editore, 1974).

Mignone, Mario B., *Eduardo De Filippo* (Boston: Twayne Publishers, 1984).

Moscato, Italo (a cura di), *Il cattivo Eduardo* (Venezia: Marsilio, 1998).

Quarantotti De Filippo, Isabella (a cura di), *Eduardo nel mondo* (Roma: Bulzoni, 1978).

Quarantotti De Filippo, Isabella (a cura di), *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* (Milano: Bompiani, 1985).

### **Recensioni e contributi giornalistici su Eduardo De Filippo**

Adcock, Joe, 'There is such a thing as too much Magic', *Seattle Post-Intelligencer*, 29 ottobre 2001.

Anonimo, 'Eduardo De Filippo', *College English*, Vol. 17, No. 3 (Dic. 1955), p. 164.

Anonimo, 'Italian Playwright's Début on the English Professional Stage', *Times*, 4 novembre 1958.

Anonimo, 'Neapolitan farce at Oxford', *Times*, 11 novembre 1958.

Appelyard, Bryan, 'Interview to Warren Mitchell', *Times*, 13 dicembre 1982.

Bianchin, Roberto, 'Biennale Teatro – La voce di Eduardo e i gesti di Fo', *La Repubblica*, 25 settembre 1985.

Billington, Michael, 'Napoli Milionaria', *Manchester Guardian*, 9 maggio 1972.

Billington, Michael, 'A family at war', *The Guardian*, 29 giugno 1991.

Billington, Michael, 'This tough magic', *The Guardian*, 15 luglio 1995.

Bojagèv, Grigor, 'Eduardo De Filippo', *Literaturnaja Gazèta*, 7 aprile 1962.

- Chiaretti, Tommaso, 'La voce di Capitan Eduardo evoca la magia delle fiabe', *La Repubblica*, 5 ottobre 1985.
- Conveney, Michael, 'Filumena', *Daily Mail*, 9 ottobre 1998.
- Coscia, Biagio, 'John Turturro: che sfida fare Eduardo a Napoli', *Corriere della sera*, 15 gennaio 2006.
- Coscia, Fabrizio, '«Recito Eduardo a Napoli: una sfida e un atto di fede»', *Il Mattino*, 14 gennaio 2006.
- De Carolis, Paola, 'Judi Dench, *Filumena* diventa inglese', *Corriere della sera*, 10 ottobre 1998.
- De Jongh, Nicholas, 'Filumena', *Evening Standard*, 9 ottobre 1998.
- De Monticelli, Roberto, 'Soffia sulla tempesta la voce di Eduardo', *Corriere della sera*, 5 ottobre 1985.
- Fiore, Enrico, 'Per Turturro la tammurriata delle anime', *Il Mattino*, 22 gennaio 2006.
- Fiore, Enrico, 'Parigi. Eduardo a Parigi sfida d'autore tra Francia e Italia', *Il Mattino*, 21 febbraio 2006.
- Fiore, Enrico, 'Per la Filumena targata Parigi sorrisi e canzoni', *Il Mattino*, 8 novembre 2007.
- Giannini, Luciano, 'Al Cairo l'attore dirige «Filumena Marturano» in arabo', *Il Mattino*, 30 ottobre 1998.
- Gisolfi D'Aponte, Mimi, 'Three Plays by Eduardo De Filippo', *Italica*, Vol. 55, n. 2, Theatre (Summer 1978), pp. 283-386.
- Grimley, Terry, 'Relative madness coming to the boil', *Birmingham Post*, 6 marzo 1991.
- Hampton, Wilbor, 'Napoli Milionaria', *The New York Times*, 13 febbraio 1995.
- Hampton, Wilbor, 'Filumena', *The New York Times Theater Reviews 1997-1998* (New York: Times Books, 2000), p. 150.
- Haywood, Bob, 'A winning weekend', *Sunday Mercury*, 10 marzo 1991.
- Hewison, Robert, 'Grand Illusions', *Sunday Times*, 23 luglio 1995.
- Isherwood, Charles, 'Tilting at Phantoms While the Home Fires Fizzle', *The New York Times*, 18 aprile 2005.

Jaccobbi, R., 'Guglielmo Speranza, un eroe della rassegnazione', *Sipario*, XXIX, n. 324, febbraio 1974, p.7.

Klein, Alvin, 'Family, Family and Family', *The New York Times*, 4 dicembre 1994.

Kraft, Jerry, 'Grand Magic by Eduardo De Filippo', *Aisle Say – The Internet Magazine of Stage Reviews and Opinions*, <http://www.aislesay.com/WA-GRANDMAGIC.html>

Leminier, Georges, 'Sacrés fantômes', *Le Parisien libéré*, 14 marzo 1957.

Matassa, Angela, '«L'America scopre Eduardo? Lui sarebbe felice»', *Il Mattino*, 25 gennaio 2006.

McAfee, Annalena, 'Scouse Resources', *Evening Standard*, 28 giugno 1991.

Morley, Sheridan, 'Joan Plowright feeling free', *Times*, 29 ottobre 1977.

Morley, Sheridan, 'Pure Magic', *Spectator*, 22 luglio 1995.

Mortimer, John, 'Napoli Milionaria', *The Observer*. 14 maggio 1972.

Nightingale, Benedict, 'A Triumphant Role Benefits Her', *The New York Times*, 8 novembre 1998.

Nigro, Kirsten F., 'Filumena by Eduardo De Filippo', *Educational Theatre Journal*, Vol. 30, n. 2 (May, 1978), p. 263.

Norris, Fred, 'Italian feast', *Birmingham Evening Mail*, 6 marzo 1991.

Peter, John, 'Exploding the Italian connection', *The Sunday Times*, 30 giugno 1991.

Polidori, Paola, 'L'intatto valore di Filumena', *Il Messaggero*, 3 novembre 2007.

Porro, Maurizio, 'Insuperabile Titina, Sofia la più sexy. L'attrice britannica in scena con rabbia. Ma manca la forza del dialetto', *Corriere della sera*, 10 ottobre 1998.

Quadri, Franco, 'Calibano in marionetta', *La Repubblica*, 17 novembre 1990.

Rizzo, Frank, 'Souls of Naples', *Variety*, 15 aprile 2005.

Rodgers, Jo, 'Emotions bubble in real dish of a play', *Sutton Coldfield Observer*, 22 marzo 1991.

Saurel, Renée, 'Madame Filoumé', *Les Lettres Françaises*, 6 novembre 1952.

Schmidt, Michael, 'A lukewarm dish', *Daily Telegraph*, 11 marzo 1991.

Sommet, Elyse, 'Souls of Naples', *CurtainUp*, April 2005.

Spencer, Charles, 'La Grande Magia', *The Daily Telegraph*, 17 luglio 1995.

Spencer, Charles, 'Glorious Dench gives a touching, comic view into the human heart', *Daily Telegraph*, 9 ottobre 1998.

Spindle, Les, 'Napoli Milionaria', *Back Stage West*, 27 giugno 2002.

Stedman, Jane W., 'Saturday, Sunday, Monday by Eduardo De Filippo', *Educational Theatre Journal*, Vol. 26, N. 1 (Mar. 1974), p. 118.

Tinker, Jack, 'Le Grande Magia', *Daily Mail*, 17 luglio 1995.

Tricomi, Antonio, 'Eduardo & Turturro scena per internazionale per attori e miti', *La Repubblica* (Napoli), 27 settembre 2005.

Truzzi, Gianni, 'Believing in Magic', *Seattle Weekly*, 31 ottobre 2001.

Vivarelli, Nick, 'John Turturro goes back on his roots', *Variety*, 7 settembre 2009.

Wardle, Irving, 'Napoli Milionaria', *Times*, 9 maggio 1972.

Wardle, Irving, 'Ducking Out', *Times*, 10 novembre 1982.

### **Altri contributi**

AA.VV., *Shakespeare e il teatro di figura in Europa: prima indagine su un repertorio: con alcuni interventi sul teatro di figura, il teatro ragazzi, il cinema e cinema d'animazione, il fumetto* (Mezzano: Compagnia drammatico vegetale, 1983).

AA.VV., *Andrea Perrucci, in Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo* (Firenze: Franco Cesati Editore, 2006).

Allegri, Luigi, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette* (Parma: Centrostudi e archivio della comunicazione, 1978).

Anonimo, 'Neapolitan Crazy Gang Visits Paris Theatre Festival', *Times*, 4 giugno 1963.

Anonimo, 'World Theatre', *Times*, 2 dicembre 1963.

Anonimo, 'Italian Theatre Man in London', *Times*, 26 febbraio 1964.

- Anonimo, 'A Glimpse of Commedia dell'Arte', *Times*, 8 aprile 1964.
- Anonimo, 'Farce and Proper Kind of Laughter', *Times*, 22 maggio 1964.
- Artioli, Umberto, Bene, Carmelo, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* (Milano: Medusa, 2006).
- Baldini, Gabriele, *La tradizione letteraria dell'Inghilterra medievale* (Torino-Roma: ERI, 1958).
- Baldini, Gabriele, *Le tragedie di Shakespeare* (Torino-Roma: ERI, 1959).
- Baldini, Gabriele, *Il dramma elisabettiano* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962).
- Baldini, Gabriele, *Le fonti per la biografia di William Shakespeare* (Firenze: Le Monnier, 1963).
- Baldini, Gabriele, *Manualetto shakespeariano* (Torino: Einaudi, 1964).
- Baldini, Gabriele, *La poesia tragica di Shakespeare* (Torino-Roma: ERI, 1969).
- Bassnett, Susan, *Translation Studies* (London: Routledge, 1988).
- Bassnet, Susan, Lefevere, André, *Translation, History and Culture* (London-New York: Continuum Intl Pub Group, 1995).
- Bene, Carmelo, *Opere – Con l'Autobiografia d'un ritratto* (Milano: Bompiani, 2002).
- Bene, Carmelo, *Contro il cinema* (Roma: Minimum Fax, 2011).
- Bene, Carmelo, Deleuze, Gilles, *Sovrapposizioni* (Macerata: Quodlibet, 2002).
- Birdwhistell, Ray, *Kinesics and Context* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970).
- Boas, Frederick S., *Shakespeare and his predecessors* (London: John Murray, 1896).
- Boughton, Harrison Charles, *Katherine K. Davis: life and work* (Ann Arbor: University Microfilms, 1977).
- Burbank, Rex, *Thornton Wilder* (New York: Twayne Publishers, 1961).
- Camasio, Sandro, Oxilia, Nino, *Addio giovinezza!* (Ivrea: Ditta Francesco Viassone, 1915).
- Cappuccio, Ruggero, *Shakespea Re di Napoli* (Torino: Einaudi, 2002).

Cecchi, Doretta, *Attori di legno: la marionetta italiana tra '600 e '900* (Roma: Palombi, 1988).

Cipolla, Alfonso (a cura di), *I fili ritrovati: prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Atti del Convegno tenuto a Cividale del Friuli nel 2003 (Torino: SEB, 2004).

Conte, Tonino, *L'amato bene* (Torino: Giulio Einaudi, 2002).

Craig, Zeno, *Venti anni del Teatro Bellini. 1988-2008* (Napoli: Bellini Editrice, 2008).

Current-Garcia, Eugene, *O. Henry* (New York: Twayne Publishers, 1965).

Daubeny, Peter, *My World of Theatre* (London: Jonathan Cape, 1971).

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milano: Bompiani, 2003).

Elemes, Simon, *Talking for Britain- A Journey through the Nation's Dialect* (London: Penguin Books, 2005).

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd* (London: Penguin Books, 1961).

Fiore, Enrico, 'Bammenella sbarca a New York', *Il Mattino*, 26 settembre 2005.

Giacchè, Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (Milano: Bompiani, 2007).

Gisolfi D'Aponte, Miriam, 'La cantata dei pastori: A Neapolitan Nativity Play of Mixed Genre', *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 4 (Dec., 1973).

Grignaffini, Giovanna, *René Clair* (Firenze: La Nuova Italia, 1980).

Hall, Edward T., *The Hidden Dimension* (New York: Doubleday, 1966).

Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature* (London: Croom Helm, 1985).

Holmes, James S., Lambert, Jose, Van de Broeck, Raymond (editors), *Translation: New Perspectives in Literary Studies* (Leuven: ACCO, 1978).

House, Jane, Attisani, Antonio (editors), *20th Century Italian Drama* (New York: Columbia University Press, 1995).

Hughes, Arthur, Trudgill, Peter, *English Accents and Dialects* (London: Edward Arnold, 1987).

- Invernici, Arturo, Signorelli, Angelo (a cura di), *René Clair* (Bergamo: Stamperia Stefanoni, 2008).
- Johnston, David, *Stages of Translation* (Bath: Absolute Classics, 1996).
- Keller, R.E., *German dialects* (Manchester: M University Press, 1979).
- Kott, Jan, *Shakespeare nostro contemporaneo* (Milano: Feltrinelli, 2004)
- Kuhiwczak, Piotr, Littau, Karin (editors), *A Companion to Translation Studies* (Clevedon: Multilingual Matters, 2007).
- Labère, Nelly (dir.), *Jacques Audiberti: l'imaginaire de l'éclectique* (Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux 2010)
- Lefevere, André, *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame* (London-New York: Routledge, 1992).
- Littlefield Smith, Hazel, *Lord Dunsany: King of Dreams – A Personal Portrait* (New York: Exposition, 1959).
- Lüthi, Monika, 'Tanti auguri, Ettore Cella!', *Swissinfo*, 17 settembre 2003.
- Mangini, M., 'Peppino, il battagliero, va a Parigi per il Festival Mondiale del Teatro', *Il Mattino*, 3 maggio 1963.
- Marini, Stephen A., *Sacred Song in America: Religion, Music and Public Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 2003).
- Marotta, Giovanna, Barth, Marlene, 'Acoustic and sociolinguistic aspects of lenition in Liverpool English', *Studi Linguistici e Filologici Online*, 3, 2.
- Meldolesi, Claudio, Molinari, Renata M., *Il lavoro del Dramaturg* (Milano: Ubulibri, 2007).
- Miller, John, *Ralph Richardson – The Authorized Biography* (London: Pan Books, 1995)
- Miller, John, *Judi Dench – With a Crack in her Voice* (London: Orion, 1998).
- Mitry, Jean, *Rene Clair* (Paris : Ed. Universitaires, 1960).
- Monaco, Vanda, *La contaminazione teatrale* (Bologna: Patron, 1981).
- O'Connor, Garry, *Ralph Richardson – An Actor's Life* (London: Methuen, 1999).
- O. Henry, *Racconti*, traduzione dall'inglese di Giacomo Prampolini (Milano: Treves, 1931).

- O. Henry, *The complete works*, (Garden City: Doubleday & Company, 1953).
- O. Henry, *The Gift of the Magi*, dramatized by Anne Coutler Martens (Woodstock: The Dramatic Publishing Company, 1963).
- Oxman, Steven, 'Marionette Macbeth', *Variety*, 19 Marzo 2007.
- Paratore, Ettore, 'Seneca autore di teatro', *Dioniso*, vol. LII, 1981, pp. 29-34.
- Parvini, Neema, 'N.F. Simpson and The Theatre of the Absurd', *Platform*, Vol. 3, N. 1, Spring 2008, pp. 22-39
- Perteghella, Manuela, 'Language and politics on stage: Strategies for translating dialect and slang with references to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved*', *Translation Review*, vol. 64, 2002, pp. 45-53
- Petyt, K.M., *The Study of Dialect – An Introduction to Dialectology* (London: Andre Deutsch, 1980).
- Renato Raffaelli, 'Il finale dell'*Aulularia* di Peppino De Filippo. Tra Plauto, Codro Urceo e Molière', *Dionysus ex machina*, 2 (2011), pp. 293-310.
- Reiter, Seymour, Goldberg, Jerry, *The Gift of the Magi*, based on O. Henry (Woodstock: Dramatic Publishing Company, 1977).
- Rey-Mermet, Theodule, *Il Santo del secolo dei lumi: Alfonso de' Liguori* (Roma: Nuova Città, 1983).
- Rossi, Giuliana, *I miei anni con Carmelo Bene* (Firenze: Edizioni della Meridiana, 2005)
- Rotondi, Armando, 'Tra cinema, pittura, teatro, musica e scienza: Greenaway o della contaminazione', *Stratagemmi – Prospettive teatrali*, N. 9, aprile 2009, pp. 237-255.
- Rotondi, Armando, 'Peppino De Filippo traduttore e adattatore di Plauto', in Pasquale Sabbatino, Giuseppina Scognamiglio (a cura di), *Per Peppino De Filippo Attore e Autore* (Napoli: ESI, 2010), pp. 293-322.
- Rubino, A., Vito, A., Gritti, P., *Nessi*, 4-5, ottobre 1986-febbraio 1987, p. 13.
- Saba, Cosetta G., *Carmelo Bene* (Milano: Editrice Il Castoro, 2005).
- Santoyo, J.C. 'Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología', in L. García Lorenzo, (a cura di), 'Traducir a los clásicos', *Cuadernos de Teatro Clásico*, Vol. 4, 1989.



- Savin, Maynard, *Thomas William Robertson: His Plays and Stagecraft* (Providence: Brown University Press, 1950).
- Schröder, R.A., 'Fünf Forscher protestieren gegen Rothes Shakespeare', *Die Zeit*, 18 aprile, 1959, p. 6.
- Scognamiglio, Giuseppina (a cura di), *Sullo scrittoio di Partenope – Studi teatrali da Matriani a Viviani* (Napoli: ESI, 2006).
- Scolnicov, Hanna, Holland, Peter (editors), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Setti, Athos, *La fortuna si diverte* (Firenze: Libreria del Teatro, 1948).
- Shakespeare, William, *La tempesta*, trad. di Cesare Vico Lodovici (Torino: Einaudi, 1953).
- Shakespeare, William, *La tempesta*, trad. di Salvatore Quasimodo (Torino: Einaudi, 1956).
- Shakespeare, William, *La tempesta*, rielab. e trad. di Tato Russo (Napoli: Bellini Editrice 1991).
- Snell-Hornby, Mary, Jettmarová, Zuzana, Kaindl, Klaus (editors), *Translation as Intercultural Communication* (Amsterdam: John Benjamins, 1997).
- Soncini, Alberto, 'Fottersene di Shakespeare. Carmelo Bene in televisione', *Cineforum* 437, Anno 44, N. 7, Agosto/Settembre 2004.
- Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1975).
- Torop, Peeter, *La traduzione totale. Tipi di porcesso traduttivo nella cultura*, a cura di Bruno Osimo (Milano: Hoepli, 2010).
- Tosi, Laura, Bassi, Shaul (editors), *Visions of Venice in Shakespeare* (Farnham-London: Ashgate, 2011).
- Trezzini, Lamberto, *Una storia della Biennale Teatro (1934-1995)* (Venezia: Marsilio, 1999).
- Trewin, Ion, 'Peter Daubeny: World Theatre's inspiration', *Times*, 3 marzo 1973.
- Tryambak Joshi, Sunand, *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination* (New Jersey: Greenwood Press, 1995).
- Tydeman, William (editor), *Plays by Tom Robertson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre* (Paris: Édition Sociales, 1982).
- Venuti, Lawrence (editor), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (London: Taylor & Francis, 1992).
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (London-New York: Routledge, 1995).
- Venuti, Lawrence, (editor), *The Translation Studies Reader* (London-New York: Routledge, 2004).
- Viviani, Raffaele, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, A. Lezza, P. Scialò, 3 Voll. (Napoli: Guida, 1988).
- Wardle, Irving, 'Theatrical Naples', *Times*, 14 maggio 1968.
- Wardle, Irving, 'The Metamorphoses of a Wandering Minstrel', *Times*, 2 maggio 1973.
- Watts, R.J., Weidmann, U. (editors), *Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday* (Tübingen: Narr, 1984).
- Werlen, Iwar (Hrsg.), *Probleme der Schweizerischen Dialektologie* (Fribourg: Edition Universitaires Fribourg, 1985).
- Wilder, Thornton, *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act* (New York: Coward-McCann, 1931).
- Wilder, Thornton, *Our City* (New York: Harper and Brothers, 1935).
- Zatlin, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation* (Clevedon: Multilingual Matters 2005).
- Zuber, Ortun (editors), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (Oxford: Pergamon Press, 1980).