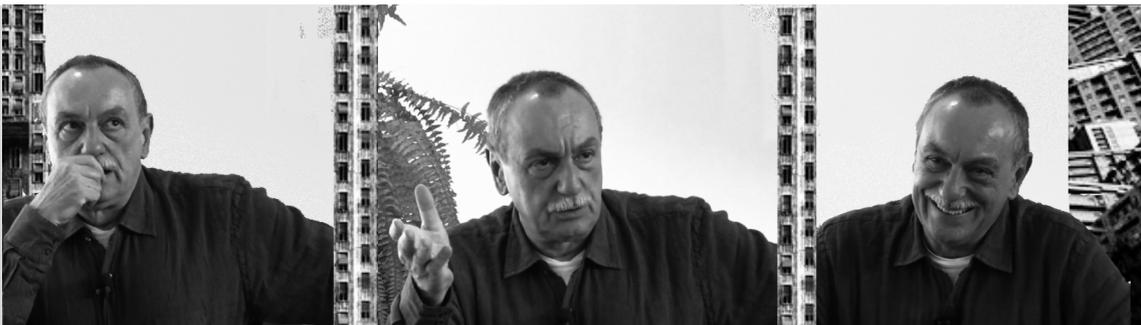


Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 30 maggio 2011



LUCA DE FILIPPO, FIGLIO D'ARTE



Intervista realizzata nell'ambito del corso di Editoria multimediale per lo spettacolo tenuto dalle professoresse Antonella Ottai e Paola Quarenghi nell'anno accademico 2010-2011, in collaborazione con ArtDigiland.com.

Trascrizione a cura di Francesco Carini

Studenti iscritti al corso: Gianni Alvino, Giulio Bartolozzi, Giovanni Canneva, Lidia Cheresharova, Stefano Crupi, Francesca D'Alisera, Giovanna Del Pezzo, Mirko Lambiase, Marina Melli, Elisa Scala, Antonio Zito.

Buongiorno e grazie per aver accettato il nostro invito.

Grazie a voi di sopportarmi.

Iniziamo parlando della sua ultima regia Le bugie con le gambe lunghe. Cosa l'ha interessata di questo lavoro e come ha affrontato la messa in scena?

Ho deciso di mettere in scena *Le bugie con le gambe lunghe* dopo l'esperienza fatta con Francesco Rosi... Per parecchi anni, dal 2003, abbiamo messo in scena *Napoli milionaria*, *Le voci di dentro* e *Filumena Marturano*. *Le bugie con le gambe lunghe* è stata scritta parallelamente a quest'ultima. Cercavo un'altra commedia la cui rappresentazione mi potesse interessare. Rosi non poteva dirigerla perché troppo faticoso alla sua età. Tra poco compie ottantanove anni... Non è uno scherzo. E così mi sono ritrovato a dover fare la regia, cosa che non amo particolarmente. Mi piace di più lavorare come attore, essere diretto. Detto questo, ho letto *Le bugie con le gambe lunghe*, e mi sono molto divertito a fare un parallelo tra la commedia e quello che sta accadendo oggi in Italia. Penso, cioè, a questa enorme massa di bugie che ci sta sommergendo tutti. Non è cambiato niente, assolutamente nulla. Dico questo perché molto spesso si dice: «Eduardo... Un premonitore». Non credo che Eduardo prevedesse il futuro, semplicemente sapeva analizzare il suo presente, in modo preciso, con occhi saggi ed estremamente curiosi. Si è trovato di fronte qualcosa che esisteva allora ed esiste ancora oggi: l'ipocrisia. La menzogna viene usata come arma per ottenere quello che si vuole. Quindi ho messo in scena *Le bugie con le gambe lunghe*. Ho chiamato come scenografo Maurizio Fercioni, che è un mio amico, formatosi all'Accademia di Brera, quindi con una grandissima esperienza. Poiché è da poco morto Enrico Job, mi sono ritrovato senza il professionista che aveva lavorato con me e Francesco Rosi per molti anni. Con Fercioni abbiamo iniziato quest'esperienza. Devo dire che è andata molto bene, abbiamo avuto un riscontro di pubblico molto gratificante e delle critiche molto favorevoli. In qualche modo abbiamo messo d'accordo tutti... E questo un po' mi spaventa... perché quando metti d'accordo tutti c'è qualcosa che non va.

In un'intervista, se non erro a «La Stampa», lei dichiarava che c'è una netta differenza tra le bugie dei bambini e quelle dei grandi...

Partiamo dal titolo: *Le bugie con le gambe lunghe*, e non *Le bugie hanno le gambe lunghe*... È implicita una differenza sostanziale, nel senso che ci sono bugie con le gambe corte e bugie con le gambe lunghe. Le bugie con le gambe lunghe sono quelle degli adulti. Questi ultimi, rispetto ai bambini, hanno potere. In poche parole il papà e la mamma hanno potere su un bambino piccolo, i politici hanno potere sul popolo, volendo fare un parallelo molto semplice. E quindi quelli che hanno potere possono dire bugie che avranno le gambe lunghe, perché nessuno di noi è in grado di dire il contrario se non entrando in una contrapposizione molto forte. Si vede oggi, no? È molto chiaro quello che sta succedendo. Invece le bugie dei bambini, quelle che hanno le gambe corte, sono quelle che poi arriva il papà e dice: «Che hai fatto, mi hai detto una bugia?». E gli dà uno scappellotto. Se no anche quella sarebbe una bugia con le gambe lunghe... Perché chi ha detto una bugia non ha interesse a farla scoprire. Quindi il problema è: «la scoprono o non la scoprono?». Quelle con le gambe lunghe non vengono scoperte per convenienza, per quieto vivere, per connivenza. Per tante ragioni facciamo finta che siano verità.

Per quanto riguarda gli altri spettacoli di cui parlava prima, come Napoli milionaria, Le voci di dentro, Filumena Marturano, ci diceva che ha collaborato con Francesco Rosi. Vorremmo sapere qualcosa di più su quest'esperienza. Che cosa le ha dato?

Francesco mi ha dato tantissimo. Nel senso che dalla scomparsa di Eduardo, che è stato il mio primo regista, con una forza intellettuale e morale sconfinata, io ho lavorato con altri registi... ma non si possono fare paragoni! In Francesco Rosi ho trovato quell'integrità morale e quella serietà che avevo riscontrato solo in Eduardo. Quindi, in qualche modo, dopo tantissimi anni ero davanti a una persona che non era un mio pari, perché alla fine i registi che hanno la tua età li consideri persone al tuo livello. Avevo di nuovo incontrato un maestro, nel vero senso della parola, qualcuno che consideravo dieci gradini sopra di me. A quel punto mi sono totalmente affidato senza muovere critiche al suo operato e automaticamente mi son trovato un'altra volta attore. Lui mi ha permesso di ritrovare il desiderio di essere "sintetico" nella recitazione, che vuol dire non andare prima in una direzione poi in un'altra, cercare effetti... No! Piuttosto lavorare sull'essenzialità. In *Filumena*, in *Napoli milionaria*, il lavoro era quello di raccontare una storia. Il mio lavoro di attore, era quello di portare una parola dal palcoscenico al pubblico. Se si fa questo, si ha una propria ragion d'essere; se invece lo fai solo per te stesso, il mestiere d'attore diventa un po' meno interessante. Questo mi ha restituito Francesco Rosi, dopo tantissimi anni, ed era quello di cui avevo veramente bisogno.

Le opere di questa trilogia hanno tutte una valenza fortemente sociale. Crede che questa funzione sia ancora valida oggi oppure riguarda un tempo passato, che non c'è più?

Prima di tutto non è compito mio dirlo. È come se dovessi dire: «Ah, le commedie di Eduardo sono ancora estremamente interessanti, valide e parlano alla contemporaneità». Non è quello che devo fare io. Io riscontro e vedo nel pubblico un estremo interesse nel momento in cui assiste a una commedia di Eduardo, non solo quand'è messa in scena da me, ma anche quand'è messa in scena da altri attori. Questo è già un sintomo importante della forza teatrale del testo. Poi in queste commedie c'è ancora tanto racconto di noi stessi, tante cose che avvengono ancora. Come dicevo prima, per quanto riguarda *Le bugie con le gambe lunghe*, realmente la società non è cambiata di nulla da un punto di vista morale, intellettuale, di solidarietà tra le persone... Siamo sempre a tanto così dalla guerra e questo vuol dire che l'uomo non ha capito ancora niente. Nel teatro Massimo di Palermo, sopra l'ingresso, c'è scritto: «Vano delle scene è il diletto ove non miri a preparar l'avvenire». Queste parole io le ritrovo nella Commedia di Eduardo. Cioè, sono commedie scritte anche per dilettere, quindi «Vano delle scene è il diletto ove non miri a preparar l'avvenire». Secondo me, noi operatori teatrali dovremmo sempre tenere presente questo quando decidiamo di mettere in scena qualcosa.

Ripercorrendo la sua carriera si vede che lei ha privilegiato la grande commedia, mettendo in scena opere di altri autori importanti, come Molière e Beckett. Come spiega la scelta di affrontare questi due autori in particolare.

Sì, ho messo in scena tanti loro testi... Credo di aver rappresentato Molière nell'85. Facevo *Uomo e galantuomo*, di cui avrebbe dovuto fare la regia Eduardo, però morì a ottobre, a inizio stagione teatrale, e quindi subentrai io alla regia. Siccome avevo tanto lavorato con mio padre, decisi di mettere in scena qualcosa che non era suo, perché avevo fatto tanti "Eduardo", tanti "Scarpetta". Volevo fare anche altre cose e ho fatto riferimento a Molière, perché anche lui, come Eduardo, era autore e capocomico. Lavorava sempre con gli stessi attori facendo commedie diverse. Allora mi sono divertito a vedere se questa similitudine reggeva. Con gli stessi attori con cui avevo fatto *Uomo e galantuomo*, ho messo in scena il *Don Giovanni* di Molière, proprio con la stessa identica compagnia. E ho visto che questo travaso era possibile, perché erano due autori che venivano da una tradizione molto simile. Ho scelto Don

Giovanni per ragioni psicologiche, perché Don Giovanni è dominatore, è giovane. Si sente padrone della natura, del mondo, di se stesso e degli altri. E in quel momento, morto mio padre, io mi sentivo totalmente libero perché avevo uno slancio molto forte e mi sono veramente immedesimato in questa figura, padrone di se stesso, padrone della natura fino a sfidare la morte. Tant'è vero che sono arrivato alla prima come un vero Don Giovanni, senza aver imparato la parte a memoria, perché mi sono sentito superiore anche allo stesso autore. Era un momento... che per fortuna è passato! Detto ciò, è stato veramente terribile, perché stare in scena e non sapere la parte è durissimo, ma è stata anche una bella lezione. Mi ricordo solo una cosa, che venne Isa Danieli dopo la prima, entrò nel mio camerino e mi disse «Non lo fare più». Deve essere stato un disastro totale. Posso dire che oggi non interpreterei più Don Giovanni, ma farei Sganarello per tutta la vita. Prima davo ragione a Don Giovanni, oggi a Sganarello.

Poi ho fatto Pinter, *Aspettando Godot*, Cerami, la Wertmüller, Nikolai Erdman con *Il suicida*. Tutti autori che m'interessavano molto e m'interessano tuttora. L'unico modo per poter studiare un autore è quello di metterlo in scena, per capire il suo universo, per poterlo approfondire. Una cosa è leggere, una cosa è lavorare su un testo... È diverso. Molto spesso mi sono trovato a mettere in scena degli spettacoli per mia curiosità, per il mio desiderio di conoscere altri mondi, di conoscere altri modi di pensare, in altre parti del pianeta e spero non finirà qua. Però, nello stesso tempo, oggi sento il desiderio molto forte di tornare alla tradizione. Non solo la tradizione di Eduardo, ma la mia, quella napoletana di un certo tipo. Perché sento il desiderio e la necessità di non perdere la nostra identità, di farla conoscere a chi ha altre tradizioni alle spalle. Questo secondo me può essere interessante in questo momento: uno scambio di idee rimanendo radicati...

Purtroppo di Napoli vengono evidenziate sempre gli aspetti negativi, rispetto a quelli positivi...

Noi non siamo un fanalino di coda! Noi siamo avanti in tutto, anche nella "mondezza". Se si pensa che siamo il fanalino di coda perché c'è la "mondezza" non si è capito niente. Noi siamo l'avanguardia... Cioè se non si sta attenti, tutte le città si ridurranno come Napoli... Siamo l'avanguardia del futuro. Questa è la verità. La delinquenza, la violenza, la sporcizia, la disoccupazione, sono tutti problemi che non esistono solo a Napoli. È che a Napoli sono dilatati in questo momento. Non ci vuol niente a ridurre un popolo come si è ridotto quello partenopeo. È un orgoglio di città. Essere napoletani non vuol dire "A pizza, ecc..." o anche essere simpatici! Vuol dire essere seri! Vuol dire ricordarsi di

quello che è successo a Napoli, delle persone che vi sono nate e che hanno lavorato con il proprio intelletto, con la propria arte. Perché a Napoli sono nate persone veramente straordinarie. Bisogna recuperare questo orgoglio, per potere in qualche modo rimboccarsi le maniche, perché poi come si dice. «Chi di speranza vive, disperato muore!». Bisogna rimboccarsi le maniche e decidere qual è il nostro futuro.

Quanto conta il pubblico nel suo processo di messa in scena? Quanto ne tiene conto durante la fase di preparazione dei suoi lavori?

Conta moltissimo, perché io vengo da una scuola in cui il pubblico era il momento finale di uno spettacolo. Poi ci sono altre scuole che sono nate successivamente, in cui il pubblico è un momento marginale, ma nello stesso tempo devi sempre avere un punto di riferimento per il tuo lavoro. Il mio punto di riferimento è il pubblico! Altri punti di riferimento per gli attori possono essere la critica, il teatro di Stato, cioè i teatri stabili. Per me è il pubblico. Io lavoro per il pubblico e ho la necessità di stare molto attento, mediando le mie scelte. Mi spiego meglio. Mi piacerebbe fare tante cose ma devo stare attento a proporle. *Aspettando Godot* è una scelta abbastanza complessa rispetto alla mia platea e quindi la rappresentazione diventa più impegnativa. Un'opera di Pinter è una scelta più complessa rispetto alla tradizione di teatro che porto avanti usualmente. Quindi sto attento alla messa in scena e faccio in modo che ci sia una minima possibilità di interessare i miei spettatori. Ciò non vuol dire puntare a farsi accettare, ma almeno è necessaria un'attenzione. È la cosa che io faccio come attore quando sto in palcoscenico. Per quanto mi riguarda, quando entro in scena è come se entrassi in un salotto privato, con dieci, dodici persone sconosciute che sono arrivate prima... Da ultimo arrivato entro in punta di piedi, non con violenza, con un forte slancio. Cerco di capire chi ho davanti, di cominciare e poi timidamente creo i rapporti. In scena, il mio modo di recitare è questo: avvicinare il pubblico timidamente, e lentamente attirare un interesse sempre maggiore. A volte ci si riesce, a volte no. Una tua parte sta sul palcoscenico, un'altra tua parte sta col pubblico. Questo è necessario, almeno per me. Cioè io calibro la mia recitazione a seconda della serata e della gente che ho davanti. So esattamente quando devo lavorare in un certo modo, quando devo cambiare la mia recitazione in corso d'opera, perché sento che c'è qualcosa che non va, e allora devo recuperare.

Quali altri tipi di autori pensa di rappresentare in futuro?

Prima di tutto tra qualche anno vorrei fare Pirandello, m'interessa molto. Mi piacerebbe metterlo in scena e recitarlo. Sono sicuro che sarà molto interessante.

Volevo farle qualche domanda riguardo il suo ruolo di attore. Facciamo qualche passo indietro. Qual è stato il suo primo ruolo da adulto e che senso ha avuto nella sua formazione?

Io ho una storia particolare, nel senso che, essendo figlio d'arte, mi sono avvicinato al mestiere dell'attore in modo diverso rispetto alla maggioranza degli altri ragazzi che vogliono fare questo... I figli d'arte sono pochi e soprattutto stanno diminuendo anno dopo anno. Quindi il mio approccio con il teatro è stato di tipo graduale, nel tempo. Sono nato da una famiglia che faceva teatro, che a sua volta era nata in una famiglia che faceva lo stesso. Io terza generazione e sono orgoglioso di questo. Quindi è qualcosa che per me è molto naturale. Immaginate un bambino di quattro, cinque anni che comincia a frequentare uno spazio, un posto dove il macchinista ti crea come giocattolo diciassette-diciotto anni, non ricordo neanche come... Credo che ci sia stato lo zampino di mio padre. Mi sono divertito a recitare, ma nello stesso tempo non davvo importanza a questo. Nei primi anni, in *Natale in casa Cupiello* ero quello che recitava: «Se non mi prendo un poco di caffè mi addormento all'erta, all'erta». Io ed un altro ragazzo dovevamo aspettare il terzo atto. Col sacro fuoco dei giovani attori andavamo a giocare a flipper al bar durante la rappresentazione. Poi guardavamo l'ora e toccava a noi. Questo è stato il mio primo approccio con il teatro, di grande spensieratezza, assolutamente di nessun peso, di nessun desiderio di voler dare un significato al lavoro dell'attore, diverso da quello di un mestiere qualunque. È una cosa che qualunque ragazzo può affrontare, ma con grande leggerezza, allegria, spensieratezza. Trovo che sia molto bello e poi mi sono divertito veramente tanto. Poi lentamente cominciano le responsabilità, si diventa uomini, persone che hanno un po' più di esperienza e quindi devi dare un significato al tuo lavoro. Sennò non ha senso. Allora cominci a leggere, ad approfondire. Io ho passato una bellissima giovinezza spensierata. Di questo sono grato alla mia vita.

È stato comunque un grande apprendistato con suo padre.

Assolutamente anche quello, ma senza che io mettessi in discussione nulla. Sono stato un apprendista perfetto, cioè con un rapporto maestro-allievo, quindi senza discutere! Non c'era dentro la mia testa necessità di critica, non esisteva

perché ho sempre pensato e penso ancora oggi che c'è un momento dell'apprendimento ed il momento della critica. Tutti e due insieme secondo me non funzionano, ma ci vogliono i bravi maestri perché succeda questo.

Quindi, dopo questo lungo apprendistato lei è diventato capocomico. Quella è stata una nuova esperienza?

Ma no, è stata un'esperienza consequenziale rispetto a quello che mi è successo. Quando io ho iniziato a lavorare con mio padre, ero, come ho detto, molto spensierato. Poi mio padre, a cui sono molto grato, dopo dieci, undici anni mi ha dato la possibilità, grazie alla fase di apprendimento di cui dicevo prima, di sperimentare tutti i settori del teatro. Quindi c'è stato un momento in cui uscivo da teatro a mezzanotte e mezzo e rientravo alle 10 del mattino perché mi occupavo di tutto, dalla recitazione alle luci, dal montaggio della scena al botteghino, all'amministrazione. E tutto questo mi ha dato la possibilità di conoscere molto bene tutti i vari settori che compongono il teatro. E quindi, quando poi mio padre si è ritirato dalla scena io mi sono detto: «Ma adesso che faccio? Vado scritturato in un'altra compagnia?». Così ne ho parlato con lui ed abbiamo deciso, anche questa volta insieme, o forse ancora lui per me, che non era il caso. Mi ha detto: «Oramai tu hai un'esperienza per cui puoi condurre una compagnia». Quindi, il 17 gennaio del 1980 ho cominciato, senza discontinuità, passando dalla compagnia di Eduardo alla mia compagnia durante la stessa stagione teatrale. Ho debuttato a Firenze con *La donna è mobile* di Vincenzino Scarpetta, come capocomico, come attore. Certamente mio padre mi ha prestato i soldi per fare questo, ma io glieli ho ridati!

Era spaventato?

No, mai!

Ed il suo rapporto con gli attori?

Adesso, buono. Tornando al discorso di *Don Giovanni*, quando si è giovani ed arroganti a volte le cose non funzionano benissimo, ma per colpa tua, non per colpa degli altri.

Pensa di lavorare meglio con i giovani attori o con gli attori con esperienza alle spalle?

Ne *Le voci di dentro* e ne *Le bugie con le gambe lunghe*, ho attori di varie età, dai giovanissimi ai figli d'arte di una certa età come Anna Fiorelli, la figlia di Nunzia Fumo. Devo dire che mi trovo bene con tutti. Però, tornando a Eduardo, lui capì giustamente che a una certa età bisogna contornarsi dell'entusiasmo dei giovani, della loro vitalità e dare in cambio l'esperienza di una persona che ha vissuto. Questo lo capisco oggi, insomma capisco che è bello come scambio, è molto interessante.

Consiglierebbe ad un genitore di iniziare molto presto il proprio figlio al teatro?

Non lo farei mai, non consiglierei a nessuno di fare teatro. I miei figli non fanno teatro, non ci penso proprio. In una nazione come l'Italia, in cui il teatro non è considerato assolutamente dalla politica e neanche dagli intellettuali, non posso consigliare ad uno dei miei figli e a dei ragazzi giovani di fare una scelta così complessa in questo momento. La vita è breve, non lunga. Berlusconi è entrato in politica da quindici anni se non di più, forse diciotto, ed io ho dato diciotto anni della mia vita a questi personaggi. Sono troppi, non posso consigliare a mio figlio che gli succeda la stessa cosa. Non lo posso fare in piena coscienza. Quindi o cambia l'Italia o attori non ce ne saranno più.

Potrebbe parlare delle sue origini teatrali, raccontare un poco anche le tue brevissime esperienze di teatro e la tua vita di teatro da bambino, perché ha cominciato in effetti prestissimo: sette anni.

Ho iniziato a sette anni con *Miseria e nobiltà*, una commedia scritta da Eduardo Scarpetta, che era mio nonno; recitavo la parte di Peppiniello, il bambino che diceva: «Vicienzo m'è pate a me». Di quell'esperienza non ricordo assolutamente nulla, probabilmente è stata un'esperienza molto traumatica perché non ne ho memoria, come se non fosse avvenuta. Proprio nulla. Mi hanno raccontato qualche cosa del debutto all'Odeon di Milano, che oggi è una multisala. Ricordo vagamente mia madre che m'insegnava la parte e quindi con lei ripassavo a memoria, ma niente più di questo... Facevamo una tournée, cioè non è stata una sera solamente, ma parecchi mesi. Chiaramente dovevo anche studiare per la scuola, quindi diciamo che le cose funzionavano in questo modo: quando mio padre con la sua compagnia era a Roma, il giovedì e la domenica, e si facevano le pomeridiane, lui mi scriveva delle piccole parti aggiunte durante

lo spettacolo. In *Sabato, domenica e lunedì* c'è Donna Rosa Priore che prepara il ragù. E quindi lui faceva arrivare al primo atto un bambino piccolo, il garzone dell'alimentari, che le portava la spesa. Quella particina era stata aggiunta per me e la facevo il giovedì e la domenica. Poi tante altre piccole partecipazioni come in *Tre cazune fortunate*. Infine chiaramente, quando si sono intensificati gli studi, ho dovuto rinunciare finché non ho iniziato a diciotto anni da professionista, non smettendo più. Il 3 giugno compio sessantatré anni.

Aggiungiamo qualcosa riguardo alle tecniche dell'attore, visto che lei ha debuttato con Scarpetta, quindi sempre con ruoli comici. Diciamo che il ruolo dell'attore comico è quella forse che le è più congeniale, in cui esce fuori di più il suo talento.

Vorrei chiarire una cosa, che è alla base della recitazione. Non c'è differenza tra un attore comico ed uno drammatico. È un gioco che consiste nell'imbrogliare il pubblico. È molto semplice, ma è quello il divertimento dell'attore. Per farmi capire: se non c'è questo gioco d'imbrogliare il pubblico non sei un attore. Ma per ottenere questo bisogna essere capaci di un forte cinismo. Non so come spiegarmi meglio. Secondo me questo mestiere si è perso quando si è deciso che l'attore non sia più seppellito in terra sconsecrata. L'attore deve essere irriverente, uno che prende in giro la gente, anche nel dramma.

Quindi deve accettare il gioco in tutte le sue forme...

Qual è il gioco? Io ti farò piangere. Va bene, hai visto? Hai pianto! Sono stato bravo. Questo è l'attore... Poi dietro di lui c'è l'uomo, che decide cosa farà l'attore, quali saranno le scelte che porterà sul palco. Quelle sono importanti e serie... Ma sulla scena è un gioco.

Come si riesce a far ridere il pubblico? È un imbroglio, quindi?

È un divertimento, io uso la parola imbroglio per dare un senso, ma non so come si fa.

Buster Keaton diceva che per fare ridere il pubblico ci sono quasi delle regole matematiche.

È vero, è così.

Ci sono dei momenti precisi.

È vero, ci sono delle regole fondamentali, precise, ma non le saprei elencare.

Perché lei è un figlio d'arte?

Forse per questo, ma non le so decodificare. Conosco poche regole, però so che ci sono due modi di far ridere, due filoni. Uno è legato alla comicità di situazione e l'altro a quella dell'attore. Sono due modi diversi ma che non possono convivere. Infatti nella *situazione* tu sei un semplice attore e la gente ride perché quella battuta è stata scritta in un certo modo e più si è seri a mettere in scena quella situazione in quel momento, più la gente ride. Poi c'è l'attore comico. Sono due cose totalmente diverse. Qui ci arrivo, oltre no. Non chiedetemi come si fa.

Il ruolo in cui si è maggiormente divertito fra tutti quelli che ha fatto?

Mah, mi resta sempre nel cuore con mio padre, Nennillo, in *Natale in casa Cupiello*. Là mi sono molto divertito. *Sik Sik l'artefice magico* dove facevo il palo con la gallina in testa e pure lì mi sono molto divertito. Perché avevo vicino un grandissimo attore. Quando hai un grande attore vicino ti diverti in scena, ma proprio tanto. E la gioia di vedere ridere di cuore un grande attore come Eduardo faceva sentire grande anche me. Poi io dico sempre che è l'ultima cosa che faccio quella che mi piace di più. E che farò ancora.

Eduardo diceva: «Il teatro non è altro che il disperato sforzo dell'uomo di dare senso alla vita». Ce lo vuole spiegare invece lei, Luca De Filippo?

Sì, per quanto mi riguarda, lo sforzo disperato che l'uomo compie per dare un senso alla vita è teatro. Quello che ha scritto Eduardo è vero, perché, oltre al fatto che l'attore deve sempre avere un residuo d'infanzia dentro sé, tornando indietro con la mente possiamo vedere che noi davamo un senso alla nostra vita col gioco e quindi col teatro, almeno io, ed immagino anche lui. Credo che sia questa la cosa che voleva dire Eduardo, la fantasia, la gioia, ma anche una parte di te che deve rimanere sempre stupefatta rispetto a certe cose. È il senso della vita, non uno scherzo.

Ho notato che durante questa intervista, facendo riferimento a suo padre, per la maggior parte delle volte lo ha chiamato Eduardo. Sono molte di più le volte in cui lei lo chiama per nome rispetto a quelle in cui dice "mio padre". Ha più rispetto per la figura del maestro che per quella paterna?

Dal momento che mi reputo una persona abbastanza intelligente, sono stato sempre molto attento a scindere la figura di Eduardo rispetto a me. Mio padre è una cosa ed Eduardo è un'altra cosa: metterli insieme voleva dire soccombere di fronte a una situazione più grande di me. Allora, mentre, come ho detto prima, non ho mai messo in discussione Eduardo, con mio padre l'ho fatto sempre ed ho avuto un rapporto molto paritario, anche violento a volte, ma sempre molto forte. Faccio questa differenza perché sono due cose diverse.

Questo forse le è servito quand'era in compagnia come "Luca Della Porta"...

Assolutamente sì. Era una cosa che avveniva tutti i giorni durante la mia lunga collaborazione con la compagnia di mio padre. Per evitare di sentirmi un pedalino, dovevo comunque fare questa scissione.

Per un napoletano la figura di Eduardo è come quella di Maradona, nel senso che si tratta di una di quelle persone che nascono una volta ogni mille anni. Quindi è una responsabilità per chi deve portare avanti il suo nome. Vorrei sapere se nella sua vita, in certi momenti della sua carriera, ha sentito questa pressione, questa sorta di compito, di ansia di deludere le aspettative della gente.

Ma no... Sarebbe diventato troppo difficile e faticoso fare questo mestiere con la premessa di non dover deludere la gente rispetto a Eduardo, a Peppino, a Titina. Insomma erano tutti attori e straordinari professionisti dello spettacolo. Anche qui, diciamo, ho riflettuto, mi sono detto: «Come lo metto questo guaio passato? Come faccio?». E mi sono risposto: «Ma perché mi devo confrontare solo io con Eduardo, con Peppino, con Titina, con tutti gli attori che son venuti prima e che sono stati fantastici attori? Perché mi devo confrontare solo io con questi grandi personaggi? Che si confrontassero tutti gli altri». Quindi in questo senso mi sono acquietato. E mi sono detto: «Sentite, il paragone con questi grandissimi attori è pesante per tutti quanti noi, poi se non lo volete riconoscere... Fate voi. Io personalmente credo fermamente che le cose stiano

in questo modo». Poi un'altra cosa... L'affetto che i napoletani portano ad Eduardo è qualcosa di straordinario ed è una cosa molto bella: io sento che lui è una persona di famiglia all'interno delle famiglie napoletane. E questo chiaramente mi riempie di orgoglio, di gioia, di felicità. Quando mi fermano per strada, io so che non fermano me, ma fermano ancora la memoria di Eduardo, quell'amore che portavano a lui. Ed io sono veramente contento di questo, perché è un qualcosa che in qualche modo rende ancora vivo il lavoro che ha fatto con il suo teatro. È chiaro che ne nascono pochi, è logico. Voglio dire che già siamo fortunati in Italia che son nati quei pochi grandi attori o quei pochissimi autori di teatro. Se riflettiamo, nel '900 abbiamo avuto autori di teatro come Pirandello, Eduardo ed anche il premio Nobel Dario Fo. Vi rendete conto di cosa ci ha dato l'Italia in un secolo? Dove mai si è verificata la nascita di tre autori teatrali così grandi? È straordinario. Allora io mi reputo soddisfatto quando svolgo bene il mio lavoro da un punto di vista professionale, in attesa che nascano altri autori e grandi attori. A me basta già questo: tenere alto il livello del teatro. In attesa di altri "monumenti".

Il teatro è più vicino all'artigianato o all'arte?

Per quanto mi riguarda, come per qualsiasi mestiere, il teatro è entrambe le cose. Poi, se un artigiano è anche un artista, la barriera del mestiere, che sta comunque alla base, viene abbattuta e diviene arte.

Se lei, a proposito di mestieri non avesse scelto quello di attore, ne avrebbe forse considerato un altro?

Sì, io rispondo sempre: l'archeologo.

Perché?

Ma non so neanche se è vero.

Quindi è più un desiderio che le è nato quando era piccolo?

No, il desiderio c'è adesso, ma non so neanche se è un desiderio reale. Io faccio tutto questo e mi piace, mi va benissimo così.

Quando gli hanno fatto questa domanda, suo padre ci ha pensato un po' e poi ha risposto "Mah, forse non sarei nato".

Sì lo so. Ci sono anche altre cose divertenti riguardanti Eduardo, che, se lette criticamente, in qualche modo sono talmente paradossali che dici: «Vabbè, non esageriamol!». Però poi sono anche poetiche, belle, sono colpi di teatro e in questo lui era maestro.

Eduardo, Peppino De Filippo e Totò. C'è qualche aneddoto in particolare, che lei ricorda della sua infanzia, all'interno del quale ci possa menzionare questi tre grandi artisti a colloquio?

No, io ho conosciuto bene Peppino. Sono stato parecchio tempo a dormire da lui, perché abbiamo avuto dei problemi in famiglia, nel senso che morirono mia sorella, mia madre ecc... Ed io ero rimasto solo. Mio padre girava e mi sono ritrovato a casa di mio zio. Quindi l'ho conosciuto bene e lo ricordo con grande amore. Però non ho degli aneddoti, perché poi alla fine sono vite familiari. Totò invece l'avrò visto un paio di volte in vita mia e basta... Nient'altro. Di mio zio Peppino ricordo che abbiamo fatto una partita a scopone. Mio padre, lui, io e Pasquale De Filippo, che era un cugino di mio padre, attore anche lui, in arte Filippo De Pasquale, perché si era cambiato nome... Grande giocatore di cavalli. E quando lui mi portava a fare una passeggiata con la sua 850 special diceva: «Eduardo, porto Luca a fare una passeggiata». E mi parcheggiava davanti alla sala corse.

Ad Agnano?

No, no, che Agnano? Qui a Roma. Una sala corse, non alle Capannelle... Stavo lì ad aspettare che lui giocasse per ore. Non c'erano neanche i televisori, c'erano solo radio che dicevano: «È arrivato quello, quell'altro... Numeri 3, 4, 7».

E invece il San Ferdinando cosa le fa venire in mente?

San Ferdinando mi fa venire in mente un'altra pagina non piacevole del rapporto di mio padre con Napoli. Il discorso è molto lungo e non ho molto desiderio di parlarne. Sinceramente tratterei l'argomento per almeno mezz'ora.

Si può dire però che lei è in buona compagnia, anche per suo padre forse è stata una delle esperienze meno positive.

Sì, quella la potete andare a leggere. C'è una situazione riguardante Eduardo e quel teatro stabile. Vi fu nominato direttore ma non si aprì mai per varie ragioni. C'è una documentazione interessante da andare a leggere; è pubblicata nel libro di Isabella, no? (I. Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Bompiani, Milano 1985, N.d.R.)

In molte delle sue commedie ricorre un tormentone. Che significato ha ripetere sempre una frase?

Essendo figlio d'arte, ho molto rispetto per gli autori quando mettono in scena le loro commedie. Per me sono il momento più alto del teatro. Quindi, quando ne scelgo un testo, sto molto attento a rispettarlo. Quello che io dico appartiene all'autore, a parte piccolissime cose. Poi se la situazione è comica la cosa cambia, perché posso permettermi anche di divertirmi in qualche modo come attore, ad inventare, a dire una sera una cosa e la sera seguente un'altra. Ad esempio, se faccio *Filumena Marturano* non mi posso permettere di aggiungere una parola al testo, mentre se faccio *Uomo e galantuomo* posso pensare di poterlo fare un po' di più. Comunque, «lo tengo na "buatta"», il famoso tormentone contenuto nel racconto del protagonista di *Uomo e galantuomo*, è già nel testo.