

CARMELA CITRO

«La paura numero uno». Il teatro e la guerra

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARMELA CITRO

«La paura numero uno». Il teatro e la guerra

Il Novecento, attraversato da due eventi bellici di carattere mondiale, si presenta come un secolo denso di mutamenti storico-politici, che sono indissolubilmente legati ad importanti cambiamenti culturali, ai quali anche la produzione teatrale, il Teatro, che è la grande metafora della vita, non rimane indifferente.

Tanti i drammaturghi che esprimono nelle loro opere le tragiche ripercussioni causate dagli eventi bellici, per cui anche il linguaggio teatrale diventa espressione del disagio, della paura e del dolore dell'uomo.

L'intervento, fornendo un breve excursus del successo eduardiano, «Napoli Milionaria» (1945), scritta quando l'Italia del Nord è ancora in mano nemica, e in cui l'autore è riuscito ad esprimere il dolore di tutti, soprattutto se si pensa alla celebre frase che chiude la commedia: «Ha da passà a nuttata», focalizzerà l'attenzione su un altro lavoro di Eduardo, forse meno noto, «La paura numero uno» (1950). Il testo è incentrato sulla paura e i disastri che la fine del recente conflitto mondiale aveva lasciato negli animi delle persone, le quali si troveranno di lì a poco a fronteggiare un'altra grave paura, un nuovo e incombente cataclisma che si annuncia ancora più devastante e pericoloso: «la Guerra Fredda». Un lavoro, come vedremo, troppo attuale nel momento in cui fu proposto alle scene, ma che mostra oggi tutta la sua lungimiranza.

[...] Nel 1945, Milano era un'esplosione di ottimismo, di speranza. Non è retorico dirlo ma la Liberazione, gli altarini accesi e i balli in ogni cortile, o la festa organizzata da Bottoni il 14 luglio al Parco Sempione non erano solo manifestazioni esteriori. Era veramente quello che sentivamo: il tempo di un'enorme speranza. E di questa speranza nel futuro si parlava, si parlava.

Questa citazione descrive appieno come gli anni del dopoguerra siano gli anni di una ideologia comune fondata sulla speranza e sulla libertà.¹ Il Novecento, attraversato da due eventi bellici di carattere mondiale, si presenta come un secolo denso di mutamenti storico-politici, che sono indissolubilmente legati ad importanti cambiamenti culturali, in quanto la fine della seconda guerra civile (1939/1945), che viene sovrapposta alla guerra fra nazioni, si allarga al mondo intero, così da divenire 'mondiale', portando con sé alla fine tutti i problemi e le immense preoccupazioni che non sono solo problemi di democrazia economica e di libertà, ma anche di cultura. Ed è in quel preciso momento che l'uomo, divenuto veramente uomo, si trova ad affrontare il faticoso e tortuoso cammino degli uomini e delle nazioni: l'immediato dopoguerra, momento storico che vede l'intera Europa impegnata in un'alacre ricostruzione non solo materiale, ma anche e soprattutto morale e spirituale.

A tali epocali cambiamenti non poteva rimanere indifferente il teatro e come struttura e come produzione drammaturgica, essendo il Teatro, nel primo caso 'luogo di comunione pubblica' e nel secondo 'grande metafora della vita', e l'uno non poteva prescindere dall'altra. Se guardiamo al teatro come struttura, questo periodo storico, pur mantenendo alcuni elementi di continuità con il sistema scenico precedente, rappresenta un vero punto di rottura e l'inizio di un cambiamento della oramai abusata tradizione teatrale. Così pure si poteva dare inizio a sostanziali ed importanti trasformazioni della scrittura drammaturgica, che finalmente risultava essere libera dalla 'costrizione' a cui era stata sottoposta negli anni del duro Regime, per cui gli autori teatrali potevano raccontare liberamente le 'brutture della guerra', mantenendone viva, in tal modo, la memoria. E, non risulta di secondaria importanza, in questo particolare contesto, il poter assistere, nei teatri del Nostro Paese, alla rappresentazione di opere di autori sino a quel momento proibite; basti pensare alla messa in scena de *L'opera da tre soldi* di Bertold Brecht per la prima volta al Piccolo Teatro di Milano nella stagione di prosa del 1955 alla presenza dell'autore stesso (vero momento storico nella storia del nostro teatro). L'opera di Brecht mostrò le condizioni necessarie per poter rigenerare l'espressione teatrale, come d'altronde tutto il *corpus* dei suoi lavori, fondati sulla valorizzazione della lotta di classe: la sua 'Verfremdung' (Distanziamento) indicava agli specialisti del settore una strada di rinnovazione e miglioramento. Non a caso erano cominciati a delinearsi percorsi professionali distinti, quali quelli di attore e

¹ Cfr. D. IANNACO, *Il Neorealismo di «Momenti» e Vittore Fiore*, «Misure Critiche», I (2010), 163-172.

regista (un nome per tutti quello di Orazio Costa Giovangigli, regista importante e grande maestro di teatranti talentuosi), primi frutti dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, diretta da Silvio D'Amico. Nasceva contemporaneamente una nuova schiera di intellettuali e operatori, che si prodigavano e guardano al modo di fare teatro in maniera diversa. Essi consideravano quest'arte come un movimento culturale di ampio respiro, capace di incidere direttamente sulla società e sui rapporti fra le classi sociali. Paolo Grassi, nel maggio del 1946 sulla rivista «Spario», scrive:

[...] il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, [...] il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società. Noi vorremmo che autorità [...] artisti, si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un "pubblico servizio", alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco [...].²

Concetti, questi, che entreranno a far parte dello statuto programmatico del Piccolo Teatro di Milano, che nascerà un anno più tardi. L'auspicio era quello di creare un teatro d'arte, radicato nel territorio, quindi stabile, e aperto a tutti.³

Dalle parole di Grassi si evince quanto e come sia cambiato il modo di concepire il teatro, l'intenzione più evidente era quella di creare un 'luogo', dove la parola del poeta fosse rivolta all'io' del singolo individuo, un teatro che sapesse parlare all'uomo, interpretare e a volte presagire gli umori, i sentimenti, le reazioni del pubblico, per cui il linguaggio teatrale poteva diventare, quindi, espressione del disagio, della paura e del dolore dell'uomo.

Verso questo innovato senso dell'arte teatrale tendeva anche la drammaturgia del 'nuovo Eduardo, l'Eduardo che conclude il ciclo delle *Cantate dei giorni pari*, per dare avvio alle *Cantate dei giorni dispari*, una forma di scrittura diversa che ben si amalgama con la storia coeva, una sorta di nuova forma di tragedia.

Il suo 'nuovo' iter teatrale si basa su un discorso fatto con l'Uomo e sull'Uomo, così da instaurare un rapporto dialettico con il pubblico, che si rinnova, in modo diverso, ogni sera e in ogni spettacolo. Questa sua continua conversazione di vita diviene, ancora di più nell'immediato dopoguerra, non solo il suo obiettivo artistico, ma anche e soprattutto il suo obiettivo civile.⁴

È egli stesso ad affermare:

[...] E alla fine, mentre ringrazio degli applausi, la mia gioia è sapere che uscendo dalla platea ognuno si porterà via con sé qualche cosa che gli sarà utile nella vita di ogni giorno.[...].⁵

La genesi di questo cambiamento di scrittura drammaturgica scaturisce dallo scioglimento della compagnia il 'Teatro Umoristico I De Filippo', che avviene nel 1944 in seguito ai diverbi con il fratello Peppino, che pongono fine al loro sodalizio artistico. Delle ragioni che portarono a questa separazione Eduardo ne parlò solo molti anni dopo, in occasione di una conferenza tenutasi al Teatro Ateneo di Roma nel 1981, da cui si evince come il suo sentire il teatro fosse maturato a tal punto da scrivere opere che parlassero della gente e alla gente di fatti reali, quotidiani, di fatti di vita vissuta, contingenti al periodo storico.

[...] Peppino era eminentemente comico, mentre io no avevo questa sola prerogativa da imporre. Avevo la natura di attore che portava in scena la realtà e la volevo approfondire. Ma con Peppino e Titina, come, autore, dovevo sottomettermi alla loro personalità di

² P. GRASSI, *Gestione municipale per la vita del teatro*, «Sipario», I (1946), 39.

³ Cfr. C. CITRO, *Giorgio Strehler e i suoi Mémoires*, «Misure critiche», I (2010), 86-87.

⁴ Cfr. A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1988, 295.

⁵ Cit. in BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo...*, 295.

attori, tanto più che la compagnia aveva avuto successo e sarebbe stato un peccato disgregarla dopo poco tempo. Andai avanti scrivendo ruoli per Peppino, per Titina e il ruolo per me, fino alla guerra, quando non fu più possibile ignorare la realtà che era tanto cambiata per tutti.[...].⁶

Dopo lo scioglimento della vecchia compagnia forma la 'Compagnia Uморistica Eduardo e Titina De Filippo' denominata in seguito 'Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo', che debutta all'inizio del 1945 al Teatro Gloria di Napoli. Ed è in questo periodo che scrive *Napoli Milionaria!*, (commedia che inaugura il ciclo dei *giorni dispari*). E' la guerra, dunque, che funge da spartiacque nella produzione drammaturgica di Eduardo. «Ha da passà a nuttata», la famosa battuta finale di *Napoli Milionaria!* chiude il sipario sulla *Cantata dei giorni pari* per riaprirlo sulla *Cantata dei giorni dispari*. La commedia fu presentata al pubblico il 25 marzo del 1945 al San Carlo di Napoli, in occasione di una matinée di beneficenza per i bambini poveri.

Quando il 25 marzo il sipario si chiuse sulla frase sopra citata l'autore ricorda:

[...] Arrivai al terzo atto con sgomento, ci fu un silenzio ancora per otto, dieci secondi, poi scoppiò un applauso furioso e anche un pianto irrefrenabile; tutti avevano in mano un fazzoletto, i macchinisti che avevano invaso la scena, il pubblico che era salito sul palco, tutti piangevano anch'io piangevo, e piangeva Raffaele Viviani che era corso ad abbracciarmi. Io avevo detto il dolore di tutti.[...].⁷

Da queste intense parole si percepisce l'intento del 'nuovo teatro di Eduardo che vuole parlare alla gente e della gente, egli è riuscito a raccontare nella sua 'favola', appena proposta al pubblico, il suo retroterra regionalistico, riuscendo, nel contempo, a rapportarsi con il sentire dell'intero Paese, 'favola' in cui il 'vascio di donna Amalia' diventa luogo di comunicazione viva fra l'interno e l'esterno: il 'vico', ed anche luogo di comunicazione familiare, così difficile e così tortuosa, tema quest'ultimo molto caro al drammaturgo.

Gennaro Jovine, protagonista dell'opera, che nel primo atto si mostra inetto e stranito dalle vicissitudini a cui era stato sottoposto nella prima guerra mondiale, è divenuto un 'vero uomo' dopo essere stato costretto a viaggiare per l'Italia devastata e percossa dagli orrori della guerra. Ricordiamo che la parte al Nord del Paese è ancora in mano ai tedeschi, ed è per questo che al suo ritorno a casa afferma: «A guerra non è fernuta...» (A. III), mentre alla fine della commedia pronunciando la battuta «Ha da passà a nuttata», si risiede accanto al tavolo come se fosse in attesa, ma è fiducioso; in questo modo Eduardo pone il pubblico nell'attesa di quell'animosa speranza che, in quegli anni storicamente noti, alimentava il risveglio degli italiani dagli anni bui del fascismo e della guerra. Possiamo dire, quindi, che la frase pone gli astanti nella fiduciosa attesa del superamento di ogni «nuttata». Gennaro Jovine ha finalmente preso coscienza, si è trasformato nel corso del dramma e, solamente dopo questa avvenuta presa di coscienza, il suo 'io' riesce ad esprimersi con parole intense e sentite, riuscendo così ad instaurare un vero rapporto dialogico con il pubblico, e questo non fa altro che concorrere alla realizzazione dell'obiettivo civile della *Cantata dei giorni dispari*, che era quello di conversare sulla vita, far divenire 'vero' il 'verosimile' delle commedie.⁸

Sarà lo stesso Eduardo ad affermare:

[...] Il pubblico è cresciuto, ha preso coscienza. Il mio è finito col diventare un discorso profetico: nelle commedie ho trattato una verità che è diventata verosimile [...].⁹

⁶ Cit. in P. QUARENghi, *Eduardo d De Filippo. Teatro*. Vol. I, Milano, Mondadori, 2000, 13.

⁷ Enciclopedia dvd, *Il Teatro di Eduardo*, A. Ottai e P. Quarenghi (a cura di), vol. II, Milano, Media Group S.p.A., 2015, 3-4.

⁸ Cfr. Barsotti, *Eduardo drammaturgo...*, 298.

⁹ Cit. in «Il Giornale d'Italia», 19 maggio 1981.

La conversazione di Eduardo con il pubblico, a partire dal 1945, continua in modo sempre più intenso; egli cerca, sempre più, di riportare sulle scene gli umori e il sentire della gente, 'l'uomo che parla sull'uomo', ed è così che nel 1950 gli viene commissionata dalla Biennale di Venezia la presentazione di un lavoro inedito all'XI Festival del Teatro, come a voler sancire ufficialmente gli importanti risultati raggiunti dall'autore che, proprio in quell'anno, inizia a pubblicare le sue commedie presso la casa editrice Einaudi e nel contempo realizza la versione cinematografica di *Napoli Milionaria!*, un'impresa corposa non solo da un punto di vista artistico, ma anche da quello economico.

Circa quaranta giorni prima dell'andata in scena della nuova opera, prevista per la fine di luglio, Eduardo rilascia una sincera intervista ad un giornalista del «Mattino» di Napoli, nella quale afferma di non aver cominciato ancora a scrivere il testo che gli era stato commissionato. In quell'occasione dà un titolo provvisorio al lavoro, *Papà ha ragione*, sottolineando che: «io scrivo le mie commedie in otto o dieci giorni perché le ho pensate lungamente prima». Agli inizi di luglio, la nuova opera è completata; il titolo è *La paura numero uno*, e debutta il 29 luglio del 1950 al teatro La Fenice di Venezia, a chiusura del Festival. L'autore fino a quel momento aveva mantenuto il massimo riserbo sul nuovo lavoro. Le cronache del tempo registrano così il momento:

[...] De *La paura numero uno* non s'era saputo nulla, intorno ad essa era rimasto il più assoluto mistero, fino al giungere di Eduardo e della sua Compagnia a Venezia, cioè alla vigilia della sua andata in scena al teatro La Fenice. Ma anche nei due giorni che precedettero il debutto, Eduardo non aveva voluto persona sul palcoscenico che fosse estranea alla Compagnia e, men che meno, di giornalista e di critico.[...].¹⁰

[...] Eduardo non aveva fatto circolare i copioni e aveva mantenuto il segreto anche con i membri della Presidenza della Biennale. Qualche collega zelante faceva circolare la voce che Renato Simoni con la sua illuminata autorità aveva detto che la commedia era bellissima. Gli altri aspettavano, mentre la sala de La Fenice si riempiva di pubblico: erano smoking neri o estivi accanto a fulgenti abiti da sera femminili e noi, passando l'occhio incantato sulle vesti vaporose e sulle belle spalle abbronzate delle donne, dimenticavamo la "paura".[...].¹¹

La paura numero uno finalmente va in scena: si tratta di un lavoro in tre atti che presenta stranamente due protagonisti: Matteo Generoso e Luisa Conforto. La vicenda narrata è alquanto particolare:

«Matteo Generoso non vive più una vita normale, né la fa vivere ai suoi familiari, paralizzato com'è dalla paura che alla seconda guerra mondiale, conclusa da poco, stia per seguirne un'altra. I segnali ci sono tutti: basta attenersi alle cronache internazionali riportate sui quotidiani. Per scuotelo, preoccupati del suo stato di salute mentale, la moglie e il cognato inscenano un falso annuncio radiofonico, nel quale si comunica che il conflitto è scoppiato davvero. La guerra, questa volta, non avrà fronti o coalizioni, come le precedenti, ma sarà una guerra endemica, di tutti contro tutti.

Matteo si organizza per affrontare la 'realtà con pragmatismo', si libera dalle fobie e riprende le sue attività, senza sospettare l'inganno. L'invasione dei pellegrini, confluiti da tutto il mondo in occasione dell'Anno Santo (1950), gli conferma uno stato di belligeranza permanente. Ma la sua paura contagia ora senza rimedio una vicina di casa. Luisa Conforto, che è anche la futura suocera di Matteo. Per preservare dai pericoli di una nuova guerra l'unico figlio rimastole dopo i lutti provocati nella sua famiglia dalle due precedenti. Luisa lo sequestra murandolo, nottetempo, dentro casa e ne denuncia la scomparsa. In realtà, i timori di un ulteriore conflitto si mescolano in lei a una strana gelosia possessiva nei confronti del figlio che sta per sposarsi. La fortunosa ricomparsa del ragazzo, che riesce a liberarsi dal rifugio in cui era stato imprigionato, nonché la visita di una

¹⁰ A. CAMERINO, «Il Popolo», 1° agosto 1950.

¹¹ L. SARTORIO, «Mezzogiorno d'Italia», 11 settembre 1950.

giovane donna che aveva avuto una storia d'amore con lui, fanno riflettere Luisa, che torna alla ragione, rassegnata ormai alla inevitabile separazione dal figlio che ha generato».¹²

Con questo lavoro il drammaturgo- attore- regista sottolinea di fatto che la «nuttata» non è ancora passata: nell'era del cosiddetto boom economico, quando tutte le brutture passate sembrano andare scemando, ecco presentarsi un nuovo presagio di dolore di portata colossale. *La paura numero uno*, difatti, è un'opera fortemente legata al momento storico in cui nasce: siamo nel periodo della Guerra Fredda fra le due superpotenze mondiali, e la 'paura' citata nel titolo si riferisce ad una situazione disastrosa non solo per l'Italia o l'Europa, ma a una situazione terrificante per l'intero pianeta, una Guerra Atomica. Il conflitto in Corea è scoppiato da poco e una minaccia nucleare attanaglia i cittadini riempiendo i titoli dei giornali. Va evidenziato come Eduardo riesca a sottolineare l'imperante divulgazione dei mass-media, che comincia ad essere significativamente corposa proprio in quel periodo, in quanto grazie al boom economico i mezzi di comunicazione, quali i giornali e la radio, possono raggiungere un rilevante numero di persone. Nel contesto dell'opera è proprio la radio, come già detto, che con il suo finto annuncio riesce a sedare le fobie sull'imminente scoppio di una nuova e devastante catastrofe del protagonista Matteo Generoso, restituendolo così ad una pragmatica realtà. Anche la crescita delle vendite, in quel periodo, dei rifugi antiatomici registrato negli Stati Uniti dimostra lo stato di nevrosi collettiva, e in questa prospettiva la 'versione italiana' improvvisata durante la commedia da Luisa Conforto, quando mura il figlio in uno stanzino, diviene meno paradossale. A far da sfondo alla commedia vi è un ulteriore evento reale, l'Anno Santo del 1950, che con le sue moltitudini di pellegrini «indiani, turchi, inglesi, francesi, egiziani, americani» rende verosimile una delle idee più originali della commedia, l'insorgenza di un conflitto endemico, in cui gli stati non combattono più secondo schieramenti definiti, ma è tutto il mondo a dichiarare guerra a se stesso. In questo contesto il 'dentro e fuori' del 'vascio' di Donna Amalia di *Napoli Milionaria* è rappresentato dalla finestra della casa dell'appartamento del protagonista, che si apre su un 'fuori' che mostra ciò che avviene per le strade. Ed è per questo che gli sarà facile credere a quanto viene trasmesso dalla radio:

[...] L'ambasciatore ha ricevuto centosessanta dichiarazioni di guerra, e ne ha consegnate a sua volta altrettante. Il lavoro diplomatico è stato intenso e faticoso se si tien conto che c'è stato uno scambio per un ammontare di venticinquemilasettecentosettanta dichiarazioni di guerra. La cerimonia si è svolta in un clima sereno e piacevole di consapevole dignità protocollare. [...]. (A. I, p. 398).¹³

Da questa finestra l'ingenuo Matteo, oltre ad udire i litigi dei condomini che abitano il palazzo del quale è amministratore, assiste anche all'arrivo dei pellegrini per l'Anno Santo che scambierà per invasori stranieri:

[...] e si riversano nei ristoranti, nelle rosticcerie, nei cinematografi, nei teatri, nei ritrovi notturni [...]. Con una furia avida di chi capisce il baratro che gli si spalancherà davanti, da un attimo all'altro [...]. E che soprattutto cerca di stordirsi, di distrarsi perché non vuole pensare. (A. I, pp. 394-395)¹⁴

Se il clima di paure e fobie del protagonista genera episodi comici e grotteschi nei primi due atti, gli esiti drammatici occupano il terzo atto, dominato dal personaggio di Luisa Conforto: qui il dramma dal pubblico converge nel privato, nell'intimità delle mura domestiche.

Come prima accennato i personaggi principali di questa commedia sono due: il vaneggiante Matteo Generoso e la morbosa madre Luisa, per cui la paura della guerra e della possibilità di perdere se stessi e la paura della perdita delle persone care vanno ad intrecciarsi in un'unica

¹² Ottai e Quarenghi (a cura di), *Il Teatro di Eduardo...*, vol. XVIII, 8-9.

¹³ E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁴ Cfr. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo...*, 301.

narrazione, ma le due storie risultano essere antitetiche fra di loro, fino a creare una dispersione di effetti. La figura di Matteo diviene sempre più debole e lascia spazio alla sempre più incombente figura di Luisa, che domina completamente tutto il terzo atto.

Rimasta sola dopo il matrimonio del figlio la donna riversa tutto il suo affetto sulle marmellate che prepara da sola con le sue mani:

[...] Io mi affeziono a queste marmellate. 'E voglio bene, come se fossero creature mie. Quando sto sola a me vene 'o gulfo' e nu poco d'amarena, per esempio, io ci parlo come se fosse una persona viva. «Quanto sei buona. Come sei saporita. Ti ho fatta io, con le mie mani. Sono proprio contenta di come sei riuscita». E loro mi rispondono, dandomi un poco di dolcezza. [...] ecco. È robba mia. [...] La marmellata è veramente mia nessuno me la tocca, e po' io tengo 'a chiave. E non commetto reato se la chiudo dentro. (*Richiude a doppia mandata gli sportelli del mobile e conserva la chiave in tasca*) (A.III, p. 439).

E in questa rassegnata e poetica follia dettata dalla solitudine si conclude la pièce.¹⁵

L'accumulo eccessivo di cibo è un tema ricorrente sia in *Napoli Milionaria*, che ne *La paura numero uno*, ma assume un significato completamente diverso nelle due opere. Amalia stipa nella sua casa cibo da contrabbandare da cui ricaverà danaro per sé e per la sua famiglia, è l'avidità che la spinge a macchiarsi di un 'reato'; per Luisa, invece, il riempire la credenza di marmellate, prodotte dalle sue mani, sta ad indicare la mancanza e quindi il bisogno d'amore a cui le condizioni dolorose della guerra l'hanno sottoposta. La cupidigia di guadagno dell'una si contrappone alla bramosia di affetto dell'altra.

La figura di Luisa è quella di una madre dolente, appassionata e folle, perché si sente abbandonata dagli uomini e riesce a ritrovare l'unico suo rifugio nel rituale della «marmellata», cioè in qualche cosa di estremamente dolce, come è stata considerata questa parte un 'dolce' dono di Eduardo alla sorella Titina che, per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute, non avrebbe avuto molte altre occasioni di interpretare un ruolo teatrale di primo piano.

Questo dono, però, come già accennato, sembra sbilanciare gli equilibri della commedia, che non possono essere messi a punto da Eduardo per l'incombente scadenza della rappresentazione, che fu ripresa solo nel 1964 per il ciclo televisivo.

Le critiche dell'epoca registrano un successo clamoroso pur sottolineando, velatamente, la poca coerenza d'intreccio. Silvio D'Amico, pur giudicando positivamente la commedia, ne rileva la scarsa compattezza, con quel terzo atto che «riduce quasi al silenzio l'uomo ridicolo, per sostituirvi un affanno di natura pressoché tragica».

La recensione di Salvatore Quasimodo ci fa percepire la difficoltà di esprimere un giudizio compiuto sulla commedia:

[...] La mancanza di unità fra i primi due atti e il terzo è evidente; non solo per la inattesa frattura tra il crescere rumoroso – fino alla farsa – della psicosi della guerra e il tono elegiaco che segue, ma, soprattutto per lo scambio psicologico fra i due personaggi. Occorreva rinunciare, fondendoli, a uno dei due protagonisti.[...].¹⁶

Per poi concludere:

[...] Comunque le riserve – che non si possono escludere – ci lasciano indecisi nel giudizio, perché quelle confusioni e contraddizioni e discordanze [...] sono del cuore e dello spirito dell'uomo e la verità è forse lontana dal filo che vorremmo sviluppato e coordinato in opere narrative o teatrali. [...].¹⁷

¹⁵ Cfr. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo...*, 302-304.

¹⁶ S. QUASIMODO, «Il Tempo», 12-19 agosto 1950.

¹⁷ *Ibidem*.

Mentre Vladimiro Cajoli, ad esempio, avrebbe preferito che la commedia fosse terminata alla fine del secondo atto:

[...] Se tre qualche secolo un Marrone fosse chiamato ad autenticare tra cento commedie quelle che in piena coscienza critica si potessero attribuire ad Eduardo, esaminata *La paura numero uno*, certamente sentenzierebbe che i primi due atti rappresentano il meglio del comico napoletano, e un'opera d'arte così conclusa e soddisfacente, che, rispetto al terzo, sarebbe facile e necessario parlare d'interpolazione o di giunte.[...].¹⁸

Risulta a questo punto facile pensare quanto sia stato difficoltoso pronunciare un giudizio esaustivo sull'opera, forse per la forte attualità se consideriamo i temi in essa affrontati. Eduardo, coraggiosamente, scrisse l'opera proprio nel momento in cui il centro del dibattito politico, in quelle settimane, era fomentato dal recente scoppio del conflitto coreano e dai connessi schieramenti statunitensi e sovietici. La scelta di un tema così scottante, in verità, venne ritenuta da qualcuno calata all'interno di una strategia pacifista che avrebbe nascosto in realtà una posizione antiamericana. Altri, invece, guardarono all'opera di Eduardo come a un'opera di pace e ad una poetica dichiarazione contro la guerra. Un lavoro, potremmo dire, troppo attuale per il periodo in cui fu proposto e che mostra oggi tutta la sua lungimiranza.¹⁹

¹⁸ V. CAJOLI, «Idea», 22 aprile 1951.

¹⁹ Cfr. Ottai e Quarenghi (a cura di), *Il teatro di Eduardo...*,13.