

7

QUADERNI DEI RESTAURI



REGIA DI EDUARDO
DE FILIPPO

QUESTI FANTASMI

Centro Sperimentale di Cinematografia

Consiglio di amministrazione

Sergio Castellitto *presidente*
Giuseppe (Pupi) Avati,
Mauro Carlo Campiotti, Giancarlo
Giannini, Santino Vincenzo Mannino,
Cristiana Massaro, Andrea Minuz

Comitato scientifico

Gianni Canova *presidente*
Andrea Appella, Armando Fumagalli,
Nicola Guaglianone, Giacomo Manzoli,
Margherita Gina Romaniello,
Pietro Sarubbi

Responsabile delle relazioni istituzionali

Angelo Tumminelli

Direttore generale f.f.

Adriano De Santis

Cineteca Nazionale

Conservatore Steve Della Casa
Direttore f.f. Luca Pallanch

Responsabile della Comunicazione

Mario Sesti

Quaderni dei restauri - *Questi fantasmi*

A cura di Sergio Bruno e Mario Sesti

Corredo iconografico Antonella Felicioni e Sergio Bruno

Ricerche e documentazione Maria Coletti e Annamaria Licciardello

Progetto grafico e impaginazione Lorena Canulli

Ufficio stampa Silvia Saitta

QUESTI FANTASMI



a cura di
Sergio Bruno e Mario Sesti



Fondo Poletto ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

-
- 7 Eduardo e il rebus del cinema
di Valerio Caprara
- 12 Dal teatro al cinema: l'ombra di Eduardo e l'occhio del mondo
di Sergio Bruno

CONVERSAZIONI

- 17 Quella voce fantasma: Eduardo, il cinema e la riscrittura del teatro
conversazione con Giulio Baffi
di Mario Sesti

COMPILATION 1 • ISTANTANEE

- 23 Tommaso De Filippo
24 Maria Procino
26 Mario Sesti

COMPILATION 2 • PRESA DIRETTA

- 29 Eduardo De Filippo, Isabella Quarantotti De Filippo, Marcello Mastroianni,
Renato Rascel, Mario Soldati,

COMPILATION 3 • POSIZIONI CRITICHE

- 33 Pasquale Ojetti, Franco Michele Pranzo, Paola Quarenghi, Tino Ranieri, Filippo Sacchi,
Gino Visentini, Ettore Zocaro, Tullio Kezich
- 38 DOCUMENTI
Sergio Bruno: note di restauro
-



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

Eduardo e il rebus del cinema

di Valerio Caprara

La vulgata riguardo ai rapporti intercorsi tra Eduardo e il cinema viaggia sulla radicata convinzione che siano stati motivati esclusivamente dal tornaconto finanziario. Come tutti i luoghi comuni l'idea usufruisce di appigli reali, ma è sufficiente ripercorrere la prolungata storia delle relazioni pericolose tra palcoscenico e set intrattenute prima dalla rinomata compagnia "Teatro umoristico dei fratelli De Filippo" e poi dall'illustre capocomico per rendersi conto di come la questione sia assai più complessa, alquanto contraddittoria o addirittura a tutt'oggi irrisolta. Per un minimo orientamento dello storico e il cinefilo diventa, così, necessaria la conoscenza dell'intera produzione cinematografica contrassegnata dal genio eduardiano prescindendo, per quanto possibile, dalle variazioni qualitative che l'hanno caratterizzata. In quest'ottica rientra senz'altro *Questi fantasmi* da lui diretto e cosceneggiato insieme a Mario Soldati e Giuseppe Marotta e uscito nel 1954 nel pieno, cioè, del decennio in cui il cosiddetto filone napoletano - cospicuo già nell'immediato dopoguerra grazie ai film ultrapopolari di Roberto Amoroso - cresce costantemente anche all'ombra del suo attivismo tra il '50 e il '59. Accanto alle numerose prove d'attore, infatti, annovera la regia di otto pellicole e un episodio tra cui *Napoli milionaria*, *Filumena Marturano* e *Napoletani a Milano*. In quel concitato periodo, mentre c'è ancora spazio nel box-office per titoli usa e getta come *Addio Napoli!*, *Desiderio 'e sole* o *Napoli piange e ride* (la serie dei Totò-movies fa storia a sé), deve tra l'altro misurarsi con film rilevanti, ambiziosi e destinati a un successo ancora maggiore presso i posteri come *Carosello napoletano* di Ettore Giannini e *L'oro di Napoli* di Vittorio De Sica. Ritrovatosi alle prese con tali temibili concorrenti proprio sul terreno della napoletanità "alta", è significativo notare come l'autore e nell'occasione anche produttore (la distribuzione tocca, manco a dirlo, alla Titanus di Lombardo ritenuta colpevole del "tradimento" del neorealismo e del conseguente avvento dell'esecrata variante rosa) sia ricorso per trasporre sullo schermo la propria pièce allo stesso Marotta, allora sulla cresta dell'onda, che è sia tra gli sceneggiatori del musical di Giannini, sia del film a episodi di De Sica tratto dalla sua antologia di racconti.

Certo, limitandosi a una valutazione sommaria, il film oggi sembra come tenuto in stand by, ricco di scene madri non sempre controllate anche per l'invadenza delle musiche di Giovanni Militello e di gag variamente divertenti, ora frenato dal disagio di Renato Rascel nell'esprimere l'ambigua ingenuità del protagonista (nonché la sua napoletanità), ora incerto tra l'affondo grottesco, il disincanto piccoloborghese e il *penchant* licenzioso tenuto in piedi, al contrario, dalla prestanza fisica della fedifraga Maria Frau e del suo amante Erno Crisa. Un parere, peraltro, in rotta di collisione con la particolareggiata analisi formulata proprio dall'autore: "Il tono del racconto è molto semplice e lineare: esso è mantenuto sempre sul piano realistico poiché soltanto nel "di dentro" del protagonista è da trovare certa "irrealtà" fantastica e mai al "di fuori" di esso [...] Soltanto il cinema è riuscito a dare la misura di certi atteggiamenti di Lojacono che, invece, al teatro ero stato costretto, qui e là a forzare; mentre molti dialoghi erano "gridati" e non "sussurrati", per la natura stessa del palcoscenico. Insomma, il cinema ha dato al mio lavoro la possibilità di una più precisa dimensione umana [...] Questa attività artistica ora mi interessa più del teatro. Quest'ultimo è oggi soltanto un fatto culturale, mentre il cinema va assumendo sempre più la funzione di un vastissimo e complesso teatro popolare. Quando "giro" mi sento "vivo e attivo". E mi lusinga, inoltre, il fatto che le mie commedie filmate possano essere viste da tutti e destinate a restare nel futuro (cioè non finiscono, come nel teatro, con l'attore)".¹ Ce n'è già abbastanza per fare crollare la vulgata che abbiamo premesso, specialmente accostando a queste dichiarazioni quelle altrettanto significative trascritte nel monumentale collage di testimonianze di Faldini e Fofi: "Il regista cinematografico deve avere una maggiore capacità di controllo dei suoi personaggi ed essere in grado di valutare e distinguere, in ogni momento, gli atteggiamenti e le battute che rispondono a una intrinseca coerenza dei personaggi stessi da quelli che non vi corrispondono. Ciò significa, in una parola, che la regia cinematografica è, nel complesso, più impegnativa e presenta maggiori difficoltà e problemi di quella teatrale".²

Dunque, rivedendo questo e gli altri film coevi, si è costretti a cercare un non facile punto d'equilibrio tra ciò che Eduardo ha detto e ciò che ha fatto, un esercizio che riporta inevitabilmente al primo exploit cinematografico dei De Filippo ovvero alla fase conclusasi sotto le bombe della guerra nel corso della quale il rebus era già evidente e *pour cause* interessante per il pubblico, i recensori e gli stessi artisti. Per fare solo un esempio, recensendo *In campagna è caduta una stella*, Filippo Sacchi si limitava a

¹ Ettore Zocaro, *Eduardo, Rascel e i fantasmi*, "Cinema", n°145, agosto 1954

² F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011

osservare che “... i De Filippo non sono mai stati utilizzati cinematograficamente come meritavano: tuttavia, dopo questo primo saggio, credo che faranno meglio a rimettersi di nuovo alla gente di mestiere”³. Tra il 1941 e il 1943, per la verità, è soprattutto Peppino - che già appariva più accondiscendente rispetto alla carriera, per così dire, collaterale - a garantire la continuità del marchio della casa, ma in ogni caso la loro inimitabile mimica, che in teatro finiva giocoforza per disperdersi, sullo schermo poteva essere colta pienamente dai piani ravvicinati e anche la dinamica scenica poteva acquisirvi tempismi preziosi e prospettive imprevedibili ancorché gli esiti migliori rimangano quelli di cui Eduardo cura la sceneggiatura mentre la regia è affidata ai navigati mestieranti dell’epoca. Il limite della redditizia serie sta, semmai, nel passo asfittico del “teatro filmato o fotografato” che in quei frangenti Eduardo e i suoi non riuscivano a bypassare, come si evince dall’intervista concessa a Francesco Savio in cui l’espressione va intesa come riflessione autocritica preconizzatrice della successiva maturazione creativa: “La regia mi interessava [...] la storia di *In campagna è caduta una stella* non era male; non era teatro filmato, c’era aria, c’erano i paesaggi e la realtà della campagna”⁴.

In effetti, come abbiamo premesso, è dal dopoguerra all’inizio degli anni ‘60 che Eduardo gioca con maggiore determinazione la carta della regia cinematografica e in virtù dei frequenti aggiustamenti formali rende credibile l’ipotesi avanzata da alcuni critici di una sua pragmatica confluenza nei paradigmi di genere diventati egemoni grazie alle ibridazioni del neorealismo. Lo si deduce facilmente dall’elenco dei film connessi con il suo coinvolgimento nella riacquisita competitività del prodotto italiano sia come attore sia, appunto, come regista di consolidata notorietà che spazia disinvoltamente dalle citate trasposizioni delle proprie opere alla collaborazione alla sceneggiatura di *Pane, amore e gelosia* di Comencini e agli incontri con i mostri sacri Rossellini e De Sica. In particolare quanto è stato detto e scritto dagli studiosi⁵ e dallo stesso Eduardo sulla paternità del soggetto di *La macchina ammazzacattivi* e la collaborazione al soggetto e la sceneggiatura dell’episodio *Adelina di Ieri, oggi, domani* confermano con quanto impegno e ambizione si sia confrontato da pari a pari con simili venerati maestri ma nello stesso tempo mostrano come non fosse facile trovare una sinergia e un’intesa all’altezza della sfida affrontata, per così dire, in trasferta. Con Rossellini, non a caso il più curioso e il più pragmatico dei due, il transfert autoriale va a buon fine e le

³ Filippo Sacchi, “Corriere della Sera”, 4 aprile 1940

⁴ Francesco Savio, *Cinecittà anni trenta*, Roma, Bulzoni, 1979, vol. I

⁵ Particolarmente dense sono le considerazioni su questo tema espresse da Gino Frezza nel saggio *Il cinema “idea” di Eduardo*, “Quaderns d’Italià”, Universitat Autònoma de Barcelona, n°12, 2007

prerogative del cinema assorbono senza traumi il *mood* tipicamente eduardiano sospeso tra lo spunto fiabesco e l'apologo sociale. Con De Sica invece, nonostante l'antica amicizia e la reciproca stima e nonostante l'Oscar e gli altri prestigiosi premi vinti da *Ieri, oggi, domani*, sono noti i risvolti di un'asprigna divergenza d'approccio: De Sica, infatti, rimproverava ad Eduardo l'eccessiva "teatralità" della sua trasfigurazione di un pittoresco scoop di cronaca napoletana (la contrabbandiera che affrontò diciannove gravidanze per non andare in galera) e senza mezzi termini si vantava di avere conferito all'episodio l'indispensabile ariosità scenica che lo rendeva omogeneo al resto del film, com'è noto, dedicato a tre fasciose metropoli italiane. Quindi ritornando alla succitata intervista di Savio e precisamente alla risposta data dal maestro all'eterna domanda sulla verità del suo rapporto col cinema, si rischia di ritrovarsi punto e da capo: "L'ho fatto seriamente [...] Però, però, caro amico, fortuna che esiste il teatro" ⁶.

L'abbozzo di una soluzione del rebus potrebbe da ultimo scovarsi nel fatto che dopo circa 34 anni di attività sul grande schermo Eduardo si sia dedicato sino alla morte unicamente al mezzo televisivo e abbia riscosso un successo incomparabile rispetto a quello ottenuto dai dodici film e un episodio scritti e diretti. È in effetti ragionevole, ancorché un po' imbarazzante, supporre che quando si è dedicato al piccolo schermo usufruendo della potenzialità del linguaggio televisivo (sia pure lontane da quelle sterminate attuali) si sia scoperto paradossalmente libero di mettere in scena le proprie idee drammaturgiche e i propri adattamenti teatrali senza doverli snaturare o stravolgere.

⁶ Francesco Savio, *Cinecittà anni trenta*, cit.



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

Dal teatro al cinema: l'ombra di Eduardo e l'occhio del mondo *di Sergio Bruno*

Nella filmografia di Eduardo De Filippo è interessante notare come il suo ritorno alla regia nel secondo dopoguerra sia caratterizzato da alcuni titoli come *Napoli milionaria*, 1950, *Filumena Marturano*, 1951 e *Questi fantasmi*, 1954, in cui l'autore si è misurato per la prima volta in una rilettura cinematografica di un proprio testo teatrale, con risultati diversi, tra i quali spicca sicuramente *Napoli milionaria* che, dal punto di vista della regia cinematografica appare essere il film più strutturato. Proprio nei primi anni di quel decennio (stagione 1951-52 e 1952-53) Eduardo lascia momentaneamente il teatro per dedicarsi al cinema. A spingerlo è la necessità di trovare fondi per la ricostruzione del teatro San Ferdinando (ridotto in cenere da un bombardamento durante la guerra e da lui comprato nel 1948) impresa in cui si era lanciato con entusiasmo nonostante le difficoltà. Il cinema in quel momento della sua vita artistica rappresenta, dunque, un modo per finanziare questo progetto, ma anche un'opportunità per cimentarsi su un terreno, quello della regia cinematografica appunto, che fino a quel momento aveva frequentato solo due volte con pellicole come *In campagna è caduta una stella*, 1939 e *Ti conosco mascherina!*, 1944, entrambi comunque tratti da testi teatrali anche se di autori a lui vicini come il fratello Peppino e Eduardo Scarpetta. È noto come Eduardo si sia sempre rapportato al cinema come ad una attività secondaria rispetto a quella teatrale, ma è anche vero che con questi film darà inizio a quel progetto di diffusione presso un pubblico più vasto del suo teatro che con le edizioni televisive delle sue commedie darà i suoi risultati migliori.

Nel 1954, anno di inaugurazione del teatro San Ferdinando finalmente rinnovato, fonda la "San Ferdinando film" con lo scopo principale di produrre film. Il primo titolo dalla nuova casa di produzione fu proprio *Questi fantasmi!* tratto dall'omonima commedia del 1946. Il film si segnala subito per una novità importante rispetto ad altre pellicole tratte dalle sue commedie: per la prima volta il ruolo di protagonista non è interpretato da Eduardo ma viene affidato ad un altro attore. Ad impersonare infatti Pasquale Lojacono è Renato Rascel, attore comico che in *Il cappotto* (1952) di Lattuada aveva dato prova delle sue qualità anche di attore drammatico. Sarà Eduardo stesso a

spiegare che a interpretare il protagonista non poteva più essere lui a causa della differenza di età con il personaggio, perché il cinema, rispetto al teatro, richiede “verosimiglianza anche naturalistica”. Ovviamente la trasposizione sullo schermo di un’opera teatrale presuppone un adattamento e una rielaborazione del testo. Insieme agli sceneggiatori Giuseppe Marotta e Mario Soldati, Eduardo, pur mantenendo l’impianto generale della storia apporterà quindi, rispetto al testo teatrale, altre variazioni come per esempio l’introduzione del personaggio di don Michele, una sorta di stregone che guida e consiglia Lojacono. Come è noto, la commedia era famosa soprattutto per la trovata scenica dell’invisibile dirimpettaio, il prof. Santanna, con il quale il protagonista in vari momenti della vicenda interloquiva rivolgendosi direttamente al pubblico in sala, immaginando un dialogo da un balcone all’altro con un personaggio che solo lui vedeva e sentiva. In scena, all’interno di questo finto colloquio, Eduardo si esibiva in uno dei suoi pezzi teatrali più famosi, il cosiddetto “monologo” del caffè, nel quale Lojacono spiegava all’immaginario professore l’arte della preparazione di questa bevanda. Questo, che si può definire un vero e proprio dispositivo teatrale, diventa negli anni per Eduardo una sorta di format talmente efficace da essere riutilizzato anche slegato dalla storia originale. La scena del dialogo dal balcone, infatti, verrà riproposta sullo schermo ben prima della realizzazione del film del 1954. Nella temperie politica del 1948, alla vigilia delle prime elezioni democratiche, Eduardo verrà chiamato come *testimonial* a girare uno spot per spingere gli italiani ad andare a votare. Non è casuale che per questo corto, conosciuto come *Considerazioni di Eduardo o Invito al voto*, De Filippo scelga di riutilizzare proprio la scena del balcone con Santanna. Il finto dialogo, con lo sguardo rivolto in questo caso non più alla platea ma alla macchina da presa, gli dà l’opportunità di parlare direttamente al pubblico in sala con un effetto comunicativo di grande impatto. E anche l’anno successivo, quando verrà chiamato per una operazione simile in questo caso finalizzata a pubblicizzare il piano di aiuti americani, conosciuto come Piano Marshall, riutilizzerà la stessa scena del balcone che ormai per lui rappresenta un modello collaudato. In questo caso però l’ironia e i dubbi con cui Eduardo/Lojacono illustra a Santanna i vantaggi degli aiuti non piacque ai committenti che molto probabilmente non utilizzarono questo spot consegnandolo all’oblio. Ancora in quegli anni, in un altro breve spot per le elezioni del 1952, lo stesso schema vedrà protagonista Titina De Filippo che, sempre dal balcone, fingerà di conversare con i suoi vicini chiedendo consigli su chi votare.

Certamente nel riscrivere per il cinema il testo teatrale di *Questi fantasmi!* Eduardo si rese conto che questa celebre scena che a teatro lasciava ampio spazio di improvvisazione all’attore, una volta trasportata sullo schermo avrebbe dovuto adattarsi al nuovo mezzo. Proprio per quel principio di verosimiglianza, a cui si appellava per spiegare la scelta di affidare il ruolo di protagonista nel film a Rascel, anche per le scene dal balcone, pur

mantenendone la centralità nello sviluppo della vicenda, Eduardo apporta un cambiamento sostanziale. Come nei precedenti spot cinematografici, in cui l'attore fingendo di parlare con Santanna indirizzava le sue parole al pubblico in sala guardando in macchina (camera look), anche in questo caso Rascel farà sostanzialmente la stessa cosa. Nei due filmati propagandistici però (*Invito al voto* e *Monologo*) lo scopo principale era quello di rivolgere un appello al pubblico e, inoltre, il dispositivo scenico del balcone era svincolato dalla trama della commedia. Nel film, invece, c'è la necessità di raccontare una storia riproponendo il più possibile la vicenda della commedia. Il regista, infatti avvertendo l'esigenza di dover mutare registro rispetto alla messinscena teatrale, sente che il cinema, proprio per il suo linguaggio specifico, richiede sempre una quota di aderenza alla realtà e non a caso il film inizia, già dai titoli di testa, con una scena all'esterno con il protagonista che viaggia in tram. Ed è per questo motivo che qui, invece, il dirimpettaio, pur mantenendo l'invisibilità come a teatro, acquisisce una consistenza più realistica che si manifesta con una voce fuori campo che interagisce con Lojaco. Sarà proprio lo stesso Eduardo, assente per scelta davanti alla macchina da presa, a dare voce al professore trasformando un'ombra (indicata nella commedia come "anima utile") in un personaggio, e creando quindi una sorta di effetto di straniamento con il pubblico in sala. In qualche modo a teatro il pubblico si immedesima con Santanna sentendosi direttamente interpellato, stando al gioco nel credere al personaggio immaginario. Non a caso Eduardo dichiarerà che Santanna impersonifica "l'occhio del mondo". Mentre al cinema, facendo ricorso a una soluzione propriamente cinematografica (la voce off), gli spettatori non si sovrappongono al personaggio ma ne ascoltano con Lojaco le battute. Nel passare dalla regia teatrale a quella cinematografica, dunque, Eduardo, da una parte non rinuncia alla sua vocazione teatrale riproponendo testi suoi o di altri autori, ma contemporaneamente rinnova il suo linguaggio cercando di adattarlo e modificarlo. Tuttavia, il suo cinema non riesce a svincolarsi completamente dalla forza del suo teatro che rimane sempre latente nelle sue regie cinematografiche e soprattutto non può a fare a meno della centralità della sua presenza scenica che, non a caso, in una storia di fantasmi come *Questi fantasmi!*, sembra aleggiare per tutto il film.



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

CONVERSAZIONI



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

Quella voce fantasma: Eduardo, il cinema e la riscrittura del teatro.

*conversazione con Giulio Baffi **

di Mario Sesti

A distanza di 50 anni dalla sua uscita, che sensazioni e riflessioni ha suscitato in lei il film restaurato?

Credo sia molto importante che *Questi fantasmi* lo si veda proprio oggi, perché grazie ad esso si può entrare nel vivo di una serie di discussioni che sono scaturite negli ultimi due o tre anni sulla legittimità della “scrittura su scrittura”. Mi spiego meglio. Quando la televisione ha intrapreso, di recente, una nuova serie eduardiana con un concetto radicalmente nuovo rispetto al passato, ciò che è stato proposto è proprio una sorta di “cinematografia teatrale” che ha suscitato una importante polemica, alta o bassa che sia stata, sulla legittimità di entrare sulla scrittura originale di De Filippo per portarla in una dimensione “altra”. Il che implica la discussione, ancora più vasta - e che forse non c'è mai davvero stata - sui rapporti tra i linguaggi del teatro, del cinema e della televisione. Il ciclo televisivo tradizionale delle commedie di Eduardo registrate per la televisione è un ciclo che fa finta di essere teatro ma non sta a teatro, però Eduardo ci pone l'esigenza di far finta di essere a teatro. In *Questi fantasmi*, invece, è chiarissima l'esigenza di cercare di fare del cinema. Nella nuova serie televisiva, prodotta da Picomedia, che ha visto al lavoro autori come Edoardo De Angelis e attori come Sergio Castellitto, la discussione, che è stata anche feroce, era fondamentale sulla possibilità o necessità di manomissione leggera o pesante della scrittura eduardiana.

Ecco, alla luce di queste considerazioni, di che tipo di riscrittura si tratta, nel caso di questo film?

È una riscrittura che si fa osservando delle regole - anche se queste regole sono tutte da scoprire. Questo film che viene dal passato remoto, oggi, è un contributo importantissimo, secondo me, proprio perché Eduardo ci firma l'autorizzazione: è una sorta di notaio che concede un'autorizzazione comportamentale d'artista, perché ci mostra le possibilità della riscrittura o dell'adattamento o della trasformazione, piccola o grande che sia, di un testo, all'origine, teatrale.

Del resto, il film si colloca anche in un momento particolare dell'evoluzione dell'autore

In quegli anni, in quel momento, Eduardo prende il suo tessuto teatrale, la sua scrittura e ci innesta del cinema, ne modifica l'assetto scenico, va fuori e dentro il teatro: in ogni caso, ha chiarissimo che non fa più teatro, ma sta facendo cinema. Questa cosa, a me, sembra appassionantissima, soprattutto rispetto alla classica edizione televisiva, dove lui fa tutto in studio e però ringrazia un pubblico che non c'è - come se fosse a teatro. Secondo me, questa è una premessa importante e molto bella per guardarsi con piacere questo film con uno sguardo proiettato in avanti, per considerarlo non solo come un reperto rimesso a posto.

A proposito del rapporto tra cinema e teatro Bazin diceva che era molto importante che il cinema non naturalizzasse, cioè che i film conservassero qualcosa della convenzione teatrale, nella scenografia, nella natura simbolica dello spazio, che nel film si facesse respirare in qualche maniera la natura fittizia del mondo sul palco. Da questo punto di vista questo film è molto interessante perché da una parte, naturalmente, si sente che c'è stato il cinema italiano del dopoguerra, che c'è stato De Sica, eccetera, dall'altra però si sente il teatro, la proiezione della finzione scenica

Certo, perché nel film c'è la *rappresentazione*. Del resto, questo film ci pone anche degli interrogativi estetici: è bellissimo a vedersi il bianco e il nero della fotografia che il restauro ha riportato alla brillantezza della pellicola originale. È una scoperta straordinaria, perché i neri sono lucidi, le profondità sono grandi e gli sguardi e gli occhi sembrano disegnati come in un'acquaforte. Il contrasto di questo bianco e nero lo rende, secondo me, ancora più bello che se fosse colorato. Quando l'ho visto ho avuto un soprassalto emotivo, perché lo sappiamo che i bianchi e i neri ci dicono delle cose. Ma gli attori sanno che stanno recitando un testo che ha un valore teatrale e non lo temono. Non temono il teatro e non temono la battuta ma la portano con una bella capacità di appropriazione.

A proposito di attori, il fatto che Eduardo abbia lasciato il personaggio del protagonista per affidarlo a Renato Rascel, all'epoca, suscitò reazioni avverse.

Con questo passaggio di testimone il personaggio si modifica molto: anche io ho avuto un sussulto nel vedere questa trasformazione con tanta chiarezza e forza. Lo spettatore teatrale è geloso della propria memoria. Lo spettatore teatrale napoletano, per forza di cose, è geloso doppiamente. In realtà Eduardo, ufficialmente, ha fatto questo perché, disse, doveva avere un'età diversa. In realtà Renato Rascel assume su di sé un taglio del personaggio che restringe un po' l'angolazione possibile della scrittura eduardiana - per certi versi, il personaggio, lo cambia anche. Nelle recensioni dell'epoca il massimo di rifiuto nei confronti di questo film è proprio da parte di coloro che, gelosi del personaggio

originale, non accettano il fatto che Lojacono diventi una persona completamente diversa, diciamo. Certo, con l'interpretazione di Rascel salta ciò che noi riteniamo sia la base del personaggio di Lojacono, ovvero, l'inafferrabilità *morale*. È qualcosa che sta al centro del processo di tutto il teatro eduardiano. Come si colloca, infatti, questo personaggio? Lojacono che cos'è? Un approfittatore, un ricottaro, uno che c'è o ci fa? Ogni spettatore sceglie il suo Pasquale Lojacono, cioè il se stesso davanti a una situazione analoga a quella in cui si trova il personaggio. Rascel cavalca un suo personale modello che in qualche modo mi sembra che facesse parte del suo gioco teatrale. Un po' sciocco, un po' ingenuo, mai protervo, mai propriamente doppio, doppio come noi riteniamo debba essere doppio, triplice, quadruplo Pasquale Lojacono. È anche per questo che *Questi fantasmi* è un testo strepitoso, come molti altri di quelli di Eduardo. Scombina tutte le nostre certezze. Ma dentro questo film Eduardo fa questa rivoluzione rispetto alla sua personale drammaturgia affidando il protagonista al lavoro di un altro attore.

Un'altra operazione molto interessante di riscrittura Eduardo la opera sul personaggio assente del professore che qui assume la voce stessa dell'autore.

Questo è un aspetto importante. Tra l'altro, ad Eduardo, viene rimproverata, o è stata rimproverata, la rigidità del comportamento, dell'interpretazione della scena. È un'accusa ingiusta. Lo dimostra, questo film, con chiarezza. Nel film le battute del professore le ha pronunciate direttamente lui, forse perché sullo schermo non risultavano sufficientemente ambigue (e quindi, avrà pensato, 'forse è meglio che le dica io') e affida al suo personaggio un po' scimunito, quelle battute bellissime e importantissime.

Da questo punto di vista, il fatto che Eduardo senta la necessità di lasciare almeno la traccia della voce rispetto al suo corpo, non può essere considerato una sorta di compromesso simbolico col quale Eduardo, non essendo visibile nel suo corpo d'attore, accetti comunque di far trasparire la propria soggettività e la propria fonte autoriale inserendo dentro l'inquadratura la grana della sua voce - così riconoscibile, e inconfondibile, quanto la sua silhouette ?

Certamente. Io penso che Eduardo non sia un grande uomo di cinema. I suoi film sono storicamente imperfetti rispetto alla perfezione della sua proposta teatrale. Però penso sappia che la rappresentazione in palcoscenico dei suoi testi era tutta un fremito di emozione e di ragionamento per il pubblico. Ho visto Natale *in Casa Cupiello* in varie piazze italiane dove la reazione del pubblico variava in funzione della geografia, con oscillazioni differenti di partecipazione. Al di là della vanità, al di là del piacere, al di là forse dell'incapacità di Renato Rascel ad essere doppio, triplo, quadruplo nell'ambiguità

della scelta di questo personaggio così difficile e così imprevedibile, Eduardo si appropria delle battute di Pasquale Lojacono recuperando così l'ambiguità del personaggio originale, inserendola nei tratti del personaggio del professore.

Anche perché la recitazione non era un aspetto secondario della sua identità d'autore.

Eduardo era un attore meraviglioso, oltre che un regista, oltre che un drammaturgo. L'attore è perso, ma lo recuperiamo attraverso l'operazione geniale che lui ha fatto di accumulo di memoria registrando, unico, un corpus amplissimo del suo teatro. Quella è stata una vera una fortuna.

*Giulio Baffi è presidente dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Giornalista, critico e presidente dell'Associazione nazionale dei critici, è anche componente del CdA della Fondazione Eduardo De Filippo e direttore artistico dell'Ente Teatro Cronaca.



Fondo Poletto ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC



Due immagini del film prima e dopo il restauro

COMPILATION 1 • INSTANTANEE



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

Tommaso De Filippo

(*Presidente Fondazione Eduardo De Filippo*)

È con grande emozione che a 40 anni dalla scomparsa di Eduardo, la Fondazione Eduardo De Filippo partecipa al restauro della pellicola del film *Questi Fantasmi!*, un'opera straordinaria risalente al 1954. Questo film, tratto da una delle commedie più celebri del maestro Eduardo, torna a vivere grazie a un attento lavoro di recupero e valorizzazione curato con professionalità e dedizione dai laboratori della Cineteca Nazionale.

Restituire quest'opera alla collettività non significa solo preservare un frammento del nostro patrimonio culturale, ma è un atto d'amore verso uno dei più grandi autori del teatro e del cinema italiano. Eduardo non è solo parte della nostra memoria collettiva, è un artista che parla ancora oggi al cuore di chi guarda, con la sua ironia, la sua profondità e la sua capacità di cogliere l'essenza dell'animo umano.

Ritrovare *Questi Fantasmi!* significa restituire a Eduardo lo spazio che merita su grande schermo, un luogo dove la sua arte possa continuare a dialogare con il pubblico di oggi, come ha fatto per decenni. Invito tutti a vivere questa esperienza, a riscoprire l'attualità delle sue storie e a lasciarsi guidare dalla sua voce unica, che ha ancora molto da dire.

Maria Procino

(*Storica, archivistica, consulente storico-artistico Fondazione
Eduardo De Filippo*)

Tra il 1948 e il 1953 l'Italia vive una prima trasformazione da paese agricolo a terziario più che industriale. La ripresa è difficile, il malcontento generale provoca scioperi e occupazioni di fabbriche. La Cassa per il mezzogiorno nata nel 1950, disattende le aspettative, il divario tra Nord e Sud si aggrava: “la Dc seppe costruirsi una base di massa attraverso l'uso clientelare delle risorse pubbliche, ovvero attraverso la creazione di legami di tipo materiale e non ideologico” (P. Ginsborg, 1989, p. 239). A Napoli il governo di Achille Lauro tra il 1952 e il 1962 ha un impatto determinante: grazie alle collusioni politiche, il processo di speculazione edilizia avviato in questi anni deturperà per sempre e completamente il volto della città, espropriando gli abitanti da ogni possibilità decisionale, cancellando lo sviluppo di una coscienza urbana. Una vicenda che il regista Francesco Rosi narrerà magistralmente in *Le mani sulla città*, 1963. In questa città che fa fatica a ricostruirsi anche culturalmente e moralmente, Eduardo De Filippo decide di comprare le macerie di un teatro settecentesco bombardato nel 1943 che altrimenti sarebbe andato distrutto. Ha un progetto in mente: creare un'impresa economica e culturale, una scuola per attori, per tecnici, per quadri amministrativi; un teatro dove si possa coniugare tradizione ed innovazione, aperto a tutti. Non riceverà alcun aiuto dalle istituzioni. Attore e drammaturgo amato e richiesto in tutto il mondo, dopo i successi straordinari di opere come *Napoli milionaria!*, *Le voci di dentro*, *Filumena Marturano*, *Questi fantasmi!*, Eduardo guarda anche al cinema che lo ha interessato fin dal primo film *Tre uomini in frak* di Mario Bonnard, del 1933, dove aveva recitato con suo fratello Peppino e con il tenore Tito Schipa.

È il 24 giugno 1954 quando costituisce la società “San Ferdinando Film” che ha come scopo l'organizzazione e produzione di film, il commercio e noleggio di films italiani e stranieri, l'acquisto e gestione di teatri di posa e di doppiaggio. Il progetto di Eduardo è ambizioso: ottenere un terreno dove poter costruire a Napoli una nuova Cinecittà.

La prima produzione è *Questi fantasmi* con la sua regia e la sceneggiatura scritta insieme a Giuseppe Marotta e Mario Soldati. La *location* la trova in via Costantinopoli.

Qui si imbatte in un palazzo sede della Camera del lavoro. Un edificio secentesco che conserva inalterato il suo fascino. Le scale sono di granito nero sbocconcellate e portano al primo piano, in un appartamento di ventiquattro stanze: lo spazio perfetto per dar vita alla vicenda tragicomica di Pasquale Lojacono. Parte degli esterni invece Eduardo vuole girarli a Villa Lucia una villa patrizia del Vomero e nelle catacombe, alla Conocchia, a Mergellina e anche al San Ferdinando. La lavorazione è già in atto nel luglio del 1954. Il protagonista stavolta non sarà lui: “Al cinema non potevo essere io in quella parte - dice Eduardo - Il cinema vuole verosimiglianza anche naturalistica, anche fotografica. Il mio personaggio è giovane, ignaro, innocente” (“Paese Sera”, 16.7.54). Per Eduardo, infatti, il Pasquale cinematografico deve essere un uomo indifeso, illuso, timido, un uomo che dia anche fisicamente “la misura di come si possa essere sopraffatti dai luoghi comuni e dalle credenze popolari”. (“Gazzettino Sera”, 21.8. 54). Il protagonista è Renato Rascel, reduce dal successo del *Cappotto* di Lattuada (1952). Giuseppe Marotta inizialmente ha dei dubbi sull’affidare quel personaggio a Rascel: “Per me Lojacono deve essere un uomo; logoro ma serio e doloroso” (Lettera di Marotta a De Filippo, 11.09.1954). Ma più tardi dovrà ricredersi e scriverà: “Il Rascel che conta non è umano, è anzi una sorta di antiumano, di non personaggio. Date, ad ogni metro di pellicola usata per lui, la sua gentile gustosissima irrazionalità”.

Iniziano le prime riprese nel palazzo: l’onorevole Clemente Maglietta, all’epoca segretario della Camera del lavoro, si dice entusiasta perché il film porterà pubblicità e lavoro. Tutto sembra procedere, ma in realtà non è così. Il sindaco Lauro proprietario dell’edificio si oppone: non vuole che un “comunista” giri un film in un suo appartamento e dà lo sfratto ai suoi inquilini, costringendo così Maglietta a chiedere a Eduardo di andare via. Muro contro muro: Eduardo si trasferisce a Roma, nei teatri della Titanus che distribuirà la pellicola. Il film esce nel 1954, accanto a Rascel nel ruolo di Maria una giovane e bellissima Maria Frau; una attrice già straordinaria, Franca Valeri, darà vita ad Armida personaggio complesso e, non a caso, interpretato in teatro da Titina De Filippo. Eduardo continuerà a fare teatro ma sempre con un occhio all’arte cinematografica, fino al 1966 quando dirigerà Marcello Mastroianni in *Spara forte, più forte... non capisco!* scritto insieme a Suso Cecchi d’Amico e tratto dalla commedia *Le voci di dentro*. “Mi sembra che il cinema abbia offerto delle possibilità nuove: una indagine psicologica più precisa [...] sfumature che necessariamente in teatro non si notano” (L’Unità, 6.10.51).

Mario Sesti

(*Critico, documentarista e curatore*)

Cosa ne è del teatro, la fonte originaria del testo, in *Questi fantasmi* diretto da Eduardo in persona? Al di là degli esiti controversi che la critica dell'epoca documenta con singolare ricchezza, oggi il film appare ancor più interessante per il modo in cui ibrida teatro e cinema con una creatività non consueta, dovuta sia ad Eduardo che alla natura stessa di entrambi, alla profondità e alla accidentalità con la quale i due mondi si incontrano come due galassie in collisione. Al teatro appartengono, secondo me, gli enormi spazi vuoti, la cubatura esagerata, nell'inquadratura, degli alti soffitti, degli scaloni semibui su cui incombono volte centenarie, dei 68 balconi e delle 366 stanze, dei corridoi in fuga dove la scena attende l'irruzione della testa di cavallo, delle scintille e il fumo, della donna che piange e del guerriero con le piume sul cimiero, la sciabola sfoderata e la trombetta in bocca, il vuoto dei cappelli, dei fazzoletti e delle cravatte che spariscono. Al cinema invece, appartengono, i timbri incontrovertibili di alcune voci tra le più leggendarie del doppiaggio del dopoguerra: Lidia Simoneschi (che doppia Maria Frau) e Luigi Pavese (ché dà voce al cognato). La voce del cinema, lo spazio del teatro che proietta sul set l'universo mondo senza confini del palcoscenico e le sue nature morte per antonomasia: il tavolo con la damigianella di marsala, una gallina morta, un mazzo di fiori. Non meno interessante è la fusione a freddo di modelli di genere e drammaturgie distanti anni luce. I fantasmi finali, che si presentano in gruppo, nel sottofinale, occupando finalmente lo spazio vuoto di un corridoio sterminato, non somigliano, con il loro passo incerto e la pena trattenuta, all'apparizione dei protagonisti immaginari di *Sei personaggi in cerca d'autore*? Nella scena più grottesca, al parco, quando il finto fantasma dell'amante intima a Rascel di andarsene con l'inconfondibile gesto della mano perpendicolare a tavoletta che si agita dal basso in alto, piombiamo improvvisamente nel registro basso della commedia, quella di Totò, per capirci. Se ci fosse lui, al posto di Rascel, il partito preso della sua ottusità assurda al punto di diventare molesta e irritante, darebbe al personaggio una verosimiglianza diversa e un effetto comico più dirompente. Siamo nel 1954, l'anno di *Totò e Carolina*, e il Principe aveva già fatto più di 30 film. Se *Questi fantasmi* avesse preso con più convinzione la

strada della pura comicità di exploitation, l'esito commerciale sarebbe stato probabilmente diverso. C'è tutto il necessario, anzi c'è molto di più, di quanto ci fosse nelle sceneggiature dei film di Totò, compresa la tangente fantastico/demenziale che appare e scompare carsicamente nei suoi film come nel suo stile di comicità. C'è anche, appunto, la voce di Luigi Pavese, tra le sue spalle più famose insieme a Mario Castellani. Ma se così fosse stato oggi sarebbe un film assai meno interessante: è proprio il fatto di essere qualcosa di impossibile, un anello mancante tra Totò e Pirandello (Lojacono è un esempio da manuale della stratificazione di quella maschera con la quale gli altri ci identificano) che rende *Questi fantasmi* una creatura senza eredi e, per certi versi, senza futuro. Come quelle deviazioni evolutive di cui i paleontologi scoprono tracce fossili relative a linee darviniste interrotte. È per questo che il film somiglia ad una ipotesi più che ad un film, una fantasia di cinema sulla quale Eduardo rimugina ancora, con la sua voce, che rimbalza dalla realtà della sua sedia da regista più che dal balcone del film, come se stesse ancora sul set a chiedersi come far muovere i fantasmi del cinema.



Fondo Poletto ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

COMPILATION 2 • PRESA DIRETTA



Eduardo De Filippo

“Al cinema non potevo essere io in quella parte. Il cinema vuole una verosimiglianza anche naturalistica, anche fotografica. Il mio personaggio è giovane, ignaro, innocente. Così l’ho sempre sognato. Sul palcoscenico potevo giovarmi della convenzione teatrale che permette ad un attore di recitare in parti che la sua età più non gli consentirebbe. E se ne giovava anche Titina, che per la stessa ragione non comparirà nel film. Ma per il film mi occorreva un volto più fresco del mio, un volto innocente. E ditemi francamente: ho un volto tanto innocente io?”

(Fausto De Luca, *I fantasmi di De Filippo invadono gli uffici sindacali*, «Paese sera» 16/07/1954)

“Sono particolarmente grato a Marotta per aver inserito nella vicenda un personaggio che nella commedia non c’è: un mago, che vive nelle catacombe di San Gennaro, al quale ricorre spesso, per consigli, Pasquale Lojacono. Esso si è rivelato di grande utilità ed efficacia nello sviluppo narrativo del film. Il tono del racconto è molto semplice e lineare: esso è mantenuto sempre sul piano realistico poiché soltanto nel “di dentro” del protagonista è da trovare certa “irrealtà” fantastica e mai al “di fuori” di esso. Per quanto riguarda l’ambientazione essa è stata tutta fornita da un palazzo settecentesco dove i dipinti alle pareti e i soffitti hanno funzionato perfettamente per creare le allucinate e grottesche visioni di Pasquale Lojacono. [...]. Soltanto il cinema è riuscito a dare la misura di certi atteggiamenti di Lojacono che, invece, al teatro ero stato costretto, qui e là a forzare; mentre molti dialoghi erano “gridati” e non “sussurrati”, per la natura stessa del palcoscenico. Insomma, il cinema ha dato al mio lavoro la possibilità di una più precisa dimensione umana. Questa attività artistica [il cinema n.d.r.] ora mi interessa più del teatro. Quest’ultimo è oggi soltanto un fatto culturale, mentre il cinema va assumendo sempre più la funzione di un vastissimo e complesso teatro popolare. Quando “giro” mi sento “vivo e attivo”. E mi lusinga, inoltre, il fatto che le mie commedie filmate possano essere viste da tutti e destinate a restare nel futuro (cioè non finiscono, come nel teatro, con l’attore)”

(Ettore Zocaro, *Eduardo, Rascel e i fantasmi*, «Cinema». N.145, agosto 1954)

“Io sono entrato nel cinema anche per ragioni di soldi. Forse, perché sono nato nel 1900, ossia in un’epoca in cui le cifre seguite da sei zeri erano piuttosto rare. Confesso che provo per i milioni un considerevole senso di rispetto; e poi ero stanco di vedermeli passare tutte le sere davanti, questi famosi milioni, senza peraltro riuscire mai a fermarli. A parte ciò, ero già perfettamente cosciente, anche quando mi occupavo solo di teatro, delle possibilità espressive proprie del cinema. Naturalmente, in seguito, con l’esperienza diretta, ho potuto rendermi più esattamente conto di tali possibilità. Fra il

personaggio teatrale e il pubblico si stabilisce un contatto diretto che si rinnova continuamente nel corso dello spettacolo. Così gli eventuali difetti del personaggio si disperdono, sfuggono alla nostra attenzione, come sfuggono alla nostra attenzione, nella vita, molti aspetti delle persone con cui dobbiamo trattare. Il personaggio cinematografico, invece, prende forma a poco a poco di fronte allo spettatore, e la sua fisionomia si precisa alla distanza. Perciò i suoi difetti, invece di disperdersi strada facendo, si sommano e si accumulano e risultano infine evidenti tutti insieme. Il regista cinematografico deve avere una maggiore capacità di controllo dei suoi personaggi ed essere in grado di valutare e distinguere, in ogni momento, gli atteggiamenti e le battute che rispondono a una intrinseca coerenza dei personaggi stessi da quelli che non vi corrispondono. Ciò significa, in una parola, che la regia cinematografica è, nel complesso, più impegnativa e presenta maggiori difficoltà e problemi di quella teatrale.

(F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011)

Renato Rascel

“È stata una delle mie più impegnative esperienze d'attore. All'inizio, ad onor del vero, ero alquanto perplesso. Inevitabilmente, pensavo, ne deriverà un confronto tra me ed Eduardo. Ed il pubblico probabilmente dirà che io ho avuto la presunzione di affrontare un “maestro” della recitazione sul suo proprio terreno. Ma fu lo stesso Eduardo ad incoraggiarmi e a convincermi che Pasquale Lojacono potevo benissimo essere anche io: perchè il carattere del personaggio era aderente in pieno al mio temperamento di attore. A film finito mi sento pienamente soddisfatto. Questa volta mi sono sentito veramente “diretto” ed alle prese con un personaggio mite e bonario. Mi sarà certamente utile il lavoro svolto con Eduardo se un giorno, come spero, riuscirò ad interpretare il *Candido* di Voltaire: il personaggio, cioè, che è al vertice delle mie aspirazioni artistiche. È il mio film più importante, ancor più del *Cappotto* di Lattuada: poiché nel testo di Gogol, di tanto in tanto, s'incontrava una certa freddezza letteraria che impediva di raggiungere una precisa vibrazione umana; mentre, invece, nella commedia di Eduardo, Pasquale Lojacono è più “semplice” e “vivo” e, indubbiamente, più “vicino” alla realtà immediata di ogni giorno”

(Ettore Zocaro, *Eduardo, Rascel e i fantasmi*, «Cinema». N.145 agosto 1954)

Mario Soldati

“Conoscevo Eduardo già dai tempi del *Cappello a tre punte*, in cui avevo lavorato come aiuto di Camerini, e in cui lui recitava, assieme a Leda Gloria e a Peppino. [...] Ricordando l'edizione teatrale di quella commedia, devo dire che era impossibile trasporla. Quando penso a *Questi fantasmi!*, penso alla poesia di quello che succedeva

sul palcoscenico. Quelle scenografie di cartapesta diventavano cose meravigliose, tutto si animava. E il monologo del caffè, recitato da Eduardo a quel balcone, era di un'efficacia straordinaria. Tutto questo, fotografato, non conta più niente. E questa è una cosa che Eduardo ha capito molto bene; e vedendo che il cinema non gli dava la stessa resa che gli dava il teatro, ha trovato un altro linguaggio per mezzo della camera. E ha fatto il suo *Cilindro* televisivo inventando un genere completamente nuovo. Lì c'è un uso del primo piano, per esempio, che è studiato proprio in funzione del video, con scelte di regia che non avrebbero senso in teatro né al cinema, ma che diventano di grande efficacia espressiva in questo genere che io ho chiamato "teatro da camera".

Isabella Quarantotti De Filippo

“Penso che Eduardo avrebbe fatto meglio a interpretare lui la parte di Pasquale Lojacono. L'ambiguità di Rascal, sia pure fine, sottile, era superficiale; mentre l'ambiguità di Lojacono e della commedia è situata nel fondo dell'animo umano. Negli anni Sessanta, un critico giapponese domandò al regista-attore che aveva messo in scena a Tokyo con grande successo *Questi fantasmi!*: «Ma questo De Filippo ha sangue giapponese?», «Non mi risulta, - rispose il regista - ma perché me lo chiedi?» «Perché se no come faceva a capire così bene l'ambiguità della nostra anima giapponese?». Lui si è espresso bene: è un'ambiguità che viene da dentro. Forse Lojacono ha anche sospettato qualcosa, ma questo sospetto non lo ha mai lasciato salire in superficie. Insomma, c'è Freud dietro a questa ambiguità”

Marcello Mastroianni

“Eduardo mi piacerebbe farlo anche in palcoscenico. [...] tante volte ho pensato anche a *Questi fantasmi!*, perché è una commedia in un certo senso meno napoletana di altre. Voglio dire come struttura, come ambiente: non è la cucina con i pomodori appesi e quei classici, tipici personaggi del teatro napoletano, è un po' più astratta: un appartamento in un palazzo, forse ci sono i fantasmi...Può avere una collocazione anche in un altro paese, più facilmente di altre commedie. [...] Non credo di offenderlo dicendo che forse non era il suo mondo quello del cinema. Io credo che fosse il teatro la sua casa, non c'è niente da fare. [...] Uno come Eduardo, una specie di sacerdote del teatro, con questa levità, questa magia che scaturivano proprio dalla sua faccia, da quel suo modo di recitare, di essere così eccezionale senza fare niente...Temo che tutto questo contrasti un po' con la confusione che c'è sul set cinematografico: continue discussioni con la produzione («Ancora non ha girato niente?!»), soldi che corrono...”

(Paola Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo*, Edizioni Kappa, Roma 1995)

COMPILATION 3 • POSIZIONI CRITICHE



“il film denuncia in modo evidente la propria derivazione da un’opera teatrale, alla quale rimane inferiore. Buona in parte l’interpretazione”
(Anonimo, «Segnalazioni cinematografiche», vol. 36, 1954)

“Per dare un giudizio sul film come interpretazione o come regia non si può prescindere dal rapporto artistico con la commedia da cui l’opera cinematografica deriva. Film riuscito, senza alcun dubbio, poiché si ride o si sta seri con quel tal nodo alla gola che è proprio di certe tirate cardiaco-letterarie dell’arte di Eduardo. Ma è anche un film che svela pericolosamente il geniale artificio dell’invenzione: la poetica ingenua cerebralità del personaggio che crede alla realtà dei fantasmi come un credente al miracolo di San Gennaro. Rifugi della speranza l’uno e l’altro. [...] Lo ha cercato per quattro anni il suo interprete, Eduardo De Filippo. [...] E non s’è accorto, Eduardo, che aveva perduto di vista Pasquale Lojacono. [...] Scrivendo la sceneggiatura del film insieme a Marotta ha inventato un altro Pasquale Lojacono. Valido quanto il primo, ma diverso. Quello che abbiamo conosciuto a teatro era un altro. Era un tale che attraverso le note della farsa attingeva la tragedia, e che nel suo comodo adattarsi all’utilità domestica del fantasma benefattore per via della moglie, celava tutta la melanconia di un mondo borghese diseredato. [...] Rascel ci ha divertito; è stato bravissimo; anche lui ha raggiunto nel finale un certo tono emotivo; ma non è per farti torto come regista, eri più bravo tu, Eduardo”.
(Franco Michele Pranzo, «Corriere Lombardo», 13 novembre 1954)

“Come è già avvenuto per *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano*, Eduardo De Filippo ha trasferito sullo schermo un’altra sua commedia: *Questi fantasmi*. Si tratta di una commedia in tre atti che è tra le più note del popolare autore, attore e regista napoletano. [...] Il contenuto di *Questi fantasmi* è, per sommi capi, il seguente: un uomo, un certo Pasquale Lojacono, che è costretto a campare d’espediti, si presta ad abitare un enorme appartamento di un antico palazzo, che la voce popolare vuole abitato da fantasmi. E finisce per credere ai fantasmi anche lui, perché non crederci significherebbe accorgersi del tradimento della moglie, dei furti del portinaio, di tutto l’intrico di guai che circonda la sua vita. Lojacono è il protagonista assoluto della commedia: un vero tipo di ingenuo che alla fine riesce a trionfare con la sua innocenza. [...] “Pensai a Rascel sin dall’inizio”, ci dice Eduardo nel corso di una intervista concessaci alla vigilia della “prima” del film a Milano, “gli occhi di Rascel erano adattissimi per esprimere, senza le finzioni del teatro, tutto il candore del personaggio”. Per la prima volta nella sua carriera, [...] Eduardo ha rinunciato ad essere, contemporaneamente, regista e attore. Questa volta gli è stato sufficiente restare dietro la macchina da presa. Ecco come egli giustifica la sua decisione: ‘Quando si recita un personaggio su un palcoscenico il pubblico accetta qualsiasi convenzione. Anche se l’attore che recita

non ha l'età e il fisico adatto al ruolo. In un film non si può fare altrettanto. Il mio volto, ad esempio, rivela, sin dal suo primo apparire sullo schermo, una dura e incallita esperienza di vita. Il che mi ha convinto che il mio non era certamente il volto ideale per insistere nell'interpretazione di Pasquale Lojacono'. [...] Egli [...] è assai esplicito nel dichiarare che il cinema gli ha dato l'occasione di fissare il tono giusto di *Questi fantasmi*. 'Soltanto il cinema – afferma con convinzione – è riuscito a dare la misura di certi atteggiamenti di Lojacono che, invece, al teatro ero stato costretto, qui e là, a forzare; mentre molti dialoghi erano stati "gridati" e non "sussurrati", per la natura stessa del palcoscenico. Insomma, il cinema ha dato al mio lavoro la possibilità di una più precisa dimensione umana'».

(Ettore Zocaro, «Cinema», n. 145, 25 novembre 1954)

“Oggi Eduardo ha ceduto, per esigenze cinematografiche, il ruolo di interprete a Renato Rascel, riservandosi quello, per altro non indifferente, di regista. Il confronto, per quanto inevitabile, ci lascia imbarazzati. Rascel ha una sua personalità, che è quella di un piccolo uomo, che magari si lascia calpestare, o derubare di un cappotto, ma che non può essere quella di un ingenuo; egli può tutt'al più “fare” l'ingenuo, ma è subito pronto a strizzar l'occhio alla platea e ad avvertire: ‘Ci faccio, non ci sono’. Eduardo ha la maschera triste che giunge all'effetto comico attraverso i camminamenti segreti del cuore, del sentimento, dell'affetto; la sua ingenuità è quella dell'uomo semplice che non ha problemi, che è vissuto al di fuori di ogni scontro; che ha sentito parlare dei fantasmi e, poiché non gli mettono paura, anzi lo aiutano, ci crede; Rascel te lo aspetti da un momento all'altro a far lui da fantasma, un fantasma piccoletto, ma furbo. Quindi il cinema oggi ci fa soltanto divertire, e di cuore, ma per un tema che è rimasto esclusivamente farsesco. S'è perduta per strada la poesia di un personaggio semplice, sostituito da un altro che non ci sembra altrettanto efficace. [...] Prova ne sia che il film “funziona” proprio in quei brani tolti di peso dalla commedia; per il resto si possono lodare “l'invenzione” del “mago” tutto partenopeo, l'arrivo di Pasquale Lojacono nella nuova casa, e così altre piccole “trovate”, ma si avverte che qualcosa manca: e sono il brio di un dialogo vivissimo, le sfumature dei gesti di Eduardo, il colorito sapore di certe scene teatrali e così via. Insomma: era un grande pittore, un artista, oggi fa l'imbianchino”.

(Pasquale Ojetti, «Il Quotidiano», 26 novembre 1954)

“Vedo che s'incolpa la sceneggiatura se spesso i toni e i piani del film non combaciano, ma non mi pare giusto. La sceneggiatura andrebbe bene, quella che se mai è sbagliata è la distribuzione. Il primo sbaglio fu di aver dato la parte a Rascel. [...] Egli non possiede nessuno di quegli accenti di fondo, quella intima forza drammatica, quella pregnante malinconia, necessarie per un personaggio fatto a misura di Eduardo. [...] Ma un errore

ancor più grande fu la scelta di Maria Frau. Non si mette, accanto a un tipo assolutamente agli antipodi dell'ideale cinematografico maschile, una specie di carrozzeria fuoriserie come Maria Frau, con quel portamento, quell'eleganza, quella bellezza dura e corvina e un po' fredda e perciò ancor più sessualmente distanziata da lui, pretendendo di farci credere non solo che sono marito e moglie, ma che lei gli è tanto attaccata da rinunciare all'amore della sua vita. Del resto De Filippo lo ha così ben sentito che all'ultimo [...] non ha avuto assolutamente il coraggio di portarci alla logica, stringente, obbligatoria conclusione che il cinema a questo punto reclama, cioè il bacio finale in primo piano, ma risparmiandoci questa vista penosa precipitosamente riporta l'obiettivo sul palazzo, e chiude con una scorribanda cucita di immagini. Ah, ah, davanti alla possibilità di vedere Maria Frau nelle braccia del "piccoletto", anche lui se la batte. Volevamo ben dire".
(Filippo Sacchi, «Corriere della Sera», 27 novembre 1954)

“Tutte le convenzioni, i limiti e gli artifici del teatro rimangono più che mai nella sfera dell'arte, sono il linguaggio dell'arte scenica. Il cinema è tutt'altra cosa. E la riduzione per lo schermo di un'opera teatrale, di per sé intraducibile, è sempre un rischio. Si rischia di perderne l'incanto e il profumo. [...] Ora mi sembra che sia accaduto proprio questo alla commedia che Eduardo De Filippo ha trasferito sullo schermo. La storia candida e pura del piccolo uomo che crede nei fantasmi non è più credibile perché nel cinema il sussidio dell'arte le viene a mancare. La realtà, la realtà veristica e tangibile, la schiaccia da ogni lato e le toglie ogni slancio e suggestione fantastica. Eduardo ha chiesto allo schermo di ripetere ciò che è irripetibile, e il suo film resta come la prova che la traduzione e il trasferimento di un'opera d'arte non possono darsi se non quando essa è completamente ricreata con altri mezzi e altro linguaggio. [...] Di *Questi fantasmi* restano sullo schermo soltanto la struttura scenica e i simboli, nudi e crudi. Quello che conta, e che è la bellezza della commedia originale, è svanito”.
(G. Vis. [Gino Visentini], «Il Giornale d'Italia», 27 novembre 1954)

“La traduzione cinematografica che De Filippo ha realizzato servendosi per la sceneggiatura di Mario Soldati e Giuseppe Marotta, è fatta con cura e dà luogo a uno spettacolo intelligente e decoroso. Ma il cinema niente aggiunge alla perfezione addirittura geometrica dello spettacolo teatrale: anzi, per quel che riguarda certe invenzioni di importanza non secondaria (ad esempio i balconcini ai due lati della scena, dai quali Eduardo conversava con l'immaginario “professore” della casa di fronte), il film appare molto più convenzionale e generico. [...] Si rimpiange, naturalmente, anche l'assenza di De Filippo come interprete. Pasquale Lojacono è un personaggio che nelle sue mani assume una risonanza tragica certo estranea alle corde del volenteroso Rascal, il quale, pur con una certa bravura, ne accorcia di molto il respiro poetico”.
(Tullio Kezich, «Sipario», n. 104, dicembre 1954)

“Curiosa constatazione, il film lamenta rispetto alla commedia una maggiore fissità; l’impianto teatrale, con la sua scena obbligata ed immutabile per la durata dei tre atti, riusciva più vivace del racconto per immagini, ricostruito liberamente dal movimento della macchina da presa che si sposta da ambiente ad ambiente, e da interni ad esterni. La considerazione aprirebbe probabilmente una nuova discussione sul contrasto Eduardo uomo di teatro e uomo di cinema, confermando ancora, ove ce ne fosse bisogno, la radicata prevalenza del primo sul secondo. Ma questa volta l’osservazione è diretta anche alla sceneggiatura, che ha reso inspiegabilmente meno chiari i trapassi basilari dell’intreccio”

(T. R. [Tino Ranieri], «Il Piccolo», 11 dicembre 1954)

“Con *Questi fantasmi!* si ritorna a pieno titolo al teatro. Qui però, nonostante la presenza di nomi illustri come Mario Soldati e Giuseppe Marotta come collaboratori alla sceneggiatura, il matrimonio fra teatro e cinema non riesce. Buona parte della responsabilità va attribuita senz’altro a scelte di cast non felici: un Rascel, bravo ma fuori parte, e una coppia di attori, Maria Frau e Erno Crisa, che sembrano piovuti dal pianeta dei drammi cinematografici d’amore e gelosia per distruggere con le loro faccione inespressive la trama ironica, ambigua, amara della commedia. Quella che poi era una delle qualità più interessanti del lavoro in teatro, il gioco di relazione fra il protagonista e l’invisibile e inudibile, ma vivissimo personaggio del professor Santanna (identificabile con il pubblico), nel film forzosamente si perde. Anche in questo caso Eduardo sceneggiatore non se l’è sentita di rinunciare completamente a un personaggio che aveva avuto tanta fortuna sul palcoscenico, e se non lo fa vedere (è ovvio che non sapesse che faccia dargli), ne fa però sentire la voce (la sua), sminuendo in questo modo un gioco che in teatro era di grande suggestione e che nel cinema bisognava forse avere il coraggio di trasformare completamente (magari facendo di Santanna un personaggio vero e proprio), oppure di eliminare».

(Paola Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Roma, Edizioni Kappa, 1995)



Fondo Reporters Associati ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC



Fondo Poletto ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

DOCUMENTI

Note di restauro su “Questi fantasmi”

di Sergio Bruno

Il restauro in 4k di *Questi fantasmi* (1954) è stato realizzato dal CSC-Cineteca Nazionale in collaborazione con la Fondazione Eduardo De Filippo, a partire da materiali appartenenti alla famiglia De Filippo e conservati negli archivi della Cineteca Nazionale. Nello specifico sono stati utilizzati i negativi scena e colonna integrati, nelle parti più rovinate e non recuperabili, con un lavanda sonoro.

In particolare, il negativo scena era in condizioni molto critiche, con alcune parti che presentavano chiari segni di decadimento (sindrome acetica), e conseguente ondulazione e restringimento della pellicola. In fase di scansione, quindi, è stato necessario lavorare a una velocità molto bassa per non danneggiare la pellicola anche perché a questi problemi si aggiungeva il fatto che gran parte delle perforazioni erano rovinate. Alcuni fotogrammi presentavano, oltre a spuntature, graffi sia verticali sia orizzontali, anche molte righe, a volte a fasci, e leggere crepe sull'emulsione. C'erano inoltre, segni di scotch in alcune giunte, fotogrammi strappati spesso su fotogrammi consecutivi e cambi di luminosità. Nelle parti più rovinate del negativo, dove tutti questi difetti non erano eliminabili in fase di restauro digitale, è stato, quindi, necessario utilizzare un lavanda sonoro. Per esempio, in uno dei rulli era presente una fascia verticale continua situata nella parte centrale del fotogramma che passava proprio davanti all'attore che oltretutto indossava una giacca a righe. In una sequenza del genere l'intervento di restauro digitale sarebbe stato troppo invasivo, creando degli artefatti che avrebbero peggiorato la situazione piuttosto che risolvere il problema, ecco perché si è preferito fare ricorso ad un altro elemento che non aveva tutti questi difetti, anche se con una diversa qualità fotografica. Proprio per questo in fase di color correction, la difficoltà principale è stata quella di riuscire ad armonizzare al meglio le porzioni prese dal lavanda con il negativo. Nel tentativo di restituire al film il tono fotografico originario, è stato condotto un accurato lavoro di confronto con alcune copie d'epoca per cercare anche di mantenere il giusto equilibrio tra ombre e luce soprattutto nelle scene di interni, dove si svolge la maggior parte del film (la casa e le catacombe).

Per la colonna sonora sono stati eseguiti dei test di trascrizione del negativo scena, del lavanda e di un positivo, per capire quale fosse l'elemento da utilizzare per il lavoro di

restauro. Le trascrizioni del negativo e del lavanda sono risultate essere le migliori, seppure con i difetti tipici delle pellicole d'epoca (suono compresso, sibilanti strappate) oltre a quelli dovuti all'usura (click, crepitio, spuntature, righe). Il negativo, in particolare, oltre a mostrare importanti segni di usura sul supporto perché maggiormente sfruttato meccanicamente, presentava anche, come nel negativo scena, un avanzato stato di decadimento per cui la pellicola risultava fortemente ondulata soprattutto a inizio e alla fine dei rulli, causando una perdita di fuoco in fase di lettura in corrispondenza dei tratti più deformati. La fase di restauro ha visto, comunque, il negativo come fonte principale della lavorazione, recuperando però alcune porzioni dal lavanda nei punti in cui il suono di quest'ultimo risultava essere migliore.



Fondo Poletto ©Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

