

Regina Bianchi e il sangue del teatro Napoletano

Maricla Boggio

Universitario "Progetto Uomo", Università Pontificia Salesiana,
Italia

Forum Italicum
0(0) 1–10

© The Author(s) 2018

Reprints and permissions:

sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav

DOI: 10.1177/0014585818755364

journals.sagepub.com/home/foi



Abstract

Nata nel 1921, Regina Bianchi matura insieme a un teatro che da semplice dialettalità si fa, con Eduardo, giudice del mondo e rappresentante di un popolo e della sua grandezza e miseria, affrontando tutta la strada dei ruoli nelle opere rappresentate e arrivando ben presto ai personaggi di maggior rilievo. Il traguardo è il ruolo di Filumena Marturano con cui Eduardo De Filippo le impone di cimentarsi, lei recalcitrante per paura del confronto con la grande Titina De Filippo. Vita privata e professione recano in lei il segno del personaggio materno, che i registi più diversi le affidano e in cui lei si immedesima attraverso una sensibilità sempre rinnovata e al tempo stesso coerente con un modello, quella di Filumena a cui si aggiungono la protagonista di Napoli milionaria, la Zà Croce del pirandelliano *Liolà*, Anna la madre di Maria, Adelaide madre di Giacomo Leopardi fino a dare la sua impronta di sensibilità partenopea nella Madre dei *Sei personaggi in cerca d'autore* diretta da Zeffirelli. La caratteristica partenopea della sua recitazione, immedesimata nei sentimenti e al tempo stesso straniata nel modo di porsi, consente a Regina di essere anche protagonista di un teatro che supera i confini della napoletanità.

Parole chiave

San Gennaro, Napoli, Viviani, Eduardo De Filippo, sangue, madre, rivalità mimetica, madonna, cinema

Il teatro napoletano espressione della vitalità del sangue

Il sangue di Napoli si identifica in quello di San Gennaro, riunendo tutti i napoletani che in San Gennaro si riconoscono fratelli. È un popolo che vive e si modifica nel tempo rimanendo fedele alla sua identità. Un popolo che si mostra, nella

Autore corrispondente:

Maricla Boggio, Italia e Università Pontificia Salesiana Piazza dell'Ateneo Salesiano, 1, 00139 Roma RM, Italia
Email: maricla.boggio@gmail.com

quotidianità attraverso i suoi cerimoniali, nelle festività attraverso modalità tradizionali, come le date fatidiche del Santo. Così anche in forme di rappresentazione, che nel linguaggio e nella gestualità napoletani mettono in mostra i caratteri di una espressività che esula da differenziazioni di classe, di cultura, di livello economico, ma reca il segno di un modo di porsi che è la napoletanità. Il teatro è la forma espressiva che più di tutte mette a segno i caratteri di questo sangue.

Prendendo in esame il Novecento, questo teatro si evolve nelle tematiche e negli interpreti, rimanendo una rappresentazione in cui vivono personaggi dalle forti passioni, dai contrasti violenti esternati in tenaci opposizioni, ma anche capaci di sentimenti sublimi, di pentimenti e perdoni. Non si riscontra, nel teatro napoletano, un clima di epicità gelida, di frustrazioni espressioniste, di metafore e simbologie come nel teatro europeo o anche italiano, ma di stampo intellettuale. Il teatro napoletano sprizza sangue, sia che si tratti di innamoramenti felici o infelici, sia che si addentri nelle famiglie e ne scavi i segreti dolori, le angosce e i tormenti.

Il carattere familistico prevale su altre caratteristiche pur rilevanti. È la madre a costituire il centro intorno a cui ruota l'intero corpo familiare. Affetto, sacrificio di sé, dedizione, sopportazione dell'elemento maschile in nome di ideali segretamente coltivati prendono vita dalla figura materna e costituiscono materia su cui sviluppare una drammaturgia che nel corso dei decenni anticipa i mutamenti epocali e li rende evidenti agli spettatori.

Di questo panorama che viene mutandosi nel corso del secolo breve, alcuni autori napoletani sono il segnale, assieme alle forme e modalità con cui tale teatro viene rappresentato. Ma c'è anche, per rappresentarlo, il concorso e la duttilità degli attori che degli autori seguono il linguaggio sensibile al mutare della società, le loro intuizioni circa l'evolversi degli usi, dei costumi, della mentalità che, spesso precorrendo i tempi, il teatro propone, risultando in anticipo rispetto alla comprensione degli spettatori che ancora paiono loro di scandalo o di prematura esternazione.

Regina Bianchi incarnazione dell'evolversi del teatro napoletano

Regina Bianchi, attraverso la sua esistenza privata e gli spettacoli a cui ha partecipato, incarna questo complesso evolversi del teatro napoletano. I ruoli da lei impersonati si sono anche estesi, al di là del panorama partenopeo. Goldoni, Pirandello, Diego Fabbri, arricchiscono le sue protagoniste in ambito nazionale. Molière, Tolstoj, Maeterlinck, Handke, Kesserling, Greene, Kohout, Brecht la portano in uno spazio europeo.

Si devono aggiungere i film che la ebbero in parti di spicco, da *Il giudizio universale* di Vittorio De Sica (1961), a *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy (1962), al *Gesù di Nazaret* di Zeffirelli in cui è Anna, la madre di Maria (1975), a *Kaos* dei fratelli Taviani, dove è la madre di Pirandello. Nelle opere di questi autori, Regina Bianchi interpreta il personaggio della madre, in una sorta di continuazione di quella Filumena Marturano, suo personaggio per eccellenza, di una napoletanità assoluta e di una assoluta dedizione ai figli.

La madre, impronta di sangue delle interpretazioni

È il ruolo di madre a imprimere nella sua vita una primaria ragione esistenziale, che supera in importanza gli stessi ruoli da lei realizzati. Regina Bianchi interpretò un paio di miei lavori¹, citati nel libro a mia firma, a lei dedicato:²

Regina Bianchi attrice e donna si presenta come un'unica identità nel teatro e nella vita privata: in risalto spicca su ogni altra sua caratteristica artistica ed umana, la matrice materna. È un'identità in cui, tuttavia, ognuno dei due aspetti vive autonomamente: la donna non si assoggetta al teatro, pur consapevole di avere in pugno una carriera che in certi ruoli la rende unica; il teatro non prevarica la donna e le finalità che si è prefissata in quanto madre, e spesso da tale ruolo trae forza per interpretare.

Questo ruolo esistenziale non si manifesta attraverso esibizioni esteriori di stampo sentimentalistico o pragmatico. La maternità di Regina è solida come una figura di Masaccio, è uno "status" che va a sostenere i ruoli che via via interpreta, dando loro uno spessore che talvolta supera il valore del testo. I suoi silenzi di donna antica, abituata a tacere, assumono nel cuore di una battuta più intensità in quel vuoto della voce che non intonazioni argomentatrici. I gesti pregnanti, anche quando non ricopre parti di madre, ne mettono in risalto la capacità dell'ascolto e della condivisione.

Come possieda questa dimensione di maternità, rimane un segreto a cui si può accedere con una riflessione sul teatro da lei interpretato fin dall'infanzia, affiancandovi la sua esistenza pulsante, mai divisa dal palcoscenico se non quando è lei stessa a far prevalere il privato sulla dimensione teatrale, elemento singolare del suo comportamento lontano dall'orizzonte di ambizione primario fra gli attori. (Boggio, 2012: 15–16)

È di forte impronta di sangue il modo di sentire di Regina nei confronti dei suoi personaggi. Il suo recitare è di "pancia", ma al tempo stesso, come accade agli attori di alta espressività, il suo realismo è di livello superiore al reale, al punto di diventare dimostrazione di ciò che è il personaggio: il realistico si fa epico, il sentimento non lo si prova ma lo si esibisce. Come il sangue di San Gennaro lo si vede attraverso il cristallo, e non macchia né emana odori, questa recitazione conduce lo spettatore a condividere in maniera distaccata quanto gli viene mostrato. Eppure si diventerà e arriverà anche a piangere.

Gli inizi di un percorso nella drammaturgia napoletana

Gli autori che hanno segnato il percorso di Regina Bianchi nell'ambito della drammaturgia napoletana partono dai lontani "scavalcamontagne" che battevano la penisola fermandosi nei paesi e portavano con i loro spettacoli i temi a quell'epoca più graditi. Il padre di Regina, di cognome Merola, in arte aveva scelto Bianchi. La nonna, Regina D'Antigny, francese, aveva tradotto per Eduardo Scarpetta, incontrato per caso a Napoli, parecchie commedie francesi, che divennero napoletane attraverso le sue argute trasposizioni, come quella *Na santarella*—derivata da *Mademoiselle Nitouche*—che fu uno dei successi più duraturi dell'attore. Il sangue di

Napoli rinvigoriva le commedie francesi utilizzate come canovacci per le gustose trovate di spirito partenopeo.

In quel suo primo periodo di apprendistato teatrale, è Eduardo Scarpetta a tenere a battesimo Regina Bianchi. Della sua *Miseria e nobiltà*, a Regina piccolissima tocca il ruolo di Peppeniello, il bambino che deve rispondere, a chi gli chiede chi è, “Vicienzo m’è pate a me!”, suscitando una serie di equivoci che si sciolgono felicemente nel finale. Questo ruolo appartiene a una tradizione teatrale di forte impatto napoletano. Tutti i bambini delle compagnie di allora—e anche le bambine—, hanno interpretato “Peppeniello”: è lo scorrere del sangue di una napoletanità intrisa di miseria e di allegria, di trucchi per sopravvivere e di inaspettate risoluzioni in cui i poveri, mescolandosi ai ricchi per le segrete vie dell’amore, trovano momentanea consolazione alle loro ancestrali disgrazie.

Viviani e la coscienza critica del popolo

Regina Bianchi cresce e diventa ragazzina. Per un po’ continua a recitare nella compagnia dei genitori, sostenendo i ruoli che nelle affollate commedie di allora un’attrice adolescente può impersonare. Mutano i gusti del pubblico, si vuole assistere a spettacoli che riproducano in qualche modo le fantasie amorose di gente desiderosa di ascoltare storie sue anziché improbabili avventure o sogni di poveri baciati dalla fortuna.

Cresce a Napoli, sotto l’ala di Raffaele Viviani, autore, attore e allestitore dei suoi spettacoli nonché creatore delle canzoni, in una contemporaneità di scrittura di pari passo con l’emergere di una coscienza critica nel popolo, sia pure in forma inconsapevole e non organica. Viviani è tuttavia un fenomeno a parte rispetto a quasi tutto il resto del teatro di quell’epoca. Nei suoi spettacoli emerge una forte consapevolezza politica, alla ricerca di rivendicazioni sociali, pur immerse in un clima poetico mai didascalico.

Come scrive Vito Pandolfi:

... negli sbocchi lirici egli ritrova la sua potente autenticità, perché non manca il ritorno alla sua fonte, che è la canzone”, e ancora “la realtà del suo popolo napoletano (...) è la necessaria e commossa mediazione storica per comprendere alcuni aspetti della nostra presente realtà nazionale. (Pandolfi, 1957: LIII–LIV)

Sui diciassette anni, educata nel rigore morale di una famiglia all’antica anche se impegnata in teatro, Regina Bianchi è consapevole della ristrettezza artistica degli spettacoli a cui finora ha preso parte. Vuole impegnarsi in spettacoli di più ampio respiro e, seppure a livello intuitivo, si rende conto che a portarla a un altro livello può essere proprio Viviani. La sua presenza nella compagnia paterna è essenziale, insieme alle due coppie dei suoi genitori e degli zii con una figlia; andando via lei la compagnia non reggerà, ma suo padre capisce che l’indipendenza della ragazza non è un capriccio e la lascia libera di scegliersi la sua strada. Così Regina Bianchi suona alla porta di Viviani, si fa ricevere

andandoci da sola, senza l'aiuto del padre; stupisce il maturo capocomico, che ne intuisce le qualità.

Il racconto di quel debutto, nello spettacolo *Campagna napoletana*³ viene proprio da Regina Bianchi:

Era l'estate del 1938. Cominciammo a provare, io e un'altra ragazza, un duetto. Lui suonava il pianoforte, ma a orecchio, perché non conosceva la musica. In *Campagna napoletana* il duetto era la cosa più importante di questo piccolo personaggio di Reginella perché era da cantare e poi da fare il controcanzone; lui faceva il controcanzone con l'ocarina e poi con la voce... Con lui andai subito bene, perché sapevo cantare. Dopo quelle prove Viviani ha riunito la compagnia e ha fatto la distribuzione dei personaggi—i vecchi attori non li lasciava mai, se li portava dietro fino alla tomba—mi ha affidato la parte di una delle contadinelle... Debuttammo a Bari, al Piccinni. Per la compagnia era lo spettacolo iniziale della stagione; alla mattina provavamo altre cose. La sera della prima, dopo il primo atto, il direttore di scena: "Signorina Bianchi, dal Commendatore!". Di solito da noi si diceva: "Da 'o maest!", il maestro. Il tratto di scendere la scaletta dai camerini di sopra e andare in camerino da lui, avrò avuto il ballo di San Vito. Dovevo dire due battute: 'Avrò sbagliato pure quelle! Chi si aspettava questa sorpresa?...'. Quando arrivai da lui, Viviani mi disse: "Portate 'u copione, còpiate 'a parte, t'ampare, che così poi la fai tu, eh?". Non aveva neanche aspettato che finisse la rappresentazione per dirmelo, che mi dava la parte, ha fatto subito il confronto fra me e la ragazza a cui aveva assegnato Reginella, che poi è andata a fare una delle contadinelle. (Boggio, 2012: 44-45)

La storia di *Campagna napoletana* oggi ci fa forse sorridere. Ma allora aveva un sapore di ribellione sociale che dava da pensare a quanti non avevano ancora il coraggio di ribellarsi alle ingiustizie e chinavano il capo a chi comandava, fosse stato anche il proprio padre. Era una vicenda d'amore fra un giovane contadino ricco e una ragazza senza dote. Il padre di lui vuole che il figlio sposi una ricca ereditiera, ma lui ama Reginella che è povera e viene cacciato di casa; vi tornerà quando il padre sta morendo.

Con un coro di contadini e le canzoni che si alternavano alle scene recitate, Viviani riusciva a suggerire la possibilità di un' esistenza diversa.

C'era un coro di contadini stupendo, che aveva anche un significato sociale, perché dicevano:

*"Siamo nati in mezzo 'a terra,
simmu grossi e stammo accà,
si nun era pe' la guerra
non vidimmo la città...
Coce 'u sole e l'aria coce
in miezz'a terra ciarrustimmo,
cu' calore ca sentimmo
nun potemmo rifiatà...".*

Poi c'erano canto e controcanto:

“... Oìli oìlà simmo nati in miezz'a terra...”.

Con il canto e l'innamoramento, Viviani riusciva a insufflare delle tesi politiche. (Boggio 2012: 47)

Nelle riflessioni di Regina Bianchi matura, che ripercorre il suo cammino di interprete durato parecchi decenni, è evidente che nelle composizioni apparentemente soltanto giocose di Viviani sia già presente una più esplicita volontà di additare al pubblico delle situazioni che contengono in nucleo una chiara denuncia sociale.

Ancora molto da valorizzare, Viviani anticipa in Italia le riflessioni epiche di Bertolt Brecht, riuscendo a veicolare un discorso critico della società attraverso un ben più agile linguaggio espressivo. Diverso nel comunicare è lo stile: in Viviani lo spirito del popolo napoletano è abituato a esternare i propri sentimenti e a dare particolare risalto a essi, non vivendoli soltanto familisticamente, ma inserendo in essi un discorso di dignità e di impegno sociale; la linea espressiva brechtiana tende invece a una rigidità ideologica di tipo dimostrativo, che talvolta si avvale di una forte ironia, difficilmente di una passionalità sentimentale.

La carica eversiva del teatro di Viviani

Che Viviani mettesse nelle sue commedie una forte carica politica emerge con evidenza dal fatto che fosse boicottato dal fascismo, anche prima degli anni in cui Regina Bianchi era andata a recitare nella sua compagnia, a partire dal 1938, in quella prima commedia—*Campagna napoletana*—a cui seguirono *Pescatori*, *L'ultimo scugnizzo*, *L'imbroglione onesto* e *Mestiere di padre*. La carica eversiva, non solo strettamente politica, ma avente per obiettivo i valori familistici e un mutamento nella valutazione morale dei comportamenti, difficilmente veniva capita anche dai critici di più elevata cultura. Renato Simoni (1928), ad esempio, scrive di preferire quanto di allegro e vivace Viviani inserisce nella commedia *I Pescatori*, definendo il resto come “il solito dramma popolare, con l'onore oltraggiato di una donna da vendicare”. Sfugge, al grande critico, che la donna oltraggiata sposi poi un giovane che, pur conoscendo la violenza subita dalla ragazza, non ne tiene conto come di un impedimento a farla sua moglie. È uno spirito nuovo che aleggia nella vicenda, certo contrario al maschilismo sostenuto dal fascismo.

Così, in altre commedie che, come *Pescatori* in anni in cui Regina è in compagnia, reciterà anche lei, e poi di nuovo, decenni dopo, i temi sociali serpeggiano all'interno delle astute “gags”, dei caratteri, delle scenette argute che Viviani inventa per far passare i temi a cui tiene come autore e che interpreta con mirabile maestria di attore. *L'ultimo scugnizzo* e *L'imbroglione onesto* appartengono anch'esse a questi drammi in cui protagonisti sono muratori, pescatori, contadini, e gli scugnizzi, personaggi

della miseria più atroce di Napoli. Erano temi che emergevano dalle trame pur ricche di spunti allegri, mentre il fascismo voleva invece che fossero ignorati.

Eduardo De Filippo e la rivalità mimetica

Regina Bianchi ha diciannove anni quando si verifica l'incontro della sua vita. Il sangue di San Gennaro che ribolle nell'ampolla è paragonabile al calore di questo incontro, che trasforma una ragazzina in una donna e subito dopo in una madre. Goffredo Alessandrini, regista di valore e di charme, marito di Anna Magnani, suscita in Regina Bianchi quella trasformazione che la rende a pieno titolo rappresentante di una napoletanità irrefrenabile nell'adesione sublime e assoluta all'essere amato. Quante canzoni esprimono questo stato d'animo, che supera vincoli e legami per darsi totalmente all'essere amato. Perfino il teatro, che è forza di stampo diverso dalla natura e vive in forme che non si rovinano per il passaggio del tempo, Regina lo mette da parte, a un certo punto, per allevare le due figlie avute dal compagno.

Prima di questo sacrificio, si sviluppa, quasi in parallelo con la frequentazione di Alessandrini, il periodo in cui entra in compagnia con Eduardo De Filippo. Da tempo De Filippo la voleva, come un oggetto desiderato, che viene posseduto da un altro, e per questo è ancor più desiderato. La rivalità mimetica, da René Girard ben delineata nel comportamento delle persone e di molti dei personaggi shakespeariani, tiene De Filippo nei confronti di Viviani, che quella creatura ha in compagnia. E al padre, suo amico, domanda i motivi per cui la ragazza è in compagnia con colui che a ragione può considerarsi un rivale. Sovrani ciascuno in un suo proprio territorio epocale e sociale, le loro opere hanno seguito, pur toccando tematiche analoghe come la famiglia e i personaggi del varietà, strade differenti per l'ottica politica con cui venivano trattate, mettendo in scena Viviani il popolo minuto, i derelitti, gli zingari, De Filippo i piccoli —borghesi, magari anche popolani, ma con una loro ambizione imitativa di elevazione sociale. Regina Bianchi accetta una scrittura che le viene proprio offerta da De Filippo in persona, con l'invio di un telegramma al padre, in cui gli richiedeva la figlia con urgenza.

Nel primo periodo nella compagnia dei De Filippo Regina Bianchi interpreta personaggi che paiono ancora appartenere a Viviani nella connotazione di livello popolare, oppure portati a una caratterizzazione grottesca rivolta soprattutto al comico, specie nelle farse scritte da Peppino.

Poi affronta i testi più complessi di Eduardo, pur non arrivando ancora alle parti da protagonista. Ma il sangue napoletano, quello stesso che si rifiuta di sciogliersi durante l'occupazione germanica nonostante l'avvenuto armistizio, sussulta poi al ritorno della normalità. Dal 1940 al 1944 Regina recita in tutte le commedie del loro repertorio, da *Natale in casa Cupiello* a *La lettera di mamma*. È ormai madre delle due figlie avute da Goffredo Alessandrini, e la sua vita privata procede per qualche tempo in parallelo con quella teatrale. È un periodo faticoso e contrastato, che precede l'abbandono delle scene per dedicarsi alle figlie.

Filumena alla Madonna, come il popolo a San Gennaro

Nel periodo dal 1959 al 1996, con varie alternanze, Regina Bianchi recita nelle commedie di maggior rilievo di Eduardo De Filippo, ma ciò che più la mette in risalto è l'interpretazione della protagonista in *Filumena Marturano*, che al suo rientro in teatro, dopo la lunga parentesi di dedizione alla famiglia, De Filippo le offre a sorpresa, quando Titina, a cui lui aveva dedicato la commedia, decide di ritirarsi e suggerisce lei stessa di affidare il prestigioso ruolo a Regina. Napolitanità di sentire qui si avverte a piene mani, sia per la scrittura del testo che per l'interprete femminile e in definitiva per l'accoglienza che il pubblico riserva allo spettacolo: un complesso insieme di commozione, esaltazione, condivisione del comportamento sacrificale di Filumena e del suo trionfo finale, a cui è essenziale l'elemento religioso, la fede nella Madonna, alla quale la protagonista si rivolge come si rivolge il popolo al suo Santo, per chiedere, più che una grazia, consiglio e protezione nei momenti difficili.

Fra Viviani e De Filippo uno scarto epocale

Fra i personaggi di Viviani interpretati da Regina Bianchi e quelli di De Filippo c'è uno scarto epocale, come anche nella vita dell'attrice si è verificato un salto, dopo che la ragazzina spensierata è diventata madre e di quella maternità si è assunta tutte le responsabilità. La sua condizione sociale è di tipo borghese, anche se un'artista è sempre fuori da connotazioni strettamente classificabili; ma anche i personaggi che animano le commedie di Eduardo sono di stampo borghese, di una borghesia che affiora da generazioni proletarie, e si è fatta a poco a poco un po' benestante, attraverso i sacrifici e le fatiche dei nonni e dei padri. E di questa condizione nuova ha preso l'educazione un po' affettata, un che di altero nei confronti di quelli rimasti poveri, e i vizi dei tradimenti, delle invidie, delle piccole corruzioni. A questi personaggi tutto viene perdonato, in nome della famiglia e di una certa religiosità, a cui San Gennaro e la sua paterna protezione non viene mai a mancare, ricambiata da una fiducia e da un rapporto di dialogo con i fedeli che denota quella famosa parentela di sangue che ogni napoletano, credente o no, avverte nei confronti del Santo. Questa condizione di dialogo con il divino, e la capacità di sopportare soprusi e angherie in nome di un amore familistico che aspetta il suo riconoscimento, è presente ad animare lo spirito di molti dei personaggi di Eduardo De Filippo. E fra questi, sopra tutti, la protagonista di *Filumena Marturano*, che non a caso, quando era ancora Titina De Filippo a recitarla, fu portata davanti a Pio XII, a cui venne offerto il monologo in cui la protagonista si confida con la Madonna delle rose su che cosa deve fare, lei prostituta e incinta; non venne invece recitato il monologo in cui Filumena, ancora ragazzina, decide di accettare il consiglio di un'amica che ha scelto di fare la prostituta, perché si rende conto della miseria abissale in cui versa la sua famiglia, che con sguardi e accenni pare indurla ad andarsene scegliendo il "mestiere" per sfuggire alla miseria, tema ben più rilevante che De Filippo inserisce nella commedia come elemento portante di tutta la vicenda.

L'allegoria di Napoli

Il grande teatro napoletano vive in innumerevoli madri da Regina impersonate. Vita privata e professione recano in lei il segno del personaggio materno, che i registi più diversi le affidano e in cui lei si immedesima attraverso una sensibilità sempre rinnovata e al tempo stesso coerente con un modello, quella Filumena a cui si aggiungono Amalia, protagonista di Napoli milionaria, la Zà Croce del pirandelliano *Liola*, Anna la madre di Maria, Adelaide madre di Giacomo Leopardi, fino a dare la sua impronta di sensibilità partenopea nella Madre dei *Sei personaggi in cerca d'autore* diretta da Zeffirelli.

Ancora legata a una condivisione passionale, a un trasporto che pare grondare il sangue che in quegli anni fu versato dai napoletani, così come in tanti altri paesi e città italiani da quanti patirono la crudeltà della guerra, troviamo Regina Bianchi nell'interpretazione della donna con i bambini che spicca nel film diretto da Nanni Loy *Le quattro giornate di Napoli* (1962), alla cui sceneggiatura prese parte anche Carlo Bernari.

Senza nome, come avviene per un simbolo, forse addirittura un'allegoria dell'amore materno che si pone a difesa dei figli sacrificando se stessa, la donna de *Le quattro giornate di Napoli* percorre l'intera città assediata dai tedeschi in mezzo alle spatarie, nella confusione della fuga per la salvezza che disperde le famiglie. Questa madre anonima—come sono le madonne dei tanti quadri della tradizione cattolica—nutre il bambino che le sta accanto sfamandolo con quelle poche patate che sono il suo unico tesoro, mentre l'altro gli sta al seno nutrendosi del suo corpo, e la bambina le si stringe alla veste come a voler essere tutt'uno con lei. Non sono poi preghiere a uscire dalla bocca di questa madre, ma la richiesta di ritrovare il figlio quando le sarà sfuggito travolto dalla folla. Non c'è una sua storia, non ci sono dialoghi o azioni particolari. È un'allegoria di Napoli che nel settembre del 1943 soffre lo sfregio dell'esercito nazista, e riuscirà da sola, con l'apporto dei ragazzini del riformatorio e delle donne, a cacciarlo prima che arrivino gli americani a liberare la città. Come San Gennaro che, risparmiato dalle bombe tornerà a manifestarsi nel festoso scioglimento del sangue.

Va rilevata la cura con cui le sacre ampolle sono conservate, riparandole da eventuali spostamenti d'aria dovuti a bombardamenti mediante ovatta e segatura, prima di rimetterle in quella cassetta di sicurezza che sarà poi sostituita dall'attuale cassaforte. Persistendo tuttora lo stato di guerra, non ancora migliorato dall'armistizio, per l'occupazione di Napoli da parte della guarnigione germanica, divenuta tragicamente ostile, e per i frequenti allarmi, si sono dovuti sacrificare i sacri riti.

...

Di giorno in giorno viene descritto lo stato variabile del sangue, che in genere all'inizio dell'esposizione si mostra duro per poi sciogliersi gradualmente. Ciò avviene fino al 26 settembre in cui... il prodigioso sangue si è trovato sciolto. (Boggio-Lombardi Satriani, 2014: 153-154)

Attraverso questo segno il Santo si mostra benigno nel suggerire a una Napoli devastata la speranza che non deve abbandonarla. Speranza di vita e continuazione, nonostante sofferenze, pericoli e difficoltà. Così Regina Bianchi, che fino agli ultimi anni ha accettato di proseguire a interpretare con le sue madri coraggiose il grande cuore di Napoli.

Notes

1. In teatro Regina Bianchi fu la protagonista di *Maria dell'Angelo*, di Maricla Boggio. L'attrice interpretò il ruolo della madre del protagonista nel film *Rocco Scotellaro*, sceneggiatura di Maricla Boggio, regia di Maurizio Scaparro; nel ruolo di Rocco, Bruno Cirino.
2. Vedi Boggio (2012).
3. Viviani scrisse la commedia, in versi, prosa e musica, nel 1920.

Bibliografia

- Boggio M (2012) *Vita di Regina—Regina Bianchi si racconta*. Presentazione di Italo Moscati. Roma: RAI-ER.
- Boggio M e Lombardi Satriani LM (2014) *San Gennaro—viaggio nell'identità napoletana*. Roma: Armando Editore.
- De Filippo E (1971) *Il teatro di Eduardo*. (4 volumi). Torino: Einaudi.
- Maria dell'Angelo* di Maricla Boggio (1990) [Rappresentazione teatrale] Regia di Ugo Gregoretti. [Festival di Taormina. 3–4 agosto].
- Pandolfi V (1957) La commedia umana di Napoli. In: Ridenti L (ed.). *Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Raffaele Viviani* (2 volumi). Torino: ILTE, pp. I–XXII.
- Rocco Scotellaro* (1978) Film prodotto da RAI, Roma.
- Simoni R (1928) I Pescatori. *Corriere della sera*, 2 dicembre.
- Viviani R (1957) *Teatro*. (2 volumi). Torino: ILTE.