

MNEME
COLLANA DIRETTA DA
PASQUALE GUARAGNELLA
CORRADO PETROCELLI
3

ADI – Associazione degli Italianisti italiani
Congresso annuale, Capitolo (Monopoli)

13-16 settembre 2006

La letteratura italiana a Congresso

Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)

a cura di

Raffaele Cavalluzzi Wanda De Nunzio
Grazia Distaso Pasquale Guaragnella

III TOMO



Volume pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Bari

Coordinatrice editoriale della collana
Stefania Santelia

© 2008 – Pensa MultiMedia Editore s.r.l.
73100 Lecce - Via A.M. Caprioli 8
Tel 0832.230435 • fax 0832.230896

ISBN 978-88-8232-583-1

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

PRIMO TOMO

- XV** Amedeo Quondam, Presidente Nazionale dell'ADI
Italianistica: ieri, oggi e domani
- XXIX** Raffaele Cavalluzzi, Università di Bari
Premessa

RELAZIONI PLENARIE

Classici e modernità

- 3** Guido Mazzoni, Università di Siena
Classici e modernità. Una soglia della letteratura europea
- 19** Cristina Montagnani, Università del Salento
Classici e modernità
- 31** Giancarlo Alfano, Università di Napoli "Federico II"
Corpo della lettera e spirito del Testo. Incidenze della modernità nella costituzione di un classico
- 49** Gabriele Pedullà, Università di Teramo
Il chiasmo di Cocteau. Classici, moderni, classici moderni

La nostra Storia e le Storie degli altri

- 63** Adele Dei, Università di Firenze
Il vecchio e il nuovo. La Letteratura italiana nelle facoltà che cambiano
- 77** Pasquale Voza, Università di Bari
La trasmissione del patrimonio letterario, tra identità, canone e riuso
- 87** Annalisa Andreoni, Università di Pisa
La nostra Storia e le Storie degli altri: i Confini
- 95** Roberto Gigliucci, Università di Roma "La Sapienza"
Realtà della letteratura europea

Per il testo

- 107** Giorgio Inglese, Università di Roma “La Sapienza”
Per il testo
- 119** Paola Vecchi Galli, Università di Bologna
Per il testo, oggi. Un consuntivo di studi
- 141** Marco Leone, Università del Salento
Alcune considerazioni sull’edizione di testi latini d’epoca Barocca
- 157** Uberto Motta, Università Cattolica di Milano
L’autore, il testo e gli altri. Alcuni esempi castiglioneschi
- 173** Laura Paolino, Università di Salerno
Filologia d’autore per un testo a stampa: riflessioni e proposte per una nuova edizione critica delle Memorie di Lorenzo Da Ponte
- 181** Tiziano Zanato, Università di Venezia
Filologia + Critica

COMUNICAZIONI

Trecento

- 193** Viviana Giannini, Università di Roma “La Sapienza”
La condanna dell’usura in Dante e nel pensiero teologico medievale
- 203** Marco Chiariglione, Università di Torino
Per un’interpretazione degli angeli del «cattivo coro»: Inf III, 37-42
- 213** Francesco Mattia Arcuri, Università della Calabria
Aspetti ed elementi liturgici nel Purgatorio dantesco
- 223** Stefania Rutigliano, Università di Bari
Il modello dantesco nel Ha-Tôfet ve-ha-Eden di Immanuel Romano
- 233** Raffaele Fiantanese, Università di Bari
Petrarca e l’amicizia. Tra fonti classiche e sensibilità cristiana
- 243** Antonia Acciani, Università di Bari
Echi del Secretum negli Essais
- 253** Concetta Di Franza, Università di Venezia
Tecniche retoriche della narrazione in Boccaccio: l’Elegia di Madonna Fiammetta
- 261** Teresa Nocita, Università di Roma “La Sapienza”
Per il testo del Decameron di Giovanni Boccaccio. In margine all’edizione critica della Crusca (Firenze, 1976)

SECONDO TOMO

Dal Quattro al Seicento

- 269** Gianni Antonio Palumbo, Università di Bari
Erudizione mitografica nel De priscorum proprietate verborum
- 277** Moreno Savoretti, Università Statale di Milano
Le parodie del linguaggio liturgico: la poesia bernesca
- 287** Donato Pirovano, Università del Molise
Alessandro Vellutello e la biografia di Dante Alighieri
- 299** Micaela Ricci, Università di Foggia
Aulo Giano Anisio, umanista dell'Accademia pontaniana
- 309** Carmine Boccia, Università di Napoli "Federico II"
La tradizione manoscritta e a stampa dei Capitoli giocosi e satirici di Luigi Tansillo
- 317** Domenica Falardo, Università di Salerno
Per l'edizione delle Rime di Nicolò Franco: recenti acquisizioni
- 325** Stefano Giazzon, Università di Padova
Il Thyeste (1543) di Lodovico Dolce
- 335** Maria Di Venuta, Università di Palermo
Il Puttanismo e altro. Le satire di Antonio Veneziano
- 343** Stella Fanelli, Università del Salento
"Non ha l'ottimo artista...": il platonismo estetico-erotico di Michelangelo
- 351** Davide Colombo, Università Statale di Milano
Gelli e Borghini su Dante e Omero
- 361** Sergio Russo, Università di Napoli "Federico II"
L'arte di scrivere la storia. Il caso di Francesco Patrizi da Cherso
- 371** Vincenzo Caputo, Università di Napoli "Federico II"
«Nella guisa che noi abbiamo raccolto da scrittori degni di fede»: Lodovico Dolce e le biografie di Letterati
- 381** Sandra Carapezza, Università Statale di Milano
Convenzioni di genere e presagi di teatralità nel primo canto del Rinaldo di Torquato Tasso
- 391** Paola Casale, Università di Roma "Tor Vergata"
Aspetti della dialettica dell'eros nella Gerusalemme Liberata
- 401** Rosa Giulio, Università di Salerno
Modelli classici nella prosa dialogica del Tasso: Il Minturno tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili»
- 409** Novella Nicodemi, Università di Salerno
Paolo Pacello: per l'edizione del Canzoniere

- 417** Diletta Maria Cecilia Loragno, Università di Foggia
«Benedetti sieno adunque coloro che abbracciano questa ignoranza»: Anton Francesco Doni e i 'falsi' dotti
- 427** Davide Dalmas, Università di Torino
Castelvetro italianista
- 435** Maria Catapano, Università di Salerno
Demetrio volgarizzato: Giovanni Falgano
- 441** Anna Rita Rati, Università di Perugia
Le didascalie nel teatro di Giacinto Andrea Cicognini
- 457** Rossella Palmieri, Università di Foggia
Metafore barocche per un'attrice «santa»: La Maddalena lasciva e penitente di G. B. Andreini
- 467** Fulvio Peverè, Università di Torino
Antichi e Moderni nel decimo libro dei Pensieri di Alessandro Tassoni
- 477** Luca Beltrami, Università di Genova
Il viaggio a Napoli di Gian Vincenzo Imperiale nel 1632-1633
- 487** Ignazio Castiglia, Università di Palermo
Boccaccio a teatro: Chi soffre spera di Giulio Rospigliosi
- 495** Matteo Poli, Università di Genova
Fatti ed oggetti della vita quotidiana a Firenze attraverso gli enigmi di Antonio Malatesti
- 503** Monica De Rosa, Università di Chieti-Pescara
Francesco Agricola: inaspettato romanziere barocco alla corte dei d'Avalos
- 513** Valeria Merola, Università di Roma "La Sapienza"
Il «Teatro delle meraviglie» di Emanuele Tesauro
- 523** Matteo Navone, Università di Genova
L'esperienza carceraria di Giovanni Paolo Marana in una lettera dell'«Esploratore turco»
- 531** Adriana Mauriello, Università di Napoli "Federico II"
Temi mitologici nella cultura napoletana del secondo Cinquecento
- 541** Gilda Corabi, Università di Roma "La Sapienza"
Incubi e succubi. Rappresentazioni comiche del diavolo nella letteratura del Rinascimento

Sette e Ottocento

- 553** Rosa Necchi, Università di Parma
Appunti per l'edizione delle poesie di Metastasio
- 561** Matteo Di Gesù, Università di Palermo
Letteratura, identità, nazione agli albori della modernità. Primi sondaggi nel XVIII secolo: Pietro Calepio

- 571** Ilenia De Bernardis, Università di Bari
Un romanzo pedagogico: la Viniziana di spirito. Relazioni di genere nel romanzo italiano del Settecento
- 581** Pamela Parenti, Università di Roma “Tor Vergata”
Aspetti generali dei libretti di Giuseppe Palomba, il librettista più prolifico a Napoli nel secondo Settecento.
- 591** Rossella Abbaticchio, Università di Bari
Antichi “a congresso” dai moderni. Francesco Petrarca nella pubblicistica letteraria italiana tra Sette e Ottocento
- 601** Eleonora Carriero, Università del Salento
I romanzi di Alessandro Verri fra storia e mito
- 611** Anna Maria Salvadè, Università Statale di Milano
Per l’edizione delle rime di Francesco Algarotti
- 619** Stefania De Toma, Università di Bari
Giuseppe Compagnoni e la divulgazione scientifica nella Chimica per le Donne
- 629** Daniela Di Pasquale, Università di Genova
La fortuna del teatro italiano nel Portogallo del XVIII secolo
- 637** Valerio Vianello, Università di Chieti-Pescara
Storia e politica nella prosa giovanile di Ugo Foscolo
- 647** Enza Lamberti, Università di Salerno
Il dibattito sulle sepolture nel periodo napoleonico: una fonte del carne foscoliano tra storia civile e suggestioni letterarie.
- 655** Andrea Manganaro, Università di Catania
Ricerca delle fonti e nuova scena della storia: per una lettura intertestuale dei Sepolcri
- 663** Raoul Bruni, Università di Padova
Il tema dell’entusiasmo poetico nel giovane Leopardi (1816-1818)
- 673** Diego Picano, Università di Cassino
La fine del tempo e della storia come canone della poesia leopardiana
- 683** Andrea Campana, Università di Bologna
Leopardi e le «metaforone» orientali
- 691** Sara Gelli, Università di Firenze
I Versi (1826) di Giacomo Leopardi
- 701** Costanza Geddes da Filicaia, Università di Macerata
Incursioni extra-leopardiane: poeti e letterati nelle Marche tra Settecento e Ottocento
- 707** Cristiana Brunelli, Università di Perugia
Preliminari a uno studio della ballata romantica italiana
- 717** Tano Nunnari, Università di Pavia
Le fonti storiche dei Promessi Sposi

- 727** Paola Ciarlantini, Università di Macerata
Il rapporto tra teatro d'opera e teatro di prosa in Italia nel periodo pre-verdiano (1824-1840) attraverso la rivista «Teatri, arti e letteratura»
- 737** Cinzia Emmi, Università di Catania
Problematiche per un'edizione critica della tragedia Spartaco di Ippolito Nievo
- 747** Carlo Tenuta, Università di Padova
Sull'autobiografia ebraica ottocentesca: il caso di Giuseppe Levi
- 759** Claudia Crevenna, Università Statale di Milano
La corrispondenza di Nigra a Cantù presso l'Ambrosiana di Milano
- 769** Maria Gabriella Riccobono, Università Statale di Milano
Echi di Madame Bovary in Verga
- 777** Giulio Carnazzi, Università Statale di Milano
Ridere contro. Ghislanzoni e Carlo Dossi
- 787** Mirella Scala, Università di Macerata
Classici e libri di testo per la nuova scuola degli Italiani: la relazione Fornaciari del 1880
- 797** Emilio Filieri, Università di Bari
Le Tigri salgariane (1883-1900), tra Ulisse, la "Perla" e l'impero
- 807** Mario Tropea, Università di Catania
Salgari e la storia: la storia contemporanea
- 823** Francesco Targhetta, Università di Padova
«Un adorabile miscuglio di poeta e di signora»: i versi della Contessa Lara
- 833** Brigitte Poitrenaud-Lamesi, Università di Parigi XII
L'invenzione di una nuova figura paterna nell'opera di C. Collodi
- 843** Gianluigi De Marinis Gallo, Università di Trieste
Explicit e incipit. Tra Pinocchio e Cuore
- 853** Luigi Cepparrone, Università di Bergamo
La ginnastica in condominio. Su «Amore e ginnastica» di De Amicis
- 865** Valerio Perna, Università di Bari
Il cappello del prete: riflessioni sul primo giallo italiano
- 873** Alessandra De Paolis, Università del Salento
Un naturalista scrittore: la prima esperienza odeporica di Baldacci
- 883** Emanuele d'Angelo, Università di Bari
«Tu vivi nel vero ed io nel falso». Note sul carteggio Boito-Giacosa
- 893** Marta Pensi, Università di Roma "La Sapienza"
Olindo Guerrini e Pellegrino Artusi: un sodalizio gastronomico e letterario
- 903** Annamaria Loria, Università della Calabria
Spiritico e fantastico nell' "ultimo Capuana": il caso di Enimma

TERZO TOMO

Novecento

- 913** Michele Monserrati, Università di Firenze
Nell'officina dei Canti di Castelvechio: il «ciclo dell'Avemaria»
- 925** Francesca Florimbii, Università di Roma "Tor Vergata"
Questioni di metodo nell'edizione dei carteggi pascoliani
- 933** Marco Sirtori, Università di Bergamo
Tra Pascoli e Lucini
- 943** Aldo Simeone, Università di Pisa
La Vita di Cola di Rienzo. D'Annunzio tra imitazione e tradimenti
- 955** Maria Pia Pagani, Università di Pavia
La Russia di Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio (1891-1924)
- 965** Emanuela Scicchitano, Università della Calabria
La poesia come pittura lirica. Le Elegie romane e il Poema paradisiaco
- 975** Paolo Brandi, Università per Stranieri di Perugia
«E... Kinesis mi assista!»: il cinema nella poetica e nella scrittura di D'Annunzio
- 985** Srečko Jurišić, Università di Chieti-Pescara
Appunti su D'Annunzio come fonte. Da Lazzaro a Divinas palabras di Ramón del Valle-Inclán
- 995** Daniela De Liso, Università di Napoli "Federico II"
Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano
- 1005** Alessandro Cavalieri, Università di Genova
Cose, uomini e modernità in un racconto di Guido Gozzano
- 1015** Lavinia Spalanca, Università di Palermo
Michelstaedter, Sbarbaro e Novaro: tre poeti-filosofi dinanzi al «deserto della vita»
- 1027** Ugo Perolino, Università di Chieti-Pescara
I Discorsi militari di Boine
- 1037** Norberto Cacciaglia, Università per Stranieri di Siena
La presenza di Giuseppe Mazzini in Clemente Rebora
- 1047** Matteo Munaretto, Università di Pavia
Sulla poetica reboriana. Appunti intorno al rapporto tra i Frammenti lirici e i Canti dell'infermità
- 1057** Rosaria Famiglietti, Università di Roma "Tor Vergata"
Le donne di Pirandello: da Silvia a Marta
- 1063** Ida Mitrano, Università di Roma "Tor Vergata"
Studi critici su Luigi Pirandello pittore

- 1071 Chiara Marasco, Università di Calabria
La vocazione teatrale di Italo Svevo
- 1081 Barbara Sturmar, Università di Trieste
Italo Svevo e i media: dalla radio al World Wide Web
- 1089 Assunta De Crescenzo, Università di Napoli "Federico II"
«Il piccolo santo» di Roberto Bracco
- 1097 Francesca Fistetti, Università di Bari
Metodo Estetico: Cardarelli e la "concordia discors" con Croce
- 1107 Antonella Di Nallo, Università di Chieti-Pescara
Fuori dalla buca e dentro il testo. La figura del suggeritore tra teatro e letteratura nel primo Novecento
- 1117 Lorenza Miretti, Università di Bologna
L'oriente e l'occidente come categorie futuriste
- 1127 Alberto Raffaelli, Università di Roma III
Enrico Rocca e il suo rapporto con il futurismo
- 1135 Angelo M. Mangini, Università di Bologna
«Discorso provocatorio ed orrendo». Appunti sull' 'immortalità melanconica' nella letteratura italiana del Novecento
- 1145 Carmelo Tramontana, Università di Catania
Due modelli di storiografia letteraria: classici e tradizione in Croce e Gentile
- 1153 Clara Allasia, Università di Torino
Da Croce a Dionisotti. Il fondo Cian: un cantiere aperto all'Accademia delle Scienze di Torino
- 1161 Luca Bassi, Università di Bologna
Il teatro delle metamorfosi ovvero Savinio e la danza
- 1171 Giacomo Cecere, Università di Bari
«Rubè»: il romanzo di un critico
- 1183 Vito Santoro, Università di Bari
Giacomo Debenedetti e il cinema come arte della visione
- 1193 Daniele Fioretti, Università di Firenze
L'orgoglio del falco: il pessimismo esistenziale nelle novelle di Arturo Loria
- 1203 Claudia Feleppa, Università di Macerata
Angelica ou le ton ironique
- 1213 Benedetta Panieri, Università di Bologna
Orientalismo di un viaggiatore disamorato: Amori d'Oriente di Giovanni Comisso
- 1223 Federica Roncati, Università di Genova
Testimonianza di un'isola fuori dal tempo: la Sardegna di Virgilio Lilli

- 1231** Ilaria Calisti, Università di Bologna
Suggestioni orientali nella letteratura italiana: dal Milione al Marco Polo di Maria Bellonci
- 1241** Antonio R. Daniele, Università di Foggia
Ma cos'è questo 'umanesimo moraviano'?
- 1251** Alessandro La Monica, Università di Zurigo
Il dattiloscritto de "Il Seme sotto la Neve" di I. Silone conservato alla Zentralbibliothek di Zurigo
- 1261** Laura Pesola, Università di Bari
Dialogo tra poeti: Alfonso Gatto e Vittorio Sereni. Note ad un carteggio inedito
- 1273** Florinda Nardi, Università di Roma "Tor Vergata"
Metamorfosi del comico: Peppino De Filippo e la Commedia dell'Arte
- 1283** Francesco Cirillo, Università della Calabria
Appunti sul comico gaddiano
- 1293** Vincenzo Rizzi, Università di Bari
La metafora del cibo nella narrativa di Brancati
- 1303** Gianna Raffaele, Università di Bari
Il giornalismo di Linuccia Saba
- 1317** Teresa Spignoli, Università di Firenze
Giuseppe Ungaretti: dal «Monologhetto» al «Taccuino del Vecchio»
- 1327** Monica Venturini, Università di Siena
Mito e modernità nell'opera di Anna Maria Ortese
- 1337** Michelangelo Fino, Università di Cassino
La seduzione della morte. Lettura della parte VII de Il Gattopardo
- 1347** Salvatore Zarcone, Università di Palermo
Letteratura e cultura materiale: Il Gattopardo. La cena del principe
- 1357** Angela Gigliola Drago, Università di Bari
Le Operette Morali di Leopardi e il teatro di Pasolini: recuperi ideologici e dinamiche intertestuali
- 1367** Jole Silvia Imbornone, Università di Bari
La regressione nel Mistero e la dialettica Padre-Figlio: Affabulazione di Pasolini
- 1375** Simone Gatto, Università di Palermo
Il cinema di Pasolini: una lingua contro l'«eternità industriale»
- 1385** Paola Benigni, Università di Roma "Tor Vergata"
L'«impura» giovinezza di Pasolini
- 1393** Elena Frontaloni, Università di Macerata
Pasolini e Manganelli: radici e sviluppi dell'ultima critica

- 1403** Andrea Maiello, Università di Bologna
Il testo amplificato: Giorgio Manganelli e il commento orientale
- 1413** Cinzia Pinello, Università di Palermo
Italo Calvino e la “mania” della fiaba
- 1423** Michela Zompetta, Università di Roma “Tor Vergata”
Il seme del piangere: canto e sogno nei ‘ricordi’ di Giorgio Caproni
- 1433** Valerio Capasa, Università di Bari
L’anacronismo fra testo e lettore: «così umano e necessario e pure inaspettato»
- 1443** Valeria Cuccaroni, Università di Bologna
Lo strazio dell’esistenza. Storie letterarie e Storia sociale della follia in Italia (1960-1980)
- 1451** Giada Fricano, Università di Palermo
Tra proiezioni avveniristiche e angosce esistenziali. Il Grande Ritratto di Dino Buzzati
- 1461** Claudia Carmina, Università di Palermo
Modelli duecenteschi nell’immaginario narrativo di Paolo Volponi.
- 1469** Caterina Paterlini, Università di Bologna
La Cina tra mito e ideologia: Balestrini, Sanguineti e l’opera di Pechino
- 1477** Guglielma Giuliodori, Università di Macerata
Dall’Ipersonetto: alcuni dati sulla ‘norma’ di Zanzotto
- 1487** Donatella La Monaca, Università di Palermo
Memoria e invenzione: esempi di scritture del Novecento
- 1497** Katia Cappellini, Università di Roma “La Sapienza”
Itto itto: la prosa “a meraviglia” di Edoardo Gheci
- 1507** Gisella Padovani, Università di Catania
Aspetti del giallo italiano contemporaneo
- 1515** Rossana Esposito, Università di Napoli “Federico II”
Dal reportage al racconto di viaggio
- 1523** Uberto Motta, Università Cattolica di Milano
I maestri della critica
- 1531** Simone Magherini, Università di Firenze
AD900, l’archivio digitale del Novecento letterario italiano
- 1547** Irene Gambacorti, Università di Firenze
L’Archivio digitale Aldo Palazzeschi nel portale AD900
- 1563** Trifone Gargano, Università di Foggia
Crestomazie ipertestuali e e-learning
- 1573** Carla Sclarandis, ADI-Sd
Sequenzialità e simultaneità. L’insegnamento letterario fra vecchi e nuovi stili cognitivi

Florinda Nardi

METAMORFOSI DEL COMICO:
PEPPINO DE FILIPPO E LA COMMEDIA DELL'ARTE

È noto il giudizio di Luigi Pirandello sul ruolo dell'attore come mediatore espresso in *Illustratori, attori e traduttori*, meno ricordato è il passaggio in cui il drammaturgo ammette che per l'attore esiste comunque una possibilità di farsi vero creatore dell'opera d'arte, almeno quanto per l'autore:

È [il] caso del comico che, nella rappresentazione teatrale, migliora e non guasta, accresce e non diminuisce il dramma che gli è stato affidato. Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore; e il dramma è cattivo. [...] l'attore ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita sulla scena.¹

Nelle ultime battute del medesimo saggio l'affermazione si fa ancora più forte e il riferimento alla Commedia dell'Arte esplicito: «Se non vogliamo una traduzione più o men fedele, ma l'*originale* veramente a teatro, ecco la commedia dell'arte: uno schema embrionale e la libera creazione dell'attore».² Tuttavia, in questo saggio del 1908, concludeva la propria riflessione estetica mantenendo fermo il pregiudizio su questo tipo di arte, che «sarebbe sempre, come fu, triviale, perché opera di improvvisazione» mancando delle caratteristiche proprie «di ogni opera d'arte superio-

1 L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in *Idem, Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960, pp. 221-222.

2 *Idem*, p. 224.

re». ³ Molti anni più tardi, nell'altrettanto famoso discorso inaugurale al Convegno Volta del 1934, Pirandello ribadiva la supremazia del testo sulla scena attraverso un quesito palesemente retorico che vedeva contrapposti il teatro "creazione del poeta" e il teatro "spettacolo [...] al comando d'un regista". ⁴ Eppure, poco più tardi, nell'*Introduzione alla Storia del Teatro Italiano* di Silvio d'Amico, lascia uno spazio aperto alle capacità di particolari attori parlando proprio dei Comici dell'Arte:

La Commedia dell'Arte nasce per contro da autori che si accostano tanto al Teatro, alla vita del Teatro, da divenire Attori essi stessi, e cominciano con lo scrivere le commedie che poi recitano, commedie subito più teatrali perché non composte nella solitudine di uno scrittojo di letterato ma già quasi al caldo fiato del pubblico. ⁵

Il giudizio del Maestro sulla Commedia dell'Arte si è ribaltato, non più qualcosa di triviale e inferiore, ma opera di autori che si fanno attori essi stessi. Certo, in questo modo dimostra, però, di rimanere coerente a se stesso e non concepire che un'opera d'arte degna di questo nome possa essere opera di attori, ma, al tempo stesso, legittima la figura dell'attore-autore.

Attori-autori di grande successo, e a cui il Maestro riservò una grande stima, furono sicuramente i De Filippo da lui giudicati i migliori interpreti dei due protagonisti più famosi del suo teatro dialettale: Eduardo De Filippo fu il magnifico Ciampa de *Il berretto a sonagli* e Peppino fu il più applaudito dei Liolà.

La collaborazione dei De Filippo con Pirandello è famosa e non si limita alle opere appena citate, ma costituisce un percorso più complesso che comprende la traduzione di *Lumière di Sicilia* in

3 *Ibidem*.

4 L. Pirandello, *Discorso del presidente del convegno*, in Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Convegno di Lettere. Il teatro drammatico, Atti del Convegno della Reale Accademia d'Italia, Roma, 8-14 Ottobre 1934-XII, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935-XIII, p. 21. Ora anche in Idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., pp. 1036-1042 e in Idem, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, "Meridiani" Mondadori, Milano 2006, pp. 1436-1443.

5 L. Pirandello, *Introduzione* a Silvio D'Amico (a cura di), *Storia del Teatro Italiano*, Bompiani, Milano 1936, p. 21.

L'uva rosa, la traduzione napoletana dell'atto unico *L'imbecille* e la trasposizione della prima novella proposta dal Maestro ai due fratelli napoletani e l'ultima ad essere messa in scena dopo la sua morte: *L'abito nuovo*.⁶

Se la capacità di improvvisare di Angelo Musco era stata uno dei punti di rottura della triade della rinascita del teatro siciliano, Martoglio-Pirandello-Musco, i De Filippo, che avevano fatto della recitazione a soggetto un punto cardine del proprio Teatro Uморistico, oltre che una tappa fondamentale della propria formazione, riuscirono a mettere questa loro capacità di soggettare a servizio del Maestro. Non stupisce leggere allora la bella pagina di copertina di "Dramma" in cui è lo stesso Pirandello nella collaborazione con i De Filippo ad essere paragonato a un maestro della Commedia dell'Arte:

La commedia è stata soltanto "costruita" da Luigi Pirandello; il Maestro ne ha composto lo scenario, ha fissato situazioni, sviluppi e conclusione, ma si è accorto poi di aver creato uno scheletro che non avrebbe saputo come rivestire. [...] Allora si è valso della collaborazione di Eduardo, Peppino e Titina De Filippo: ha ripetuto loro parola per parola, battuta per battuta, il dialogo italiano e i tre attori si esprimevano in napoletano. Dieci, venti, infinite volte hanno cercato nuove espressioni per mettere a fuoco un'intenzione; ma poi trovavano precise, aderenti, insostituibili le parole che dovevano trasformare il canovaccio in commedia. Così è nato il testo dell'"Abito nuovo": come nella Commedia dell'Arte sotto la guida di

6 Il 26 aprile del '33 Eduardo mette in scena al Sannazzaro di Napoli la traduzione napoletana dell'atto unico *L'imbecille* di Pirandello, alla presenza dell'autore. Il 21 maggio 1935, al Teatro Odeon di Milano, andò in scena *Liolà* in una riduzione in napoletano operata proprio da Peppino De Filippo. Qualche mese più tardi, al Fiorentini di Napoli, in febbraio, fu il momento de *L'uva rosa* (in scena l'11 febbraio 1936, in una serata d'onore per Peppino), tratto da *Lumè di Sicilia* ancora una volta per mano di Peppino e de *Il berretto a sonagli*, ridotto in napoletano da Eduardo (in scena il 13 febbraio del 1936 sempre al Fiorentini). Nell'autunno del 1935 erano anche iniziati i lavori per la riduzione della novella pirandelliana *L'abito nuovo*, cui partecipava lo stesso Pirandello, ma la sua improvvisa scomparsa interruppe la preparazione dello spettacolo che fu rappresentato al Teatro Manzoni di Milano, solo il 1 aprile del 1937.

Goldoni, i comici passarono dall'improvvisazione alla disciplina delle parole. Chi avrebbe mai potuto rinnovare quel "segno" se non Pirandello e i De Filippo?⁷

Peppino, forse più fortemente di Eduardo, sente questo legame con la Commedia dell'Arte non soltanto per una metodologia di lavoro attoriale, ovvero di scrittura scenica, ma anche e soprattutto nel suo contenuto, un particolare tipo di umorismo – in realtà molto distante da quello pirandelliano – che sentiva come la cifra del Teatro Umoristico dei De Filippo. Meglio ancora un legame tra forma e contenuto che vedeva in una particolare forma di comicità la cifra di una precisa descrizione della tragica condizione umana, e quindi in un umorismo tutto particolare, il veicolo di una modernità paragonabile a quella introdotta dai Comici dell'Arte molti secoli prima.

Quando si vuole paragonare il teatro di Peppino De Filippo a quello della Commedia dell'Arte, per lo più, e a ragione, si sottolinea la volontà di recitare all'improvviso su un canovaccio, di tenere in conto il testo come un 'pretesto'.⁸ Altrettanto importante, però, è sottolineare come la recitazione all'improvviso sia solo la forma più indicata di una comicità che vuole esprimere un teatro moderno, se si vuole, in una sorta di parallelismo tra Seicento e Novecento.

Ciò che più avvicina De Filippo alla Commedia dell'Arte è proprio la comicità buffonesca, ridicola, dissacratoria, la sua capacità di ritrarre un'umanità piccola e misera, ma protagonista di quel rovesciamento della realtà che è il carnevale, e, soprattutto, di ritrovare le maschere di un tempo, *in primis* quella di Pulcinella, nella costruzione prima dei 'tipi' e poi di veri e propri personaggi, facendo della maschera antica una metafora ben aderente alla società moderna. E la recitazione all'improvviso è certamente adatta allo scopo, è una recitazione che sconcerta nella sua impossibilità di rimanere sotto controllo e nella sua capacità di scardinare tutte le regole in funzione della creazione di un mondo alla rovescia.

7 "Dramma", 1 marzo 1936, p. 1, cit. in A. Ottai, *Come a concerto. Il teatro Umoristico nelle scene degli anni trenta*, Bulzoni, Roma 2002, p. 172.

8 Cfr. G. L. Savino, *Il buffone e il poveruomo*, introduzione di Massimo Troisi, Dedalo, Bari 1990, in particolare p. 120.

Renato Simoni, il critico che mediò il rapporto tra Pirandello e Musco e influenzò la stesura dell'*Abito nuovo* – quindi accreditato critico anche dei e per i De Filippo – ammise:

Peppino inventa scena per scena la commedia, la concreta, la fa impazzire con una serie di invenzioni burlesche [...] che tengono del 'lazzo' come della più mirabile pantomima: e sono tratti di un carattere stravagante di un tipo, piccole verità e perfette caricature; farebbero sembrare viva anche la commedia più povera e più sfiatata.⁹

A voler ricordare le parole sulla creazione di un'opera d'arte di Pirandello, sembrerebbe che Peppino faccia parte della schiera dei grandi attori, di coloro che non hanno bisogno di un testo per realizzare la creazione del personaggio.

L'attore-artista, il creatore di testi sulla scena, è dunque il motore di tutto il teatro di Peppino De Filippo e segue un preciso legame tra forma e contenuto, tra i temi che vuole trattare, i personaggi a cui vuole dare voce e la forma di spettacolo che più si addice loro. È l'idea di una commedia che rappresenta la verità pur attraverso la burla della realtà, di un comico che si fa gesto, movimento, lazzo prima che parola, a portare Peppino alla forma della Commedia dell'Arte con la quale condivide questo principio.

Alla definizione di attore-artista si può benissimo affiancare, però, quella di attore-autore perché, sebbene perno fondante del teatro di Peppino De Filippo, prima e dopo il Teatro Umoristico, sia la recitazione a soggetto, l'autore non ha mai messo in secondo piano il momento privilegiato della scrittura.¹⁰ Il suo è un teatro moderno scritto con meticolosa attenzione da parte di un autore che, interprete primario di ciò che scrive, conosce perfettamente le dinamiche della scena e la tecnica di traduzione degli accorgimenti dell'attore sulla pagina bianca.

9 Cit. in G. L. Savino, *Op. cit.*, p. 112.

10 Cfr. A. Lezza, «*Il teatro è l'attore*». *E l'autore?*, in P. Sabbatino e G. Scognamiglio (a cura di), *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, Atti del Convegno interdisciplinare, Napoli, 24-25 marzo 2003, San Giorgio a Cremano, 26 marzo 2003, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2005, pp. 361-378. Si pensi, inoltre, alle tante *Farse e commedie* pubblicate negli anni da Peppino De Filippo, prima edizione Napoli, Marotta, 1964 (seconda edizione ampliata nel 1971 e poi nel 1984 in 12 volumi).

L'importanza attribuita alla tecnica si concretizza, nella sua fusione con le tematiche più ricorrenti della tradizione che va da Plauto al Seicento fino alla tradizione napoletana di fine Ottocento, principalmente in una maschera che, nelle mani di Peppino De Filippo, si frantuma e rigenera in tanti, diversi ma simili, personaggi: Pulcinella.

«Peppino, con le arti di Pulcinella, c'è nato»,¹¹ così De Filippo presenta se stesso al lettore ad apertura della raccolta di *Farse e Commedie*, ma Pulcinella è anche ogni personaggio che soffre la fame, che cerca di uscire dai guai della vita quotidiana, che escogita ogni tipo di espediente per sopravvivere. E tanti sono i Pulcinella che De Filippo mette in scena anche quando portano i nomi di Crispino, Scortico, Cesarino e, non per ultimo, di Peppino. Ma altrettanti sono gli aiutanti inetti o i servi sciocchi che costellano la sua carriera di artista e non solo in ambito teatrale ma anche cinematografico e televisivo (basterà pensarlo al fianco di Tòto o servitore di se stesso in qualità di Pappagone).

Ma non solo Pulcinella è la cifra del legame di Peppino De Filippo con la Commedia dell'Arte, lo sono anche le stesse strutture teatrali, dalla commedia degli equivoci alle maschere senza maschera ormai diventate tipi, fino alle riprese più palesi e alle restituzioni quasi filologiche di opere molto antiche.

Per fare solo alcuni titoli della sua vasta raccolta di opere teatrali si devono citare innanzi tutto gli espliciti riferimenti dei tre atti unici scritti nel 1952, ma recitati a soggetto molti anni prima, ovvero *Un ragazzo per modello*, *Tre poveri in campagna* e *Un suicidio collettivo* ai quali riserva un unico prologo e un'unica prefazione che merita di essere letta:

I soggetti di queste tre farse che ho definito "all'antica", derivano da tre "temi dell'Arte" [...]. Si tratta di tre argomenti di origine Atellana che, negli anni giovanili, ho recitato "a soggetto", vale a dire senza copione: a braccia, nei teatri di provincia e anche in città come Napoli e Roma. Ma oggi i tempi sono mutati e di recite "a soggetto" non se ne deve più parlare; ma recitare dei testi accuratamente scritti sullo stile della "Commedia dell'Arte", sì, lo si può

11 P. De Filippo, *Al lettore*, in Idem, *Farse e Commedie*, Marotta, Napoli 1971², vol. I, pp. 7-17, p. 7.

e lo si deve fare soprattutto perché la “Commedia dell’Arte” è l’unica grande, millenaria tradizione del teatro italiano.¹²

La devozione alla Commedia dell’Arte e il lavoro di riscrittura dei canovacci culmina con un’opera di grandissimo successo che ancora oggi è rappresentata in teatro dal figlio Luigi De Filippo e cioè *Le metamorfosi di un suonatore ambulante* tratta da *Le metamorfosi di Pulcinella* le cui origini secondo gli studi di Anton Giulio Bragaglia risalgono persino a una pasquinata del 1516, ripresa poi dai Comici dell’Arte e da loro portata in tutta Europa.¹³

Rimane fermo nella concezione teatrale di Peppino De Filippo che la recitazione a soggetto è dunque l’unica forma adatta ad esprimere il suo umorismo. Ma quando, in *Una famiglia difficile*, afferma che «la base del teatro dei De Filippo» è proprio l’umorismo, non intende certo l’umorismo in senso pirandelliano. La distanza dalla poetica pirandelliana e dalla concezione del teatro del Maestro è infatti piuttosto evidente, tanto nelle memorie di Peppino quanto nelle sue opere. Innanzi tutto – seppur nell’ingenua superbia del giovane attore alle soglie del successo – Peppino ammette di aver considerato le opere di Pirandello come facenti parte di un teatro antico, non adatto al repertorio del nuovo Teatro Umoristico dei De Filippo: «io non avevo condiviso con mio fratello l’opportunità di mettere in scena un testo pirandelliano [...]. Mi pareva che avremmo tradito la nostra fortuna artistica, le nostre idee, le nostre innovazioni su tutta la situazione dell’«arte teatrale» di quell’epoca».¹⁴ Così esprimeva la paura di “un ritorno ai vecchi schemi”, non si trattava di un rifiuto del teatro pirandelliano quanto di una forte attestazione della propria poetica di drammaturgo oltre che di attore.

L’umorismo, dunque, a cui mira Peppino si configura sempre di più come “non umoristico” in senso pirandelliano. Nelle ope-

12 P. De Filippo, *Farse e Commedie*, cit., vol. 2, p. 661.

13 Cfr. A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Gherardo Casini Editore, Roma 1953. In particolare la scheda dedicata alle *Metamorfosi di Pulcinella e di Arlecchino*, pp. 537-538. La prima rappresentazione fu realizzata il 21 dicembre del 1956 al Teatro Olimpia di Milano e, a partire dalla versione del 1958, anche le musiche furono riscritte da Peppino.

14 P. De Filippo, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli 1976, p. 316.

re dell'attore una componente tragica entra nel comico, nella commedia e soprattutto nella farsa, ma si manifesta per vie diverse e soprattutto tende a un fine diverso. Ad usare le stesse parole di Peppino, si potrebbe dire che questo fine si identifica nel "ridere seriamente". Se si vuole, il tragico nelle sue opere non è conseguenza del comico, non si realizza nell'umoristico dopo un atto di riflessione che "sente" tragica una situazione che inizialmente "avverte" comica, piuttosto si manifesta in una compresenza di tragico e comico. Sia quando la commedia è a lieto fine o quando la farsa si chiude con una lacrima, non mancano il pianto e il riso nelle scene che precedono finali talmente diversi. La risata, infatti, contiene tutto il «dramma della nostra vita»,¹⁵ è insieme l'espressione della gioia come quella del dolore, perché quest'ultimo non è necessariamente veicolabile solo dalle lacrime, piuttosto, e spesso anche più profondamente, si esplicita nel significato altro che il riso può avere. L'elemento tragico per Peppino è nascosto nella quotidianità, nella vita fatta di gioie e dolori che convivono e si compensano. Così come l'oggetto delle sue rappresentazioni è principalmente un'umanità afflitta, persa nella miseria e nella disperazione, ma arricchita dall'onestà, dall'ingenuità, dalla sincerità e dai buoni sentimenti. Allo stesso modo, la forma della rappresentazione di tutto ciò è quella di una compresenza che non si fa ambiguità di interpretazione bensì duplicità manifesta. Le parole più adatte a descrivere questa essenza poteva trovarle solo un poeta come Salvatore Quasimodo che così sintetizza l'arte di Peppino De Filippo:

Una metà del volto di Peppino De Filippo è coperta dal buio, come in un'eclisse della tristezza dell'uomo, e attraverso questa contemplazione del silenzio e della morte, si arriva all'altra metà, quella del sorriso, della risata senza ostacoli.¹⁶

In più occasioni Peppino si trova a sottolineare la sua predilezione per il genere comico, per la farsa in particolare, per una forma di teatro che più facilmente può comprendere comico e tra-

15 P. De Filippo, *Strette di mano*, cit., p. 39.

16 Cfr. A. Ottai (a cura di), *Vita è Arte. Peppino De Filippo*, Rai-Eri, Roma 2003, p. 62.

gico insieme. Se infatti nella tragedia quando si piange è impossibile al contempo ridere, al contrario nella farsa quando si ride si può provare il sentimento del tragico. In questo è l'essenza del teatro comico di Peppino De Filippo, dei suoi dipinti di umanità, nei quali l'oggetto di compassione si fa oggetto risibile, e, per questo, la farsa diviene sempre più il genere nel quale Peppino si sperimenta:

Sono sicuro, che il dramma della nostra vita, di solito, si nasconde nel convulso di una risata provocata da qualunque azione che a noi è sembrata comica. Sono fermamente convinto che, spesso, nelle lacrime di una gioia si celino quelle del dolore. Allora la «tragedia» nasce e la «farsa», la bella «farsa» si compie.¹⁷

L'autore, allora, lavora sempre più sulla farsa nel tentativo di realizzare ogni volta di più un comico intriso di tragedia, una risata nata dalla sofferenza, magari da un dolore sofferto ma, nell'ingenuità, non visto (si pensi a Vincenzo Esposito, spazzino), oppure, nella speranza, non accettato (si pensi a Raffaele Chianese, «'O trombone»).

Sembrerebbe che Peppino realizzi il percorso inverso del Maestro: se Pirandello procede verso l'umorismo passando dal comico al tragico, interrompendo la risata con la lacrima; Peppino procede verso l'umorismo passando dal tragico al comico, in una continua compresenza di riso e pianto: “piangere ridendo e ridere piangendo”.

Il contenuto del teatro di Peppino De Filippo è dunque questo umorismo con cui si può esprimere la tragedia umana, la forma è quella mutevole e universale della maschera di Pulcinella e delle metodologie sceniche della Commedia dell'Arte che permette di “ridere seriamente”. Le metamorfosi del comico, allora, non sono soltanto *Le metamorfosi di un suonatore ambulante* che hanno portato Peppino De Filippo su tutti i palcoscenici europei – dal Teatro Sarah Bernhardt di Parigi nel 1963 all'Aldwych Theatre, per il Festival Mondiale del teatro nel 1964 –, ma sono anche il cambiamento di un teatro che dai vecchi schemi si fa teatro mo-

17 P. De Filippo, *Strette di mano*, cit., p. 39.

dero segnando un momento di passaggio tra due epoche; e ancora la metamorfosi dell'attore/artista in attore/autore; e, non in ultimo, come forse in minima parte si è contribuito a mostrare, il ribaltamento di un giudizio critico su un attore che per troppo tempo è stato considerato soltanto un fratello "minore" o la spalla di un principe della risata.