



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnes»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, « <i>Il nostro più grande romanzo del '900</i> ». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, « <i>Forse la realtà è fantastica di per sé</i> » <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi:</i> (<i>Donna di Porto Pim e Notturmo indiano</i>)	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, « <i>Ti racconto una storia</i> ». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, « <i>Ars poetica</i> ». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Laura Cannavacciuolo

LA VITA E LA SCENA.
LE «STRETTE DI MANO» DI PEPPINO DE FILIPPO

Tra il 1969 e il 1971 sulle pagine del «Messaggero» vengono pubblicate le «strette di mano» di Peppino De Filippo, una serie di racconti poi riuniti in volume per i tipi di Marotta (1974)¹, in cui il comico partenopeo narra alcuni incontri “memorabili” avvenuti nel corso della sua carriera artistica. Il volume è costituito da trentacinque “medaglioni” riguardanti eminenti personalità della scena teatrale e cinematografica italiana (Ettore Petrolini, Ermete Zacconi, Angelo Musco, il Principe de Curtis, Federico Fellini, Luigi Pirandello); non si tralasciano, tuttavia, alcuni professionisti della penna (Indro Montanelli, Angelo Rizzoli, Ugo Ricci, Adolfo Cotronei), e illustri cariche di Stato che De Filippo ebbe modo di conoscere in gioventù (Vittorio Emanuele III, il Duca di Gloucester).

La forza e la efficacia di questi scritti è data innanzitutto dalla qualità della scrittura di Peppino che, senza perdere mai di vista il filo del racconto, organizza ogni singolo ritratto mescolando abilmente inserti descrittivi, sapidi aneddoti, dialoghi e considerazioni personali. Lo stile di tali prose, come è stato puntualmente notato, affonda le proprie radici in quella «cultura dell’oralità» di cui Peppino è espressione, alla quale si affianca, nondimeno, un’attitudine “teatrale” che gli consente di affrancarsi da una scrittura aulica e libresca e che recupera, viceversa, una forma spontanea e verosimile del dire (e dello scrivere)². Di conseguenza, anche se in queste «strette di mano» è la voce di Peppino a primeggiare – con le memorie del “primo incontro” ma soprattutto con le riflessioni sul teatro –, l’impressione che se ne ricava non è quella di una narrazione autoreferenziale o, peggio ancora, autocelebrativa. Peppino trascina il lettore nel proprio mondo atteggiandosi a voce “fuori campo”, traveste i suoi giudizi più aspri in commenti misurati riuscendo infine a rendere quasi invisibili le tracce della sua attenta “regia” che seleziona personaggi, “monta”, combina le notizie e le battute inedite per poi virare il racconto sul piano della riflessione ragionando sui meccanismi del comico e sull’inafasto destino della sua “arte”.

¹ P. DE FILIPPO, *Strette di Mano*, Marotta, Napoli 1974.

² N. DE BLASI, *Oralità autobiografica nella prosa di Peppino De Filippo*, in AA.VV., *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, a c. di P. SABBATINO e G. SCOGNAMIGLIO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005, pp. 39-61.

Le vite dei personaggi descritti, infatti, oltre a evidenziarne la caparbieta e il talento artistico, forniscono allo scrittore l'occasione per riflettere sulla difficile situazione degli attori comici in Italia, sulla svalutazione del loro lavoro e sui danni ad esso inferti dal cinematografo e dalla televisione³. Queste considerazioni traspaiono soprattutto nelle prose dedicate ai grandi mattatori d'inizio secolo in cui Peppino tradisce il proprio disappunto nei confronti dei cronisti teatrali dell'epoca colpevoli, a suo avviso, di aver consegnato all'oblio gli "uomini illustri" della scena comica italiana. Come nel caso di Ettore Petrolini, un attore dal temperamento «divertente, pungente, cinico»⁴ la cui memoria è però offuscata da un pubblico che non conferisce adeguata dignità artistica all'«arte comica».

Questa nostra vita di teatro troppo spesso appare tanto semplice e facile, tanto banale a un certo pubblico di mentalità direi, anzi dico, meschina, deludente, cattiva, pronta all'invidia o al deterioramento se non alla distruzione morale di tutto ciò che non sa capire o intuire, particolarmente quando si tratta di «arte comica»⁵.

Similmente accade nel racconto dedicato ad un anziano Roberto Bracco che Peppino ritrae, mentre cammina per le strade di Napoli deriso da alcuni «scugnizzi»: «magro, vestito alla men peggio, scarno in viso, grigio di capelli e curvo di spalle»⁶, egli appare nella sua dignitosa compostezza come una fragile reliquia di «un "passato" prima prestigioso poi deludente»⁷ che non può che ispirare malinconia. Lo sguardo di Peppino dinanzi a tali miserie è quello pietoso e insieme nostalgico di chi vede in questi artisti i fantasmi di un mondo perduto. Da qui deriva l'indignazione per quella deriva intellettualistica contemporanea che, per mera insipienza, tende a relegare ai margini gli attori comici. Pur indulgiando nella definizione spesso celebrativa dei profili d'artista, come dicevamo l'elemento ricorrente all'interno delle «strette di mano» è la riflessione sul «comico» inteso quale repertorio di gesti, azioni e sonorità tutt'altro che spontanee, sedimentate dalla memoria dell'attore nel corso del suo apprendistato artistico. Secondo Peppino alla base del progressivo indebolimento del teatro comico soggiace un diffuso

³ Sulla situazione dell'attore comico negli anni Sessanta vd. De Matteis: «La figura dell'attore comico con gli anni Sessanta si trasforma: da funzionale al teatro minore viene ad assumere un aspetto completamente minoritario, legato sempre più a circuiti relativamente stretti e di portata limitata. [...] La funzione dell'attore comico è oggi venuta meno ed è stata sostituita: da un lato una paccottiglia di generici che rimaneggiano un sentito dire di comportamenti e di battute ultrastereotipate; dall'altro un tipo di attore, quello che oggi potremmo definire l'unico "rivoluzionario" nella produzione e nella proposta: un attore che ha assorbito anche il modo di essere e il comportamento dell'attore comico, ma che opera, non solo su testi comici, le stesse operazioni di avvicinamento e di immersione in prima persona nell'opera», in S. DE MATTEIS, *Comico*, in AA.VV., *Enciclopedia del teatro del '900*, a c. di A. ATTISANI, Feltrinelli, Milano 1980, p. 393.

⁴ DE FILIPPO, *Strette di Mano*, cit., p. 23.

⁵ Ivi, p. 28.

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ Ivi, p. 44.

“analfabetismo” rispetto alle forme e alle tecniche del comico di cui sono solo in pochi a riconoscerne le regole e il valore. Pertanto egli non manca di polemizzare contro gli slanci astrusi e cerebrali di quei registi che, con la complicità dei cronisti, liquidano gli attori “comici” alla stregua di semplici “mestieranti”:

Oggi il “teatro” è quello che è. Salvo qualche eccezione, è un luogo ove ignoranza e incompetenza sopruso e prepotenze, megalomanie e ‘raccomandazioni’ si intrecciano squallidamente tra loro in un mare di bassi interessi soprattutto politici. [...] Oggi, purtroppo, grazie alla presunzione di certi registi, grazie alle inutili fantasiose idee di certi scenografi, grazie agli astrusi parti letterari di certi autori moderni – anche stranieri! – che, puntualmente, per la loro ignoranza teatrale sbattono il muso contro il muro dell’‘insuccesso’, grazie a certa ‘critica’ teatrale faziosa, partigiana e sovvertitrice, grazie soprattutto alle centinaia di milioni che il nostro Stato elargisce ai numerosi teatri a ‘gestione pubblica’ senza che questi diano in cambio una certa coerenza artistica gradita a tutto il pubblico italiano e non a una sola “snobistica” parte di esso, di ‘folgori’, no, non se ne può più parlare [dei grandi attori del passato, *n.d.a.*]⁸.

Questa posizione è ribadita anche nel testo dedicato all’impresario Remigio Paone, in cui Peppino giuoca l’ambiente teatrale italiano «non meno “mafioso” di qualsiasi altro mercato del pesce in Sicilia»⁹. A farne le spese, ovviamente, sono soprattutto quegli autori che, come nel suo caso, propongono una drammaturgia di ispirazione comico-farsesca avvalendosi del repertorio della commedia «a soggetto». Non a caso, prendendo spunto dal suo incontro con Ermete Novelli, il «padreterno» dei «mattatori»¹⁰, l’autore approfitta per sottolineare nuovamente il proprio dissenso nei confronti dei fatui intellettualismi dei critici di professione:

Ora non desidero polemizzare con tutti i falsi intellettuali di oggi che fuori e dentro il teatro osteggiano, quando non disprezzano, il ruolo “antico” del mattatore attribuendogli, solo per alcuni interessi di ostinata demagogia (sentimento che turba e raggira), doti di “accaparratore”, di “prepotenza”, di “invadenza”, di “accentrazione” e infine anche di scarsa cultura teatrale. Io, personalmente, Peppino De Filippo, ho sempre sostenuto, sostengo e sosterrò, che in qualsiasi epoca e momento, solo il “mattatore” può identificarsi nel “vero” teatro, cioè quello «sano», «logico», «morale», quello che si considera «teatro per teatro» e portarlo avanti e su con onore e dignità artistica per il godimento di quel pubblico che lo ama, lo preferisce e che rifiuta le sale teatrali adibite ad «aule universitarie» e a «sale del popolo» per il tetro gusto del regista Dr «tizio» di sinistra o di destra... come, purtroppo, oggi è d’uso¹¹.

⁸ Ivi, p. 167.

⁹ Ivi, p. 147.

¹⁰ Ivi, p. 203.

¹¹ Ivi, 207.

Il discorso è ripreso nelle pagine dedicate ad Angelo Rizzoli¹² seguitando, infine, nel ritratto di Salvatore De Muto, di cui Peppino ricorda l'intenso apprendistato alla recita "a soggetto" durante l'allestimento de *'O diavolo sotto 'o lietto 'e Pulecenella e Sciosciammocca* (1926). Grazie al magistero di Salvatore De Muto, dichiara, egli aveva compreso e acquisito gli elementi indispensabili dello «spettacolo farsesco»¹³:

Quando a volte, durante le prove di una farsa – in una delle pause – discuteva con «Totore» della validità del suo repertorio – sul quale non pochi puntavano il loro indice «accusatore» indicandolo come delle semplici situazioni comiche a catena tratte da «canovacci della commedia dell'arte», e il tutto messo insieme per il «ruolo» pirotecnico della maschera pulcinellesca, ma che di «scritto» non aveva nulla – De Muto affermava che il punto di vista teatrale di uno spettacolo farsesco era, per lui, quello di far ridere, e se questo scopo egli lo otteneva recitando semplici «canovacci», che importava il resto? [...] Secondo me, con tutto il rispetto per coloro che la pensano diversamente, «Totore» diceva il giusto, ed io seguendo il suo insegnamento, confesso, mi sono sempre trovato bene. Esempio ne è – modestia a parte – quella gran parte «farsesca» del mio repertorio che, in fatto di «ridere», ha sempre fatto ridere seriamente¹⁴.

L'incontro con De Muto costituisce per Peppino un momento cruciale quasi di riappropriazione identitaria per ciò che concerne l'eredità della Commedia dell'Arte e il rapporto con la maschera di Pulcinella¹⁵:

De Muto possedeva tutte quelle virtù e qualità artistiche che la maschera «acerrana» comporta, e cioè: recitazione scattante, voce squillante e adatta ad ogni modulazione imitativa, scioltissima preparazione al mimismo, elasticità e flessuosità in tutti i suoi movimenti, ritmo di recitazione addirittura da far perdere il fiato, conoscenza del ballo, del canto e della musica, e infine la facoltà di saper fare sfoggio delle più insolite acrobazie. [La maschera napoletana *n.d.a.*] è di natura, anzitutto, allegra, festosa, gaia, ed incoscien-

¹² [...] «fino al punto di credere che un 'comico' può considerarsi tale solo a condizione che sappia stamparsi sul volto una espressione cretina!» (Ivi, p. 154).

¹³ «Quella farsa era una delle più efficaci del repertorio di De Muto, ma a volerne cercare il testi scritto sarebbe cosa vana. Sì, esiste un grosso "canovaccio" adatto a recitarsi a "braccia", vale a dire a "soggetto"; per intenderci, tutto affidato all'improvvisazione, con il solo aiuto della memoria e – cosa essenziale – della bravura artistica di ogni singolo interprete. "Lazzi" su "lazzi", "soggetti" su "soggetti"; per intenderci. Un lancio e rilancio di "gags" su "gags", come in una partita di ping-pong. E non bastava ricordarsi i "lazzi" e i "soggetti" propri perché, per chi non lo sapesse, per ottenere una perfetta recitazione a "braccia" occorre ricordare anche le "gags" di tutti gli altri interpreti. Un vero saggio di buona memoria collettiva» (Ivi, p. 211).

¹⁴ Ivi, pp. 212-213.

¹⁵ Un riferimento alla maschera di Pulcinella è presente anche nella «stretta di mano» con Totò che «è stato», scrive Peppino «l'unico comico che mi abbia deliziato sinceramente lo spirito. In ogni suo gesto, in ogni suo movimento, in ogni atteggiamento, io ci intravedevo quel tanto di "maniera" scoperta e schietta che, rasentando la donchisciottesca spavalderia, era in stretto contatto con il più sfacciato tono pulcinellesco» (Ivi, p. 99).

temente furba. Pulcinella è, inconsciamente, materialista, misero, sbruffone, bugiardo, sguaiato, sfrontato, coraggioso, pauroso, affamato, insaziabile; inconsciamente marito fedele e geloso, e mai – mai – «filosofo»¹⁶:

Attraverso il ricordo di Salvatore De Muto Peppino intende senz'altro tributare il giusto spazio all'ultimo rappresentante delle "pulcinellate"¹⁷ ma anche definire se stesso e il proprio percorso di attore e drammaturgo in relazione alla pesante eredità – genetica oltretutto artistica – dello «zio» Eduardo Scarpetta¹⁸, la cui riforma del teatro maturata tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo prendeva le mosse proprio da una sostanziale insofferenza nei riguardi dei due aspetti che Peppino, viceversa, recupererà e valorizzerà in chiave moderna: la recitazione «a soggetto» e la figura di Pulcinella. Nella sua celebre autobiografia, lo ricordiamo, Scarpetta aveva spiegato la necessità di creare un repertorio nuovo, non "improvvisato" bensì recitato:

Il pubblico voleva divertirsi, voleva ridere! Ecco tutto. Era stufo della recitazione a soggetto, stanco delle parodie, nauseato delle inverosimiglianze e delle assurdità ammannitegli in lunghi beveroni in trenta o quaranta anni consecutivi. Voleva ridere, ma vedere attori, non maschere sul palcoscenico, attori ben vestiti, che recitassero, non improvvisassero¹⁹.

Scarpetta proponeva, inoltre, una rivisitazione dei soggetti drammaturgici in chiave borghese estromettendo in maniera via via sempre più vistosa le rigidità, a suo avviso, stereotipate della maschera di Pulcinella:

Pulcinella mi faceva ridere, mi divertiva, ma finiva, poi, col suggerire alla mia povera mente di fanciullo delle melanconiche riflessioni.

Perché – mi chiedevo io, ingenuamente, fin d'allora – perché questo personaggio deve comparire in pubblico con la faccia metà bianca e metà nera?

Perché le donne debbono preferire ai loro amanti più belli quest'uomo così brutto e grottesco? Perché questo servo tanto sciocco, insolente e ineducato, dev'essere eroicamente sopportato dai suoi padroni, piuttosto ch'essere scacciato via a pedate? [...] È umano? È vero? È possibile tutto ciò?²⁰

¹⁶ Ivi, pp. 213-214.

¹⁷ Si rammenta, a tale proposito, che nel 1954 in occasione dell'inaugurazione del teatro «San Ferdinando» Eduardo interpreta la maschera di Pulcinella in *La palummella zompa e vola* di Antonio Petito e sceglie di farsi aiutare nella caratterizzazione di personaggio proprio da Salvatore De Muto.

¹⁸ Così Peppino è solito denominare Eduardo Scarpetta sia in *Strette di mano* sia nelle pagine di *Una famiglia difficile*, manifestando tra le righe il rapporto conflittuale che lo lega al padre. Su questo aspetto vd. D. GIORGIO, *Il patto autobiografico di Peppino*, in AA.Vv., *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, cit., pp. 383-384.

¹⁹ E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie* [1922], introduzione di R. CARPENTIERI, prefazione di B. CROCE, Savelli, Roma 1982, p. 260.

²⁰ Ivi, pp. 56-57.

Peppino, da parte sua, sembra dare scarsa rilevanza al discorso paterno relativo alla necessità di proiettare in una dimensione verosimile e borghese la maschera popolare. L'incontro con Pulcinella e la recitazione "a soggetto" sono per lui un bagaglio di esperienze vivo, capace di accrescere in dinamismo un teatro che ricerca l'autenticità non nella verosimiglianza ma nella risata «seria»:

da sempre, prima per intuito, poi per studio, poi per convinzione, poi per esperienza personale, ho finito per considerare molto, ma molto più difficile l'arte del far «ridere» che quella del far «piangere». Naturalmente alludi all'"arte" non semplicemente del «far ridere», ma di «saper far ridere»: ridere seriamente. Per questo, teatralmente parlando, preferisco ed ammiro il genere «comico» e particolarmente quello «farsesco» da qualsiasi parte derivi, purché abbia stile e insegnamento dal lato umano. Sono sicuro, che il dramma della nostra vita, di solito, si nasconde nel convulso di una risata provocata da una 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 compia!²¹

Dall'attraversamento consapevole della tradizione Peppino arriverà a definire in maniera autonoma il proprio percorso artistico per realizzare un progetto drammaturgico individuale che conserva il repertorio di «lazzi» e «gag» acquisito negli anni della gavetta. Netto, tuttavia, è il suo rifiuto per il trucco, alle parrucche e a tutti i supporti posticci di cui facevano uso i comici per tradizione: «secondo me» scriverà Peppino riportando uno scambio di battute con una giovanissima Anna Proclemer «un artista di teatro, se veramente si ritiene tale, non deve truccarsi. [...] Dev'essere il cuore che deve saper parlare da vecchio, da giovane, da sano, da malato»²².

Il percorso di maturazione artistica di Peppino, d'altronde, si concretizza con la scelta di abbandonare la Compagnia del Teatro Uморistico "I De Filippo", una esperienza alla quale egli doveva moltissimo in termini di affermazione personale ma anche – e questo traspare dalla ricostruzione *a posteriori* presentata in *Strette di mano* – ai fini della definizione della cifra grottesca che lo caratterizza come attore e come drammaturgo. Nelle "strette di mano", del resto, egli non mancherà di sottolineare il successo di pubblico ottenuto dalla Compagnia del Teatro Uморistico e il generale riconoscimento accordato,

²¹ DE FILIPPO, *Strette di Mano*, cit., p. 39.

²² Ivi, p. 131. Il confronto con Pulcinella è un passaggio obbligato anche per il fratello Eduardo che lungo l'intero corso della sua carriera di attore, drammaturgo e regista più volte "interrogherà" la maschera acerrana traendone suggestioni ora comiche, ora tragiche. Negli anni Cinquanta e Sessanta egli avrà modo, inoltre, di allestire alcune commedie di Altavilla e Petito per arrivare poi a debuttare sul palcoscenico del Piccolo di Milano con il suo *Figlio di Pulcinella*. Va ricordato infine, il celebre documentario di Zeffirelli prodotto dalla RAI, *Pulcinella ieri e oggi* (1973), in cui Eduardo offre un saggio performativo della duttilità della maschera di Pulcinella insistendo sulla sua universalità simbolica. Su questo vd., fra gli altri, A. SAPIENZA, *Pulcinella*, in AA.VV., *i De Filippo. Il mestiere in scena*, a c. di C. ROSI, T. DE FILIPPO, A. NICOSIA, Skira Editore, Napoli 2018, pp. 209-213.

anche da parte dell'ambiente teatrale di quegli anni, all'operazione di rinnovamento drammaturgico portata avanti dal nuovo repertorio messo in scena insieme ai fratelli²³. Certamente, soprattutto nella fase iniziale del progetto, l'incontro con Pirandello – che si traduce quasi immediatamente in un rapporto di collaborazione artistica – riveste un ruolo essenziale. Nel racconto dedicato al primo incontro con il drammaturgo siciliano, Peppino ricorda i giorni di lavoro passati insieme a Eduardo per l'allestimento de *L'abito nuovo*²⁴, sottolineando, la soddisfazione di Pirandello per gli innesti comici concertati dai due fratelli in fase di stesura, soprattutto quando germinavano da combinazioni “drammatiche”:

la stesura del testo avveniva sotto dettatura del Maestro e io e mio fratello alla scrivania a scrivere ciò che egli elaborava nella sua diabolica e insuperabile fantasia di scrittore. Ci si scambiava dei consigli che Lui accettava, a volte divertito, quando si trattava di fermare sul copione una sfumatura “comica”. Nel mio intimo ho sempre sostenuto che Luigi Pirandello, elaborando i suoi testi teatrali, ha spesso badato più al lato comico-grottesco della vicenda che a quello tragico vero e proprio. [...] Con questo desiderio affacciare l'ipotesi che il Maestro trovasse, nella sua fantasia di autore, l'elemento «comicità» quando questa era determinata soprattutto da un fronte «tragico»²⁵.

Lavorando al fianco di Pirandello, Peppino sembra cogliere alcuni capisaldi della teoria sull'Umorismo e, muovendosi tra «avvertimento» e «sentimento del contrario», arriva addirittura a riconoscersi in un progetto estetico che saldamente unisce “comico” e “tragico”. In un ideale confronto con Remiglio Paone, Peppino arriverà addirittura a proclamarsi «umorista» precisando che il suo teatro «è tutto su sfondo umoristico»²⁶. Si sa che l'«umorismo» e il «comico» si accompagnano finendo talvolta per confondersi²⁷. Tuttavia, la comicità dissacrante, liberatoria, talora violenta di Peppino si colloca entro gli argini della tradizione comico-farsesca, laddove il «riso» è determinato da un continuo “gioco” con la maschera sociale che tende a sgretolare un ordine in contrasto con il suo intimo modo di essere. Diversamente il «riso» pirandelliano, da cui proviene una medesimo effetto di “scissura”, tende allo svelamento della realtà che si cela dietro la maschera, attuando attraverso la riflessione una sorta di ricomposizione (seppure per

²³ «I De Filippo si affermavano rapidamente sulla scena teatrale nazionale riscuotendo non solo il consenso del pubblico e della critica, ma anche quello di tutto l'ambiente artistico teatrale poiché, con il loro nuovo repertorio, essi portavano nel teatro italiano tale una provvidenziale ventata di rinnovamento da interessare i loro colleghi e, per I De Filippo, constatare ciò, fu un particolare che non solo li inorgogliava ma li onorava profondamente» (DE FILIPPO, *Strette di Mano*, cit., p. 36).

²⁴ L. PIRANDELLO, *L'abito nuovo*, scenario di Luigi Pirandello, dialogato in tre atti e concertato da Eduardo De Filippo, 1936.

²⁵ DE FILIPPO, *Strette di Mano*, cit., p. 89.

²⁶ Ivi, p. 150.

²⁷ S. DE MATTEIS, *Comico*, in AA.VV., *Enciclopedia del tetro del '900*, cit., pp. 392-393.

via «tragica») generalmente estranea alla risata comica²⁸. Lo slittamento di senso tra il «comico» e l'«umoristico» in cui Peppino De Filippo sembra talvolta indulgere, è tuttavia conseguente alla sua identità di *performer* che rende, nella pratica scenica, talune categorie più sfumate.

Evidentemente tale discorso non può eludere una debita riflessione sul cinema, lo strumento grazie al quale Peppino raggiungerà il grande pubblico, consentendogli pure un più sicuro spazio sulla scena teatrale dell'epoca. Nelle *Strette di mano* racconterà infatti di essere approdato al cinematografo per i lauti guadagni e la promessa di più vasto successo²⁹; da allora l'immagine di Peppino è consegnata al pubblico di massa conseguendo un grande successo soprattutto grazie ai film girati con Totò: i due, in coppia fissa a partire dagli anni Cinquanta, saranno gli unici che vedranno legati i propri nomi d'arte ai titoli dei rispettivi film – a conferma del successo di massa ottenuto nelle sale cinematografiche di tutt'Italia³⁰. Tuttavia è proprio la serie cinematografica dei “Totò, Peppino e...” a generare maggiore insoddisfazione in Peppino il quale, pur stimando l'arte di Totò, non apprezza i frettolosi ingranaggi delle produzioni cinematografiche piegate solo alla logica del profitto³¹ e a trarre massimo vantaggio dalla loro recitazione a soggetto che escludeva a priori tempi di studio e di affinamento adeguati:

Io ho amato «l'arte» cinematografica di Totò, l'ho apprezzata, assecondata, e, per quanto ho potuto, in alcuni momenti posso dire di avere sempre cercato di collocarla su un piano di chiara «umanità» preoccupandomi essenzialmente di fare in modo che insieme l'uno potesse servire all'altro, in perfetta intesa e collaborazione artistica. [...] Posso affermare che tutti i films che abbiamo girato assieme, spesso li abbiamo recitati «a soggetto». [...] Gli intenditori lo deploravano e questa fu la ragione per la quale, ad un certo momento, decisi di abbandonare il cinema e di dedicarmi, invece, interamente al mio teatro. Mi permetto, molto umilmente, di affermare che, se i miei films con Totò fossero stati «girati»

²⁸ Vd. le riflessioni sul «riso» di H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, prefazione di B. PLACIDO, Laterza, Bari 1994; e quelle di M. BACHTIN in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 69-157.

²⁹ «Il cinema aveva cominciato a “cercarmi” ed io lo avevo bene accolto, non tanto per amore alla sua “arte” vera e propria (che per mio conto non ne ha o se ne ha è quasi “nulla”) quanto per il grosso guadagno economico che mi offriva che non era certo quello modesto che mi dava il “teatro” sia pure ottenendo enorme successo di pubblico» (Ivi, p. 30).

³⁰ «si creda o non si creda ma le statistiche parlano chiare, furono i films che io girai in coppia con Totò a salvare il nostro cinema di allora che subiva la barriera delle produzioni americane, fino a raggiungere la vetta di oltre un miliardo e mezzo di incassi» (Ivi, p. 154).

³¹ «Il teatro, credete, dovrebbe essere il vivaio del cinema, mai dovrebbe esserlo il cinema stesso. Perché? Perché il ‘cinema’ per quanto è fatto bene, non è arte vera. Per mio conto si tratta, spesso, di un susseguirsi di battute disordinate che bene o male, con l'aiuto del ‘doppiaggio’ e del ‘missaggio’, trovano poi, tra loro, un certo ordine di dialogo più o meno interessante. E a cose fatte, una volta che tutto è stato cento volte corretto, modificato, aggiustato cosa ne deriva? Un'arte morta. Un'espressione artistica priva di vita. Ombre destinate a svanire nel tempo lasciando solo un pallidissimo ricordo di cose che furono. Una arte riveduta e corretta da cento mani che lo spettatore potrà ammirare solo n senso ‘postumo’» (Ivi, p. 157).

– come io sempre consigliavo – solamente dopo una attenta e scrupolosa preparazione, l'Italia cinematografica avrebbe potuto vantare, in quanto al genere comico-farsesco una produzione di ottimo livello artistico ineguagliabile in casa sua e, forse, fuori³².

Ed è questo il motivo per cui conviene con Anna Proclemer nel giudicare il cinema un'«arte morta»³³, auspicandosi che in un futuro possa essere «immaginato, trattato e 'girato' con la stessa serietà con la quale si tratta un argomento 'serio'»:

Infatti per me la comicità è una cosa seria! Mettetemi, una buona volta, a disposizione un testo ben preparato e studiato per tempo come si usa fare in teatro³⁴.

In tal senso la partecipazione al film di Lattuada e Fellini *Luci del varietà* (1951), costituirà, dato l'insuccesso, un'«occasione mancata» solo in parte risarcita dall'ingaggio per *Boccaccio '70* (1962). Federico Fellini, artista di «geniale fantasia artistica»³⁵ di *Boccaccio '70* in cui Peppino ravvisa il «seme» raro della «commedia dell'Arte»³⁶, nel corso delle riprese si mostra «attratto dalle invenzioni occasionali che il momento o il luogo o un attore o un'atmosfera scenica»³⁷ gli offrono. Per questo motivo, nonostante la ritrosia iniziale³⁸, egli si scopre in aperta sintonia con il regista romagnolo che lo renderà attore feticcio – nonché proprio alter-ego – nelle *Tentazioni del dottor Antonio*, simbolico spartiacque tra *La dolce vita* e *8 e 1/2*³⁹.

Attraverso *Strette di mano* Peppino arriva dunque a ricomporre il panorama artistico del Novecento saldando idealmente teatro e cinema. L'occasione gli consente, parimenti, di ricostruire il proprio itinerario di attore e drammaturgo ripercorrendo le tappe fondamentali che segnano il suo longevo e costante tirocinio artistico, e di definire i fondamenti della sua «maniera» di concepire e fare teatro che, nonostante i successi impareggiabili conseguiti al cinema, resta l'unico serbatoio della sua «vera attività di artista»⁴⁰.

³² Ivi, pp. 99-100.

³³ «Spesso Anna seguiva anche la nostra attività cinematografica, e quando capitava la conducevo con me a Cinecittà. Era sempre curiosa di sapere se io preferivo l'arte del cinema o quella del teatro. Lei, se fosse stata attrice – diceva – avrebbe preferito il teatro. L'arte del cinema, affermava, le pareva morta. [...] Ed io, mentre le davo pienamente ragione, tenevo ad assicurarla che se, a volte, mi dedicavo al cinema, lo facevo unicamente per diffondere il mio nome artistico tra la massa del pubblico italiano. Poiché, aggiungerei, cosa importante questa, artisticamente, riuscivo sempre a salvare la mia dignità di attore» (Ivi, p. 133).

³⁴ Ivi, p. 156.

³⁵ Ivi, p. 53.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «Confesso che nel mio intimo non lo guardavo di buon occhio. Quell'espressione statica del suo volto direi «enigmatico» mi dava piuttosto fastidio [...]» (Ivi, p. 50).

³⁹ «Fellini ha colto l'occasione per giocare sul tema della donna mitica e per ironizzare sui cattolici bigotti che avevano accusato di immoralità *La dolce vita*», in F. DI GIAMMATTEO, *Dizionario del cinema italiano*, ERI, Roma 1995, p. 48.

⁴⁰ Ivi, p. 158.

