

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

TRAVESTIMENTI AUTOBIOGRAFICI SCARPETTIANI: METODOLOGIE DI VERIFICA

Isabella Innamorati

Abstract

Il saggio mette in evidenza alcuni passaggi significativi dell'autobiografia di Eduardo Scarpetta, dimostrando come, nonostante la loro prospettiva apparentemente veritiera, essi si configurino quali rielaborazioni di dati della cronaca e della storia. Tre sono le questioni problematiche sulle quali il saggio si sofferma: la rivendicazione dell'importanza giocata nella carriera teatrale di Scarpetta dalle sue doti di autore; il rapporto con il figlio Vincenzo, erede designato di una specifica tradizione teatrale – quella degli autori-attori – e di una modalità di recitazione ben riconoscibile come tradizione napoletana; la minaccia costituita dalle nuove normative del diritto d'autore nei confronti delle modalità produttive della sua compagnia.

This essay critically examines the autobiography of Eduardo Scarpetta, problematizing the idea of the author's memoir as an authentic confession. Analysing several declarations written by Scarpetta, the study shows how they do not constitute an accurate representation of reality. The main topics addressed in this paper are: the way Scarpetta claims his role as a playwright; the relationship with his son Vincenzo, who he designed as an heir to his theatre legacy; the conflict between Scarpetta's working method as a dramatist and the first copyright issues which were emerging in Italy during the last years of his acting career.

Parole chiave

Teatro, Napoli, Autobiografia, Theatre, Naples, Autobiography

Contatti

iinnamorati@unisa.it

L'autobiografia di Scarpetta è sempre stata oggetto di duraturo interesse come indica il successo editoriale delle tre edizioni uscite in vita (1883, 1899, 1922, con prefazione di Benedetto Croce) e le varie ristampe, esemplate sull'ultima, edite dopo la morte, con le varianti delle prefazioni, firmate da attori o critici che talora si associano a quella di Croce (come ad esempio l'*Introduzione* di Renato Carpentieri, 1982), talaltra la sostituiscono del tutto (come la *Prefazione* di Goffredo Fofi e i contributi prefatori di Luca e Luigi De Filippo nell'edizione del 2015). Non si è però ancora del tutto avverato l'avviso del Croce, contenuto nella prefazione del 1899, quando metteva in guardia l'autore della autobiografia dalle noie che egli avrebbe potuto ricevere dai posteri: «[...] gli eruditi faranno allora diligenti confronti tra le sue prime e le seconde Memorie, cercando il pelo nell'uovo e investigando se mai vi fossero tra le une e le altre divergenze in qualche particolare».¹

¹ E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Gennarelli, Napoli 1922. In questa edizione, che è l'ultima comparsa in vita, è ristampata anche la prefazione dell'edizione del 1899. La serie completa delle edizioni e ristampe dell'autobiografia di Scarpetta è la seguente: SCARPETTA, *Don Felice, memorie*, Fratelli Carluccio, Napoli 1883; ID., *Dal San Carlino al Fiorentini*, il Pungolo Parlamentare, Napoli 1899, con prefazione di B. Croce; ID., *Cinquant'anni di palcoscenico*, Gennarelli, Napoli 1922, con vecchia e nuova prefazione di B. Croce. Quest'ultima edizione è stata più volte ristampata: ID., *Cinquant'anni di palcoscenico*, prefazione di B. Croce e introduzione di R. Carpentieri, Savelli,

E per dare un saggio di tali noie il Croce stesso si fece avanti per primo, emendando l'autore circa la sua data di nascita: non il 1854, come si trova effettivamente scritto nelle memorie del 1899 e del 1922, ma il 1853, data confermata dai documenti di famiglia.

Studi recenti su Scarpetta hanno, è vero, messo in evidenza che la fonte dell'autobiografia andrebbe rivisitata con maggiore distacco critico, senza ricalcare i percorsi narrativi costruiti dallo stesso Scarpetta come è accaduto nei contributi dei primi biografi – alcuni di questi erano i discendenti in linea diretta o per via di parentela acquisita – in cui la esposizione si nutre dei medesimi contenuti dell'autobiografia intrecciandosi con ricordi personali, con aneddoti, ma sostanzialmente senza offrire prospettive alternative.² Un caso a parte – evidentemente – costituisce la testimonianza di Peppino De Filippo, in cui la demistificazione della figura paterna rappresenta una delle ragioni profonde della propria personale prospettiva autobiografica che è stata oggetto di attente riletture critiche, forse ancor più puntuali che non quelle riservate, appunto, a Eduardo Scarpetta.³

La necessità di tale rilettura critica non significa negare all'autobiografia un valore storico accertato e ancora accertabile. Valore che del resto l'autore si è premurato di accreditare citando ad esempio quasi integralmente il testo notarile delle sue prime scritture da attore, oppure lunghi brani giornalistici, assecondando il gusto dell'epoca per la dettagliata documentazione erudita. Si pensi ad esempio alla trascrizione quasi integrale della sua prima scrittura con la compagnia dell'impresario Salvatore Mormone al teatro San Carlino del 22 ottobre 1868; oppure ai due lunghi interventi giornalistici del 1881, nel pieno della *querelle* sulla commedia popolare napoletana, firmati rispettivamente da Michele Uda sul «Pungolo» e da Federico Verdinois sul «Corriere del mattino».⁴ E bisogna ammettere che, sotto questo aspetto, le memorie scarpettiane sono talora una fonte preziosa su figure attoriche di secondo piano di cui è difficile oggi rintracciare notizia. Preziosi, al riguardo, risultano inoltre gli elenchi e il ritratto degli attori chiamati a formare le sue compagnie, nelle varie fasi della sua carriera di capocomico.⁵ Oppure si pensi ancora al puntiglioso resoconto dibattimentale con cui l'autore ricostruisce le vicissitudini della causa intentatagli dalla S.I.A. e da D'Annunzio per *Il Figlio di Iorio*.⁶ Tale notevole apparato di riscontri documentari hanno trasformato l'autobiografia in una sorta di documento-monumento che ha condizionato la tradizione critica fino agli ultimi venti anni del secolo scorso.

In realtà, come ogni autobiografia, anche la prospettiva più apparentemente veritiera cela un progetto apologizzante che rielabora in profondità i dati della cronaca e della storia. L'autobiografia teatrale costituisce oramai un riconosciuto genere letterario con periodizzazioni *ad hoc* e stilemi ricorrenti. Ciò vale anche e particolarmente per le autobiografie degli attori napoletani, come è noto,⁷ in cui la parabola della conquista del successo a prezzo di terribili sacrifici sembra costituire il fondamentale paradigma comune. Anche Scarpetta sembra muoversi in tale direzione proprio in esordio, utilizzando il *topos* del *per aspera ad astra* con accenti di pathos e assoluta convinzione, nella dedica dell'autobiografia al piccolo nipote da poco nato e che portava il suo stesso nome:

Napoli 1982; ID., *Cinquant'anni di palcoscenico*, con prefazione di G. Fofi e contributi di L. e L. De Filippo, Castelvechi, Napoli 2015. Le citazioni dell'autobiografia nel presente contributo sono tratte da quest'ultima edizione. Riguardo all'abbandono delle scene cfr. *ivi*, pp. 319-322.

² G. PICCINI (JARRO), *Attori, cantanti, concertisti, acrobati*, Bemporad e Figlio, Firenze 1897 (il capitolo su Scarpetta); G. ZANARRO, *Eduardo Scarpetta, cenni critici e biografici*, Perino, Roma 1890 (ricalcato sul contributo di Piccini); E. MONTALDO, *Eduardo Scarpetta: biografia aneddotica*, Salvatore Biondo, Palermo 1902; M. MANGINI, *Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, Montanino, Napoli, s.d. [ma 1962]; M. SCARPETTA, *Felice Sciosciammocca, mio padre*, Morano, Napoli 1949.

³ P. DE FILIPPO, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli 1976. Su di lui si vedano almeno: F. ANGELINI, *Peppino un figlio difficile*, in *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, a cura di P. Sabbatino e G. Scognamiglio, ESI, Napoli 2005; N. DE BLASI, *Oralità autobiografica nella prosa di Peppino De Filippo*, *ivi*.

⁴ SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 217-234.

⁵ Si vedano in proposito le pagine dedicate alla prima compagnia del San Carlino (*ivi*, pp. 203-208) e quelle relative alle successive formazioni (*ivi*, pp. 264-265; 269-281).

⁶ Il XXI capitolo dell'autobiografia è interamente consacrato al processo. Scarpetta vi inserisce brani di sue composizioni in versi dedicati alla sua causa e frammenti degli interventi degli avvocati di parte (avv.ti Fiorante e Lustig) e avversaria (avv. Simeoni). Benedetto Croce fu uno dei periti interpellati dal giudice e intervenne a favore di Scarpetta.

⁷ D. GIORGIO, *Memorie di attori napoletani da Petito a Peppino De Filippo*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi e R. Sacchetti, ETS, Pisa 2008, pp. 609-617.

Gran bella cosa sarebbe, il mondo, senza l'invidia, l'ingratitude, la gelosia, la menzogna, l'ipocrisia e la maldicenza! Ma disgraziatamente, esso è proprio impastato di tutte queste brutture mescolate insieme! E non è lecito vivere che a patto di lottare e di soffrire!

Quante volte mentre io ridevo e facevo ridere, piangeva il mio cuore! [...] E spesso non basta *a chi vuol pervenire*, arrampicarsi ed aggrapparsi; ma occorre lasciar brandelli di carne viva e chiazze di sangue vivo sulla roccia pungente e tagliente di quel Calvario che si chiama arte.⁸

Tuttavia il narrare scarpettiano – al quale certo non manca mai l'inflessione giocosamente autoelogiativa – nasconde situazioni di estrema difficoltà o di crisi sotto la solare immagine dell'artista sempre vittorioso su tutti i suoi avversari. E, specialmente nell'ultima parte, affiora, in trasparenza, l'angosciata percezione dei nuovi tempi, il timore per la minaccia delle nuove normative del diritto d'autore nei confronti delle modalità produttive della sua compagnia, l'affanno di aggiornare continuamente il repertorio rispetto ai nuovi generi di successo dei primi decenni del secolo. La preoccupazione per la fragilità dell'organismo comico costruito lungo tutto l'arco della sua carriera lo spinge ad attenuare nel racconto autobiografico le dure difficoltà patite sin dagli inizi della carriera e a rivendicare l'importanza giocata nella sua carriera teatrale dalle sue doti di autore. Converrà a questo punto passare a qualche esempio, limitando necessariamente, in questa sede, il discorso solo ad alcune campionature di sondaggio.

1. La fregola del commediografo

Pur avviatosi alla carriera professionale di attore (prima presso il teatro San Carlino, nel 1868, poi con la compagnia diretta da Gaetano Pastena dell'impresa Falanga tra il 1869 e il 1872)⁹ nell'autobiografia Scarpetta affermò che al termine delle faticose giornate di lavoro teatrale, tornato a casa, dopo cena, cominciava a scrivere: era nata in lui, afferma, «la fregola del commediografo».¹⁰

Tale «fregola», in realtà, non era affatto un ghiribizzo, né la prorompente manifestazione del suo talento d'autore, come egli sembra voler far credere per avvalorare l'idea della sua predestinazione alla commediografia; germogliò invece da un momento di profonda crisi di Scarpetta nei confronti del praticantato di palcoscenico tanto duro quanto alienante; scaturì come tentativo estremo per sfuggire all'oscurità di un ruolo assolutamente marginale e secondario stabilito contrattualmente dalla sua scrittura. La ragione che spinse Scarpetta a presentare al capocomico una sua farsa, *Pulcinella creduto moglie di un finto marito*, non mirava ad imboccare una via professionale diversa da quella della recitazione, bensì segnalarsi agli occhi dell'impresa per sfuggire il rischio dell'eterno anonimato al servizio della compagnia. Gli anni dell'apprendistato teatrale crearono in lui l'istanza della scrittura quale strategia di autopromozione e riconoscimento del proprio talento comico. L'*exploit* d'autore gli consentì, infatti, di mettersi in luce e quella nuova farsa, *Pulcinella creduto moglie di un finto marito*, dopo qualche isolato rodaggio di palcoscenico e con i conseguenti correttivi, venne alla fine inserita stabilmente in repertorio.¹¹ L'azione

⁸ SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 15-16.

⁹ In realtà nell'ambito temporale descritto non andrà dimenticato l'infelice intermezzo della *tournee* a Catanzaro dall'ottobre 1869 al marzo 1870, con la compagnia di Michele Bozzo, che ebbe esiti umilianti dal punto di vista professionale e catastrofici sotto il profilo economico.

¹⁰ SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 110.

¹¹ Il testo risulta irreperibile. Ad attestarne l'avvenuta rappresentazione c'è la documentazione d'archivio, ossia l'autorizzazione della Prefettura di Napoli alla sua rappresentazione presso il Teatro Partenope del 30 agosto 1870 (cfr. database on line: *Archivi di teatro Napoli*, Prefettura di Napoli, 1870) e la stampa dell'epoca. La farsa andò in scena al Teatro Partenope il 14 settembre, il 16 settembre e il 2 dicembre 1870. Il 4 febbraio 1871 fu messa in scena alla Fenice e il nome dell'autore comparve finalmente in cartellone. Sempre per l'impresa Falanga, Scarpetta compose anche *Seie coppe, tre spate e quatte mazze con Pulcinella imbrogliato 'nfra 'no mazzo de carte* (rappresentata il 21 agosto 1871). Altre farse invece rimasero nel cassetto. Cfr. A. PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 30-36. Fino ad oggi le raccolte a stampa più ampie del teatro scarpettiano sono: SCARPETTA, *Tutto il teatro*, Bellini Editrice, Napoli 1990 (comprende 61 testi); ID., *Tutto il teatro*, introduzione e premessa ai testi di R. Marrone, Newton Compton, Roma 1992 (62 testi). Nonostante il titolo, nessuna delle due collezioni presenta l'intero *corpus* drammaturgico. Gli elenchi degli archivi Scarpetta segnalano infatti, rispettivamente, 141 e 142 titoli, ma Ivana Guidi sostiene, sulla base della sua ricerca nelle collezioni private scarpettiane, in quelle della Biblioteca Nazionale di Napoli e del Burcardo di Roma, e soprattutto sulla base dello spoglio sistematico della stampa periodica napoletana, che le opere di Scarpetta dovevano essere più numerose di quelle conservate. Cfr. I. GUIDI, *La Napoli francese di Scarpetta*, «Drammaturgia», 3, 1996, pp. 102-104.

riequilibratrice della scrittura sulle *défaillances* della scena produsse infine i frutti desiderati: questo successo d'autore segnò anche la sua effettiva ascesa come attore.

2. Il rapporto con il figlio Vincenzo

Nell'autobiografia Scarpetta sostiene che Vincenzo possedeva un talento teatrale naturale, e che, nonostante egli lo avesse instradato verso la musica, il figlio aveva insistito per perseguire la carriera teatrale. Il padre avrebbe, così, ceduto alla volontà del figlio:

In quel bambino [Vincenzo a circa 10 anni] io mi rivedevo e mi ritrovavo perfettamente. Oltre alla somiglianza del volto, io sentivo in lui il suono della mia voce, e spesso mi riconoscevo nei suoi gesti e nel portamento della persona. Magro, un po' sparuto, egli mi ricordava la mia prima visita fatta ad Andrea Natale assieme con mia madre, e la mia prima apparizione sul palcoscenico del San Carlino, durante le prove di Masaniello.

Mi pareva che quel ragazzino fosse destinato ad un brillante avvenire, e credetti finalmente giusto non ostacolare la sua vocazione per il teatro. Io mi ero ficcato in mente di farne un musicista ad ogni costo; ma egli, pur mostrandosi ossequiente alla mia volontà faceva in verità assai poco profitto, e io dovetti alla fine riconoscere di avere sbagliato strada. Per la musica egli non mostrava alcuna seria e spiccata disposizione. Meglio, dunque, secondarlo nella via da lui prescelta.¹²

Anche qui, come è stato persuasivamente dimostrato da Mariolina Cozzi Scarpetta, siamo di fronte all'alterazione della realtà.¹³ Il padre doveva assicurare continuità al suo complesso teatrale, alla tradizione recitativa di provenienza e alla compagnia, nonché al repertorio che ne perpetuavano il patrimonio d'arte. Tale continuità poteva essere assicurata soltanto dall'erede naturale di Scarpetta, il figlio primogenito Vincenzo, al quale voleva consegnare – anche con una certa sconsideratezza – la propria eredità compromessa: egli si sentiva investito di un mandato, quello della perpetuazione di una tradizione teatrale degli autori-attori e di una modalità di recitazione ben riconoscibile come tradizione napoletana, che si dibatteva per non morire.

3. L'unico insuccesso

Nell'autobiografia Scarpetta giustifica la scelta di abbandonare le scene in un dialogo immaginario con un amico, che appunto gliene chiede ragione. Ed egli risponde con un buon numero di motivazioni: di aver così voluto dare spazio al figlio ed erede teatrale, Vincenzo; di aver voluto prevenire l'ineluttabile allontanamento da parte del pubblico; di essersi liberato, infine, del triplice impegno di autore-attore-capocomico ormai diventato troppo logorante.¹⁴ Motivi certamente tutti attendibili, ma l'interlocutore incalza inducendo Scarpetta a rievocare un triste evento il cui raggio d'ombra vela le pagine conclusive dell'autobiografia:

«Ma tu» ribatté l'amico «non hai conosciuta che una volta – una volta sola! – l'amarezza dell'insuccesso!».

Vero! Verissimo! Fino alla malaugurata sera, in cui andò in scena il mio disgraziatissimo *Il Figlio di Iorio*, io non conoscevo, infatti, che le sole ebbrezze dei miei trionfali successi! Ma, appunto per questo, il ricordo di quella serata, rimarrà incancellabile, eterno nella mia mente e nel mio cuore!¹⁵

La delusione e il risentimento con cui Scarpetta ricorda quell'unico insuccesso farebbero presumere che proprio questa fosse la ragione del suo abbandono delle scene. Anche Mascaria, la figlia commediografa (e a sua volta autrice di un libro di ricordi, ma centrato sulla vita del padre) asseconda e anzi enfatizza l'alone tragico della sconfitta legata all'azzardata parodia dell'opera dannunziana, suggerendo che proprio quell'esito infausto spinse il padre a maturare la decisione.

In realtà Scarpetta continuò a recitare anche dopo il 1904 per altri cinque o sei anni, chiudendo la propria carriera teatrale soltanto alla fine del processo intentatogli da Gabriele D'Annunzio e Marco Praga

¹² SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 248.

¹³ M. B. COZZI SCARPETTA, *Vincenzo Scarpetta*, in *Gli Scarpetta e i De Filippo: una famiglia d'artisti*, a cura di G. Scognamiglio e P. Sabbatino, ESI, Napoli-Roma 2014, pp. 264-278.

¹⁴ Primo cronista delle proprie vicissitudini artistiche fu lo stesso Scarpetta.

¹⁵ SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 322.

(iniziato nel 1904) con l'accusa di contraffazione e riproduzione abusiva della *Figlia dannunziana*. Dopo vari rinvii, il tribunale scagionò Scarpetta (maggio 1908), che infatti se ne compiacque moltissimo nell'autobiografia, presentandosi come il grande vincitore di quel conflitto legale che aveva fatto parlare tutta l'Italia. Ma allora, davvero, perché abbandonò le scene nel 1909? Come mai non volle mai più mettere in scena *Il Figlio di Iorio* e perché la rievocazione memorialistica dell'evento è soffusa da tanto risentimento come se la causa fosse stata persa e non vinta? Ma prima di tutto, cosa aveva spinto Scarpetta a lanciarsi in una sfida così azzardata come quella di "scoronare" l'aura sacrale del poeta vate con la sua parodia presepiale?

Ad esacerbare l'animo di Scarpetta nei confronti del poeta-vate concorreva il clima fortemente intimidatorio instauratosi nei rapporti fra letterati e attori per effetto del rigoroso efficientismo della Società Italiana degli Autori diretta, dal 1896, da Marco Praga.¹⁶ In questa nuova fase la S.I.A. si era dimostrata sempre più vigile e rigorosa nell'esigere dagli attori le dovute percentuali agli autori e per tal via nel reimpostare i rapporti di forza fra le due categorie, a tutto vantaggio degli autori.¹⁷ Già a partire dalla fine degli anni Ottanta Scarpetta aveva sperimentato personalmente l'onere del nuovo mercato dei testi e delle privative: per *Girolino e Pirolo* (1889) aveva dovuto pagare i diritti d'autore a Bersezio, che deteneva l'esclusiva della traduzione di *Cocard et Bicoquet*, da cui era tratta la riduzione scarpettiana. Alla S.I.A., alla quale non si era mai iscritto, aveva dovuto pagare i diritti per: *Nu cane bastardo* (1898), tratto da *Il viaggio dei Berluron* di Ordonneau, Keroul, Grenet-Dancourt; *Duje chiapparelle* (1899), tratte da *Il controllore dei vagoni letto* di Bisson; *Cane e gatte* (1901), riduzione da *La gelosa* di A. Bisson e A. Leclerc.¹⁸

Ma il sistema di controllo della S.I.A., al di là delle cifre pagate, metteva in discussione soprattutto le antiche modalità napoletane di costituzione del repertorio, basate in gran parte su rifacimenti, riduzioni e parodie, al punto che dopo *'O Miedeco d' 'e pazze* – ultima riduzione del 1908 – Scarpetta tornò a scrivere (raramente) soltanto testi originali da solo o in collaborazione.

Ma tornando alla questione autori-letterati e autori-attori, e quindi a D'Annunzio, campione degli autori-letterati e poeti, la stampa riportava con grande evidenza l'esito delle sue iniziative – mediate dalla S.I.A. – nei confronti degli attori. Limitiamo l'esemplificazione soltanto agli episodi più prossimi a quello scarpettiano: 1) Giovanni Grasso (i cui spettacoli avevano suggestionato D'Annunzio al punto da spingerlo a sperimentare il suo modello di tragedia agreste) si vide costretto a intavolare con Marco Praga una trattativa di quietanza per non dover subire le conseguenze penali a seguito della sua messinscena della *Figlia di Iorio* in siciliano, tradotta da Giuseppe Antonio Borgese. La prima di D'Annunzio era andata in scena il 2 marzo 1904 al Lirico di Milano; la versione siciliana di Grasso si tenne al Costanzi di Roma il 17 settembre dello stesso anno grazie al cospicuo esborso di 6000 lire, pagate dal grande attore come concessione del permesso di uso.¹⁹ Nello stesso periodo D'Annunzio era in causa anche contro Ermete Zacconi per farsi riconoscere i diritti sulla rappresentazione delle sue opere messe in repertorio dal grande attore durante la sua *tournee* americana.²⁰

¹⁶ Per l'inquadramento storico-critico delle tensioni fra autori e attori, delle tappe legislative per la promulgazione del Testo Unico sul diritto d'autore del 1882 e della nascita delle nuove Società responsabili del controllo e della diffusione dei testi italiani o di origine straniera cfr. R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, in particolare il capitolo IV. *Mattatori, trafficanti ed esattori delle tasse*, pp. 183-203. Una agile sintesi sui contraccolpi delle novità legislative legate al diritto d'autore è anche in R. ALONGE, F. MALARA, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 573-577. Per il rapporto della nuova legislazione con i grandi attori si veda anche: G. LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 666-669. Un contributo più recente e di particolare interesse è: S. BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori*, Esedra editrice, Padova 2008.

¹⁷ A. TINTERRI, *I diritti degli autori*, in *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 93-103; P. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1985.

¹⁸ Per la serie delle riduzioni contestategli cfr. *Processo. Italia. Tribunale di Napoli. Processo D'Annunzio-Scarpetta per il figlio di Iorio*, V. Morano Editore, Napoli 1908, rispettivamente p. 198 e p. 54. Sul processo si veda anche L. SIMEONI, *La figlia di Iorio per Gabriele D'Annunzio e la Società degli Autori*, Giannini, Napoli 1907 (l'autore fu l'avvocato di parte di D'Annunzio; per quanto ponderoso, il volume non è completo essendo uscito prima della conclusione della causa).

¹⁹ *'La figlia di Iorio' di Gabriele D'Annunzio fra lingua e dialetti*, a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, La Cantinella, Catania 1998.

²⁰ *Ermete Zacconi contro gli autori* (a firma Leporello), «L'Illustrazione italiana», 50, 11 dicembre 1904.

Con questa parodia Scarpetta s'illuse, forse, di far valere i diritti dell'autore-attore contro quelli dell'autore-letterato e sperava di trascinarsi dietro l'opinione pubblica con un grande successo teatrale. Scelse, perciò, di parodiare il poeta più in auge del momento e il suo maggior successo: D'Annunzio e *La figlia di Iorio*.²¹ Se la manipolazione degradante dell'opera originale mirava a mettere alla berlina l'autore letterato, scimmiettandone le pose stilistiche, questo significava l'inizio di una battaglia vera e propria. E la reazione dei sostenitori di D'Annunzio non si fece attendere, ponendo in atto ogni strategia per boicottare *Il figlio di Iorio* e impartire al suo autore una lezione esemplare, querelandolo e dando avvio ad una causa restata negli annali della storia del diritto d'autore.

Scarpetta, non certo nuovo ad attacchi e polemiche che lo avevano accompagnato durante tutta la sua carriera, si rese pienamente conto della fragilità delle condizioni produttive del suo teatro proprio durante le fasi dibattimentali di questo processo, in cui prese piena contezza della nuova legislazione sul diritto d'autore che avrebbe esiliato come prassi illegittima la tradizionale creazione del repertorio degli autori-attori napoletani.

²¹ La pubblicazione del testo dannunziano avvenne nei primi mesi del 1904 per gli editori Treves di Milano. Alla luce degli eventi processuali, non è secondario il fatto che D'Annunzio avesse finalmente deciso di attenersi all'esclusivo compito di autore proprio con la *Figlia di Iorio*, cedendone la direzione a Virgilio Talli visti gli esiti deludenti della sua messa in scena della *Francesca da Rimini*. Cfr. ALONGE, MALARA, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., pp. 581-582.