

DOMENICO GIORGIO

Ricordi, memorie e confessioni di una famiglia allargata: gli Scarpetta – De Filippo

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DOMENICO GIORGIO

Ricordi, memorie e confessioni di una famiglia allargata: gli Scarpetta – De Filippo

Nella grande casa-famiglia Scarpetta De Filippo la scrittura privata diventa lo strumento che permette ai figli di parlare dei padri, ai fratelli di raccontare dei fratelli, ai nipoti di ricordare gli avi, con amore e rancore, con nostalgia e volontà di futuro, sempre con la pretesa di presentarsi come una continua riconfigurazione familiare all'interno di interazioni complesse e fortemente frastagliate, che sembrano ora ricomporre ora sfaldare l'unità di origine. Dai Cinquant'anni di palcoscenico (1922) del patriarca Eduardo Scarpetta ai poco noti ricordi di sua figlia legittima Maria, Felice Sciosciammocca mio padre (1950), passando per la 'velenosa' autobiografia di Peppino, Una famiglia difficile (1976) e l'accorato diario di Titina, pubblicato in parte dal figlio Augusto Carloni, emerge, attraverso lo straordinario racconto della dura lotta per arrivare all'agognato successo, l'appassionata rievocazione di vecchi teatri scomparsi o quasi del tutto dimenticati ma anche di nomi di attori, comparse, suggeritori, la cui memoria, senza tali scritti, sarebbe svanita facilmente nell'oblio.

Qualsiasi autore di ricordi, memorie o confessioni che intenda scrivere della propria vita o della propria carriera professionale sa benissimo che si mostra al lettore come i posteri vogliono che sia visto, nonostante le reboanti affermazioni di verità atte a testimoniare l'autenticità dei fatti narrati. Omissioni, manipolazioni, reticenze servono alla composizione del proprio ritratto ideale proiettato nel tempo e soprattutto a confermare la propria presenza anche dopo la fine di un percorso esistenziale o professionale. L'attore di teatro avverte ancora di più l'angoscia della fine, il terrore del silenzio di un palcoscenico spento, la perdita della memoria di un pubblico distratto, e se è un comico, la percezione del silenzio che gli cala inesorabilmente addosso da parte del pubblico pronto sempre a ridere, equivale alla morte civile, a una specie di penoso esilio da scontare sino alla fine dei propri giorni.

Eduardo Scarpetta, capostipite di una fortunata famiglia di comici, nel punto in cui ricorda nelle sue memorie il triste passaggio da una vecchia a una nuova generazione di comici che lo ha preceduto, ricrea il patetico e struggente ritratto di Salvatore Petito, che da vecchio viene sostituito dal figlio Antonio, facendo chiaramente supporre come l'angoscia di invecchiare e di essere abbandonato dal pubblico sia stato l'incubo dell'attore di successo; anche per questo, nel ritirarsi dalle scene teatrali, l'attore si impone nella scrittura autobiografica intendendo creare il proprio testamento artistico, senza compromettere la dignità della sua persona. Dunque, non a caso, scrive:

Dello scrittore restano i libri, del pittore i quadri, dello scultore le statue. Ma che resta di noi, se non il ricordo di una risata o d'uno scoppio di lacrime? Un ricordo - ahimè - che muore assieme con coloro che hanno pianto o sorriso, e che invecchia e si scolorisce come le scene del palcoscenico, dove noi ci succediamo brillando per un momento come fatui splendori.¹

Quel che conta è comunque inviare un messaggio di attore vincente che, al culmine del successo, è stato capace di allontanarsi volontariamente dalle scene, proprio per non apparire pateticamente obsoleto e per proclamarsi trionfalmente e, allo stesso tempo attore, autore e impresario «come pochi, *caso più unico che raro*».² La frase sottolineata dal memorialista sta a significare che il trionfo ottenuto, con fatica inconsueta, non è altro che il frutto non solo di straordinari successi di pubblico e di critica, ma per la creazione

¹ E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie*, Milano, Savelli, 1982, 224. Una recente edizione è stata pubblicata nel 2002 (Napoli, Pagano). Nella prefazione Croce ricorda che fu il prefatore della prima edizione delle memorie di Scarpetta, intitolate *Don Felice* (Napoli, Fratelli Carluccio, 1883); questa del 1922 copre, come ricorda lo stesso titolo, l'intera carriera dell'attore, ormai settantenne.

² Ivi, 412 [corsivo nel testo].

di una nuova forma teatrale *nonostante* non sia stato un figlio d'arte ma un professionista che ha imparato bene il mestiere ereditato dalla tradizione in modo tale da trasformarlo in qualcosa di profondamente nuovo e moderno. Scarpetta, formatosi alla scuola di Petito, e ritenendosi suo 'figlioccio', pur sgomento di fronte alla morte improvvisa del maestro avvenuta sul palcoscenico del mitico S. Carlino il 24 marzo del 1876, non nasconde tuttavia il profondo disprezzo nei confronti della popolare maschera napoletana, 'dimenticando' che il personaggio di Felice Sciosciammocca, che lo avrebbe reso famoso, non era altro che una eredità dello stesso Petito che lo aveva inventato, ma poi da lui trasformato a dovere e destinato a un pubblico borghese e più sofisticato, amante di abili riduzioni in dialetto tratte dal vasto repertorio francese di *vaudevilles* e di *pochades*. Un giudizio, questo, probabilmente meditato a posteriori, enunciato in questo punto delle memorie per meglio legittimare la graduale eliminazione della maschera di Pulcinella, ritenuta oramai un relitto del passato. Si fa dunque chiara la strategia dell'autore nei tempi oculati della sua «innovazione», lucidamente inserita nella debita tradizione, non tanto per rispetto del suo *tutor*, quanto per essere meglio, e gradualmente accettato, sia dal suo pubblico che dalla vecchia compagnia di appartenenza.

Da queste memorie, e, come si vedrà, anche da quelle di Viviani e di Peppino De Filippo, emergono due elementi fondamentali che caratterizzano il vissuto e la carriera artistica di questi attori del teatro comico napoletano di fine Ottocento sino a Novecento inoltrato: il primo, consiste nella messa in evidenza di come sia problematica l'affermazione della propria originalità artistica nei confronti della forte tradizione, in particolare se non si appartiene a una salda famiglia d'arte, come è il caso Di Scarpetta prima, e di Viviani, poi; il secondo, ancora più denso di variegate sfaccettature, pone in chiaro il momento di svolta di una matura carriera artistica, marcando un qualificante «salto di qualità», in cui l'attore si dichiara autore dei testi da interpretare, nonché impresario di una compagnia.³

Il primo punto si incentra sul ruolo fondamentale della famiglia d'arte, percepita sia come ineludibile serbatoio di idee e di salda tradizione sia come necessario microcosmo economico di riferimento. Giustamente è stato affermato che «se il figlio d'arte vive la sua eredità come una *soluzione ai problemi*, l'estraneo e l'acquisito vivono quella *soluzione come un problema*».⁴ Problema ampiamente superato da Eduardo Scarpetta, che lascia in eredità al figlio Vincenzo il suo teatro divenendo così il capostipite di una intera generazione fino ai figli naturali, i De Filippo, a differenza di Raffaele Viviani che è costretto a costruire e inventare *ex novo* un genere, e di Peppino, che pur formatosi in una famiglia d'arte, se ne sente estraneo, ritenendosi un intruso tanto che dovrà perseguire con forti lacerazioni un necessario e liberatorio distacco proprio dalla famiglia (naturale e artistica) di origine; per questo effetto maieutico avrà a disposizione, sulle orme dello stesso Scarpetta, la scrittura autobiografica, che si concreta con il libro di memorie, *Una famiglia difficile*, del 1976, concludendo il lungo e complesso ciclo memorialistico di una famiglia di comici.

Anche Viviani, rivolgendosi al lettore, esplicita il motivo di aver scritto le sue memorie – dall'emblematico titolo *Dalla vita alle scene* (1928) – che consiste

³ Rimando al mio *Memorie di attori napoletani da Petito a Peppino De Filippo*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cdi A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, Pisa, Edizioni ETS, 2008, 609-617.

⁴ S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991, 111 [corsivo nel testo].

essenzialmente nel raccontare a quale alto prezzo e per quante sofferenze abbia conquistato la «notorietà»; ma aggiunge poco dopo qualcosa di particolarmente interessante che lo rende unico, o comunque diverso e originale, distinguendolo da tutti gli altri attori napoletani più o meno dello stesso periodo e che vale la pena citare:

Costruire un uomo, nella vita non è facile cosa ed io l'ho *costruito* con amore e con fede attraverso i perigli e le difficoltà dell'esistenza e nel mondo turbinoso del teatro, senza una guida e un controllo! Ho *costruito* una famiglia che forma per me e per gli altri un esempio ammirevole; ho *costruito* una casa che rappresenta la gioia del mio spirito e l'attestato massimo del mio sforzo, ove ogni parte esprime il mio pensiero, ove ogni cosa parla del mio affetto.

E vi par poco? Per me è tutto.⁵

Certo che non è poco «*costruire*» (e Viviani lo sottolinea più volte e non a caso) una «famiglia», una «casa», soprattutto «senza una guida e un controllo!», quando l'attore - che poi diventa autore e impresario - è privo di una famiglia che gli sta alle spalle, lo protegge o lo sollecita, insomma quando non è un «figlio d'arte».

Forse è proprio per questo che il paradosso di Peppino figlio d'arte, ma in effetti estraneo e acquisito alla famiglia di appartenenza, si svela nella sua problematicità, proprio con il maieutico e provvidenziale strumento della scrittura autoreferenziale. Come suo padre naturale, anche Peppino avverte l'esigenza di fare un resoconto di se stesso ma con lo scopo di vomitare tutto ciò che la famiglia aveva taciuto, e il racconto parte proprio dalla traumatica «presenza» del padre naturale e denunciandone l'assenza, assenza di reali radici cui riferirsi; e non è un caso che l'autore in alcune pagine ricostruisca la vita degli avi materni, con distacco e affetto insieme: ma la minuziosa descrizione della morte del padre, seppur vissuta con «tenerezza mista a compassione», secondo le testuali parole di Peppino, non può non colpire per la «crudeltà» delle immagini rappresentate, come già la Angelini aveva notato, tanto da essere paragonate a scrittori dalla statura di Svevo e di Maupassant.⁶ Ma c'è dell'altro, quando Peppino, incredulo nel vedere la salma del «grande» Scarpetta abbandonata dai parenti «legittimi» indaffarati a frugare nei cassetti per prendere qualcosa da sottrarre al figlio Vincenzino, si chiede, con malcelata soddisfazione:

Ma come? Da un uomo dal quale hanno preso tutto: la loro stessa ragione di vivere! Lui, il grande Eduardo Scarpetta, il celebre Scioscamocca, il grande conquistatore di folle e di belle donne, il grande despota a cui tutto era stato premesso ... qui a giacere come un cane rognoso, vegliato solo dall'indifferenza generale dell'intera sua casa: di tutti i suoi cari «legittimi».⁷

La constatazione, o meglio, la denuncia della fine del patriarca inaspettatamente indecorosa fa scattare un intollerabile corto circuito nell'ambito del microcosmo familiare, in quanto l'ultimo memoriale, in ordine cronologico della famiglia 'allargata' Scarpetta-De Filippo, invece di ridurre la molteplicità in unità, crea una inequivocabile entropia, eliminando volutamente il cogente cordone ombelicale, e facendo emergere

⁵ R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida, 1988², 11 [in corsivo nel testo].

⁶ Cfr. F. ANGELINI, *Peppino, un figlio difficile*, in *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, Convegno interdisciplinare Napoli, 24-25 marzo 2003 S. Giorgio A Cremano, 26 marzo 2003, a cura di P. Sabbatino e G. Scognamiglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, 31-38. Sull'autobiografia di Peppino, si vedano anche N. DE BLASI, *Oralità autobiografica nella prosa di Peppino De Filippo*, in *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, ivi, 39-61; D. GIORGIO, *Il patto autobiografico di Peppino*, ivi, 379-388.

⁷ P. DE FILIPPO, *Una famiglia difficile*, Napoli, Marotta, 1976, 205.

come, con la morte del padre, finisca, almeno nella (in)coscienza del suo autore, il ruolo subordinato proprio e dei fratelli, con la conseguente messa in dubbio della gestione del potere economico appena prima ereditabile unicamente dal figlio legittimo. Basandosi sull'espedito prolettico, il memorialista fa intendere «il fallimento dell'ipotesi Scarpetta»,⁸ basata sulla continuità lineare e legittima della famiglia e paradossalmente messa in atto da Eduardo, che pur 'estraneo' assumerà le regole prettamente familiari per la costituzione artistica dei tre fratelli, applicandole poi al figlio Luca. Ancora una volta, alla fine dell'autobiografia, Peppino crea una ulteriore entropia con la minuziosa descrizione della inevitabile rottura con il fratello nel dicembre del '44. Liberatosi anche dal «blocco» che lo vincolava al fratello, Peppino ha cancellato una identità fin troppo negata e nascosta e ne ha rivelata una nuova, di uomo e di artista, oltre che a se stesso, al *suo* lettore e spettatore, non dimenticando che la sua eredità passerà al figlio Luigi, perché si riformi una nuova famiglia d'arte, pur sempre nel solco della tradizione.

«La tradizione è la vita che continua», avrebbe detto Eduardo qualche anno più tardi, in una sua lezione di teatro all'Università di Roma⁹ e, nella prefazione a un libro del marito della sorellastra Maria, Mario Mangini, sul teatro scarpettiano, scriveva: «Ma il teatro non lo fa un uomo solo. Qualcuno semina perché gli altri dopo di lui raccolgano»,¹⁰ facendo intendere che quella semina l'ha raccolta proprio lui. Tra celati o palesi conflittuali rapporti tra padri e figli, tra fratelli legittimi e non, ciò che conta, almeno attraverso gli scritti autoreferenziali, è la messa a frutto di quella semina, e tale recupero non può non avvenire senza la morte stessa del seminatore. Anzi, il romanzo familiare si sviluppa in virtù del rovesciamento dei ruoli: sono i bastardi che hanno realmente sostituito i legittimi.

A questo punto, i ricordi scritti della figlia prediletta di Scarpetta, Maria, potrebbero apparire scialbi, invece non sono privi di interesse, in quanto si intersecano perfettamente in questa complicata interazione familiare, ponendosi non solo come l'altra faccia della medaglia, quanto piuttosto come appassionata e sincera testimonianza di tenere in vita la memoria paterna e ammettendo, senza false reticenze, che quella eredità è toccata proprio alla «genialità dei De Filippo»; scrive Maria, detta familiarmente Mascaria, verso la fine delle sue memorie, considerando i vani seppur generosi sforzi del fratello Vincenzo nel serbare fedelmente, come un «soldato» la tradizione paterna: «Ma dal solco profondo tracciato dal linguaggio dello scomparso sono germogliati quei frutti prepotenti di genialità che sono i De Filippo. Eduardo, raccogliendo da Scarpetta, come legittima eredità, la fiaccola di Petito, ha dato fuoco ad un nuovo potente rogo, proprio in tempo perché la fiammella definitivamente non si spenga».¹¹ Una «eredità» non sempre di sangue ma frutto della capacità di rappresentarsi come il legittimo anello di congiunzione tra l'antica tradizione delle pulcinellate e la modernizzazione di un teatro destinato a un pubblico già borghese.

Nella grande casa-famiglia Scarpetta-De Filippo, la scrittura privata diventa lo strumento che permette ai figli di parlare dei padri, ai fratelli di raccontare dei fratelli, ai nipoti di ricordare gli avi, con amore e rancore, con nostalgia e volontà di futuro, sempre con la pretesa di presentarsi come una continua riconfigurazione familiare all'interno di interazioni complesse e fortemente frastagliate, che sembrano ora

⁸ DE MATTEIS, *Lo specchio della vita*, 174.

⁹ Cfr. E. DE FILIPPO, *Lezioni di teatro all'Università di Roma*, Torino, Einaudi, 1986 (le lezioni si tennero nel 1981).

¹⁰ ID., *Prefazione a MARIO MANGINI, Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, Napoli, Montanino, 1961, 8.

¹¹ M. SCARPETTA, *Felice Sciosciammocca mio padre*, Prefazione di M. Ricci, Napoli, Morano, 1950, 115.

ricomporre ora sfaldare l'unità di origine. E quel che più conta è testimoniare, anche in qualità di autori, come 'conversioni' e 'innovazioni' pur maturate nel rigido solco della tradizione teatrale napoletana siano comunque riconducibili al gruppo familiare di appartenenza. La necessità della compattezza familiare – pur minata dall'interno da molteplici malumori, delusioni, amarezze, autocensure, rimpianti celati e ben manipolati, solo svelati alla fine dalla rivelatrice autobiografia di Peppino e per questo detestata da Eduardo e volutamente rimossa – nasce e si sviluppa soprattutto in un tessuto sociale e in un ambiente teatrale tradizionalmente originali, unici, quasi isolati dal circuito nazionale, in modo tale che la famiglia rappresenti essa stessa il modello cui riferirsi, affrancandosi dalle istituzioni «esterne» e rendendosi così indipendente. «Il modello è imitabile ma unico»,¹² e va ricercato nel contesto prima che cittadino, familiare, dunque riconoscibile e per questo trasformabile secondo la inventiva dei singoli rappresentanti di quel momento, i soli adatti al mutamento, quanto più sono fedeli alle proprie radici; così salde tanto da inverare la fortunata triade enunciata dal De Matteis: «modello-apprendimento-variazione».¹³ Non solo si tratta di «fedeltà», quanto piuttosto di sopravvivenza della propria arte, letta nella sua valenza etimologica polivalente, cioè di tecnica e di creatività, di esperienza e di invenzione, comunque germogliata nella tradizione familiare.

La funzione, poi, della scrittura autoreferenziale si offre attraverso ottiche interpretative diversificate e mai di semplice appendice al proprio operato artistico. Miseria subita, fame, qualche volta ignoranza, disinganni e vessazioni sono i necessari documenti che si allegano alle memorie per una richiesta di riscatto, che offre come contropartita la legittima consacrazione. Riscatto dell'attore anche da un punto di vista finanziario, là dove il successo permette il distacco da piccole compagnie, organizzate spesso su base familiare, per garantire una propria e autonoma gestione economica della intera operazione teatrale, considerata oramai unità inscindibile di arte e prodotto commerciale. Dopo Petito, gli attori, situati comunque in una area dalla grande tradizione popolare, quasi ai margini della gerarchia sociale, cercano in ogni modo di identificarsi almeno in quella classe che Scarpetta chiama il «mezzo ceto», dimostrando però di essere in possesso di specifiche competenze letterarie, tanto da essere definiti «autori», e la presenza stessa di queste memorie lo dimostra.

Già nell'Ottocento attori come Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, si prodigano nello scrivere memoriali, inserendovi anche meditazioni e riflessioni sui ruoli svolti, sulle tecniche adottate, ma si tratta di teatro 'alto', indubbiamente lontano dalla tradizione dell'arte comica cui appartengono gli attori in questione, e divergente dallo spazio teatrale partenopeo che, privo di autori di ampio respiro ma forse anche per questo, si sente libero di calarsi nel proprio tessuto sociale specifico e caratterizzante.¹⁴

¹² S. DE MATTEIS, *Il rovescio del teatro nazionale. Paradigma sull'indipendenza recitativa dell'attore napoletano*, in *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990, 59.

¹³ Ivi, 58.

¹⁴ Cfr. A. D' AMICO, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in Petrolini. In F. Angelini (a cura di) *La maschera e la storia*, Roma-Bari, Laterza, 1984; V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992; U. PISCOPO, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Napoletane, 1994; F. C. GRECO, *Il Teatro. Il secondo Ottocento, Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, 993-1013; *Studi sull'attore fra Otto e Novecento*, in «Biblioteca teatrale», 2001, n. monografico, 57-58; E. PALOMBI, *Teatro & maccheroni. Il riscatto del napoletano nelle rappresentazioni popolari tra '800 e '900*, Napoli, Grimaldi, 2005.

L'esercizio continuo della scrittura, pur connesso – come afferma N. De Blasi – a procedimenti comunicativi parlati,¹⁵ permette all'attore-autore di districarsi con disinvoltura nei vari ambiti prescelti, *in primis* sul teatro napoletano e nazionale e, in particolare, sul proprio, secondo il caso di Peppino De Filippo. La frattura che si è creata nel tempo tra l'immagine dell'attore di grande successo popolare e di autore emarginato dagli studiosi e dallo stesso pubblico, almeno italiano, viene ampiamente recepita sia nella autobiografia, sia nella presentazione al lettore delle sue farse e commedie, dove si percepiscono l'impellente bisogno di scrivere (realizzatosi già a ventiquattro anni) da un lato, e l'amarezza, anzi «la rabbia», di veder sottovalutati quei testi, che invece sembrano riscuotere forte apprezzamento all'estero.¹⁶ Ancora una volta, seppure in tempi profondamente diversi, l'attore/autore-che-scrive avverte la inquietante lacerazione di essere il comico apprezzato, ma sempre ai margini della cultura ufficiale, e l'autore scarsamente considerato; per questo si appella alla grande tradizione, di cui si sente degno erede, dell'antica Arte della commedia: lacerazione antica, quando la pratica della scrittura, gradualmente sostituita poi da quella recitativa, viene comunque emarginata dalla cultura ufficiale e dalle istituzioni pubbliche e religiose per la famigerata caratterizzazione sociale dell'attore stesso.¹⁷

Intanto, la scrittura autoreferenziale oltre a testimoniare la consacrazione della propria affermazione di attore-autore, intende compattare la disorganicità della compagine familiare, servendosi di inevitabili quanto necessari strumenti di un linguaggio pervaso di non-detto, di allusioni, ammiccamenti e di reticenze o di nostalgici quanto idilliaci ricordi di quadretti familiari resuscitati dalla memoria.

Il figlio unico di Titina, Augusto Carloni, nel presentare una parte del diario materno, volutamente inedito fino a quel momento per volontà dell'autrice, ricrea, come in una scena teatrale, un accorato «interno di famiglia»,¹⁸ gli angosciosi momenti della vigilia della Prima dell'atto unico, *Natale in casa Cupiello*, della vigilia di Natale del 1931. I tre fratelli, allora fortemente uniti attorno alla figura materna, Donna Luisa, finalmente non più sbiadita ma netta alla prese con il capitone e l'insalata di rinforzo, sono intenti alle ultime battute della commedia; quell'idillio familiare sarebbe finito, come nella fortunata commedia, ma nella memoria del piccolo Augusto quell'unità rimane fissa, indelebile. Ancora una volta, si tratta di una fedele (?) ricostruzione di una identità familiare perduta.

La stessa atmosfera si respira nelle memorie di Maria Scarpetta, *Felice Sciosciammocca mio padre*, il cui titolo curioso ma immediato fu suggerito dall'editore Treves che intendeva pubblicarle agli inizi degli anni Quaranta con l'intento di rilanciare l'opera

¹⁵ Cfr. N. DE BLASI, *Oralità autobiografica nella prosa di Peppino De Filippo*, 52-61; per il tipo di scrittura utilizzato, P. BIANCHI, *La scrittura di Peppino De Filippo*, ivi, 349-360. Sulla produzione scrittoria di Peppino, cfr. C. A. ADDESSO, *Per una ricostruzione bibliografica di Peppino De Filippo «autore»*, ivi, 459-498.

¹⁶ Cfr. P. DE FILIPPO, *Prefazione al lettore, Farse e commedie*, I, Napoli, Marotta, 1964, 8-9; si veda anche A. LEZZA, «Il teatro è l'attore». *E l'autore?*, in *Peppino De Filippo...*, 361-378.

¹⁷ Nel 1970 Peppino presentò il programma televisivo, con regia di Andrea Camilleri, *La carretta dei comici* (poi in volume firmato dal figlio Luigi e da V. OTTOLENGHI, *La carretta dei comici. Avventure fra realtà e fantasia di una famiglia di teatranti*, Napoli, Marotta, 1971), in cui, fingendosi il capostipite di una antica e tribolata famiglia di teatranti, presentava al pubblico, con la maschera di Felice Papocchia, otto episodi, dal Seicento ai giorni nostri, in cui l'arte dei comici, sempre ritenuti «violenti, bugiardi, ribaldi, attaccabrighe, esposti al pubblico ludibrio», sia stata sempre disprezzata e perseguitata (cfr. D. GIORGIO, *Autoritratti un commediante*, in P. Sabbatino e G. Scognamiglio (a cura di), *Per Peppino attore e autore*, Giornata di studi per Peppino De Filippo Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010, 193-202).

¹⁸ F. FRASCANI, *Interno di famiglia coi fratelli De Filippo*, Introduzione a A. CARLONI, *Natale in casa De Filippo*, Napoli, Benincasa, 1993, 10.

scarpettiana, riletta come fondatrice del nuovo teatro napoletano; tuttavia, non se ne fece nulla per l'inizio della guerra, ma Mascaria accolse comunque quel suggerimento e segretamente scrisse queste memorie fino a quando la morte la colse improvvisamente nel marzo del '49; furono pubblicate l'anno seguente dall'editore napoletano Morano, ad opera del marito Mario Mangini. Non da motivi occasionali semplicemente ma da un autentico sentimento di gratitudine, di affetto e di riconoscenza vanno letti questi ricordi di una figlia, che, nata al di fuori del matrimonio, è pur frutto di una veloce relazione di Scarpetta con la sorella del maestro di piano Francesca Giannetti; sebbene abbandonata in un primo tempo alla ruota dell'Annunziata, viene subito ripresa dal padre che la riconosce legalmente e l'affida alla moglie Donna Rosa De Filippo, che la alleva come figlia sua, amata e vezzeggiata fino alla fine.

Ovviamente, nulla trapela di tutto questo, tanto meno il rapporto di parentela con i De Filippo, ancor meno con i Murolo, ma emerge un ritratto idealizzante e alquanto idilliaco del padre, uomo e artista, colorito di sapidi aneddoti e con un affettuoso sguardo al mondo teatrale napoletano già lontano e quasi in estinzione. Il carattere dispotico e autoritario è sapientemente mitigato dal docile carattere della figlia che inizia la carriera di attrice solo per volere paterno e l'abbandona, con dolore, sempre obbedendo alla sua volontà. I ricordi infantili, pregni di odori di cipria, di privilegiati incontri nel camerino del padre o di veraci risate del pubblico entusiasta dell'arte comica di Felice Sciosciammocca non hanno nulla a che fare con quelli angosciati di Titina che, a sette anni, nel classico ruolo di Peppiniello in *Miseria e nobiltà*, vestita da maschietto e continuamente incalzata dal dover recitare la celebre battuta con il tono giusto secondo gli imperiosi ordini dell'implacabile capocomico non riesce a seguire il febbrile ritmo: «Ma ero troppo piccola e, per quanto figlia d'arte, durante la rappresentazione non mi reggevo in piedi dal sonno. Una sera mi addormentai ed ebbi uno schiaffone da Eduardo Scarpetta scaraventandomi sul palcoscenico».¹⁹ Per Titina, Scarpetta rimaneva il «Direttore» e mai il padre. Persino Mario Scarpetta, in una intervista, ricorda come il nonno Vincenzo fosse costretto «psicologicamente non materialmente a continuare questa dinastia teatrale»,²⁰ privandosi di scelte private e professionali rilevanti.

I ricordi di Maria sono invece legati alla «gioia» e alla «spensieratezza» dei bei tempi di Villa Santarella, divenuta la «piccola Versailles» paterna, dove si riunivano amici, attori e parenti per assistere ai tradizionali fuochi d'artificio in occasione del suo onomastico. Seguendo un po' il memoriale del padre, la figlia crea una allettante galleria di illustri personaggi della politica che andavano al San Carlino esclusivamente per vedere il celebre don Felice, suscitando malcelate gelosie di Petite, sebbene tali rancori fossero stati nascosti nei *Cinquant'anni di palcoscenico*, con il sottile fine di elogiare la discrezione del padre. Della madre si parla poco, quasi nascosta nell'ombra imponente del marito, e questo sapido aneddoto ne vuole dimostrare la istintiva intelligenza di donna ignorante, quando cerca di sconsigliare il marito di andare a casa di d'Annunzio per ottenere il permesso di scrivere la parodia della *Figlia di Iorio*:

Tutti assentimmo, convinti. Solo mia madre rimase in silenzio con espressione dubbiosa.
 – Ched'è, neh, Rusì... Tu nun si' d'accordo? E mia madre, con quell'acutezza delle donne primitive: - No ... sai ched'è, Eduà, io dico questo: «Se non hai bisogno del permesso, che ce vai a fa addu Don Nunzio?». – D'Annunzio, Rusì, D'Annunzio! – corresse, indignato, il marito. - Sissignore ... Don Nunzio ... D'Annunzio ... comme vuò tu... Ma io volevo dire

¹⁹ In A. CARLONI, *Titina De Filippo: vita di una donna di teatro*, Roma, Rusconi, 1984, 15.

²⁰ Cfr. *Intervista a Mario Scarpetta* (w3.uniroma1.it/cta/eduardo/intervista/scarpetta.html).

che con l'andare apposta da questo signore si stabilisce il principio che senza il suo permesso regolare, tu 'a parodia nun 'a può fa!²¹

Il fallimento del *Figlio di Iorio* con il relativo processo segna la fine di questo libretto dei ricordi, sulla falsariga delle memorie paterne, ben radicate, quest'ultime, nel solco di una cronistoria della consacrazione di se stesso. L'insuccesso clamoroso, l'unico della carriera, non è solo dovuto alla volontà di d'Annunzio ma a un progetto ben meditato da parte del pubblico opportunamente aizzato da rigidi custodi dell'arte, come Ferdinando Russo; progetto che, secondo la confidenziale testimonianza del figlio del «divin Poeta», Gabriellino, sarebbe stato messo in atto non da d'Annunzio ma da Marco Praga, in qualità di presidente della Società degli autori, alla quale Scarpetta non riconosceva alcun valore. La figlia non può che essere un tutt'uno con il padre, fischiato e beffeggiato dal pubblico inferocito, volendo far intendere come la forza del teatro paterno si sia sempre basata sulla propria autonomia e indipendenza, che hanno costituito la compattezza del teatro partenopeo, poco incline ai vincoli istituzionali.²²

Aneddoti e curiosità svaniscono nell'ultimo doloroso e poetico capitolo, *Don Felice abbandona il palcoscenico*. Mascaria racconta la fine artistica e umana del padre e, per la prima volta, parla di se stessa, del suo matrimonio, della costrizione ad abbandonare la vita delle scene, senza tuttavia mai menzionare la sua attività artistica o la collaborazione con il fratellastro Eduardo. La versione della figlia di Scarpetta è - non inaspettatamente - diversa da quella offertaci da Peppino,²³ che racconta con dovizia di particolari che il malore avvenne a casa dei De Filippo e non per strada, e la «polmonite inattesa», di cui parla Maria non fu che il frutto di disattenzione da parte di chi lo assisteva: il ghiaccio posto sulla testa del paziente per calmarli la febbre, fuoriusciva dalla borsa per insinuarsi nella schiena e questo gli fu fatale.

Alla ancora giovane figlia non resta che serbare il ricordo e la sua immagine, come in una edicola votiva, nella scrittura e non solo, stupita del mondo privato della risata che solo Felice Sciosciammocca suo padre sapeva suscitare, e scrive: «Come fa la gente a dimenticare, a divertirsi, a ridere senza Scarpetta?».²⁴ Alla morte del padre tutto resta in lei, tutto le è affidato e lasciato in eredità, non d'arte in questo caso, ma solo come richiamo alla memoria, laddove - caso unico - sembra che la famiglia d'arte sia solo una famiglia, anche se molto allargata.

²¹ SCARPETTA, *Felice Sciosciammocca mio padre*, 86.

²² Cfr. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita*, 123-24.

²³ Cfr. DE FILIPPO, *Una famiglia difficile*, 200-201.

²⁴ SCARPETTA, *Felice Sciosciammocca mio padre*, p. 137.