SANPAOLO

ISTITUTO BANCARIO
SAN PAOLO DI TORINO

- Fondato nel 1563 -

TEATRO STABILE TORINO

STAGIONE 1985/86

# I FIGLI DI IORIO

T.S.T./CentroStudi
Biblioteca
OP.9-20

TEATRO STABILE TORINO

OP.9-20

# I FIGLI DI IORIO

SINTESI ANTOLOGICA IN DUE TEMPI E CINQUE QUADRI DI:
**PIER BENEDETTO BERTOLI**
DA

**LA FIGLIA DI IORIO**
TRAGEDIA PASTORALE DI
**GABRIELE D'ANNUNZIO**

**IL FIGLIO DI IORIO**
COMMEDIA PRESEPIANA DI
**EDUARDO SCARPETTA**

| *Le persone della tragedia: (nell'ordine stabilito dall'autore)* | *Gli attori:* | *Individui della commedia:* |
|---|---|---|
| LAZARO DI ROIO | **FRANCO IAVARONE** | NICOLA PANIELLO |
| CANDIA DELLA LEONESSA | **MARIA LUISA SANTELLA** | ZEZA |
| ALIGI | **NELLO MASCIA** | TORILLO |
| SPLENDORE | **PAOLA DELLA ROCCA** | CONTADINA, GUARDIA |
| FAVETTA | **PATRIZIA SORINI** | CONTADINA |
| ORNELLA | **ROSARIA DE CICCO** | POPA |
| VIENDA | **PAOLA BIANCO** | |
| TEODULA | **MARIA LUISA CATALANO** | TOLLA |
| ANNA DI BOVA | **MARIA BASILE** | MENECHELLA |
| LA CATALANA | **SILVANA MATARAZZO** | GIOVANNI |
| MILA | **ROSA DI LUCIA** | ALICE |
| FEMO DI NERFA | **FRANCESCO PAOLANTONI** | TRIVELLA |
| IENNE | **STEFANO SARCINELLI** | IL COMMISSARIO |
| IONA DI MIDIA | **NANDO PAONE** | CORNELIO |
| IL SANTO DEI MONTI | **MARIO BRANCACCIO** | COVIELLO |
| | **DINO CIVITA** | CARMENIELLO |
| IL MIETITORE | **GINO MONTELEONE** | BIASE, PADRE FRANCESCO |
| *"Nella terra d'Abruzzi or è moll'anni"* | | *"L'azione è a Pozzuoli or è molto tempo"* |

REGIA DI **UGO GREGORETTI**
SCENE E COSTUMI DI **CARLO GIULIANO**
MUSICHE DI **PASQUALE SCIALÒ**
LUCI DI **FRANCO NUZZO**

**Direzione allestimenti: CARLO GIULIANO – Aiuto regista: SANDRA D'ALESSANDRO – Scenografo assistente: CARMELO GIAMMELLI**
**Movimenti mimici: MICHELE MONETTA – Concertazioni coro: PASQUALE SCIALO**
Direttore di scena: COSIMO MOLITERNO – Capo attrezzista: GIULIANO D'ALTERIO – Attrezzista: MARCO ANEDDA
Capo macchinista: LAURO FABIANI – Macchinista: MIMMO RAGNO – Capo elettricista: ENZO PICCOLO
Fonico: FRANCO ACCIARINO – Sarta: LORENA VALENTINI
Segretario di compagnia: FIORENZO ANEDDA
**Costruzioni: EXPOSTAND Moncalieri – Decorazione scenografica: GRUPPO 6, Torino – Costumi: DE VALLE, Torino**
**Parrucche: AUDELLO, Torino – Attrezzeria: RANCATI, Milano – Calzature: BIAGIO, Milano**
**Registrazioni effettuate presso: RICO RECORD, Napoli, mixate da: GIANNI RUGGIERO – Scultura angelo: F.lli MONDAZZI, Torino**
**Gigantografie: FOTOTECNICA, Torino**

CENTRO STUDI TEATRO STABILE TORINO BIBLIOTECA

a cura del Centro Studi
del Teatro Stabile di Torino
Fotografia: P. De Marchis
Fotocomposizione: Puntografica, Torino
Stampa: Comlito, Torino

Rosa di Lucia

# RAGIONI DI UNO SPETTACOLO

*Colloqui con Ugo Gregoretti*

*a cura di Piero Ferrero*

**D'Annunzio è, impossibile non riconoscerlo, un artista oggi sugli scudi. Una riscoperta? Una rivalutazione? Dopo un periodo non breve durante il quale su di lui si diceva tutto il male possibile (ma gli estimatori erano sempre molti, gli studi intorno a lui numerosi e le ricerche critiche agguerrite), D'Annunzio è di nuovo "dans le vent". Anche l'America lo scopre e "Tamara", ispirato ai suoi amori con la pittrice Tamara di Lempicka ha in questo momento un grandissimo successo al di là dell'Atlantico. Anche il Teatro Stabile di Torino ha il "suo" D'Annunzio; meglio ancora i "suoi" D'Annunzio.**

**Tuttavia domandiamo: D'Annunzio, perché?**

In primo luogo perché non è il suo centenario.

In secondo luogo perché a D'Annunzio abbiamo pensato noi prima di tanti altri, prima che la "moda" arrivasse e poi anche perché non è detto che seguire la moda sia una cosa necessariamente cattiva.

E in terzo luogo perché intorno a D'Annunzio è potuto nascere un progetto vero e proprio e io credo che un progetto sia indispensabile per raggiungere un risultato degno di questo nome.

A questo punto bisogna però spiegare: perché un *progetto D'Annunzio* a Torino?

Io credo che un Ente com'è il Teatro Stabile abbia "anche" il compito di identificarsi con un *Theatrum*, con un luogo, cioè, che solleciti, o richieda, talvolta esiga, lo spettacolo. Torino è città fortemente teatrale: piazze come scene, vie come quinte, come scorci prospettici della più alta tradizione teatrale...

E chi più teatrale di D'Annunzio? E perché questo straordinario "inventore" non si adatterebbe, con la sua biografia e con la sua opera, a una particolare immagine di questa città? Torino è stata (e purtroppo il passato si impone) uno straordinario laboratorio di anticipazioni e di sperimentazioni. Torino ha avuto, a suo modo, la sua stagione dannunziana. Quante cose sono nate in questa città che ha saputo essere una delle fucine più vitali della cultura italiana! Il cinema, la moda, l'industria automobilistica, la radio... Sono le grandi avventure dei torinesi e, oggi, i loro grandi rimpianti...

Dire FIAT, dire EIAR è un po' banale: ma quale città italiana ha avuto Gualino? Ci fu un tempo in cui questa città era molto curiosa, molto intraprendente, molto attiva, secondo un modello che, mi piace dirlo, si propone e ripropone, continuamente, nell'opera dannunziana. A me è parso, e pare, che Torino e D'Annunzio abbiano tanto da spartire...

**E come sarà questo D'Annunzio? Come verrà rappresentata questa "tragedia pastorale" sulla quale pesano tante ipoteche culturali, alla quale è legata tanta tradizione interpretativa?**

In teatro vale, io credo, come dovunque, il principio per il quale le cose le fa "ciascuno a suo modo". Il mio modo di concepire lo spettacolo è da qualche anno quello che, chi mi segue sa quale sia. Io ho realizzato una "Figlia di Jorio" che si doveva sposare, nella stessa serata, con "Il Figlio di Jorio". Un tipo di impresa che si fonda, principalmente, su una scelta di attori bilingui. (E qui lo sono tutti, se si eccettua Rosa di Lucia, che bilingue è dovuta diventare). Attori tutti quanti non passati attraverso un'educazione accademica (estranea alla grande tradizione napoletana, ovviamente) e utilizzati proprio per questa loro peculiarità: essendosi già capito, a questo punto, io credo, che tutto il disegno della serata doveva sfociare ne "Il Figlio di Jorio" più che non rilevare "La Figlia di Jorio".

Per questo la mia è una "Figlia di Jorio" che apparirà (perché lo è) "povera". Senza l'orpello, voglio dire, della tradizione che l'ha sempre voluta inscenata "alla grande", molto più Boudoir Art Nouveau, in verità, che non Tragedia Pastorale. (Ed in questo senso si era mosso con l'intelligente proter-



via di tante sue prove, alcuni anni fa, Giancarlo Cobelli). E quindi, come per altro non mi pare errato, più Michetti che Klimt.

Apparirà anche accorciata, perché deve rientrare in un tempo tollerabile di rappresentazione; e questo ha comportato il sacrificio di tutte quelle parti più ostentatamente liriche che non si sarebbero ritrovate, poi, nella parodia scarpettiana. Sono piuttosto i grandi nodi drammatici (le grandi situazioni della drammaturgia dannunziana) che sono rimasti, quelli sui quali ha giocato con ostentata prepotenza l'estro di Scarpetta. Non credo sia affermazione offensiva per nessuno dire che ho voluto rappresentare Scarpetta attraverso D'Annunzio.

Vorrei anche che questo spettacolo facesse nascere qualche discussione; una, in ispecie, una di quelle cui sono tanto affezionati gli italiani: i rapporti fra la lingua e i dialetti, fra la lingua italiana, cioè, e i dialetti italiani... E questa discussione, dopo quello spettacolo, si concludesse con la constatazione che l'italiano di D'Annunzio e il napoletano di Scarpetta sono due lingue, due lingue neolatine...

Perché è vero, non per altro.

**Dunque uno spettacolo con forti componenti dialettali. Come reagirà il pubblico?**

E come dovrebbe reagire? Agli attori dialettali meridionali (visto che è questo che si intende) i pubblici hanno reagito benissimo. Non si dice dei De Filippo: su di loro credo che nessuno si permetta delle riserve. Ma io ho presente, per esempio, Angelo Musco, un attore amatissimo ovunque, e so che Torino lo adorava. Il napoletano di Scarpetta qualche problema lo porrà, ma non credo molti: e poi, dopo la tragedia "vera", la parodia sarà facilmente accessibile, dal momento che gli episodi sono ricalcati con fedeltà e (vorrei usare questa parola) devozione. Il doppio Lazaro/Mila e Zeza/Turillo chi non lo capisce? A quel punto scatta il meccanismo di una comicità che prescinde dal fatto dialettale e che risulta comprensibile a molti altri livelli.

4

5

## COME NACQUE LA TRAGEDIA DELLA "FIGLIA DI JORIO"

*Con questa lettera, datata 31 agosto 1903, il poeta annunziava a Francesco Paolo Michetti di aver terminato la composizione della sua tragedia pastorale, ispirata al quadro dell'amico.*
*Francesco Paolo Michetti avrebbe disegnato le scene per la prima rappresentazione e realizzato anche i costumi, dopo laboriosissime ed intense ricerche nella regione abruzzese.*

«Caro Ciccillo,
Queste settimane d'estate resteranno memorabili per me. Non avevo mai lavorato con tanta violenza e non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra. Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di vent'anni, col capo sotto un *dramma di nubi*. Poi, d'improvviso, si mostrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili.
Un processo non dissimile s'è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuta una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice; tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari.
L'indicazione del tempo è questa:
«Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni».
La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa.
L'azione è quasi fuori del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti. Il verso è intero, senza spezzamenti, semplice e diritto; entra nell'anima e vi resta. E qualcosa di omerico — senza che io l'abbia voluto — si diffonde su certe scene di dolore. Il pianto di un pecoraio ricorda la lamentazione di Priamo.
Per rappresentare una tale tragedia son necessari attori vergini, pieni di vita raccolta, con gesti sobrii ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica.
Dove trovarli?
Io verrò negli Abruzzi fra breve e ti leggerò la tragedia. Vorrai tu aiutarmi a fissare i *tipi*, a determinare i *luoghi*, a trovare le *fogge*? Rispondimi.
Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale; cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera, e nel tempo medesimo diffondere su la realtà dei quadri un velo di sogno antico.
Ma rinunzio per ora a spiegarti queste cose inesplicabili, in una lettera. Verrò. Parleremo.
A rivederci, caro Ciccillo. Ricordami a Donna Annunziata e a Giorgione e ad Alessandro e ad Aurelia. Spero che verranno alla prima rappresentazione del nostro dramma. Ti abbraccio forte.

*il tuo Gabriele».*

**Nelle pagine precedenti:**
**pag. 3: Nello Mascia**
**pag. 4: Franco Javarone**
**pag. 5: Maria Luisa Santella**



## LA DUSE E "LA FIGLIA DI JORIO"

*L'opinione pubblica vide in Eleonora Duse la grande vittima del trionfo dannunziano. Fin da quando si era sparsa la notizia che D'Annunzio stava componendo la sua tragedia, la Duse era indicata come l'attrice che* sola *avrebbe potuto essere Mila.*
*Malata e stanca, la Duse non interpretò invece* «La Figlia di Jorio» *né la sera del 2 marzo né mai.*
*Eppure, in quella parte, fu anch'ella «recensita», da Matilde Serao, amica sua fedelissima che pubblicò, su* L'Illustrazione Italiana, *le pagine che pubblichiamo.*

«Era Eleonora Duse in un albergo di Genova Alta isolato e circondato da un gran giardino... Mi venne incontro, nella stanza avanti quella della malata, ove si sentiva già quell'odore di trementina, che ha sempre circonfuso gli ambienti ove ha vissuto e sofferto la Duse, una sua amica, accorsa da Bologna, la signorina Calzolari. Ci guardammo, mute: ella fece un cenno incoraggiante: forse il pericolo mortale si allontanava, mentre la malattia era sempre grave. Mi fece entrare in silenzio: presso il letto d'Eleonora era un giovane medico... La malata fece cenno di saluto tenero, con la mano; mi guardò intensamente: ma la presenza del medico la riduceva al silenzio e alla immobilità. E a un tratto si levò sull'origliere, fece un gesto disperato, come se chiedesse soccorso; e il medico, con un gesto flemmatico, prese una catinella e raccolse uno sbocco di sangue violento. Come non cadetti a terra, tramortita non so. Io avevo visto così morire mia madre... La Duse si addormentò con la sua mano nella mia, respirando leggermente. Non una sola volta io l'avevo vegliata così. Quando si svegliò, assai più tardi, il suo volto avevo ripreso il colorito naturale e la sua voce era chiara. Un breve preludio di lente paro-

**Paola Della Rocca, Paola Bianco, Rosaria De Cicco**

le, fra noi; e, a un tratto, il suo pensiero dominante rivelato dai suoi occhi pieni di un rammarico indicibile, dalla espressione angosciosa del suo viso, dai gesti di desolata rassegnazione, il dolore, cioè, di non poter lei recitare, la prima, la *Figlia di Iorio*. E il grido, sì, il grido prorompente: — Era mia, era mia e me l'hanno presa! — Ed ecco l'ammalata tira fuori, da sotto l'origliere, il copione intiero del dramma pastorale; e, sollevata sui cuscini, comincia a leggere, qua e là, dei brani, sovra tutto quelli di Mila di Codra. La sua voce si rinforza: il suo viso si muta, si trapunta, si colora, si trascolora: ella recita, recita come se fosse sul palcoscenico, come se fosse innanzi a mille spettatori. Invano io mi oppongo a quello che fa, essa, malata, febbricitante, emottoica, invano, io tento d'impedirglielo; invano io la supplico; sono sola, il medico è andato via...; sono sola e nulla posso dire e fare. — Lasciami, lasciami — ella esclama — mi fa bene, mi consola, mi guarisce! — E riprende il folto manoscritto e ricomincia, da capo, mezzo sollevata, sollevata per tre quarti, sul suo letto, a leggere, non solo la parte di Mila di Codra, ma tutte le parti, recitandole, colorendole, declamandole, mormorandole, come le ha create il Poeta, dando ad ogni figura il suo carattere, ad ogni verso la sua espressione, e a me, allucinata, par di udire non una sola voce, ma tutte le voci del dramma pastorale, a me, allucinatissima, par di vedere tutta la scena e nella casa di Lazaro di Roio e nell'addiaccio sulla montagna e sotto il grande albero ove piangono le prèfiche di Abruzzo e tutte le figure mi par di vedere apparire, da Candia della Leonessa alla bionda Vienda, capino d'oro, dal Santo dei Monti a Ornella, tutte quante create, interpretate, rappresentate dalla sola voce e dalla sola persona di Eleonora, in una stanza chiusa di un albergo genovese, sul suo letto d'inferma, con me sola, come spettatore. «Ogni tanto, ella si alza in piedi, sul letto: ha una lunga camicia da notte chiusa castamente al collo, con larghe maniche, chiuse ai polsi; la camicia da notte le covre i piedi. Io sgomenta pel suo male, pel suo rischio, l'afferro a mezza vita, per farla ricoricare: talvolta mi obbedisce e si rimette sotto le coltri disfatte; talvolta, più forte delle mie braccia, mi respinge e resta in piedi, lunga, alta, sul letto, nella sua bianca camicia, con quei suoi capelli ancora bruni, a ciocche capricciose, con la mobilità della sua maschera, con il gesto inimitabile delle sue belle mani. — Lasciami, lasciami... — mi supplica, ogni tanto, riprendendo la recitazione della *Figlia di Iorio*, l'opera che era sua e che le hanno tolta, perché o non hanno creduto alla sua malattia, o non hanno voluto aspettare che guarisse, ed è, in fondo, stato un furto spirituale che hanno fatto a questa sublime artista, ed ella freme, palpita, è tutto un ardore, e io non oso più interromperla, e non voglio interromperla, ed essa mi ha travolto, in un'atmosfera di sogno, di poesia, di bellezza, nella chiusa camera, mutata in un teatro, in una scena, con tutti i personaggi, con tutta la illusione degli occhi, con tutta la illusione dell'udito... Ecco Mila di Codra, accorrere folle di amore, ebbra di sacrificio, per dichiararsi colpevole dell'assassinio di Lazaro, e la Duse ha, in quell'affannosa proclamazione degli accenti indicibili; e Ornella dà il grande grido finale: Benedetti i tuoi piedi che vanno; e la parola suprema riempie la camera, riempie l'anima mia: la fiamma è bella, la fiamma è bella. Eleonora ricade sul letto, nelle mie braccia. Io mi sciolgo in lacrime. Ella mi bacia, bacia le mie lacrime. E mi sembra risorta, perfettamente guarita di ogni male.

Fu così che io ho udita e vista la prima rappresentazione della *Figlia di Iorio*, recitata dalla sola Duse a me sola. L'altra prima rappresentazione si dette a Milano con Irma Gramatica, una settimana dopo».

**Patrizia Sorini, Maria Luisa Catalano, Nello Mascia, Maria Basile, Rosa di Lucia**



*Né tacque l'attrice.*
*Da Cannes, dove riposava, scrisse a D'Annunzio questa lettera, in data 9 febbraio, con la quale gli «donava» la tragedia.*

«Allora è deciso! — Gabri — dolcezza forza-speranza-sola cosa forte e dolorosa di vita mia!
È deciso!
Io pure dico «*Amen*» e così sia!
Avrò con questo *tutto* donato per la tua bella sorte — e se il core mi si rompe — *ora quest'ultima* volta... e così sia!
Ho sperato, mi sono illusa — ho sperato che una buona Luce avrebbe illuminato di pazienza — e che avremmo potuto attendere prima di *tutto* donare — non si può!
*Hai donato* la Figlia di I. — *L'ho donata* io pure, per te, per la tua *bella sorte* — e che il core se ne vada a pezzetti non conta — non conta!
*Ricordati*, un giorno — che profondo amore — è quello che *lo* dona altrui!
*Eleonora*».

# I RICORDI DI SCARPETTA SU D'ANNUNZIO E "IL FIGLIO DI JORIO"

*Eduardo Scarpetta, dopo lo scacco della sera del 3 dicembre 1904 al Teatro Mercadante di Napoli, non riprese più* Il Figlio di Jorio. *Egli negò sempre di aver voluto recare offesa o di aver tentato di ridicolizzare il poeta e la sua opera, per la quale professò ripetutamente grande ammirazione.*
*In* Cinquant'anni di palcoscenico *rievoca l'incontro con D'Annunzio per ribadire come avesse ottenuto dal poeta il permesso (purtroppo, non scritto!) di «parodiare»* La Figlia di Jorio.

Nell'agosto del 1904, partimmo, dunque, da Napoli, e giungemmo inaspettati nel villino del Poeta, mentre cielo e mare congiuravano furiosamente contro di noi. E fu proprio — me ne ricordo come ora — fu proprio mentre si spalancavano le cateratte del cielo che le porte del Poeta si aprirono per ricevere i due visitatori inattesi.
L'incontro col D'Annunzio fu cordialissimo.
— *Con questo tempo* — esclamò egli — *qui, alla Marina di Pisa!*
— *Vengo a rendere omaggio al primo poeta d'Italia, e colgo l'occasione per presentargli anche il mio piccolo...* Figlio di Iorio.
Interruzione di tuoni, lampi e scrosci di pioggia sulle ampie vetrate dello studio del Poeta.
— *Sono personalmente venuto a pregarvi di volermi concedere il vostro permesso.*
— *Non ne avete bisogno!*
Ed aggiunse che anche il comm. Praga, direttore della *Società degli Autori*, gli aveva detto che, per parodiare un'opera, non occorreva affatto l'autorizzazione dell'autore; ma che, ad ogni modo era ben lieto della mia visita la quale gli offriva l'occasione di conoscermi personalmente.
— *Mi avete procurato* — concluse — *tante allegre serate al* Valle!
Io insistetti perché leggesse il copione, che avevo portato meco, spiegandogli che si trattava d'una pura e semplice parodia e non di una «profanazione», come forse qualcuno gli aveva fatto supporre. Il mio *Figlio di Iorio* è in due soli atti, poiché il terzo atto della tragedia non si prestava affatto ad una parodia.
— *E come finisce il secondo atto?*
Io gli lessi allora molte scene del 2° atto ed il finale:
— *La fava è bella! La fava è bella!*
E lui scoppiò a ridere.
— *Come ben vedete, tutto è mutato. Il mio non è che uno scherzo innocente: la caricatura del vostro capolavoro!... Tuttavia non voglio che esso veda la luce della ribalta senza esser perfettamente di accordo con voi e, soprattutto, senza esser certo di non dispiacervi. Desidererei perciò che deste una lettura, magari sommaria a tutta la parodia, e che vi compiacerete di autorizzare per iscritto a rappresentarla.*
— *Questo poi no! Temo che anche questa mia lettera sia pubblicata, come mio malgradoi, accadde con l'altra da me inviata ad un amico di Napoli!*
— *Via ve ne prego!*
E, per tentare — dirò così — il colpo di grazia, gli lessi allora questi versi, che avevo buttati giù in treno:

*Miezo tremanno e cu nu core afflitto*
*Me s'o partuto e so' venuto ccà...*
*E la ragione che nun t'aggio scritto*
*Tu mò 'a capise, che t' 'a dic' a fa?*
*Pecchè si te screvevo o si mannavo,*
*Perdevo 'o tiempo e niente ne cacciavo!*

*E nun aggio pensato a stu calore,*
*Che, crideme, te fa murì squagliato.*
*Mentre veneva ccà, dint' 'o vapore,*
*Me pareva nu pazzo, nu stunato!*
*Si cu me nun nce stevene persone,*
*Me levava 'o suprabeto e 'o cazone!*

*E chesto è niente! 'A casa aggio rimasto*
*Na guerra, nu revuoto, n'arruvina...*
*Nun ne poteva cchiù... 'O primmo cuntrasto*
*L'avette cu muglierema Rusina,*
*'A quale crede che sta gita mia*
*È na solita mbroglia, è na buscia!*

*«Ma che d'Annunzio! Nun te credo affatto,*
*«Manco si te vedesse nterra stise!*
*«Chi sa che fai o che pasticcio hai fatto,*
*«Va trova, mio signò, che tiene a Pise!*
*Chello che tengo a Pisa, picceré,*
*Mi preme molto, e tu lo sai perchè!*

*Si nce vaco, nce vaco primm' 'e tutto*
*Pe stregnere na mana benedetta,*
*Che ha scritto chella rrobba, e pare brutto*
*Si nun 'o ffaccio... E dovere, mi spetta!*
*A Gabriele d'Annunzio, ogni Italiano*
*S'ha da luvà 'o cappiello e vasà 'a mano!*

*E chesto faccio mo' che so' arrivato;*
*Mo' che te sto vicino e stongo ccà.*
*Vedennete però resto ncantato...*
*E che saccio?... nun pozzo cchiù parlà!*
*Sarrà pe scuorno, sarrà pe paura...*
*Ma 'a mme me tremma tutt''a nervatura.*

*Dall'opera, ch'hai fatta, intitolata:*
A figlia 'e Iorio, *che ne so' mpazzuto,*
*Na cusarella lesto aggio nguacchiata,*
*E, doppo, 'a verità, me so' pentuto.*
*Chell'è rrobba che nun se po' tuccà,*
*E cumme tu l'hai fatta, ha da restà.*

*Io però n'era troppo nnammurato*
*È liggenno, liggenno, 'a fantasia*
*'O cereviello, tutto m'ha tuccato,*
*E sott''a penna è asciuta na pazzia!*
*Figurati che la vezzosa Ornella,*
*'A facc'i, c' 'o curpetto e c' 'a gunnella.*

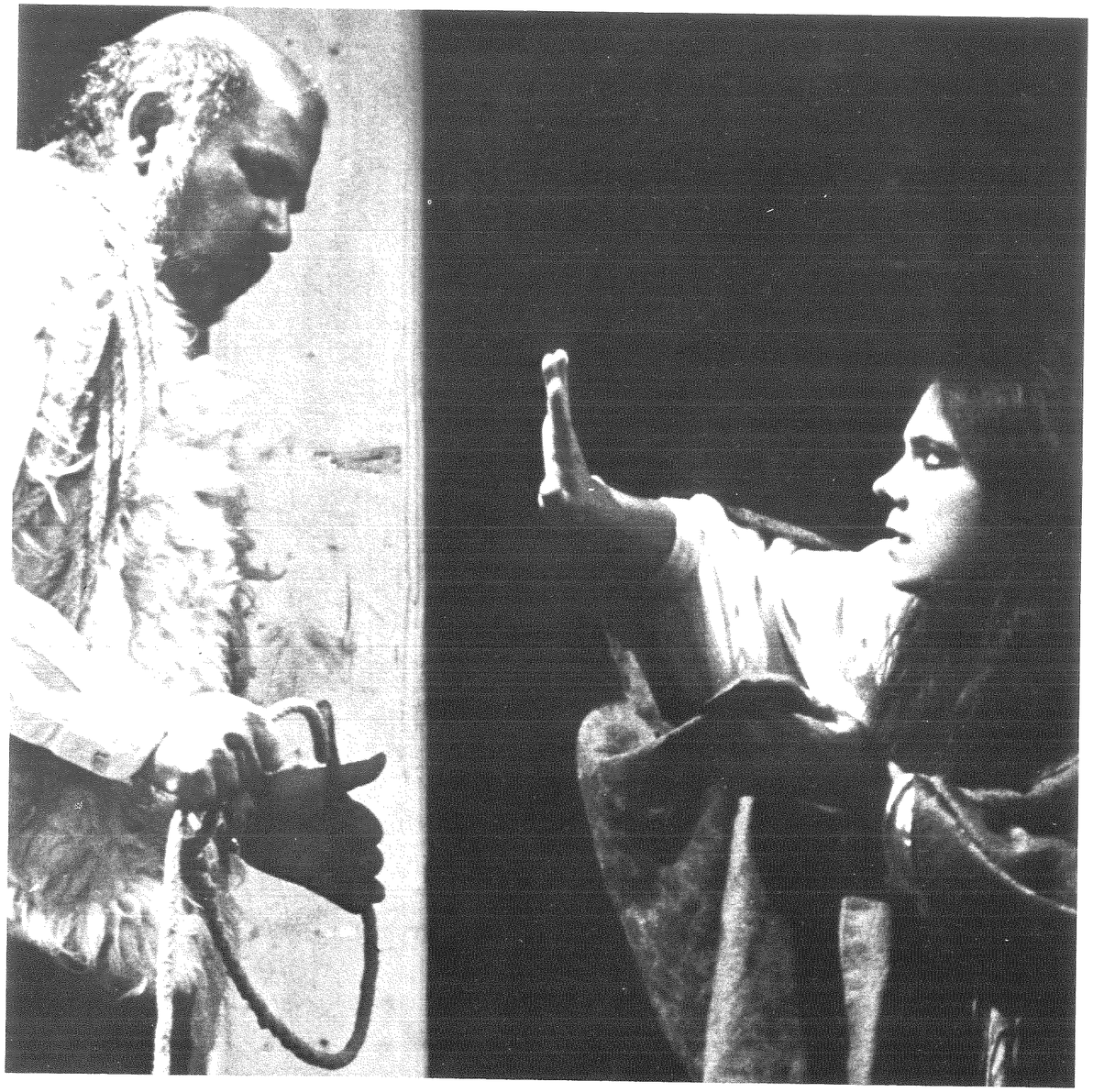
**Rosa di Lucia, Nello Mascia**

*Chesto te basta, spero pe capì*
*Che nun c'è niente 'e male e 'a pozzo fa.*
*Tu che si tanto buono, dì ca sì,*
*Damm' 'o permesso p' 'a rappresentà.*
*Pensa che so' venuto da luntano,*
*Nun mè ne fa turnà ch' 'e mmano, mmano.*

*Si pe stu fatto tu me sciaccarraie,*
*Dio te perdona. Si me rumpe ' ggamme,*
*Te perdona; si chiagnere me faie*
*Dio te perdona e l'angelo te chiamme.*
*Ma si senz' 'o permesso me ne manne...*
*Si faie chesto, Gabriè!... Dio te cundanne!*

Egli ed il Prof. Tenneroni, presente al colloquio, risero un mondo.
— *Ora dovrei rispondervi anch'io in versi...*
— *Sarebbe un troppo grande onore!*
— *Consentite ch'io vi ringrazi in prosa della visita e dei versi che spero, mi lascerete per vostro ricordo.*
Gli promisi di ricopiarli, e di inviargliene una copia, appena tornato all'albergo. E così feci.
— *Potrò, dunque sperare, ora due sole righe?* — insistei ancora.
E gli feci osservare che ero alla vigilia di affrontare delle gravi spese per l'allestimento scenico della parodia.
— *Posso* — gli chiesi — *rappresentarla senza timore di spiacevoli sorprese? Posso contare sui nostri amichevoli rapporti?*
— *Oh! siate sicuro che male non ve ne farò!*
Non credetti allora più conveniente d'insistere, e mi accomiatai, dopo un'ultima raccomandazione al Prof. Tenneroni, il quale, stringendomi affabilmente la mano mi disse, allorchè fummo sulla soglia della porta:
— *Conosco, e non da ieri, Gabriele D'Annunzio, e posso assicurarvi che non ha mai fatto male ad alcuno. La sua parola può e deve dunque bastarvi!*
Tornato a Napoli, avevo il piacere di leggere sulla *Tribuna* del 13 settembre 1904 un magnifico articolo di Aniello Falcòne.
«Eduardo Scarpetta — così egli, fra l'altro, scriveva — ha terminato l'opera sua che sarà — com'egli afferma — tutto un rispettoso omaggio all'opera di Gabriele D'Annunzio, e sarà — aggiungo io, sicuramente — un nuovo clamoroso successo che l'autore di cento capolavori di comicità popolare e l'attore inarrivabile aggiungerà agli altri della sua bella carriera gloriosissima».
«Della commedia-parodia, tanto vivamente attesa, mi è riuscito di avere, per vie più oneste, qualche notizia, e, per vie men precisamente qualificabili, alcuni brani, che vi mando come un fascetto di fiori strappati, senza sceglier troppo, a un bel mazzo accuratamente composto dal fioraio espertissimo e sapiente».
Sicuro del mio diritto, annunziai per la sera del 3 dicembre la prima rappresentazione della parodia al Real Teatro Mercadante, dove allora recitavo.
Ma, all'annunzio di quella *première*, apriti Cielo! Piovvero in Prefettura proteste e pressioni da ogni parte: dal D'Annunzio, dal Praga, dagli amici del Poeta e persino dal Presidente del Consiglio!
Il senatore Caracciolo — allora prefetto di Napoli — si trovò in un bell'impiccio. E, prima di proibire la rappresentazione, come si tentava d'imporgli, egli riunì il Consiglio di Prefettura per far riesaminare il *copione* già debitamente vistato ed approvato; e, poichè il Consiglio non ravvisò nella mia parodia gli estremi voluti dalla legge, per vietarne la rappresentazione, il *Figlio di Iorio* restò sul manifesto del Mercadante.
E fu allora che i *patuti* dannunziani, visto miseramente falliti i loro intrighi e i loro piani contro di me, si fecero promotori di quella vigliacca *cagnara*, che avvenne la sera del 3 dicembre al *Mercadante*: *cagnara*, che non ha precedenti, e che tutti ricordano ancora con profondo disgusto. Pareva d'essere in un serraglio di belve stizzite o, se meglio vi piace, di trovarsi in mezzo ad una tribù di pellirosse, non mai davanti a un pubblico di gente civile e bene educata!





**Franco Javarone, Rosa di Lucia**

# BENEDETTO CROCE IN DIFESA DI SCARPETTA

*Benevolo con gli avversari, indifferente (ma non sempre) verso i detrattori, Gabriele D'Annunzio si irritò moltissimo per la parodia di Eduardo Scarpetta. Lo citò in tribunale e il processo ebbe luogo a Napoli, dal 29 aprile al 14 maggio 1908. Presidente del Tribunale era l'avvocato cavalier Carmine Morelli, Pubblico Ministero il cavalier Alfredo De Tilla. Difendevano Eduardo Scarpetta gli avvocati Francesco Spirito e Carlo Fiorante. Schierati in difesa dei diritti di D'Annunzio erano invece Luigi Simeoni e Ferdinando Ferri.*
*Ma il vero interesse del processo consisté nelle perizie, vale a dire nella discussione circa la legittimità della «parodia» di un'opera d'arte. Difesero i diritti di Scarpetta Benedetto Croce e Giorgio Arcoleo; quelli di D'Annunzio furono invece affidati alla perorazione di Roberto Bracco, Enrico Cocchia (che passò quasi in proverbio a Napoli per la frase di Scarpetta rivolta al Presidente del Tribunale: «Ma sto Cocchia, che cacchio m'incocchia?») e Salvatore Di Giacomo. Di tutto gli interventi, riportiamo quello di Croce (e Arcoleo) come più interessante e vivace.*

«Perizia Letteraria sulla parodia «IL FIGLIO DI IORIO» di Eduardo Scarpetta.
«Illmi sig. Presidente e Giudici della 8ª Sezione del Tribunale di Napoli.
La domanda che ci è stata rivolta è: — se, tenute presenti le circostanze risultanti dagli atti e fatto il confronto tra «*La figlia di Jorio*» del D'Annunzio e il «*Il Figlio di Iorio*» dello Scarpetta, possa dirsi che quest'ultimo abbia commesso reato di contraffazione e riproduzione abusiva, o si sia invece mantenuto nei limiti di una parodia non vietata dalle leggi e ammessa presso tutti i popoli e in tutti i tempi.
E noi, fatto il confronto ed esaminati gli atti, non dubitiamo di rispondere nel più reciso modo negativo alla prima parte della domanda, e nel più reciso modo affermativo alla seconda parte.
Contraffare un'opera d'arte non può significare altro, se non appropriarsi *l'effetto artistico e patetico* di quell'opera, sia col tradurla e ridurla, sia col mutare superficialmente qualche nome o qualche particolare, sia con altri espedienti analoghi che possano escogitarsi; sempre mirando a sostituirre, con l'opera così cammuffata ed alterata, l'opera originale; dando luogo per tal modo a una vera concorrenza sleale.
La contraffazione — che per le forme ingannevoli che assume, non sempre può essere colpita dalla legge — consiste nel mutare, se questo giova, lingua e particolari, serbando lo spirito dell'opera. La parodia, invece, può serbare moltissimi particolari e perfino quasi integro il linguaggio dell'opera parodiata; ma ne muta sempre lo spirito animatore.
Il criterio distintivo dei due fatti è, dunque, nettissimo; ed è perciò un metodo poco conducente, per determinare se un'opera sia contraffazione anziché parodia, quello di ricercare e computare il numero maggiore o minore di particolari, che in quell'opera si trovano simili all'originale.
La ricerca da fare è, invece, se lo spirito animatore o il tono dell'originale sia stato o no mutato di tragico in comico, di serio in ridicolo, di triste in giocondo.
Ora che ciò sia accaduto pel *Figlio di Iorio* dello Scarpetta rispetto alla tragedia pastorale del D'Annunzio, sembra a noi cosa che salta agli occhi. Non solo il titolo è diverso, ma è diverso il sesso del protagonista e diversi i personaggi con la stessa radicale differenza di sesso, che basta a mutare sostanzialmente idee, affetti, linguaggio, azione. Diverso è l'ambiente saturo di tradizioni selvagge, di paure mistiche, di pregiudizi religiosi, di forza brutale, che dà rilievi e contasti violenti sopra uno sfondo scuro e tragico nell'opera del D'Annunzio; laddove in quella dello Scarpetta, si trasforma o deforma in una serie volgare di equivoci, di sorprese, di pettegolezzi, nei quali prevale il trivio, che vuol essere comico sempre, con l'unico intedimento di destare riso, non pietà.
Diversa è la fine, che è una catastrofe nell'opera D'Annunziana, e diventa una lieta soluzione nell'opera Scarpettiana.
Si aggiunga la forma dialettale, che è adoperata non a dar l'equivalente del *pathos* d'Annunziano, ma a farne la caricatura.
E, se tutto ciò non bastasse, basterebbe il fatto stesso che il lavoro dello Scarpetta è quello di un autore-attore, e di un attore radicalmente comico, per rendere impossibile in questo caso anche il tentativo di una contraffazione.
La tragedia del pensiero, dell'amore o della vita, Amleto, Otello e Faust, si capovolge e diventa commedia, anzi farsa, se viene rappresentata dallo Scarpetta: l'attore dà inevitabilmente, anche contro sua voglia, la fisionomia comica all'autore. Perciò qui manca del tutto la possibilità della frode, dell'inganno, della concorrenza; e il lucro stesso viene attinto a fonte ben diversa, sia rispetto al lettore, che allo spettatore.
Ma questo nostro parere così difforme da quello dei periti che ci hanno preceduto, ci mette nell'obbligo di domandarci, come mai egregi letterati ed amici carissimi, coi quali abbiamo grandi affinità di tendenze e di cultura, siano potuti giungere a un giudizio che a noi sembra del tutto erroneo in una questione, che d'altra parte a noi sembra di semplicissima ed indubitabile soluzione.
La prima cagione d'errore è venuta da un preconcetto di critica letteraria noto col nome dei *generi* e dei *tipi fissi*.
I nostri predecessori, in luogo di considerare l'essenza della parodia, hanno preso come termine di confronto alcuni gruppi di parodie, e in ispecie quelle dell'Altavilla e del Petito, onde hanno ragionato così: — l'o-

**Patrizia Sorini, Maria Luisa Catalano, Maria Luisa Santella, Paola della Rocca, Nello Mascia**

pera dello Scarpetta non risponde al tipo di ciò che noi chiamiamo parodia: dunque non è una parodia. Essi asseriscono che «non esistono nell'arte teatrale precedenti di parodie ordite, condotte e sceneggiate come *Il Figlio di Iorio* dello Scarpetta».
E noi potremo rispondere che esistono, e proprio nella letteratura teatrale napoletana, e sono le parodie dei drammi Metastasiani, la *Didone*, il *Demetrio*, l'*Artaserse*, fatte da Michele Zezza nel 1834, 35 e 36 coi titoli: *Metastasio a la Conciaria, Zoè l'Artaserse acconciata a usanza nosta; Metastasio a lo Mandracchio, Zoè la Dedone abbandonata; Metastasio a lo Mercato, Zoè lo Demetrio co la marca di bazzereota,* parodie nelle quali si seguono i drammi del Metastasio non solo scena per scena, ma quasi verso per verso. Ma se anche non ci fosse tale esempio, noi crediamo, che sarebbe sempre arbitrario il restringere il concetto di parodia a un tipo determinato, senza tener conto delle diverse situazioni e necessità in cui si può trovare il parodista di un'opera. Nel caso della *Figlia di Iorio* per esempio, lo Scarpetta aveva innanzi un'opera di argomento e forma rara e ricercata, che si svolge in un ambiente di usi, sentimenti e tradizioni recondite o ignote, con parole e nomi non facili e nuovi, e perciò si è sentito costretto a riprodurne i punti salienti, perché fosse possibile allo spettatore, che ride, il richiamo del dramma, che aveva destato invece terrore e pietà.
La seconda ragione di errore è stata nello scambio tra il giudizio sull'*indole* di un lavoro e quello sulla sua *bellezza* o *bruttezza*, ossia nell'aver perduta di vista la quistione *giuridica* per la quistione *letteraria*.
Così nella prosa del giudice istruttore, come in quella dei periti, noi incontriamo espressioni di questo genere, a proposito del lavoro dello Scarpetta: *contiene triviali e disardorne traduzioni dei magnifici versi dell'originale; è stomachevole; vi sono incoerenze e infrazioni del color locale; il senso della comicità ha qui abbandonato lo Scarpetta: è una contraffazione, se non intenzionale, di fatto; lo Scarpetta volle fare una parodia, ma non vi riuscì,* ecc. ecc.
Ora noi possiamo rallegrarci, in qualità di letterati, di queste manifestazioni di viva sensibilità estetica da parte del giudice istruttore, e possiamo essere su per giù d'acordo con lui nella riprovazione letteraria del lavoro dello Scarpetta; ma come periti, dobbiamo ammonire a non confondere le quistioni.
Lo Scarpetta dovrebbe essere condannato se avesse commessa una contraffazione, il che non è. Ma non può essere condannato per avere eseguito un lavoro letterario sbagliato. Giacchè, per non dir altro, se questo principio si ammettesse, troppo gran lavoro avrebbero i Tribunali!
Espresso così il nostro giudizio ed accennati i criterii che a quello ci guidarono, noi ci riserviamo di darne nel pubblico dibattimento una più ampia dimostrazione».
Napoli 27 ottobre 1907.

BENEDETTO CROCE
GIORGIO ARCOLEO

**Nando Paone, Francesco Paolantoni, Mario Brancaccio**

# LA SENTENZA DEL PROCESSO SCARPETTA/D'ANNUNZIO

*Questo è il testo della sentenza che assolveva Eduardo Scarpetta.*
*L'argomento decisivo fu, molto probabilmente, quello astutamente addotto da uno dei suoi difensori: che* Il Figlio di Jorio *era, semplicemente una «parodia sbagliata» e che in quell'errore consisteva la «punizione» di Scarpetta.*

**Motivi della sentenza**

«La parola, nelle sue linee fondamentali, mira a produrre per propri elementi intimi ed obbiettivi, il riso e la gaiezza dove l'opera parodiata determinava sentimenti di dolore, ansie penose, impressioni di spavento?
Mira quella a rendere visibile l'inverosimiglianza delle situazioni che l'opera parodiata presentava siccome vere allo spettatore, per guisa da interessarlo allo svolgimento dei fatti?
Se codesto avviene s'ha la parodia ed esula la contraffazione, se no esula quella e si configura questa. Ed a questa indagine di fatto, appunto, il Collegio attende mercé il breve esame comparativo delle due opere».
*Dopo tale esame, la sentenza passa alle seguenti deduzioni:*
«a) la parodia è opera autonoma indipendente, costantemente lecita;
b) la maggiore o minore imitazione dell'opera parodiata è irrilevante giuridicamente imperoché può, quella imitazione maggiore, costituire un maggior pregio artistico della parodia, ma non può mai esserne ragione di punibilità sotto forma di contraffazione;
c) la parodia al pari di ogni altra forma artistica non ha canoni fissi, non schemi prestabiliti, imperoché v'ha un codice di legge ma non un codice dell'arte;
d) l'unica indagine di fatto, importante a fare è questa: v'ha sostituzione del piacere al dolore, del comico al serio, del ridicolo al tragico?».
*Il dispositivo della sentenza così conclude sul concetto di parodia, dopo averne preso in esame vari esempi:*
«La parodia non è vera imitazione dell'opera parodiata, bensì sotto forma identica (e la maggiore identità è maggior pregio) rivelasi antitesi sostanziale e profonda, individualità novella... La parodia è una delle più efficaci «reclames» della opera parodiata perché stabilendo un termine di un'antitesi provoca il bisogno, la vaghezza o almeno la curiosità nel lettore o nello stesso spettatore di conoscere l'altro termine, cioè l'opera parodiata».
*Infine la sentenza espone le seguenti considerazioni che hanno portato all'assoluzione dello Scarpetta:*
«Dall'esame delle due trame, sembra che non solo gli episodi delle due opere sono quasi stessi, ma eziandio essi sono svolti nello stesso ordine. Ciò non pertanto spingendo più oltre sguardo si scorge quanta intima differenza e antitesi sussista fra le due produzioni. Antitesi anzitutto di stile; nell'una opera lo stile è alto solenne, ben rispondente alla sublimità del «pathos», nell'altra è triviale, ricco di parole equivoche, così dette «a doppio senso». Antitesi v'è di personaggi imperocché nell'opera dannunziana si ha la dignità austera della madre di famiglia tenace custode di rigide tradizioni e vigile protettrice dell'onore domestico, in Candia della Leonessa, la giovinetta buona e mite che sa soffrire senza lamenti, in Vienda, l'anima pura e proclive al sentimento di pietà ed anche sollecita col provvedere alle disgrazie, in Ornella, la donna perduta che si redime con l'amore puro, in Mila di Codro ed infine in Aligi, il giovane che ubbidendo ad improvviso e mistico sentimento di amore, lascia la sposa ancor pura e va con la donna che per lui rappresenta una visione e per lei giunge persino all'atto sacrilego del parricidio.
Nell'opera dello Scarpetta i personaggi sono individui volgari, pettegoli incapaci di sentimenti profondi e seri: a Candia risponde Zeza la vecchia che col pretesto di fare la spesa, corre presso il giovane ladruncolo Torillo e reclama affetto con ridicole svenevolezze, a Lazaro di Roio si contrappone l'insignificante Nicola Pomiello e a Mila di Codra, Torillo ladro ed innocuo persecutore le lavandaie; ad Aligi, Alice che assona la sua visione ad un bottiglione di vino e concreta poi in un fantoccio di paglia: ai mietitori cupidi di sensati godimenti sostituisconsi le pettegole lavandaie che guidate dal guappo «Totonno o lione» reclamano il ladro. Antitesi v'ha perfino di nomi ed infatti ai nomi arcani e solenni pieni di prestigio quali Mila di Codra, Candia della Leonessa, Maria di Giove, Teodula di Cinzio, corrispondono nella commedia scarpettiana quelli di Nicola Paniello, Zeza, Torillo, Annarella, Passerella, Menechella, Totonno o lione, Matalena tracchiosa, ecc.».
*Per tutto quanto sopra e per altre considerazioni contenute nella predetta sentenza da lui esaminata:*
«Il Collegio rileva che non ha consistenza l'accusa di riproduzione del titolo specifico dell'opera, giacché è diverso nelle due produzioni e rispettivamente rispondente al contenuto di ciascuno. Avuto riguardo inoltre alla visibilissima differenza dell'edizione delle dette due opere niun equivoco e confusione può sorgere fra esse e quindi per differente contenuto non solo, ma eziandio per differente esteriorità esula l'accusa di riproduzione abusiva per mezzo della stampa.
Mancando ogni reato adunque devesi di conseguenza dichiarare non luogo a procedimento per ogni reato. Per tali motivi il Tribunale, letto l'articolo 393 Proc. pen., dichiara non luogo a procedimento penale nei riguardi di Eduardo Scarpetta, per inesistenza dei reati attribuitigli. Napoli 14 maggio 1908».

**Dino Civita, Franco Javarone, Rosa di Lucia**

Nelle pagine precedenti:
pag. 20: Nello Mascia, Silvana Matarazzo, Gino Monteleone, Stefano Sarcinelli
pag. 21: Franco Javarone, Nando Paone, Francesco Paolantoni, Mario Brancaccio, Nello Mascia, Gino Monteleone, Silvana Matarazzo, Rosa di Lucia
pag. 22: Nello Mascia, Maria Luisa Santella
pag. 23: Nello Mascia, Maria Luisa Santella
pag. 24: Mario Brancaccio, Francesco Paolantoni, Nando Paone, Rosa di Lucia, Franco Javarone, Gino Monteleone.

CENTRO STUDI TEATRO STABILE TORINO BIBLIOTECA
9729