

3.4 La scena dialettale napoletana, Cerlone e il modello goldoniano

Il repertorio di Goldoni «orientò durevolmente la produzione comica»³¹⁶ all'inizio dell'Ottocento e dopo, in tutta la nostra Penisola. Goldoni viene rappresentato a Napoli lungo l'Ottocento, talvolta in accoppiata con commedie in un atto tradotte dal francese: il 6 marzo 1849 al teatro de' Fiorentini viene rappresentata la commedia in cinque atti di Goldoni *Il burbero benefico* e a seguire *Una moglie che si getta dal balcone*, commedia in un atto tradotta dal francese; il 12 aprile 1860 sempre al teatro de' Fiorentini è in scena *La Pamela nubile* e la traduzione de *La vittima*. In altri casi le opere goldoniane sono rappresentate in abbinamento ad alcune pulcinellate, forma arcaica di spettacolo che viene riadattata e ammodernata.³¹⁷ Così ci si trova di fronte a una somma di Goldoni e Pulcinella, di nuovo e vecchio, di

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ivi*, p. 155.

³¹⁶ S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro dell'età romantica*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VII, *Il primo Ottocento*, Roma, Salerno editrice, 1998, p. 1034.

³¹⁷ Sui volti di Pulcinella cfr: R. DE MAIO, *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni, 1989; *Quante storie per Pulcinella. Combien d'histoires pour Polichinelle*, a c. di F.C. Greco, Napoli, ESI, 1988; *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, a c. di F. C. Greco, Napoli, Electa, 1990.

teatro senza maschere e di teatro con maschere. Il 4 gennaio 1875, al teatro Rossini di Napoli, la compagnia dell'artista Gaetano Pretolani presenta la brillante commedia in tre atti di Goldoni, *Il bugiardo* e la farsa intitolata *Pulcinella finto maestro di ballo e sciocco guardiano di donne*. Il 6 febbraio dello stesso anno Compagnia del Teatro La Fenice di Napoli, diretta dall'artista Alfonso De Riso, mette in scena una commedia in tre atti di Goldoni intitolata *I rustici o il carnevale di Venezia* a cui segue *Tre scartellate menate a sciумmo da Pulecenella*. In altri casi, come si legge in alcune locandine del tempo, Goldoni viene presentato insieme ad altri autori: il 2 aprile 1876 la drammatica compagnia Pietriboni, rappresenta *Le prime armi di Richelieu* (commedia in 2 atti di Bayard e Dumanoir) e lo spettacolo prosegue con la commedia in 3 atti in prosa di Carlo Goldoni, *La locandiera*. Infine il 24 settembre 1874 la drammatica compagnia diretta dall'artista Gaetano Pretolani, rappresenta il «dramma storico interessantissimo» *Un soldato e le sue ceneri o la battaglia di Smolensko* e a seguire la «brillantissima commedia» in 3 atti di Goldoni, *Gl'innamorati*.

Sul piano delle rappresentazioni di momenti biografici di Goldoni, abbiamo notizia dell'opera del modenese Paolo Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1852), il cui soggetto, «è desunto, come dichiara lo stesso Ferrari, dai capp. LVIII, LIX e LX dei Memoires, in cui lo scrittore narra della sfida con cui si era congedato dal suo pubblico, dopo la caduta dell'Erede fortunata alla fine della stagione teatrale del 1749: la promessa di scrivere per il successivo anno comico ben sedici commedie nuove. Si tratta di una vera e propria apologia di Goldoni in quanto riformatore del teatro italiano e integerrima figura morale».³¹⁸

Come documenta «Il Pungolo», 10 marzo 1881, nel teatro Fiorentini andò in scena la commedia *Goldoni bambino*, scritta da Eugenio Zorzi per la piccola Gemma Cuniberti, che interpretò il “Goldonino” di circa dieci anni mostrando una precoce maturità attoriale. La figura di Carlo Goldoni ispirò a lungo drammaturghi e teatranti tanto che, a cavallo tra Settecento ed Ottocento, la produzione drammaturgica italiana registra numerose commedie che riportano Goldoni tra i personaggi. Nessuno aspetto della vita del commediografo fu risparmiato: dagli amori alla vita parigina, dai successi alle gare fra poeti, Goldoni visse una seconda vita tra le pagine di meno fortunate commedie che lo dipinsero e ne perpetrarono la fama in Italia. Lungo filone Goldoni personaggio, occorre ricordare che il grande artista napoletano Domenico Morelli, che riformò la scuola pittorica napoletana nel secondo Ottocento, dipinse la sequenza biografica *Goldoni e la sua amante Madame Passalacqua* (1865-69). Si

³¹⁸ S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro dell'età romantica*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VII, *Il primo Ottocento*, cit., p. 5.

tratta dell'attrice Elisabetta Moreri D'Afflisio, nota come la Passalacqua, figlia di Alessandro, un modesto commediografo napoletano. Solitamente viene descritta come donna «non bella, ma sensuale e astuta»,³¹⁹ la quale «esercitò il suo fascino sul Goldoni, che tenne conto di lei nella creazione di certi caratteri femminili nel suo teatro».³²⁰ L'episodio raffigurato viene raccontato da Goldoni nelle sue *Memorie*, nel capitolo XXXVIII:

Goldoni frequenta l'attrice madame Passalacqua, ma scopre che contemporaneamente l'attore padovano Antonio Vitalba ne gode i favori. Fu così che Goldoni si recò per l'ultima volta dalla Passalacqua. “Dopo essermi fatto annunciare – si legge – entro e la trovo distesa su un canapè, la testa appoggiata su un cuscino; la saluto, essa non dice nulla; le chiedo che cosa abbia da dirmi, essa non risponde”. Quando Goldoni decide di andar via e va verso la porta, si gira “per dille addio”. In quel momento – racconta Goldoni – “la vedo con un braccio alzato e con in mano uno stiletto rivolto contro il seno”. Tale vista mi spaventa, perdo la testa; corro, mi getto ai suoi piedi, le strappo dalle mani il coltello, le asciugo le lacrime, le perdono tutto, le prometto tutto, io resto; pranziamo insieme, e... eccoci come prima.³²¹

Nella pittura, Passalacqua è «da perfetta attrice in posa come Lucrezia romana»³²² o come Desdemona la traditrice e la maliarda, nell'*Otello* di Shakespeare, la quale vuole apparire a Otello quale donna fedelissima e innamoratissima. La pittura di Domenico Morelli da una parte è un segnale della fortuna delle *Memorie* di Goldoni a Napoli, dall'altra fornisce informazioni sulle letture dell'artista.³²³

La fortuna di Goldoni a Napoli passa, dunque, attraverso numerosi livelli, dalla riproposta di alcune commedie e di alcuni episodi biografici al mero riecheggiamento (esplicito o implicito) di un'opera.

La vita teatrale a Napoli della seconda metà del Settecento e degli inizi dell'Ottocento è dominata dal modello di Francesco Cerlone (1730-1812): le varie ripubblicazioni delle sue 56 commedie in prosa e 10 in musica ne attestano il largo successo.³²⁴ Le intenzioni riformatrici del commediografo, l'ampio credito di cui Goldoni gode e gli innumerevoli tentativi di tradurlo in napoletano costituiscono, per Di Giacomo, i chiari segni di innovazione che animano la scena comica partenopea

³¹⁹ C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 979.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ivi*, p. 223.

³²² Cfr. *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, a cura di L. Martorelli, Napoli, Electa, 2005, p. 126.

³²³ Sull'argomento si rinvia alla monografia di S. DI GIACOMO, *Domenico Morelli pittore*, con ill., Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux & Viarengo, 1905.

³²⁴ Cfr. S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., pp. 112-113.

dei primi decenni dell'Ottocento.

Di Giacomo, nella *Cronaca*, con cura e precisione, compone le poche notizie note su Cerlone, rappresentato anche secondo un'iconografia goldoniana. Avviato in giovane età al mestiere paterno di ricamatore, Francesco scopre ben presto l'amore per le lettere e per il teatro; frequenta il circolo filodrammatico del marchese di Liveri, ne riduce e ne imita il repertorio; diviene, infine, commediografo di professione. Diversa è la ricostruzione offerta dal Settembrini che lo crede avvocato.³²⁵

Le commedie di Cerlone, in parte ispirate alle fiabe di Carlo Gozzi e ai romanzi dell'abate Chiari, in parte traduzioni e riduzioni di capolavori goldoniani, hanno il merito, secondo Anton Giulio Bragaglia,³²⁶ di informarci dei gusti del suo tempo, senza riprodurre, però, la vita: sono ambientate, infatti, in luoghi esotici e lontani; sono popolate di re e regine, principi e principesse, diplomatici, sultani, odalische, schiavi e servette. In esse Pulcinella, che Cerlone non ama affatto, ritorna ad essere secondo comico oppure è sostituito dalla maschera del presuntuoso ed ignorante Don Fastidio, mentre sulla scena emergono, accanto a personaggi fantastici, comparse e figure femminili.

Parallelamente a Goldoni, Cerlone opera un cambiamento nella struttura della commedia dal momento che «entrambi miravano a rinunciare ad una irregolarità fittizia e caricaturale a vantaggio di una regionalità espressiva molto convenzionale e più verosimile».³²⁷ Secondo l'opinione di Pietro Martorana, Goldoni opera un «colpo fatale»³²⁸ al Cerlone:

Il Cerlone pensava sempre alla gloria, ed al nome di Goldoni, il quale coglieva allora dall'aristocrazia; ed egli pensando di raccoglierci dalla democrazia, fra le tante sue commedie, si accinse a tradurne alcune del Goldoni; e per non recar dispiacere all'autore gl'indirizzò una lettera, nella quale gli diceva: che avea ardito di far ciò pel solo principio di fare gustare quelle bellezze a' suoi: cosa che irritò talmente l'animo del Veneziano, che quantunque avesse già una certa opinione di lui; pure sdegnosamente rispondendogli, gli scrisse: se sei ricamatore come poeta poveri drappi e sventurata seta.³²⁹

Nel 1769 va in scena al teatro Nuovo di Napoli *Il finto medico* di Cerlone, la cui

³²⁵ Cfr. S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., p. 102.

³²⁶ Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 56 e 230.

³²⁷ D. SCARFOGLIO, L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Pulcinella: il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1992, p. 725.

³²⁸ P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 108.

³²⁹ *Ibidem*.

vicenda ricorda *La finta ammalata di Goldoni* e «le caricature dei personaggi sono succose, e ricche di senso vernacolo».³³⁰ Potrebbero inoltre rimandare al Goldoni della *Pamela* e della *Pamela maritata* le due commedie di Cerlone: *Pamela nubile* e *Pamela maritata*, pubblicate a inizio Ottocento nella raccolta delle sue numerosissime (circa cinquanta) commedie.³³¹

Anton Giulio Bragaglia ritiene che Cerlone aveva il difetto di appropriarsi di opere di altri autori:

Ebbe, in generale, il difetto di copiare dai libri anziché dalla vita. Per questo le sue opere sono, oltreché imitate, anche bolse e farraginose per quanto contengano [...] parecchie scene spiritose e quadretti indovinati che utilmente ci rappresentano la vita settecentesca di Napoli. Ma Cerlone apprezzava più le sue cose derivate che quelle spontanee. [...] Il Cerlone, non amando Pulcinella, imitava il Goldoni anche nel disprezzo della commedia a braccio. Per sua ventura egli della *Improvvisa* aveva conservato molto del buono; e, per fortuna nostra, ciò avveniva anche nel Goldoni, che conservò per questo la naturale vivacità e il temperamento che ammiriamo nelle *Baruffe Chiozzotte*. Nelle dovute proporzioni, questo colore è in certe scene cerloniane. In tal modo il nostro autore, che tanto se ne moriva per la letteratura del settentrione, oggi si salva in grazia al temperamento napoletano.³³²

Sirio Ferrone, invece, scrive che a determinare il successo del Cerlone fu l'invenzione di nuove maschere:

Le sue numerosissime commedie [...] hanno per lo più ambientazione esotica, intrecci complicati, personaggi fantastici, tra i quali agiscono però i più domestici Pulcinella e la servetta Parmetella, il 'grazioso' Don Saverio e il 'paglietta' Don Fastidio De Fastidiis: una formula inedita, in cui la contaminazione della materia drammaturgica unita all'invenzione di nuove maschere e all'interpretazione di attori brillanti, come Domenico Antonio Di Fiore, nonché ad allestimenti grandiosi con spreco di comparse e di effetti scenotecnici, determinarono per lunghi anni il favore del pubblico.³³³

Nella *Cronaca del teatro San Carlino* Di Giacomo precisa le valutazioni critiche precedentemente espresse sul teatro cerloniano. Nell'ottobre del 1890, in un articolo del «Corriere di Napoli», scrive che Cerlone «è degno di essere ricordato sia per il contributo dato alla riforma della Commedia dell'Arte, sia perché si rivelò

³³⁰ R. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992, p. 358.

³³¹ F. CERLONE, *Commedie*, Napoli, nella stamperia sita Rampe S. Marcellino Num. 3 Francesco Masi direttore, 1825-1829, voll. 22.

³³² A.G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 230.

³³³ S. FERRONE-T. MEGALE, *Il teatro dell'età romantica*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VII, *Il primo Ottocento*, cit., p. 848.

fecondo commediografo»;³³⁴ si meraviglia del silenzio delle fonti bibliografiche sul prolifico autore, menzionato esclusivamente dal Napoli Signorelli, nelle *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, come l'Hans Sachs napoletano, che era «un maestro cantore di Norimberga»;³³⁵ si augura, infine, che Benedetto Croce, «assiduo e coscienzioso ricercatore»,³³⁶ voglia occuparsi di Cerlone nella sua *Storia dei teatri di Napoli*. Nel novembre dello stesso anno, sempre sulle pagine del «Corriere di Napoli»,³³⁷ Di Giacomo ricostruisce l'attività del commediografo, giungendo alla conclusione che tra il 1760 ed il 1780 avrebbe scritto 56 commedie in prosa e 10 per musica; Cerlone, pur avvertendo l'importanza della riforma goldoniana, sarebbe stato, per Di Giacomo, una vittima dei suoi tempi, «un ingenuo, buono, inoffensivo, scrittorucolo del Settecento, ingegnoso e piacente, vero portatore d'un popolo che la greca eredità della gaiezza, del brio, del parlar facile e pronto, accoppiata ad una grande ignoranza, accompagna nella continua indifferenza delle disgrazie, nell'eterna incoscienza della verità».³³⁸

Ancora più severe si fanno, nella *Cronaca*, le valutazioni di Di Giacomo, che ci offre uno sdegnato ritratto del pubblico per il quale il Cerlone scrive:

La società del suo tempo, guasta, illetterata, gonfia di vento, applaudiva ed era contenta; costume di gente decaduta così nella familiare come nella vita pubblica. I signori sorridevano compiaciuti, ritrovandosi, nella commedia cerloniana, alteri, sprezzanti, corteggiati, come erano per davvero; il popolo rispecchiato nelle buffonesche paure di *Don Fastidio* e di *Pulcinella*, nella semioscenenità del loro turpiloquio, strideva fin alle lacrime, poiché nessuna gente ha mai, più della nostra, goduto della propria goffaggini.³³⁹

Di Giacomo riconosce all'ex ricamatore il merito di aver arricchito la struttura della commedia con l'introduzione di nuove maschere (come il "grazioso" Don Saverio e il "paglietta" Don Fastidio De Fastidiis) e con l'impiego di pompose scenografie, ma gli rimprovera la colpa di aver rincorso, senza riserve, i gusti del pubblico:

Cerlone ebbe un solo scopo: quello d'interessare il suo pubblico. Adoperò tutti mezzi, anche i più volgari, per conseguirlo: e vi riuscì.³⁴⁰

³³⁴ ID., *L'Hans Sachs napoletano*, «Corriere di Napoli», XIX, 271, 3 ottobre 1890.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ ID., *Francesco Cerlone*, ivi, 303, 4 novembre 1890.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ ID., *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., pp. 222-24.

³⁴⁰ Ivi, p. 114.

Di Giacomo, nella sua lucida sistemazione critica del teatro popolare napoletano,³⁴¹ è chiamato ora a svalutare le commedie del suo «autore preferito»³⁴² da ragazzo ed è costretto, da adulto, a «dover condannare il benamato autore».³⁴³ Per spiegare i limiti della drammaturgia cerloniana, Di Giacomo parte dalla commedia dell'arte:³⁴⁴

Era, fra tanto, morta e seppellita la commedia dell'arte, espressione d'un gusto volgare, d'una imperfezione secolare; ma questa che i comici napoletani rappresentavano ora, ogni sera, sulle scene popolari, con sì grande successo, si poteva dir cosa più sana? S'era trovato che la favola della commedia dell'arte era stupida e povera, che abbisognava di troppo aiuto d'improvvisazione da parte degli attori, che usava, infine, con troppa uggiosa insistenza, di quei tipi fissi e convenzionali che si chiamavano maschere. Ma con quali ingredienti novelli fu, dopo tutto, impastata la novella commedia? Scorrendo queste pagine vi sarete accorti che un delirio eroicomico, una puerile complicazione di avvenimenti, una insopportabile leziosaggine mescolata alle fantasticherie più viete e ridevoli formarono l'abituale canovaccio sul quale il Cerlone volle intessere i suoi spettacolosi arazzi di baracca.³⁴⁵

Più avanti, in un tentativo di sintesi, Di Giacomo ridefinisce il rapporto, assolutamente impari, tra Cerlone e Goldoni: entrambi operano per eliminare, dalla prassi scenica, l'improvvisazione;³⁴⁶ la scrittura di Cerlone, infarcita di retorica e inverosimiglianza, è adatta ad un «popolo chiassone, ricco di fantasia come di parole, grottesco e spavaldo»;³⁴⁷ i testi di Goldoni, invece, sono «d'un'arguzia superiore e d'una benefica genialità».³⁴⁸ Malgrado i propositi di rinnovamento, la drammaturgia cerloniana, fatta di riduzioni e parodie di opere famose, resta intrisa, per Di Giacomo, di un certo carattere folklorico e di un'imbarazzante riproposizione, nella trasfigurazione scenica, delle abissali distanze tra i ceti subalterni e la classe dominante, distanze che rendono inattuabili e inintelligibili, nella Napoli del

³⁴¹ Cfr. P. BIANCHI, *Il teatro San Carlino e gli scenari del napoletano: il dialetto tra ricerca e creatività*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Napoli 8-11 novembre 2005), cit., 2007, p. 63.

³⁴² S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., p. 113.

³⁴³ *Ivi*, p. 114.

³⁴⁴ Per la storia della commedia dell'arte cfr. M. APOLLONIO, *Storia della commedia dell'arte*, Roma, Augustea, 1930; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

³⁴⁵ S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., p. 222.

³⁴⁶ Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 230.

³⁴⁷ S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., p. 223.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Settecento, la vasta indagine sulla borghesia veneziana e la cauta satira anti-nobiliare che Goldoni conduce nelle sue commedie.

Deriva da ciò la valutazione negativa che in sede critica Di Giacomo esprime nei confronti della comicità facile, allusiva, giocata con forme dialettali basse, basata sulla buffoneria, sull'ignoranza e sull'indecenza. Non a caso egli si muoverà, come drammaturgo, nella direzione di un teatro largamente fruito e di un dialetto comprensibile, in modo non dissimile dalle successive realizzazioni di Eduardo De Filippo.

Consumatasi l'esperienza di Cerlone, desolante è, per Di Giacomo, il panorama teatrale napoletano, in particolare quello comico,³⁴⁹ a motivo dello sfavorevole contesto politico, sociale ed economico che attarda l'avvento di nuove forme drammaturgiche. È questo il quadro entro cui opera anche Filippo Cammarano (1764-1842):

La sola commedia non ebbe miglioramento: non è facile domare un vizio antico di servitù, e quella espressione d'arte era rimasta serva, figlia della commedia spagnuola. Così la ritrovò Filippo Cammarano. Quando egli cominciò a scrivere per il teatro era anche più difficile rifonderle buon sangue nelle vene: in un'epoca di terrore, considerata come pubblica libertà la libertà dell'arte, pareva delitto grave e palese ogni forma di questa che non rimanesse ne' limiti assegnati dalla tirannia al pensiero; ogni superiore aspirazione era ritenuta intolleranza, qualunque novità impensieriva la Reggia.³⁵⁰

Quella dei Cammarano era una famiglia d'arte. I quattro fratelli Filippo, Giuseppe, Antonio e Michele, nati da Vincenzo e Paola Sapuppo, avevano ricevuto, alla morte del padre, avvenuta nel 1809, la maschera di *Giancola*, applauditissimo Pulcinella. Filippo si era assunto l'onere e l'onore di mantenere in vita l'eredità lasciategli dal padre, divenendo sia un valentissimo Pulcinella che un apprezzato e prolifico commediografo, attivo sia al San Carlino sia alla Fenice.

Nella sua autobiografia in versi e in dialetto, dal titolo *Vierze strambe, e bisbetice de Filippo Cammarano arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno 'n triato 'n tempo de vita soia dall'età de diece anne a sta vita*,³⁵¹ Filippo Cammarano distingue una prima stagione della sua attività, durata venti anni e dedicata alla scrittura di «storie romane, greche, battaglie», e una seconda stagione,

³⁴⁹ Cfr. P. BIANCHI, *Il teatro San Carlino e gli scenari del napoletano*, cit., p. 66.

³⁵⁰ S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., p. 223.

³⁵¹ F. CAMMARANO, *Vierze strambe, e bisbetice de Filippo Cammarano arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno 'n triato 'n tempo de vita soia dall'età de diece anne a sta vita*, Napoli, Stamperia Reale, 1837.

avviata nel 1816 e dedicata a «scrivere commedie de carattere de le meie, e nzertanno a chelle dell'aute le maschere».³⁵²

Se il teatro del Settecento napoletano si configura come «un circuito chiuso»,³⁵³ Cammarano sente la necessità di “aprire” questo circuito confrontandosi con altre esperienze teatrali e individua in Goldoni il termine di confronto, il «veicolo»³⁵⁴ capace di stimolare la drammaturgia napoletana, aprirla ad un orizzonte europeo e renderla «adulta, scaltra, professionale».³⁵⁵ L'incontro «del Cammarano borghese con il Goldoni borghese»³⁵⁶ produce i suoi effetti a partire dal 1817, allorché inizia a tradurre in napoletano il repertorio del veneziano: *Le smanie per la villeggiatura* in *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*, *Il ritorno dalla villeggiatura* in *Chi male se 'mmarca ogne viento l'annega, ossia Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja*; *Le avventure della villeggiatura* in *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*, *Il cambio dei bauli* in *Li quatte de Maggio*, *Il ventaglio* in *L'acqua zurfegna*, *La donna in quattro maschere* in *Lo vecchio che doppo muorto mette jodizio*, le *Baruffe chiozzotte* in *Li funnachere de lo Muolo Piccolo*.

Sugli orientamenti artistici del commediografo è forte il fascino esercitato dall'*Annella*, settecentesca commedia di Gennaro D'Avino,³⁵⁷ che Cammarano riduce e porta in scena con il titolo di *Annella tavernara di Portacapuana*. Grande e non sempre apprezzato estimatore di Goldoni, Cammarano inventa, inconsapevolmente, “la commedia di attualità”, poi gloria di Pasquale Altavilla,³⁵⁸ allorché compone, nel

³⁵² Ivi, p. 15.

³⁵³ F.C. GRECO, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, T. Pironti, 1995, p. XII.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992, p. 423.

³⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁵⁸ Cfr. *ibidem*. Cfr. S. FERRONE, *Il teatro napoletano. Edoardo Scarpetta, Salvatore Di Giacomo*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, VIII, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 1045-46: «Altavilla tentò il rinnovamento della commedia dialettale, inaugurando un nuovo corso. Dapprima inventò il personaggio ‘filosofico’ di Pascale Passaguaie, che accompagnandosi con la chitarra, pronunciava ridicolmente sentenze e spropositi. Non tardò a esordire come commediografo. Dopo i primi, falliti, tentativi di recuperare la commedia di costume, imboccò la strada di una drammaturgia minutamente cronachistica, imperniata sull'attualità spicciola, sulla restituzione di frammenti di quotidianità in chiave ironica. L'apertura del primo tronco di ferrovia tra Napoli e Castellammare di Stabia gli suggerì la *Juta a Castellammare pe' la strada de fierro* [...]. Il teatro altavilliano, pieno di notizie cittadine al pari dei fogli giornalistici coevi, piacque moltissimo, agevolando l'affermazione della commedia parodia». Cfr. E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Napoli, Gennarelli, 1922, pp. 97-118; A.G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., pp. 253-62; V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., pp. 456-81.

1831, *L'appassionata pe lu Ventaglio*, in cui satireggia il successo riscosso dall'opera giocosa *Il ventaglio*, riduzione del lavoro goldoniano, scritta da Domenico Gilardoni e musicata da Pietro Raimondi.

Conformatosi all'esempio goldoniano, Cammarano sempre più indaga, con divertimento, l'autentica natura dei caratteri partenopei, si adegua alla realtà, riproduce tipi naturali in ambienti veri, porta in scena la vita napoletana.³⁵⁹ Benché il modello sia ineguagliabile,³⁶⁰ l'esperienza della traduzione in napoletano del repertorio di Goldoni è esaurita, perché ormai insufficiente al nuovo percorso artistico e creativo intrapreso:

Doppo paricchie anne d'avè tradotte leberamente a lengua nosta lo 'mparegiabile Carlo Goldoni, so stuzzecato da l'amice a scrivere a capo mia commedie nove.³⁶¹

Nascono così «le commedie nove a lengua nosta»,³⁶² a cui Napoli offre numerosi spunti e argomenti:

[...] ca pe Napole addò te vuote e gire spontano l'argomiente a tutte ll'ore comme a l'aprile spontano li sciure.³⁶³

Archiviati il repertorio goldoniano e quello della commedia napoletana settecentesca, Cammarano si muove pionieristicamente nell'elaborazione della sua nuova drammaturgia in un territorio teatrale estremamente restio alle mutazioni e ai cambiamenti di genere:

[...] vaco, scrivo, concerto, e a farla corta lo prubbeco la sente, e la sopporta.³⁶⁴

Sono queste, per Di Giacomo, le commedie più riuscite di Cammarano, quelle «della nuova maniera»,³⁶⁵ numerose e di successo: *La festa de l'Archetiello*, *La mmalora de Chiaia*, *Lo sguizero mbriaco dint' a lo vascio de la siè Stella*, *Li cantastorie de lo Muolo*, *La scialata de tre don Limune a lo Granatiello*, *Lo bello Gasparro e basta così*, *Li mellunare a Chiazza Francese*, *Lo Casino a l'Arenella*

³⁵⁹ Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 241.

³⁶⁰ Cfr. F. CAMMARANO, *Vierze strambe, e bisbetice*, cit., p. 36: dice che, in confronto a Goldoni, egli si sente «un insetto».

³⁶¹ Ivi, p. 35.

³⁶² Ivi, p. 41.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Ivi, p. 40.

³⁶⁵ S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, cit., p. 396.

Pascalotto, La cuccuvaia de Porto, Li siggettare de la Pignasecca, Li duie pacchesicche nfurnate. In queste opere si concretizza, a inizio Ottocento, la più compiuta riforma della commedia dialettale napoletana, «riforma intesa soprattutto ad affollare la via deserta dell'arte scenica popolare di personaggi umani, liberati dalle vecchie fantasticherie, vestiti di panni moderni, mossi da passioni e da sentimenti naturali, in un ambiente che della vera fisionomia del nostro paese era coscienziosa e benevola riproduzione».³⁶⁶ Di Giacomo scorge, nelle commedie del Cammarano, «molta efficacia di colorito, semplice sceneggiatura, osservazione, se non profonda, piacevole, almeno, e diligente delle cose e degli uomini».³⁶⁷

Di Giacomo ritiene che al successo del Cammarano contribuirono, in misura rilevante, i suoi attori, che abbandonarono una recitazione di maniera a favore di un'espressività più naturale e di una pronuncia più vicina al napoletano parlato:

Un coefficiente necessario, importantissimo, capitale addirittura nell'opera di Filippo Cammarano, erano i suoi attori. Mirabile il loro modo di recitare [...] alle speciali e singolari qualità comiche de' suoi compagni Cammarano dovette principalmente il successo delle sue commedie popolane [...].³⁶⁸

Per Di Giacomo, a tal riguardo, risultano esemplari l'impegno e lo studio profusi dall'attrice Altigonda Colli nella preparazione del ruolo sostenuto nelle *Funnachere*:

[...] la romana passata dalla Fenice al San Carlino, preparò il suo debutto di caratterista, nelle *Funnachere*, con pellegrinaggi continui ai quartieri di Porto e di Pendino ove imparò la lingua e il costume della nostra gente, diventandovi pur, dopo breve tempo, di tutte e due cose padrona in tale maniera da meravigliare quanti l'avevano udita da prima, romaneggiare nell'antico repertorio semidrammatico. Or ella [...] interpretava meravigliosamente la nuova produzione artistica di Cammarano, colorendola ove mancasse di colore, drammatizzandola quando vi languiva il dramma, alitandovi per entro la passione e la verità.³⁶⁹

Anche l'arte comica di Cammarano, tuttavia, rivela, per Di Giacomo, due gravi limiti. Innanzitutto la messinscena si sostiene troppo su elementi extra-testuali come le qualità attoriali degli interpreti; in secondo luogo le commedie «sono improntate sempre alla moralità»,³⁷⁰ per cui appaiono, in tempi mutati, monotone e risentono

³⁶⁶ Ivi, p. 224.

³⁶⁷ Ivi, p. 223.

³⁶⁸ Ivi, p. 224.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ibidem*.

della vecchiaia dell'autore che, «avendole scritte sui tardi anni suoi, si trovò, in omaggio alla neve dei suoi capelli, a mutarle troppo spesso in ammonimenti».³⁷¹

Filippo Cammarano muore in miseria il 19 dicembre 1842. La riforma del teatro dialettale da lui intrapresa non trova epigoni e lo stesso commediografo era stato costretto ad allontanarsene inseguendo i gusti del pubblico e ripiegando sulla parodia degli spettacoli musicali. Il teatro popolare ritorna così «sulla via facile e fatale dell'esagerazione e della falsità».³⁷² Di Giacomo chiude il capitolo della *Cronaca* con un'efficace similitudine:

[...] il destino della commedia “nazionale” al San Carlino parve quel d'una meteora: luminosa l'apparizione, brevissimo il suo corso.³⁷³

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Ivi, p. 254.

³⁷³ Ivi, p. 225.