

Non ti pago! tra napoletanità e napoletaneria

Naoki KONDO

〈要約〉

都市ナポリを総体的に記述することの難しさについては、これまで多くの作家や知識人が言葉を残している。その数多い理由の一つとして、ラ・カープリアは、ナポリ人、ナポリ文化の本質に関わる *napoletanità* と、外国人から期待される「ナポリ人」というイメージを演じて見せる、ステレオタイプの *napoletaneria* という二種の性質が、そもそも一般のナポリ人のみならず、優れた作家にまで見受けられることを挙げている。

作家たちの中には、こうした *napoletaneria* を、あるいは注意深く避けながら、あるいは逆に巧みに利用することで、都市ナポリの描写に成功する者たちもいる。劇作家のエドゥアルド・デ・フィリッポはそうした人物の一人であり、本論考では彼の初期の喜劇『払わない!』 *Non ti pago!* (1940) を例に、ステレオタイプのナポリと本質的なナポリが、どのようにして喜劇の中で使用されているのかを分析する。

1. Descrivere Napoli

Descrivere la città di Napoli e scrivere su Napoli richiedono una buona dose di coraggio perché si “corre il rischio di ripetere il già detto”¹⁾. L'importanza di “scrivere su Napoli” è indiscutibile sia per denunciare i problemi della città, come è successo con l'eclatante caso *Gomorra*, sia per l'influenza che può esercitare proprio sulla stessa descrizione della città, nei suoi molteplici volti: letteratura, teatro, cinema e canzone. Non si può negare che queste due attitudini, descrivere Napoli e scrivere su Napoli, hanno avuto un legame sempre strettissimo, come risulta dagli scritti di Villari, Fucini e White Mario e dalle prime opere di Serao e Di Giacomo. Le riflessioni sullo scrivere, anzi descrivere la città di Napoli, però, non sono state così accorte fino al dopoguerra, o più precisamente fino alle *due Napoli* (1951) di Domenico Rea.

In questo articolo divenuto assai noto, Rea ripercorre la storia della letteratura napoletana moderna, facendone una narrazione basata sulla descrizione “vera” di Napoli. Secondo Rea, nonostante la lunga e ricca tradizione, la maggior parte degli scrittori napoletani non sono riusciti a dare una “vera” immagine della città.

Ciononostante, noi abbiamo il dubbio che tra la Napoli cantata, narrata, rappresentata e voluta dai suoi medesimi abitanti e la vera, vi corra una notevole differenza. Noi ritroviamo solo qualche gesto e qualche colore della Napoli vera in quella letteraria. La Napoli vera è, sì, più violenta, ma più storica e meritevole di comprensione. Tra le due Napoli c'è la medesima diffe-

renza che corre tra un oggetto fotografato e l'oggetto in sé.²⁾

Già nel 1884, una scrittrice apprezzata e criticata severamente da Rea, quale è Matilde Serao, solleva la questione analoga nel *Ventre di Napoli*.

Non sono fatte pel Governo, certamente, le descrizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della via Caracciolo, del mare glauco, del cielo di cobalto, delle signore incantevoli e dei vapori violetti del tramonto; tutta questa retorichetta a base di golfo e colline fiorite, di cui noi abbiamo già fatto e oggi continuiamo a fare ammenda onorevole, inginocchiati umilmente innanzi alla patria che soffre; tutta questa minuta e facile letteratura frammentaria, serve per quella parte di pubblico che non vuole essere seccata con racconti di miserie.³⁾

Ma le riflessioni di Rea sono molto più pungenti e implacabili: non risparmia Di Giacomo, Serao e Eduardo De Filippo, tre grandi riconosciuti scrittori. Rea, pur apprezzando il valore estetico di questi scrittori, specialmente di Di Giacomo, nega che hanno rappresentato la vera Napoli, attingendo dalla realtà.

Sembra incredibile che la Serao, la più grande scrittrice italiana, non abbia saputo trarre dal *Ventre di Napoli* un'opera che sapesse puntare direttamente alle cose come seppe fare Verga, che spogliò le cose del folklore siciliano e le rese nude e terribili.⁴⁾

È da notare che annoverando autori più fortunati in questo senso, Mastriani, Boccaccio e per certi versi anche Viviani, Rea usa l'espressione "una sintetica storia del nostro mondo"⁵⁾, e per l'*Andreuccio da Perugia* del Boccaccio, parla di "Napoli nella sua plastica verità e la sua gente incatenata a una omertà di interessi"⁶⁾. Intendendo dire con ciò che il Boccaccio la descrive non solo realisticamente, cosa che gli altri autori napoletani non hanno saputo fare, ma anche nella sua totalità.

La totalità e la verità, ossia la fedeltà alla realtà, saranno attribuiti anche a un poema pulcinellesco del Settecento, *Canzone di Zeza*, ugualmente apprezzato da Rea. Mettendo da parte per un attimo la verità, anche se costituisce l'oggetto della nostra ricerca, la totalità è un elemento fondamentale delle pulcinellate, i cui personaggi rappresentano quasi tutti gli strati sociali di Napoli. E l'inizio della storia del teatro napoletano moderno, dopo l'Unità, precisamente l'ultima fase di Petito e la fioritura di Scarpetta sarà la rinuncia a rappresentare la totalità di Napoli tramite l'abbandono della maschera di Pulcinella. Scarpetta, sulle orme di Petito, ha abolito Pulcinella e ha introdotto Felice Sciosciammocca, una maschera borghese senza maschera, con cui ha rappresentato soltanto una parte di Napoli, quella borghese o talvolta piccolo borghese. L'espedito di Scarpetta si può valorizzare come

moderno, ma nello stesso tempo mette in chiaro il limite della stessa arte moderna.

In ogni caso, anche se giustificassimo la strategia di Scarpetta, la rinuncia alla totalità, ci resta un altro problema che rende difficili le rappresentazioni di Napoli: i comportamenti degli stessi napoletani. Raffaele La Capria, nella sua *Armonia perduta*, sottolinea lo sviluppo e il limite della storia della “napoletanità”, strategia dei piccoli borghesi per esorcizzare l’infuriata plebe e sopravvivere dopo l’orrore della rivoluzione del ’99. La napoletanità è un’espressione disperata dei napoletani moderni per recuperare il mito dell’Armonia perduta, secondo cui Napoli era dominata dall’Armonia tra la Storia e la Natura, il Globale e il Locale. Per La Capria, le canzoni napoletane e le opere di Serao, Di Giacomo, Eduardo De Filippo fino ad arrivare ai suoi contemporanei come Rea, costituiscono le voci della napoletanità che cercano disperatamente di esprimere Napoli, anche linguisticamente. Interessante poi risulta il paragone che La Capria fa tra la “napoletanità” e la “napoletaneria”.

La napoletaneria è la degenerazione della napoletanità, mentre questa recita seria, dolente e nostalgica, quella “nasce invece dall’esibizionismo napoletanESCO, dalla ruffianeria”⁷⁾. Pur citando come esempio di questi due concetti, la napoletanità di Rea e la napoletaneria di Marotta, la distinzione non sarà così chiara come potrebbe apparire. La Capria afferma che è molto difficile far capire la distinzione tra “napoletanità” e “napoletaneria” a chi non è napoletano perché si è stabilito un tipo di intesa tra i napoletani e i non napoletani, come tra un attore e il suo pubblico; in un certo senso, somiglia molto ai comportamenti della gente di Osaka.

Anche se sa che la sua recita è pessima e non corrisponde affatto a quello che lui veramente è ma al suo peggio, egli sa che proprio quel peggio gli è richiesto dal pubblico dei non napoletani, ed è proprio quel peggio che tira l’applauso.⁸⁾

La difficoltà di questa distinzione viene esasperata se si ammette la possibilità della compresenza di napoletanità e napoletaneria in una stessa persona. La Capria fa notare che “in ogni napoletano possono convivere insieme la tradizione europea della grande Napoli, la napoletanità e la napoletaneria.”⁹⁾ Poiché potremmo definire la napoletaneria come un elemento caratteriale dei napoletani in quanto risponde a quello che ci si aspetta da loro, essa avrebbe diritto ad essere l’oggetto della rappresentazione culturale. Eppure anche questi comportamenti così quotidiani e reali implicano il pericolo di cadere nella banalità stereotipata quando vengono espressi nelle opere letterarie. Inoltre sarebbe difficile identificare la causa di questa banalità, se essa dipenda dalla qualità della napoletaneria degli autori o dai napoletani stessi, la cui verità, realtà, gli autori vorrebbero descrivere. In quest’ottica è assolutamente arbitraria la pratica di etichettare gli artisti: Eduardo e Viviani appartengono alla sfera della napoletanità, invece Marotta e De Crescenzo a quella della napoletaneria; Troisi, napoletanità e Made in Sud, napoletaneria; i primi album di Pino Daniele, quelli in cui osanna alla

“cazzimma”, di napoletanità e Nino D’Angelo dei tempi col caschetto, emblema della napoletaneria. Il problema non è così facile. Anche gli autori e gli artisti della napoletanità possono correre il rischio di degenerare, di cadere nella rete della napoletaneria.

In ogni caso, è indiscutibile l’efficacia di utilizzare degli elementi culturali napoletani per esprimere, in uno spazio limitato, la napoletanità. Tuttavia potrebbe sembrare una strategia rinunciare a descrivere Napoli nella sua totalità e inquadrare un solo aspetto, scegliendolo fra svariate possibilità. Serao e Eduardo De Filippo ne sono grandi maestri: essi hanno approfondito la napoletanità, trattandone vari aspetti. Attraverso le loro opere, anche se non in una in particolare, come è il caso di *Andreuccio* del Boccaccio, possiamo comprendere nei dettagli le varie sfumature della napoletanità.

L’elemento tipico napoletano che ha maggiormente colpito l’attenzione di Serao è sicuramente stato il Lotto e il mistero dei numeri. Lo si comprende leggendo il suo capolavoro *il Ventre di Napoli* in cui dedica ben due capitoli al Lotto; invece alla gastronomia napoletana, diffusa in tutto il mondo, e pertanto Luogo Comune assoluto di Napoli, riserva solo un capitolo. Un altro capolavoro, *Paese di Cuccagna*, è dedicato allo stesso tema e coinvolge il popolo miserabile e i borghesi in una medesima follia.

La fissazione per il lotto e i numeri vengono ritenuti Luogo comune dei napoletani anche nel famosissimo film *Nuovo Cinema Paradiso*, in cui chi compra e ristruttura il vecchio cinema distrutto dall’incendio, è un napoletano che ha vinto al gioco del lotto (un napoletano in Sicilia!). Si ricordi inoltre che nell’altrettanto noto film *Toto, Peppino divisi a Berlino* la conoscenza del significato dei numeri diventa la prova stessa di essere napoletano. Insomma, nonostante siano elementi che rappresentano efficacemente la napoletanità, bisogna far attenzione a non cadere nella banalità dello stereotipo folcloristico, laddove implicano la possibilità di finire con l’essere espressione di napoletaneria, mirando ad esprimere la napoletanità.

2. Non ti pago!

Anche Eduardo De Filippo scrisse una commedia sul fanatismo napoletano per il lotto, *Non ti pago!*. Pur mancando la figura dell’Assistito, immortalata nel romanzo di Serao, *Non ti pago!*, nel suo tentativo di descrivere la realtà quotidiana del mondo dei morti, è una commedia che ha estrapolato e analizzato l’essenza della cultura napoletana che regge il sistema del lotto e il mistero dei numeri.

Ferdinando Quagliolo, il protagonista, proprietario di un banco lotto, ogni settimana gioca i numeri, accumulando una grande quantità di biglietti, ma sempre senza successo. Il suo dipendente, Mario Bertolini, invece, ogni settimana vince qualcosa, e così un po’ alla volta arreda il suo appartamento, che era una volta di Ferdinando, con mobili lussuosi. È naturale che Ferdinando non lo guarda con simpatia, inoltre la sua unica figlia, Stella, è fidanzata con Mario. I due pensano seriamente di sposarsi, ma incontrano l’aperta ostilità di Ferdinando.

Quando poi Mario vince quattro milioni con una quaterna, la tensione tra i due esplode: Mario ha sognato il defunto padre di Ferdinando, don Saverio, che gli ha suggerito quattro numeri: uno, due, tre e quattro. Ferdinando sostiene come suo il diritto di legittimità dei numeri: “ha detto: Picceri’ giochete sti nummere. Perché mio padre accusi me chiammava: picceri’.”¹⁰⁾, e gli prende il biglietto minacciando “non ti pago!”. La trama si tesse intorno alla legittimità della vincita, il recupero del biglietto, coinvolgendo tutti i personaggi.

Dalla ostinatezza di Ferdinando, possiamo dedurre che la mania napoletana per il lotto è riconducibile non solo a quella per la speculazione o per la miseria; ma è anche, anzi specialmente, una caratteristica fondamentale della cultura napoletana: il rapporto con il mondo dei morti, che regge la follia e il suo sistema.¹¹⁾ Per i napoletani, il mondo dei morti è quello della verità, come sostiene apertamente Ferdinando nell’atto secondo: quindi i morti, vivendo nel mondo della verità, sarebbero inevitabilmente conoscitori della verità e, in questo caso, dei numeri vincenti. Ai morti, però, è vietato comunicare la verità, i numeri, direttamente ai vivi. Così, tutto quello che succede nella vita quotidiana, tutto quello che vediamo ogni giorno, in particolare nei giorni precedenti all’estrazione, dovrebbe essere una sorta di messaggi dal mondo dei morti per i vivi: la pioggia, le nuvole, un incidente, una lite, un cane, un gatto, un omicidio, la morte di una persona cara, una fuga d’amore ecc. È ovvio che non si può giocare al lotto con i fatti, le persone o le cose in sé. Bisogna interpretarli e per farlo è necessaria una specifica conoscenza, che non può essere acquisita da tutti, ma solo da taluni intermediari, esperti dei numeri, i cosiddetti “assistiti”, che la Serao descrisse minuziosamente, o tramite la Smorfia, un’enciclopedia che spiega la combinazione dei fatti con i numeri. All’inizio del primo atto lo strano comportamento di Ferdinando e di Aglietello, suo assistente o “uomo di fatica”, che ogni notte salgono sul tetto per osservare le nuvole alla ricerca di numeri da giocare, suscita il sospetto della loro colpevolezza per l’avvelenamento del cane dei vicini. Verrebbe da dubitare sulla lucidità del loro senno; eppure conoscendo profondamente la tradizione culturale napoletana, non li si può accusare di pazzia, anzi risultano semplicemente buffi, delle macchiette e come tali suscitano il riso, finché rimangono entro certi limiti.

Uno dei motivi del successo di questa commedia è il netto ed estenuante contrasto tra Ferdinando, molto napoletano che crede ciecamente nel lotto e nel mistero dei numeri, e Mario Bertolini che vince sempre nonostante il suo scetticismo, in più questo contrasto viene marcato dall’antipatia reciproca, anche personale. Il contrasto comporta non solo l’effetto comico, che talora sfiora il grottesco, ma anche la tensione drammatica della commedia. Nel primo periodo, quando Eduardo ha concepito questa commedia, nella sua compagnia c’era anche Peppino De Filippo, suo fratello, a cui è stato ispirato il personaggio Mario. Se si pensa che Mario fosse interpretato da Peppino, con la sua comicità ilare tipica della commedia dell’arte, e Ferdinando da Eduardo, con il suo modo realistico di recitare, che si esprime egregiamente nella famosa “pausa”, il loro contrasto

diviene quello tra due mondi teatrali, sociali, di caratteri.

Tuttavia se ci si fosse limitati solo a questo, *Non ti pago!* avrebbe corso il pericolo di cadere nella banalità stereotipata, nella napoletaneria. Ferdinando, del resto, fanatico del lotto e del culto dei numeri, che crede che il mondo dei morti sia una realtà, rappresenta il tipico popolo napoletano, come precisa Eduardo stesso nella didascalia: “vero tipo di popolano napoletano”¹²⁾. Pur essendo un tipico popolano napoletano, però, Ferdinando oltrepassa il limite imposto dalla società stessa, viola la regola da rispettare per continuare a fare parte del sistema sociale, infine viene considerato come una persona “diversa” da quasi tutti gli altri personaggi.

Nel secondo atto, si presenta l'avvocato Strumillo chiamato da Ferdinando per denunciare Mario Bertolini. Strumillo, rappresentante della legge, non riesce a comprendere i pensieri dei popolani napoletani rappresentati distortamente da Ferdinando. Da qui nasce l'equivoco comico, al punto da sembrare surrealistico, e mostra l'assurdità della cultura napoletana davanti alla legge.

STRUMILLO Voi non mollate. Questo Mario Bertolini deve essere pazzo senza dubbio. Il biglietto lo avete voi, ritiratevi il premio e chi s'è visto s'è visto.

FERDINANDO E no, perché si è messo d'accordo con mia moglie e mia figlia: dicono che il biglietto l'ha giocato lui con i soldi suoi.

STRUMILLO Invece lo avete giocato voi.

FERDINANDO No, l'ha giocato lui.

STRUMILLO E allora?

FERDINANDO Ma i numeri glieli ha dati mio padre in presenza di don Ciccio il tabaccaio.

STRUMILLO Ah! Ho capito! Allora l'ha giocato lui con i soldi vostri.

FERDINANDO No, con i soldi suoi.¹³⁾

Ma venuto a sapere la situazione reale, l'avvocato Strumillo ricusa freddamente la richiesta di Ferdinando con un italiano corretto che contrasta bruscamente con il napoletano di Ferdinando, accentuando l'incompatibilità dei due mondi.

STRUMILLO Sentite, ma io non posso portare in Tribunale l'anima di vostro padre, il mistero e la fantasia. In Tribunale si portano documenti e carta bollata. Voi avrete tutte le ragioni possibili, ma il Giudice non può correre appresso al mistero dell'anima. Io vi consiglio di restituire il biglietto al legittimo proprietario, e di accettare le centomila lire che vi ha promesso. E con questo me ne vado perché ho da fare.¹⁴⁾

L'incomprensione dei pensieri e dei comportamenti di Ferdinando da parte dell'avvocato non è

dovuta all'eccesso del protagonista; anche se fosse rimasto nel limite imposto dalla società, sicuramente sarebbe stato giudicato alla stessa maniera. Così le opinioni ispirate al troppo buon senso di Strumillo, in confronto con quelle eccentriche di Ferdinando, potrebbero risultare anch'esse eccessive e far apparire la sua figura alquanto ridicola.

Un altro personaggio chiamato in causa per persuadere Ferdinando, è il prete Raffaele, rappresentante del mondo clericale. Dato che la Chiesa cattolica non ammette tradizionalmente il gioco del lotto, basato sulla cultura pagana del mistero dei numeri¹⁵⁾, l'atteggiamento di Raffaele riguardo alla "pazzia" di Ferdinando potrebbe essere compatibile. Le cose, invece, non sono così semplici. Bisogna infatti ricordare che, nella cultura sociale del lotto, viene attribuito al prete in generale e al monaco in particolare, il ruolo di mediatore tra il mondo dei vivi e quello dei morti, e ritenuto pertanto conoscitore del segreto dei numeri, e esposto per questo spesso ai pericoli della vita¹⁶⁾. Pertanto la bonarietà di questo prete appare più significativa di quanto sembra. Infatti Ferdinando, come vediamo nella sua battuta dell'atto secondo, "giacché ci troviamo a parlare di anime, ne possiamo parlare seriamente perché voi ne siete conoscitore." sembra che aspetti dal prete Raffaele in quanto mediatore tra i due mondi, un po' di comprensione per l'accaduto.

I due comportamenti, in un certo senso di "intermediari", anche se in modi diversi l'uno dall'altro, prendono distanza dalla tradizione della cultura napoletana popolare. Questa distanza, a parte quella di Strumillo, che appare molto naturale visto che quello che rappresenta, e a cui partecipano anche tutti gli altri personaggi tranne Carmela, un'altra tipica popolana napoletana che incoraggia Ferdinando, rende relativa la cultura tradizionale napoletana. In questa maniera, Eduardo schiva la rete banale dello stereotipo, descrizione del folklore napoletano, diciamo "napoletaneria", e riesce a rappresentare la vera società partenopea. Lo rende possibile, ripeto, la posizione estrema di Ferdinando che a sua volta con i suoi eccessi distanzia gli altri personaggi dal canone della vita quotidiana e li avvicina al mondo prosaico.

Per questa sua intransigenza, caparbieta, Ferdinando che affronta quello che è un mondo ingiusto secondo lui, ma anche secondo la tradizione napoletana, viene paragonato ad Aiace della tragedia greca, che muore da solo, cieco nelle sue credenze, al cospetto di un mondo e di un destino ingiusti¹⁷⁾. Eduardo stesso sostiene la sua tragicità dichiarando che *Non ti pago!*, che è forse una delle sue opere più comiche se non addirittura farsesca, sia la più tragica: "una commedia molto comica che secondo me è la più tragica che io abbia scritto."¹⁸⁾ E successivamente paragona Ferdinando a Shylock del *Mercante di Venezia*.¹⁹⁾ Il comportamento di Ferdinando che nel terzo atto ribadisce "ma sempre fantasia che lavora", utilizzando l'espressione del prete del secondo atto, rievoca la rivendicazione di Porzia con "una libbra di carne" senza una goccia di sangue cristiano.

La situazione, però, ha una svolta nel terzo atto. Alla fine del secondo atto, Ferdinando disperato ed esasperato, rivolgendosi al padre defunto, invoca sventure per l'avversario, Mario Bertolini, se la

vincita al lotto dovesse spettargli.

Papa, 'o 'i' ccanno 'o biglietto . . . Io ce 'o dongo. Però si 'e sorde nun le spettano, si 'o suonno era 'o mio, tu staie o munno 'a verità . . . Nun se n'adda vedé bene . . . L'he 'a fà passà quattro milioni di guai . . . Ogni soldo na disgrazia, comprese malattie insignificanti, malattie mortali, rotture e perdite di arti superiori e inferiori; peste e culera, friddo e miseria, scaienza e famma dint' 'a casa 'e Bertolini fino a settima generazione . . .²⁰⁾

Nel terzo atto, pare che la “maledizione” si realizzi: Bertolini è investito da tante sciagure: mentre torna da casa di Ferdinando, cade dalle scale, si frattura un braccio e viene ricoverato in ospedale; intanto i ladri entrano nel suo appartamento e lo incendiano; perduto tutto, si reca in banca per ritirare i quattro milioni, ma preso per ladro viene arrestato. Mario Bertolini, in preda alla paura, si presenta a casa di Ferdinando e restituisce il biglietto, sbezzicando “io non voglio morì . . . Io so' giovane, nun voglio morì. Io stu biglietto nun m' 'o piglio . . . 'E sorde nun 'e vvoglio”²¹⁾.

A credere al compimento della “maledizione” non è solo Mario, tutti i personaggi che stavano dalla sua parte accorrono da Ferdinando e lo implorano di ritirarla; persino l'avvocato Strumillo che si era beffato della cieca intransigenza del protagonista, sostenendo “In Tribunale si portano documenti e carta bollata”. Essendosi realizzata la maledizione, o almeno così appare a tutti i personaggi, la cultura tradizionale napoletana, una volta abborrita da tutti, ritorna a dominarli. È una situazione comica a rovescio, ma nello stesso tempo molto grottesca. È significativo che Strumillo, palesamente turbato, si esprime in napoletano abbandonando l'italiano burocratico, come se fosse confuso anche linguisticamente.

Giesù, chillu pover'ommo è nu mese ca nun ave cchiù che passà. Se solo pensa 'e se ritirà 'e solde d' 'a vincita, come suo diritto, passa nu guaio.²²⁾

Ferdinando, però, davanti a questa situazione a lui favorevole, reagisce inaspettatamente in modo indifferente, tanto che c'è uno scambio delle parti riguardo alla credenza della superstizione. Così, acconsente alle richieste degli altri di ritirare la maledizione, non senza concludere con le parole del prete Raffaele del secondo atto: “ma sempre fantasia che lavora”. A Strumillo, che alla fine ritorna al suo ruolo di uomo di legge e cerca di ricostruire tutto l'accaduto fino alla maledizione, Ferdinando, incredibilmente oggettivo, forse l'unico personaggio oggettivo in questa scena, glielo conferma, ma con la riserva dei “se”.

STRUMILLO Non è forse vero che vi siete rivolto all'anima di vostro padre?

FERDINANDO Ca “se” . . . che cosa? Si ‘e sorde nun le spettano, si ‘o suonno era ‘o mio l’hè a fà passà quattro milioni di guai. Allora ‘o biglietto è ‘o mio . . . allora aggio ragione io? E poi, mi sono rivolto all’anima di mio padre perché la maggioranza crede proprio quello che voi avete creduto.²³⁾

Siamo lontani dalla coralità unanime del romanzo di Serao, dove accorrono tutti gli strati dei napoletani anche se ciascuno con le proprie ragioni; i personaggi di *Non ti pago!* cambiano atteggiamento verso le credenze popolari a seconda della situazione, ognuno è pronto a attaccarsi e distaccarsi: infine tutti ci credono e nello stesso tempo sono in grado di prenderne distanza. La tradizione domina la società e allo stesso tempo schernisce questo tipo di comportamenti, Eduardo De Filippo, forse meglio di Serao, è riuscito a liberarsi dalla trappola di napoletaneria, e a descrivere la società napoletana superando il rischio dei Luoghi comuni in senso negativo.

BIBLIOGRAFIA

- De Filippo, Eduardo (1986) *Lezioni di teatro*, Torino, Einaudi.
 (2000) *Non ti pago!*, in *Teatro vol. I*, Milano, Mondadori (la prima rappresentazione 1940).
 La Capria, Raffaele (1999) *L'armonia perduta, Una fantasia sulla storia di Napoli*, Milano, Rizzoli (ediz. orig. 1986).
 Macry, Paolo (1997) *Giocare la vita, Storia del lotto a Napoli tra Sette e Ottocento*, Roma, Donzelli Editore.
 Rea, Domenico (2005) *Le due Napoli*, in *Opere*, Milano, Mondadori (ediz. orig. 1951).
 Scafoglio, Domenico (2000) *Numeri, il gioco del lotto a Napoli*, Napoli, L'Ancora del mediterraneo.
 Scarpetta, Eduardo (1982) *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Savelli (ediz. orig. 1922).
 Serao, Matilde (2002) *Il ventre di Napoli*, Roma, Avagliano (ediz. orig. 1884).
 Viviani, Vittorio (1969) *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida.

注

- 1) Rea, *Le due Napoli*, p. 1333.
- 2) Ibidem.
- 3) Serao, *Il Ventre di Napoli*, p. 41.
- 4) Rea, *op. cit.*, p. 1338.
- 5) Ivi., p. 1343.
- 6) Ibidem.
- 7) La Capria, *L'Armonia perduta*, p. 48.
- 8) Ibidem.
- 9) Ivi., p. 50.
- 10) De Filippo, *Non ti pago!*, p. 1282.

- 11) Cfr. Scafoglio, *Numeri*.
- 12) De Filippo, *op. cit.*, p. 1264.
- 13) Ivi., p. 1281.
- 14) Ivi., p. 1285.
- 15) Cfr. Scafoglio, *op. cit.* pp. 27-30.
- 16) Ivi., pp. 58-61.
- 17) Paola Quarenghi, *nota storico-teatrale*, in De Filippo, *Teatro*, p. 1234.
- 18) De Filippo, *Lezione di teatro*, p. 92.
- 19) Ivi., p. 108.
- 20) De Filippo, *Non ti pago!*, p. 1296.
- 21) Ivi., p. 1306.
- 22) Ivi., p. 1302.
- 23) Ivi., p. 1305.