Armando ROTONDI
(IAB – Institute of the Arts Barcelona)

Per la definizione di un canone teatrale-letterario italiano contemporaneo (con particolare risalto a Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo)

Abstract: (For the Definition of a Contemporary European and Italian Theatre-Literary Canon [with a Focus on the Italian Case of Luigi Pirandello and Eduardo De Filippo]) Harold Bloom has promoted an idea of the Western Canon in literature and culture, which has an implicitly political value, aimed at demonstrating Anglophone supremacy, first British and then American. Bloom's Canon has a main prejudice at its base, considering as an absolute assumption the centrality of William Shakespeare as the only fundamental pillar of literature and culture in Western world. Despite the centrality of Shakespeare, the debate on a theatrical-literary canon is underestimated compared to the general debate on Canon. This is due to the implicit difficulty of theatre, at the same time literature and performing art, with the coexistence of literary-linguistic elements and others who look at the mise-en-scene. My contribution therefore focuses, from a theoretical point of view, on the elements to look at in defining a theatrical canon (literature and staging), dwelling on the Italian case. First of all, analysing the Italian case, I will consider Luigi Pirandello as the centre of an Italian Theatre Canon in the first half of the 20th century, despite authors, as Roberto Bracco, who at that time seemed to have more national and international resonance; then Eduardo De Filippo, noting that, in the second half of the last century, the core of the Italian Theatre Canon corresponded to the Regional Canon in the figure of Eduardo.

Keywords: Harold Bloom, William Shakespeare, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Western Canon, Literary Canon, Theatre Canon

Riassunto: Harold Bloom, pur opponendosi ufficialmente alla politicizzazione della letteratura data da quelle che lui definisce "Scuole del risentimento", promuove una idea di canone letterario e culturale occidentale che ha implicitamente un valore politico, teso a dimostrare la supremazia anglofona, prima britannica e quindi americana. Si tratta di un Canon ruota intorno all'idea della centralità di William Shakespeare come perno della letteratura e della cultura. Pur partendo da Shakespeare, il dibattito su di un canone prettamente teatrale-letterario è sottostimato rispetto al dibattito del canone in genere. Ciò è dovuto alla difficoltà implicita della materia vista nello stesso tempo come letteratura e arte performativa, con quindi la coesistenza di elementi prettamente letterari-linguistici ed altri che guardano all'aspetto della messa in scena e della fortuna dei testi sotto questo punto di vista. Il contributo si sofferma quindi), soffermandosi sul caso italiano. Si prenderà in considerazione prima Luigi Pirandello come centro di un canone teatrale italiano nella prima metà del '900, anche a discapito di autori, come Roberto Bracco, che all'epoca sembravano avere maggiore risonanza nazionale e internazionale; quindi Eduardo De Filippo, notando come il centro del canone teatrale italiano va a corrispondere, nella figura di Eduardo, con quello del canone regionale. speaking countries?

Parole-chiave: Harold Bloom, William Shakespeare, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Canone Occidentale, Canone letterario, Canone teatrale

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

Un premessa necessaria: breve definizione del Canone Occidentale

Articolato e noto è il dibattito sul Canone letterario, che si è dimostrato particolarmente acceso tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento a partire dagli Stati Uniti e che trova un suo primo culmine con la pubblicazione nel 1994 di *The Western Canon* da parte di Harold Bloom[1], tappa fondamentale nella messa in discussione del modello di integrazione e di *melting pot*.[2]

Prima di soffermarci nello specifico del nostro argomento, ovvero la possibilità di un canone teatrale italiano contemporaneo, è necessario brevemente indicare quali sono gli elementi che identificano un canone. Secondo la definizione di Fausto Curi[3], con canone letterario si intende una struttura legislativa, un insieme di norme stilistiche incarnate solo in alcuni autori e che nasce in momenti particolari nella storia di una civiltà letteraria ed esattamente quando la civiltà letteraria avverte il bisogno di rendere permanente la propria autocomprensione con l'elaborazione di alcune regole. Fondamentale, nella definizione di Curi, è il principio settario su cui si basa il canone e che vede un processo di inclusione ed esclusione, seppure non definitivo (alcuni autori o opere inclusi nel canone ne possono poi essere esclusi e viceversa).

Altro aspetto essenziale nella definizione di un canone sono quei valori che vi si ritrovano e che danno forma identitaria alla società che lo stila. So tratta di valori che prendono in considerazione *ethos* e *ethnos*, con modelli di rappresentazione della realtà sia esterna che interiore forniti dagli autori e dalle opere del canone. Da un punto di vista stilistico ed estetico, il canone è l'elenco di quegli autori e di quelle opere – definibili come "classici", discorso su cui si tornerà a breve – con cui ogni nuovo autore si deve confrontare.

Tornando al già citato e celebre *The Western Canon*, Harold Bloom, pur opponendosi ufficialmente alla politicizzazione della letteratura data da quelle che lui definisce *School of Resentment* ("Scuole del risentimento"), promuove una idea di canone letterario e culturale occidentale che ha implicitamente un valore politico, teso a dimostrare la supremazia anglofona, prima britannica e quindi americana.

Pubblicato nel 1994, durante il periodo delle cosiddette "Canon wars" – che vede i contributi di John Guillory, Bernard Knox, Lizbeeth Goodman, W.R. Owens, Trevor Ross e altri[4] –, *The Western Canon* è una rassegna e una analisi delle maggiori opere letterarie di Europa e Americhe sin dal XIV secolo. Qui, Bloom si concentra su 26 opere/autori che devono essere considerate rappresentative sia della loro nazione e tradizione letteraria che del Canone Occidentale in genere[5]. In aggiunta, il volume

1. Cfr. BLOOM, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and the School of the Ages*. San Diego: Harcourt Brace.
2. Cfr. DOMENICHELLI, Mario. 2009. *Il Canone letterario europeo*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare.* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana "Treccani", p. 65.
3. Cfr. CURI, Fausto. 1997. *Canone e anticanone: studi di letteratura*. Bologna: Pendragon.
4. Si vedano nello specifico: GUILLORY, John. 1993. *Cultural capital the problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press; KNOX, Bernard. 1994. *The oldest dead white European males and other reflections on the classics*. New York: Norton; OWENS, W. R., GOODMAN, Lizbeeth. 1996. *Shakespeare, Aphra Behn, and the Canon*. New York: Routledge; ROSS, Trevor. 1998. *The making of the English literary canon from the Middle Ages to the late eighteenth century*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
5. I 26 autori originari analizzati da Bloom sono: William Shakespeare, Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer,

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

include anche una lista di autori e opere occidentali che Bloom considera membri permanenti del canone letterario, partendo questa volta dal mondo letterario classico.

Ufficialmente, Bloom stila il proprio canone di autori e opere rappresentative partendo da un prospettiva esclusivamente estetica o di valore letterario in termini "assoluti", mettendo in discussione ciò che definisce la "School of Resentment", ovvero quelle scuole di critica letteraria – ad esempio di stampo marxista, decostruttivista o lacaniana – che hanno acquisito rilievo crescente dagli anni Settanta in poi del XX secolo e che, secondo Bloom, sono concentrati quasi esclusivamente nel dibattito politico e nell'attivismo a discapito del valori estetici delle opere. Secondo la "School del Resentment", il canone è politicamente antidemocratico con l'esclusione, ad esempio, di autori o opere rappresentativi di minoranze, laddove gli autori tramandati sono semplicemente portavoce dell'ideologia più forte.

Bloom vorrebbe invece spogliare la critica letteraria, da questi elementi politici, ma in realtà è proprio qui che si ritrova la contraddizione del Canone Occidentale da li proposto. Si tratta di un canone che ha un pregiudizio di base, e che, come nota Asor Rosa, ruota intorno all'idea della centralità di William Shakespeare come perno della letteratura e della cultura. Il canone occidentale di Bloom è, infatti, contemplato da un punto di vista – culturale e politico – angloamericano. Il problema, centrale dal punto di vista della storia del canone occidentale, è quello del succedersi, per varie cause, sinergie, o semplicemente forze inerziali, delle egemonie culturali e linguistiche, problema questo che Bloom non pone. A Bloom non interessa, infatti, alcuna restituzione della verità storica, ma preme definire una prospettiva di filosofia della storia. Egli vuole, in altre parole, disporre i suoi materiali, escludendone altri, sviluppando una idea della letteratura come preparazione all'avvento della democrazia, che è ovviamente americana, e dell'età democratica che è interamente anglosassone.

Il volume tuttavia pone un altro aspetto, non teorizzato per la prima volta da Bloom ovviamente, ma ascrivibile sino ai tempi della *Weltliteratur* goethiana: la possibilità di un canone comune occidentale, che inglobi il Canone letterario europeo. Il Canone europeo vede, quindi, quei temi comuni, emblemi, simboli, generi di scrittura, in una sola parola una "tradizione" europea nella quale è possibile riconoscersi in un linguaggio comune pur espresso in diversi idiomi. Come, ad esempio, dimostrano ampiamente le storie e antologie di letteratura italiana per le scuole superiori – si considerino, a titolo esemplificativo, *Il materiale e l'immaginario*, 1979-1995, di Remo Ceserani e Lidia De Federicis o *La scrittura e l'interpretazione*, 1999, di Romano Luperini e Pietro Cataldi, insegnare una letteratura nazionale significa pensarla nel quadro di riferimento della tradizione e della storia d'Europa e d'Occidente, in un clima di superamento dei nazionalismi.

Il Canone italiano, facendo nostro quanto scrive Mario Domenichelli, ha una struttura particolare che si declina in modo ternario[6]. Si pensi a Dante, Petrarca, Boccaccio. Secondo Asor Rosa[7], alla formazione di un canone più che una nozione

Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, Molière, John Milton, Samuel Johnson, Johann Wolfgang von Goethe, William Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, Lev Tolstoj, Henrik Ibsen, Sigmund Freud, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Samuel Beckett.

6. DOMENICHELLI, Mario. 2009. *Il Canone letterario europeo*… cit., pp. 65-76.

7. ASOR ROSA, Alberto. 2000. "Il canone della letteratura italiana", in *Emsf*, 02/06, online: http://www.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

astratta di classico provvede una considerazione più attenta e circostanziata degli aspetti della qualità di un'opera. L'accento si deve porre su quel "gène" nazionale che emergerebbe inevitabilmente nella formazione di un canone dei classici della letteratura. Nel caso italiano, Asor Rosa suggerisce di definire un "genus italicum" caratterizzato proprio dalla mancanza di egemonia di un centro culturale, linguistico e politico, intorno al quale si organizzano le varie manifestazioni della letteratura nazionale.

Nello sviluppo di un'autoconsapevolezza culturale e letteraria unitaria, a partire dalle origini, è possibile tracciare una linea unitaria e abbastanza omogenea da Dante fino ai primi decenni del secolo sedicesimo, momento in cui vengono a mancare i fondamenti della precedente tradizione culturale e se ne comincia a creare un'altra.

Canone teatrale italiano: Pirandello, l'autore fagocitante

Ritornando a Bloom, si prenda in considerazione la centralità di Shakespeare. Partendo da questa centralità, e anzi nonostante la centralità di Shakespeare, il dibattito su di un canone prettamente teatrale-letterario è sottostimato rispetto al dibattito del canone in genere. Ciò è dovuto alla difficoltà implicita della materia considerata nello stesso tempo come letteratura e arte performativa, con quindi la coesistenza di elementi prettamente letterari-linguistici ed altri che guardano all'aspetto della messa in scena e della fortuna dei testi sotto questo punto di vista.

Anna Barsotti e Anna Maria Cascetta, nella collana da loro curata dal titolo "Canone Teatrale" per ETS, forniscono testi che considerano facenti parte di un possibile canone teatrale europeo. Tuttavia gli autori proposti spaziano da Victor Hugo a Henrik Ibsen – sicuramente al centro di un ipotetico canone teatrale e che identifico come l'inizio della drammaturgia contemporanea, laddove Alfred Jarry e l'*Ubu roi* sono il principio del teatro contemporaneo –, sino a Luigi Pirandello e Eugene Ionesco, passando per Scipione Maffei, non fornendo però elementi davvero organici che possano definire i criteri di un canone teatrale[8].

La difficoltà nell'identificare un Canone teatrale risiede, come detto, nella natura molteplice del testo teatrale che non è solo letterario ma vive un'esistenza il più delle volte necessaria sul palcoscenico. Quindi non sono solo autori, ma anche *practitioners* i quali molte volte prendono il sopravvento sugli autori nell'immaginario di un ipotetico canone. In questo senso è essenziale il punto di vista di chi stila il canone – che agirà sempre in termini di inclusione ed esclusione ma con una visione necessariamente parziale.

Konstantin Stanislavskij potrebbe avere più valore di Ibsen per il regista che

emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=499 [ultimo accesso: 10/06/2017)

8. I volumi pubblicati nella collana "Canone teatrale europeo" da Anna Barsotti e Annamaria Cascetta per ETS sono: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello a cura di Annamaria Cascetta; *Merope* di Scipione Maffei, a cura di Stefano Locatelli; *La Cantatrice chauve* di Eugène Ionesco, a cura di Alessandro Pontremoli; *Hernani* di Victor Hugo, a cura di Giovanna Bellati; *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, a cura di Franco Perrelli; *La Dame aux Camélias* di Alexandre Dumas fils, a cura di Marisa Verna; *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams, a cura di Stanley E. Gontarski, tradotto da Gerardo Guerrieri; *Reigen / Girotondo / La Ronde* di Arthur Schnitzler, a cura di Gabriella Rovagnati; *Faust I* di Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Maria Franca Frola, tradotto da Maria Franca Frola; *Antigone* di Sofocle, a cura di Luigi Belloni; *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, a cura di Arianna Frattali; *Le Tartuffe ou l'Imposteur* di Molière, a cura di Davide Vago; *Zaire* di Voltaire, a cura di Vincenzo De Santis e Mara Fazio; *Armide* di Philippe Quinault (libretto) e Jean-Baptiste Lully (musica), a cura di Filippo Annunziata.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

stila un proprio canone e Anton Čechov maggiore importanza di altri non per la sua drammaturgia in sé, quanto per il rapporto avuto con Stanislavkij e così via.

La centralità di Shakespeare nel Canone di Bloom – un canone che, ripeto, è politico – non ha consentito lo svilupparsi di un Canone teatrale ufficiale che riguardi i testi e questo, da un punto di vista letterario, va ritrovato nei repertori dei teatri e quindi guarda prevalentemente a quegli autori che, al di là del valore letterario, hanno avuto una fortuna scenica acclamata. Si pensi alla lista degli autori in repertorio nella sua storia novecentesca stilata dal National Theatre di Londra, che include quindi drammaturghi ma anche titoli di opere specifiche.[9]

Nel caso italiano, interessante notare come per il teatro, o meglio per la letteratura teatrale, il sistema ternario avanzato da Domenichelli non funzioni veramente, ma si passi genericamente a un dualismo che prende in considerazione Goldoni e Pirandello o, nel caso del teatro contemporaneo, Pirandello e De Filippo. Ovviamente, si riconosce la presenza di altri autori canonici – sicuramente Ruzante, Ariosto, Tasso, Gozzi, Alfieri, i grotteschi – ma la loro canonicità guarda prevalentemente al loro spessore da un punto di vista dello studio accademico, dimenticando l'altro aspetto di resa e fortuna scenica acclarata. In questo senso, si può affiancare Machiavelli con *La mandragola* e, per il teatro novecentesco, Dario Fo.

Si consideri ora Pirandello. Pirandello può essere definito, da un punto di vista del canone letterario-teatrale italiano, come l'autore fagocitante che ha azzerato scenicamente gli autori a lui contemporanei, in parte posteriori, sicuramente precedenti. Al di là degli acclarati e indubbi meriti del teatro pirandelliano, la canonicità fagocitante di Pirandello si deve sicuramente contestualizzare in un ambito che va al di là del suo valore letterario e teatrale, ma anche nel dibattito sul teatro vecchio e nuovo, oltre che per motivi politici (come anche per Eduardo De Filippo). Si veda infatti Luigi Pirandello come centro di un canone teatrale italiano nella prima metà del Novecento, anche a discapito di autori, come Roberto Bracco, che all'epoca sembrava avere maggiore risonanza nazionale e internazionale[10].

La creazione di un Canone teatrale novecentesco in Italia è inscindibile infatti da quella polemica tra "teatro vecchio" e "teatro nuovo" portata avanti, ad esempio, da Adriano Tilgher nel dualismo Bracco-Pirandello[11], ma anche da altri critici come Piero Gobetti e Silvio D'Amico, di cui si ricordi la polemica, oltre che con lo stesso Bracco, anche con Marco Praga. Praga, in una lettera si lamenta, infatti delle critiche ricevute da D'Amico, su *La porta chiusa* (1913) messa in scena con Eleonora Duse e soprattutto

9. Si consideri a tal proposito, a mo' di esempio, la lista di riferimento stilata da Henneth Tyne per il National Theatre nel giugno 2004 e che suddivide le opere e gli autori rappresentati nelle seguenti categorie: Greek; Roman; Mediaeval to 1550; Jacobethan (except Shakespeare); Shakespeare; Spanish and Italian Golden Age; French Golden Age; English Restoration; English 18th Century; Foreign 18th Century; Romantic Period; Victorian English (except Shaw); Victorian Russian and Scandinavian; Other Foreign Victorian; Shaw; Edwardian English (1900-1920); Edwardian Foreign (1900-1920); Irish to 1950; English (1920-1950); French and Mediterranean (1920-1950); Other European (1920-1950); American (1920-1950); Since 1950; Oriental (all Periods).

10. Cfr. ROTONDI, Armando. 2010. *Roberto Bracco e gli "-ismi" del suo tempo. Dal Wagnerismo all'Intimismo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

11. Cfr. TILGHER, Adriano. 1928. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, pp. 49-84.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

si lamenta dell'accusa di essere l'ultimo esponente della commedia borghese, genere oramai anacronistico[12]. D'Amico, in un articolo di risposta, afferma che, con commedia borghese, non si intendeva dare alcuna definizione teorica né inventare un nuovo genere drammatico, riferendosi a supposti canoni artistici, ma fare piuttosto riferimento alla nuova società borghese italiana fiorita tra fine Ottocento e inizio Novecento, che aveva dato luogo ad un'arte, e conseguentemente anche un teatro, con caratteri non propriamente nazionali, ma regionali. Per D'Amico la commedia borghese non è ancora definitivamente morta, ma sta per morire, poiché, dopo la Grande Guerra, lo spirito italiano risulta radicalmente mutato. Ciò non significa che tutta la vecchia arte e tutto il teatro vecchio siano morti, poiché ci sono capolavori che resistono e che dimostrano, al di là di aspetti convenzionali, di avere elementi imperituri. Ancora in un articolo, *Teatro vecchio e nuovo. A Marco Praga e a Lucio D'Ambra*,[13] D'Amico ribadisce quanto già espresso, ovvero che il riferimento non era a testi genericamente borghesi, che potrebbero comprendere una molteplicità di autori da Molière a Balzac, ma a commedie rappresentanti una determinata borghesia. Il conseguente tramonto di un modo vecchio di far teatro, corrispondente a una cultura positivista e al gusto della riproduzione del vero, avviene per cause storiche e non è più sentito dalle generazioni a lui attuali.

In questo contesto si pone anche il contrasto tra "teatro vecchio" (ad esempio Bracco, ma anche Praga, Giuseppe Giacosa o Sabatino Lopez) e "teatro nuovo" (Pirandello ma anche i grotteschi) avanzato da Tilgher, che sviluppa il concetto di "pirandellismo", solo successivamente accolta dallo stesso Pirandello e in prima istanza rifiutata dallo scrittore. Si legga ad esempio Franca Angelini:

> Arte e vita in Tilgher: non il vitalismo marinettiano, di puro gesto ma, in polemica con Croce, una concezione antilirica e antiintuitva dell'arte. […] Intorno allo stesso problema si pronuncia la conferenza di Pirandello *Teatro nuovo e teatro vecchio,* pubblicata in «Commedia» del 1° gennaio 1923. Mediante le immagini in lui ricorrenti degli occhi, cioè la visione originale e unica del mondo, e degli occhiali, cioè le copie, le riproduzioni delle altrui invenzioni che oggi "si comprano a Parigi" lo scrittore affronta due temi: 1) *il tema del palcoscenico* o della rappresentazione […] 2) *il tema del nuovo.* Pirandello approfitta della polemica romana per confermare la sua sfiducia nelle idee generali, i principi astratti che prescindono la singolarità dei casi. […] Come si vede, Pirandello prende le distanze dalla polemica, conferma convinzioni di estetica crociana, esclude gli aspetti contemporanei delle posizioni di Tilgher e degli altri, condensa nella scrittura ogni possibile creatività di teatro.[14]

Secondo Antonio Stäuble, Tilgher tendeva a mettere il teatro dei suoi contemporanei in opposizione a quello della generazione precedente, mentre nella concezione di vecchio e nuovo un altro critico come Lucio D'Ambra ammetteva

12. Cfr. ROTONDI, Armando. 2010. *Roberto Bracco e gli "-ismi" del suo tempo*… cit., pp. 109-115.
13. L'intervento è del 14 dicembre 1921. Si veda D'AMICO, Silvio. 1994. *Teatro vecchio e nuovo. A Marco Praga e a Lucio D'Ambra,* in Silvio D'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie. I. 1914-1921. Gli anni di guerra e della crisi*. Roma: Bulzoni, pp. 577-581.
14. ANGELINI, Franca. 1988. *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza, pp. 56-57.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

un'evoluzione progressiva[15]. Scrive Stäuble che "il critico del *Mondo*, la cui posizione si andò sempre più irrigidendo nel corso della polemica, sosteneva la necessità nel giudicare un'opera drammatica, di mettere in chiaro se si occupava di problemi attuali del tempo o se rimasticava problemi vecchi e di accettarla o respingerla in base a questa distinzione netta".[16]

Pirandello diventa esponente unico di un primo Canone teatrale novecentesco, proprio perché rappresenta un mezzo, attraverso la definizione di "pirandellismo", per azzerare la tradizione teatrale della seconda metà dell'Ottocento, vista, dai vari Tilgher e D'Amico, come "vecchia". Allo stesso tempo, la stessa nascita di un pirandellismo (un altro –ismo come quelli ottocenteschi investigati da Capuana nel suo *Gli "ismi" contemporanei*[17]) risulta fagocitante, per le generazioni successive, degli autori teatrali a lui contemporanei.

Il Canone regionale teatrale diventa nazionale: Eduardo De Filippo canone e classico?

A dispetto della declinazione ternaria avanzata da Domenichelli, il teatro italiano trova in Pirandello e poi in Eduardo De Filippo il centro focale, con il centro del canone teatrale italiano che va a identificare, nella figura di Eduardo, quello del canone regionale. Si noti l'esclusione in questo dualismo di altre figure forti come, ad esempio, Dario Fo e Carmelo Bene, poiché anche essi, pur nella loro chiara identità di autori, artisti e teatranti lontani dalla tradizione eduardiana, si sono confrontati in vita con la figura di Eduardo che rappresenta effettivamente la croce e delizia del teatro italiano.

Si parta dalla scena napoletana, e mi riferisco ora ad un mio precedente contributo in cui sviluppavo una periodizzazione della scena napoletana del XX e XXI e che può corrispondere anche a un canone regionale: "un primo momento scarpettiano – ma anche facente capo nel dramma a Salvatore Di Giacomo e Roberto Bracco; il grande teatro di Raffaele Viviani e, cronologicamente più duraturo e nazionalmente con un impatto maggiore, di Eduardo De Filippo; i cosiddetti post-eduardiani come Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Leo De Bernardinis e Manlio Santanelli; quelli che definisco i post-post-eduardiani […] che procedono sino ad oggi, nei primi due decenni del XXI secolo[18]". Agli autori qui citati vanno aggiunti, in un ipotetico canone napoletano,

15. Sulla polemica tra D'Ambra e Tilgher si vedano: D'AMBRA, Lucio. 1922. "Una lettera aperta ad Adriano Tilgher; a proposito de *I Pazzi* di Roberto Bracco", in *L'Epoca*, 13 giugno; TILGHER, Adriano. 1922. "Autodifesa di un critico: risposta a Lucio D'Ambra", in *Il Mondo*, 14 giugno; D'AMBRA, Lucio. 1922. "Seconda lettera aperta ad Adriano Tilgher; a.b.c.d.e.", in *L'Epoca*, 16 giugno; TILGHER, Adriano. 1922. "Polemiche teatrali: seconda risposta a Lucio D'Ambra", in *Il Mondo*, 17 giugno; D'AMBRA, Lucio. 1922. "La polemica sul teatro 'vecchio' e 'nuovo': terza lettera aperta ad A. Tilgher", in *L'Epoca*, 20 giugno; TILGHER, Adriano. 1922. "Polemiche teatrali: terza risposta a Lucio D'Ambra", in *Il Mondo*, 22 giugno; D'AMBRA, Lucio. 1922. "Conclusione intorno ai *Pazzi* di Roberto Bracco", in *Nuova Antologia*, 1 agosto.
16. STÄUBLE, Antonio. 1959. *Tra Ottocento e Novecento.* Torino: ILTE, p. 211.
17. CAPUANA, Luigi. 1898. *Gli ismi contemporanei. (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo). Ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*. Catania: Giannotta.
18. ROTONDI, Armando. 2017 *Il teatro di Giovanni Meola: tra post-post-eduardiani, Napoli e l'Europa*, in Giovanni Meola, *Teatro*. Napoli: Homo Scrivens, pp. 11-12. Sui post-eduardiani si vedano i seguenti volumi che costituiscono, attraverso gli autori analizzati, in particolare nel testo di Fiore, una sorta di canone dei post-eduardiani: LIBERO, Luciana (a cura di). 1988. *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a*

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

alcuni artisti-cerniera tra i vari periodi: "Giuseppe Patroni Griffi denota il passaggio tra Eduardo e i post-eduardiani, così come Ruggero Cappuccio quello tra i post-eduardiani e i post-post-eduardiani, mentre Roberto De Simone fa quasi da contrappeso, con il suo legame con la tradizione, l'*ethnos* e l'*ethos* partenopeo e campano, al teatro nazionale e – ammettiamolo – borghese di Eduardo[19]".

Eduardo De Filippo non ha mai smesso di essere il nume tutelare ma anche il moloch cui il teatro napoletano – e meridionale – si è dovuto e si deve ancora oggi confrontare in ottica di continuità o di aperta opposizione.

Tuttavia Eduardo risulta, per i motivi anche linguistici ben noti e studiati, passare da un piano locale a uno nazionale, rappresentando, a mio avviso, ancora più problematico da un punto di vista del canone rispetto a Pirandello, di cui Eduardo è debitore insieme a Scarpetta. Eduardo racchiude in sé quell'elemento di confronto discusso da Asor Rosa, ovvero di autore canonico con cui ogni successiva generazione deve confrontarsi, ma non solo. A differenza di Pirandello, il ruolo di Eduardo come autore, attore e capocomico, porta a un discorso di canone teatrale italiano, inteso anche come regole, che riguardano la sua letteratura teatrale ma anche la messa in scena delle sue opere: "Esiste effettivamente un problema della rappresentazione dei testi di Eduardo De Filippo in Italia, un problema che risiede, prevalentemente, dal non poter scindere il testo dal suo autore interprete e quindi di considerare Eduardo come corpo attoriale e drammaturgo le cui opere sono disegnate sulla sua figura, le sue espressioni, il suo viso, la sua voce[20]". In altre parole, è difficile, almeno sino alle esperienze relativamente recenti di Toni Servillo con *Sabato, domenica e lunedì* (2002) – che è comunque il più internazionale e čechoviano testo di Eduardo[21] – e di Antonio Latella con *Natale in casa Cupiello* (2016-2017), mettere in scena in un modo "non eduardiano" o che non riecheggi, al limite del copiare o del scimmiottare, lo stile di Eduardo, esclusione fatta, ovviamente, per *La grande magia* (1988) per la regia di Strehler.

Eduardo vive ancora oggi una contraddizione che mette in discussione il rapporto tra canone e il concetto di "classico". Egli è l'autore teatrale canonico italiano e non solo napoletano per eccellenza, ma allo stesso tempo la sua opera non è ancora inscindibile dalla sua figura e quindi ancora risulta difficile sperimentare o intraprendere strade registico-interpretative alternative, considerando Eduardo come un "semplice" autore classico.

Napoli. Napoli: Guida; AA.VV. 1989. *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni '80*. Napoli: Electa; FIORE, Enrico. 2002. *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubulibri.

19. ROTONDI, Armando. 2017. *Il teatro*... cit., p. 12.

20. ROTONDI, Armando. 2017. *Il teatro*... cit., p. 13.

21. Su Eduardo De Filippo internazionale si vedano: QUARANTOTTI DE FILIPPO, Isabella. 1978. *Eduardo nel mondo*. Roma: Bulzoni; ROTONDI, Armando. 2012. *Eduardo De Filippi tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane; ROTONDI, Armando. 2015. *Per una geografia di Eduardo nel mondo: problemi di committenza, traduzione e resa scenica con una postilla sugli adattamenti cinematografici e televisivi di Eduardo all'estero*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino (a cura di), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*. Milano: Franco Angeli.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

Bibliografia

AA.VV. 1989. *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni '80*. Napoli: Electa.

ANGELINI, Franca. 1988. *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza.

ASOR ROSA, Alberto. 2000. "Il canone della letteratura italiana", in *Emsf*, 02/06, online: http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=499 [ultimo accesso: 10/06/2017)

BLOOM, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and the School of the Ages*. San Diego: Harcourt Brace.

CAPUANA, Luigi. 1898. *Gli ismi contemporanei. (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo). Ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*. Catania: Giannotta.

CESERANI, Remo, DE FERICIS, Lidia. 1979-1996. *Il materiale e l'immaginario.* Torino: Loescher.

CURI, Fausto. 1997. *Canone e anticanone: studi di letteratura*. Bologna: Pendragon.

D'AMBRA, Lucio. 1922. "Conclusione intorno ai *Pazzi* di Roberto Bracco", in *Nuova Antologia*, 1 agosto.

D'AMBRA, Lucio. 1922. "La polemica sul teatro 'vecchio' e 'nuovo': terza lettera aperta ad A. Tilgher", in *L'Epoca*, 20 giugno.

D'AMBRA, Lucio. 1922. "Seconda lettera aperta ad Adriano Tilgher; a.b.c.d.e.", in *L'Epoca*, 16 giugno.

D'AMBRA, Lucio. 1922. "Una lettera aperta ad Adriano Tilgher; a proposito de *I Pazzi* di Roberto Bracco", in *L'Epoca*, 13 giugno.

D'AMICO, Silvio. 1994. *Teatro vecchio e nuovo. A Marco Praga e a Lucio D'Ambra,* in Silvio D'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie. I. 1914-1921. Gli anni di guerra e della crisi*. Roma: Bulzoni, pp. 577-581.

DOMENICHELLI, Mario. 2009. *Il Canone letterario europeo*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare.* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana "Treccani", p. 65.

DUMAS fils, Alexandre. 2011. *La Dame aux Camélias*, a cura di Marisa Verna. Pisa: ETS.

FIORE, Enrico. 2002. *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubulibri.

GOETHE, Johann Wolfgang. 2014. *Faust I*, a cura di Maria Franca Frola, tradotto da Maria Franca Frola. Pisa: ETS.

GUILLORY, John. 1993. *Cultural capital the problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press.

HUGO, Victor. 2010. *Hernani*, a cura di Giovanna Bellati. Pisa: ETS.

IBSEN, Henrik. 2011. *Peer Gynt*, a cura di Franco Perrelli. Pisa: ETS.

IONESCO, Eugène. 2010. *La Cantatrice chauve*, a cura di Alessandro Pontremoli. Pisa: ETS.

KNOX, Bernard. 1994. *The oldest dead white European males and other reflections on the classics*. New York: Norton.

LIBERO, Luciana (a cura di). 1988. *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*. Napoli: Guida.

LUPERINI, Romani, CATALDI, Pietro. 1999. *La scrittura e l'interpretazione*. Palermo: Palumbo.

MAFFEI, Scipione. 2008. *Merope*, a cura di Stefano Locatelli. Pisa: ETS.

METASTASIO, Pietro. 2014. *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali. Pisa: 2014.

MOLIÈRE. 2015. *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, a cura di Davide Vago. Pisa: ETS.

OWENS, W. R., GOODMAN, Lizbeeth. 1996. *Shakespeare, Aphra Behn, and the Canon*. New York: Routledge.

PIRANDELLO, Luigi. 2007. *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Annamaria Cascetta. Pisa: ETS.

QUARANTOTTI DE FILIPPO, Isabella. 1978. *Eduardo nel mondo*. Roma: Bulzoni.

QUINAULT, Philippe, LULLY, Jean-Baptiste. 2015. *Armide*, a cura di Filippo Annunziata. Pisa: ETS.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)

ROSS, Trevor. 1998. *The making of the English literary canon from the Middle Ages to the late eighteenth century*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

ROTONDI, Armando. 2010. *Roberto Bracco e gli "-ismi" del suo tempo. Dal Wagnerismo all'Intimismo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

ROTONDI, Armando. 2012. *Eduardo De Filippi tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

ROTONDI, Armando. 2015. *Per una geografia di Eduardo nel mondo: problemi di committenza, traduzione e resa scenica con una postilla sugli adattamenti cinematografici e televisivi di Eduardo all'estero*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino (a cura di), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*. Milano: Franco Angeli.

ROTONDI, Armando. 2017 *Il teatro di Giovanni Meola: tra post-post-eduardiani, Napoli e l'Europa*, in Giovanni Meola, *Teatro*. Napoli: Homo Scrivens, pp. 11-23.

SCHNITZLER, Arthur. 2012. *Reigen / Girotondo / La Ronde*, a cura di Gabriella Rovagnati. Pisa: ETS.

SOFOCLE. 2014. *Antigone*, a cura di Luigi Belloni. Pisa: ETS.

STÄUBLE, Antonio. 1959. *Tra Ottocento e Novecento.* Torino: ILTE.

TILGHER, Adriano. 1922. "Autodifesa di un critico: risposta a Lucio D'Ambra", in *Il Mondo*, 14 giugno.

TILGHER, Adriano. 1922. "Polemiche teatrali: seconda risposta a Lucio D'Ambra", in *Il Mondo*, 17 giugno.

TILGHER, Adriano. 1922. "Polemiche teatrali: terza risposta a Lucio D'Ambra", in *Il Mondo*, 22 giugno.

TILGHER, Adriano. 1928. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere.

VOLTAIRE. 2015. *Zaire*, a cura di Vincenzo De Santis e Mara Fazio. Pisa: ETS.

WILLIAMS, Tennessee. 2012. *A Streetcar Named Desire*, a cura di Stanley E. Gontarski, tradotto da Gerardo Guerrieri. Pisa: ETS.

BDD-A29008 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:15 UTC)