MERIDIAN CRITIC Nr.1 (Volume 26) 2016

Gli stereotipi identitari nella drammaturgia di Eduardo de Filippo

Roxana UTALE
Università di Bucarest

Abstract: In everyday speech, stereotypes may often be charged with rather a negative connotation. In his drama, Eduardo De Filippo, a name that stands for the quintessential Naples character, makes vivid use of all sorts of stereotypes (linguistic, behavioral, religious a. s. o.) specific for his fellow-country people – not in order to highlight any inferior or comic aspects of a civilization, but on the contrary, in order to justify his characters and place them in a particularly consistent context.
Luca Cupiello's obsession with the Christmas manger; the entire community's reluctance to touch the dead (be they even fake!) in the play *Napoli milionaria*; or the prevalent confidence in the capability of the dead to disclose winning lottery numbers in the play *Non ti pago!*; the consecration of such domestic rituals as the morning coffee a. s. o. – may serve as only a few of the illustrations of cultural stereotyping endowed with a positive significance in De Filippo's drama. Never meaning to transform stereotypes into models, or even into exemplary patterns, De Filippo actually makes up a genuine catalog of repetitive behavior instances – defining for the natives of Naples.
Keywords: *Eduardo De Filippo,Napoli, drama, anthropology, identity.*

Conformemente alla maggior parte dei vocabolari, lo stereotipo dovrebbe indicare una prospettiva semplificata, schematizzata ma largamente nota ed adoperata su un luogo, un oggetto oppure un gruppo sociale, fondata su comportamenti comuni e ripetibili, il piùdellevolte riprovevoli. Anche se lo stereotipo può essere neutro (ad esempio, "non c'è Natale senza l'odore del panettone") oppure positivo ("le auto tedesche sono le migliori"), il più delle volte è parte di un'ottica pregiudiziale e ha il ruolo di connotare negativamente il soggetto interessato. Ma lo stereotipo viene definito anche come maniera di organizzare la realtà circostante, fonte di informazioni supplimentari e generalmente occultate dalle fonti ufficiali. Non pochi sono stati i casi in cui soprattutto nelle arti lo stereotipo ha versato in caricatura, e la letteratura drammatica è uno dei migliori terreni dove lo stereotipo possa approdare e manifestarsi.

Sicuramente ci sono degli stereotipi - negativi o positivi - per tutti i popoli del mondo, ma sicuramente, nel coro delle nazioni, spicca quella italiana: gli italiani

BDD-A26564 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:18 UTC)

parlano tanto e ad alta voce, sono piuttosto svogliati, sono sentimentali (soprattutto quando si tratta delle loro madri), sono vanitosi, non mangiano altro che pizza e spaghetti, girano continuamente su dei canali, in gondola e suonano il mandolino, parlano malissimo le lingue straniere e parcheggiano ancora peggio, sono tutti mafiosi. Ma, allo stesso tempo, sono begli uomini, splendidi amanti, maestri del bel canto, hanno gusto nel vestirsi, la loro cucina è la migliore del mondo. E poi, in un'Italia tanto divisa da punto di vista dialettal-antropologico, benché non siano da meno neanche i bergamaschi, i veneziani oppure altri, i napoletani si sono fatti la parte del leone. Hanno la nomea di essere ladri, truffatori, fannulloni, di vivere di espedienti in una città sporca, di essere esageratamente attaccati alle tradizioni e alle superstizioni. Ugualmente a tutti coloro che fanno l'oggetto di uno stereotipo, anche i napoletani vivono la loro situazione indifferenti a quello che ha guadagnato loro la cattiva fama oppure sprezzanti delle opinioni altrui: "per i napoletani, esso [*lo stereotipo*] può assumere un'importante funzione espressiva: deresponsabilizza mentre identifica, perché aggrega il singolo a un «noi», e dunque dà o può dare un senso di legittimizzazione, persino di forza e di orgoglio" [Signorelli, 2002:19].

Eduardo De Filippo (1900, Napoli-1984, Roma), il più importante autore drammatico del Novecento napoletano ed italiano, parte da tutto questo, però adopera lo stereotipo quale materia da plasmare nelle più svariate maniere.Visto che l'intera produzione drammatica eduardiana è ambientata a Napoli, era doveroso per l'autore rispettare le caratteristiche del *topos*, del linguaggio nonché dei personaggi. Quindi i protagonisti delle sue commedie costituiscono una "folla di diseredati, di ignoranti, di vittime e di aguzzini, di ladri, prostitute, imbroglioni, di creature eroiche e esseri brutali, di angeli creduti diavoli e diavoli creduti angeli" [De Filippo, 1986:VIII], iscrivendosi di conseguenza nel paradigma spazio-temporale che ha creato le condizioni necessarie per la nascita di gran parte degli stereotipi sui napoletani. Frequentemente però abbiamo a che fare con *stereotipi negativi orientativi*, perché stabiliscono per il lettore-spettatore un contesto già noto, ben rappresentato (correttamente oppure no) nel mentale collettivo. Così facendo, l'autore si assicura la totale comprensione da parte del pubblico. Ciò conduce anche a un senso di appagamento delle aspettative del destinatario dei testi, anche questo (napoletano oppure no) in possesso di un intero armamentario di concezioni "di seconda mano".

De Filippo non opera con pregiudizi, cioè con "emotional bias", che implicherebbero presa di posizioni sentimentali – disprezzo, odio ecc. –, ma con stereotipi, "cognitive bias" [Fiske, 1998:357], che suppongono soltanto repetibilità, costanza di manifestazione. Lo stereotipo può essere, lo dicevamo, negativo, neutro o positivo. Il pregiudigio è soltanto negativo. De Filippo non disdice mai la sua appartenenza a quello spazio culturale anche allorquando essa provochi rabbia, sofferenza, vergogna, impotenza; quindi non gestisce lo stereotipo quale elemento di emarginazione dei suoi protagonisti, non intende neanche un momento penalizzare i suoi personaggi per il modo in cui pensano oppure agiscono[1]. Nel momento in cui egli sceglie di operare in un suo testo con

[1] Diversa la situazione del commento comico-ironico al modo in cui parlano alcuni suoi personaggi, dal celebre Sik-Sik di *Sik-Sik, l'artefice magico*, ai meno noti Luigi di *Ditegli sempre di sì*, a Enrico di *Farmacia di turno*, ad Assunta di *Quei*

BDD-A26564 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:18 UTC)

uno stereotipo culturale napoletano lo fa assumendo completamente il corredo sociale che esso comporta e non intende correggerlo o almeno smontarlo per comprenderlo.

La critica e la storiografia letteraria sono unanime nel parlare della drammaturgia defilippiana procedendo dal riconoscimento del passaggio che egli opera dalla tradizione alla modernità. Ma la tradizione è uno dei migliori terreni di coltura dello stereotipo, questo si presenta quale elemento antropologico soltanto se ufficializzato dallo scorrere di un lungo periodo di tempo, necessario al solido attecchimento in una cultura. Nella stessa misura, le loro voci sono all'unisono quando devono parlare della tematica prediletta di Eduardo: la famiglia e le sue rappresentazioni polimorfiche. Integrando le due affermazioni ormai rese classichedalla formalizzazione degli specialisti siamo in presenzadell'approccio di tipo eduardiano a uno dei più robusti stereotipi napoletani: la famiglia numerosa, unita ma soprattutto patriarcale. Che esiste, è presente, è numerosa (ai familiari si uniscono amici, vicini, compagni di lavoro, il *topos* dell'intimità non esiste, è continuamente invaso dall'esterno ecc.), ma non più unita. Più la famiglia è in crisi, più alto è il numero di persone venute (a volte per semplice abitudine sociale, soprattutto i più giovani) come per rimediare a un guasto. Che è spesse volte risultato dell'incapacità del maschio-marito-padre a comportarsi conformemente ad un altro stereotipo antropologico: il *pater familias*. Non deve quindi stupire se, in assenza della responsabilità matrimoniale dell'uomo, la donna occupa lo spazio vacantato dal marito per poter portare avanti la famiglia.

Figure di donne potenti ci sono in tutto il teatro, non solo del Novecento, non solo italiano. Ma si tratta generalmente di donne che, per un motivo o per un altro sono sole con figli a carico. Le donne eduardiane sono tutte sposate[2] e, il più delle volte, il marito è fisicamente presente. E quando non lo è, la donna riesce a cavarsela materialmente e quindi socialmente molto meglio di prima (*Napoli milionaria!*). Lo stereotipo dell'uomo mediterraneo sparisce scacciato dal matriarcato che egli stesso ha generato con il suo mancato coinvolgimento, con la sua *scelta* di difendere altri valori (dell'innocenza, della tradizione ecc.), non condivisi dalla famiglia, mossa piuttosto dai problemi ingombranti della sopravvivenza.

De Filippo non si trattiene dall'indicare (soprattutto al suo lettore, sin dalla didascalia ai testi) che il rapporto di potere tra i sessi è cambiato: Amalia Jovine è indicata come proprietaria del "vascio" [De Filippo, 1995:17] in cui abita la famiglia e dove si svolgerà l'intera azione drammatica; invece Alberto Sigliano non è che l'intestatario della casa che abita [De Filippo, 1995: 29], non il padrone di casa (*Mia famiglia*). A Concetta Cupiello invece il portiere di casa raccomanda di indossare lei dei metaforici calzoni in quella casa [De Filippo, 1998: 381]. Per non parlare poi di Filumena Marturano, che riesce a ribaltare non solo lo stereotipo della famiglia patriarcale (la famiglia non esisteva, né era desiderata da Don Dumi' prima della messa in pratica del piano che lei ha pazientemente messo a punto in lunghissimi anni di soprusi e umiliazioni), quello della donna di potere

---

*figuri di trent'anni fa*ecc., che adoperano la lingua – un italiano bastardo – quale strumento di travestimento sociale, quindi come forma di rifiuto dell'appartenza alla popolazione il cui atteggiamento ha generato lo stereotipo veicolato da Eduardo. È questa forse la migliore esemplificazione del rapporto che egli ha con lo stereotipo autoidentitario: lo accetta sempre, non lo camuffa mai.

[2] Oppure, la più famosa di tutte, Filumena Marturano, è vissuta per decenni accanto allo stesso uomo.

BDD-A26564 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:18 UTC)

(l'uomo si vede costretto al semplice ruolo di spettatore delle azioni della donna, unico elemento agente della commedia), ma anche quello della donna perduta (costretta a praticare sin dall'adolescenza la prostituzione, è riuscita però a manterenere intatto l'onore, nonché di perseguire gli ideali borghesi, un ceto sociale al quale non è mai appartenuta).

Napoli milionaria! mette in circuito probabilmente il massimo numero di stereotipi napoletani, da quello quasi ritualico del prendere tutte le mattine il caffè al bar (anche rudimentale, organizzato *ad hoc* da Amalia Jovine), a quello del ladroncello di borgata, a quello della borsa nera fiorente in tempi di guerra oppure alla figura della donna napoletana prostituta per i soldati americani campati a Napoli dopo lo sbarco alleato dell'estate del 1943.

Gennaro Jovine è, alla fine del terzo atto, una figura tanto diversa dai suoi "confratelli del sogno" per due ragioni. Prima, perché egli attraversa un'esperienza - la perdita di memoria – che lo fa rientrare nei ranghi di una normalità vista intorno a lui (Luca Cupiello aveva ricevuto anche lui l'opportunità di un tale risveglio e non aveva reso). Seconda, perché, trattandosi del primo testo scritto dopo la conclusione della guerra (1945), De Filippo ha voluto instillare nei suoi connazionali la speranza in una redenzione collettiva che avrebbe dovuto aiutare a far dimenticare le miserie umane che la guerra aveva portato in superficie. Altrimenti il vero Gennaro è quello della fine del primo atto, che recita accanto alla famiglia e alla cricca dei borsaneristi di borgata la scena del morto, fondando "il copione"su un altro stereotipo identitario napoletano: la convinzione che toccare il corpo dei morti porti sfortuna (come anche in *I morti non fanno paura*).

Però i napoletani hanno un duplice rapporto con i morti: il loro corpo fa paura e non deve essere toccato, ma le loro visite – oniriche oppure no – sono gradite, anzi desiderate. Non per ragioni sentimentalima perché portatrici di profito: beni materiali e soldi (*Questi fantasmi!*), informazioni necessarie per la manifestazione di un altro stereotipo napoletano, la vincita alla lotteria (*Non ti pago!*, *Filosoficamente*). Anche se ci sono sempre due gruppi in opposizione– di chi crede e di chi non crede – che agli occhi del "coro" pubblico si trovano vicendevolmente in possesso della verità dei fatti, alla fine sarà sempre la superstizione a vincere, appunto in quanto *stereotipo definitorio ed identificante della realtà circostante*: se si abbolisse la forza dell'ignoto, del paranormale, dell'oltreterreno, paradossalmente il mondo sensibile, terreno diventerebbe lo spazio del caos assoluto. E lo sa anche chi non ci crede, ma deve cederci perché l'equilibrio possa essere ripristinato appunto in presenza dello squilibrio.

Lo stereotipo eduardiano diventa chiave di lettura per una nuova categoria di individui, non è per niente penalizzante, invece metafora di valori umani più alti. Il presepe di Luca Cupiello - da elemento concreto di una tradizione locale di avere in casa per Natale un presepe e di compettere nel vicinato per la più bella realizzazione ("Luca: Ma come non vi piace? Non è che vi deve piacere per forza ... E poi il Presepio non si fa solo in casa mia, a Natale si fa in tutte le case di Napoli..."; De Filippo 1998:387) diventa quintessenza del concetto stesso di famiglia[3]. La battura

[3] Va ricordato che nel 2013 Luciano De Crescenzo, un altro napoletano perdutamente innamorato della sua città, ha pubblicato *La mia storia del presepe* (Milano, Mondadori), un saggio antropologicamente spassoso, in cui stabilisce una bipartizione delle persone: gli alberisti – attenti alla Forma, al Denaro e al Potere – e i presepisti – dedicati all'Amore e alla Poesia. Ciò, a sua detta, comporta due *formæ mentis* distinte anche a seconda del sesso delle persone:

BDD-A26564 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:18 UTC)

ripetuta del protagonista "te piace 'o presepe?" e la risposta negativa e altrettanto reiterata del figlio (ribelle, ladro, pigro) e accettata solo quando la situazione versa al male e il padre è sul punto di morire non sta più, così come potrebbe sembrare a una prima vista, per un superfluo elemento di aggiunta comica e diventa metafora dell'accettazione del ripristino della tradizione, implicitamente dei valori familiali.

Quindi, se De Filippo opera in maniera diversa con lo stereotipo locale, infatti egli si stacca dall'accezione generale che esso ha per istaurarne una nuova, che non è l'*autostereotipo*: Eduardo non prende né altri, né se stesso sotto gamba, non amica mai con il suo pubblico, unendosi così alla visione generale dei napoletani oppure degli italiani sui napoletani oppure sugli italiani. Quello che risulta è la *destereotipizzazione*, perché ciò che ha generato lo stereotipo non viene smontato e messo alla gogna, ma legittimato. Nel teatro eduardiano lavorare su uno stereotipo non significa tornare a quello che la massa potrebbe considerare norma. È anche per questo che, a una prima e superficiale vista, i protagonisti della sua drammaturgia potrebbero sembrare comici perché diversi dal loro uditorio[4]. Infatti questo elemento è intrinseco alla loro esistenza perché appunto stabilizzatore di identità: favorisce l'orientamento all'interno della realtà del gruppo, nonché garantisce l'appartenenza a tale gruppo.

Evidentemente il rapporto di De Filippo con lo stereotipo avrebbe potuto rispondere all'intento delle autorità fasciste che, proprio in quegli anni volevano istaurare un'altra immagine: l'Italia doveva essere un Paese in pieno progresso, autarchico, dove le differenze tra Settentrione e Meridione dovevano essere cancellate, dove la povertà veniva combattuta, dove non c'era più posto per le piccole miserie personali, oscurate dalle grandi realizzazioni nazionali. Invece non è successo così, proprio a causa dell'inedito trattamento che De Filippo ha inteso applicare allo stereotipo: non cancellazione, ma trasformazione da elemento derisorio in elemento investito di autorità identitaria. Il rapporto che i tre fratelli De Filippo hanno avuto con il regime è oggi ben noto: oltre che si sono ostinati a recitare in dialetto[5], non hanno mai desistito dal tipo di umorismo che faceva del regime e

---

gli uomini sarebbero presepisti, le donne alberiste. Infatti, operando con le categorie da lui proposte, si può notare come ciò si verifichi anche nella drammaturgia defilippiana: le donne sono orientate verso la materia (legasi: sopravvivenza), gli uomini verso lo spirito. Infatti, i protagonisti eduardiani rispettano questa categorizzazione: sognatori, filosofi, inetti.

[4] È importante pensare alle sorti alterne che i testi di De Filippo hanno avuto in altre zone della penisola, più a sud oppure più a nord di Napoli e Roma. Lo stesso vale anche per la traduzione e la rappresentazione di tante delle sue commedie in altre lingue: essendo intrise di informazione di locale e limitata stereotipizzazione, diventano difficilmente comprensibili al pubblico. Le commedie che hanno avuto più successo all'estero sono state quelle contenute nella *Cantata dei giorni dispari*, che, ancora su uno sfondo napoletano, si aprono però alla trattazione di può generali tematiche delle contemporaneità, comprensibili anche dagli stranieri.

[5] Le autorità fasciste si sono interessate allo spettacolo ben presto dopo la loro ascensione al potere. All'inizio degli anni '30 però è cominciata la battaglia contro il teatro dialettale, considerato di bassa estrazione, propenso a parlare di ceti sociali troppo miseri per il grandore apportato dall'Era fascista, ma, soprattutto, incline alla parodia di personaggi ed eventi della contemporaneità immediata. Così che alle companie dialettali è stato negato l'accesso ai teatri ufficiali e, di conseguenza, molte di esse si sono dovute sciogliere. Ma non anche quella dei De Filippo, perché dichiarata "tollerata" [Giammuso, in AA.VV., 2005:18]. Non soltanto a Napoli ma in tutta l'Italia, allora e adesso, il teatro dialettale è una delle forme di spettacolo più potenti e vivide, in cui il dialetto non è adoperato per ambientare, ma alla pari con una qualsiasi lingua nazionale e in cui le tematiche non sono per niente diverse da quelle del teatro "nazionale".

BDD-A26564 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:18 UTC)

dei suoi aberranti provvedimenti il bersaglio della loro comicità. Però la fama che avevano raggiunto già in tutta Italia faceva che le mani delle autorità mussoliniane rimanessero legate. Così che, anche se presentati dalle spie come noti antifascisti, sono stati sempre tollerati dal regime [cfr. Canali, 2004; Ferrara, 2004; Scarpellini, 1988].

Nel momento in cui nell'opera di Eduardo lo stereotipo smette di essere immagine (negativa) dell'altro oppure presa di posizioni contro l'altro, ma si costituisce in immagine di sé (negativa oppure positiva) - senza esaltazioni, senza commenti, ma come consolidato stato di cose antropologicamente radicate, cioè come il canovaccio su cui i protagonisti devono ricamare le loro storie – viene insignitodella singolare funzione di compendio di rappresentazioni umane. Non essendo più risentito quale elemento alogeno, materia di studio o di interesse, lo stereotipo può quindi essere plasmato polimorficamente e assumere valori molto diversi e più alti di quanto aveva in partenza, cioè i valori autorizzati dal*consenso*.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (a c. di Elio Testoni), 2005. *Eduardo De Filippo. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo, senatore a vita*, Napoli, Rubettino.

De Filippo, Eduardo, 1986. *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a c. di P. Quarenghi, prefazione di F. Marotti, Torino, Einaudi.

De Filippo, Eduardo, 1998. *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi.

Scarpellini, Emanuela, 1988. *Organizzazione teatrale e politica nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia.

De Filippo, Eduardo, 1995. *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi.

Ferrara, Patrizia (a c. di), 2004. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione centrale per gli archivi; disponibil la adresa http://www.rodoni.ch/malipiero/AGGIUNTE2012/censura-fascismo.pdf, accesat la 19 august 2015.

Fiske, Susan T., 1998. *Stereotyping, prejudice and discrimination. Handbook of social psycology*, (4th ed.), New York, McGrow-Hill.

Signorelli, Amalia (a c. di), 2002. *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Napoli, Edizioni del Millennio.

BDD-A26564 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:18 UTC)