

PAOLO SPERANZA

Il film perduto dei fratelli De Filippo



la Valle del Tempo

In copertina e a p. 81:

Umberto Onorato, *Il Marchese di Ruvolito*, cromolitografia, inventario n. 03443, Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Archivio fotografico della Direzione regionale Musei Veneto, su concessione del Ministero della cultura.

Impaginazione e copertina di Rossana Toppi

Il film perduto dei fratelli De Filippo
di Paolo Speranza

pp. 112; f.to 15x22

ISBN 979-12-81993-00-6

Napoli 2024; © la Valle del Tempo

Iva assolta dall'Editore

INDICE

Il film «fantasma» dei De Filippo	7
La meteora <i>Irpinia Film</i>	27
L'impronta di Eduardo	35
Finalmente si gira	43
I De Filippo? Meglio dei Fratelli Marx...	51
Antologia / Recensioni	
«Un grazioso film italiano», FILIPPO SACCHI	69
«Noi ammiriamo troppo i fratelli De Filippo», ENNIO FLAIANO	71
«Una piacevole favola», GINO VISENTINI	75
Appendice fotografica	79

IL FILM «FANTASMA» DEI DE FILIPPO

Riuscite a immaginare un duetto comico fra Eduardo e Peppino De Filippo mentre sono in volo su una mongolfiera? Con il primo, dal volto stralunato e gli «occhi da pazzo», come direbbero a Napoli, nei panni del professor Bousquez, uno scienziato mattoide e tutto preso dall'entusiasmo per la sua *performance* volante, incurante del terrore che si disegna sul volto del suo improvvisato compagno di viaggio, il giovane barone di Mezzomondello, che si è cimentato nell'impresa con (apparente) sicumera per fare colpo sulla promessa sposa, salvo pentirsene amaramente, fra scongiuri e schiamazzi, non appena la mongolfiera è in decollo.

Ecco: basterebbe questa scena a giustificare il rimpianto per la perdita del film *Il Marchese di Ruvo*.

A leggere le critiche dell'epoca, comprese le più severe, l'ascensione in mongolfiera dei fratelli De Filippo è stata una sequenza di una comicità irresistibile, forse senza eguali nella commedia cinematografica italiana di quegli anni, frutto di una gara di bravura, finita assolutamente alla pari, fra i due fratelli.

Una sequenza «geniale», esultò il «Roma», e lo ammette persino Francesco Callari, l'unico a stroncare (su «Cine illustrato») il film diretto da Raffaello Matarazzo.

Anche uno dei principi della critica cinematografica del Novecento, Filippo Sacchi, non riuscì a contenere il suo entusiasmo: «*Un brano a sé, nella sua parossistica buffoneria, è l'episodio dell'ascensione in pallone*», scrisse sul «Corriere della sera» l'11 aprile del 1939.

«*Noi ammiriamo troppo i De Filippo*», si lasciò andare, a sua volta, un giovanissimo Ennio Flaiano su «Oggi», il settimanale più colto e innovativo del tempo.

È soprattutto (ma non solo) per questo che la perdurante irreperibilità di *Il marchese di Ruvo*, attestata da tutti gli storici di cinema, rappresenta un giustificato motivo di rimpianto per il cinema italiano.

Un vero e proprio «film fantasma», unico lungometraggio introvabile fra quelli interpretati da Eduardo e Peppino De Filippo in veste di protagonisti.

(Anche il loro titolo d'esordio, *Tre uomini in frac*, diretto nel 1932 da Mario Bonnard, risulta oggi irreperibile ma in quel film i due attori avevano una parte minore).

L'alone di mistero che circonda il film non ne costituisce, tuttavia, l'unico motivo di interesse.

Pur non potendolo annoverare tra i capolavori della settima arte, il film di Matarazzo, prodotto dal-

la *Irpinia Film* nel 1938, resta un titolo di successo popolare e, per molti critici del tempo, addirittura il vertice della *vis comica* di Eduardo e Peppino in campo cinematografico. Per Eduardo, inoltre, si trattò della prima esperienza di regia, o almeno da co-regista, sebbene non accreditata, prima dell'esordio ufficiale, l'anno successivo, con la direzione del film *In campagna è caduta una stella*, sempre con Peppino al suo fianco come coprotagonista.

La vicenda di *Il Marchese di Ruvolito* costituisce una tappa importante nel complesso rapporto dei due attori-registi con il grande schermo, che in questa pubblicazione proviamo a ricostruire sulla base delle foto di scena e dei documenti giornalistici che siamo riusciti a reperire, augurandoci che altri studiosi possano trarne occasione e stimolo per ulteriori ricerche, nella *mission* comune, e forse non ancora del tutto *impossible*, di riportare alla luce la pellicola di *Il Marchese di Ruvolito*.

Un incontro naturale

Che le strade artistiche di Nino Martoglio, autore della commedia teatrale *Il Marchese di Ruvolito*, e dei fratelli De Filippo fossero destinate ad incontrarsi era una circostanza tutt'altro che sorprendente. E non soltanto perché l'opera di Martoglio, come vedremo, presenta affinità evidenti (di temi, di situazioni, di tono comico) con alcuni testi di Eduardo e Peppino, e anche con qualche celebre farsa di Eduardo Scarpetta.

Nei confronti del commediografo di Belpasso, scomparso nel 1921, i due attori-autori napoletani condividevano, insieme a Luigi Pirandello, un'ammirazione senza riserve, al pari di quella che manifestavano apertamente per l'interprete più celebre (a teatro e nel cinema) dei testi martoglianici: Angelo Musco.

Di questa ammirazione ci rende partecipi Peppino De Filippo in suo libro di memorie e incontri, *Strette di mano*, pubblicato dall'editore Alberto Marotta nel 1974.

Il capitolo dedicato ad Angelo Musco è uno dei più intensi e vivi, un commosso tributo di Peppino all'attore catanese e ancora di più all'uomo, per la genuina generosità. Il minore dei De Filippo, all'epoca attore non ancora affermato ma più spesso affamato, lo conobbe ad Ancona nel 1926, e il caso volle che «...quella sera avrebbe debuttato al Teatro delle Muse con la commedia comica di Nino Martoglio *Il Marchese di Ruvolito*».

Nel mondo del teatro, dove le piccole superstizioni e i gesti propiziatori assurgono spesso allo *status* di scienza esatta, quella coincidenza avrebbe potuto essere interpretata come un segno. Non per i tre De Filippo, già allora concentrati su un lavoro rigoroso e di ricerca per dar vita a un teatro nuovo, a Napoli e in Italia. Quell'incontro occasionale restò una piacevole coincidenza, che probabilmente Peppino, dodici anni dopo, avrà interpretato come un buon auspicio per l'impresa cinematografica.

Impresa, e non era un'iperbole. Affrontare un testo di Martoglio, per una versione sul grande schermo, costituiva un progetto gratificante sul piano artistico, e con buone prospettive di successo commerciale, ma tutt'altro che semplice. In primo luogo per l'importanza dell'autore. «*Era il più noto e certo il più tipico dei commediografi dialettali siciliani*», lo aveva definito all'indomani della scomparsa la prestigiosa rivista «*Comoedia*», nel numero del 20 ottobre 1921. Ma ben più autorevoli e di peso erano i giudizi lusinghieri che di Martoglio avevano dato il suo corregionale e collega più illustre, Luigi Pirandello, e Antonio Gramsci, che in una delle sue più celebri critiche teatrali sull'«*Avanti!*», raccolte dopo la sua morte in *Letteratura e vita nazionale*, attribuisce al teatro regionale siciliano (Martoglio, il giovane Pirandello, il brillante interprete Musco) un carattere di rinnovamento e avanguardia rispetto al vacuo e pretenzioso teatro italiano del primo Novecento: «È vita, è realtà, è linguaggio, che coglie tutti gli aspetti dell'attività sociale».

Questa tensione realistica, da parte di Martoglio, si era manifestata in maniera sorprendente, e assolutamente inedita per l'Italia (e non solo), anche nella sua principale esperienza di regia cinematografica, nel 1914, con il film *Sperduti nel buio*, tratto da un racconto dello scrittore napoletano Roberto Bracco e interpretato da due grandi attori siciliani: Giovanni Grasso e Virginia Balistrieri.

Anche del capolavoro cinematografico di Marto-

glio si persero successivamente le tracce (altra significativa e triste coincidenza con *Il Marchese di Ruvo*), nel corso della seconda guerra mondiale, durante la devastazione nazista di Cinecittà, ma la commovente vicenda dei due protagonisti, il violinista cieco Nunzio e la giovane mendicante Paolina, sostenuta da importanti innovazioni registiche (il montaggio alternato, la prevalenza delle scene in esterni, l'uso sapiente della fotografia), fece sì che *Sperduti nel buio* conquistasse presso i critici italiani – per merito soprattutto della testimonianza di Umberto Barbaro, dal 1935 docente di Teoria al Centro Sperimentale di Cinematografia – il titolo di precursore del Neorealismo, e al tempo stesso il primato di perdita più dolorosa per il cinema italiano.

Quel ritorno alla realtà, con la rappresentazione coraggiosa e sincera delle sue pieghe più nascoste ed amare, avrebbe ispirato dopo il secondo conflitto mondiale i migliori cineasti italiani e i capolavori teatrali dei fratelli De Filippo, in particolare di Eduardo, a cominciare da *Filomena Marturano* e *Napoli milionaria*, accolti da uno straordinario successo internazionale anche al cinema.

Negli anni Trenta questa svolta era impraticabile: la rigida censura operata dal Fascismo e il provincialismo culturale del regime avevano determinato una pesante regressione, di durata ultraventennale, rispetto al protorealismo di Martoglio e Bracco. Anche ad autori impegnati come i De Filippo non restava, in teatro e più ancora al cinema, altra strada

che quella della commedia leggera, con contenuti di pura evasione, riuscendo nel migliore dei casi a far filtrare contenuti satirici subliminali.

In questo scenario politico-culturale, un testo come *Il Marchese di Ruvo* finiva per rappresentare agli occhi dei fratelli De Filippo una soluzione rassicurante e insieme dignitosa. Era una commedia a lieto fine, divertente e con tratti anche farseschi, accolta da un costante successo di pubblico fin dalla «prima», nel 1920. E si trattava, dato non secondario, dell'opera di un autore italiano molto quotato presso la critica.

Ai De Filippo, *in primis* per Eduardo, si presentava finalmente l'occasione di una svolta di qualità nel loro rapporto con il mondo del cinema, che fino ad allora si era rivelato piuttosto alterno, sicuramente non all'altezza del talento e delle aspettative dei due attori comici più amati d'Italia.

Ricomincio da sei

Questo passaggio così problematico dal teatro al cinema costituiva una condizione tutt'altro che inusuale nel contesto artistico degli anni Trenta.

Senza voler scomodare tutti gli esempi più significativi, basta limitarsi al caso di Totò, che fece il suo esordio al cinema nel 1937 ma impiegò qualche anno per conquistare il pubblico delle sale e circa un decennio per guadagnarsi i primi, parziali riconoscimenti della critica.