

L'ORO DI MAROTTA

Cinema, narrativa, giornalismo, canzoni, teatro

a cura di

Orio Caldiron e Paolo Speranza



la Valle del Tempo

**CINEMA
SUD**

Gli articoli che appaiono nel volume sono stati scritti per l'occasione.

Le testimonianze sono tratte da: Pier Paolo Pasolini, *Caro Marotta*, Roma, «Il Reporter», 15 marzo 1960; Oriana Fallaci, *La fatica di scrivere*, Milano, «L'Europeo», 22 ottobre 1963; Michele Prisco, *Napoli e De Sica*, Roma, «Il Messaggero», 31 maggio 1968.

Si ringrazia Alessandro Poggiani, che ha seguito il progetto sin dalle prime fasi.

In copertina: Sofia Loren in *L'Oro di Napoli* (1954).

L'oro di Marotta

Cinema, narrativa, giornalismo, canzoni, teatro

Orio Caldiron e Paolo Speranza (*a cura di*)

pp. 140; f.to 15x22

ISBN 979-12-81993-30-3

Napoli 2024; © la Valle del Tempo

© Edizioni Cinema Sud

Iva assolta dall'Editore

Indice

Saggi e interventi

- 9 *La stilizzazione* di Giuseppe Marotta
MATTEO PALUMBO
- 19 *La Napoli amara* di De Sica
ORIO CALDIRON
- 33 *Il critico col berretto a sonagli*
ORIO CALDIRON
- 53 *Un giornalista tormentato e di successo*
PAOLO SPERANZA
- 71 *Un'incipriata di sole*
ANTON GIULIO MANCINO
- 81 *Col cinema ci si può comprare l'automobile*
LUCA PALLANCH
- 89 *Il teatro di Don Peppino*
ANDREA PERGOLARI

Testimonianze

- 99 *Caro Marotta*
DI PIER PAOLO PASOLINI
- 105 *La fatica di scrivere*
DI ORIANA FALLACI
- 115 *Napoli e De Sica*
DI MICHELE PRISCO

Immagini

Saggi e interventi

La stilizzazione di Giuseppe Marotta

MATTEO PALUMBO

Giuseppe Marotta appartiene a una generazione diversa dagli scrittori napoletani alla cui famiglia è in genere accostato. Nasce, infatti, nel 1902, prima di Annamaria Ortese (1914), di Luigi Compagnone (1915) e prima ancora di Michele Prisco (1920), di Mario Pomilio e Domenico Rea, entrambi del 1921, e di Raffaele La Capria del 1922.

L'intervallo degli anni non è trascurabile. Segnala l'appartenenza a un mondo che ha caratteri molto diversi da quelli che Rea o La Capria conoscono e raccontano. Marotta osserva Napoli da un punto di vista specifico, che non coincide con la città dei vicoli né con quella del mare. Nell'*Armonia perduta* La Capria, indicando la genealogia degli scrittori napoletani, distingue nettamente due caratteri. Senza mettere in gioco il proprio punto di vista e la maniera adottata da lui nella rappresentazione di Napoli, contrappone Domenico Rea a Marotta, elevando il primo a campione della *napoletanità* e relegando il secondo nella famiglia scipita e convenzionale della *napoletaneria*: «Basta confrontare un racconto di Rea con uno di Marotta, per capire la differenza tra la “napoletanità” del primo e la “napoletaneria” del secondo; anche se Rea, nelle sue punte più riuscite, è “antico”, cioè precedente alla “napoletanità”, mentre la “napoletaneria” di Marotta è, talvolta, felicemente stilizzata».

Una conferma ulteriore della valutazione riduttiva di Marotta da parte di La Capria si trova in un passo dell'*Autopresentazione* in terza persona, inclusa nel libro *Il fallimento della consapevolezza*: «Bisogna ricordare un altro luogo comune, particolarmente fastidioso per La Capria, quello per cui uno scrittore napoletano deve per forza essere caratteristico e rassomigliare a uno dei personaggi di De Filippo o di Marotta, dev'essere simpatico in quel certo modo, spiritoso in quel certo modo, sentimentale, imbrogliatore ec-

cetera in quel certo modo. Il luogo comune, insomma, secondo il quale i napoletani sono prima di tutto napoletani, e poi, se si vuole, anche scrittori».

Non è facile intaccare o attenuare posizioni così radicate. Il giudizio di La Capria riflette sostanzialmente un punto di vista largamente dominante. Tuttavia, sia pure all'interno di questo parere negativo, La Capria stesso fornisce un'indicazione non trascurabile, che divarica l'immagine di Marotta, consegnato al cliché di un narratore facile, sottomesso alla polvere urticante dei luoghi comuni, dall'idea di un autore meno logoro, che esibisce una vitalità tutt'altro che banale. La Capria, in alternativa allo scrittore campione della *napoletaneria*, ricorre al termine meno ovvio di *stilizzazione*: una definizione che resta da chiarire e interpretare.

Per mettere da parte giudizi convenzionali, occorre una prospettiva che tenga conto di altri parametri e che osservi Marotta cercando la sua collocazione effettiva nell'immaginario napoletano.

Scrivendo di lui appena dopo la morte, Domenico Mondrone S.I., sulle pagine di «Civiltà cattolica», metteva subito in rilievo una differenza che non va dimenticata: «A proposito di lui, parlandosi della narrativa meridionale, si è fatto un mucchio di nomi, come: Matilde Serao, Di Giacomo, Bracco, Russo, Cafiero, Mastroianni, Cangiullo, Bernari, Prisco, Rea, Compagnone, De Filippo, Grieco, La Capria, Patroni-Griffi, ecc., i quali nella Napoli letteraria si muovono ciascuno a suo modo, con accostamenti e differenziazioni ora più ora meno evidenti. Giuseppe Marotta si distacca da tutti, anche quando un suo bozzetto o racconto sembra ispirato da particolari su cui altri avevano già messo le mani: la sua Napoli non fu mai quella dei luoghi comuni. Tipi e figure del mondo napoletano non erano soltanto cose viste, ma esperienza di cose vissute e sofferte, soprattutto amate. Chi vuol capire Marotta deve cominciare con leggere la prefazione a uno dei suoi libri più autobiografici e più fortunati, *L'oro di Napoli*» (*Annotazioni su Giuseppe Marotta*, in «Civiltà cattolica», 1963, XI, 2, p. 210).

A differenza di Rea o di Prisco e di La Capria, Marotta non identifica i personaggi dei suoi libri con una parte sociale. Per esempio,

non sceglie a protagonista il furore dei bisogni primari (fame, sesso, sopravvivenza) che drammatizzano l'opera di Rea. A misurare la distanza tra i due universi basta il confronto tra la *Signorina*, che è il primo racconto di *Spaccanapoli*, e il racconto con il medesimo titolo che apre *Coraggio, guardiamo* del 1953. L'energia tragica di Rea si stempera in una vicenda di tenera sopravvivenza, narrata cancellando violenza e disperazione.

Marotta non analizza neppure le incertezze della borghesia, prigioniera delle malinconie che appannano i sentimenti e inquinano la vita. Il suo occhio non si identifica con una frazione di Napoli, si tratti delle creature impegnate nel mestiere di vivere o di chi sceglie di seguire il proprio destino in un nuovo contesto: culturale, umano e professionale. L'orizzonte verso cui Marotta guarda è totalmente altro: «Certo che non è solo dicendo Pignasecca o Forcella che si dice Napoli. Esistono una Napoli plebea una Napoli borghese una Napoli aristocratica, ciascuna di esse si suddivide poi in moltissime altre Napoli, io chi sono per poter studiarle o capirle o soltanto elencarle tutte, Benedetto Croce?» (*San Gennaro non dice mai no*, prefazione di Alessio Forgione, Napoli, Polidoro, 2020, p. 14).

Il libro che forse caratterizza più di tutti la maniera specifica di osservare Napoli e le sue creature, raccontando i chiaroscuri della vita consumata nei suoi ambienti, è *L'oro di Napoli*, pubblicato nel 1947 e strettamente congiunto a *San Gennaro non dice mai no*, apparso a stampa nel 1948. La coppia di volumi definisce in maniera esemplare l'operazione compiuta dallo scrittore e mette a nudo il cuore della sua narrativa. Questi racconti escono nel vivo della battaglia politica e intellettuale della ricostruzione, quando i furori ideologici sono più accesi e la letteratura si nutre soprattutto della materia della guerra. La cronaca di anni terribili appena trascorsi sembra in questi due libri sfuocata, lasciata da Marotta sullo sfondo rispetto al punto di vista di un emigrante tornato da Milano a Napoli. Egli riassapora l'atmosfera di un universo conservato nella memoria e sopravvissuto in mezzo al buio della guerra. Dopo vent'anni dalla partenza dai suoi luoghi, Marotta osserva Napoli, scrutandola con la sensibilità di chi cerca l'umanità riconosciuta

e amata nella sostanza del suo modo di vivere: «Ho vissuto molti anni lontano dal mio paese, volendo segnalarmi nel mondo della carta stampata, assai più accessibile dal nord; d'improvviso Napoli e la mia giovinezza e persone e vicende che la abitarono o che vi si affacciarono appena, si sono messi a chiamarmi, proprio con un'insistenza da gente dei vicoli partenopei, tenera e perentoria: o meglio mi hanno fatto sapere che non ci eravamo separati mai, che sempre le avevo portate con me. [...] Mare e vicoli e gente della mia giovinezza mi hanno fatto scrivere questo libro, che è dedicato a mia madre» (*L'oro di Napoli*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 5-6. Le citazioni tratte da questo libro sono indicate con il numero arabo)

Gli spazi sono familiari. Appartengono al tempo della giovinezza e sono rivisti con lo sguardo incantato di chi ricorda, restituendo loro la vita attraverso le parole. Non c'è distanza tra chi guarda e la realtà evocata. Sussiste un intreccio inscindibile tra la città, le pietre che ne testimoniano la durata, la gente che si muove nel perimetro delle strade e l'io che passa in mezzo a loro, come un *revenant* riportato alle sue origini. Questa fusione sentimentale costituisce il nucleo dell'intera narrativa di Marotta: «Napoli, io, certe pietre e certa gente: ecco quanto, forse, si troverà in questo libro» (p. 5). L'io che osserva dà sostanza al racconto. Lo nutre dello sguardo sereno con cui colleziona i casi dell'esistenza. Questa somma di vicende, colte nella particolarità dei singoli destini, compone l'opera di Marotta tutta intera. Un'opera che, catalogando caratteri e vicende individuali, privilegia la forma concentrata del racconto e rifiuta le azioni multiple del romanzo. L'inclinazione specifica per un genere letterario piuttosto che l'altro è esplicitamente sancita e Marotta stesso confessa: «Il romanzo mi chiama da lontananze inaccessibili» (*Professione reporter*, a cura di Filippo Maria Battaglia e Beppe Benvenuti, richiamato in *Civiltà*, cit., p. 217).

L'addizione di esperienze particolari, fuse nel sistema del singolo libro e nella successione progressiva delle opere, dà forma alla rappresentazione di Napoli o di Milano o delle mitologie rielaborate negli *Alunni del sole*. Tante Napoli si unificano nell'io che guarda e che si confonde con la realtà che rende affine a sé e a chi legge. In

San Gennaro non dice mai no la fusione tra il soggetto che osserva e l'ambiente è sancita esplicitamente: «Sono io la Napoli di cui parlo e altre non ne conosco perché solo di me so qualcosa se lo so» (*San Gennaro non dice mai no*, cit., p. 15). La materia assomiglia a chi descrive la fenomenologia delle sue parti. Si mostra composta di fatti e di volti che appartengono alla sensibilità del suo spettatore, che testimonia la gradevolezza umana dello spettacolo a cui assiste. I singoli attori sono particelle di una storia eterna, che ricomincia ogni volta in uno scenario invariato e che sopravvive a ogni aggressione. L'esperienza della guerra non intacca la sostanza di un modo di essere, che resiste a qualunque oltraggio.

Il primo racconto dell'*Oro di Napoli* ha un valore simbolico, che dà intonazione al libro intero. La cronaca degli avvenimenti ancora recenti è riassunta e sormontata con l'attaccamento alla vita, tenace di fronte a ogni minaccia, di un uomo comune: «Nel maggio del 1943, in una sua lettera da Napoli, mia sorella Ada fra l'altro mi scriveva: "Ti ricordi don Ignazio? S'era ridotto a vivere in un "basso" a Mergellina. L'ultimo bombardamento gli ha spazzato via tutto. Figurati che nella fretta di scampare lasciò sul comodino perfino i denti finti. Ma tu sai che uomo è. Dice che non può allontanarsi dai clienti. Perciò si è allogato nella buca prodotta da una bomba, improvvisandovi un tetto di lamiera. Ha trovato uno sgabello e ha trovato un tavolino. Non so se ti ho mai detto che da qualche anno tira avanti ricopiando musica e dando lezioni di chitarra. Insomma, due giorni dopo il disastro, era già a posto nella sua buca"» (p. 13).

Questo comportamento, capace di riprendere ostinatamente a vivere dopo ogni disastro, non merita neppure appellativi troppo solenni. In fondo è l'espressione di un'esistenza testarda, che si sottrae alle forze avversarie, impersonate da altri uomini o dalla natura. Le qualità di un solo personaggio possono essere estese all'intera comunità, che scopre nella storia delle sue ripetute catastrofi la forza della sopravvivenza:

«Ecco una città e un popolo ferocemente percossi dalle sventure della guerra, e sul conto dei quali si pronunzia spesso la parola "eroismo". Questo termine marmoreo io lo ritengo tuttavia

superato, agli effetti umani, dalle caratteristiche di un qualsiasi don Ignazio. La possibilità di rialzarsi dopo ogni caduta; una remota, ereditaria, intelligente, superiore pazienza. Arrotondiamo i secoli, i millenni, e forse ne troveremo l'origine nelle convulsioni del suolo, negli sbuffi di mortifero vapore che erompevano improvvisi, nelle onde che scavalcavano le colline, in tutti i pericoli che qui insidiavano la vita umana; è l'oro di Napoli questa pazienza» (pp. 19-20).

La pazienza, come nelle grandi riflessioni morali, diventa una virtù forte, che sostiene l'assedio del male e si rinnova con la tenacia delle sue doti. Queste doti sono *una linfa sotterranea*, che scorre sotto la serie degli anni, pronta a ridare energia a esseri umani esposti a ogni disavventura, storica e privata: «Sono molto antichi i 'sette spiriti' di don Ignazio» (p. 20). La storia ricomincia ogni volta daccapo, riportando all'inizio l'avventura sulla scena del mondo: «Non appena il cielo sarà sgombro di minacce – pensavo nel maggio del 1943 – i napoletani intingeranno le dita in questa cara acqua benigna, e fattosi il segno della Croce ricominceranno a lavorare e a ridere» (p. 20).

Il carico di dolore tuttavia resta in agguato, come un lascito della vita degli uomini, e ritorna ad aggredire le singole giornate con violenza senza fine. Nel racconto *Le cartoline di Napoli* l'ultimo pensiero, che sigilla il «dramma di Piedigrotta», enuncia una legge perenne, che sovrasta il mestiere di vivere. La conclusione della festa diventa l'epilogo di un Carnevale triste, che è il prologo di una Quaresima incipiente, carica delle angosce della vita quotidiana: «Questo della Riviera di Chiaia è il palcoscenico su cui si svolge l'ultimo atto del dramma di Piedigrotta; spunta il giorno e qualche protagonista è ancora qui, addossato a un muro, con il sangue nero di sonno e con i denti gelati dagli strilli; il sole gli scende sulla spalla come la mano di un caro parente ma non lo sottrae alle angustie che gli si restituiscono intatte, gloriose. Della baraonda notturna l'uomo ha approfittato per deporre furtivamente il suo carico: adesso, con la luce, i guai lo hanno riconosciuto e gli dicono: su, poche storie, riprendici» (p. 80).

I ricordi, che tornano a vivere, sono «come un ingenuo disegno

su un ventaglio che dolcemente si spieghi» (p. 72), lasciando che «fatti e volti remoti mi riaffluiscono nel cuore» (p. 72). Trasformati in parole e ordinati in racconto, Napoli e i suoi abitanti si animano, durano il tempo che l'immaginazione concede e allora possono di nuovo sparire, «come un ingenuo disegno su un ventaglio che dolcemente si chiuda» (p. 78). Questa intonazione appassionata e malinconica resta costante. I racconti di Marotta sono popolati di creature quotidiane, che rivendicano la loro umanità e la rivelano grazie all'occhio che osserva limpidamente ciascuna di loro: «ero io il vetturino Carmelo Abbatino, io ero Riccardo Gargiulo e don Michele l'assistito ed Espedito Esposito e don Raffaele Angrisani e don Pasqualino Leone e tutti quanti» (*San Gennaro non dice mai no*, cit., p. 15). Questi personaggi, come in un appello nominale, nel loro insieme costituiscono «i miei colori e le mie figurine» (ivi). L'identità di queste *figurine* è inseparabile dal *colore*, cioè dallo stile e dalle parole, che danno consistenza ed esistenza a ciascuno di loro. L'aggettivazione di Marotta può essere, come per il Di Giacomo prosatore, «tenera e icastica» (Mengaldo) e la prosa «incandescente» (Cecchi) e «indivolata» (Giammattei). Per esempio, la vecchia madre di Nicola Giraci, in *Personaggi in busta chiusa*, è «astratta, simbolica e splendida come un'immagine sacra» (p. 128) e il gesto con cui accoglie la nuora «parve solenne ed era soltanto superiore e svagato» (p. 129). Nei *Giocatori*, il bambino, che asseconda la mania del conte Prospero, ha i tratti di una pena rabbiosa a stento soffocata: «le carte da gioco sparse sulle sue gambette incrociate, lo smunto volto precocemente saggio gli conferivano un aspetto bizzarro e allegorico, di triste idoletto. [...] tutto era remoto e vago nel mondo del piccolo Antonio come se egli costeggiasse col passo dei sonnambuli quel tempo, invece di attraversarlo ridendo» (p. 137).

Analogamente le descrizioni non hanno un carattere convenzionale o sono meno sofisticate. Nel "*Professore*" una piazzetta è «una bolla d'aria, un embolo nelle ramificatissime e strettissime vene di pietra che uniscono via dei Tribunali all'Anticaglia» (p. 139). In *Scoglio a Mergellina* Luigi Guarracino è messo in scena con questo ritratto, che traduce in immagine il legame viscerale e fisico con

l'ambiente: «Non aspetta niente, usa i muri dei vicoli come ombrello, come guancia e come fazzoletto, è tanto solo al mondo che il mondo termina dove arrivano le sue occhiate o le sue mani o la sua indifferenza» (p. 121). Non meno solenne è la chiusura dello stesso racconto, i cui i protagonisti diventano gli occhi affaticati dei pesci, i cenci che respirano e gli scheletri delle sirene: «Frattanto la notte è venuta a Napoli e piglia fuoco. Da via Partenope a Posillipo il mare divampa di luci riflesse, dolgono gli occhi ai pesci, un turista che percorre la litoranea in carrozza non vede i cenci che respirano sul marciapiedi ma scorge distintamente gli scheletri delle sirene che si rivoltano nelle loro tombe di sabbia. Voi dite a Napoli: "Quanto sei bella", e Napoli è perduta» (p. 123).

Il mondo che queste creature tutte insieme generano non ha limiti e accoglie ogni soggetto. I confini stessi del tempo sono sospesi e le generazioni possono congiungersi in un universo esteso, vivificato da comportamenti che mantengono intatta la durata di una comunità: «I morti stanno soltanto nel nostro cuore di vivi, riunitissimi, omogenei se noi gente di qualsiasi ceppo riusciamo a capirci e ad amarci» (p. 8). D'altra parte, a Napoli la morte ha un valore speciale. È compagna indissolubile della vita. Ne diventa il corrispettivo fatale, il prezzo pagato al piacere assoluto del vivere. Perciò la sua resta una presenza quotidiana, attesa e sentita come l'altra faccia dell'esistenza: «Sì la morte è la più vera e la più antica cittadina di Napoli. Dice ogni momento: "Pagatemi il piacere di essere esistiti qui e non altrove". È una tassa di Dio, è presente nei sogni e nelle canzonette del popolo, può erroneamente sembrare che le si manchi di rispetto o che al contrario la si idolatrizzi, mentre i fondamentali rapporti dei napoletani con lei sono soltanto quelli di una sincera e civile parentela» (p. 155). Solo gli esseri disumani, che sono «perduta materia, schegge di legno sotto il banco del falegname» (p. 8), svaniscono nel silenzio e nel buio, abrasi senza rimedio dalla memoria della comunità.

Questa disposizione verso le creature della vita genera una familiarità che coinvolge ogni individuo, collocato dentro un ideale interclassista e universale di *Humanitas*. Per Marotta si tratta

di «Prendere l'essere umano nella sua totalità e renderla soggetta all'empatia di chiunque» (Forgione).

Non ci sono differenze tra Napoli e le altre città attraversate e vissute da Marotta. A Milano, si sa, non fa freddo, se si ode e si distingue una voce che arriva all'improvviso, quando le campane di San Fedele attraversano l'aria, esercitando un richiamo irresistibile su chiunque le ascolti. Il loro timbro è inconfondibile. I rintocchi delle altre campane «si alternano con singolari capricci e diffondono la loro musica in una specie di mistico gergo che i nativi gustano, è naturale, assai più dei forestieri» (*A Milano non fa freddo*, Napoli, Polidoro, 2023, p. 6). Le campane di San Fedele parlano la lingua universale dei ricordi, degli affetti, delle speranze, delle cose perdute e sognate. Restituiscono a chi intende il loro suono la radice dei sentimenti umani, che sono dovunque gli stessi, e lascia che essi entrino in scena: «I rintocchi scendono, suscitano fuggitive immagini nel nostro cuore e riprendono quota per bussare alle finestre degli uffici: malinconia, tenerezza, speranza, che cosa gradiscono, signori impiegati? A volte, per un attimo, se così vogliono le campane di San Fedele, un presepio risulta composto di due macchine per scrivere e cento schede e tre paralumi» (pp. 7-8). L'immaginazione va oltre le apparenze e aggiunge alle cose un'anima misteriosa e sotterranea. Per Marotta scrivere è inseguire questo miracolo sempre nuovo e vivificante. Quando accade, «l'immensa città, senza che nessuno lo sappia, si rannicchia presso quelle aeree voci: vi prenderà in grembo; din dan: a Milano non fa freddo» (p. 9).

L'empatia con tutte le forme in cui s'incarna la vita è forse l'origine di quella stilizzazione che, nel significato usato da La Capria, appartiene al Marotta migliore, «napoletano incontaminato» (Forgione).

