the collection had it been integrated into that selection. She does convince us that representations of violence in the classic western, the spaghetti western and the post-western produce different kinds of spectatorship, but the argument could have been strengthened by more fully engaging in what the author claims to do: to connect the theme of violence in the western genre to the “violence” of film technique. The final chapter, “Women’s Drama, Men’s Business: Sexual Violence Against Women in Italian Cinema and Media,” another contribution by Laviosa, is an interdisciplinary work on representations of violence against women. There is a range of films covered in the chapter, from Vittorio De Sica’s *Two Women* (1960) to Fiorella Infascelli’s *The Wedding Dress* (2003), but it also includes a theatrical work, media coverage of a famous 1975 rape and murder case, and a documentary on a rape trial, all of which seem out of place in the larger aims of this volume. As such, the last half of the work suffers from the fact that the authors move farther afield from cinema proper. A final aspect that must also be mentioned about this volume in general is the fact that there are multiple contributions from the same set of authors, despite the number of illustrious scholars of Italian cinema in the United States and Britain that could have given the collection a more well-rounded balance.

SARAH CAREY
Stanford University

Per Peppino De Filippo attore e autore. A cura di Pasquale Sabbatino e Giuseppina Scognamiglio. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane (collana: La scrittura teatrale. Studi e testi), 2010. Pp. 372. ISBN 9788849517927. € 40.

“Io, Peppino De Filippo uomo, voglio presentarvi Peppino attore-autore perché meglio di me, vi assicuro, nessuno lo conosce”: da questo noto “autoritratto”, che si può ammirare nell’avvertenza *Al lettore*, premessa alla raccolta *Farse e Commedie* (1971), prende spunto il volume collettaneo *Per Peppino De Filippo attore e autore*, a cura di Pasquale Sabbatino e Giuseppina Scognamiglio.

Il prezioso volume nasce dal tentativo di ridisegnare a 360 gradi il profilo artistico di Peppino, poiché se da un lato — spiega Pasquale Sabbatino — “la critica ha perlopiù privilegiato l’attore (teatrale, cinematografico e televisivo) rispetto all’autore e a danno dell’autore”, dall’altro Peppino nella sua autobiografia *Una famiglia difficile* (1976) “documenta e rivendica la propria autonoma figura di attore-autore accanto a Eduardo e, nella diversità, alla pari di Eduardo” (p. 6).

Le ricerche svolte negli archivi di Napoli e Roma da un gruppo di esperti e giovani studiosi del Dipartimento di Filologia moderna “Salvatore Battaglia” dell’Ateneo federiciano consentono di approfondire la storia dei singoli testi di Peppino e di aggiornare il catalogo delle sue opere teatrali. Il rinvenimento e la rivalutazione di numerosi copioni “inediti”, in dialetto e in lingua, risalenti agli anni Trenta e Quaranta, “offrono — aggiunge Sabbatino — nuovi spunti e numerose tessere per ricostruire criticamente il suo profilo di attore-autore, per avviare l’edizione critica delle opere teatrali di Peppino e per riscrivere con ricchezza di par-

ticolari le vite parallele dei fratelli De Filippo, dando salomonicamente a Eduardo quello che è di Eduardo, a Peppino quello che è di Peppino” (p.7).

Tali presupposti sono dunque un invito ad aprire una stagione filologico-linguistica anche per Peppino, con l’obiettivo di recuperare e restaurare il filone dialettale, che è stato in parte oscurato. Ad occupare un posto di rilievo sono innanzitutto le inedite traduzioni in napoletano di due testi di Pirandello: la commedia campestre *Liolà*, rappresentata con successo nel 1935 dalla compagnia Teatro Umoristico I De Filippo, nella versione napoletana di Peppino, e l’atto unico *Ll’uva rosa* che traduce la commedia pirandelliana *Lumie di Sicilia*.

Partendo dal confronto tra le prime stesure dialettali degli atti unici di Peppino, nati per il Teatro Umoristico, e le successive versioni in lingua, pubblicate in rivista, questo volume ripercorre le tappe salienti della sua attività di poeta e autore di fiabe nonché di adattatore, riduttore e traduttore, senza tralasciare la sua abilità performativa come attore di teatro e di cinema.

In una prospettiva storico-linguistica si inserisce il contributo di Nicola De Blasi, il quale menziona le deformazioni linguistiche del personaggio “un po’ nuovo e un po’ antico” (p. 33) che, nel 1966, rese celebre Peppino nel programma Scala Reale e, soffermandosi sulla scenetta *Pappagone dal medico*, sottolinea i principali aspetti di questa “comicità di tradizione” (p. 34). Patricia Bianchi, invece, recupera il ruolo di Peppino come “un maestro di teatro costantemente impegnato nella ricerca di un suo linguaggio e di una sintonia comunicativa con il pubblico” (p. 164), tentativo questo che si inquadra nel più ampio contesto di cambiamento del teatro naturalista italiano del Novecento.

Punto di svolta nella vita e nell’opera dell’autore è il dicembre del 1944, l’anno che segna la fine del legame artistico fra Eduardo e Peppino con la rinuncia al dialetto nella scrittura teatrale da parte del secondo. Tale scelta — nota Andrea Palermo — è “il simbolo linguistico e artistico che riassume tutti i suoi ‘abbandoni’: la compagnia, il repertorio, la moglie, il figlio, la sorella, il fratello, Napoli” (p. 80). Dopo la separazione dai fratelli, Peppino — come precisa Antonella Ottai — rifiuta il dialetto per un italiano contaminato da diversi idiomi regionali e mentre Eduardo “devasta i momenti più comici spegnendoli con il suo carico di sofferenza” la comicità di Peppino “mette in opera, al contrario, momenti di pura astrazione espressionistica” (p. 90). Caso esemplare del transito linguistico dal dialetto all’italiano è l’atto comico *Don Raffaele il trombone*, come testimonia il manoscritto autografo degli anni Trenta, rivenuto da Cristiana Anna Addesso nel Fondo Eduardo De Filippo della Società Napoletana di Storia Patria insieme alla commedia *Nozze di bronzo*, a lungo ritenuta dispersa.

Se “un volto può acquisire connotazione di maschera indipendentemente dalla volontà dell’attore”, nel caso di Peppino — afferma Stefano Manferlotti — “la maschera è costruita dall’attore stesso” (p. 62). Infatti — come fa notare Domenico Giorgio — quel che colpisce il lettore/spettatore è la continua “autorappresentazione di sé come uomo oltre che come artista” (p. 196). E quando negli anni Sessanta ritornò ad interpretare *Quaranta... ma non li dimostra*, Peppino — sottolinea Caterina De Caprio — “seppe dare a tutto il suo lavoro l’intonazione nostalgica derivante da una consapevolezza maturata attraverso l’esperienza del vivere” (p. 192).

Peppino come autore di favole e poesie è al centro dei saggi di Giuseppina Scognamiglio, la quale analizza i tratti distintivi della favola *Pedrolino*, “genere fra i più ardui ma in grado di fornire al suo autore il poetico pretesto per verificare una sua equilibrata filosofia di vita” (p. 100); di Loredana Palma, che illustra i vari contenuti delle favole in versi inserite nella raccolta *Il fu Bobò* (1954), e di Michele Sovente, il quale segue il filo che lega la produzione poetica di Peppino alla sua visione dell’uomo e del mondo che emerge dal suo stare sulla scena. Noto è nelle opere di questo attore e autore la presenza della letteratura *tout court*, testimoniata — secondo Luigi Scorrano — dalle diverse reminiscenze che emergono nei dialoghi dei personaggi delle sue farse e commedie. Le abilità di Peppino come traduttore ed adattatore scaturiscono inoltre dal suo approccio al teatro di Plauto, che egli affronta mettendo in scena nel 1956 l’*Aulularia* e successivamente scrivendo l’atto unico *Omaggio a Plauto*, analizzati entrambi da Armando Rotondi.

Ad approfondire i legami che Peppino ha avuto con il cinema è Pasquale Iaccio, che ricostruisce il progressivo coinvolgimento cinematografico dei fratelli De Filippo a partire dagli anni Trenta, nonostante il giudizio critico del più giovane della famiglia nei confronti di quella che egli definiva come “un’arte morta”. Sulla coppia comica di Totò e Peppino discute Ornella Petraroli, la quale mostra in che modo Massimo Troisi e Lello Arena abbiano vissuto un rapporto di complicità e fratellanza simile a quello che coinvolse i due grandi attori napoletani.

Il volume si conclude con le testimonianze di Manlio Santanelli, che riporta una confidenza fattagli da Peppino quando era assistente alla regia presso la Rai-Tv di Napoli e di Stefano De Stefano, secondo il quale sarebbe interessante vedere una rilettura del repertorio dell’autore fatta dai giovani teatranti contemporanei. Ed infine Annamaria Ackermann ricorda la sua esperienza nel ruolo di prima attrice al fianco di Peppino e Lucio Allocca rende nota una lettera manoscritta, inviata dal Maestro Commendatore nel 1977.

ANNALISA CASTELLITTI

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

***Ianuam linguarum reserare. Saggi in onore di Bona Cambiaghi.* A cura di Cristina Bosisio. Milano: Mondadori (“Le Monnier Università”), 2011. Pp. 340. ISBN 978-88-00-74068-5. € 23.**

La pubblicazione di un *Festschrift* offre spesso l’occasione di apprezzare quanto l’attività scientifica e l’insegnamento di un docente abbiano influenzato, affascinato, stimolato allievi e colleghi, dando luogo, a loro volta, a nuove passioni e ricerche. È il caso del volume *Ianuam linguarum reserare*, che raccoglie trentanove contributi per onorare la carriera scientifica e accademica di Bona Cambiaghi; carriera più che quarantennale al momento della pubblicazione del volume collettaneo, dopo aver attraversato i territori della linguistica generale e francese, della linguistica applicata e della glottodidattica. Un percorso che ha avuto come punto di riferimento le università milanesi: dalla Bocconi (dove la Cambiaghi si è formata) alla Cattolica, passando per lo IULM; una carriera “bien remplie”, insomma,