



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

La didascalia nelle commedie di Eduardo De
Filippo dal copione all'edizione a stampa
("Natale in casa Cupiello", "Napoli milionaria!",
"Gli esami non finiscono mai")

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore.

Prof. Piermario Vescovo

Correlatori.

Prof. Riccardo Drusi

Prof. Carmelo Alberti

Laureando.

Alberto Tiozzo

Matricola 820662

Anno Accademico.

2012-2013

INDICE.

Introduzione	p. 3
Abbreviazioni	p. 8
<i>Natale in casa Cupiello</i>	p. 9
Cambiamento delle didascalie tra il copione e la prima Edizione a stampa	p. 15
Cambiamento delle didascalie tra la prima edizione a stampa e l'edizione Einaudi del 1959	p. 21
Cambiamento delle didascalie tra l'edizione Einaudi del 1959 e l'edizione Einaudi del 1979	p. 26
<i>Napoli milionaria!</i>	p. 40
Caratteristiche dell'opera	p. 43
La famiglia Iovine. Immagine di un'Italia ferita dalla guerra	p. 45
Didascalie. Punto di osservazione privilegiato per l'autore	p. 51
Cambiamento delle didascalie tra il copione e l'edizione Einaudi del 1979	p. 54
<i>Gli esami non finiscono mai</i>	p. 68

Caratteristiche della commedia	p. 72
Struttura della commedia	p. 80
Commedia: critica ai conformismi sociali	p. 84
Cambiamento delle didascalie tra il copione e l'edizione Einaudi del 1979	p. 87
Cambiamento delle didascalie tra l'edizione Einaudi del 1973 e l'edizione Einaudi del 1979	p. 93
Bibliografia	p. 97

INTRODUZIONE.

Il presente lavoro prende a campione d'indagine tre commedie di Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, *Napoli milionaria!* e *Gli esami non finiscono mai*, appartenenti a tre diversi momenti della sua produzione, mettendo al centro lo studio delle didascalie, della loro scrittura e della messa a punto di questa nel tempo e nella storia redazionale, dal copione all'edizione a stampa (o alle diverse redazioni a stampa), nell'intento di far cogliere al lettore i cambiamenti più significativi a cui tali didascalie sono andate incontro da una redazione all'altra di ciascuna delle commedie trattate.

La scelta è ricaduta su queste opere per i seguenti motivi: possono essere considerate tre grandi classici di Eduardo De Filippo, visto anche il successo a cui esse sono andate incontro nel corso degli anni; in ognuna è presente un nucleo familiare ben definito all'interno del quale si intrecciano le vicende messe in scena da Eduardo; corrispondono a tre diversi momenti della produzione dell'autore, *Natale in Casa Cupiello* risale, infatti, al 1931, *Napoli milionaria!* al 1945 e *Gli esami non finiscono mai* al 1973.

Per quanto concerne il nucleo familiare, una delle particolarità che sarà messa in luce all'interno della prima parte del lavoro, in cui si parlerà della trama e delle caratteristiche delle singole opere, riguarderà proprio l'atteggiamento riservato dai componenti della famiglia al capofamiglia, seppur con sostanziali differenze, come vedremo, da una commedia all'altra. Al di là del successo che queste tre commedie hanno avuto nel corso degli anni e della presenza di una famiglia al loro interno; un altro aspetto importante che verrà sottolineato più volte nella trattazione sarà la struttura particolare caratterizzante i testi.

Natale in casa Cupiello, infatti, è stata definita dall'autore «parto trigemino con una gravidanza di quattro anni», a testimonianza del fatto che essa nacque come atto unico nel 1931, che corrisponde al secondo atto della

commedia attuale, poi, a distanza di un anno fu scritto il secondo atto, corrispondente al primo della commedia attuale e, infine, dopo due anni fu composto il terzo e ultimo atto, con la caratteristica peculiare che tutti e tre questi atti potevano essere recitati con varie soluzioni (atto unico, commedia in due atti e in tre atti).

La seconda opera analizzata, *Napoli milionaria!*, composta anch'essa da tre atti, è stata considerata una commedia di volta nella produzione teatrale eduardiana in quanto coincidente con un cambiamento sostanziale dell'attività teatrale dell'autore. Infatti, se il primo atto della commedia risulterà essere ancora legato alla precedente stagione teatrale, in quanto caratterizzato da scene umoristiche, come quella che ha per protagonista Gennaro Iovine, che si finge morto per evitare la perquisizione della casa e il conseguente arresto, sarà con il secondo atto che l'autore metterà in scena tutta una serie di aspetti tragici della vita umana, come la distruzione morale e affettiva delle persone legata alla guerra.

L'ultima commedia analizzata, *Gli esami non finiscono mai*, presenta due particolarità nella struttura non riscontrabili nelle commedie scritte precedentemente. La prima riguarda l'inserimento di parti narrative, grazie alle quali lo spettatore è informato di tutta una serie di avvenimenti accaduti, nell'arco di molti anni, tra una scena e l'altra rappresentata sul palcoscenico; la seconda caratteristica è, invece, relativa alla presenza della cantante di strada, la quale, intonando canzoni dell'epoca, informerà gli spettatori in quali anni si sono svolte le scene che si stanno per rappresentare.

Quello che accomuna ulteriormente queste opere e che rappresenta il fulcro della nostra indagine è l'abbondanza di didascalie presente al loro interno. Innanzitutto, bisogna partire con il dire che normalmente quando noi parliamo di didascalia intendiamo quella parte di un testo drammatico, che troviamo frequentemente tra parentesi o in corsivo, attraverso cui un autore trasmette la sua idea di realizzazione spettacolare agli attori e ai lettori.

Nel corso del '900 si assiste ad un aumento vistoso delle didascalie

soprattutto all'interno di quelle opere drammatiche in cui le parentesi descrittive risultano troppo precise per essere assunte come indicazioni per la messinscena. Per "parentesi descrittive troppo eccessive" si intendono tutti quei luoghi in cui vengono descritti con minuzia di particolari tutti gli oggetti, gli arredi che si trovano al loro interno e la loro disposizione secondo un ordine preciso; oppure quando si descrivono i personaggi, facenti parte la commedia, dichiarandone l'età, i dettagli dell'aspetto fisico, il carattere, sempre secondo una disposizione molto particolare.

L'espansione didascalica rappresenta, quindi, un'intrusione del mondo diegetico, cioè della voce dell'autore, nel mondo drammatico, attraverso la quale si materializzano le descrizioni degli ambienti e dei personaggi che trovano posto nella commedia. In genere questa intrusione è al presente¹.

Ci sono due tipi di didascalie: implicite ed esplicite. Quando parliamo di didascalie esplicite ci riferiamo a quelle che di solito si trovano in apertura agli atti, al cui interno l'autore dà tutta una serie di informazioni inerenti all'ambiente e al periodo in cui la vicenda si svolge. Per didascalie implicite, invece, si intendono quelle che vanno ad integrare le informazioni offerte dalle battute deittiche e performative e che, spesse volte, vengono usate dall'autore come note di regia.

Il lavoro si concentrerà sull'analisi delle didascalie, tanto implicite quanto esplicite, presenti all'interno delle tre commedie e sul loro cambiamento da uno stadio redazionale all'altro. Affronteremo due questioni principali: la prima, inerente all'inserimento da parte dell'autore di nuove didascalie da un'edizione all'altra; la seconda, riguardante l'ampliamento di alcune di esse, già presenti nelle redazioni precedenti, grazie all'inserimento di nuovi ma indispensabili particolari aventi lo scopo di rendere più veritiere le ambientazioni e i personaggi.

Le didascalie rielaborate da un'edizione all'altra delle commedie sono di tre tipi: didascalie di ambientazione, all'interno delle quali l'autore descrive i

¹ P. VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo.*, Venezia, Marsilio, 2007.

luoghi in cui la scena si svolge nei diversi atti; didascalie di presentazione dei personaggi, visibili sin da subito nella prima commedia analizzata, *Natale in casa Cupiello*, all'interno della quale i personaggi principali sono descritti con minuzia di particolari, quasi a voler far cogliere ai lettori e agli spettatori le caratteristiche dei diversi personaggi ancora prima di vederli operare in scena; infine, didascalie relative alla mimica dei personaggi stessi, attraverso le quali l'autore dà indicazioni utili non solo ai lettori ma anche agli attori, suggerendo più dettagliatamente, rispetto alle redazioni originarie, una particolare interpretazione dei personaggi.

Dimostreremo come Eduardo, attraverso le didascalie, fosse solito far trasparire un atteggiamento poco parziale nei confronti dei personaggi che prendevano parte alle commedie; questo emergerà chiaramente analizzando la commedia *Napoli milionaria!*, all'interno della quale l'autore si lascerà andare a delle considerazioni ben precise circa l'operato dei personaggi stessi.

In particolare, partendo dagli studi di Paola Quarenghi e Nicola De Blasi condotti sulle didascalie presenti nei diversi stadi redazioni delle tre opere da me prese in considerazione e confrontando il manoscritto Vieusseux, corrispondente alla prima stesura della commedia da parte dell'autore, con le edizioni a stampa successive ci accorgeremo di come l'autore, nel corso degli anni, svolga un lavoro ben preciso sulle didascalie atto ad affinare la scrittura delle stesse, adeguandola ai tempi e al pubblico a cui esse erano rivolte.

In sostanza, di *Natale in casa Cupiello* saranno analizzate didascalie e i cambiamenti subiti dalle stesse partendo dal manoscritto Vieusseux e dalle due versioni a stampa della commedia, una contenuta nella rivista «Il dramma»² uscita nel 1943, e l'altra nell'edizione Einaudi del 1959,

²Rivista quindicinale di commedie, ideata e creata da Lucio Ridenti e Dino Segre, edita tra Dicembre 1925 e Giugno 1968 da Le Grandi Firme. Dopo il 1968 la rivista cercò di rilanciarsi ma, non ottenendo successo, cessò definitivamente l'attività nel 1983.

arrivando fino all'edizione Einaudi del 1979.

Di *Napoli milionaria!*, invece, si confronterà il manoscritto Vieusseux con l'edizione Einaudi 1979.

Infine, per *Gli esami non finiscono mai*, il confronto sarà tra il manoscritto Vieusseux e le edizioni Einaudi del 1973 ed Einaudi del 1979.

ABBREVIAZIONI.

Sono elencate di seguito le sigle dei manoscritti e delle edizioni a stampa delle opere di Eduardo De Filippo impiegate: salvo avvertenza contraria le citazioni si intendono dall'edizione a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005 (con l'indicazione del volume e del numero di pagina).

- V= manoscritto Vieusseux;

- DR43 = rivista "Il Dramma". Il testo della commedia *Natale in casa Cupiello* presente all'interno di questa rivista viene ripreso, senza alcuna variazione, da Giulio Trevisani in *Teatro napoletano*, vol. II, 1957;

- E50 = prima edizione in volume di *Napoli Milionaria!*, collana «Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria», n. 20, Torino, Einaudi, 1950;

- E51 = *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1951;

- E59 = *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959;

- E73 = *Gli esami non finiscono mai*, in «Collezione di Teatro», n. 172, Torino, Einaudi, 1973;

- E79 = *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1979.

NATALE IN CASA CUIPIELLO.

Natale in casa Cupiello nasce nel 1931 come atto unico, che corrisponde al secondo atto della commedia attuale, per il debutto della compagnia del Teatro Uморistico al cinemateatro Kursaal avvenuto il 25 dicembre di quell'anno.

Questo atto unico è costituito da sette scene più un epilogo, in cui si racconta sostanzialmente di un pranzo di natale turbato dal dramma della gelosia. Tale commedia comincia, infatti, il giorno di natale, in una camera da pranzo borghese, in cui si intrecciano le vicende di Ninnuccia, figlia dei Cupiello, e Nicolino, marito di Ninnuccia, il quale viene colto da gelosia per la relazione che la moglie ha con l'amante Vittorio, amico di Nennillo, fratello di Ninnuccia. Questo unico atto si conclude con l'entrata in scena di Luca, il fratello Pasquale e il figlio Nennillo vestiti da Re Magi, i quali si apprestano a consegnare i regali a Concetta, moglie di Luca Cupiello.

Luca Cupiello è il personaggio meglio definito e descritto sia attraverso le sue azioni sia attraverso quello che gli altri componenti della famiglia dicono di lui. In contrapposizione a Luca troviamo Concetta che rappresenta la razionalità all'interno della famiglia, colei che riesce a risanare sempre le situazioni tragiche create dal marito, il quale, seppur inconsapevolmente, mette i componenti della famiglia uno contro l'altro. Una situazione di questo genere si viene a creare quando Luca, dopo aver intrattenuto una conversazione con Vittorio, decide di invitarlo a rimanere per il pranzo di natale, inconsapevole che questo aveva una relazione clandestina con la figlia e che, se si sarebbe incontrato con Nicola, sarebbero nate discussioni che avrebbero rovinato il giorno del Santo Natale, cosa che poi in effetti accade.

Eduardo, l'anno seguente, si trova a dover ampliare la commedia, trasformandola da uno a due atti. L'atto, che viene aggiunto nel 1932, funge da prologo alla vicenda amorosa; infatti, al suo interno si fa riferimento alla

lettera, che viene trovata casualmente da Luca e consegnata al genero Nicolino, all'interno della quale Ninnuccia confessava al marito l'intenzione di lasciarlo perché amava Vittorio. Il prologo può essere anche considerato come un mezzo attraverso il quale il lettore e lo spettatore prendono familiarità con i personaggi che agiscono all'interno della commedia e cominciano a capire certe dinamiche psicologiche che poi vedranno attuate all'interno della rappresentazione. Infatti, assieme alla gag della lettera vengono aggiunte anche altre scene atte ad evidenziare il rapporto che intercorre tra Luca e gli altri componenti della famiglia, come quella che ha per protagonisti lo stesso Luca e il figlio Nennillo, il quale si rifiuta di alzarsi dal letto se prima la madre non gli porta il bicchiere di latte e pane in camera.

Un'altra scena divertente che viene inserita dall'autore è quella che ha per protagonisti Nennillo e il fratello di Luca, Pasquale, il quale, dopo una settimana di malattia passata a letto, non trova più le sue scarpe. Scoppia un'ennesima lite quando Pasquale scopre che le scarpe sono state vendute dal nipote. Da questa situazione scaturisce un litigio furibondo tra Luca e il figlio che sfocia con la cacciata di casa di Nennillo da parte del padre.

Concetta come dicevo pocanzi rappresenta la razionalità, colei che cerca di risanare tutte le situazioni tragiche e imbarazzanti che si vengono a creare intorno alla famiglia; sarebbe riuscita a salvare anche il matrimonio tra la figlia e il marito se Luca non avesse consegnato, sul finire del primo atto, la lettera scritta dalla figlia al marito.

In questo nuovo atto comincia ad acquistare importanza il presepe, su cui Luca lavora con meticolosa perizia senza, però, essere capito dagli altri componenti della famiglia. Tale presepe acquista un valore simbolico particolare, in quanto, rappresenta un rifugio in cui Luca evade dalle disgrazie che si susseguono in famiglia e che, per la maggior parte, sono causate da lui in persona.

Nel 1934 Eduardo arriva ad aggiungere il terzo ed ultimo atto, ed è proprio

con questo terzo atto che si raggiunge un livello di drammaticità assente nelle precedenti versioni.

Il 9 aprile del 1934, infatti, la compagnia di Eduardo debutta all'Olimpia di Milano con la commedia strutturata in tre atti.

Il fulcro della narrazione, a questo punto, è la malattia di Luca che, dai primi sintomi riscontrati nel mettersi i pantaloni e nel dialogare con Vittorio, degenera dopo tutte le vicissitudini a cui la famiglia è andata incontro. Si capisce che l'autore vuole dare una certa importanza alla malattia del protagonista anche dall'inserimento di due nuovi personaggi che nelle versioni della commedia del 1931 e del 1932 non erano presenti. I due personaggi in questione sono Carmela, vicina di casa dei Cupiello, con la quale Concetta si confida durante la malattia del marito, e il medico che diagnostica la malattia di cui Luca è affetto.

La commedia in tre atti rielaborata nel 1934 si distingue dalla commedia in atto unico e da quella in due atti non solo per quanto riguarda la suddivisione interna, ma anche per determinati cambiamenti inerenti gli argomenti, cercando di privilegiare certe situazioni che precedentemente erano state solo sfiorate, come, ad esempio, le caratteristiche del triangolo sentimentale che nella versione in atto unico sono appena abbozzate.

Una parte importante che nell'atto unico non è presente rispetto alle due rielaborazioni successive è quella del botta e risposta che vede protagonisti Luca e il figlio Nennillo; botta e risposta che riguarda il presepe e che più avanti analizzerò quando parlerò delle didascalie e del loro cambiamento nei diversi stadi redazionali. Quello che cambia sostanzialmente rispetto alla commedia in atto unico è la scena finale, quando Luca, il fratello Pasquale e il figlio Nennillo escono, vestiti da Re Magi, con i regali da consegnare a Concetta. Nell'atto unico, infatti, Concetta non è presente nella stanza, in quanto è andata in strada a placare gli animi tra Vittorio e Nicolino, quest'ultimo venuto a conoscenza del tradimento della moglie, e il sipario cala subito sui tre vestiti da Re Magi; mentre, nella commedia in due e tre

atti Concetta è presente sulla scena, accetta i regali, lasciando i due rivali in amore regolare i conti in strada, lontani dagli occhi dei familiari.

Talvolta, il cambiamento delle scene arriva a portare anche un cambiamento nel comportamento dei personaggi stessi. Il figlio di Luca, Tommasino, cambia carattere di fronte alla malattia del padre; infatti, non è più il figlio disobbediente e scapestrato che dava pensieri ai genitori ma, al contrario, diventa obbediente e servizievole abbandonando ogni tipo di vizio, arrivando, addirittura, ad assecondare il padre quando alla fine della commedia, in punto di morte, gli chiede se gli piace o no il presepe.

La caratteristica di questa Commedia, che a mio pare la rende unica, è che tutti e tre gli atti potrebbero essere recitati con varie soluzioni.

Il triangolo sentimentale che, come abbiamo già visto, ha per protagonisti Ninuccia, Nicolino e Vittorio è lasciato sempre sullo sfondo e le vicende che riguardano i tre personaggi sono sempre velate e non vengono mai rappresentate sotto gli occhi degli spettatori. Questo capita sia quando Nicolino decide di regolare i conti con l'amante della moglie fuori dagli occhi dei presenti sia quando placa la rabbia assistendo all'unione dei due amanti, benedetti da Luca.

In questa commedia, quindi, l'autore non vuole attirare l'attenzione sull'intreccio amoroso bensì sul personaggio di Luca Cupiello, inconsapevole del disastro che crea con le sue azioni; infatti, riesce a vanificare, ogni volta, gli sforzi fatti dalla moglie per fare riappacificare la figlia con il marito: inizialmente, dando la lettera al genero, al cui interno la figlia affermava di voler lasciare il marito e di amare solo Vittorio, poi, invitando lo stesso Vittorio a cena e, infine, dando la benedizione all'unione dei due amanti.

Sembra, quindi, di trovarci di fronte al classico personaggio inetto che agendo inconsciamente crea situazioni paradossali, le quali poi, inevitabilmente, ricadono su di lui e sulla famiglia che gli sta intorno.

Eduardo quando scrive le vicende della famiglia Cupiello si riferisce ad una

famiglia in particolare, che lui conosceva bene; era la famiglia dei suoi nonni materni, Luca e Concetta De Filippo, genitori di tre figlie, la minore delle quali, Anna, era chiamata Ninuccia.

E' la prima opera di Eduardo che si svolge per intero all'interno di una casa, in un ambiente chiuso. Dalla didascalia che troviamo in apertura al primo atto possiamo vedere come la famiglia viva in uno spazio piccolo, pieno di oggetti e sul palcoscenico il pubblico ha tutto il tempo di memorizzare la scena e di prendere coscienza delle condizioni in cui i Cupiello vivono.

Lo spettatore si trova di fronte alla camera da letto, dove ogni spazio è occupato da qualcosa. Guardando alla modestia dell'arredamento e degli oggetti stipati l'uno accanto all'altro, gli spettatori riconoscono immediatamente un'immagine familiare della povertà di Napoli: l'immagine di una famiglia che vive ai margini della società.

I Cupiello, infatti, vivono in evidenti difficoltà economiche e questo, inevitabilmente, condiziona i rapporti tra i vari componenti della famiglia. Nella stanza vediamo in primo piano il letto matrimoniale, simbolo della vita coniugale; nella stessa camera, però, si trova anche il letto più piccolo di Nennillo a riprova che la casa è troppo piccola per accogliere due letti in due camere separate.

La stanza da letto è l'ambiente principale del primo atto, il mondo esterno né è escluso, ed è proprio all'interno di essa, fulcro dell'intimità familiare, che avvengono tutti gli avvenimenti che hanno per protagonisti i diversi membri della famiglia.

L'unione tra famiglia e illusione rappresenta uno degli aspetti centrali dell'opera e tale illusione è rappresentata proprio nella scena d'apertura; davanti al balcone, infatti, si trova il presepe che Luca sta costruendo in maniera meticolosa, quasi ossessiva.

L'unico ad essere interessato al presepe è Luca, mentre gli altri componenti della famiglia lo disprezzano. Luca e Concetta arrivano a percepire il Natale in un modo opposto: per Luca è una festa religiosa molto importante con le

sue tradizioni, come quella del presepe, per Concetta, invece, è solo un castigo di Dio.

CAMBIAMENTO DELLE DIDASCALIE TRA IL COPIONE E LA PRIMA EDIZIONE A STAMPA.

Facendo un confronto tra il testo della commedia che troviamo nel ms V e quello inserito in DR43 è possibile cogliere come i dialoghi e le didascalie siano andati incontro ad un processo di ampliamento. Si può dire che le battute di dialogo presenti all'interno dei tre atti della commedia che troviamo nel manoscritto presentano didascalie quasi inesistenti rispetto alla prima edizione a stampa.

I atto.

Analizzando la didascalia che apre il primo atto è facile cogliere come, tra un'edizione e l'altra, siano cambiate le coordinate temporali in cui la vicenda si svolge:

sono le sei del mattino del 22 Dicembre V (I, p. 839)

ore 9 del mattino del 23 dicembre DR43³

Al di là di queste nozioni inerenti il giorno di svolgimento della vicenda è importante sottolineare come la didascalia del ms V sia molto più scarna rispetto alla didascalia presente nell'edizione del 1943.

Nella commedia in rivista, infatti, quando si parla del balcone presente nella parte sinistra della stanza si mette in evidenza la condizione climatica che caratterizza questo giorno di antevigilia di Natale:

dai vetri si scorge la neve cadere a fiocchi DR43⁴

³ Giulio Trevisani, *Teatro napoletano*, vol. II, Bologna, Guanda, p. 341

⁴ *loc. cit.*

condizione atmosferica non presente in V. Un altro particolare poi non presente all'interno del manoscritto è:

Un attaccapanni a muro a destra sul quale è attaccato il paltò di Concetta DR43⁵

attaccapanni che analizzerò quando procederò con il confronto delle edizioni successive per mettere in evidenza le maggiori disponibilità economiche della famiglia che sembrano trasparire da un'edizione all'altra.

Un ultimo punto non presente all'interno del manoscritto è il modo rassegnato con cui Concetta si avvicina al letto del marito per svegliarlo.

Passando ad analizzare le didascalie implicite risulta ancora più evidente l'ampliamento, di cui parlavo pocanzi, tra un'edizione e l'altra. Qualche esempio sarà sufficiente per cogliere questo aspetto.

Quando Concetta si avvicina al letto del marito si legge che:

indossa un camice V (I, p. 840)

senza addentrarsi tanto sui particolare, mentre nella versione della commedia in rivista si legge che porta anche:

uno scialletto di lana sulle spalle infreddolite DR43⁶

Un'altra didascalia che viene ampliata all'interno della rivista è quella relativa alle azioni compiute da Concetta quando si appresta ad affiancare la sedia a quella di Ninnuccia per parlare, in modo tale che le parole non vengano sentite da Luca; infatti, si legge riferito a Concetta:

⁵ *loc. cit.*

⁶ *loc. cit.*

prende una sedia e l'accosta a quella di Ninuccia. Con gesti e parlando sottovoce l'interroga sull'accaduto. Ninuccia racconta tutto alla madre facendo dei gesti esasperati. Concetta cerca di calmarla. Luca nota il parlottare, vorrebbe capire anche lui qualche cosa, ma le due donne, senza mostrarlo, lo escludono dalle loro confidenze parlando assieme e sempre a bassa voce DR43⁷

Siede vicino a Titina e parlano sotto voce V (I, p. 843)

In V la didascalia risulta sicuramente più scarna, non mettendo in luce esplicitamente il motivo che porta le due donne ad avvicinare la sedia e a parlare sottovoce.

È importante sottolineare come, oltre alle didascalie atte a evidenziare le gestualità e l'abbigliamento dei diversi personaggi, anche le stesse battute di dialogo subiscono un arricchimento nel passaggio dal ms a DR43, come quelle inerenti la gag delle scarpe di Pasquale vendute dal nipote Nennillo o la scena del malore di Concetta, dalla quale partono tutte le azioni che i parenti compiono per farla riprendere.

II atto.

La didascalia presente all'inizio del II atto in V è quasi inesistente; cioè, si mette in luce soltanto l'ambiente in cui la scena si svolge senza altri particolari:

una piccola camera da pranzo borghese. Comune in fondo. In scena vi sarà il Presepe V (I, p. 847)

Nella prima edizione a stampa invece si accenna al buffet presente in sala:

⁷ *Ibid.*, p. 348

A sinistra un buffet sul quale sono dei piatti dolci, frutta ecc. DR43⁸

al lampadario acceso al centro della sala:

«Le catenelle» di carta colorata si avvolgono intorno ad esso, dando una nota caratteristica ed allegra all'ambiente DR43⁹

e, infine, al lavoro che Concetta sta svolgendo per la preparazione del pranzo natalizio:

Concetta è seduta e pulisce della verdura che ha raccolto in grembo e che va mettendo man mano che è pulita nell'insalatiera che è a tavola DR43¹⁰

Anche le didascalie presenti all'interno del II atto sono quasi inesistenti rispetto all'edizione DR43. In quest'ultima edizione, in particolare, viene ampliata la gag dei tre Re Magi, con conseguente ampliamento delle didascalie, che ha per protagonisti Luca, Pasquale e Nennillo, i quali, così vestiti, si apprestano a consegnare i regali a Concetta. Vale la pena riportare proprio tale scena in entrambe le edizioni per capire meglio la rielaborazione intercorsa tra un'edizione e l'altra:

Luca, Pasqualino e Nennillo

Escono senza parlare con i regali e con le barbe senza i Re Magi V (I, p. 856)

LUCA *(dal fondo, con un lungo tappeto sulle spalle che fa le veci di un manto regale, una corona di carta dorata sulla testa [...]). Vede Concetta,*

⁸ *Ibid.*, p. 356

⁹ *loc. cit.*

¹⁰ *loc. cit.*

sorride e fa cenno agli altri due di avanzare).

NENNILLO E PASQUALINO (*anche loro camuffati da Re Magi, vengono avanti, recando ciascuno il proprio regalo. Circondando Concetta che li guarda con occhio vuoto, inebetito, e cantano la «Pastorale» di Natale, rigirandole sul viso le stelline luccicanti).*

LUCA Tu scendi dalle stelle.
 Concetta bella...
 E io t'aggio comprato quest'ombrello...

PASQUALINO (*Contemporaneamente*):
 Tu scendi dalle stelle,
 o mia Concetta...
 E io t'aggio comprato sta borsetta...

NENNILLO. Tarà, tarà, tarataratà...
(Mentre continuano a cantare e s'inginocchiano davanti a Concetta, cala la tela).

Fine del secondo atto DR43¹¹

III atto.

All'interno della rivista il terzo atto della commedia si apre con una didascalia che mette in luce lo stato fisico di Luca, i personaggi che vegliano su di lui, e tutti gli oggetti presenti all'interno della camera da letto.

Tutta la didascalia non è invece presente in V, dove all'inizio si elencano soltanto i quattro personaggi principali che prendono parte all'atto: Concetta, Pasquale, Luca, Donna Carmela.

Per quanto riguarda le didascalie interne agli atti, vale lo stesso ragionamento fatto per i due atti precedenti; infatti, le didascalie sono quasi nulle. Si assiste ad un aumento delle didascalie soltanto sul finire del III atto quando Luca, ormai moribondo, dopo aver scambiato Vittorio per Nicolino, benedice la figlia con quello che lui crede essere il marito di lei sotto gli

¹¹ *Ibid.*, pp. 370-371

occhi di Nicolino; queste, in sostanza, risultano essere tutte didascalie inerenti la mimica dei diversi personaggi stessi:

[...] sul suo volto passa il dolore e di tanto in tanto la collera per Vittorio [...], riferito a Tommasino; unisce le due mani e il suo volto si rischiara parla più forte e più chiaro [...] riferito a Luca; infine, non sa guardare Vittorio è turbatissima e sconvolta riferita a Ninuccia V (I, p. 861)

CAMBIAMENTO DELLE DIDASCALIE TRA LA PRIMA EDIZIONE A STAMPA E L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1959.

I primi due atti di DR43 ed E59 sono identici; cambia, invece, il terzo atto. Ma prima di addentrarci sulle didascalie del testo occorre fare una precisazione sui cambiamenti strutturali avvenuti all'interno delle due edizioni.

La prima edizione a stampa della commedia presenta dieci personaggi. Il testo è in napoletano e rispetto ai copioni precedenti, poveri di didascalie, questa versione presenta didascalie molto accurate. La differenza, visibile sin da subito confrontando queste due edizioni, è quella relativa ai personaggi che prendono parte all'interno della commedia. In E59, infatti, si assiste ad un ampliamento dei personaggi da dieci a diciotto.

Un aumento così considerevole è da attribuirsi all'inserimento, nel terzo atto, dei Casigliani, i quali, svolgono un compito ben preciso nei confronti della famiglia Cupiello; tale compito è quello di assistere la famiglia durante la malattia di Luca.

Con l'introduzione di questi nuovi personaggi, non presenti in DR43, si vanno inevitabilmente a modificare le didascalie del terzo atto provocandone un ampliamento e una maggior descrizione dei particolari sia inerenti gli ambienti sia le azioni e il modo di agire dei personaggi stessi.

Alla luce di quanto detto sopra, la didascalia che apre il terzo atto della commedia inserita all'interno della rivista è più scarna rispetto alla didascalia che si legge nell'edizione successiva.

Mi sembra opportuno, a questo punto, riportare la didascalia che apre il terzo atto nelle due differenti versioni:

La medesima scena del primo atto. Luca però è ammalato e tutto intorno a lui parla di ansia e veglie. Sul comodino, accanto al letto, molte bottigliette di medicinali. Le candele sono accese davanti all'immagine sul comò.

Pasqualino, uno scialletto sulle spalle, con le braccia incrociate e la testa abbassata sul petto, è girato dall'altra parte. Concetta è seduta a destra e parla con Carmela. La sua voce è stanca per avere troppo vegliato; i suoi occhi sono rossi di lacrime amaramente versate, i suoi gesti sono lenti, desolati DR43¹²

Ancora la camera da letto di Luca Cupiello. Tre giorni dopo quella disastrosa Viglia di Natale. Luca è a letto quasi privo di sensi. La realtà dei fatti ha piegato come un giunco il provato fisico dell'uomo che per anni aveva vissuto nell'ingenuo candore della sua ignoranza. Con la schiena sostenuta da quattro o cinque guanciali, con il mento puntellato al centro del petto, Luca Cupiello si è da poco appisolato, dopo una notte passata completamente in bianco.

Concetta siede a destra, sulla poltrona, circondata da Donna Carmela, Olga e la signora Armida Romanello: tutte amiche, che evidentemente l'hanno confortata per tutta la notte.

A sinistra, seduti sul letto di Tommasino, si troveranno Rita, Maria e Alberto, anch'essi coinquilini volenterosi e solidali. Mentre le donne raggruppate a destra parlano sommessamente dell'accaduto, con interesse e comprensione, il gruppo più giovanile a sinistra, bisbiglia qualche cosa di superficiale e generico, che evidentemente interessa loro personalmente.

Dopo una breve pausa, la porta di fondo si apre e appare Raffaele, il portiere. Reca una quantiera con sei tazze spaiate, cucchiaini e piattini. Avanza con passo accorto, perché stringe nell'altra mano una caffettiera colma di caffè, il cui manico è stato ricoperto da un piccolo straccio che ha funzione da isolatore. Raffaele si avvicina al gruppo di destra per iniziare la distribuzione della bevanda E59¹³

¹² *Ibid.*, p. 372

¹³ E. De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959, p. 269

Se per un attimo lasciamo da parte la questione dell'inserimento dei nuovi personaggi che, inevitabilmente, vanno ad ampliare la parte finale della didascalia, ci rendiamo conto di come Eduardo, in E59, abbia ampliato anche la prima parte non dando nulla per scontato, ma precisando ogni singolo particolare relativo agli ambienti e al tempo in cui la commedia si svolge.

Nell'edizione E59, infatti, si legge esplicitamente che la scena si svolge nella camera da letto dei Cupiello, ancora una volta fulcro della vita coniugale, con l'aggiunta, però, rispetto a DR43, del giorno in cui tale scena si svolge: tre giorni dopo la Vigilia di Natale.

Si tende a non lasciare nulla in sospeso. Se nella prima didascalia qui riportata non si danno spiegazioni sulla causa che ha portato Luca alla malattia; nella seconda, attraverso un'abile uso della metafora, si mette in luce che tale malattia è stata causata dal crollo delle certezze, di aver costruito una famiglia perfetta, che Luca ha avuto per tutta la vita. Luca, infatti, ha:

vissuto nell'ingenuo candore della sua ignoranza E59¹⁴

fino agli ultimi giorni prima di ammalarsi cercando rifugio dai problemi familiari nel presepe che andava via via costruendo.

Oltre a sottolineare l'aspetto fisico dell'uomo, De Filippo, da indicazioni circa la posizione che ha assunto nel letto, affermando che ha:

il mento puntellato al centro del petto E59¹⁵

quasi a voler contrapporre la situazione attuale a quella precedente quando, non ancora ammalato, sfidava, spesse volte, la moglie con sorriso beffardo

¹⁴ *loc. cit.*

¹⁵ *loc. cit.*

rimproverandola di non avere educato bene i due figli.

Le didascalie, in De Filippo, non sono ricche di particolari solo quando descrivono i personaggi e la loro posizione sulla scena ma anche quando descrivono gli oggetti presenti sulla scena stessa. L'autore, infatti, all'interno della didascalia, non solo dà il numero preciso di tazzine, piattini e cucchiaini che trovano posto sulla guanteria portata dal portiere Raffaele, ma quando parla della caffettiera aggiunge che è piena di caffè e che il manico è ricoperto da uno straccio, mettendo in luce la funzione di quest'ultimo.

Tutti questi particolari, a prima vista, potrebbero risultare eccessivi ma, in realtà, vengono inseriti dall'autore per dare al lettore una visione d'insieme e per farlo calare ancora di più all'interno della realtà della rappresentazione.

Il "rito del caffè" è significativo e questo è dimostrato dal fatto che attraversa una buona metà del terzo atto, caricando la scena di riferimenti legati alla quotidianità; riferimenti, seppur umoristici, che si possono facilmente trovare nella vita di tutti i giorni.

Una delle tazzine di caffè, delle quali si è parlato sopra, viaggia di mano in mano fra i personaggi che si trovano intorno al letto del moribondo, penalizzando ogni volta il giovane Alberto e creando così una situazione comica che si va a contrapporre alla tragicità della situazione.

In tutto questo si potrebbe intravedere anche la volontà dell'autore a voler mettere in luce come un evento, seppur triste e luttuoso, diventi occasione di partecipazione e di incontro tra i vicini di casa.

Leggendo la didascalia, infatti, è possibile intuire come le quattro pareti dell'ambiente domestico, che abbiamo ritrovato nei due atti precedenti, arrivino ad aprirsi alla "collettività".

De Filippo vuole rappresentare un modo di fare e di essere che è proprio dei meridionali, cioè la compresenza di tutti alle avventure, tristi o liete, del singolo. L'autore arriva persino a sottolineare nella didascalia la

disposizione dei due nuclei di persone che sono spazialmente ed emotivamente divergenti: da una parte siede la moglie del moribondo con accanto le amiche che, forse, l'hanno sostenuta durante tutta la notte; dall'altra, invece, siedono altri coinquilini giovani e volenterosi.

Mentre le donne parlano dell'accaduto, il gruppo dei giovani bisbiglia qualcosa che interessa solo a loro, non riguardante, probabilmente, la situazione.

Questo coro animato e loquace si contrappone alla figura del protagonista immobile e moribondo.

Detto questo, il cambiamento più corposo, per quanto riguarda le didascalie, si ha, comunque, tra l'edizione E59 e l'edizione E79. Infatti, rispetto a E59, E79 cambierà il primo e il secondo atto ampliandone di molto le didascalie, attraverso le quali verranno messe in luce tutta una serie di tematiche che nell'edizione precedente non erano state esplicitate.

CAMBIAMENTO DELLE DIDASCALIE TRA L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1959 E L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1979.

Le maggiori variazioni tra E59 ed E79 si possono cogliere all'interno dei primi due atti; mentre, per quanto riguarda il terzo atto, le variazioni sono minori e si concentrano più sui dialoghi che sulle didascalie, le quali, risultano pressoché identiche da un'edizione all'altra.

Quello che appare subito visibile confrontando queste due edizioni della commedia è l'accuratezza delle didascalie presenti in E79.

Le didascalie rielaborate in quest'ultima edizione, infatti, descrivono, con minuzia di particolari, gli ambienti in cui le diverse scene si svolgono e la tipologia dei diversi personaggi che prendono parte alle scene. Questo tipo di didascalie servono sia a coloro che lavorano per la messinscena della commedia: registi, scenografi, attori, sia ai lettori, i quali, in questo modo, hanno la possibilità di integrare le descrizioni dei personaggi che prendono parte alla commedia, di capire meglio il loro carattere e il loro modo di porsi nei confronti degli altri personaggi.

Una caratteristica importante che troviamo in E79 è una minor propensione, rispetto all'edizione precedente, ad usare parole proprie del linguaggio dialettale quasi a voler attribuire a quest'ultima edizione un carattere più universale. Con questo non si vuole dire che da un'edizione all'altra si passa dal dialetto all'italiano bensì che l'autore fa in modo che le parole dialettali non costituiscano un ostacolo per la comprensione da parte di un pubblico che non è napoletano.

Tornando alla questione delle didascalie è possibile notare come queste subiscano un ampliamento anche vistoso da un'edizione all'altra.

I atto.

Cominciando ad analizzare la didascalia che apre il primo atto emerge subito una particolarità inerente la dimensione; infatti, essa risulta più breve

in E79, in controtendenza alle didascalie che aprono i restanti due atti, le quali, invece, sono più brevi in E59. Ci rendiamo conto, immediatamente, di come il luogo e il tempo in cui la scena si svolge siano stati soppressi in E79, facendo in modo che queste informazioni si ricavino soltanto dalle battute dei dialoghi.

Anche se, in quest'ultima edizione, siamo di fronte a una didascalia sintetica non mancano particolari minuziosi sugli oggetti che si trovano nella camera da letto di casa Cupiello; infatti, quando si parla del presepe in fabbricazione, si mette in luce tutto:

l'occorrente necessario per realizzarlo: cartapesta, pennelli, sugheri e un recipiente di latta con la colla Cervione E79 (I, p. 745)

e, allo stesso modo, quando, si parla del comò, oltre a dare indicazioni circa la sua collocazione all'interno della stanza, si indica anche quali oggetti sono presenti sopra di esso:

a ridosso della parete di destra un comò con sopra santi e immagini religiose d'ogni specie con davanti candele e lumini spenti E79 (I, p. 745)

Nella didascalia del primo atto presente in E59, l'ambiente in cui la vicenda si svolge appare socialmente più basso rispetto all'ambiente descritto nella didascalia della redazione successiva, in concomitanza con una maggiore dialettalità del linguaggio. In particolare, nella didascalia della prima versione si fa riferimento ad un particolare scenico che manca nella seconda: l'attaccapanni sul quale si trovano il:

paltò di Concetta, una pellicetta spelacchiata e il cappellino sdrucito, ma

dignitoso E59¹⁶

Detto questo, l'ampliamento e il cambiamento a cui le didascalie vanno incontro da un'edizione all'altra diventa molto vistoso quando si passa dall'analisi della didascalia che apre il primo atto all'analisi delle didascalie implicite, interne agli atti, che vanno ad integrare le battute dei dialoghi.

Qualche esempio sarà sufficiente per fare cogliere tale ampliamento didascalico. Il primo personaggio a comparire nella commedia è Concetta, moglie di Luca Cupiello, la quale si appresta a svegliare il marito il giorno dell'anti vigilia di Natale:

non ancora completamente vestita e con uno scialletto di lana sulle spalle infreddolite E59¹⁷

viene messo il luce anche il suo stato d'animo:

paziente, rassegnata, calma E59¹⁸

mentre si avvicina al marito per svegliarlo.

Di tutt'altra entità è la descrizione che troviamo nella successiva versione della commedia nella quale si legge:

entra dalla destra con passo cauto; indossa una sottana di cotone bianco e ha sulle spalle uno scialletto di lana; ai piedi un paio di pantofole realizzate con un vecchio paio di scarpe del marito E79 (I, p. 745)

¹⁶ *Cantata dei giorni pari*, op. cit., p. 221

¹⁷ *loc.cit.*

¹⁸ *loc. Cit.*

la descrizione dell'autore poi continua con gli oggetti che vengono portati dalla donna:

reca in mano una fumante tazza di caffè, e nell'altra una brocca d'acqua
E79 (I, p. 745)

per arrivare, infine, ad analizzare il tono di voce con cui Concetta chiama il marito:

con tono di voce monotono, abitudinario, cerca di svegliare il marito E79 (I, p. 745)

Appena Luca si sveglia, dopo i ripetuti richiami della moglie, chiede subito se fuori fa freddo. Dalla didascalia:

si toglie, [...], due scialletti di lana e una sciarpa; [...] E79 (I, p. 746)

riusciamo a capire che lui conosce già la risposta, e tale didascalia è presente soltanto nell'edizione E79 a dimostrazione del fatto che De Filippo non soltanto aumenta la lunghezza delle didascalie ma ne inserisce anche di nuove per precisare ancora di più le caratteristiche dei personaggi stessi. Nell'edizione E79 vengono messi in luce anche tutte le azioni che Luca svolge mentre invita ripetutamente il figlio ad alzarsi:

ora si insapona la faccia e si lava il viso abbondantemente. Non trova l'asciugamani e fa sforzi incredibili perché i rivoli di acqua non gli corrano per la schiena. Finalmente trova l'asciugamani e si asciuga il volto. Si rivolge al figlio con più autorità E79 (I, p. 749)

Tutta l'intera didascalia da me riportata non è presente, però, nell'edizione

E59; questo sta a significare che in questa edizione vennero eliminati tutti i particolari che agli occhi dell'autore potevano sembrare superflui, cioè non indispensabili alla composizione della commedia; particolari che poi, evidentemente, sono stati riconsiderati nell'edizione successiva. Questo ci fa capire come le commedie di De Filippo rappresentassero un laboratorio sempre aperto al cui interno l'autore sperimentava varie modalità di scrittura da un'edizione all'altra.

Analizzando le singole didascalie presenti all'interno delle due edizioni, un altro aspetto che viene messo in luce è la ricerca di una maggiore conflittualità tra Luca e la moglie Concetta; conflittualità scaturita dalla condotta dei figli, Tommasino prima e Ninnuccia poi:

CONCETTA (*intervenendo*) Sùsete bell'è mamma... te lave tantu bello, e pe' tramente io t'appriparo 'nu bello zuppone. L'avate apprima E59¹⁹

Questa battuta è corredata soltanto da una didascalia atta a evidenziare l'intervento della moglie; mentre, nella successiva edizione la didascalia viene ampliata mettendo in luce l'indifferenza di Concetta all'atteggiamento del marito; indifferenza contrapposta al modo dolce con cui si rivolge al figlio:

CONCETTA (*indifferente all'atteggiamento del marito, si rivolge dolcemente la figlio*) Alzati, bello di mamma, alzati! E79 (I, p. 750)

Una maggiore accentuazione del conflitto tra moglie e marito non si ha soltanto nell'ampliamento delle didascalie ma anche nell'inserimento, nell'edizione E79, di battute di dialogo che sono considerate come delle vere e proprie prese in giro da parte di Luca nei confronti della povera moglie. Queste battute riguardano sia il racconto dei pedalini di finta lana

¹⁹ *Cantata dei giorni pari*, op. cit., p. 225

che sarebbero stati acquistati da Concetta, credendo fossero di lana pura; sia le virtù culinarie di Concetta, la quale, a detta di Luca, non sarebbe in grado di preparare neppure un caffè.

Nell'edizione E79 l'autore sembra voler attirare l'attenzione del lettore su due particolari aspetti: il primo relativo alla religiosità di Luca e il secondo relativo alla malattia del protagonista. Infatti, all'interno di questa ultima edizione, nel momento in cui Luca si alza dal letto, troviamo un ampliamento sostanziale della didascalia, all'interno della quale si legge che il padrone di casa:

finalmente decide di alzarsi; scende dal letto, si avvicina alle sacre immagini sul comò, e facendo un piccolo inchino e sollevando lo sguardo mistico verso i santi, si fa il segno della croce; si avvicina poi alla sedia e ai piedi del letto, prende i pantaloni lisi e se li infila non senza difficoltà [...] E 79 (I, pp. 748-49)

ed è proprio attraverso questa ultima specificazione fatta dall'autore che si vuole cominciare ad attirare l'attenzione sulla malattia che inesorabilmente colpirà Luca sul finire della commedia. Anticipazione non presente, invece, all'interno della didascalia nell'edizione precedente, nella quale si mettono in evidenza soltanto le azioni compiute dal protagonista senza eccedere nei particolari:

[...] mette un paio di scarpe tagliate ad uso di pantofole, un pantalone stinto, poi va dietro il paravento e comincia a lavarsi [...] E59²⁰

e senza, soprattutto, accennare ai riti religiosi.

Ai riti religiosi si fa cenno anche quando Concetta ha un malore dopo aver avuto una pesante discussione con la figlia, la quale, era intenzionata a

²⁰ *Ibid.*, p. 223

lasciare il marito per l'amante Vittorio. Infatti, in E59, non è presente la scena che ha per protagonista il fratello di Luca, Pasquale, il quale, si appresta ad accendere una candela alla Madonna per fare in modo che riesca a guarire la moglie di Luca, e nemmeno tutta una serie di gesti di devozione ai santi che Luca stesso compie:

LUCA è morta Concetta!... è morta mia moglie! (*assieme a Ninuccia la solleva e la mette sul letto*) Parla. Conce'! P'ammor' 'o cielo!... (*Corre alla porta di fondo e chiama*) Pascali'! Pascai', curre ccà! (*Tornando accanto a Concetta*) Uh!... E' morta mia moglie!... (*Rivolto al quadro*) Mado', famme 'a grazia! (*Riandando alla porta di fondo*) 'Nu poco 'acito... fa' ampresa! PASQUALINO (*di dentro*) Mo', mo', Lucarie'... chillo tuo figlio s'ha arrubbato pure 'e bretelle!..

LUCA (*impaziente*) Ma è mumento 'e penza' 'e bretelle? Sta murendo mugliè rema! Curre!

PASQUALINO (*entra in fretta tenendosi la cinta dei pantaloni*) E' morta?

LUCA Non credo, s'è fatta fredda fredda.

PASQUALINO Mo' vaco a piglia' 'nu poco 'acito. (*Esce*).

LUCA (*piangendo quasi*) Cunce', parla! Songh'io, so' Lucariello!

CONCETTA (*rinvenendo pian piano*) Ah!...

LUCA Zitto, zitto, arape ll'uocchie... Cunce', parla... Faie un bel discorso. Comme te siente?

CONCETTA (*con voce debole*) 'Nu poco meglio.

LUCA Mannaggia 'a morte, m'he' fatte mettere 'na paura!... Tu t'he' 'a vede' comme he' fatto brutto!... (*A Ninuccia*) Ma ch'è stato?

NINUCCIA Niente.

PASQUALINO (*con bicchiere con aceto*) Ecco ccà 'acito.

LUCA Nun serve. Sta meglio E59²¹

²¹ *Ibid.*, pp. 236-237

LUCA (*passando davanti al comò ed ai santi, si toglie il berretto*) Madò, famme 'a grazia! (*poi corre verso il fondo e chiama*) Pascali', Pascali', sta murenno muglièrema! (*si avvicina al letto dove ora giace Concetta*) Cunce', parla!

PASQUALE (*dal fondo*) Ch'è stato, Lucarie'?

LUCA Sta murenno muglièrema...

PASQUALE Tu che staie dicenno?

LUCA Vai a pigliare la bottiglia coll'aceto.

PASQUALE Non ti allarmare, è cosa 'e niente. (*esce per la destra.*)

LUCA Cunce', parla, fa' un discorso... Parla, Cunce'! (*la scuote*) Cunce'...

NINUCCIA Piano, piano...

PASQUALE (*torna con la bottiglia dell'aceto e la porge a Luca*) Ccà sta 'acito...

LUCA (*prende la bottiglia e la mette sotto il anso di Concetta, dicendo al fratello*) Accendi le candele! (*pasquale prende dalla tasca la scatola dei fiammiferi, ne accende uno e si accinge ad accostare la fiamma alla candela più vicina*) Apri gli occhi, Conce'...

CONCETTA (*reagisce all'odore dell'aceto, apre gli occhi e farfuglia*) Sì, sì...

LUCA (*Fermando il gesto di Pasquale*) Aspetta Pasca'... Stuta, stuta: sta parlanno.

Pasquale rimette il candeliere a posto e si avvicina al letto E79 (I, pp. 764-765)

Leggendo attentamente le battute riportate sopra è possibile cogliere come De Filippo abbia eliminato anche la vicenda delle bretelle rubate da Nennillo a Pasqualino, non risultando più in linea con il tono e la drammaticità della situazione.

Come affermavo all'inizio della trattazione le didascalie non solo indicano gesti e azioni compiute da determinati personaggi ma anche l'età dei

personaggi stessi, il loro portamento e il loro modo di vestire, elencando gli oggetti che questi portano addosso; di Nicolino, ad esempio, si legge:

è un uomo sui quarantacinque anni; veste con eleganza vistosa, porta diversi anelli e una spilla d'oro alla cravatta; i suoi gesti sono lenti, compassati; è più furbo che intelligente; per correre dietro alla moglie dopo la lite in casa sua, si è vestito in fretta, per cui non ha badato ai dettagli della sua toletta: il panciotto è abbottonato storto, la cravatta annodata alla meglio, il lembo posteriore della camicia fuori della giacca E79 (I, p. 767)

Anche il personaggio di Ninuccia è stato descritto concentrandosi sull'aspetto fisico e sul suo abbigliamento:

Ninuccia è la prima figlia di Luca e Concetta. Veste un elegante abito invernale: cappello, guanti, borsetta; ostenta diversi bracciali d'oro massiccio. È ancora furente e accaldata per un'ennesima lite avuta con il marito E79 (I, p. 760)

In E59, invece, i personaggi di Nicolino e Ninuccia non sono introdotti da nessun tipo di descrizione fisica.

Il atto.

Per meglio analizzare la didascalie di apertura del secondo atto riporto una parte delle didascalie presenti all'interno delle due edizioni:

Una piccola camera da pranzo borghese. Comune in fondo. Il presepe ormai completato, troneggia a destra. A sinistra un buffet sul quale vi sono piatti di dolci, frutta ecc. La tavola è imbandita. Un lampadario è nel mezzo acceso. Le «catenelle» di carta colorata si avvolgono intorno ad esso dando una nota caratteristica ed allegra all'ambiente. Concetta è seduta e pulisce

*della verdura [...] E59*²²

La didascalia iniziale presente in E79 è più ricca di particolari rispetto a quella dell'edizione precedente. In particolare, viene aggiunto il periodo della giornata in cui l'atto si apre:

E' sera, le ventuno circa E79 (I, p. 773)

e, inoltre, vengono aggiunte tutta una serie di specificazioni agli oggetti che trovano posto nella stanza da pranzo dei Ciupiello; infatti, l'autore parte ampliando la descrizione della stanza, all'interno della quale sono presenti tre porte, una comune in fondo e due laterali, una a destra e una sinistra, che danno rispettivamente in cucina e nelle altre stanze dell'appartamento e prosegue descrivendo gli oggetti che addobbano il lampadario, i quali conferiscono una maggior festosità all'ambiente e denotano, quindi, come ho già esplicitato per la didascalia iniziale del I atto, maggiori possibilità economiche della famiglia:

*il lampadario centrale è addobbato con stelle d'argento e oggettini natalizi [...]. Quattro lunghi festoni di carta velina colorata, partendo dal centro del lampadario raggiungono gli angoli della stanza*²³; infine, parla del tipo di verdura che Concetta sta pulendo e che va mettendo nell'insalatiera presente sopra la tavola: *stacca le cime dai rigogliosi broccoli di Natale e le ammassa via via in una grossa insalatiera E79 (I, p. 773)*

Nell'edizione E79 il personaggio di Vittorio viene descritto con le stesse modalità con cui erano stati descritti i personaggi di Ninnuccia e Nicolino, all'interno del I atto; infatti, quando Vittorio entra in scena si apprende

²² *Ibid.*, p. 244

²³ *loc. cit.*

subito che:

è un giovane sui venticinque anni, dall'aria seria e piuttosto malinconica. Veste con eleganza sobria, porta un cappotto invernale ed ha i guanti E79 (I, p. 776)

In E79 si assiste ad un arricchimento della scena della lettera di natale che Tommasino si appresta a leggere davanti agli occhi dei presenti. Questo arricchimento riguarda sin da subito non solo le battute dei dialoghi ma anche le didascalie.

Infatti, in E79, si legge che Tommasino che, dopo essere stato interrotto per l'ennesima volta dallo zio nella lettura della lettera, lancia un piatto che va a frantumarsi ai piedi dello zio, il quale, rimane interdetto di fronte alla reazione del nipote:

LUCA [...] (*A Nennillo*) Fance senti' 'a lettera ch'he' scritto...

NENNILLO (*la mette fuori*) Sì, ma non si deve dire niente perché è una sorpresa. (*Legge*) «Cara madre, tanti auguri per il Santo Natale. [...]. Cara madre, ho deciso, mi voglio cambiare; preparami...»

PASQUALINO (*ironico*) ...'a maglia, 'a mutanda e 'e cazettielle...

Nennillo, alzandosi, tenta di scagliare la sedia E59²⁴

LUCA [...] (*Al figlio*) Leggi... [...]

TOMMASINO (*trae di tasca la lettera, mentre siede al centro del gruppo. Dopo aver dato un'occhiata significativa a Pasquale, inizia a leggere*) «Cara madre, tanti auguri per il Santo Natale. Cara madre...»

PASQUALE N'ata vota?!

LUCA Pasca', statte zitto. Lo sai che il ragazzo è stato malato, ha avuto la malattia di nervi e ha fatto la cura rinforzata. Io non posso prendere

²⁴ *Ibid.*, p. 259

responsabilità: si chillo te mena nu piatto in faccia, [...].

Infatti Tommasino agita una gamba minacciosamente.

PASQUALE La vedo, la vedo...

LUCA (*a Tommasino*) Vai avanti.

TOMMASINO «Cara madrea, da oggi in poi voglio diventare un bravo giovane, ho deciso: mi voglio cambiare. Preparami...»

PASQUALE (*Interviene pronto e ironico*)... 'a cammisa, 'a maglia e 'e cazettine. (*Come tutta risposta Tommasino lancia violentemente un piatto che va a frantumarsi in mille pezzi ai piedi di Pasqualino; questi si alza di scatto e guarda esterrefatto i cocci sparsi intorno a lui, spaventato di quello che gli poteva capitare se il piatto l'avesse preso in pieno*) Neh, Lucarie', chillo m'ha menato nu piatto! E79 (I, pp. 790-91)

L'atto, dopo la scena dello scontro tra Nicolino e Vittorio, si conclude con la famosa grottesca cantata dei Re Magi, impersonati da Luca, Pasquale e Tommasino, i quali:

recando ciascuno il proprio regalo. Circondano Concetta che li guarda con occhio vuoto, inebetito e cantano la «Pastorale» di Natale, rigirandole sul viso le stelline luccicanti E59²⁵

Questa didascalia è sicuramente meno ampia e rende meno l'idea rispetto alla didascalia presente nell'edizione successiva:

Dopo una piccola pausa, dal fondo entrano Luca, Tommasino e Pasquale: con indumenti di fortuna [...] si sono camuffati da Re Magi. Luca reca l'ombrello, Pasquale la borsetta e Tommasino il piatto con la lettera. Ognuno agita nell'aria una stellina accesa [...], e tutti e tre intonano la

²⁵ *Ibid.*, p. 268

canzone di Natale: [...]. Pasquale dà alla canzone la sua versione per la borsetta e Tommasino li accompagna. Dopo mezzo giro intorno alla tavola, si fermano, si inginocchiano davanti a Concetta, che li guarda allucinata, e depositano i doni ai suoi piedi E79 (I, pp. 797-98)

III atto.

La didascalia che apre il terzo atto risulta identica in entrambe le edizioni; al suo interno si danno tutte le coordinate spaziali e temporali in cui la scena si svolge:

ancora la camera da letto di Luca Cupiello. Tre giorni dopo quella disastrosa Vigilia di Natale. Luca è a letto quasi privo di sensi [...] E59²⁶

De Filippo, dopo aver descritto la posizione assunta sul letto da Luca, passa a descrivere gli altri personaggi che si trovano nella stanza, attorno al capezzale del protagonista, fino all'arrivo del portiere, il quale, comincia a distribuire caffè a tutti i presenti.

Tra le due edizioni si assiste all'aggiunta di una piccola scena corale dei casigliani che, raccolti attorno al letto di Luca, esclamano manifestazioni rumorose di solidarietà nei confronti del malato:

ALBERTO Don Luca, dovete fare presto a stare bene!

LUIGI Ci dobbiamo fare una scampagnata.

MARIA vengo pur'io, vengo pur'io!

RITA Ci andiamo tutti quanti.

CARMELA Dobbiamo fare una festa.

OLGA Una festa grande quando starà bene don Luca!

ARMIDA Sì, sì! E79 (I, p. 806)

²⁶ *ibid.*, p. 269

In E79 l'autore elimina la spiegazione psicologica alla malattia di Luca fatta dal dottore a Ninuccia:

«Cara Ninuccia, io ti conosco bambina... non ti posso ingannare. Luca Cupiello è sempre stato un grande bambino che considerava il mondo un enorme giocattolo [...]» E59²⁷

limitandosi, soltanto, a rendere più pessimistica la prognosi:

«Solo un miracolo... ma non ce la può fare» E79 (I, p. 810)

Sul finire dell'atto quando Luca crede di essere riuscito a riconciliare la figlia con il marito esclama:

«Hanno fatto pace, l'aggio fatto fa pace... hai visto, conce'?» E79 (I, p. 811)

questa battuta, come tante altre che abbiamo visto e analizzato, rappresenta sicuramente un'aggiunta a posteriori dell'autore in quanto non presente nell'edizione E59.

²⁷ *Ibid.*, p. 279

NAPOLI MILIONARIA.

Il sipario si apre su un palcoscenico quasi completamente al buio, come accade in altre commedie di De Filippo.

Siamo nel 1492 e il primo personaggio a entrare in scena è Maria Rosaria, la figlia di Gennaro Iovine, con un'enorme caffettiera napoletana. Dopo poco compare il figlio Amedeo, stravolto dal sonno, il quale chiede alla sorella se il padre è sveglio. Gennaro è sveglio da tempo a causa di un bombardamento che si è verificato durante la notte e per le grida di un litigio che in quel momento si sta svolgendo fuori in strada dove si distingue la voce alterata di sua moglie Amalia, la quale era solita arrangiarsi quotidianamente con la mescita casalinga del caffè a cui i napoletani non sapevano rinunciare neppure in quel secondo anno di guerra. La moglie di Gennaro, proprio per questo, sta discutendo animatamente con una concorrente del rione per la vendita abusiva di caffè.

Gennaro si rassegna ad alzarsi e mentre si sta radendo arrivano i primi compratori. Tra questi è presente anche il ragioniere Spasiano che era solito comprare, a caro prezzo, qualche alimento per la sua famiglia da Amalia, la quale lo stava praticamente dissanguando delle poche proprietà che ancora gli rimanevano. La famiglia Iovine riusciva a sopravvivere economicamente grazie ai traffici illeciti della donna; traffici che Gennaro non condivideva ma che, per il bene della famiglia, accettava.

Nella commedia entra in scena il brigadiere Ciappa con il compito di eseguire una perquisizione in casa Iovine. Proprio per questo, avvertito dell'arrivo imminente del brigadiere, Gennaro si rassegna a fingersi morto e quando il brigadiere entra in casa trova il capo famiglia steso immobile e rigido sul letto, sotto il quale era stata nascosta una grande quantità di cibo. I familiari hanno allestito una farsa con tanto di monache che, recitando in latino maccheronico e nascondendo pantaloni sotto la veste, tra pianti strazianti, implorano il brigadiere di rispettare il morto e il loro dolore.

A questo punto, però, il piano salta in quanto, a causa di un bombardamento, si assiste alla fuga degli addolorati presenti svelando il trucco agli occhi del brigadiere, il quale insiste affinché Gennaro la finisca con quella farsa e gli promette che non lo arresterà proprio per il coraggio del finto morto che, nonostante le esplosioni e le rovine delle case colpite dalle bombe, non stava muovendo un ciglio. A questo punto Gennaro, sicuro di non intercorrere nell'arresto, risorge.

È passato del tempo e Napoli è stata liberata dagli Alleati. Il quartiere è stato rinnovato e ristrutturato. Amalia, vestita a festa e piena di gioielli ha fatto fortuna associandosi in commerci poco puliti con Settebellizze, autista e proprietario di camion, il quale, il giorno del suo compleanno, chiede ad Amalia di fidanzarsi con lui, ma la donna, anche se a malincuore, rifiuta perché convinta che Gennaro, pur scomparso da diversi mesi, alla fine tornerà a casa.

La famiglia Iovine si sta ormai disgregando: la figlia Maria Rosaria, non più sorvegliata e guidata dalla madre, è rimasta incinta di un soldato americano, tornato al suo paese e il figlio Amedeo ruba pneumatici delle auto insieme a Peppe 'o Cricco, specializzato ad alzare le auto con la spalla per sfilare le ruote.

Il presentimento di Amalia sul ritorno a casa del marito è fondato, infatti, proprio nel giorno del compleanno di Settebellizze fa ritorno a casa Gennaro, il quale vorrebbe sfogarsi raccontando le sue sofferenze e peripezie al resto della famiglia che, però, non lo sta ad ascoltare perché troppo impegnata a festeggiare il compleanno. Con questo atteggiamento sembra quasi che la famiglia non voglia più pensare alle pene della guerra, ormai finita. Gennaro, a questo punto, lascia la compagnia perché inascoltato e rimane vicino alla figlia più piccola, ammalata.

«La guerra è finita» ripetono tutti, Gennaro invece è convinto che ora si stia combattendo un'altra guerra: quella della povera gente che ha perso tutti i valori e l'onestà della vita precedente a causa delle sciagure attraversate, e

che ora deve recuperare. Questo è quello che Gennaro dice al commissario Ciappa venuto ad avvertirlo che arresterà il figlio se lo sorprenderà quella stessa sera a rubare nuovamente. Gennaro, rassegnato, lo invita a fare il suo dovere.

Nel frattempo la figlia minore sarà destinata a morire per una malattia incurabile se non si troveranno delle medicine salvavita. Tutti si mobilitano per cercarle ma i tentativi risultano vani e Amalia è sempre più convinta che tale medicina sia tenuta nascosta per farne alzare il prezzo. La stessa cosa, comunque, l'aveva fatta anche lei quando si era trattato di vendere le sigarette, ma qui, com'è facile capire, non si trattava di vizio ma di una vita umana da salvare.

Alla fine la medicina sarà portata dal ragioniere Spasiano, proprio colui che era solito comprare cibo dalla famiglia Iovine per sfamare la sua famiglia, il quale l'ha dovuta, a sua volta, usare per i suoi figli: la darà ad Amalia senza pretendere niente in cambio ma facendole notare che, quando si trattava di non far morire di fame i suoi figli, non era stata altrettanto generosa, non pensando che «Chi prima, chi dopo, ognuno deve bussare alla porta dell'altro».

CARATTERISTICHE DELL'OPERA.

Napoli milionaria! è considerata una commedia di volta nella produzione di Eduardo De Filippo. Essa coincide con un cambiamento sostanziale per quanto riguarda l'attività teatrale del suo autore; infatti, questa commedia e le altre inserite all'interno della *Cantata dei giorni dispari* saranno destinate a rappresentare un repertorio meno comico rispetto a quello messo in scena fino a poco tempo prima dai tre De Filippo²⁸.

Per quanto riguarda la data precisa di composizione della commedia non si conosce con certezza; si può, comunque, dire che fu scritta tra la seconda metà del 1944 e i primi mesi del 1945.

L'opera debuttò al Teatro San Carlo di Napoli il 25 marzo del 1945. Quando l'autore si accinse a mettere in scena il lavoro la stesura non era ancora del tutto completata.

Come in *Natale in casa Cupiello* anche in *Napoli milionaria!* protagonista è una famiglia, la famiglia Jovine, la quale, a causa della guerra, è precipitata in una condizione di miseria; miseria che l'ha spinto a praticare la borsa nera e quindi a fare soldi facili con il contrabbando.

Si può dire che questa commedia è nata dopo che Eduardo prese coscienza della devastazione a cui la città di Napoli era andata incontro; devastazione non solo materiale ma anche morale causata dalla guerra.

Il cambio di rotta, di cui parlavo pocanzi, che si apre con questa commedia nella produzione dell'autore è probabilmente dovuto all'impatto di Eduardo con la drammatica realtà che si è presentata ai suoi occhi dopo la liberazione di Napoli da parte degli alleati.

Comunque l'interesse per l'attualità e la cronaca storica non portarono l'autore ad eliminare le forme della sua drammaturgia precedente e nemmeno il gusto per le situazioni umoristiche, grottesche che avevano

²⁸ Eduardo, la sorella Titina e il fratello Peppino che abbiamo visto all'opera nella rappresentazione della commedia *Natale in casa Cupiello*.

contraddistinto fino a quel momento le sue commedie di maggior successo e fatto conquistare, a lui e ai suoi fratelli, le simpatie del pubblico²⁹.

A conferma di quanto detto si possono cogliere, all'interno della commedia, scene in cui vengono a integrarsi comico e drammatico senza una separazione netta tra i generi; questo è quello che permette una relativa continuità tra i "giorni pari" e i "giorni dispari".

Un esempio di miscuglio tra genere comico e genere drammatico lo vediamo nella scena che ha per protagonista Gennaro, il quale si finge morto per impedire la perquisizione della casa da parte del brigadiere Ciappa. Infatti, la "recita" a cui partecipano i parenti e i vicini di casa degli Iovine appare comica e farsesca in contrapposizione alle ragioni, non affatto comiche, che portano a tale recita, attraverso la quale si vuole evitare il carcere se non addirittura la morte.

In sostanza, pur avendo alla base la finzione, la situazione in cui il personaggio viene a trovarsi non è un gioco: è anzi un'esperienza colma di rischi, che può produrre una trasformazione reale e definitiva. Le forme di quella recita sono rozze e inverosimili a differenza del coraggio "autentico" con cui il protagonista la porta avanti³⁰.

Quello che conta per Eduardo non è convincere lo spettatore che quella scena sia reale, anche perché essa è visibilmente poco credibile, basta guardare il modo in cui le monache sono vestite e la plateale disperazione dei parenti, ma convincerlo della necessità di quella scena, facendo cogliere i rischi e le rinunce che essa comporta.

²⁹ E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola de Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000, p. 8

³⁰ *ibid.*, p. 10.

LA FAMIGLIA IOVINE. IMMAGINE DI UN'ITALIA FERITA DALLA GUERRA.

Abbiamo già visto, parlando delle caratteristiche dell'opera, di come *Napoli milionaria!* possa considerarsi il punto di partenza di una nuova fase del teatro di Eduardo.

Questa commedia può quasi essere considerata una commedia di accusa sia contro la guerra sia contro gli strascichi che tale guerra ha lasciato: la corruzione, i rancori sociali, l'ignoranza di classe, tutti aspetti che si ritrovano facilmente all'interno della commedia.

In particolare, la famiglia diventa l'immagine di una realtà molto più vasta, mentre la piccola Rita ammalata, agonizzante, è il simbolo di una nazione che stenta a riprendersi.

Gennaro rappresenta l'immagine di un'Italia onesta, indifesa; mentre Amalia quella di un'Italia che cerca di sopravvivere con tutti i modi e mezzi possibili alle sofferenze e alla miseria.

È molto evidente l'inversione di ruoli fra i due coniugi. Infatti, Gennaro, dopo aver perso il lavoro a causa della smobilitazione dell'azienda tranviaria presso cui lavorava, non riesce più a mantenere la famiglia perdendo, quindi, ogni tipo di considerazione e stima all'interno di essa. Egli ha vissuto entrambe le guerre e sembra il classico personaggio inetto, intontito, svagato che ritroviamo anche all'interno di altre commedie di Eduardo e con la famiglia Iovine ci troviamo di fronte a un nucleo familiare che non sente l'esigenza di essere guidato da un capo famiglia anche se ne avrebbe bisogno.

In realtà, Gennaro non è un fesso come credono i suoi famigliari ma, al contrario, conserva una capacità di osservazione e riflessione più profonda e acuta di quella della moglie. Il protagonista con la sua presenza silenziosa, con certi interventi moralistici, con una propria filosofia, imparata direttamente dalla vita, diventa la coscienza provocatrice, l'occhio vigile che

nessuno vorrebbe vedere, soprattutto quando, per sopravvivere, si è scelta la strada del contrabbando e dell'illecito³¹.

Donna Amalia, invece, al contrario del marito e del signor Riccardo, che vediamo nel primo atto chiedere l'elemosina per mantenere la sua famiglia, appartiene a quell'insieme di persone che sfrutta la situazione creata dalla guerra non aiutando nessuno, tantomeno poveri e bisognosi.

Vale la pena riportare la didascalia di presentazione del personaggio di Amalia, in quanto, già all'interno di essa, emergono quelli che sono i caratteri fisici e psicologici della protagonista:

[...] Amalia è una donna sui trentotto anni, ancora piacente. Il suo modo di parlare, il suo tono e i suoi gesti danno subito l'impressione di un carattere deciso, di chi è abituato al comando. Il suo abbigliamento è costituito dal necessario indispensabile. Qualche punta di vanità si nota solamente nelle calze che sono di pura seta. Ha degli occhi irrequieti: tutto vedono e osservano. Riesce sempre a formarsi una coscienza delle proprie azioni, anche quando non sono del tutto rette. Avida negli affari, dura di cuore; talvolta maschera il suo risentimento per una qualche contrarietà con parole melate, lasciando però indovinare il suo pensiero dall'ironia dello sguardo. È accaldata e furibonda E79 (II, p. 53)

Anche l'atteggiamento tenuto dai due personaggi dopo la fine della guerra è radicalmente diverso; questa diversità è visibile, sin da subito, all'inizio del secondo atto che ci proietta nel dopoguerra.

Ormai gli alleati hanno liberato l'Italia, la qualità della vita è sostanzialmente migliorata e si cominciano ad avvertire i primi sintomi del benessere e del consumismo. Sembra sia passato un secolo e non quattordici mesi dalla fine guerra, la quale dovrebbe essere ancora visibile sui volti delle persone e, invece, così non è.

³¹ A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Mursia, 1982, p. 69

La dimostrazione di questo la si ha all'interno della didascalia che apre il secondo atto; didascalia che analizzeremo più avanti ma che qui vale la pena anticipare per la ricchezza di particolari che fanno emergere un aumento della qualità della vita rispetto all'atto precedente. Qualche esempio sarà esaustivo per capire il cambiamento avvenuto:

[...] su questa mensola troneggia un enorme e lucente macchina da caffè; l'arredamento dell'ambiente è fiammante, lustro, in stile Novecento. Sul letto matrimoniale, una lussuosa coperta di seta gialla. [...] Amalia è anch'essa un'altra donna: tutta in ghingheri, tutta preziosa, con un'aria fors'anche più giovanile. [...] Indossa un abito di purissima seta e calze e scarpe intonate, così per modo di dire, all'abbigliamento. È imbrillantata e porta un paio di orecchini lunghi, penduli [...] E79 (II, p. 86)

Qualità della vita non presente, però, nel personaggio di Gennaro. Infatti, dalla pausa scenica tra primo e secondo atto si assiste alla scomparsa del protagonista, del quale non se ne sa più nulla. Quando ritorna porta addosso vestiti che sono rappresentativi di una realtà storica ben precisa e, soprattutto, diversa da quella dei familiari che gli stanno intorno:

Veste miseramente con indumenti di fortuna. Il berretto è italiano, il pantalone è americano, la giacca è di quelle a vento dei soldati tedeschi ed è mimetizzata. Il tutto è unto e lacero. Egli appare molto dimagrito dal primo atto. [...] porta con sé un involto di stracci, messo a tracolla come un piccolo zaino e una scatola di latta di forma cilindrica, arrangiata con un filo di ferro alla sommità, che gli serve come scodella per il pranzo. Nel varcare la porta dà un fugace sguardo intorno e ha un senso di sorpresa E 79 (II, pp. 110-111)

Gennaro è talmente colto di sorpresa dal cambiamento avvenuto nel corso di

pochi mesi che quasi non riconosce la moglie e la casa, all'interno della quale ha abitato fino a poco tempo prima:

[...] (quasi non la riconosce e, convinto d'essersi sbagliato di porta, fa un gesto di scusa alla donna, dicendo rispettivamente) Perdonate, signora... (Ed esce.) E79 (II, p. 111)

In ultima analisi è opportuno aggiungere che la didascalia appena riportata, relativa al ritorno di Gennaro, è differente dalla didascalia presente all'interno del ms V, nella quale si legge:

GENNARO (Dal fondo. Con un piccolo involto sotto il braccio. Un po' sciupato dal I atto. Veste miseramente. Il suo aspetto stanco è vivificato solamente dalla gioia che ha negli occhi di rivedere finalmente la sua famiglia e la sua casa: parla con qualcuno che si è felicitato con lui per il ritorno. Lo accompagna Adelaide) V (II, p. 239)

Neanche la gioia degli abbracci riesce a liberare la mente di Gennaro dai traumi subiti a causa della guerra; l'immagine dei bombardamenti, della fame patita lo accompagnano di continuo come se avesse patito troppo per dimenticare. Ed è proprio qui che emerge la differenza fra Gennaro e i restanti componenti della famiglia; a differenza di questi, infatti, lui pensa solo alla guerra, alle cannonate, ai pericoli di morte a cui è andato incontro tanto che non riesce a concepire come Amalia si possa essere arricchita così velocemente in sua assenza. Per lui è molto difficile attraverso la ricchezza dimenticare dei soprusi patiti e anche se questi non sono visibili, come ho già detto pocanzi, nei volti dei famigliari che gli stanno intorno, questo non toglie il fatto che la guerra abbia lasciato ben altri segni all'interno della famiglia: la figlia maggiore, Maria Rosaria, è rimasta incinta di un soldato americano, il quale è partito subito lasciandola sola; Amedeo è diventato un

ladro e la piccola Rita è destinata a morire se non trova le medicine.

La guerra per Gennaro è dentro a ognuno di noi e l'unico modo per cercare di superare i momenti nefasti e andare avanti è quello di parlare della guerra stessa perché essa è stata la causa di tutto. Egli non prova rancore per i suoi famigliari, non si sente di accusarli di aver poco rispetto nei confronti di coloro che portano ancora i segni della guerra, anzi cerca di assolverli, in quanto la ricchezza fa "perdere la testa" e porta alla perdita dei veri valori, primo fra tutti la famiglia.

Sempre rimanendo al parallelo famiglia-Italia lacerata, anche la fine della commedia è molto significativa; infatti, dopo che Rita ha preso la medicina, Gennaro afferma che prima di vedere miglioramenti nelle condizioni di salute della figlia «Adda passà 'a nuttata» e alla stessa maniera, anche per l'Italia, deve passare quel momento così drammatico.

In conclusione, non si può non riprendere il discorso sulle differenze che intercorrono tra Luca Cupiello, protagonista di *Natale in casa Cupiello*, e Gennaro Iovine, protagonista di *Napoli milionaria!*.

Come dicevo precedentemente i due personaggi possono essere considerati degli inetti ma con delle sostanziali differenze. Infatti, essi sono molto simili caratterialmente ma avendo alle spalle due vissuti opposti arrivano a reagire in maniera differente davanti ai problemi della vita.

Gennaro avendo vissuto in prima persona la seconda guerra mondiale riesce a reagire positivamente davanti alla vita, assumendo un occhio critico che gli altri componenti della famiglia non hanno. Luca, al contrario, vedendo il mondo con occhi innocenti, quando si accorge che le cose in famiglia non vanno come lui crede, si vede crollare tutte le certezze e viene sopraffatto dalla morte.

In entrambe le commedie abbiamo un capofamiglia incompreso dai suoi famigliari. Gennaro, però, a differenza di Luca non cerca un rifugio su cui evadere, non accetta l'estraneità dal mondo familiare, ma critica apertamente la moglie che pratica la borsa nera, anche se poi l'aiuterà

fingendosi morto per evitare la perquisizione che avrebbe avuto ricadute sull'intera famiglia.

La maturazione di Gennaro grazie alla guerra è visibile anche quando ritorna a casa, all'inizio del secondo atto. Se al posto di Gennaro ci fosse stato Luca, sarebbe rimasto annientato dalla sua stessa situazione familiare; Gennaro, invece, riesce ad andare avanti a testa alta e ad affrontare la distruzione dei valori che la guerra ha portato all'interno della sua casa. Egli, infatti, non solo comprende tutti perché consapevole che la guerra porta alla perdita di valori ma è anche capace di non giudicarli e di arrivare, addirittura, a consolare la moglie dopo che si è resa conto della situazione drammatica in cui la famiglia versava.

Gennaro, sostanzialmente, incoraggia tutti a ritornare sulla retta via ricominciando da capo e li spinge a rinascere migliori di prima, sfruttando le esperienze dolorose vissute.

Si può dire che *Napoli milionaria!* a differenza di *Natale in casa Cupiello* è una commedia in cui la solidarietà ha un peso molto rilevante; non solo per l'atteggiamento di Gennaro nei confronti degli altri componenti della famiglia, ma anche per l'atteggiamento tenuto dai vicini di casa, complici degli Iovine nel momento del bisogno. Un esempio significativo di questa solidarietà è il comportamento dell'impiegato Riccardo, il quale, nonostante l'atteggiamento tenuto da Amalia nei suoi confronti, porta la penicillina a casa Iovine senza la quale Rita sarebbe morta.

Solidarietà mancante in *Natale in casa Cupiello*, dove il protagonista si trovava solo insieme al suo presepe senza avere la possibilità di migliorare la condizione dei familiari che gli stavano intorno.

Luca, in chiave politica, potrebbe rappresentare tutte quelle persone che, durante il periodo fascista, hanno preferito non vedere quello che stava succedendo, permettendo al fascismo di proliferare e di continuare per anni. Gennaro, invece, colui che, nonostante le disgrazie della guerra, si rimbocca le maniche per andare avanti e per ottenere un futuro migliore.

DIDASCALIE. PUNTO DI OSSERVAZIONE PRIVILEGIATO PER L'AUTORE.

Le didascalie, sopra analizzate, di presentazione dei personaggi oltre a mettere in evidenza il contrasto fra i coniugi hanno anche la funzione di darne i connotati psico-fisici.

L'autore, in particolare, parla attraverso di esse facendo trasparire un atteggiamento poco imparziale nei confronti dei personaggi che prendono parte alla commedia.

La presentazione didascalica dei due coniugi, che nel testo ne precede l'azione, sbilancia dalla parte di Gennaro la prospettiva della commedia; sbilanciamento moralistico operato dall'autore. Infatti a Gennaro, come abbiamo visto, è attribuito:

il volto chiaro dell'uomo profondamente onesto, che però molto ha imparato dai disagi e dalle «malapetENZE» E79 (II, p. 52)

Amalia è presentata invece come:

avida negli affari, dura di cuore; talvolta maschera il suo risentimento per qualche contrarietà con parole melate, lasciando però indovinare il suo pensiero dall'ironia dello sguardo E79 (II, p. 53)

Già da questi due passi didascalici emerge chiaramente l'antipatia di Eduardo per Amalia e, al contrario, la compassione per Gennaro.

È come se l'autore, all'interno delle didascalie, si riservasse uno spazio per poter osservare i vari personaggi e lasciarsi andare a delle considerazioni. Il punto di osservazione interno consente al teatro di Eduardo di rispecchiare anche il modo di vivere esterno: *l'enorme stanza lercia e affumicata* che troviamo nella didascalia di apertura al primo atto rappresenta uno «spazio

aperto di transizione, un crocicchio di problemi comuni, in cui i famigliari, ma non solo i famigliari, anche i vicini e gli amici, si incontrano di continuo, si intrattengono o si scontrano»³².

La solidarietà tra i vicini e gli amici è ben visibile nella scena già citata che vede protagonista Gennaro, il quale si finge morto per evitare la perquisizione della casa. Tutti prendono parte alla recita dimostrando una disponibilità a coalizzarsi con il malcapitato che è propria dei “napoletani”, soprattutto nel momento del bisogno.

All'interno della didascalia iniziale il punto di vista dell'autore è interno; cioè, la cameretta in cui si trova Gennaro:

dalla cameretta di fortuna, creata dal tramezzo, si ode insieme ad uno strano suono umano che sembra un grugnito, la voce fioca, impastata di sonno di Gennaro E79 (II, p. 48)

è vista tutta dal di dentro, dalla parte di chi la abita e questo dice molto di più di quello che sarebbe stato possibile vedere dalla platea.

Dopo aver elencato un numero consistente di oggetti con minuzia di particolari:

un letto matrimoniale di ottone tubolare ormai ossidato e opaco che si troverà a sinistra dello spettatore, un comò, una «cifoniera» con sopra santi e campane di vetro, un tavolo grezzo e sedie di paglia [...] E79 (II, p. 47)

l'autore lascia al regista la scelta degli altri mobili, sottolineando che si dovrà ispirare al brutto Ottocento:

gli altri mobili li sceglierà il regista, ispirandosi al brutto Ottocento e

³² A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma, Bulzoni, 1988, P. 153

curerà di disporli in modo da addossarli quasi l'uno all'altro, cercando di far sentire il disagio e la difficoltà di «traffico» cui è sottoposta la famiglia, talvolta numerosissima, costretta a vivere in simili ambienti [...] E79 (II, p. 47)

Messo in luce questo, è facile cogliere come nella didascalia iniziale si abbia un'attenzione quasi ossessiva, da parte dell'autore-regista, al funzionamento dello spazio scenico, comprendente sia il sistema di entrate e uscite dei personaggi sia i vari luoghi in cui arrivano a gravitare i personaggi stessi.

In sostanza, dal primo abbozzo della commedia alla messa in scena si assiste alla necessità da parte dell'autore di approfondire tutti quegli elementi descrittivi che si rivelavano utili per una maggiore resa scenica.

In particolare, la presentazione dei personaggi si diffonde in una serie di indicazioni che, se da un lato hanno il tono delle note di regia, dall'altro sono funzionali a una fruizione della commedia come opera da leggere oltre che da vedere a teatro.

Le didascalie, in questo modo, arrivano ad assumere un andamento narrativo che amplia i riferimenti al di là di quello che si è soliti vedere in scena.

Quando affronterò il problema del cambiamento delle scene e delle didascalie dal ms V a E79, risulterà facile cogliere anche la propensione dell'autore ad usare, nell'edizione a stampa, parole proprie del dialetto napoletano sia per sottolineare il carattere verista della commedia sia per catturare maggiormente l'attenzione dello spettatore sulla realtà napoletana.

CAMBIAMENTO DELLE DIDASCALIE TRA IL COPIONE E L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1979.

Il manoscritto della commedia *Napoli milionaria!* è arrivato fino a noi in vari abbozzi, tutti incompiuti. Sarà utile cominciare a mettere in luce le differenze tra la versione manoscritta e l'edizione E79 partendo proprio dal protagonista, Gennaro Iovine, il quale, nella redazione più antica V, ha una centralità maggiore e presenta caratteristiche che gli conferiscono un carattere meno serio rispetto all'edizione a stampa. Questa posizione preminente di Gennaro è ben visibile nella didascalia che apre il primo atto; nonostante questa non subisca sostanziali differenze tra il manoscritto e l'edizione a stampa:

Il "basso" di don Gennaro Iovine V (II, p. 203)

'O vascio 'e donn'Amalia Iovine E79 (II, p. 47)

Questa differenza relativa all'attribuzione del basso prima a Gennaro e poi ad Amalia è significativa per mettere in luce il cambiamento di posizione che il protagonista si trova ad occupare all'interno della commedia; posizione rimarcata anche dalla diversa didascalia di presentazione di Gennaro:

GENNARO (*alza la tenda della sua cameretta e compare in maniche di camicia, col pantalone sommariamente abbottonato e le bretelle penzoloni. È un uomo sui cinquant'anni, magro, patito: il volto chiaro dell'uomo profondamente onesto, che però molto ha imparato dai disagio e dalle «malepatenze» V (II, p. 52)*

GENNARO (*Alza la tenda del suo sgabuzzino ed entra. È in pantaloni*

sommariamente abbottonato in modo che la camicia, a cocche e a lembi, sbuca da tutte le parti, specialmente dalla “braghetta” [iniziando la sua toilette dispone tutto per la sua toilette abituale: un piccolo specchio lo appende ad un chiodo, da lui applicato chi sa quando, che si troverà in punto della scena più favorevole alla luce per radersi]. Mentre segue la scena incomincia a farsi la barba, insaponandosi col pennello davanti a un piccolo specchio che avrà egli stesso sospeso al muro, mediante un chiodo che già si trova nel punto più indicato alla bisogna) V (II, p. 209)

Il riferimento alla fragilità mentale del protagonista, oltre a conferirgli un carattere più patetico, rispetto all’edizione E79, toglie il peso drammatico alle sue riflessioni e valore universale alla vicenda che lo riguarda³³.

È utile anche riflettere sull’uso del dialetto all’interno della didascalia che non si trova in nessun’altra commedia di Eduardo. La sua presenza in *Napoli milionaria!* diventa quindi significativa, rispondendo ad una precisa esigenza «informativa» dell’autore che dal piano del linguaggio passa a quello del continuum spaziale/scenico: difatti segue subito la lunghissima descrizione dell’ambiente, dove sono minutamente elencati, in lingua, i dettagli della scena³⁴:

[...] porta in prima quinta a sinistra. In prima a destra altra porta in legno grezzo, dipinta ad olio, color verde mortella, da mano inesperta: «’a porta d’ ’a vinella». In fondo a destra un tramezzo costruito con materiali fortuna che, guadagnando l’angolo, forma una specie di cameretta rettangolare angusta: nell’interno di essa vi sarà oltre a uno strapuntino per una sola persona, tutto quanto serve al conforto di una minuscola e ridicola camera da letto. [...] sul tavolo si troveranno diverse tazzine da caffè, di forma e colori differenti e una «tiana» di rame piena di acqua. Dal vano in fondo si

³³ *ibid.*, p. 12

³⁴ Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo, *op. cit.*, p. 148

scorgerà il vicolo, nelle prime ore del mattino, e i due battenti laterali dei bassi dirimpetti. Al centro di essi, un altarino in marmo eretto alla Madonna del Carmine dai fedeli abitanti del vicolo. Sulla mensola sottostante una piccola lampada votiva ad olio, sospesa. Siamo alla fine del secondo anno di guerra (1942) [...] E79 (II, pp. 47-48)

La dimostrazione che Gennaro nella versione manoscritta viene trattato come fosse uno “stupido” la si ha all’inizio del primo atto quando la figlia minore, Rituccia, gli dà del fesso ripetutamente. Questa scena viene eliminata nell’edizione a stampa e sostituita con le parole di donna Adelaide, la quale racconta dei capricci di Rituccia mentre l’accompagnava a scuola:

ADELAIDE «E papà ched’è?» «E’ fesso!» Ma con una pronunzia chiara chiara... la esse la tiene proprio bella.

E seguita a parlottare con Amalia, mentre Gennaro, punto dall’apprezzamento di Adelaide, guarda la donna con occhio torvo, nonché la moglie e il figlio che sembrano compiaciuti.

GENNARO (*dopo una pausa, pigro e sfiduciato del valore che potranno avere le sue parole, dice in tono lento*) Non è che io prendo cappello per l’apprezzamento della bambina. Chella tene cinch’anne... figuratevi se mi può fare impressione il giudizio di un *mininfanzio*. (*Con tono risentito, rivolto ad Amedeo, come per accusarlo*) E79 (II, p. 57)

Riportare i capricci indirettamente non ha lo stesso impatto che sentirli uscire direttamente dalla bocca della figlia; in questo modo, viene a perdere d’importanza la mancanza di rispetto che la figlia ha nei confronti del padre.

Un’altra scena che dimostra la considerazione che i famigliari avevano nei

confronti del capofamiglia è quella della torta con le candeline, che era stata preparata per festeggiare il compleanno di Settebellizze. Questa torta, infatti, viene fatta passare per un nuovo tipo di pizza creata apposta per festeggiare il ritorno del capofamiglia, il quale crede alla farsa senza tanti problemi.

Il trambusto che si crea attorno a Gennaro, porta quest'ultimo ad alzarsi e a dirigersi, nella versione a stampa, accanto al letto della figlioletta ammalata, quasi a voler trovare un rifugio dalla perdita di valori che vedeva intorno a se; nel manoscritto, invece, il distacco dalla materialità si concretizza con un bisogno immediato di luce. Infatti, Gennaro invita Amalia ad andare ad accendere i globi di vetro che servivano per illuminare l'altare della madonna che si trovava nel vicolo. Il bisogno di luce, in sostanza, si può tradurre in un bisogno di spiritualità e di valori che non si riescono a trovare all'interno del "basso".

La descrizione che accompagna l'entrata in scena di Amedeo, figlio degli Iovine, è uguale tanto per il manoscritto quanto per l'edizione a stampa:

AMEDEO Amedeo è un giovane di 25 anni di colorito olivastro, simpatico, svelto, furbo ma debole di costituzione. Entra dalla 1° a sin. Si è svegliato da poco ed ha iniziata la sua toilettes. È in maglietta di lana, una maglietta color ruggine rattoppata e bucherellata. Stringe nella destra una specie di "asciugamani-straccio" rivolgendosi alla sorella Se po' avé nu poco è 'e cafe? V (II, p. 204)

La differenza sta solo nelle azione compiute da Amedeo appena alzato:

dalla prima a sinistra Amedeo; si è svegliato da poco. Stiracchiando le membra ancora intorpidite e sbadigliando si dirige lentamente, quasi con indolenza, verso il fondo. È un giovane sui venticinque anni [...] E79 (II, p.

48)

Aggiungendo, nell'edizione a stampa, maggiori particolari alle azioni compiute da Amedeo, l'autore vuole attribuire una maggior veridicità alla vicenda.

Proseguendo nell'analisi delle didascalie si coglie come il personaggio di Peppenella non sia introdotto da alcuna indicazione nel manoscritto, a differenza dell'edizione a stampa dove si legge: (*signora scaduta, umile, dimessa con un sorriso di compiacenza rassegnata*). Questa aggiunta didascalica sembra quasi voler mettere ancora più in luce la severità e la spietatezza di Amalia, la quale non solo non è intenzionata ad aiutare i vicini in un momento di crisi, ma sembra anche speculare sulle situazioni di povertà altrui, come appunto nel caso di Peppenella, alla quale vende mezzo chilo di farina a quaranta lire.

Una didascalia importante è quella di presentazione dei personaggi Errico Settebellizze e Peppe 'o Cricco. Importante per due motivi: sia perché tale didascalia non è presente all'interno del ms V, sia per la precisione con cui i due personaggi vengono descritti lasciando anche intendere il lavoro da loro svolto, come nel caso di Peppe 'o Cricco:

Dal fondo dono entrati Errico Settebellizze e Peppe 'o Cricco. Sono due autisti a spasso per il divieto di circolazione. Tutti e due dimessi nel vestire. Errico Settebellizze fa onore al suo nomignolo: è bello. Bello, inteso nel senso popolare napoletano: sui trentacinque anni, bruno, capelli ondulati, occhi acuti e pronti, nerboruto e ben piantato. Volentieri sorride e con bonarietà, ma sempre con una cert'aria da protettore; un simpatico furfante, «'o guappo giovane». Peppe 'o Cricco è un po' più volgare e meno furbo dell'altro, ma è più forte: il suo ampio torace, il suo collo taurino e la sua specialità di sollevare le automobili con un colpo di spalla, per

asportare i pneumatici, gli hanno fruttato il nome che porta. Ha sempre le braccia penzoloni, gesticola raramente, quasi con fatica. Lo si direbbe sempre in ascolto ed in meditazione. Cammina lentamente, e lentamente parla E79 (II, p. 60)

Tralasciando per un momento la questione didascalica mi sembra utile richiamare l'attenzione sulla scena che ha per protagonista Gennaro il quale comincia un discorso sui generi alimentari che, in quel drammatico periodo, scarseggiavano. È un discorso che all'interno del ms V risulta essere più scarno rispetto all'edizione a stampa, come se il protagonista, da una redazione all'altra, avesse assunto una maggiore consapevolezza della situazione che stava vivendo, anche se poi a parole non riesce ad esprimere quello che veramente stava pensando scaturendo l'ilarità di tutti coloro che gli stavano intorno:

Dunque... Il calmiere... Il calmiere, secondo me, è stato creato ad uso e consumo di certe tale e quale persone... che sol perché sanno tenere 'a penna mmano fanno 'e prufessure, sempre a vantaggio loro e a danno nostro. Danno morale e materiale; quello morale prima e quello materiale dopo... [...] Popolo e prufessure se mettono allora a dispietto. 'E prufessure pigliano pruvvedimente pe' cunto suo. E a poco tu hai l'impressione ca niente t'appartiene, ca 'e strate, 'e palazze, 'e ccase, 'e ciardine, nun è roba toia... ma ca è tutta proprietà 'e sti prufessure; c alloro se ne ponno servi come vonno, e tu non si' padrone manco 'e tuccà na preta. Po', in queste condizioni, se fa 'a guerra. «Chi ha voluto 'a guerra?» «Il popolo», dicono 'e prufessure. Si' a guerra se perde l'ha perduta 'o popolo; e se si vince, l'hanno vinciuta 'e prufessure. [...] Il calmiere è una delle forme di avvilitamento che tiene il popolo in soggezione e in istato di inferiorità. [...] E79 (II, p. 62)

In particolare, degno di nota da un'edizione all'altra è l'aggiunta dei "professori" che vengono abilmente contrapposti al popolo.

Ritornando al discorso sulle didascalie si può evidenziare come queste, all'interno della commedia, servano a mettere in luce tutti quegli aspetti che sulla scena non vengono colti subito dallo spettatore.

Ho già detto, parlando di Amalia e Gennaro, di come le didascalie sottolineino i diversi caratteri dei due personaggi e contengano al loro interno indicazioni psicologiche difficili da cogliere, inizialmente, durante una rappresentazione. Un esempio di quanto detto ci viene anche dalla didascalia di presentazione del brigadiere Ciappa:

E' un uomo sui cinquant'anni, capelli brizzolati, andamento rude e sguardo acuto. Conosce il fatto suo. La pratica e l'aver conosciuto durante la sua carriera uomini e cose gli hanno temperato l'animo. Egli sa benissimo che, specialmente a Napoli, in certi determinati casi bisogna chiudere un occhio. Entra, osserva la scena e senza cavarsi il cappello, dice quasi fra sé con un mezzo risolino E79 (II, p. 79)

Senza questa didascalia, infatti, sarebbe stato impossibile per il lettore cogliere il motivo dell'atteggiamento accondiscendente del brigadiere nei confronti della famiglia Iovine quando scopre di essere stato ingannato; ed è proprio all'interno della scena dell'imminente perquisizione da parte del brigadiere che è facile scorgere l'operato di Eduardo in qualità di regista: infatti, quando Amalia piangendo fa di tutto affinché il brigadiere rinunci a perquisire la casa, nell'edizione a stampa, l'autore dà le coordinate all'attrice sull'atteggiamento da tenere:

gli si aggrappa alle ginocchia, sciolta in lacrime. A questo punto l'attrice dovrà raggiungere l'attimo più straziante e drammatico, senza nessuna venatura di caricatura, un po' per la perfezione della finzione che

raggiunge sempre il nostro popolo, e un po' pure perché il pericolo è grosso [...] si alza e, padrona della scena, gestisce largamente mostrando a Ciappa il quadro disperato [...] con veemente disprezzo [...] il suo tono ha quasi un'aria di sfida [...] E79 (II, pp. 80-81)

Un altro intervento dell'autore-regista lo si ha quando: «Amalia, in preda al terrore, si addossa al muro di sinistra, stringendo a sé i figli, come per proteggerli. Errico e Adelaide cercano scampo addossandosi ad altre pareti».

Sul finire dell'atto, nell'edizione a stampa, si assiste, infine, all'inserimento di una didascalia che ci racconta che cosa sta succedendo fuori del "basso":

si ode in lontananza, cupo e sinistro, il sibilo della sirena d'allarme, seguito immediatamente dal classico tramestio e vocio del vicolo. Tutti si guardano costernati, interrogandosi. Ognuno aspetta dall'altro la soluzione sul da fare. Le «monache» «pregano». Dall'interno il mormorio cresce. Si odono voci distinte. Le parole saranno press'a poco queste: «Nannine', o porta 'e ccriature!» «E non spingete». «Calma, calma...» «'O fiasco cu' ll'acqua!» «Presto». [...] intanto il numero regolamentare dei sibili ad intermittenza della sirena si è completato. Segue il silenzio terrificante dell'attesa E79 (II, p. 82)

E' fondamentale fare emergere l'importanza che l'autore dà all'apparato didascalico nella sua commedia. Eduardo, infatti, alterna scrittura in corsivo e scrittura in stampatello, quasi a voler sottolineare la differenza tra didascalie che parlano di caratteristiche fisiche e psicologiche dei personaggi, e didascalie che parlano della situazione ambientale circostante, quasi trasformando queste ultime in narrazioni vere e proprie, come nell'ultima didascalia sopra riportata.

È, comunque, analizzando il II e il III atto che ci si rende conto delle trasformazioni maggiori operate dall'autore tra il manoscritto e l'edizione a stampa.

Tra I e II atto, come è stato sottolineato più volte, si assiste alla scomparsa da casa di Gennaro e quando lo si vede ritornare in scena, nel secondo atto, si è di fronte a una persona che ha imparato molto dall'esperienza della deportazione e dagli orrori della guerra; una persona che ha acquisito un insegnamento morale che gli permette di vedere quello che gli altri, accecati dalla ricchezza ottenuta in modi loschi, non riescono a vedere.

Analizzando il manoscritto, però, emerge come il protagonista, dopo essere stato ferito nel corso delle "Quattro giornate", venga ricoverato in una clinica psichiatrica, all'interno della quale fu obbligato a rimanere anche dopo la sua guarigione per volontà della moglie Amalia, la quale in questo modo, senza il marito fra i piedi avrebbe potuto agire indisturbata con Settebellizze nei suoi traffici illeciti.

Questo comportamento di Amalia sarebbe stato la causa dell'allontanamento volontario della figlia Maria Rosaria, la quale non tollerava un atteggiamento simile della madre nei confronti del padre.

Un tale cambiamento di prospettiva porta inevitabilmente ad intendere il comportamento di Gennaro in due modi opposti. Infatti, se fosse stato reduce dagli orrori patiti in guerra sarebbe stato un figura chiave in grado di dare, come abbiamo visto nel testo a stampa, non solo giudizi ma anche consigli agli altri componenti della famiglia per cercare di riportarli sulla retta via; se, invece, come si legge nel manoscritto, si arriva a dare per scontata la sua permanenza all'interno della clinica psichiatrica anche più del dovuto, contro la sua volontà, ci troveremmo di fronte ad un personaggio psicologicamente "debole", il quale non sarebbe più in grado di dare consigli ai suoi famigliari sulla condotta da tenere, ma si troverebbe a dover dimostrare continuamente che, in quei mesi in cui era stato assente da casa, aveva recuperato pienamente il suo raziocinio.

Molto importanti in questo senso sono le didascalie, le quali vanno ad avvalorare la tesi che Amalia abbia veramente recluso il marito contro la sua volontà. Infatti, quando viene incalzata da Settebellizze lei cerca in tutti i modi di deviare l'argomento senza mai rispondere alla domanda che Settebellizze, seppur tentennante, le rivolge:

AMALIA [Stà bbuono. L'ultima volta ca ce so gghiuta, 'o mese passato, se facette prummettere ca 'o [jorn] journo appresso m' 'o jevo 'a ppiglià. E vuje che ve credite ca pecché Maria Rosaria se n'è gghiuta d' 'a a casa e dorme da 'na cumpagna soja ncopp' 'o Scudillo? Pecché se crede che io nun faccio turnà 'a mmaritemo pe bbia [vostr] vostra.

SETTEBELLIZZE [Inve (*cercando*) Inf (*Insinuante*) Invece la ragione non è questa?

AMALIA (*Deviando*) Si Gennarino steva ccà accumulanciava: ma che d'è stù cummercio... Chesto se po' fa... chello nò... insomma, m'avvaria attaccate 'e braccie e nun avarria potuto manovrare liberamente].

SETTEBELLIZZE (*Avvicinandosi a lei*) Già...

AMALIA 'O pericolo... Stammice attiente...

SETTEBELLIZZE E non per altra ragione?

AMALIA (*Fingendo di non capire*) Per tutte queste ragioni qua... V (II, p. 236)

Detto questo, è facile rendersi conto di come la versione manoscritta arrivi a sminuire non di poco la superiorità morale di Gennaro rispetto agli altri componenti della famiglia, trasformando il protagonista in una figura un po' patetica di mezzo matto; questa figura si verrebbe ad ampliare anche per quanto riguarda l'intreccio amoroso tra Amalia e Settebellizze: intreccio che ha risvolti diversi fra manoscritto ed edizione a stampa.

Nel manoscritto, infatti, la relazione non sembra platonica e Amalia sembra cedere alle avance di Errico dando vita ad una relazione vera e propria.

Una parte che sembra andare a supportare questa tesi la si ha con il ritorno in scena di Gennaro, il quale si rivolge al socio della moglie con parole molto ambigue, quasi fosse a conoscenza della relazione intercorsa tra i due tenuto in sua assenza:

GENNARO Ho saputo, Settebelli, sono venuto ed ho saputo tutto. E com'è mia moglie? È n' 'a femmena che gghiesce 'a dint' 'o ffluoco o no?... Addò 'a tuccate lei risponde... e a dire il vero, per funzionare a dovere solo un uomo come voi poteva trovare. Giovane, scetato... Complimenti. Venite ccà, dateme 'a mano. (*Settebellizze esita non avendo ben compreso il parlare di Gennaro*) Ma che d'è, ve mettite appaura? [...] Ho saputo che avete una società di trasporti, che le cose vanno bene e mi voglio congratulare con voi. (*Settebellizze rinquorato stringe la mano a Gennaro*). Amà ma tu nun sapive che aveva venì, che Maria me veneva a piglià oggi?

SETTEBELLIZZE (*Interviene vedendo l'imbarazzo di Amalia*) Come nò... si capisce che lo sapeva. E a me chi me l'ha detto, non me l'ha detto lei? Tant'è vvero che per festeggiare il vostro ritorno abbiamo preparato un pranzo e abbiamo fatto molti inviti.

GENNARO 'O pranzo... 'e mmitate... (*Si commuove*) Grazie Amà. Grazie. E pure a vvuje.. siete un Amico V (II, pp. 265-66)

Nella versione manoscritta, inoltre, emergono altre particolarità non presenti nell'edizione a stampa. Un esempio in questo senso è rappresentato da Maria Rosaria, la quale fa di tutto per contrastare il degrado sociale che la circonda, prima andandosene di casa e abbandonando la famiglia di cui non ne riconosce più l'autorità; poi, riportando a casa il padre all'insaputa della moglie e di Errico.

Un altro personaggio che subisce delle modifiche sostanziali tra le due versioni è Riccardo Spasiano.

L'impiegato nella versione manoscritta sembra avere un'autorevolezza

maggiore rispetto all'edizione a stampa. Questo emerge sia in maniera diretta quando gli avventori del "basso" gli chiedono informazioni sulla guerra, informazioni che dimostra di possedere, sia in maniera più indiretta quando nel II atto l'atteggiamento di Amalia nei suoi confronti è meno sprezzante e brutale che nelle versioni successive, dove si legge:

Mo lassatece, ca avimmo che fa... (*Mettendo Riccardo alla porta*)
Sfullammo! Sfuallammo! Iate, ragiunie', ca 'o ggghi è sempe buono E79 (II, p. 103)

È comunque nel III atto che viene dato maggior risalto al personaggio di Riccardo; soprattutto nella scena dove si parla della medicina salva-vita di Rita. Infatti, nella versione manoscritta dopo aver mostrato ad Amalia la medicina e aver augurato a lei la stessa sorte che è toccata a lui fa per andarsene ma desiste per via delle parole accorate che Amalia gli rivolge.

In E79, invece, si assiste ad un addolcimento del carattere dell'impiegato, il quale dà la medicina ad Amalia facendogli, però, una sorta di lezione morale e mettendo in evidenza il diverso atteggiamento tenuto dalla donna nei suoi confronti nel momento del bisogno.

Mettere in luce la modifica da parte dell'autore di queste scene ci fa ritornare al discorso che ho affrontato nella parte iniziale del lavoro quando ho parlato delle didascalie e, in particolare, della didascalia di apertura del I atto.

Quando ho parlato del "basso" ho messo in luce come questo fosse attribuito a Gennaro nella versione manoscritta e ad Amalia, invece, nella versione a stampa, dando maggiore importanza quindi a quest'ultima fra un'edizione e l'altra. Questa attribuzione di una maggiore importanza può essere sostenuta anche dal cambiamento che il personaggio di Riccardo subisce da un'edizione all'altra; cambiamento, come abbiamo visto, atto a fargli perdere quell'atteggiamento spocchioso soprattutto nei confronti di Amalia,

la quale, in questo modo, ne esce rafforzata caratterialmente e meno incline a piegarsi di fronte all'atteggiamento dell'uomo.

Un'ultima considerazione è opportuno farla sulla malattia che sul finire della commedia colpisce la figlia minore degli Iovine.

La parte inerente la malattia, infatti, arriva a "generalizzarsi" all'interno dell'edizione a stampa. Infatti, nella versione manoscritta il dottore diagnostica la mattina esplicitamente:

DOTTORE [...] La bambina ci ha la polmonite doppia e m'avite chiamato tardi. Se si trovano le fiale che [o] ho detto io, [con] novanta probabilità su cento la bambina si salva.

ADELAIDE Salve Regina... *(E seguitando a pregare esce per la prima a sin. Seguita da Assunta)*

DOTTORE *(Guardando l'orologio)* Guarda ccà... S'è fatto pure tarde...

BRIGADIERE Ma è una medicina difficile a trovarsi?

DOTTORE E' un ritrovato americano. Un prodotto che fa miracoli qualunque malattia infettiva la guarisce in quarant'otto ore... una sostanza che si estrae dalla muffa. Si chiama: Penicillina. Ma le fiale costano un occhio e se si trovano, si trovano al mercato nero V (II, p. 253)

All'interno dell'edizione a stampa, invece, il dottore si limita a dire che la bambina è malata gravemente e che, se non prenderà al più presto la medicina, morirà.

Il fatto che il dottore rimanga vago sia quando diagnostica la malattia sia quando parla della medicina salva-vita dimostra che l'autore vuole attribuire un valore simbolico ben preciso a questa malattia la quale, a detta di Gennaro, rappresenta il male dell'intera società italiana alla fine della guerra.

La medicina allo stesso modo non deve essere un prodotto specifico ma basta che sia trovata grazie ad un gesto di solidarietà, che poi effettivamente

sarà fatto da Riccardo.

GLI ESAMI NON FINISCONO MAI.

Il protagonista di questa ultima commedia di Eduardo De Filippo è Guglielmo Speranza, il quale si presenta al pubblico raccontando la sua vita. La vicenda rappresentata si svolge nell'arco di mezzo secolo e il trascorrere del tempo viene segnalato dallo stesso protagonista mettendosi di volta in volta tre barbe finte di diverso colore: quella nera rappresenta la giovinezza, quella grigia la maturità, quella bianca la vecchiaia.

Come vedremo in seguito, molto particolare risulta essere l'uso che Eduardo fa delle didascalie; infatti, all'interno della commedia sono presenti, oltre alle didascalie indicanti le caratteristiche fisiche e psicologiche dei personaggi, parti narrative, al cui interno l'autore informa lo spettatore degli avvenimenti intercorsi tra una scena e l'altra rappresentata sul palcoscenico. Queste parti risultano indispensabili per una commedia come *Gli esami*, in quanto sarebbe stato impossibile rappresentare sul palcoscenico tutti gli avvenimenti che avevano caratterizzato la vita del protagonista.

La storia di Guglielmo, infatti, comincia dall'acquisizione della laurea in una facoltà che resterà imprecisata. Egli crede che, ottenuto questo diploma, gli esami siano finiti; ma questo rappresenta solo un'illusione e ne ha la dimostrazione quando va a chiedere la mano della ragazza che ama, Gigliola, figlia di persone benestanti che sottopongono subito il protagonista a un interrogatorio per vedere se è degno di poter sposare la ragazza.

I genitori durante questo interrogatorio cercano di capire i vizi dell'uomo, tipo la quantità di sigarette che è solito fumare e la quantità di caffè bevuto nell'arco di una giornata, e le condizioni di salute dei suoi genitori, nonni compresi. Alla fine Guglielmo viene sottoposto anche ad una visita medica, da parte del cognato Stanislao, per vedere se è immune da malattie veneree. Si può dire che questo esame viene superato pienamente dal protagonista, il quale, in questo modo, può celebrare le nozze con l'amata Gigliola con tanto di coro formato da amici e amiche.

Dopo l'uscita di scena del coro, riappare il protagonista, il quale, rivolgendosi al pubblico, lo informa della sua situazione attuale. La vita di Guglielmo a questo punto sembra felice ma nelle sue parole comincia già ad emergere la malignità popolare che sarà causa della rovina del suo matrimonio; Guglielmo, infatti, non si spiega come sia trapelata la notizia che la moglie è rimasta incinta prima del matrimonio.

Dopo essersi rivolto al pubblico, compare, per la prima volta, la cantante di strada, la quale, intonando una canzone di successo dell'epoca, fa capire agli spettatori che siamo già nel 1935.

Appena la cantante esce di scena, ritorna Guglielmo, il quale, si affretta ad informare il pubblico che sono passati dieci anni dagli ultimi avvenimenti e a raccontargli che cosa è successo nel corso di questo decennio. Racconta che nei primi tre anni di matrimonio sono nati i suoi due figli, Felice e Fortunato, ma racconta anche che di uno dei due fu messa subito in discussione la sua paternità per la poca somiglianza che il figlio aveva con lui. Dopo aver raccontato questo aneddoto prosegue parlando del suo lavoro, un lavoro che gli dà tante soddisfazioni anche se non sempre al suo nome vengono associate parole di lode; fino ad arrivare a confessare l'amore per un'altra donna, la giovanissima Bonaria.

Ad interrompere la felicità acquisita faticosamente dal protagonista non interviene solo la malignità popolare ma anche quella di un suo falso amico, Furio La Spina, il quale racconta a Gigliola della storia d'amore tra Guglielmo e Bonaria.

Bonaria è una giovane di umili origini, la quale permette a Guglielmo, attraverso il suo affetto e la sua sincerità, di evadere da una condizione che lo opprimeva e che gli impediva di vivere serenamente.

Il secondo atto si apre con Bonaria e Gigliola sedute una di fronte all'altra in un'osteria; tra le due nasce una discussione dalla quale, tra le altre cose, emerge l'infanzia trascorsa dalla giovane Bonaria. La discussione degenera e, dopo essere venute alle mani, le due donne se ne vanno lasciando

Guglielmo, che era entrato poco prima in osteria, da solo seduto su una sedia, il quale però viene raggiunto dall'amico Furio La Spina. Guglielmo ormai ha capito che è stato La spina a raccontare a Gigliola del tradimento, scoppia una discussione durante la quale lo stesso La spina accusa Guglielmo di aver ottenuto il suo posto di lavoro grazie alla raccomandazione del suocero, Girolamo Fortezza.

Guglielmo a questo punto si precipita a casa di Gigliola e dalla discussione tra i due si evince come la moglie, sentendosi trascurata dal marito, fosse andata a letto con un altro uomo.

Ricompare la cantante di strada che avvisa gli spettatori che siamo nel 1957. Guglielmo, nel frattempo, proporrà ai suoi famigliari l'intenzione di investire il patrimonio familiare in un progetto che avrebbe potuto fruttare milioni, ma incontrerà l'ostacolo della moglie e dei figli, i quali sarebbero stati subito pronti a disconoscere il padre pur di impedirgli di investire il patrimonio.

A questo punto, sul finire del secondo atto, ricompare per la quarta ed ultima volta la cantante di strada, la quale, intonando una canzone di successo dell'epoca, avverte gli spettatori che siamo nel 1972.

Guglielmo per tutto il terzo atto siederà con libri e giornali su una poltrona e non parlerà più, lasciandosi morire nel silenzio, e non permetterà a nessun medico di avvicinarsi a lui per curarlo, consentendo di essere assistito soltanto da un suo amico veterinario, arrivando ad allontanare anche un prete che si era recato da lui per salvargli l'anima in extremis.

Anche dopo la morte le sue volontà non saranno rispettate dai suoi famigliari. Guglielmo, infatti, aveva chiesto di essere seppellito nudo come era venuto al mondo e invece «gli hanno messo addosso un vecchio smoking con vistosi risvolti di raso lucido, sparato bianco, cravatta nera, scarpe di coppale. Valentino il parrucchiere, poi, del suo mestiere ne ha saputo fare veramente un'arte: ha lucidato e tirato a spazzola quei capelli che ora sembrano dipinti. Gli ha bistrato gli occhi, marcato le sopraciglia,

segnate le labbra, arrossato i pomelli»³⁵.

Abbigliato e truccato lascerà la commedia della sua vita salutando con gesti artefatti e leziosi gli spettatori.

Abbiamo visto all'interno della trama l'importanza che hanno la cantante di strada, nel rimarcare il trascorrere del tempo, e i dialoghi di Guglielmo con il pubblico, all'interno dei quali viene fatto dal protagonista un resoconto degli avvenimenti che sono intercorsi tra una scena e l'altra rappresentata sul palcoscenico.

All'interno del paragrafo *struttura della commedia* si arriverà proprio ad analizzare il ruolo svolto dalla cantante di strada e soprattutto le battute di Guglielmo rivolte al pubblico.

³⁵ F. FRASCANI, *Eduardo*, Napoli, Guida editori, 1974

CARATTERISTICHE DELLA COMMEDIA.

La commedia *Gli esami non finiscono mai* è stata pubblicata da Einaudi nel 1973. Eduardo, però, ha coltivato a lungo l'idea di creare questa commedia; la sua ideazione, infatti, risale alla seconda metà degli anni Quaranta. È proprio intorno al 1945-46 che il titolo *Gli esami non finiscono mai* compare all'interno di un elenco di commedie che Eduardo si era prefissato di scrivere in quegli anni.

Nel 1947, anno in cui viene rappresentata la commedia *Filomena Marturano*, Eduardo afferma che *Gli esami non finiscono mai* sarebbero andati a sostituire *Filomena Marturano*, qualora questa commedia non avesse avuto il successo che l'autore si aspettava. La commedia, invece, andò bene e, a detta dell'autore, *Gli esami* sarebbero stati pronti nell'autunno di quell'anno. La descrizione che Eduardo fa del nuovo lavoro è molto aderente alla struttura definitiva e dalle parole dell'autore si evince come questa commedia si allontani in modo deciso dal naturalismo che aveva contrassegnato le commedie di quegli anni:

E' una curiosa commedia in due tempi, a quadri e quadretti, con un'avvertenza dell'autore al principio a sipario chiuso, con un intervallo di pura convenienza fra i due tempi, per mandare gli spettatori a riposarsi un poco nei corridoi. È la biografia di un uomo come tanti, dal giorno in cui, presa la laurea, egli crede che gli esami siano finiti, al giorno in cui egli muore e gli esami del prossimo invadente continuano ancora. Un lunghissimo esame, una continua resa dei conti agli altri, a se stesso, alla curiosità, alla malevolenza del mondo, di tutte le sue azioni, delle corna che egli mette a sua moglie, dei soldi che spende, di quelli che non spende³⁶.

Durante un'altra intervista rilasciata a Paul Radice nel gennaio del 1953,

³⁶ *Cantata dei giorni dispari*, op. cit., p. 1740, tomo 3

l'autore parla della commedia descrivendone la trama e indicando anche il numero preciso dei quadri: diciotto.

Narra della vita di un ragazzo dal momento in cui festeggia il conseguimento della propria laurea, fino alla morte che lo coglierà molti anni dopo. Tutto nella sua vita è esame: prima da parte dei futuri suoceri, poi della moglie, degli amici di casa, dei figli, dei conoscenti (c'è anche un "esame del cornuto"), infine del medico e del prete. È un esame finale? No, poiché il sacerdote rammenta al morituro quale altro rendiconto lo aspetta nell'aldilà³⁷.

Dal 1953 fino alla fine degli anni Cinquanta, l'autore parlerà de *Gli esami* come di una commedia di imminente programmazione.

Negli anni Sessanta non si sente più parlare di questa commedia fino al 1969, anno in cui lo stesso Eduardo rilascia un'intervista a Sergio Lori, in cui descrive le novità strutturali dell'opera:

E' un lavoro ben singolare, che procede a quadri, in cui si verificano certe cose che si potranno maturare in avvenire, tanto che in futuro un regista potrebbe benissimo cambiare una scena o l'altra, eccetto il prologo e l'epilogo, e ambientare un quadro, per esempio, persino sulla luna³⁸.

Le motivazioni che portano l'autore a ponderare a lungo prima di scrivere *Gli esami non finiscono mai* sono sostanzialmente due: voleva, innanzitutto, cogliere gli aspetti più validi, quelli capaci di reggere nel tempo alle mode, ai cambiamenti del gusto, all'estro del momento; successivamente, voleva essere sicuro che i tempi in cui si apprestava a rappresentare la commedia fossero maturi e in grado di adattarsi bene alle tematiche messe in campo.

³⁷ *loc. cit.*

³⁸ *Cantata dei giorni dispari*, op. cit., p. 1742, tomo 3

A conferma della prima motivazione sarà utile riportare parte di una lettera scritta da Eduardo ed indirizzata agli studenti della scuola media statale di Montelupo Fiorentino il 30 ottobre del 1971, all'interno della quale si legge:

Le tante idee che mi vengono io le lascio maturare per mesi, a volte per moltissimi anni. C'è una commedia, di cui so anche il titolo, "Gli esami non finiscono mai", che mi sta in testa da oltre trent'anni! In genere non mi sono mai pentito d' avere aspettato: resistere agli anni e ai dubbi è la miglior prova della validità artistica di un'idea³⁹.

A riprova della seconda motivazione, invece, possiamo prendere come esempio esplicativo una risposta di Eduardo, che troviamo nel quotidiano «Il Tempo» del 17 febbraio 1974, a Giorgio Prosperi, il quale, appunto, lo interrogava sul perché di una gestazione così lunga per le sue commedie. Eduardo in quella circostanza rispose che rimandò la stesura degli *Esami non finiscono mai* perché:

più di vent'anni fa il soggetto era pericoloso: vi si rappresentava la famiglia senza tanti complimenti, in modo negativo, e allora la morale era ancora chiusa, i gusti non erano evoluti come adesso⁴⁰.

Il problema di rappresentare gli *Esami* era anche quello di scontrarsi con un'epoca in cui i lavori che avevano più successo erano molto tradizionali per quanto riguardava la forma e sicuramente molto diversi strutturalmente dall'ultima commedia di Eduardo; infatti, nel paragrafo successivo, quando tratterò della struttura della commedia, metterò in luce l'uso particolare che Eduardo era solito fare del sipario e della cantante di strada, alla quale era attribuito un ruolo non marginale nel rimarcare il trascorrere del tempo.

³⁹ *Cantata dei giorni dispari*, op. cit., p. 1745, tomo 3

⁴⁰ *ibid.*, p. 1746

Ora, però, ritornando alle caratteristiche dell'opera è opportuno sottolineare come al suo interno si assista ad una mescolanza marcata tra drammaticità e comicità; mescolanza, tuttavia, presente anche in altre opere di Eduardo, come *Napoli milionaria!*. Due esempi, in particolare, saranno sufficienti a mettere in luce i due caratteri contrapposti:

-una scena con un alto livello di drammaticità è sicuramente quella che vede protagonista Bonaria, la fanciulla amata da Guglielmo con la quale intratterrà una relazione clandestina, la quale racconta la storia della sua infanzia a Gigliola, moglie di Guglielmo:

[...] mia madre era una bella donna: quando si metteva seduta fuori al portone, i meglio signori del quartiere se la mangiavano con gli occhi, passando per il vicolo nostro. Io tenevo undici anni, ero una bambina magra, sì, ma già formata come una signorinella. Quando vedeva che mamma aggiustava la camera da letto, chiudeva le finestre e copriva il lume che stava sul comò con un fazzoletto di sete giapponese, me ne andavo dietro al paravento dove dormivo io, mi spogliavo e aspettavo. A un certo punto sentivo aprire la porta e capivo che era arrivato un signore che abitava al terzo piano questo succedeva ogni quindici giorni, quando la moglie di questo signore andava a trovare la famiglia a Benevento. Questo signore e mamma si metteva a letto. Io da dietro il paravento sentivo i rumori di quando di spogliavano. Dopo una decina di minuti la voce di mia madre. «Bona', bell''e mamma, sali sopra al comò e ti metti in piedi vicino al lume. Nun te fa male, bell''e mamma! » Il comò stava di fronte al letto. E cominciava lo spettacolo. «Girati di spalle», e io mi giravo. «Miettete 'e profilo», e io mi mettevo. «Siedete sopra 'o comò», e io me sedevo... E79 (III, pp. 1820-21)

Questa parte, che è una delle più drammatiche presenti all'interno della commedia, è stata inserita dall'autore non solo in risposta a quello che

Gigliola aveva chiesto all'amante del marito, cioè di desistere, per il momento, dalla decisione di andarsene, per fare in modo di poter riconquistare l'amore da parte di Guglielmo; ma soprattutto per mettere in luce come, nonostante le vicende personali di Bonaria fossero opposte a quelle di Gigliola, che proveniva da una famiglia "aristocratica", il protagonista si fosse innamorato ugualmente di una popolana, dimostrando di essere sempre pronto al cambiamento per migliorarsi e per risollevarsi da una situazione che lo vedeva costretto costantemente ad essere sottomesso alle decisioni dei famigliari della moglie.

-un esempio di scena comica, invece, è quella che troviamo nella parte iniziale della commedia quando Guglielmo, che ha conseguito la laurea, viene festeggiato dai suoi amici, tra i quali è presente anche Furio La Spina:

FURIO [...] (*Improvvisamente assume l'aria di un luminare della scienza medica, e comincia a esaminare sospettosamente l'aspetto fisico di Guglielmo*) Lo sguardo attonito, vitreo, atterrito quasi, del nostro collega Speranza ci lascia immaginare, illustri colleghi, che il trauma subito alla presenza della sempre sia lodata commissione esaminatrice...

TUTTI Amen!

FURIO Requiescat in pace, aggiungo io. Che il trauma subito, dicevo, lo abbia scosso al punto di rimanere vittima non solo di una riduzione delle facoltà psichiche ma altresì da una improvvisa paresi facciale con conseguente limitazione sia della parola che del deglutire.

AGOSTINO Sono io, illustre professore: primario dell'ospedale STATEFRESCHIFRATELLI [...]

FURIO Fece delle analisi?

AGOSTINO Certamente.

FURIO Vorrei prenderne visione.

AGOSTINO Ecco. (*Porgendo a Furio figli di carta straccia*) Wasserman, urine, glicemia, azotemia.

FURIO Sì, certo, ho capito.

AGOSTINO E per la prognosi? Cosa ne pensa? Cosa dobbiamo dire alla mamma?

FURIO E' questione di ipersensibilismo apoplatico, onde il biscombulatorio plenitalico pendulante devia dalla frenicologia uomologica e s'immette nell'opposto guazzabuglio farmocolitico retti lineare psichico cachettico lassativo tonico digestivo. Il collega curante ha praticato tutte quelle cure che la scienza moderna ci concede. Ora dipende da lui: è il malato che deve reagire e la natura può fare qualunque miracolo. E79 (III, pp. 1777-79)

Al di là della mescolanza tra scene drammatiche e scene comiche che, come abbiamo visto pocanzi, si trova anche in altre opere di Eduardo, più innovative e tipiche di questa commedia risultano essere tutte quelle forme drammatico-narrative in cui l'autore prende la parola per informare il pubblico di tutti quelli avvenimenti, riguardanti la vita del protagonista, che sono intercorsi tra una scena e l'altra rappresentata. Queste forme drammatico-narrative non vengono sperimentate mai da Eduardo prima de *Gli esami*, se non nella scrittura delle didascalie o come infrazione di una pura forma drammatica, come capita all'interno della commedia *De pretore vincenzo*. In *De pretore*, infatti, un quadro della commedia riguarda il sogno del protagonista, il quale, in preda al delirio, dopo essere stato ferito mortalmente da un colpo di pistola sparato da un impiegato di banca, sogna di essere in paradiso davanti al Signore.

Un altro aspetto innovativo all'interno della commedia è il rapporto che l'autore intrattiene con il pubblico.

Eduardo aveva già cercato precedentemente, all'interno di altre sue commedia, di instaurare un rapporto con il pubblico; nella *Grande magia*, infatti, aveva inglobato la platea nella scenografia e trasformato il pubblico in mare. Ma è ne *Gli esami* che il pubblico diventa un interlocutore diretto

che pone delle domande al protagonista che si trova sopra il palcoscenico, il quale risponde in maniera disinvolta; si può dire, sostanzialmente, che il pubblico viene inglobato all'interno della commedia stessa soprattutto per quanto riguarda le zone diegetiche.

GUGLIELMO (*si alza di scatto, raggiunge la porta d'ingresso e guarda verso l'esterno, per assicurarsi che Furio si sia allontanato sul serio. Quando né è ben certo, corre verso la ribalta e si rivolge al pubblico, mentre alle sue spalle si chiude il sipario di velluto nero*) E' una carogna, un calunniatore schifoso. Che c'entra mio suocero con la buona riuscita della mia carriera? Il fatto che ho schiaffeggiato mia moglie in presenza di Bonaria riguarda solo me e mia moglie. Come si può permettere, il mondo, di giudicare certi fatti che succedono nell'intimità di una famiglia? Se poi questi panni sporchi li devo portare al lavatoio pubblico, portiamoli pure e non se ne parli più. Voi eravate tutti qua quando ho detto: «Se mi mettono con le spalle al muro vi racconterò tutto per filo e per segno»... Mi ci hanno messo, mi ci hanno sbattuto contro! E allora ho il dovere di darvi una spiegazione. Chiarezza e verità. E alla fine pietà, almeno pietà da parte vostra. (*Il sipario di velluto si apre, scoprendo il soggiorno di casa Speranza; Gigliola è seduta sul divano con un'aria compunta ma vigile e sorvegliatissima*). Ecco Gigliola ed ecco quello che accadde sei anni fa. E 79 (III, pp. 1827-28)

Queste parole dette da Guglielmo seguono quelle infamanti pronunciate da Furio La Spina, il quale aveva accusato l'amico di aver fatto carriera grazie alle raccomandazione del suocero, Girolamo Fortezza.

Vediamo, dalla battuta di dialogo sopra riportata, come Guglielmo arrivi ad interpellare il pubblico per giustificare determinati suoi comportamenti che apparentemente sarebbero potuti risultare riprovevoli per un uomo come lui, come, ad esempio, schiaffeggiare la moglie di fronte l'amante. Dopo aver

compiuto tale gesto il protagonista è obbligato a spiegare le motivazioni che lo hanno spinto a compierlo e, infatti, nello scambio di battute successive tra Guglielmo e Gigliola, si evince come la donna abbia tradito il marito con un altro uomo e di come si sentisse sola nonostante il marito fosse lontano da casa per impegni lavorativi.

Prima di concludere questa breve trattazione sulle caratteristiche dell'opera mi sembra opportuno concentrare l'attenzione su un ultimo, ma non meno importante, punto che sarà utile non solo a confermare il rapporto tra protagonista della commedia e pubblico, ma anche ad evidenziare il continuo sperimentalismo operato dall'autore all'interno della sua opera.

Il punto in questione è quello che riguarda il silenzio del protagonista presente all'interno del terzo atto della commedia.

Guglielmo, infatti, dopo essere stato ostacolato dai suoi famigliari a vendere i capitali per investire soldi in un progetto che, secondo lui, avrebbe fruttato milioni, decide di chiudersi in se stesso conducendo una vita ritirata, seduto su una poltrona a leggere libri e giornali, senza più dire una parola. Infatti, nell'ultima parte della commedia, il protagonista si ritrova a dialogare solo ed esclusivamente con il pubblico attraverso gesti che andavano a corredare quello che i famigliari dicevano intorno a lui.

Come nota Paola Quarenghi, questi "silenzi", che per i vari personaggi sono segnali di un malessere, di una difficoltà di rapporto col mondo, rappresentano al contrario per l'attore-autore una specie di sfida e la ricerca di nuove forme di espressione e comunicazione. Di una comunicazione che può fare a meno anche delle parole, come avviene solo nelle relazioni più intime e naturali.

STRUTTURA DELLA COMMEDIA.

La commedia è composta da un prologo più tre atti a sua volta suddivisi in dieci sequenze temporali, cui si intercalano quattro sommari ed è proprio analizzando questi ultimi che si coglie il già citato rapporto autore/pubblico. Questi sommari, infatti, risultano indispensabili per mettere al corrente il pubblico di tutta una serie di avvenimenti che sono intercorsi tra una vicenda e l'altra rappresentata sul palcoscenico dagli attori.

Il pubblico in questo modo arriva a svolgere la funzione del personaggio-spalla mancante all'interno della rappresentazione. L'attribuzione di questo ruolo viene enunciata nella prima presa di parola del protagonista, il quale, nel prologo, afferma che «ogni tanto, nel corso dell'azione, verrà fuori, per fare una chiacchieratina con il pubblico affinché esso possa apprendere dalla stessa bocca del protagonista il pensiero di Guglielmo Speranza sui fatti accaduti».

Le ellissi non cadono necessariamente tra gli atti, come dovrebbe essere stando al tempo vuoto dell'intervallo nella messinscena, ma, a volte, cadono tra i quadri dentro l'atto.

Il trascorrere del tempo viene evidenziato sia dalle barbe di diverso colore che l'autore indossa di volta in volta nel corso della rappresentazione sia dal ruolo svolto dalla cantante di strada, la quale, intonando canzoni di successo di epoche diverse, fa capire agli spettatori in quali anni si sono svolte le scene che si stanno per rappresentare.

Dopo il prologo Guglielmo prende la parola per la seconda volta avvertendo gli spettatori che tra primo e secondo quadro del primo atto sono trascorsi dieci anni:

Usciti i due, da un lato, internamente, udiamo la voce della cantante che presto entra da una quinta suonando un successo del 1935 e cantando, mentre dall'altra entra Guglielmo, che guadagna il centro del palcoscenico

e si ferma, fissando il pubblico intensamente. La ragazza incrocia Guglielmo, si allontana ed esce dal lato opposto a quello da cui è entrata. Guglielmo si toglie la barbetta nera e la sostituisce con quella grigia, poi, con un sorriso pieno di pudore la mostra al pubblico.

GUGLIELMO Il tempo passa... l'ultima volta che ci siamo incontrati è stato precisamente dieci anni fa. Sembra ieri. Come in uno spazio di tempo così breve possono succedere tante cose e avvenire tanti cambiamenti... Se faccio un bilancio di come sono andati i fatti miei in questo decennio [...] E 79 (III, pp. 1800-1801)

Ma è tra i due quadri del secondo atto che si assiste ad un salto consistente nel tempo della fabula, come si evince chiaramente dalle parole riportate nella commedia:

Si chiude il sipario nero. Sono passati ventidue anni. La cantante con chitarra attraversa la scena cantando un successo del 1957; uscita la ragazza, appare una stanza da pranzo con al centro il tavolo e sei sedie, dove si è già seduto, al suo solito posto, Fortunato, il primogenito di Guglielmo e Gigliola. Il giovane è tutto preso dalla terza pagina di un giornale che regge tra le mani, aperto in due. Dopo breve pausa, da una delle quinte sopraggiunge Vittorina, sua moglie; si ode squillare il campanello interno E79 (III, p. 1832)

La terza ed ultima trasformazione generazionale che riguarda il protagonista è inserita in coda al secondo atto, al termine di un lungo sommario:

Guglielmo avanza fino al centro della ribalta, si ferma e fissa il pubblico con uno sguardo insistente, accorato. [...]. Dall'interno giungono i primi accordi della chitarra e la voce della chitarrista che inizia a cantare l'ultimo grande successo del 1972. [...]. Guglielmo si libera della barba

grigia e si mette quella bianca; nell'applicarla l'espressione accorata del suo volto si trasforma in una smorfia ambigua, mentre egli resta più che mai immobile e con lo sguardo fisso sul pubblico. I servi di scena tolgono la stanza da pranzo di Fortunato e Vittorina a vista, scende un fondale di velluto nero, davanti al quale i servi di scena mettono una gran poltrona, sulla quale ci sarà un libro. [...]. Guglielmo raggiunge la poltrona, prende il libro, si siede, comincia a sfogliare le pagine del volume, mentre la cantante esce di scena. Lentissimo, scende il sipario sul «secondo atto» E 79 (III, p. 1842)

Nonostante Guglielmo alla fine del secondo atto arrivi a raccontare molto sinteticamente gli avvenimenti finali della sua vita prima di cadere nel silenzio del terzo atto, tra la chiusura del secondo e l'inizio del terzo atto passa del tempo e questo passaggio non si evince più dalle parole del protagonista bensì da quelle della moglie Gigliola, la quale, sapendo che il marito era solito confidarsi con il pubblico, arriva ad informare il pubblico stesso che Guglielmo sta male e che si appresta a narrare gli avvenimenti accaduti dal giorno in cui il capo famiglia si è ammalato fino al momento in cui sta parlando:

Signori miei, perdonate il modo di come mi presento: sembro una serva! Ma non ho avuto il tempo nemmeno di pettinarmi e di buttarmi addosso uno straccio decente. D'altra parte, non ne avrei avuto né la forza né il coraggio. [...] Guglielmo sta male! Sta male da diverso tempo; e adesso si è aggravato. So che si confidava spesso con voi e allora ho pensato anch'io di rivolgermi a voi per dirvi come si sono svolte le cose dal giorno in cui si ammalò e come stanno adesso che s'è aggravato. [...] durante i quindici anni che non si è più fatto vivo con voi, non ci sono stati avvenimenti di rilievo. Dopo avere rinunciato al progetto finanziario... [...] si è ammalato. Di che cosa? E chi lo sa! Medici non ne vuole. Si fa curare dal veterinario

[...] E79 (III, pp.1843-44)

COMMEDIA: CRITICA AI CONFORMISMI SOCIALI.

All'interno della commedia risulta essere ben visibile la critica che Eduardo fa trasparire nei confronti delle ritualità che scandiscono la vita di ogni uomo. Tale critica è riscontrabile in due punti distinti dell'opera: il primo, relativo alla discussione tra il protagonista e la moglie sui sacramenti riguardanti i figli; il secondo, invece, relativo alla famosa scena del funerale del protagonista, al quale egli stesso partecipa.

Per quanto riguarda il primo punto, all'inizio del secondo atto, si legge:

GUGLIELMO [...] Durante una assenza di circa un mese e mezzo, non mi facesti trovare Felice e Fortunato battezzati e cresimati?

GIGLIOLA Secondo te queste due creature dovevano crescere come bestie?

GUGLIELMO Ah, sì? Perché, da fidanzati non ti spiegai centinaia di volte qual era il tipo di educazione che volevo dare ai miei figli? Non ti dissi che mi sarei fatto uccidere prima di imporre ai miei ragazzi anche una sola di tutte quelle cose che i miei genitori avevano imposto a me senza lasciarmi scelta?

GIGLIOLA Da fidanzati si dicono tante cose che ti sembrano di difficile realizzazione, ma poi il matrimonio, a un certo punto, ti fa mettere i piedi a terra e allora subentra un ragionamento pratico che ti rischiarà le idee [...]. Parenti e amici stretti, amici intimi e occasionali... una sola voce: «Ma non avete ancora battezzato questi due bambini? Neanche comunicati?» quella gentildonna della contessa Maria delle Grazie Filippetti Ullera, quando seppe che Fortunato e Felice non erano nemmeno cresimati, diventò pallida. Tremava tutta, povera donna! [...].

GUGLIELMO [...] mettiamo che Fortunato e Felice, da grandi, mi dovessero dire: «Papà, ma noi non volevamo essere battezzati, comunicati e cresimati», io come faccio a sbattezzarli, scomunicarli e scresimarli? Volevo che decidessero per conto loro, una volta raggiunta l'età della ragione [...] E

Da queste battute di dialogo emerge come la moglie sia stata spinta da parenti e amici a prendere la decisione di battezzare, comunicare e cresimare i due figli; sicuramente sono state determinanti le parole dell'amica di Gigliola, la contessa Maria delle Grazie Filippetti Ullera, che più di una volta compare all'interno della commedia per condizionare le scelte dell'amica.

La stessa identica cosa avviene alla fine dell'opera, nel momento del funerale; infatti, il protagonista aveva espresso chiaramente il desiderio di essere seppellito nudo così come era venuto al mondo. Le sue parole, però, rimangono inascoltate in quanto viene vestito, truccato e gli viene fatto un funerale vero e proprio con tanto di encomio come si era soliti fare a quel tempo in una Napoli molto legata alle tradizioni, privilegiando più gli aspetti esteriori della cerimonia che il vero valore della cerimonia stessa.

Il fatto che il giorno del funerale sia presente il falso amico di Guglielmo, Furio La Spina, e che sia proprio lui a fargli un discorso ipocrita, è sintomatico di come l'autore voglia sottolineare che le leggi sociali hanno il sopravvento su quelle individuali e che l'uomo è ancora succubo dei conformismi, dei preconcetti e delle consuetudini.

E' proprio agli ipocriti sentimenti che viene dato maggior risalto durante la funzione; infatti, tutti i parenti e gli amici di Guglielmo si disperano, versando false lacrime, senza che la disperazione fosse realmente sentita.

Come afferma Andrea Bisicchia, contro questa società pusillanime Eduardo-Guglielmo non risparmia il sorriso, il grottesco della situazione, il ridicolo a cui gli uomini vanno incontro per vanagloria, per ambizioni sbagliate o per vuoto e fatuo formalismo.

Ad Eduardo non interessa l'esteriorità, la forma, bensì i veri sentimenti, quello che veramente si prova e si vuole fare perché dettato dal cuore e non frutto delle convenzioni sociali dell'epoca.

Il teatro ormai è diventato un luogo in cui si viene ad accentuare il conflitto tra l'individuo, nel nostro caso Guglielmo, è il mondo circostante artefatto. Possiamo dire, per concludere, che quello di Eduardo è un teatro di crisi, sia crisi dell'uomo, sia crisi della morale⁴¹.

⁴¹ A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Milano, Mursia, 1982, p. 121

CAMBIAMENTO DELLE DIDASCALIE TRA IL COPIONE E L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1979.

Le due grandi differenze che emergono confrontando il copione con l'edizione a stampa e che avranno le maggiori ripercussioni sulle didascalie sono: il diverso modo di indicare il trascorrere del tempo all'interno dell'opera e la diversa modalità di cambiamento della scenografia.

Nel copione il trascorrere del tempo tra un quadro e l'altro non è indicato dall'uscita della cantante di strada o dal cambio delle barbe da parte del protagonista, come accade nell'edizione a stampa, bensì dal variare dei costumi che vengono estratti da un cesto mano a mano che la commedia procede negli anni. La cantante di strada, infatti, comincia a comparire soltanto dall'ultimo quadro del II atto in poi.

Per quanto riguarda il cambiamento della scenografia, nella versione manoscritta, è eseguito dai servi di scena o dai personaggi stessi facenti parte la commedia, sotto gli occhi degli spettatori e non dietro al "sipario-comodino".

A supporto di quanto detto, è utile riportare la didascalia, in entrambe le versioni, che introduce il primo quadro del I atto della commedia:

Quando Guglielmo esce dalla quinta opposta a quella d'entrata, il sipario-comodino si apre, scoprendo il salotto di casa Fortezza. È un ambiente comodo, un po' tetro, con mobili solidi e austeri, tipici della buona borghesia di quell'epoca. Tra i componenti la famiglia Fortezza c'è una certa agitazione E79 (III, p. 1782)

Durante la lenta camminata di Guglielmo, in secondo piano la famiglia Fortezza, al completo: don Girolamo, sua moglie, la loro figlia Gigliola e Stanislao Fortezza, fratello [nel testo a stampa è il cognato Stanislao Porelli] del padrone di casa, avanza verso il centro del palcoscenico, si

raggruppa e rimane per un poco come in attesa; sopraggiunge la cameriera la quale, aiutata da qualche servo di scena, dispone intorno sei sedie, curando di formare un centro di conversazione da soggiorno; gli stessi servi di scena sistemeranno in un punto del “soggiorno” un grande cesto, dal quale la sarta della compagnia tira fuori, alla rinfusa, capi di vestiario d’ogni genere, di colori diversi e di diverse epoche: mantelline, bozerini, cuffie, nastri, ventagli; e poi giacche da uomo [...] la ragazza si dà da fare per aiutare gli attori a indossare quanto avranno scelto tra quelli stracci [...]. L’ultimo tocco al soggiorno lo darà il direttore di scena ricoprendo il cesto con un vistoso tappeto da rappresentanza, aggiungendovi un centro fiorito e tutt’intorno riviste, giornali e pubblicazioni scientifiche dell’epoca. L’uscita di scena di Guglielmo dovrà coincidere con la fine della vestizione degli attori, e con il verificarsi di una certa agitazione tra i componenti della famiglia Fortezza V (III, pp. 1872-73)

All’interno di quest’ultima didascalia, oltre alla presenza dei servi di scena, risulta visibile il ruolo di Eduardo-regista, ruolo già visto anche nelle precedenti due commedie da me analizzate.

Un secondo punto importante da analizzare è quello relativo alla scena del matrimonio tra Guglielmo e la moglie Gigliola. Guglielmo, infatti, dopo essersi sottoposto a tutta una serie di esami fatti dai parenti di Gigliola, può finalmente sposare la donna amata.

Nell’edizione a stampa, compare Furio La Spina, amico “fraterno” di Guglielmo, che spinge il protagonista a farlo diventare compare d’anello:

GUGLIELMO C’è consiglio di famiglia, dobbiamo fissare la data del matrimonio.

FURIO Be’, se avesse già fissato il compare d’anello, me la prendo veramente a male. Il compare d’anello, mettilo bene in testa, debbo essere io. Guglie’, m’offendo se non mi fai fare il compare d’anello E79 (III, p.

1797)

E Guglielmo, mogio mogio, si lascia accompagnare. Scomparsi Guglielmo Furio, appare un folto gruppo formato da amici e amiche degli sposi, chi con chitarra, chi con mandolino, chi con altri strumenti, e formano un decorativo gruppo al centro della strada, sotto le finestre degli sposi. A questo punto, mentre il «concertino» inizia il refrain della serenata, entra Furio La Spina, si piazza al centro del gruppo e a rigore di tempo, entra in battuta con il couplet della «Santanotte» E79 (III, pp. 1797-98)

Ma, contrariamente a questa edizione, nel copione figura una lunga descrizione della festa di nozze realizzata in forma di scena muta:

In secondo piano, intanto, esclusa Gigliola, la famiglia Fortezza seguita da una discreta folla di amici, donne e uomini anziani, giovanotti e giovanette, bambini e bambine, avanzano e formano un solo gruppo intorno al solito cesto; a questo punto Laudomia, la cameriera e la sarta che conosciamo interverranno per la scelta dei capi di vestiario spaiati e raccogliticci, i quali messi insieme con una certa fantasia e indossati, dovranno risultati appropriati abiti da cerimonia. [...] L'autore non potrà fare altro che dare qualche indicazione. Ecco. Ecco: gli amici invitati a un matrimonio, siano essi donne, uomini o bambini, sanno per esperienza atavica, e per quella personalmente vissuta, il modo di comportarsi all'inizio durante e alla fine della funzione; conoscono la maniera d'incedere, quella di scambiarsi compiaciuti sorrisi e fuggevoli saluti [...] tenersi pronti per intonare la corale esplosione di gioia al loro apparire; né si confondono poi nel trasformare l'esultanza in una commozione profonda che li trascinerà fino alle lacrime quando i due genitori, confortati dal compare d'anello, Furio La Spina, sopraggiungono e si fermano sulla soglia della porta centrale del salone il tempo sufficiente per abbassare le teste [...] quando gli invitati

distolgono lo sguardo da quella triste visione per interessarsi ai due sposini
[...] V (III, p. 1874)

La parte sottolineata dimostra come il ruolo dell'autore, in questo frangente, arrivi a perdere importanza, in quanto, dopo aver dato tutte le indicazioni necessarie, sta agli attori stessi rappresentare la scena nel modo più naturale possibile. Infatti, come sottolinea Nicola De Blasi nella nota filologica alla commedia, Eduardo afferma che «per raggiungere il meccanismo di questo cerimoniale programmato chi sa da quando e da chi, basterà vivere realisticamente l'intera scena e lasciarsi prendere completamente dal clima melodrammatico che essa richiede. Non sarà mai necessario forzare i toni, alterare il gesto e ridurre in tante smorfie false ogni minima espressione del viso tutte le volte che si renderà necessario un muto rilievo a una battuta; è sarà addirittura deleterio se gli attori si mettono a gareggiare in bravura tra loro, nel tentativo di attirare l'attenzione del pubblico sull'esperienza personale del mestiere anziché sui significati sociali della commedia».

La sensazione costante che si ha leggendo questa commedia nelle due diverse redazioni, è che l'autore abbia voluto svolgere un lavoro di riduzione all'essenziale, sia per quanto riguarda le didascalie e le parti descrittive sia per quanto riguarda le battute di dialogo e, soprattutto, quelle con il pubblico.

A supporto di questa riduzione all'essenziale ci viene in aiuto un altro episodio che all'interno del ms V risulta essere molto più ampio rispetto all'edizione a stampa. L'episodio in questione riguarda il monologo del secondo atto, in cui Guglielmo ha scoperto la vera natura del suo falso amico La Spina, il quale per molto tempo ha tramato alle spalle del protagonista senza che questo ne fosse a conoscenza.

Infatti, nella versione definitiva il monologo, che risulta essere più breve, svolge, sostanzialmente, una funzione di cerniera fra due confronti chiarificatori che il protagonista si trova ad avere: il primo, appunto, con

l'amico La Spina; il secondo con Gigliola.

Come afferma Paola Quarenghi, Eduardo, nella prima versione, sviluppa il monologo-dialogo «moltiplicando il numero degli “interlocutori” e arrivando addirittura a ospitare nella sua nuova commedia il professor Santanna, famoso personaggio creato per quel lavoro. Il confronto con gli spettatori, sia pure immaginario, si faceva via via più aspro, diventando a un certo punto un vero e proprio conflitto che “minacciava” di subissare il protagonista»:

[...] Un momento. Un momento... per favore state zitti... Vi prego di fare silenzio! C'è un signore lì in fondo che vuole parlarvi... là, in fondo alla platea... silenzio! (*Ottenuto il silenzio, si rivolge verso il centro della sala, in fondo*) Come? Volete parlare? E parlate pure. Vi avverto però che se non siete disposto a darmi il vostro nome e cognome, perdetevi il vostro fiato perché non vi rispondo. (*Ascolta*) Voi?... Possibile? Voi siete il professore Santanna? (*Ascolta*) Certo. E come no... vi conosco benissimo, di nome solamente però. Di voi mi ha parlato moltissimo Pasquale Lojacono. (*Ascolta*) Sì, abitava di fronte a voi in quella casa visitata dai fantasmi...[...] Conoscete Furio La Spina? (*Ascolta*) Ma lo conoscete bene? (*Ascolta*) Che vuol dire che è simpatico? (*Ascolta*) Mi dispiace ma debbo dissentire: le persone simpatiche sono quelle sono quelle che diventano il centro di conversazioni spiacevoli ai danni degli altri [...] il fatto che ho schiaffeggiato mia moglie in presenza di Bonaria riguarda solo me e mia moglie. (*Ascolta*) Che c'entra “ci deve essere del marcio sotto, se no non si arriva a tanta bassezza”... e poi, pure se il marcio ci fosse, a chi dovrei dare conto? Come si può permettere il mondo di giudicare certi fatti che succedono nell'intimità di una famiglia? [...] V (III, pp. 1879-80)

A tutto questo seguiva poi il confronto, più aggressivo nella versione manoscritta, con Gigliola, attraverso il quale lo spettatore veniva a

conoscenza del tradimento della donna perpetuato ai danni del marito sei anni prima.

Parlando di una riduzione all'essenziale operata dall'autore nelle varie versioni della commedia, ho specificato come questa riduzione non riguardasse solo le battute di dialoghi ma anche le didascalie, soprattutto quelle che svolgevano la funzione di descrivere personaggi che, dalla versione manoscritta a quella a stampa, furono successivamente eliminati dall'autore. Questo è il caso dei due nipotini di Guglielmo, Renatina e Gianni, i quali, nella versione manoscritta, arrivano a casa Speranza per trovare il nonno ammalato.

L'entrata dei bambini è preceduta da una didascalia che potremmo definire di presentazione, nella quale si legge:

preceduti dalla cameriera, la quale attraversa la scena per raggiungere la cucina, entrano Gianni e Renatina: il figlio di Fortunato e la figlia di Felice, i due nipotini di Guglielmo. Nei due ragazzi, quattordici e quindici anni: quattordici la ragazza e quindici il ragazzo, riconosciamo a prima vista due autentici campioni della generazione contestatrice dei nostri tempo, minigonna bleuginz [sic] e chioma alla valchiria la ragazza; folta, gonfia e a lunghi boccoli quella del ragazzo. La sola presenza dei due giovani è servita a trasformare quel clima pesante, creato intorno all'inferno, in aria pura da respirarsi a pieni polmoni V (III, p. 1887)

Questa didascalia che successivamente sarà eliminata dall'autore insieme all'entrata in scena dei due personaggi, risulta essere molto simile a quelle già incontrate all'interno delle altre due commedie da me analizzate; in particolare, all'interno di queste didascalie l'autore era solito specificare oltre all'età dei personaggi anche il loro modo di vestire e, a volte, anche il loro carattere; tutto questo per aiutare lo spettatore ad inquadrare i personaggi prima ancora che entrassero in scena.

CAMBIAMENTO DELLE DIDASCALIE TRA L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1973 E L'EDIZIONE EINAUDI DEL 1979.

La presenza dei servi di scena e del cambio dell'arredamento a vista, di cui si è già detto nel paragrafo precedente, è ancora visibile all'interno dell'edizione a stampa del 1973.

Questo condiziona inevitabilmente le didascalie presenti all'interno delle due edizioni come è ben visibile all'inizio della commedia:

il sipario di velluto si apre scoprendo il soggiorno di casa Speranza E79 (III, p. 1807)

La "strada dove ci si incontra per caso" scompare; in secondo piano i servi di scena hanno già sistemato il soggiorno di casa Speranza E73 (III, pp. 1899-1900)

Una differenza didascalia più sostanziale che denota anche la riduzione all'essenziale operata dall'autore la si ha analizzando la didascalia di apertura del primo atto:

Quando Guglielmo esce dalla quinta opposta a quella d'entrata, il sipario-comodino si apre, scoprendo il salotto di casa-Fortezza. È un ambiente comodo, un po' tetro, con mobili solidi e austeri, tipici della buona borghesia di quell'epoca. Tra i componenti la famiglia Fortezza c'è una certa agitazione E79 (III, p. 1782)

Durante la lenta camminata di Guglielmo, in primo piano scompare la "Strada dove ci si incontra per caso", mentre in secondo piano la famiglia Fortezza, al completo, don Girolamo, sua moglie Amneris, la loro figlia Gigliola e Stanislao Porelli, fratello di Amneris, avanza verso il centro del

palcoscenico, si raggruppa e rimane come per un poco come in attesa; sopraggiunge Laudomia, la cameriera, che, aiutata da qualche servo di scena, dispone sei sedie e un tavolo, curando di formare un certo di conversazione da soggiorno. Gli stessi servi si scena sistemano intorno altri mobili. L'ultimo tocco lo darà il direttore di scena ricoprendo il tavolo con un vistoso tappeto da rappresentanza, aggiungendovi un centro fiorito e tutt'intorno riviste, giornali e pubblicazioni scientifiche dell'epoca. L'uscita di scena di Guglielmo dovrà coincidere con il verificarsi di una certa agitazione tra i componenti della famiglia Fortezza E73 (III, p. 1899)

La didascalia sopra riportata è sicuramente più ampia rispetto a quella presente nell'ultima edizione a stampa. Al suo interno, infatti, l'autore oltre a specificare i componenti della famiglia Fortezza che stanno aspettando Guglielmo, dà indicazioni ai servi di scena, i quali, aiutati dalla cameriera Laudomia, hanno il compito di cambiare la scenografia sotto gli occhi degli spettatori non essendo presente il sipario-comodino.

La prima parte della didascalia, quella di presentazione dei personaggi, viene eliminata da un'edizione all'altra proprio per quel lavoro di riduzione all'essenziale che accompagnerà l'autore fino alla stesura definitiva della commedia.

Un altro interessante passo di didascalia, presente in entrambe le edizioni, è quello che introduce la scena del funerale:

Si chiude il sipario di velluto nero, mentre si ode, dall'interno il coro degli studenti.

Dalle prime quinte, sia a destra che a sinistra, entrano contemporaneamente due gruppi di persone: borghesi da una parte, popolo minuto dall'altra; essi rimangono in attesa, in atteggiamento composto e a voce bassa parlano del funerale che sta per aver luogo. Il coro degli studenti si allontana sempre più, fino a cessare quando il sipario di velluto

nero si apre scoprendo un ampio portone, per metà chiuso e inquadrato nel suo aristocratico portale di fine Seicento. A ridosso della fiancata destra, quella che lascia vedere il portone per metà aperto, si troverà un tavolo rettangolare, di media grandezza, su cui è appoggiato un libro per raccogliere le firme e qualche penna biro. Chiarastella, il guardaportone, avanza dall'interno del porticato, insieme a un inquilino di riguardo, con il quale sta rievocando le doti positive e negative della buon'anima di Guglielmo Speranza E79 (III, pp. 1865-66)

IL PORTONE DI CASA SPERANZA MEZZO CHIUSO / Un ampio portone, per metà chiuso e inquadrato nel suo aristocratico portale di fine Seicento, scende lentamente dall'alto e viene illuminato a giorno, mentre un servo di scena sistema a ridosso della fiancata destra, quella che lascerà vedere il portone per metà aperto, un tavolo rettangolare, di media grandezza, e vi appoggerà sopra un libro per raccogliere le firme, e qualche biro. Contemporaneamente, sia a destra che a sinistra del portale, si formano e si dispongono in attesa due gruppi di persone: borghesi da una parte, popolo minuto dall'altra; Chiarastella, il guardaportone, avanza dall'interno del porticato, insieme ad un inquilino di riguardo, forse il professor Maracchia, con il quale sta rievocando le doti positive e negative della buon'anima di Guglielmo Speranza E73 (III, p. 1902)

Leggendo le due didascalie vediamo come il contenuto di entrambe sia rimasto più o meno lo stesso da un'edizione all'altra. L'unica variazione che risulta essere più importante è quella relativa alla specificazione dell'*inquilino di riguardo* che troviamo nella versione del 1973; infatti, in E73, questo inquilino si trasforma nel professor Maracchia, il quale rievoca le doti positive e negative del defunto.

Un'altra osservazione degna di nota è come l'autore, nonostante mantenga, da un'edizione all'altra, le stesse informazioni all'interno delle due

didascalie, arrivi a cambiarne la posizione, probabilmente in base a un cambio di importanza da lui attribuita ad esse.

Il fatto che Eduardo, oltre a ridurre e ad ampliare le didascalie, arrivi a ripensare la posizione degli enunciati all'interno di esse, ci riporta al suo continuo sperimentalismo, tanto contenutistico quanto strutturale, presente in tutte le sue commedie.

BIGLIOGRAFIA.

OTTAI A.- QUARENGHI P., *L'arte della commedia: atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1990;

ANTONUCCI G., *Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell'opera edoardiana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980;

BARSOTTI A., *Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma, Bulzoni, 1988;

BISICCHIA A., *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Milano, Mursia, 1982;

DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000, vol. I;

DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000, vol. II;

DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000, vol. III;

DE FILIPPO E., *Napoli milionaria!*, Torino, Einaudi, 1950;

DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959;

DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1971;

FRASCANI F., *Eduardo*, Napoli, Guida editori, 1974;

TREVISANI G., *Teatro napoletano. Da Salvatore di Giacomo a Eduardo De Filippo*, Parma, Guanda, 1957;

VESCOVO P., *Entracte: drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007;

DI FRANCO F., *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975;

DE FILIPPO E., *Napoli milionaria!*, Torino, Einaudi, 1955;

BARSOTTI A., *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992;

AA. VV., *Eduardo nel mondo*, Roma, Bulzoni & Teatro Tenda, 1978;

MAGLIULO G., *Eduardo De Filippo*, Bologna, Cappelli editore, 1959;

GIAMMATTEI E., *De Filippo*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.