

UOMO E GALANTUOMO DAI TESTI ALLA SCENA. ESPERIENZE DI FILOLOGIA E DRAMMATURGIA

Annarita Placella

Abstract

This investigation aims to study "how Eduardo worked" at the re-elaboration reconstructing the stages and manner in which text-driven management of the staging intensified in the revised editions of Uomo e galantuomo. Eduardo is shown to have progressively increased the force of his own presence on the stage, both as a playwright and a "virtual" stage director, through enrichment of the "explicit" stage directions (the genuine stage directions) and also of those that are "implicit", i.e. internal to the dialogue and constituted by the deictic and performative phrases.

Le commedie di Eduardo De Filippo sono state pubblicate da varie case editrici in una vastissima serie di edizioni e ristampe. La raccolta completa Einaudi è composta dalle commedie dell'anteguerra edite nella *Cantata dei giorni pari* (un solo volume) e da quelle del dopoguerra edite nella *Cantata dei giorni dispari* (tre volumi). A questa raccolta Eduardo ha dedicato quasi trent'anni, aggiungendo, nelle diverse tappe editoriali, sempre nuove commedie, spostandole di conseguenza da un volume all'altro e dedicandosi alla revisione

di tredici testi, otto della *Cantata dei giorni pari* e cinque della *Cantata dei giorni dispari*, fino all'edizione definitiva del '79 (alla quale seguiranno ristampe identiche) dei quattro volumi intitolata *Il teatro di Eduardo* (che raccoglie diciassette commedie nella *Cantata dei giorni pari* e ventidue nella *Cantata dei giorni dispari*). In questo articolo analizzo i diversi stadi redazionali di *Uomo e galantuomo*¹.

Nella *Cantata dei giorni pari* sono pubblicate due diverse redazioni di *Uomo e galantuomo*²: UG '59 (successive ristampe e edizioni) e UG '79 (e successive ristampe). Quest'ultima redazione corrisponde (con varianti minime) a quella già pubblicata nel '66 nella «Collezione di teatro» Einaudi cui fa riferimento una nota editoriale in UG '71:

Di questa commedia esiste una versione più completa,
con i brani a soggetto riportati per intero, pubblicata, nel

¹ Le altre 12 commedie della doppia raccolta Einaudi che presentano diverse redazioni sono esaminate nei miei seguenti studi: A. Placella, *Varianti d'autore in Eduardo De Filippo: dalla tradizione, ai testi, alla messinscena. L'esempio di De Pretore Vincenzo*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale-sezione romanza», XXXIX, fasc. 2, 1997:299-381; A. Placella, *Gestione testuale della scena in Natale in casa Cupiello. Percorsi di filologia e semiotica*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale-sezione romanza», XLI, 1, 1999:21-77; A. Placella, «Come lavorava Eduardo» alla rielaborazione delle commedie della *Cantata dei giorni pari. Le diverse redazioni di Gennareniello, Io, l'erede, Requite a l'anema soja...*, Ditegli sempre di sì, Quei figuri di trent'anni fa, Sik-Sik, l'artefice magico, in «Rivista di Letteratura italiana», XVII, 1 1999:51-86; A. Placella, *Varianti d'autore in Natale in casa Cupiello. Dalla scena virtuale alla scena reale*, in *Miscellanea eduardiana in memoria di Franco Carmelo Greco*, Napoli, ESI, 2000. Sono in corso di pubblicazione altri due miei lavori rispettivamente su *L'officina di Eduardo: esperienze di filologia e semiotica* (titolo della relazione da me tenuta al Convegno *Maschere e Metamorfosi. Per Franco Carmelo Greco*, Napoli-Caserta, 14-16 ottobre 1999, in corso di stampa negli Atti) e sulla *Cantata dei giorni dispari*.

² La sigla UG indica la commedia *Uomo e galantuomo*; tale sigla seguita dalle date '59, '71 e '79 indica le diverse redazioni di UG pubblicate rispettivamente nelle edizioni del '59, del '71 (la redazione UG '71 è identica a UG '59) e del '79 della *Cantata dei giorni pari* (ad esempio: «UG '59:31» equivale alla seguente citazione: «E. De Filippo, *Uomo e galantuomo*, in *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959:31).

1966, nella «Collezione di teatro» diretta da P. Grassi e G. Guerrieri [UG '71:24].

UG '79 è caratterizzata da due principali tipi di varianti: la parziale italianizzazione del dialetto e l'intensificazione della gestione testuale della scena³.

Il primo tipo di variante è da collegare al progressivo rivolgersi di Eduardo a un destinatario e a un referente nazionali, da cui l'esigenza di un linguaggio più accessibile a un pubblico vario e non sempre conoscitore del napoletano. La lingua e lo stile sono inoltre sottoposti a maggiore cura formale e "labor limae".

All'intensificazione della gestione testuale della scena è da attribuire l'arricchimento delle didascalie esplicite (cioè le didascalie vere e proprie) e di quelle implicite, interne ai dialoghi, costituite dalle battute deittiche e performative⁴. Si può quindi parlare di "scena bloccata nel testo", e di un minor numero di "spazi di fuga" per la scena rispetto al testo. Infatti,

³ UG '79 è caratterizzata anche da altri tre tipi di varianti: 1) maggiore disinvoltura e intraprendenza di Gennaro (che non per questo perde la sua fisionomia macchiettistica) nelle diverse circostanze della commedia; 2) maggiore complessità e animazione (sottolineate anche dalle didascalie) delle scene e della prossemica dei personaggi; 3) intensificazione degli aspetti comico-grotteschi della commedia.

⁴ Non sarà possibile, nella prima sezione dell'articolo, per motivi di spazio, citare per intero le redazioni di ciascun brano che presenta questo tipo di variante: di esse saranno di volta in volta indicate le pagine delle rispettive edizioni Einaudi. Essendo UG '79 completamente trasformata rispetto a UG '59, si darà conto, per tali motivi di spazio, solamente delle varianti più significative, in modo da tracciare un percorso filologico organico all'interno della drammaturgia di Eduardo; pertanto, tutte le scene di cui si forniranno gli estremi bibliografici nel primo paragrafo sono costituite dall'intensificazione della gestione testuale della scena in UG '79. Ritorneremo su questo tipo di scene, citandole per intero, nella sezione dell'articolo dedicata al confronto tra UG '79 e la registrazione televisiva del 26-12-'75, per mostrare come concretamente si realizzano sulla scena le indicazioni offerte dalle didascalie e dalle battute deittiche e performative.

grazie alla deissi viene superata l'antinomia testo teatrale/ rappresentazione: i deittici sono infatti il preciso supporto alla gestualità e alla messinscena, costituiscono insomma l'immanenza del teatro in seno al testo. Quanto alla performatività, si può dire che essa è la traduzione discorsiva della causalità.⁵

La rielaborazione delle didascalie, assieme all'accrescimento degli elementi deittici e performativi delle battute, rappresenta la tensione di Eduardo, in qualità sia di drammaturgo che di regista virtuale, a imporre la sua presenza in scena attraverso il testo drammatico. Quest'ultimo, secondo la terminologia mutuata da Ross da parte di Marco De Marinis, assumerebbe quindi

le caratteristiche di “consiglio non richiesto”, cioè di direttiva “nell'interesse del parlante” [l'autore] mascherata da direttiva “nell'interesse dell'ascoltatore” [gli operatori teatrali].⁶

⁵ C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984:10. Come sottolinea Alessandro Serpieri, «un dramma non è scritto al fine primario della lettura, come lo è il testo letterario *tout court*, bensì al fine primario della messinscena, ed è pertanto concepito linguisticamente come parole che *agisce* (livello performativo) e che *si riferisce* (livello deittico) [A. Serpieri, *Otello dal testo alla scena*, in *Otello dal testo alla scena*, a c. di M. Tempera, Bologna, CLUEB, 1983:9]». Anche Keir Elam, in relazione alla teoria degli «speech-acts» sottolinea che nel discorso drammatico «all utterances have an 'executive' or 'performative' force [K. Elam, *The semiotics of theatre*, London, 1980]». La deissi ha la funzione «of defining the protagonist ('I'), the addressee ('you') and the contest ('here') and thus of setting up a communicative situation. Deictic gesture, indicating the actor and his relations to the stage, is of decisive importance to theatrical performance, being the primary means whereby the presence and the spatial orientations of the body are established [*ivi*:72]». Citando Patrice Pavis, aggiunge che è tramite la deissi «that an important 'bridge' is set up between gesture and speech [*ivi*:73]».

⁶ M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982:54. Come ha indicato già Anne Ubersfeld in *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977:258, il testo drammatico (ma anche un semplice canovaccio) indirizza i segni della messinscena, anche se, in sede rappresentativa, ci sono segni autonomi dalle indicazioni del testo.

Le didascalie rielaborate in UG '79 possono essere classificate in tre tipi:

- a) le didascalie di ambientazione;
- b) le didascalie che descrivono la tipologia dei personaggi (in particolare quelle che accompagnano la loro entrata in scena);
- c) le didascalie relative alle azioni e alla mimica (espressiva e gestuale) dei personaggi, quelle, cioè, che integrano le informazioni didascaliche offerte dalle battute deittiche e performative (didascalie implicite ai dialoghi). Le didascalie relative alla mimica seguono i movimenti, le azioni, i gesti, il tono di voce, le espressioni del viso dei personaggi integrando le battute che, grazie alla deissi e performatività, già di per se stesse danno l'idea della mimica gestuale ed espressiva, contenendo indicazioni utili sia per il lettore che per gli operatori teatrali, e in particolare per gli attori, ai quali viene suggerita in maniera più dettagliata (rispetto alle redazioni originarie) una particolare interpretazione dei personaggi. Le didascalie, infatti, hanno in Eduardo un duplice destinatario, e sono funzionali sia al «Testo spettacolare» che al «Testo drammatico»: contengono informazioni (quasi «note di regia») sia per il regista, lo scenografo, l'attore, sia per il lettore (che viene in questo modo guidato nella costruzione di un «teatro mentale»).

In UG '59 le didascalie hanno spesso la funzione di indicare azioni a soggetto, il cui scioglimento è implicitamente affidato al regista e all'attore. In questo modo lo spettatore è privilegiato rispetto al lettore, il quale, ad esempio, si trova di fronte, in UG '59, a didascalie quali: «Con parole analoghe si litigano», «soggetto spettacolo», «soggetto buatta», «soggetto cena», che saranno sciolte in UG '79. In questo modo gli «spazi di fuga»

(offerta dalle didascalie a soggetto) per gli operatori teatrali, e specialmente per gli attori, in UG '79 sono sostituiti da una più intensa imposizione in scena dell'autore-regista virtuale Eduardo.

Per una filologia completa dei testi delle commedie eduardiane occorre tener presente, oltre al «testo drammatico», anche il «testo spettacolare»⁷, tra i quali c'è, in Eduardo, un rapporto di reciproca corrispondenza. Infatti, se da una parte il TD è scritto in vista della sua realizzazione nel TS, dall'altra il TS, essendo per Eduardo il banco di prova della riuscita di una commedia, può suggerire la necessità di apportare varianti alle successive redazioni del TD. Il rapporto fra TD e TS segue quindi due direzioni: la prima dal TD per approdare al TS (attraverso l'attualizzazione nel TS degli elementi deittici e performativi del TD), l'altra dal TS alla redazione riveduta del TD. A seconda della "direzione", il TD può essere considerato come «metatesto a priori» (vale a dire «trascrizione metalinguistica di un progetto scenico pretestuale», 30) o «metatesto a posteriori (cioè il vero e proprio metatesto spettacolare, ottenuto mediante la descrizione/trascrizione di una data messinscena [...])» (31).

Il rapporto fra TD e TS non è di corrispondenza biunivoca, ma corrisponde al modello «unitario irreversibile» (40) secondo cui un testo non contiene in sé un'unica messinscena possibile, ma infinite possibili interpretazioni e attualizzazioni dei suoi elementi deittici e didascalici.

⁷ Secondo la terminologia suggerita da De Marinis, *ibidem*, «TD» indica il testo drammatico e «TS» il testo spettacolare. In questo paragrafo adopero la sigla TD per indicare il testo UG '79, e la sigla TS per indicare il testo spettacolare della rappresentazione registrata negli studi RAI andata in onda per la prima volta il 26-12-'75.

UG '79 (si tenga presente che questa redazione del TD era già stata pubblicata nel '66, e che il TS del '75 si rifà a tale redazione, e non a quella originaria) può essere qui considerata nella funzione, propria del copione, di «metatesto a priori», cioè di «messa in scena virtuale»⁸, progetto di un TS ideale evocato e suggerito dagli elementi del testo che si proiettano verso lo spettacolo, quali didascalie, deissi e performatività. In quanto «messa in scena virtuale», UG '79 può dar luogo a infinite possibili «messe in scene reali» (30 sgg). Il TS del '75 è appunto una (l'unica di cui conserviamo la registrazione in videocassetta) delle possibili «messinscene reali» virtualmente inscritte nel TD.

Nel primo paragrafo, quindi, si mostrerà come in UG '79 Eduardo “drammaturgo” si propone come regista “virtuale” attraverso l'intensificazione, rispetto a UG '59, della gestione testuale della scena. Per verificare il modo in cui si sono realizzate, in una particolare messinscena curata da Eduardo regista “reale”, le indicazioni contenute nelle didascalie e nelle locuzioni deittiche e performative arricchite e introdotte in UG '79, occorre confrontare il «testo drammatico» di UG '79 con il corrispondente «testo spettacolare» della rappresentazione televisiva andata in onda il 26/12/75 (bisogna quindi tener presente che non si tratta di uno spettacolo teatrale vero e proprio)⁹.

La registrazione in videocassetta del TS consente di mettere a confronto la «messa in scena virtuale» (suggerita dalle

⁸ De Marinis utilizza la definizione di «messinscena virtuale e messinscena reale» per configurare il rapporto tra il TD e uno dei corrispondenti TS (30 sgg.).

⁹ In esso, infatti, vengono a mancare «i due requisiti basilari della comunicazione teatrale [...]: 1) compresenza fisica reale di emittente e destinatario (quest'ultimo, di norma, collettivo); 2) simultaneità di produzione e comunicazione [Ivi:64-65]». Il suo valore di documento di una messinscena (anche se televisiva) specifica di UG è comunque di estrema importanza se si considera che non esistono filmati delle messinscene teatrali di UG.

didascalie esplicite e implicite del TD) con uno dei corrispondenti TS “reali” e di identificare il ponte attraverso il quale si attua il passaggio dal TD al TS: la gestione testuale della scena.

Ho trascritto i dialoghi e ho descritto, in forma di didascalie, la realizzazione scenografica della prossemica e della mimica del TS per riscontrarne le varianti rispetto al TD¹⁰. Le differenze tra il TD e il TS possono essere enucleate in quattro punti:

- 1) nel TS il dialetto è più stretto (del resto, nel TD del '79 il napoletano è italianizzato rispetto a UG '59);
- 2) i suggerimenti delle didascalie e delle locuzioni deittiche e performative del TD si traducono, nel TS, in una complessa mimica gestuale e facciale e in dialoghi caratterizzati da una maggiore animazione e vicinanza al parlato. Se le didascalie tentassero di descrivere la totalità dei movimenti e delle situazioni presenti sulla scena sarebbero interminabili e dispersive. Infatti, come si vedrà in questo paragrafo, per descrivere nei particolari la mimica gestuale e facciale di alcune scene del TS, ho dovuto inserire molte didascalie, assenti nel TD, tra le battute pronunciate dagli attori;
- 3) nel TS si arricchiscono anche le battute, caratterizzate da una maggiore animazione e vicinanza al parlato per i seguenti motivi:
 - a) come s'è detto nel primo punto, il dialetto è più stretto rispetto a quello del TD;

¹⁰ In questa sede mi limito a citare le scene del TS più rappresentative del modo in cui si realizza la gestione testuale della scena.

- b) ogni personaggio interviene costantemente nei discorsi degli altri, anche nel corso di quei monologhi che nel TD erano senza interruzioni;
 - c) sono introdotti intercalari e frasi interiettive;
 - d) nell'ambito di una stessa battuta sono ripetute parole o frasi (spesso un personaggio ripete l'ultima frase o parola pronunciata dall'interlocutore);
 - e) all'interno di una battuta o di una scena sono introdotte nuove battute e movimenti mimici (elementi che, come s'è detto nel secondo punto, nel TD sarebbe stato troppo dispersivo descrivere in tutta la loro complessità nelle didascalie);
- 4) La telecamera, inoltre, consente inquadrature scenografiche e primi piani degli attori e di particolari della scena.

I. VARIANTI D'AUTORE TRA UG '59 E UG '79

Primo Atto

La didascalia iniziale¹¹ del primo atto in UG '59 descrive analiticamente la posizione esatta degli oggetti e dei mobili sulla scena, pur lasciando una certa libertà allo scenografo nella scelta degli oggetti sul tavolo («Giornali, riviste, ecc. ecc...»). In UG '79, invece, è meno tecnica, e rende più libero il lavoro dello scenografo; non descrive gli oggetti, i mobili, «le tre porte laterali» come in UG '59, ma la mimica di Florence.

Sin dalle prime battute di Florence e Viola è evidente la trasformazione linguistica in UG '79. La parziale italianizzazione del dialetto si manifesta nei seguenti modi:

- 1) diversa grafia di uno stesso termine e di una stessa espressione. Ad esempio, «he' fatto cu' 'sti panne?» diventa in UG '79: «Hai fatto co' sti panni?»; «ce penz' io» diventa: «ce penso io»; «'a» (articolo) diventa: «la»;
- 2) cambiano molti vocaboli; in particolare, alcuni termini dialettali sono sostituiti dai corrispondenti in italiano. Ad esempio, «'a fune» diventa in UG '79: «la corda»; «'a culata» diventa: «'o bucato»;
- 3) il sistema di interpunzione in UG '79 suggerisce meglio il tono di voce dei parlanti, con l'aumento dell'uso del punto esclamativo. Ad esempio, l'invocazione «Viola, Violetta...» diventa in UG '79: «Viola! Violetta!»

¹¹ UG '59:31; UG '79:21.

Anche le didascalie interne ai dialoghi sono trasformate sin dalla prima scena. Se in UG '59 sono spesso vaghe e indicano azioni a soggetto (ad esempio: «con parole analoghe si litigano», «le donne sbraitano con parole analoghe»), in UG '79 sono sviluppate dalle didascalie e dagli elementi deittici e performativi delle battute¹².

Come s'è detto nell'introduzione a proposito della sua maggiore risolutezza in UG '79, Gennaro, sin dalla sua prima entrata in scena, acquista, rispetto a UG '59 (dove le donne, indifferenti alle sue parole, continuavano a litigare tra loro), credito e considerazione presso i suoi attori e ne placa subito il clamore¹³.

¹² Si confrontino, ad esempio, della stessa scena, le due diverse redazioni in UG '59:33: «GENNARO (*uscendo*) Che c'è, neh? [...] escono per la destra con Vincenzo», e in UG '79:22: «GENNARO (*entra dal fondo*) Che c'è, che c'è! [...] Le signore in camera». In questa sede, per motivi di spazio, nel citare la maggior parte dei brani, ne riporto solo la parte iniziale e quella finale, separate dal segno [...].

¹³ Si tratta della scena citata nella nota precedente.

Analogamente, nel corso del dialogo con Alberto, contrattacca con decisione le accuse dell'interlocutore. Alle rimostranze per il bucato steso fuori al terrazzo dell'albergo in bella vista, non risponde più mortificato e accomodante come in UG '59, ma difende le attrici con risolutezza, anche in riferimento alle offese della cameriera Ninetta (che, parlando con il cameriere, li aveva definiti: «I saltimbanchi... i morti di fame»). Gennaro deve anche difendersi dall'accusa di Alberto per l'insuccesso dello spettacolo della sera precedente. Cerca di attribuirne la colpa alla volubilità e poca attenzione propria di un "pubblico balneare", promette per la serata un «lavoro serio»: *Malanova* di Libero Bovio. Mentre in UG '59 incassava passivamente le accuse, in UG '79 difende con forza la propria "arte", denunciando le difficili condizioni di vita dei suoi attori. Nonostante in UG '79 siano sviluppati gli aspetti farseschi della commedia e in particolare di Gennaro (emblematiche sono le scene delle prove di *Mala Nova* nel primo atto e del dialogo tra Gennaro e Lampetti nel terzo), questi assume una personalità più viva ed energica¹⁴ rispetto alla redazione precedente.

L'episodio delle prove di *Mala Nova* è preceduto, in entrambe le redazioni della commedia, dall'incontro tra Salvatore, fratello di Viola, con Alberto. Questa scena si fonda su un equivoco: Salvatore crede che Alberto sia l'amante di Viola, e gli offre in matrimonio la sorella incinta. Alberto accetta di buon grado in quanto crede che la sorella di Salvatore sia la sua amante Bice. Tale equivoco darà luogo a ulteriori fraintendimenti e complicazioni che culmineranno nella scena finale del primo atto, intrecciandosi con la scena delle prove. In questa scena meta-teatrale¹⁵ in UG '79, dove aumenta, rispetto

¹⁴ Tale vivacità si rivela, oltre che nei dialoghi con gli altri personaggi, anche nei monologhi, come nella filippica contro le "mosche cafone" in UG '79:29 (assente in UG '59).

¹⁵ UG '59:47-50; UG '79:33-43.

a UG '59, il numero dei partecipanti all'azione, le battute, che in UG '59 erano recitate unicamente dal suggeritore Attilio, vengono ripetute da Gennaro e Viola, rispettivamente nei panni di Andrea e Rusella. Questo espediente provoca una serie di equivoci e di ripetizioni delle battute mal interpretate dagli attori. Un altro spunto comico nasce da problemi tecnici (caratteristici di una compagnia di strada senza risorse materiali e finanziarie): la mancanza di un attore che possa interpretare la parte del Brigadiere dà luogo a una serie di espedienti per risolvere tale problema.

In UG '79 la scena delle prove è complicata anche dal fatto che oltre all'episodio centrale di Andrea e Rusella si provano altri due episodi secondari di *Mala Nova*. La scena acquista risvolti meta-teatrali relativi alla finzione e alla doppia condizione di personaggio e di persona reale degli attori. Infatti, in entrambe le redazioni, al piano della finzione delle prove si alterna quello della realtà degli attori che pensano al pranzo. La compresenza di questi due piani fa trapelare la quotidianità del loro mestiere ¹⁶, continuamente minacciato da problemi contingenti.

Il primo atto anticipa, parodiandoli, i contenuti della storia "cornice" di Alberto, Bice e il Conte che si svolgerà nel secondo e terzo atto.

Come ha spiegato Lucien Dallenbach, citando André Gide, nel suo volume *Il racconto speculare*, l'oggetto della riflessione di un episodio speculare può essere «il soggetto stesso» ¹⁷ dell'opera. Le riflessioni di Dallenbach riguardano in particolare i generi narrativi, ma possono essere utili anche per classificare le due "mises en abyme" presenti in UG.

¹⁶ Definito troppo pretenziosamente "arte" da Gennaro nel dialogo sopra citato con Alberto: «GENNARO [...] siamo degli artisti [UG '79:23]».

¹⁷ L. Dallenbach, *Il racconto speculare*, Parma, Nuova Pratiche editrice, 1994:11. Per la *mise en abyme* cfr. anche C. Segre, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984:51-60.

La prima è costituita dalla condizione di “mestieranti” degli attori (che recitano per bisogni legati alla realtà contingente) e dalla loro vita privata (gli equivoci intorno a un figlio illegittimo). La seconda, interna alla prima, è costituita dall’episodio di Andrea e Rusella che gli attori provano. Ciascuna è, secondo la classificazione di Dallenbach, «mise en abyme dell’enunciato» nel «suo aspetto referenziale di *storia raccontata* (o *finzione*)», quale «citazione di contenuto» (73). I due episodi speculari vengono affidati, per usare i termini di Dallenbach, a un personaggio che rientra tra i «professionisti della verità» (70), nella casistica dei quali il critico introduce «l’artista» (70). L’artista, qui, è l’attore Gennaro, che nell’ambito della prima «mise en abyme» agisce come “persona”, e nell’ambito della seconda come “personaggio” (Andrea).

Analizzando più da vicino la prima «mise en abyme», la scena delle prove è speculare, come si diceva, alla storia-cornice della commedia in quanto ne anticipa due motivi conduttori.

Il primo è il recitare per necessità contingenti. La scena delle prove, culminante nell’incidente di Gennaro, non è solamente un pretesto per far capitare l’infortunato a casa del medico Conte Carlo Tolentano e complicare così la situazione già ingarbugliata tra Alberto, Bice, e il Conte. Infatti, la scena meta-teatrale della finzione recitata dai comici per guadagnarsi da vivere ha anche la funzione di anticipare, per parodiarla, la situazione per certi versi analoga in cui si troverà Alberto, che dovrà recitare la parte del pazzo per necessità: nel secondo atto per salvare Bice agli occhi del marito dall’accusa di adulterio, nel terzo atto per salvare la propria pelle dalle minacce del Conte che, venutolo a trovare in prigione, minaccerà (per salvare il proprio onore agli occhi della gente) di farlo fuori se non persisterà nel suo ruolo farsesco di pazzo.

Il secondo motivo conduttore della storia-cornice anticipato dalla prima «mise en abyme» è l’equivoco intorno alla paternità

di un figlio illegittimo: nella «mise en abyme» il fraintendimento è di Salvatore che si era illuso che Alberto volesse sposare sua sorella; nella storia-cornice è del Conte Tolentano che crede di essere il padre del bambino della moglie Bice. In ambedue i casi i problemi nascono quando Salvatore e il conte scoprono la verità.

Tale scoperta si intreccia al motivo della finzione. Nella «mise en abyme» la scena dello svenimento recitato da Viola tra le braccia di Gennaro serve a mettere Salvatore di fronte alla realtà e a distoglierlo dalle sue illusioni di vedere Alberto sposato con sua sorella. Nella storia-cornice, invece, la scoperta fatta da Carlo dell'adulterio di sua moglie avviene nel corso della finzione della pazzia da parte di Alberto (che aveva architettato una tale simulazione proprio nel tentativo di nascondere al Conte la vera realtà dei fatti).

In UG '59 la seconda «mise en abyme» è la storia di Andrea e Rusella, «citazione di contenuto» sia della storia di Gennaro e Viola del primo episodio speculare, sia della storia-cornice di Alberto e Bice. Infatti Rusella, incinta di un figlio illegittimo, è «citazione» rispettivamente di Viola e di Bice, e la figura autoritaria di Andrea è «citazione» rispettivamente di Salvatore e del conte Carlo Tolentano. La seconda «mise en abyme» si intreccia con la prima, in un continuo passaggio tra realtà (Salvatore che trama ai danni di Gennaro) e finzione.

Mentre in UG '59 gli attori provano di *Mala Nova* solo la scena suddetta di Andrea e Rusella, in UG '79 sono aggiunti altri due episodi secondari del dramma di Bovio che arricchiscono la seconda «mise en abyme» di due nuovi personaggi: la madre di Andrea e Rusella, «citazione» della madre di Bice, e il Brigadiere (per la mancanza di un attore che possa impersonare la sua parte, si ricorre a uno stratagemma) che deve arrestare Andrea, «citazione» del delegato di polizia che nel secondo atto arresterà Alberto.

In UG '79 l'espedito di far ripetere agli attori le battute lette da Attilio permette a Gennaro di dare delle lezioni di recitazione ai suoi compagni. Questa variante provoca una serie di fraintendimenti da parte degli attori ed estenuanti ripetizioni di alcune battute («Nzerra chella porta», «Ndre' ... tu nun me faie niente?», «Hai capito?», «Tu nce facevi 'ammore co' Papele?», «E fuste tu, ca...»). Gennaro è il protagonista di queste scenette: interrompe continuamente la recitazione degli attori e la lettura del suggeritore per impartire lezioni «meta-teatrali». Quando è lui che sbaglia, scarica la colpa su Attilio, come nel caso della recitazione di tre «No» che deve pronunciare alternatamente con Viola. Dopo il fallimento di una serie di tentativi di eseguire correttamente la scena, sentenza: «Si tagliano due no: resta solo il no suo [UG '79:41]».

Secondo Atto

In apertura di atto, i dialoghi con Assunta (la cameriera di casa Tolentano) e con il Conte Carlo¹⁸ in UG '79 si arricchiscono di battute che esprimono la mania di protagonismo di Gennaro. Con Assunta diventa più spigliato e intrattiene con lei, che si è offerta di pulirgli la giacca, un comico scambio di battute assente in UG '59¹⁹.

Nella scena della finta pazzia di Alberto, in UG '79 sono rielaborate le battute e le didascalie e introdotti nuovi spunti farseschi²⁰. Anche in quest'episodio si amplia, in UG '79, la

¹⁸ Con il quale Gennaro assume toni fin troppo disinvolti in UG '79:47-48, rispetto a UG '59:55.

¹⁹ Cfr. UG '79:46-47: «GENNARO (*togliendosi la giacca con movimenti delicati*) [...] Va bene, non dubitate». Al suo ritorno in scena Assunta confessa che ha bruciato, nello stirarla, la giacca di Gennaro. Questi in UG '79:53, rivolge alla ragazza un cattivo augurio, assente in UG '59, rimangiandosi le parole benevoli di un attimo prima: «GENNARO (*fa un gesto come per indicare una persona di bassa statura*) [...] cu na capa tanta...».

²⁰ Come quello alle pagine 53-54: «*Alberto fa con il fazzoletto un paio di corna* [...] è pazzo!».

parte di Gennaro, protagonista di nuove divagazioni macchiettistiche²¹.

²¹ Cfr. il nuovo episodio farsesco introdotto in UG '79:55: «GENNARO (*Scoppia in una gran risata*) Ah, ah; ah! [...] GENNARO Io na risata m'aggio fatta!».

Nel finale dell'atto in UG '79 viene dato molto più spazio, rispetto a UG '59, ai comici tentativi di Gennaro di aiutare Alberto. Quest'ultimo deve assumere due diverse facce (analogamente alla scena finale del primo atto, si intrecciano il piano della realtà e quello della finzione): con Carlo deve fingere di essere pazzo per salvare l'onore di Bice e, contemporaneamente, deve dimostrare a Lampetti di essere savio, per non essere arrestato. Il problema è che Alberto chiama a testimoniare la sua sanità mentale, di fronte al delegato di polizia, proprio Gennaro²², i cui tentativi farseschi (gira intorno alle parole e racconta cose che esulano da ciò che gli è stato chiesto) mettono ancor più in forse la credibilità del giovane. Alla fine, per colpa di Gennaro, sia Carlo che Lampetti presteranno fede ciascuno al contrario di quello di cui Alberto avrebbe voluto persuaderli (Carlo, nonostante i tentativi del giovane di convincerlo della sua follia, si rende conto che la pazzia è solamente una finzione e che in realtà è amante di Bice; Lampetti, al quale Alberto aveva tentato di far capire di non essere da manicomio, si convince della sua pazzia)²³. Ed è

²² Il «guastafeste»: cfr. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984:131.

²³ Nel dialogo con Lampetti nel finale del terzo atto, Alberto, non sapendo che tutto è stato chiarito da Bice e che perciò non c'è più bisogno di fingere, continuerà a recitare la sua parte di pazzo. La sua recitazione è sempre fuori posto: nel momento in cui era necessario recitare, la sua finzione non era riuscita a ingannare Carlo (a causa delle rivelazioni del «guastafeste» Gennaro); nel momento in cui era necessario non recitare, alla fine del secondo atto, di fronte a Lampetti, la sua precedente recita della follia era stata più convincente, per il commissario, della realtà che Alberto aveva cercato di spiegargli. Nel finale del terzo atto le parti si invertono: di fronte a un Lampetti ormai a conoscenza della realtà dei fatti, e che lo vuole per questo rimettere in libertà, Alberto, che teme le minacce di Carlo (e che non è a conoscenza delle rivelazioni di Bice), persiste nella sua finzione che è divenuta inutile e quindi «stonata» rispetto alle trame degli altri personaggi. Quando, subito dopo, Gennaro gli dice della deposizione fatta da Bice a Lampetti, sembra essere troppo tardi per convincere il commissario della propria sanità mentale, proprio come era accaduto alla fine del secondo atto. Ma la situazione viene di nuovo ribaltata nella scena successiva, quando tutti i personaggi, messi a confronto, devono scoprire le loro carte. Rimarrà segreto solo l'adulterio di Bice, che il saggio Lampetti dissimula parlando in questi termini di Alberto: «questo giovanotto si è prestato a questa finzione, per darvi solamente la sensazione del tradimento

proprio Gennaro a spiattellare a ciascuno la versione che Alberto aveva tentato di inculcare all'altro²⁴.

Terzo Atto

A seguito del dialogo con Carlo all'Ufficio di Pubblica Sicurezza, Alberto si trova a dover scegliere tra due possibilità: smettere di fingere e dire a tutti la verità, e in questo caso rischiare di essere ucciso da Carlo, oppure continuare la finzione e andare in manicomio, ma aver salva la vita.

[UG '79:73]».

²⁴ Prima al conte: «e sai chi ne avrà molto dispiacere? [...] perchè sennò se ne approfittano [UG '79:54]»; alla fine a Lampetti: «(A *Lampetti*)È pazzo! La famiglia ha speso un sacco di soldi, ma non ne ha ricavato mai niente! È pazzo! [UG '79:61]».

In UG '79 sono arricchiti di battute e spunti comici il dialogo tra Alberto e Gennaro (l'elogio che questi tesse del manicomio è più "accorato" in UG '79 rispetto a UG '59²⁵) e quello tra Gennaro e l'agente Di Gennaro (nei confronti del quale Gennaro si mostra meno accondiscendente rispetto a UG '59)²⁶.

Il contenzioso tra gli attori e Ninetta (portavoce del padrone dell'albergo) è arricchito, in UG '79, di battute e scenette comiche costituite dai tentativi di Gennaro di ingraziarsi Lampetti (tanto più farseschi quanto più destinati al fallimento e a farlo ulteriormente innervosire), mostrandosi esageratamente servizievole²⁷.

In una nuova scenetta farsesca introdotta in UG '79, Gennaro, con il suo fraintendimento del termine «equivoca» pronunciato da Lampetti (che prende per «equina»), scatena un comico gioco di parole²⁸. In un'altra²⁹ fa scorrere nel suo cappello il bicchiere d'acqua di Lampetti (il terzo da lui richiesto, dopo che i primi due erano stati bevuti da Vincenzo e Attilio).

Anche nella scena finale e nel dialogo tra Bice e il marito traditore, Gennaro, in UG '79, non manca di inserirsi esasperando nuovamente il commissario (tra i suoi vari

²⁵ Si confrontino, della stessa scena, le due diverse redazioni in UG '59:74: «GENNARO Embe', [...] 'o mangia' franco», e in UG '79:65: «GENNARO Ah! E voi [...] vi distraete».

²⁶ UG '59:75; UG '79:65-66.

²⁷ Cfr. il brano, assente in UG '59, inserito tra le prime battute di Gennaro rivolte a Lampetti, in UG '79:69-70: «Il signor Delegato ha considerazione per noi... [...] La mia vita ai vostri piedi, per qualunque missione...».

²⁸ Questo fraintendimento genera una farsesca ricostruzione, da parte di Gennaro e di Lampetti, delle fasi salienti del loro incontro, per risalire al vocabolo che Gennaro non aveva capito; cfr. UG '79:70.

²⁹ UG '79:71.

“interventi” è da segnalare quello in cui si riallaccia al precedente gioco di parole intorno alla parola «equivoca»³⁰³¹.

II. DIDASCALIE, DEISSI E PERFORMATIVITÀ IN *UOMO E GALANTUOMO* QUALI PONTI DI PASSAGGIO DAL TESTO ALLA MESSINSCENA.

³⁰ Questa scenetta è solamente accennata in UG '59:84, mentre in UG '79:74, è rielaborata.

³¹ Se la commedia si chiude con il «lieto fine» della vicenda di Alberto e con l'onore di Bice messo in salvo, due personaggi “devono pagare”: Carlo deve rendere conto a Bice del suo tradimento e Gennaro deve pagare i conti dell'albergo. La commedia si chiude con il tentativo di entrambi di sfuggire alla realtà fingendo anch'essi di essere pazzi.

In relazione a quanto detto nell'introduzione sulla gestione testuale della scena, in questa seconda sezione si analizzerà il modo in cui sono realizzate, in una particolare messinscena curata da Eduardo, le indicazioni contenute nelle didascalie e nelle locuzioni deittiche e performative del TD³² (i dialoghi del TS e le relative didascalie che citerò sono mie trascrizioni dalla videocassetta).

Primo Atto

Il maggior numero di varianti tra il TS e il TD sono nel primo atto e in particolare nella scena delle prove di *Mala Nova*, che nel TS è più ricca di lazzi, giochi di parole ed elementi farseschi.

La parte della didascalia che apre l'atto primo³³ relativa a Florence che stende i panni nel TS si trasforma per la presenza di un nuovo personaggio, la «canzonettista del dopospettacolo» (come la definisce poco dopo Gennaro)³⁴.

³² Come ho già indicato nell'introduzione, la sigla «TD» si riferisce a UG '79, e la sigla «TS» alla rappresentazione televisiva del 26-12-'75.

³³ TD:21.

³⁴ Le parole che nel TD Florence rivolge a Viola nel TS sono precedute dalle indicazioni che dà alla canzonettista: «Ca ce sta 'o crock! Tu lloco hai attaccato! E damme a corda! Tiene 'mmano, tiene 'mmano, tiene forte, tiene forte, che io attacco ccà! Aspe'! Tira, tira! Così tiene».

Il dialogo tra Gennaro e Alberto³⁵ nel TS è vivacizzato dal maggior numero di interventi di ciascuno nelle battute dell'altro³⁶.

Le battute deittiche e performative e le didascalie nella scena del litigio tra Gennaro e Viola, che ha minacciato di lasciare la compagnia³⁷, sono molto più accese nel TS, dove è anche introdotta la scottante affermazione di Attilio che il padre del bambino di Viola non è Gennaro (cosa su cui non c'erano dubbi nel TD), ma un uomo il cui aspetto fisico, nella descrizione di Attilio, corrisponde a quello del Conte Carlo Tolentano³⁸.

La scena delle prove, come s'è detto, è più movimentata nel TS, dove le indicazioni contenute nelle didascalie e la forte deissi e performatività delle battute degli attori (soprattutto di Gennaro che dà loro continui suggerimenti) si sviluppano in una serie di azioni comiche. Nel TS sono inserite alcune nuove scenette rispetto al TD: oltre a quelle con l'inedito personaggio

³⁵ TD:22-25.

³⁶ Ad esempio, arrivato quasi al termine del suo racconto delle offese della cameriera nei confronti dei suoi attori (TD:23), Gennaro nel TS è interrotto da Alberto: «ALBERTO No no no, per carità, non è possibile! La cameriera non me la toccate, è tanto carina, non me la toccate! GENNARO Chi ve la guasta, per carità, però non deve disgustare la clientela e specialmente noi, la clientela come noi, che siamo degli artisti! Eh!» Più avanti, alle parole di Gennaro «Un'altra esagerazione della cameriera» (TD:24), nel TS Alberto lo interrompe di nuovo: «ALBERTO Vi ho pregato: non mi toccate la cameriera! GENNARO E non tocchiamo la cameriera!».

³⁷ TD:31.

³⁸ Ecco come la scena è trasformata nel TS: «GENNARO Se ne va dal fratello! So io la fine che ti voleva far fare tuo fratello! È meglio che me ne vado, sennò usciamo dal seminato! [Esce]/ VIOLA Guardate là 'e chi me 'nammuraie! Guardate là, guardate! [Esce]/ FLORENCE È cos' 'e niente! Andiamo a cucinare! ATILIO [commentando ironicamente le parole di Viola, piano, a Florence] S'è 'nammurata! Ha voluto fa' 'a prima attrice! Quella era già incinta! Chillo 'o bambino nun è 'o suoio./ FLORENCE [piano] Fatti i fatti tuoi./ ATILIO Io 'o conosco chi è 'o pato: è nu pezzo d'ommo co' i baffi [Escono]».

della canzonettista, ulteriori giochi di parole e ripetizioni di una stessa battuta o di una stessa scena del copione di *Mala Nova*. Gli attori, e in particolare Gennaro, sono più agguerriti e parlano in un napoletano più stretto di quello del TD. Si moltiplicano le voci dei personaggi, che intervengono molto più frequentemente nelle battute degli altri, movimentando alcune lunghe e ininterrotte battute (in particolare di Gennaro) del TD.

Ad esempio, la battuta con la quale, nel TD³⁹, Gennaro indica ai suoi attori il modo in cui dovrà arrivare in scena la lettera di arresto per Andrea, nel TS dà luogo a una scena di gruppo. Ad essa partecipano, oltre al capocomico, anche Attilio (che fraintende un gesto di Gennaro), la canzonettista e Viola (alla prima Gennaro si rivolge per darle istruzioni sulla sua parte, alla seconda per il «fatto di don Alberto»)⁴⁰.

³⁹ TD:34-35.

⁴⁰ Ecco la scena che nel TS segue alla domanda di Attilio su chi dovrebbe portare la lettera: «GENNARO Eh, chi 'a porta? Se io tenevo chi portava 'a lettera, tenevo 'o maresciallo: arriva... [mentre sta per pronunciare la fine della frase, alza gli occhi e le mani verso l'alto]/ ATILIO [Completando a modo suo la frase di Gennaro]... 'A cielo!/ GENNARO [Infastidito] 'A cielo? Statte zitto, buffo'! Arriva 'a cielo!/ ATILIO E vuie avite fatto accussi! [Ripetendo il gesto compiuto prima da Gennaro]/ GENNARO E io ho fatto accussi per pensare: chi pensa alza gli occhi al cielo!/ ATILIO E io nun 'e ssaccio sti ccose!/ GENNARO [Riprendendo il discorso sulla lettera] Dunque. Arriva 'a sott' 'a porta [fa il gesto]/ ATILIO [Ripete] 'A sott' 'a porta./ GENNARO Come uno che ha mandato il maresciallo, in mano sta lettera 'a sott' 'a porta: la facciamo arrivare qua [indica un punto del palcoscenico]/ ATILIO Qua?/ GENNARO Qua, qua, a questo posto [batte due volte il piede a terra nel punto indicato], appunto quando lei dice «Madonna santa!» arriva 'sta lettera. Anzi, 'o 'i! [Indica la canzonettista seduta accanto a Florence e le si avvicina dicendole] brava, brava! Io corro alla porta e dico: «E chi ha menato 'sta lettera?» Arrivi tu [indica la canzonettista], tanto tu devi cantare dopo lo spettacolo, la canzonettista del dopospettacolo. Dunque tu dici: «Io, io!», alla porta. «Chi l'ha mandata?» «Io! Songo 'a mugliera d' 'o maresciallo. Ho fatto una corsa! Sto accisa! Scusate!», e te ne scappi. Iammo bello. [Si siede e dice a Viola, con fierezza] Poi dopo mettiamo a posto il fatto di don Alberto! So io! So io dove dobbiamo arrivare e come me la sbrigo con lui. Dopo parliamo!».

Nel TS si sviluppano a dismisura, rispetto al TD, gli equivoci degli attori intorno alle battute che devono pronunciare, male interpretando le indicazioni del suggeritore Attilio (che commette molti errori nel leggere il copione, creando più confusione di tutti). A ogni fraintendimento seguono i rimproveri e le correzioni di Gennaro (che non per questo è esente da errori) e le ennesime ripetizioni di una stessa battuta e di una stessa scena che nel TS si susseguono fino allo spasimo. Le nuove scene inserite nel TS si basano essenzialmente sull'azione; per questo motivo non sono state descritte per intero nel TD, perché sarebbero risultate digressioni noiose e troppo dispersive alla lettura, abnormi nell'economia di una commedia scritta. Come emerge dalle mie trascrizioni, nelle scene del TS maggiormente "gonfiate" rispetto al TD la deissi e la performatività e le didascalie del TD si traducono in un'azione mimica e verbale molto complessa. Prendiamo ad esempio le prove della scena di *Mala Nova* dell'arrivo a casa di Andrea dopo l'omicidio. Pronunciato il «Signori, comincia la prova», nel TD:36, Gennaro (nella scena che precede l'entrata di Andrea) ripete sommariamente a Florence e Viola le indicazioni che aveva già dato precedentemente, e le loro interpretazioni sono solamente accennate nelle didascalie. Nel TS, invece, le didascalie esplicite e quelle implicite alle battute di Gennaro, che organizza lo spazio scenico e l'azione degli attori, si traducono in azione mimica e verbale⁴¹.

L'entrata in scena di Andrea dà luogo a una serie di equivoci e di ripetizioni in entrambi i testi. Nel TS, però, la deissi e la performatività e gli spunti offerti dalle didascalie del TD vengono

⁴¹ «GENNARO [Al gesto con cui Gennaro le dà il via per la sua parte Florence dà un colpo di tosse]. Troppo forte! Questa è la tosse di un notaio, di un avvocato! Dovite fare due colpetti [Gennaro le dà la dimostrazione su come deve emettere i due colpi di tosse, e lei li ripete. Allora Gennaro si rivolge a Viola] Tu giri 'o decotto guardando tua madre, non c'è speranza, gli occhi al cielo: «Signo', pigliatèlla». A questo punto io (si dirige verso la porta e poi si rigira:) apro la porta ed entro. [Facendo il rumore della porta che cigola] Ahhhhhh!».

arricchiti e danno luogo ad una nuova scenetta, provocata dalle seguenti battute di Attilio e di Gennaro presenti già nel TD:36-37:

ATTILIO «Nzerra chella porta». (Gennaro va verso Florence, le carezza la testa; sempre trascinando i piedi va verso la sedia al centro e vi si lascia cadere pesantemente). «Nzerra chella porta».

GENNARO (contemporaneamente ad Attilio) «Nzerra chella porta!»⁴².

⁴² Nella nuova scenetta introdotta nel TS, tale locuzione performativa, ripetuta più volte da Attilio e Gennaro, e le indicazioni contenute nelle didascalie del TD si traducono in azione mimica e verbale: «GENNARO Lo spunto! [Cammina strascinandosi piano, tragicamente, dicendo] Povera mamma mia! Povera casa mia! Povera sora mia! Mammà! Mammà! [Mette una mano sulla testa di Florence come per darle una carezza, e la ritira di scatto, gridando] Ah! Mannaggia chi v'è vivo! Che tenite 'n capa? [Intanto si massaggia la mano col fazzoletto, che nel TS Gennaro caccia fuori dalla tasca più volte nel corso dei tre atti]./ FLORENCE Nun 'e vedite? 'E pinze p' 'a messinpiega! GENNARO 'E pinze! Queste so'sciabole! Non si prepara una capa di questo genere per una prova drammatica! FLORENCE Tanto pe' m'aggiustà nu poco! T'aggio fatto male? GENNARO E come no! M'aggio spezzata 'a mano! FLORENCE Me dispiace! GENNARO Basta! Facimmo n'ata vota: si apre la porta [fa il verso della porta che cigola] ahhhhh! ATTILIO Nzerra chella porta! GENNARO [Ad Attilio accompagnando l'imperativo con un gesto della mano] Basta! [Poi, entrando nella parte di Andrea, ripete molto velocemente e sommariamente la scena precedente] Povera sora mia! Povera casa mia! [Con tono di voce spazientito, agitando la mano sulla testa della donna facendo finta di accarezzarla] Povera mammà! [Poi si avvicina a Viola, la indica e le dice come interpretare la parte] Uè, guarda la sorella! Tu tremi, tu tremi dalla paura! [E poi, nella parte di Andrea, si siede commentando questo gesto] E cade affranto./ ATTILIO Nzerra chella porta./ GENNARO [Sempre commentando quello che fa interpretando Andrea] 'A guardo. [Finalmente pronuncia la battuta di Andrea] "Nzerra chella porta". [Suggerisce a Viola quello che deve fare] Tu vai a chiudere subito la porta. Poi torni immediatamente./ ATTILIO "Ndre'... tu nun me faie niente?"/ VIOLA [Ripetendo meccanicamente, con indifferenza] "Ndre'... tu nun me faie niente?"/ GENNARO Ma te pare possibile, tu vedi entrare tuo fratello in queste condizioni, presagisci una tragedia, hai pure l'anima lesa naturalmente, devi dire: [pronunciando con voce piagnucolante, passandola per tragica] "Ndre'... tu nun me faie niente?"/ VIOLA [Ripetendo con tono di voce esageratamente caricato] "Ndre'... tu nun me faie niente?"/ GENNARO [Facendo il verso a Viola] "Ndre'... tu nun me faie niente?" [Le suggerisce di nuovo il modo in cui deve pronunciare la battuta] Drammatico, vero: "Ndre'... tu nun me faie niente?"/ VIOLA [Ripetendo secondo le indicazioni di Gennaro] "Ndre'... tu nun me faie niente?"/ GENNARO Ah! Va bene così! Dunque, facimmo n'ata vota, avanti, da capo: [Imita il cigolio della porta] "Ahhhhh!" [Finge di dare qualche buffetto sulla testa di Florence] Mammà, povera mammà! [Piagnucolando, a Viola] Povera sora mia! [Si siede commentando questo suo gesto] affranto./ ATTILIO "Nzerra chella porta"./ GENNARO "Nzerra chella porta".»

Nel TS sono sviluppati a dismisura la deissi e la performatività delle battute e gli spunti contenuti nelle didascalie della parte conclusiva della scena dei tre “No” e del racconto di Rusella al fratello della sua tresca con Papele⁴³, dando luogo a un’azione farsesca costituita da equivoci e ripetizioni di stesse battute⁴⁴.

⁴³ TD:41.

⁴⁴ VIOLA [Pronuncia con tono deciso e definitivo] “No”./ GENNARO No. Questo è il “No” finale. Questo è il [pronunciando di nuovo il monosillabo con tono calcatamente risolutivo] “No.” finale. Il primo “No” tuo è [pronunciando il monosillabo con tono di voce allarmato sottolineato dalla mimica di alzare occhi e mani verso il cielo] “Noooo!”. Io poi dico “No?!”: ricordati: punto interrogativo: “No?”, e tu poi dici il “No” che hai detto prima: [pronunciando con tono di voce definitivo] “No.”. [Pronunciando la battuta di Andrea] “E fuste tu, ca...”./ VIOLA [con tono allarmato, in autodifesa] “No!”./ GENNARO [con tono definitivo] “No.”./ VIOLA No, chisto è 'o mio, il terzo./ GENNARO Ho fatto il terzo. Aggio fatto 'o terzo. Ho sbaglia'. Ho sbagliato. *Errare*, come si dice, *humanum este* [sic!]. Dunque: “e fuste tu, ca...”./ VIOLA “No?!”./ GENNARO [Ridacchiando per l'errore di Viola, perchè così non è stato l'unico a sbagliare] Eh, no, questo è mio, eh eh, questo è con l'interrogativo; tu he' fa' chillo con l'esclamativo [le suggerisce come pronunciarlo] “No!”. “E fuste tu, ca...”./ VIOLA “No!”./ [A questo punto Viola e Gennaro pronunciano assieme una serie di “No” confondendosi a vicenda]./ GENNARO [Risolvendo la situazione] Vabbe', facciamo così, va. [Ad Attilio] Damme 'o lappese : si tagliano due “No”./ ATTILIO Si tagliano?/ GENNARO [adirato] Sì! Si tagliano! Perchè non possiamo perdere tempo vicino a due “No”! [Cancella dal copione i due “No”, e nel farlo commenta] ... Si taglia il “No” con l'interrogativo, un “No” solo, 'o 'i? “E fuste tu ca...” Lei dice [pronunciando in tono definitivo] “No.”. Io ci credo subito e andiamo avanti perchè sennò qua... [Si risiede e si rivolge a Viola] “E fuste tu, ca...”./ VIOLA “No!”./ GENNARO “No!”./ GENNARO “E io ce credo, ce credo, ce credo, ce credo” Qua dopo questo “ce credo, ce credo, ce credo”, viene il racconto tuo drammatico, tragico, e mi raccomando./ ATTILIO [Dà il “la”] “Mamma era iuta add' 'o miedeco...”./ VIOLA [Tutto d'un fiato, con negligenza] “Mamma era iuta add' 'o miedeco, tu faticave 'a funderia, io stevo sola, isso...”./ GENNARO [interrompendola e sgridandola] Sì, io so'fatta na pizza cu' 'a pummarola!./ VIOLA [Non capendo in cosa ha sbagliato] Ma ched' è?/ GENNARO Ma come, tu devi confessare il tuo fallo, nientemeno, a tuo fratello per la prima volta, e lo dici con questa semplicità! [Con tono tragico, per suggerire a Viola come pronunciare le sue battute] “Mamma era iuta add' 'o miedeco, io stevo sola...” È una confessione dunque./ ATTILIO [dando di nuovo il “la”] “Mamma era add' 'o miedeco”./ VIOLA “Mamma era iuta add' miedeco...”./ GENNARO [Interrompe Viola] Un momento. [A Florence] Qui c'è l'intervento vostro. [Fa sentire a Florence come deve pronunciare la sua battuta, piagnucolando] “Ero iuta add' 'o miedeco”./ FLORENCE “Ero iuta add' 'o miedeco...”./ ATTILIO “Tu faticave 'a funderia”./ VIOLA “Tu faticave 'a funderia”./ GENNARO [A Florence] Altro intervento vostro: appunto l'ho scelta: [Fa sentire a Florence come deve pronunciare la sua battuta, piagnucolando] “‘O figlio mio faticatore!”/ FLORENCE “‘O figlio mio faticatore!”/ ATTILIO “Io stevo sola”./ GENNARO E VIOLA [Gennaro ripete insieme con Viola per aiutarla a pronunciare nel modo

corretto] “Io stevo sola”./ GENNARO Brava: Ah, ripetiamo, avanti, ripetiamo, è meglio ripetere. Basta: 'a doppo sta prova ci menammo a mare./ VIOLA Ah, io me mengo prima 'e vuie, eh?/ GENNARO [minaccioso] No, io ti mengo io a te! Io ti mengo a te. Avanti, iah!/ ATILIO “Mamma era iuta add 'o miedeco”.

VIOLA “Mamma era iuta add 'o miedeco”./ ATILIO “Faticava 'a funderia”./ VIOLA “Faticava 'a funderia”./ FLORENCE “Faticava 'a funderia”./ ATILIO “Io stevo sola”./ VIOLA “Io stevo sola...” [Dopo questa battuta il TS riprende la redazione del TD]».

L'entrata in scena di Alberto in qualità di spettatore delle prove è descritta nel TD dalla sola didascalia: «Alberto entra, va a sedere a destra, ed ascolta la prova⁴⁵»; nel TS, invece, dà luogo a due episodi: quello della sua entrata in scena accompagnato da tre ragazze, e quello immediatamente successivo in cui, con le loro risate, provocano l'interruzione momentanea delle prove⁴⁶.

⁴⁵ TD:41.

⁴⁶ Ecco il primo episodio: «VIOLA [Mentre sta recitando la sua parte, al momento della battuta "M' afferraie p' 'e capille" si arresta improvvisamente, sorridendo incantata ad Alberto, entrato in scena assieme a tre donne, tutti in abbigliamento da spiaggia]./ GENNARO [Rimanendo stupito dell'atteggiamento di Viola, si gira per vedere l'oggetto dei languidi sguardi della donna, e scorgendo Alberto gli dice] Ah, siete arrivato voi, bravo!/ ALBERTO Bravi bravi!/ GENNARO Grazie Grazie. Stiamo provando il lavoro di stasera./ ALBERTO Sì? E permettete che assistiamo?/ GENNARO Guardate, voi siete il padrone, [ironico, accompagnando la frase con un gesto della mano] tenete i soldi. Accomodatevi./ ALBERTO Grazie! [Alle tre donne, uscendo sul terrazzo] Prendete le sedie, ragazze!/ GENNARO (A Viola che si aggiusta i capelli e sorride) Occhi a terra! Uè! [Le dà uno strattone al vestito per farsi ascoltare] Occhi a terra!/ VIOLA [Infastidita, a Gennaro] E lassa!/ GENNARO Non lo guardà 'nfaccia sennò so' tragedie veramente./ ATTILIO [Cercando di fare da paciere] Iàm! Calmatevi, Ià!». Ecco il primo episodio: «[Dopo alcune battute pronunciate dagli attori, Alberto e le tre ragazze scoppiano a ridere, interrompendo un'altra volta le prove. Gennaro, offeso, replica al gruppo] GENNARO Scusate, è un dramma, una tragedia!/ ATTILIO [Facendo eco a Gennaro] Questo qua è un dramma!/ GENNARO Eh, non si ride, scusate!/ ALBERTO [Divertito] Perdonate, io l'avevo presa per una parodia, una farsa!/ GENNARO [Cercando di trovare delle giustificazioni al fraintendimento di Alberto] È naturale, non conoscete i presupposti, i precedenti. È una tragedia. [Riferendosi all'equivoco in base al quale crede che Alberto vorrebbe sposare Viola, esclama, con sguardo e voce truci e minacciosi] E sarà una tragedia. Sarà veramente una tragedia. Faremo i pagliacci, faremo!».

Nella scena dell'arresto di Andrea, il problema della mancanza di un attore che impersoni il Brigadiere (per cui l'arresto avviene "via lettera") è diversamente risolto nel TD e nel TS. Nel TD:43 Gennaro immagina che sia una guardia (che finge di vedere mentre si allontana) a portare la lettera del Brigadiere: «GENNARO [...] (*Va alle sedie che fungono da porta, fa finta di aprirla, sporge il capo*) Il vicolo è oscuro... si vede solo n'ombra... N'ombra che corre... Mo arriva sotto 'o lampione... Mo sì che lo vedo bene! È na guardia». Le parole di Gennaro visualizzano, evocano, una scena che non è realmente rappresentata (per la mancanza di un attore che impersoni il personaggio della guardia). La deissi in questo caso ha la funzione di dare agli spettatori l'idea (in virtù della convenzione teatrale) del vicolo oscuro, dell'ombra della guardia che corre, del lampione. Questa scena è diversamente sviluppata nel TS ⁴⁷ grazie alla presenza dell'attore che impersona la guardia e della nuova attrice (la canzonettista) che impersona la moglie del Maresciallo (ruolo per il quale, come s'è visto in una nota precedente, Gennaro le aveva già dato istruzioni).

Nel TS, nel finale del primo atto, sono sviluppate e arricchite le indicazioni della didascalia del TD su Gennaro che si è

⁴⁷ «GENNARO [Mentre Gennaro sta alla porta in attesa che entri in scena la nuova attrice nella parte della moglie del Maresciallo, entra in scena l'attore che impersona la Guardia, alla quale Gennaro sorride farsescamente salutandolo] Salute! [Poi si rivolge alla canzonettista che sta ancora sotto la porta, e le dice, spazientito] Tu he' 'a sta' 'a sott' 'a porta, no la guardia!

CANZONETTISTA [Impacciata] Ah, scusi! "Songh'io! Song..."/ GENNARO "Site vuie, site vuie?"/ CANZONETTISTA "Si, songh'io"/ GENNARO [Confondendosi lui stesso sulle parole che precedentemente aveva detto alla canzonettista di pronunciare] "Site stata accisa?"/ CANZONETTISTA [Annaspando, confusa, conferma] Sì, m'hanno accisa!/ GENNARO [Correggendosi] No. "Avite curruto?"/ CANZONETTISTA [Conferma di nuovo le parole di Gennaro, come una marionetta] "Aggio curruto."/ GENNARO [Continuando a suggerirle quello che deve dire] "Ch' avite fatto? Avete menato 'a lettera?" Voi chi site?/ CANZONETTISTA [Non ricordando più nemmeno il suo personaggio] "A Marescialla."/ GENNARO [Rinunciando a continuare la scena, dice spazientito] Vali tre centesimi. Vattènne, va'./ CANZONETTISTA Don Genna', ma vuie che vultite 'a me! Io canto!».

bruciato i piedi («Alberto, assieme ad Attilio, va a prendere un sifone di selz, torna accanto a Gennaro e gli spruzza l'acqua sui piedi; lo stesso fa Attilio con un altro sifone [TD:34]»). La scena nel TS è più movimentata: Gennaro, a causa del dolore nel poggiare i piedi a terra, fa un balletto farsesco, e intorno a lui si accalca un gruppo di gente. A spruzzargli l'acqua di selz sui piedi non sono solo Alberto e Attilio come nel TD, ma anche Vincenzo, mentre un altro gruppo sta intorno a Viola svenuta su una poltrona per tentare di farla rinvenire.

Secondo Atto

Anche nel secondo e nel terzo atto nel TS si sviluppano le battute deittiche e performative di Gennaro e le didascalie sulle sue comiche *gags*, come quella, all'inizio del secondo atto, in casa Tolentano, dei suoi lamenti per il dolore ai piedi e profusioni di complimenti e gratitudine alla cameriera che si è offerta di pulirgli la giacca⁴⁸.

Analogamente, lo scambio di battute deittiche e performative tra Gennaro e Carlo che lo aiuta ad alzarsi, nell'episodio della «punta e tallone»⁴⁹, nel TS si sviluppa in una più complessa azione scenica. Allo stesso modo, al suo ritorno in scena⁵⁰ dopo la medicazione, nel TS riempie Carlo di profondi ringraziamenti e gli chiede un barattolo dell'unguento con cui è stato medicato a causa del suo "buon sapore" (richiesta del tutto assente nel TD).

La deissi della battuta di Alberto a Carlo: «[...] caproni... tutti degni di te [TD:52]», nel TS⁵¹ si traduce in una mimica gestuale di entrambi.

⁴⁸ Il discorso di Gennaro a Carlo, Bice e Matilde (TD:47) nel TS non è più un monologo di fronte a degli interlocutori immobili; ad esempio, nel momento in cui sta raccontando del modo di arrangiarsi della sua compagnia per cucinare, è interrotto da Carlo e dalla seguente scena: «CARLO [commentando le parole di Gennaro, definisce la sua compagnia] Zingari./ BICE Zingari./ GENNARO [Offeso] Ma non siamo zingari, sa! Eh! zingari! Zingari che significa? Chi non tiene fissa dimora, non tiene stato civile. Noi abbiamo stato civile, e qualche volta non abbiamo fissa dimora, ma siamo ambasciatori dell'arte./ CARLO Non volevamo offendere./ BICE Certo./ GENNARO Eh, per carità, non è che mi offendo, ma per noi suona male "zingari"».

⁴⁹ TD:47-48.

⁵⁰ TD:52.

⁵¹ «ALBERTO [...] caproni... [facendo il gesto delle corna con le due dita sulla testa] Caproni, eh? Li conosci i caproni, eh? CARLO Sì! [E imita il gesto di Alberto]./ ALBERTO [Continuando a fare il segno delle corna] Tutti degni di te!».

Anche la didascalia e la battuta deitica di Gennaro (nella scena in cui parla di Alberto con Carlo): «GENNARO [...] (*Alberto riprende a ballare e canterellare, Gennaro lo osserva scuotendo la testa*) Povero giovane... è pazzo [...] [TD:54]», nel TS⁵² vengono sviluppate in una mimica gestuale e verbale più complessa.

Nell'episodio della pazzia di Alberto nel TS sono arricchite le scene che hanno per protagonista Gennaro. La performatività della battuta di Lampetti «Ma insomma, volete parlare? [TD:60]» nel TS si sviluppa in una *gag* verbale tra Alberto e Gennaro⁵³.

Terzo Atto

⁵² [Mentre Gennaro e Carlo parlano di lui, Alberto, dietro le spalle di Carlo, fa dei gesti a Gennaro con i quali tenta di spiegargli la situazione. In questo modo, però, ottiene l'effetto contrario, quello di convincere lo stesso Gennaro della propria pazzia]/ GENNARO [A Carlo, vista la *performance* di Alberto] Ah, ho capito: sì, sì! È pazzo. Ha fatto il gesto delle corna, poi gli occhi spiritati, con la pupilla dilatata... Povero figlio, quanto mi dispiace, è matto! Vedete che siamo su questa terra, non siamo sicuri nemmeno... ».

⁵³ «GENNARO [Ad Alberto] E io parlo, eh?/ ALBERTO [perdendo le staffe, tenuto fermo dagli agenti, grida a Gennaro] E dovete parlare!/ GENNARO Intendiamoci bene, io parlo proprio che parlo!/ ALBERTO [c.s] E come volete parlare?/ GENNARO Dico quella verità là che.../ ALBERTO [c.s.] Eh, e quella verità là, la dovete dire!/ GENNARO Quella verità là che poi buonanotte [fa il gesto di farsi cadere le braccia.]/ ALBERTO [c.s.] Eh, «buonanotte», Ghiam!/ GENNARO Ad ogni modo io non sono responsabile./ ALBERTO [sempre più spazientito] Bravo! Sono io responsabile! Parlate!». L'uscita di scena di Gennaro (descritta nella didascalia del TD:61) si arricchisce nel TS di un altro spunto comico: nell'inchinarsi a Carlo, contemporaneamente rivolge verso di lui il gesto delle corna.

All'aprirsi del terzo atto Alberto, nel primo scambio di battute con Carlo⁵⁴, nel TS lo interrompe più volte canticchiando; anche il racconto di Gennaro ad Alberto⁵⁵ sul modo in cui è stato cacciato dall'albergo si fa più animato nel TS, dove recita le battute dei personaggi che evoca e viene più volte interrotto dall'interlocutore⁵⁶.

All'uscita di scena di Alberto⁵⁷, nel TS è inserito un soliloquio⁵⁸ di Gennaro rivolto al pubblico (ovvero alla telecamera).

Le tre scene in cui Ninetta, la cameriera dell'albergo, litiga con Vincenzo e poi con Attilio⁵⁹, si animano nel TS e le grida

⁵⁴ TD:63.

⁵⁵ TD:65.

⁵⁶ «GENNARO Eh già, voi perchè state qua? Perchè voi non sapete niente. Voi pensate solo al guaio che è successo a voi, ma a 'o guaio che è caduto sulle nostre spalle in conseguenza del guaio vostro non ci pensate? Niente! Non vi viene proprio in mente. L'albergatore ha saputo che voi siete impazzito, siccome vi eravate garantito per il pagamento delle nostre stanze, [fa il rumore del bussare a una porta] «Pò pò», è venuto a sbattere alla porta, ha aperto, volgare che non vi dico: [Imita la voce "volgare" dell'albergatore] «Eh! Chillo è asciuto pazzo, e mo' chi paga?» Noi non ci avevamo un centesimo e quello sapete che ha fatto? Quello ci ha fatto venire qua, accompagnati da quella strega della cameriera.../ ALBERTO No no no, vi ho pregato, non mi toccate la cameriera./ GENNARO No: chi v' 'a tocca? Quella si dovrebbe uccidere, scannare./ ALBERTO Vi ho pregato, don Gennà./ GENNARO È una carogna. E ha l'ordine o di pigliarsi i soldi o di farcelo imporre dalle autorità».

⁵⁷ TD:65.

⁵⁸ «GENNARO [Con gli occhi rivolti alla telecamera] Trattano tutti alla stessa maniera. Alla stessa stregua. Sia il delinquente che il galantuomo. Naturalmente che succede: 'o galantuomo a un certo punto si ribella. Quando è venuta 'a ribellione.../ DI GENNARO [battendo le mani per spronarlo ad andarsene] Ghiàm, ghià!/ GENNARO [infastidito] Un momento! Sto parlando!/ DI GENNARO E voi parlate sulo!/ GENNARO [c.s. a Di Gennaro] E sì, e si parla soli. Si arriva a un certo punto che si parla soli! [Rivolto alla telecamera] Dunque. Stavo finendo. Quando quello si ribella... in galera! E finisce male. [A Di Gennaro, scortese] Ho finito».

⁵⁹ TD:67, 68, 71.

degli attori si accavallano. Ad esempio, la battuta di Ninetta «lo mi permetto, perchè il padrone ave ragione»⁶⁰ nel TS dà luogo a una lite con Vincenzo molto animata⁶¹.

⁶⁰ TD:67.

⁶¹ «ATTILIO [Gridando] No, il padrone non ha ragione!/[A questo punto i due cominciano a sbraitare contemporaneamente, mentre Lampetti tenta di azzittirli] LAMPETTI Voi la dovete finire! NINETTA [Contemporaneamente a quest'ultima battuta di Lampetti, continua a sbraitare contro Vincenzo] Invece 'e fa opere di pupi andate a faticà, ghiàte!/[LAMPETTI] La dovete smettere! Ricordatevi che siete nel mio ufficio! [A Ninetta] Tu non hai nessun diritto di offendere la gente in mia presenza!».

Il dialogo tra Alberto e Lampetti che, in seguito alle rivelazioni di Bice, vorrebbe liberarlo (mentre Alberto, impaurito dalle minacce di Carlo, insiste nel volersi ricoverare in manicomio), nel TS si anima nella parte finale. Infatti, la deissi e la performatività della battuta di Lampetti: «E sta bene. Vuol dire che gli ordini che avevo dato, invece di farli revocare, li farò eseguire immediatamente. (*Chiamando*) Di Gennaro! (*Ad Alberto*) Voi siete pazzo? E sarete trasportato subito al manicomio. (*Chiama*) Di Gennaro!»⁶² nel TS danno luogo a un animato dialogo con Alberto⁶³:

La battuta deittica di Alberto, alla notizia di essere stato finalmente liberato: «(*A Di Gennaro*) E spingete, spingete... (*Esce*)»⁶⁴ nel TS si traduce in azione mimica⁶⁵.

La commedia nel TD si conclude con la battuta di Gennaro «La llà ra là, la llà ri llà là!», per simulare un'improvvisa pazzia quando gli impongono di pagare i conti dell'albergo, e nel TS con l'accavallarsi delle proteste di Lampetti e Ninuccia a questo tentativo di sfuggire ai suoi obblighi.

L'analisi svolta in queste pagine dimostra che le varianti apportate a UG '79 rispetto a UG '59 sottolineano la progressiva

⁶² TD:72.

⁶³ «LAMPETTI [Perdendo le staffe] Ah sì? Lallallaralli e lallallarallà? E sta ccà: Allora vuol dire che gli ordini che io avevo dato, invece di farli revocare, io li faccio eseguire immediatamente!/ ALBERTO [con stizza] Bravissimo./ LAMPETTI [adirato] Voi siete pazzo?! ALBERTO Sì!/ LAMPETTI [c.s.] E sarete trasportato subito al manicomio!/ ALBERTO [Gridando] Fate il vostro dovere!/ LAMPETTI [Gridando anche lui, al massimo della collera] Io faccio sempre il mio dovere!/ ALBERTO [c.s.] E lo dovete fare!/ LAMPETTI E non ho bisogno che me lo dite voi di fare il mio dovere. [Chiamando] Di Gennaro! Di Gennaro! Di Gennaro!».

⁶⁴ TD:74.

⁶⁵ «ALBERTO [Mettendosi in posizione per farsi spingere] Di Gennà.../ DI GENNARO Eh?! ALBERTO [Accompagnando le parole con un gesto delle braccia] Spingete! [Di Gennaro lo spinge fuori]».

imposizione, da parte dell'autore-“regista-virtuale”, della propria presenza in scena attraverso il TD (il confronto tra il TD del '79 e il corrispondente TS ha mostrato come effettivamente quest'ultimo sia “pilotato” e diretto, oltre che da Eduardo regista reale, anche da un Eduardo regista virtuale, “occultato” nelle puntuali indicazioni delle didascalie e delle locuzioni deittiche e performative arricchite e introdotte in UG '79) e verso l'apertura ad un pubblico, anche di lettori, più ampio. Questi due aspetti risultano complementari; l'arricchimento, in UG '79, delle didascalie esplicite e implicite è da attribuire, oltre che all'intensificazione della gestione testuale della scena, alla maggiore importanza attribuita da Eduardo al valore artistico-letterario autonomo del TD. Anche la progressiva parziale italianizzazione del dialetto in UG '79 rientra nel disegno di Eduardo di aprirsi ad un pubblico, anche di lettori, più ampio di quello napoletano.

Dal momento che il processo di revisione di UG e di altre 7 commedie della *Cantata dei giorni pari* avviene nella fase di stesura delle commedie del dopoguerra, molti elementi caratterizzanti la nuova fase della drammaturgia eduardiana confluiscono nelle redazioni rivedute dei testi della *Cantata dei giorni pari*. Tali elementi sono costituiti, oltre che dall'intensificazione della gestione testuale della scena e dall'uso di un napoletano italianizzato, dalla maggiore dinamicità del protagonista e dall'intensificazione di situazioni grottesche originate il più delle volte da difficoltà di comunicazione tra i personaggi.

(Università di Napoli)