

I Quaderni del «Fiani»

a cura dei docenti e degli alunni del
Liceo Ginnasio Statale «Nicola Fiani»
di Torremaggiore (Fg)

N. 2 — Dedicato alla memoria
del Presidente Prof. Generoso De Rogatis

APRILE 1979



INDICE

Presentazione	pag. 9
<i>Nino Casiglio</i> , Profilo di G. De Rogatis	» 11
<i>Generoso de Rogatis</i> , Moralità, linguaggio e strutture nel « Contratto di Eduardo De Filippo	» 15
<i>Generoso De Rogatis</i> , Di talune « riprese » ariostesche dall'epica classica	» 45
<i>Generoso De Rogatis</i> , Lettura critica del primo capitolo de « Il conservatore » di Nino Casiglio	» 63
<i>Generoso De Rogatis</i> , La polemica per le « Considerazioni sulle Rime del Petrarca » di Alessandro Tassoni	» 71

Che i saggi qui raccolti possano fornirci l'immagine precisa e completa della personalità del Preside Generoso De Rogatis, immaturamente scomparso, nessuno di noi — docenti e membri del Consiglio d'Istituto — lo crede. Ci sono doti umane e vuoti affettivi — e noi che Lo abbiamo conosciuto sappiamo di non indulgere ai sentimentalismi di moda in simili circostanze — che nessuna parola o cerimonia commemorativa può richiamare in vita o colmare. Tuttavia ci siamo fatti coraggio e abbiamo deciso di raccogliere in un unico volume alcuni Suoi scritti, confortati anche dalla consapevolezza di esaudire una Sua antica aspirazione.

Naturalmente abbiamo incontrato delle difficoltà di ordine pratico. Oggi che siamo riusciti a realizzare questa nostra iniziativa, sentiamo l'obbligo di ringraziare quanti generosamente hanno offerto il loro contributo.

Il Preside e il Consiglio d'Istituto

Chi vive si dà pace e la pena di ogni distacco è destinata ad attenuarsi nel tempo. Ma la scomparsa delle persone care possiede anche un'altra faccia emotiva, diluita nel tempo ma ricorrente ogni qual volta torniamo ad avvertire che ci è venuta a mancare una possibilità di dialogo e che il mondo si è fatto, almeno per noi, come più povero. La sensazione di vuoto e di assenza, che di volta in volta svanisce e torna ad occuparsi sul ritmo delle modificazioni interiori, resta il vincolo più concreto o meno labile con chi non è più. Di qui una certa mia esitazione a scrivere di Rorò De Rogatis (pochi lo chiamavano altrimenti) e il timore che il ricordarlo in forme in qualche modo ufficiali sia un modo di cristallizzarne l'immagine, che è proprio quello che occorre evitare, quello che egli per primo, penso io, non vorrebbe. Perciò la stessa proposta di ristampare alcuni degli studi che l'amico scomparso aveva pubblicato in momenti diversi, in miscellanee diverse, suscitò in me dapprima qualche perplessità. A rigore, i saggi erano là dove egli stesso li aveva voluti, ed ognuno all'occorrenza avrebbe potuto farne uso. Ma a quanti lo conobbero parzialmente o indirettamente il trovarli riuniti potrà suggerire un'idea più immediata della sua operosità intellettuale, di cui restano documento anche le pregevoli edizioni dell'Aminta del Tasso (Bari, 1965), delle commedie goldoniane La famiglia dell'antiquario e Il feudatario (Palermo, 1967 e 1969) e dello Pseudolus di Plauto (Roma, 1973). E tuttavia è lecito domandarsi se le pagine a stampa bastino a riassumere una vita: non dico soltanto nel caso dell'amico scomparso, ma più in generale, contro il detto corrente secondo cui, a massima lode di qualcuno, si usa affermare di lui che vive nelle sue opere. C'è infatti in questa opinione diffusa, o almeno sembra a me che ci sia, un sottile paralogismo, per cui il prodotto collocato è assunto a misura delle capacità produttive, prescindendo dalle condizioni di mercato che hanno in qualche modo influenzato le capacità stesse. Si tratta insomma di un tipico pregiudizio idealistico, quotidianamente smentito dall'esperienza, di fronte al quale sembra ben più valida l'idea cri-

stiana che chiude nel rapporto religioso il significato ultimo di ciascuna esistenza.

Per queste ragioni non mi fermerò qui sui tratti caratteristici delle pagine di Rorò De Rogatis, sulla evidente capacità di simpatizzare con gli oggetti del suo studio e neppure sul fatto che, per il goldoniano Feudatario, l'attenzione da lui rivoltagli ne ha preceduto il ritorno sulle scene. Cercherò invece di ritrovare nella sua vita privata alcuni tratti e alcune ragioni di fondo che spiegano la sua opera di studioso, conferendo unità a scelte in apparenza casuali. Quando, negli anni di guerra, conobbi Rorò e lo ebbi ottimo alunno e poi subito amico, erano già chiari in lui i condizionamenti e le doti che lo avrebbero influenzato e in certo senso determinato, la sicura agilità intellettuale, la vivacità e varietà degli interessi, il gusto per gli aspetti bizzarri del comportamento umano, per quelle che usava chiamare « scene ». Figlio unico di una famiglia piccolo borghese, gli mancavano sia l'agio delle occasioni ereditate, sia la spinta estrema del bisogno, che può decidere all'arrampicata sociale. Tutto questo negli anni Quaranta non era allarmante. Era ancora possibile credere, sia pure nella scia di idee prebelliche, che le capacità innate, la voglia di fare, la genuinità degli interessi fornissero una moneta splendibile, tanto più per obbiettivi in qualche modo limitati, che escludevano sopraffazione ed abuso. Il « nostro comune amico » trovò effettivamente in Mario Sansone una guida illuminata e cordiale e, laureatosi in lettere con una brillante tesi sul Tassoni, frutto anche di ricerche bibliografiche rese onerose dai tempi difficili, volle allargare e completare la sua formazione con una laurea in filosofia, per la quale studiò sotto la guida di Antonio Corsano un pensatore come il Pomponazzi, da analizzare, superando gli stereotipi di scuola, nella complessità delle articolazioni discorsive. Contemporaneamente iniziò la carriera dell'insegnamento medio, secondo una trafila un tempo obbligata, le prime supplenze da studente e da neolaureato, i concorsi, la cattedra del biennio ginnasiale, quella liceale, il merito distinto, la presidenza: una carriera certo brillante, se vista dall'esterno e obbiettivamente, ma che egli sentì soggettivamente come faticosa, tanto maggiormente quanto più amava restar fedele alle regole del gioco. Non si avvedeva, il mio povero amico, che il nuovo gioco aveva nuove regole, opposte alle precedenti. Bisogna pur dirlo, senza timore di essere definiti ingenui o passatisti: la divaricazione tra cultura universitaria e sottocultura fu un fatto nuovo nella storia delle lettere italiane. Prima dell'Unità mancavano i presupposti materiali di una simile divaricazione; dopo, la stessa dimensione limitata dell'istituzione universitaria aveva reso necessarie feconde comunicazioni con l'insegnamento medio. Liceali erano stati o erano rimasti molti studiosi chiarissimi, ed io stesso ricordo che Pantaleo Carabellese si vantava,

con me studente, di aver percorso intera quella che chiamava la carriera del docente, dal ginnasio inferiore all'ordinariato universitario. Ma ecco che per la generazione cui appartenne De Rogatis la scena mutò insensibilmente: la cultura universitaria si isolò, apparentemente in nome di un principio di alta specializzazione, ma in realtà, sappiamo bene, sotto la spinta di forze corporative e settarie; la cultura giornalistica, a sua volta, trovò impreveduto alimento, tanto maggiore quanto più si avvertì l'importanza del controllo dell'informazione e si moltiplicarono le prebende. Queste, schematicamente, le premesse della retrocessione culturale dell'insegnamento medio; ma non sarebbero state sufficienti, se proprio all'interno di questo non si fossero incrinare le condizioni stesse della professionalità. Quanto traumatica sia stata questa esperienza per De Rogatis, che la rifiutava dal profondo per impostazione mentale radicalmente contraria, può forse misurare solo chi l'abbia condivisa. E poiché ogni trauma mette in moto meccanismi di compensazione, si determinò in lui come un distacco dall'asprezza delle scelte quotidiane, che poteva farlo apparire talvolta disimpegnato. Così anch'io in qualche caso avrei desiderato in lui scelte più decise; ma non ho mai avuto dubbi sulla lucidità con cui valutava uomini e situazioni, pur filtrando il giudizio attraverso un suo ideale di composizione armonica dei contrasti e degli interessi. In questa luce vedo ora i suoi saggi: l'incontro, inizialmente casuale, col bizzarro ed amaro Tassoni, l'attenzione verso la malinconia tassessa e l'apparente evasione fantastica offerta dall'Ariosto, e soprattutto la simpatia per le due facce del Goldoni, quella cordiale e quella realistica, e per le creature spettrali di Eduardo.

C'era in Rorò De Rogatis una riluttanza ad accettare in tutto gli usi del mondo così come a rifiutarli implacabilmente, una riluttanza ad adeguarsi alle regole, spesso di parata, del mondo accademico così come a respingerle. Chi cerca negli altri la coerenza che non richiede a se stesso, parlerà futilmente di contraddizione; per me si tratta, più semplicemente, del terreno logico-emotivo da cui si originano i saggi qui ristampati, nati all'insegna di un otium sofferto come impossibile. Non spetta a me ricordare le capacità didattiche dell'amico, mentre non si contano i più diretti testimoni; né potrei analizzare adeguatamente l'attività di pittore, in cui sfociò il suo primitivo gusto spontaneo di tracciare immagini, anche caricaturali, con tratti sommarî. Mi basta aver suggerito quella che a me sembra la chiave giusta per cogliere quanto di singolarmente genuino è nei saggi qui ristampati, il difficile equilibrio che in essi l'autore ha raggiunto tra accuratezza di metodo e bisogno di diretta comunicazione umana; solo che mai avrei immaginato che un giorno questo compito sarebbe toccato a me.

Nino Casiglio

MORALITA', LINGUAGGIO E STRUTTURE NEL « CONTRATTO »

DI EDUARDO DE FILIPPO

Il contratto, del 1967, segna un momento assai importante, anzi una svolta significativa dell'arte di Eduardo De Filippo, sempre attento e sensibile a cogliere gli aspetti ed i problemi più vivi ed angosciosi della società contemporanea.

La commedia, che si presenta come una moderna amarissima parabola — ma non sono in un certo senso parabole tutte le commedie più impegnate di Eduardo? —, vuole denunciare l'irreparabile sgretolarsi della famiglia per la definitiva caduta degli ideali morali e soprattutto per la totale assenza nei suoi membri della concordia e dell'amore, anzi, come piace dire all'autore, della « catena d'amore » senza cui non è possibilità alcuna di vita; tanto è vero che Geronta Sebezio, sconcertante protagonista del quale solo alla fine si rivela l'inaspettata composita natura di « gran sacerdote del dio mammoni »¹ mascherato da benefattore dell'umanità, potrà far credere ai parenti che la resurrezione del loro congiunto morto, che egli sarebbe stato capace di provocare solo « con l'amore, con la bontà, con la pietà per il prossimo, spinta fino alla rinuncia di ogni proprio diritto, dando agli altri, senza pretendere in cambio né riconoscenza, né l'equivalente in altra natura », ² non è avvenuto proprio perché è venuta meno la catena d'amore puro, autentico e disinteressato che avrebbe dovuto albergare nel loro cuore.

Una specie di « trionfo della morte », dunque, questo eduardiano *Contratto*, cui si accompagna un altro trionfo, quello del denaro, unico dio adorato in un mondo nel quale la mai esausta brama di ricchezze ha oscurato e vanificato ogni altro valore; dove la morte trionfante, appunto, non è solo

¹ Cfr. F. Franco, *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Bari, 1975, p. 207.

² E. De Filippo, *Il contratto*, Einaudi, Torino, 1967, p. 24. Tutte le successive citazioni saranno sempre riferite a questa edizione della commedia, che può leggersi anche nel terzo volume della *Cantata dei giorni dispari*, pubblicata dal medesimo editore.

quella fisica, ma soprattutto quella, per così dire, metafisica degli ideali di bontà, di onestà, di generosità e di altruismo, ideali che, sia pur con diversi esiti e conclusioni, Eduardo aveva comunque esaltati in tante sue precedenti commedie. Si badi: non che il nostro autore ci abbia dato nelle passate esperienze teatrali una visione idillica o affatto ottimistica dei problemi in esse agitati; ma pur nella dolente e travagliosa dimensione in cui i « fatti » degli uomini sono visti svolgersi, travolgersi e dipanarsi, si poteva tuttavia scorgere un barlume di fede, una lontana speranza che, in ogni caso, il cuore umano potesse tornare a palpitare veracemente e, col suo palpito, aprirsi un varco nel pesante ingombro della cattiveria e del dolore e, in conseguenza, riscattare e riscattarsi dalle debolezze e dalle colpe che sempre sconvolgono implacabili l'esistenza degli uomini.

Si pensi, ad esempio, alla battuta finale di *Napoli milionaria!* (1945), « Ha da passa' 'a nuttata », in cui è la positiva certezza che non solo la piccola Rita guarirà per via della penicillina che appunto durante la notte farà il suo effetto, ma è altresì la fiduciosa speranza che la buia notte calata sulla terra a causa della ferocia rabbiosa degli uomini dovrà pur cedere alla luce, e dalle dolorose, ma redentrici, esperienze sofferte ognuno potrà rinascere migliore e capace di intendere gli altri, di amare e di perdonare; o, ancora, alla conclusione di *Mia famiglia* (1955), ove la denuncia del travaglio e della corruzione degli affetti familiari apre pure uno spiraglio alla possibilità di una comprensione e di una riconciliazione.

Nel *Contratto*, invece, ogni barlume di fede negli uomini, di speranza che essi possano divenire migliori è totalmente scomparso. E l'uomo buono e generoso che è stato offeso, depredato e calpestato dai furbi e dagli interessati, dichiara la sua rivolta contro una società avida ed insensibile, usando con diabolica scaltrezza le sue stesse armi, mascherandosi da profeta della bontà per estorcere quello stesso denaro per il quale essi passano sopra ogni affetto e sentimento. E' vero che parte di quel denaro va pure a qualche discredato e infelice, abilmente inserito nell'ingranaggio; ma tale interessata generosità è la sola condizione per la quale la rivolta e l'amara — perché è amara, come vedremo — vendetta contro gli uomini possano realizzarsi compiutamente.

Sicuramente la commedia riflette, nell'impianto ideologico su cui è costruita, la crisi drammatica della storia e della società contemporanea. All'indomani della conclusione della seconda guerra mondiale fervevano le speranze di una ricostruzione non solo materiale, ma anche morale e politica del nostro paese. Purtroppo le cose non sono andate come si sperava e si desiderava, e la corruzione, la sopraffazione e la bramosia di denaro, che davvero sembra oggi l'unico dio veramente adorato, sono le componenti dominanti

della nostra società. Della coscienza di tale crisi appare essere depositario Geronta Sebezio, che avverte l'amara realtà del triste gioco, l'inconsistenza di ogni fede, la definitiva condanna dell'umanità ad una lotta senza termine per impossessarsi di una ricchezza e di un potere svuotati di ogni tensione morale e sociale, aventi come fine, in fondo inconcludente ed irrazionale, solo se stessi. Della vita e dei rapporti tra gli uomini che si svolgono all'insegna della totale falsificazione, divenendo integralmente stravolti dalle ipocrite apparenze sotto cui farisaicamente riescono a camuffarsi, *Il contratto* vuol essere dunque la impietosa e demistificante registrazione, pur nella paradossica deformazione ed esasperazione che la rappresentazione teatrale necessariamente comporta.

E' da dir subito, comunque, che questa dolente materia diviene efficacissima occasione di felicità rappresentativa nelle mani di uno scrittore della levatura di Eduardo, il quale sta dedicando tutta la sua operosissima esistenza a scrivere, come egli dice, «'e fatte comiche d' 'a ggente»; e a teatro, certamente, si ride parecchio per le originali trovate comiche e le paradossali situazioni in cui i personaggi sono coinvolti. Ma è Eduardo stesso ad ammonirci:

Redite pe' cient'anne! Sulamente,
v' 'o voglio dì, pe' scrupolo 'e cuscienza:
io scrivo 'e fatte comiche d' 'a ggente...
E a ridere, trovate cunvenienza?
... Nun credo.³

Definito così l'impegno umano e sociale della commedia, vogliamo studiarne da vicino i caratteri e le strutture fondamentali e particolarmente la forte carica espressiva del linguaggio, la cui lucida stilizzazione e definizione, specie nell'uso di parole-chiave e di parole distorte dalla loro significazione comune, costituisce forse la spia più eloquente della condizione di spirito del nostro autore e del suo stato emozionale.

Ma sarà opportuno, innanzitutto, esporre la trama della commedia, per identificare e caratterizzare preliminarmente i personaggi.

* * *

Geronta Sebezio — nome insolito nell'onomastica eduardiana — che sta a significare il vecchio saggio del fiume Sebeto —, possidente terriero

³ E. De Filippo, *'A ggente*, in *Il paese di Pulcinella*, Casella Editore, Napoli, 1951, p. 7; ora si legge anche in *Le poesie di Eduardo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 91.

discendente da un'antica famiglia di latifondisti campani, gode fama di taumaturgo per aver richiamato in vita tre anni prima Isidoro, un orfano raccolto dalla sua famiglia, colpito da improvviso malore e ritenuto da tutti morto. In realtà s'era trattato di un semplice malore o di morte apparente — era già stato composto sul letto con fiori e candele e la gente intorno piangeva — da cui il malcapitato s'era risvegliato per le grida di Geronta a lui affezionatissimo, che lo aveva esortato, in uno slancio di disperato amore, ad alzarsi e a vivere nuovamente. Da questo clamoroso avvenimento, ritenuto dalla gente ignorante e superstiziosa del luogo un vero e proprio miracolo — anche se egli si era sempre affannato a sostenere che di miracolo non si era trattato, perché la « resurrezione », secondo lui, era stata operata solo dall'amore di cui Isidoro, uomo buono e candido, era stato sempre circondato — la fama di taumaturgo di Geronta, al quale si rivolgono i ricchi contadini del luogo per chiedergli di ripetere il « miracolo » quando essi moriranno. Così egli escogita un « contratto » morale, che gli interessati firmano (purché godano buona salute), impegnandosi per il futuro a condurre vita onesta, ad essere fedeli alla famiglia e a beneficiare, lasciandogli un terzo dell'asse ereditario, un parente povero e prima odiato, accolto in casa dopo la firma del contratto medesimo; nel quale è previsto altresì che Geronta, quando il firmatario sarà morto, interverrà, senza pretendere alcun compenso, per riportarlo in vita, facendo leva appunto sulla « catena d'amore » che la generosità e la bontà del defunto avranno intanto creato intorno a lui.

Geronta mostra a chi visita la sua casa le prove di numerose altre « resurrezioni » da lui operate, documentate da foto con tanto di nome, cognome e dedica, di altri « miracolati » che dichiarano la loro gratitudine al novello santone, testimoniandone l'assoluto disinteresse nella operazione. In realtà, dopo il caso di Isidoro, nessun morto è mai stato resuscitato. Chi sono dunque i miracolati delle fotografie? Essi sono — ma questo lo si apprende solo nel terzo atto — proprio quei parenti poveri beneficiati, ai quali, dopo astutissimi raggiri, Geronta riesce a far avere solo una parte dell'eredità, ponendosi come « disinteressato » intermediario e consigliere nella lite che inevitabilmente segue alla lettura del testamento, superando le opposizioni dei familiari del morto e tenendo per sé l'altra cospicua parte del denaro.

Ritornare in vita, dunque, vuol dire avere denaro, perché « Che cos'è un uomo senza denaro? E' un corpo senz'anima »⁴. E gli interventi sul letto di morte? Naturalmente i morti non ritornano in vita, poiché, dice Geronta, non « si determina » quella catena d'amore che dovrebbe operare il

⁴ *Il contratto*, atto III, p. 86.

miracolo. Sia i firmatari del contratto, infatti, sia i loro parenti, sono ben lungi dall'essere veramente buoni, ed ogni loro azione, compresi gli impegni di generosità previsti dalla clausole, è compiuta al solo scopo di poter continuare ad accumulare denaro e ricchezze.

Nel secondo atto si assiste ad un « intervento » di Geronta chiamato al letto di morte di Gaetano Trocina, firmatario di un contratto. Ma prima che giunga il taumaturgo, i parenti del morto, che non era certo stato uno stinco di santo e che si era impegnato ad essere buono solo per poter resuscitare e continuare ad arricchirsi — alla moglie, in una lettera lasciata insieme al testamento, aveva fatto conoscere il suo doppio gioco, assicurando che il cugino Giacomino, cui spetterebbe un terzo dell'asse ereditario, quei soldi, alla sua resurrezione, non li avrà mai —, rivelano il loro disamore e la loro discordia in una agitata conversazione. Tra l'altro, la moglie e i due figli hanno spogliato il cadavere del vestito buono, dell'orologio e dei gioielli, hanno arraffato tutto quanto potevano e, pur nella agitazione del momento, non hanno trascurato di nutrirsi abbondantemente. Ma di fronte alla prospettiva di una resurrezione rimangono sconvolti e sbigottiti. E se Gaetano davvero non fosse morto? Così dalla indifferenza e dalla ostilità passano gradualmente alla simulazione del dolore e della disperazione, chiamando il morto con i nomi più affettuosi e lusinghieri, nell'eventualità che egli possa sentire. « Il concertato — suggerisce Eduardo nella didascalia — raggiunge il massimo, poi va scemando e, infine, si risolve in un *balletto* mimato, che dovrà essere tutta una disperazione, quanto mai grottesco ».

Forse nessuna scena della commedia è tanto amara — nonostante l'effetto teatrale sia di indiscussa comicità — come questa nella quale è cantata la grottesca e sfacciatamente bugiarda palinodia di Gaetano Trocina.

Quando Geronta assicura, fingendo di credere al loro affetto per il defunto, il buon esito dell'intervento, a patto che si formi « la catena d'amore », essi, che prima s'erano chiesti se davvero sarebbe stato per loro conveniente il ritorno in vita di Gaetano, acconsentono che si proceda all'operazione resurrezione, ma solo per poter privare Giacomino — per il quale il morto dovrebbe rimanere morto — dell'eredità; prima però bisognerà rimettere tutto a posto, perché « se quello si alza e vede i mobili aperti, non trova più i vestiti, gli oggetti... col carattere che tiene, la festa finisce a mazzate... » Si svolge così un comico ed affannoso andirivieni, durante il quale Geronta appunta la sua attenzione sul cugino Giacomino, l'unico che verrebbe danneggiato se effettivamente la resurrezione avvenisse.

Accattivatesene la simpatia, simulando amicizia e desiderio di fargli del bene, finisce col convincerlo ad accettare, previa rinuncia all'eredità — la

resurrezione, naturalmente non s'è verificata, perché la « catena d'amore », spiega Geronta, non ha funzionato —, un certo numero di buoni del tesoro che gli eredi, sconsigliati di impugnare il testamento per evitare lunghe e dispendiose cause, acconsentono a cedergli, pur di conservare intatta la proprietà. Naturalmente troverà Geronta stesso, con diabolica astuzia, il modo di dare a Giacomino solo una parte di quel denaro, serbandone per sé il resto: con somma soddisfazione di tutti, specie di Giacomino, che, in procinto di partire subito per l'Argentina con l'insperato malloppo, lascia al suo benefattore la foto ricordo, con l'immane dedica: « A mio fratello Geronta, che mi ha resuscitato ». E tale è davvero, lui che da sempre era vissuto senza denaro!

« Quanta ironia — scrive Paolo Grassi nella breve nota di presentazione della commedia — quanta forza satirica non si sprigiona da questa invenzione eduardiana che definisce *rinascere* l'acquisire denaro dopo tanti anni che se ne è stati privi! I *miracolati* di Geronta, umiliati e oppressi prima, nascono a nuova vita quando, grazie a macchinazioni testamentarie da lui ordite in nome della bontà, riescono ad avere denaro. E che importa se altro denaro resta attaccato alle mani del benefattore? E' lo scotto che va pagato alla nostra società, dove solo con la paura della morte e con l'imbroglio — dice la parabola di Eduardo — qualcosa di buono si può rimediare »⁵.

La commedia termina con la firma di un altro contratto, sullo sfondo di un pantagruelico banchetto, offerto dal firmatario Napoleone Botta in occasione delle sue nozze consigliate da Geronta, il quale, naturalmente, s'è assicurato che l'interessato, oltre alla proprietà, posseda un notevole numero di buoni del tesoro — costituiscono essi la chiave essenziale dell'intrigo —⁶. Sono gettate così le basi di una nuova, diabolica macchinazione, che, prima o poi, dovrà avere necessariamente lo stesso svolgimento e la stessa inevitabile conclusione.

Indimenticabile, e per il suo suggestivo effetto teatrale, e per l'amaro pessimismo da cui è pervasa, nonostante l'atmosfera di pacchiano tripudio in cui essa si dispiega, la scena finale: Geronta, trionfante messia del dio denaro, seduto sul trono degli avi, coperto di un sontuoso mantello, è acclamato « oscellenza » — una specie di simbolica incoronazione! — dalla folla di invitati inginocchiatisi di fronte a lui; ha ricevuto da Napoleone Botta doni di ogni genere, tra cui, con un rito che ricorda l'offerta degli ebrei al vitello

⁵ Pag. 6.

⁶ Cfr. Atto I, pp. 30-31 e Atto III, p. 77.

d'oro⁷, una mezza vitella macellata di fresco poggiata su due tavoloni di legno grezzo sorretti da sedie; levando il bicchiere, pronuncia un breve discorso sulla bontà, la concordia, l'amore puro e disinteressato e invita tutti a prendere i doni che il novello firmatario, fuori di sé dalla gioia per avere avuto finalmente il contratto, gli ha portato. Ancora una volta, illuminante e profondamente significativa, la didascalia: « Napoleone è commosso, non distoglie lo sguardo incantato su Geronta, ma gli altri non stanno seguendo la fine del brindisi; gli altri sono febbrilmente occupati a strappare limoni e arance dai festoni, ad ammucchiare a terra, ognuno per conto suo, polli, galline, salami, formaggi ».

Si potrebbe condividere, di fronte a tale impietosa e gelida figurazione di essere umani pervasi da una incontrollata, animalesca bramosia, il giudizio di Raul Radice, per il quale protagonista del *Contratto* non sarebbe tanto Geronta Sebezió, « bensì lo spregevole coro di un'umanità rappresentata in sommarie categorie tutte ugualmente avida ed avvilita »⁸; si potrebbe, dicevamo, se fosse possibile sottrarsi alla suggestione di quel personaggio ammantato di quasi divina regalità, donde scaturisce una misteriosa ed inquietante potenza che pare incombere e balenare su tutto.

* * *

Su questo personaggio, per altro già notevolmente caratterizzato nell'esposizione della trama, occorre fermarsi ancora, per sottolinearne la dimensione di solitudine e di eccezionalità con cui si pone quale antagonista spietato rispetto al mondo « normale » degli altri esseri travolti ed accecati dalla brama di ricchezze; solitudine ed eccezionalità che non sono più solo platoniche e passive, come accade ad esempio per Gennaro Iovane di *Napoli milionaria!* — la cui solitudine e contrapposizione all'ambiente trovano il loro limite in un'atteggiamento lirico-moralistico « colorato di fantasie nostalgiche e riprovazioni » e si adagiano, in definitiva, « in un clima di apatia e di egoismo » —⁹, bensì efficienti ed « attive », ed amaramente rivolte a costruire una vita ed una realtà sulla menzogna consapevole e sull'inganno diabolico, al fine di operare una apparentemente allegra vendetta contro l'altra umanità dei malvagi e dei senza cuore. Egli, infatti, ha avuto male ed inganno dal suo prossimo, che ha profittato della sua innata primitiva bontà per sottrargli tutto, averi ed affetti, per cui, caduta e delusa ogni fede, non trova altra via che quella appunto della rivalsa totale, possibile solo adoperando

⁷ Cfr. F. Di Franco, *op. cit.*, p. 207.

⁸ In *Corriere della sera*, 13 ottobre 1967. Il giudizio è riportato da F. Di Franco, *op. cit.*, p. 207.

⁹ Cfr. G. Pullini, *Il teatro italiano nel secondo dopoguerra*, Parenti Editore, Firenze, 1958, p. 438.

con lucida e gelida coerenza quelle medesime armi che l'hanno ferito. Eppure questo personaggio, concepito quasi come un sublime eroe dell'inganno e della mefistofelica astuzia, rivela talvolta, nella solida struttura che lo caratterizza, delle crepe, attraverso cui è possibile intravedere qualche squarcio di sincerità o di accorata tristezza.

Quando, ad esempio, per giustificare la impossibilità di fargli firmare quel tale contratto, rinfaccia a Napoleone Botta di non essere stato capace di formarsi una famiglia, lo fa con tale intensità espressiva resa dalla ossessiva iterazione, pur nella stringatezza delle battute, delle parole negative, da tradire il suo rammarico per la desolata solitudine spirituale ed affettiva in cui vive: « Tu *non* tieni *nessuno*, sei solo, *non* tieni *non* dico una famiglia, ma *nemmeno* un parente lontano, *non* tieni *nemmeno* amici ». Quella solitudine, quella mancanza della famiglia, degli amici toccano indubbiamente anche lui (neppure Isidoro può considerarsi *veramente* amico), che ne sente certamente l'angosciosa privazione, mentre per il Botta quella situazione è il frutto di un consapevole getto egoismo.

Sono, certo, momenti rari¹⁰, che non inficiano sostanzialmente la compatta struttura del personaggio, ma pur spie, nella totale rassegnazione ad una realtà umana da cui sono stati definitivamente ed irrimediabilmente banditi gli ideali ed i sentimenti, di un trepido, accorato rimpianto.

Un personaggio « buono » ed ingenuo è accanto a Geronta e ne costituisce come un ideale contrappunto, Isidoro, l'unico « miracolato » della commedia. La sua ingenua bontà e la completa sottomissione al suo santone-padrone costituiscono le componenti fondamentali della sua personalità. Ma, fatalmente, in un mondo quale Eduardo rappresenta, le sue doti positive sono sostanzialmente vanificate, anzi finiscono col servire di supporto insostituibile alle macchinazioni di Geronta, che, pur volendogli bene, non gli risparmia insulti e rinfaccamenti. Non per nulla Eduardo lo fa definire « fesso »¹¹ proprio da Napoleone Botta, che appunto di quella umanità così degradata ed invilita è significativo campione.

Se, dunque, la dimensione eccezionale e « maggiore » di Geronta lo pone su un piano di gran lunga più elevato — e, in un certo senso, come attratto in orbita dalla sua medesima forza, su tale piano si pone anche, ma per motivazioni diverse, Isidoro — rispetto agli « altri », pur tra questi che formano il mondo « normale » e « minore » dei corrotti, degli stolti e dei

¹⁰ Eccone un altro: « ...è sempre tardissimo per chi non ha fatto in tempo a fare qualcosa per farsi volere bene dalla gente... » (p. 34); si veda ancora il racconto che Isidoro fa del bene che gli vogliono tutti: è uno squarcio malinconico di vita forse un po' troppo idillica ed ingenua, ma che certamente tocca Geronta.

¹¹ *Il contratto*, p. 34.

malvagi che, in un modo o nell'altro, con l'attiva e convinta o maligna partecipazione o con la miope e superstiziosa credulità, finiscono col cadere nella rete abilmente tesa da Geronta, Eduardo ha segnato vari livelli (o dislivelli), ha individuato aree o gradini diversamente elevati. Anche su tale piano minore, insomma, c'è posto per una realtà « eccezionale » identificata, non certo casualmente, in personaggi negativi, quasi più modeste duplicazioni del grande modello che è Geronta. Si pensi a Gaetano Trocina, il morto che dovrebbe essere resuscitato nel secondo atto, personaggio e non personaggio, per così dire, data la sua condizione di defunto del quale sentiamo solo la voce registrata su nastro nel primo atto, ma che vediamo quasi parlare ed agire sotto i nostri stessi occhi attraverso la descrizione fattane dalla moglie e dai figli: donnaiolo, bestemmiaio, gran gaudente prima della firma del contratto, tutto casa e chiesa dopo. Ma lo qualifica definitivamente quella specie di « controlettera » alla moglie nella quale svela le vere ragioni del suo testamento, concepito come una trappola nella quale avrebbe fatto cadere Geronta, il cugino Giacomino, e, nella convinzione di dover tornare in vita a godersela e a spassarsela, anche Domineddio.

Analogamente « eccezionale » nella sua dimensione negativa è Napoleone Botta, efficacemente inciso con tratti che ne rivelano la animalesca avidità e la totale sordità ad ogni sentimento. La sua piccola apoteosi è nell'ultimo atto, allorché, per preparare il « rito sacro » del ringraziamento a Geronta, entra in scena con una piccola corte di figuri e di energumeni, insieme alla moglie che è riuscito a rimediare — figura minore disegnata con straordinaria incisività, quasi complementare del gretto ed avido marito e risolta in una dimensione di incomparabile comicità nella riverenza fatta al padrone con atteggiamento torvo ed ingrignito e nella ventilata minaccia che il matrimonio finisca a mazzate nel giorno stesso della sua celebrazione —, ai figli di lei e al parente da beneficiare secondo quanto previsto dal contratto.

E v'è ancora un altro personaggio più sgradevolmente negativo, ma senza dubbio emergente forse più dei due che si sono sopra descritti, non solo per la puntigliosa precisione con cui esegue gli ordini di Geronta, ma altresì per la gelida determinazione mediante la quale riesce a fare i suoi loschi affari. E' Lanciano, ambiguo affarista e in un certo senso collaboratore di Geronta, al quale anticipa il denaro da dare al novello « beneficiato », badando bene di cavare il maggior guadagno possibile da questo suo « economico » inserimento nella complicata macchinazione. Quello che più colpisce

di lui è la melliflua e strisciante devozione che protesta al suo padrone, la falsamente ostentata meraviglia di fronte al ripetersi della fortuita e felice combinazione offerta dal ritrovamento dei buoni del tesoro (per essi, come si ricorderà, è possibile che il piano ordito possa realizzarsi), la conclamata disponibilità a tutti gli « affarucci » che in futuro Geronta vorrà proporgli. Si direbbe che è il personaggio, in minori dimensioni, più vicino allo stesso Geronta, il quale, forse proprio per questa affinità elettiva, non gli risparmia offese e addirittura minacce¹² — sarà, in chiave psicanalitica, una specie di autoflagellazione in forma transizionale? —.

Gli altri personaggi di rilievo — non staremo qui a farne una descrizione particolare — sono, sia pure in varia misura, caratterizzati dal comune denominatore della bramosia e dell'interesse, e della vuotezza e insensibilità affettiva e spirituale; difetti che si evidenziano in modo particolarmente incisivo e vistoso — e naturalmente con gli inevitabili ed irresistibili risvolti comici conseguenti — quando essi sono calati in situazioni che ne permettono il pieno dispiegamento. A tal riguardo il bellissimo secondo atto è esemplare, dandoci lo spaccato — amaro, pur nella sua effettiva comicità — di una famiglia i cui componenti, caduti così in basso, toccano veramente il fondo dell'abiezione e della ipocrisia, specie nel grottesco balletto mimato della rimessa in ordine della roba e nel canto palinodico e forzatamente disperato delle lodi del morto che potrebbe tornare in vita, senza dire della nauseabonda animalità con cui, dopo la iniziale reticenza, divorano e bevono pur nell'acceso fervore delle discussioni provocate dall'inatteso testamento.

* * *

Un mondo, dunque, questo del *Contratto*, dal quale la bontà e il disinteresse sono definitivamente banditi; tutt'al più della bontà può rimanere qualche lontano ricordo di una stagione definitivamente conclusa e significativamente sottolineata dall'insistente uso dei tempi storici (« Contro la volontà dei miei fratelli *sposai* una ragazza orfana che *lavorava* in una tintoria », rammenta nel primo atto Geronta; e ancora, poco prima: « ...siccome io *ero* generoso, *davo, davo, davo*, a chiunque *aveva* bisogno... »), una momentanea, accorata nostalgia, magari, ma null'altro. Si spiega così perché Isidoro, il « buono », rimane sostanzialmente « fesso » non sapendo profittare della situazione da lui stesso inconsapevolmente creata, e il donare — non

certo disinteressato, ma tale creduto dalla folla dei contadini ignari del vero fine di quella inaspettata generosità — di Napoleone Botta è ritenuto « pazzia ». Chi è buono, a questo mondo, pare che dica Eduardo, o è « fesso », o è « pazzo », non esendovi luogo che per il denaro, la bramosia, la menzogna.

Spia altamente significativa di questa così dolente amarezza è il linguaggio, che, se costituisce sempre, sia pur con esiti differenti, nella scrittura eduardiana una felice creazione ed individuazione artistica, nel *Contratto* ha una sua particolare pregnante funzione emblematica che ne sollecita pertanto una attenta indagine.

Si possono addirittura individuare gruppi di parole-chiave sapientemente usate dall'autore per evidenziare stati d'animo, modi di essere e di pensare, cupidigie e godute soddisfazioni. Se si pensi che la commedia celebra il trionfo del denaro concepito, tra l'altro, anche come il mezzo per soddisfare non solo la fame, ma per assicurare altresì un certo più compiaciuto godimento, pur nelle dimensioni di una rustica saggezza e casalinga prudenza, di esuberante abbondanza di cibarie e di bevande — si ricordi che l'azione si svolge in una agreste contrada del meridione, secolarmente afflitto da fame proverbiale —, ci si spiega la straordinaria ed insolita frequenza delle parole che indicano i cibi e le bevande e che conferiscono pertanto una notevole mangereccia coloritura al linguaggio della commedia.

All'apertura del primo atto, su un fondo di fresco mattino di primavera svariante in calda estate significativamente evocato da Geronta — il tempo dell'azione della commedia, come vedremo, è tutto notturno — che rinfaccia ad Isidoro il beneficio della resurrezione da lui operata, fanno già capolino « i vermicelli col pomodoro fresco, le uova appena fatte dalla gallina, i fagioli », « il buon vino bianco e rosso »: una specie di « introibo » all'altare del benessere sempre goduto e decantato. Del vino, particolarmente, è sottolineata, insieme alla varietà delle qualità, la finezza della conservazione, nonché il sussiegoso modo di offrirlo, allorché Geronta riceve una specie di ispezione-intervista da parte del brigadiere e del giornalista accompagnato dal fotografo: « Isido', piglia due bottiglie di quel vino imbottigliato l'anno scorso. Una bottiglia con cinque bicchieri in una bella 'guantiera' la porti qua, e un'altra con due bicchieri fuori agli agenti ». Anche del suo olio mena vanto Geronta, informando il brigadiere che ha « zero quattro di acidità » e promettendogliene una bottiglia. Naturalmente il vino è spesso accoppiato ai cibi con cui viene saporitamente bevuto: « un piatto di minestra e un bicchiere di vino »; o è nominato insieme ai taralli (« tarallucci e vino ») secondo un detto popolare diffusissimo nel meridione.

Nel primo atto, inoltre, è già uno *specimen* di quel ricco bestiario culinario che ritroveremo nel terzo, quasi liricamente cantato come la riprova di uno stabile benessere che se garantisce essenzialmente il piacere fisico del sano ed abbondante nutrimento, trova anche soddisfazione nella vista degli animali ancor vivi e ruzzanti nella campagna capace di produrre, a chi la coltiva, ogni ben di Dio (« Geronta: Lo facciamo noi [int.: il vino], io Isidoro e Napoleone, il colono. Isidoro: Non compriamo niente, fuori. Geronta: La terra è generosa con chi la coltiva. Isidoro: E poi ci stanno conigli, galline, teniamo i porci... »). E la gallina ritorna ancora, a conclusione del primo atto, nel nutritivo menù predisposto per l'indomani, già saporitamente pregustata in brodo (« dev'essere una *bella* gallina ») con mozzarella per secondo, e quasi voluttuosamente disegnata dal gesto eloquente di Geronta che ordina ad Isidoro di tirarle il collo (« Piglia una bella gallina — e fa il gesto di cui sopra —. Domani mattina appena viene Fortunato 'ci' dici di farla in brodo. Isidoro: Fortunato ha detto che domani porta la mozzarella fresca. Geronta: Gallina in brodo e mozzarella fresca, non c'è male. Buona notte. »).

Ma il tema del cibo e delle bevande, presente nel primo atto a livello di pressoché esclusiva fisiologica pienezza ed intensità, si illumina nel secondo di una luce sinistra, calato com'è nello sconcertante contegno morale e stilistico che caratterizza fortemente i personaggi di Silvia, Carmeluccio, Palmira e Giacomino, i parenti di Gaetano Trocina che giace morto in una stanza contigua. Per nulla addolorati della scomparsa del congiunto, essi esaltano e ottendono le inquietudini, le preoccupazioni e gli scatti d'ira che il testamento stilato da Gaetano ha generato, in un urtante e quasi animale-sco appagamento degli stimoli della fame e della sete. Divisi come sono da interessi diversi e fortemente contrastanti, sembrano dimentichi, sia pur sporadicamente, delle ragioni che li pongono l'uno contro l'altro, e concordi solo nell'avidò fagocitare i « coppini » di « pasta e fagioli », inaffiati da vino abbondante. Anche la iniziale reticenza della moglie del morto a cibarsi — la didascalia chiarisce che Silvia dapprincipio mangia « svogliatamente » —, man mano che la discussione diviene più accesa, cede il posto ad una pressoché incontrollata voracità, che sembra investire irresistibilmente anche gli altri personaggi.

Oltre che le battute, qui, sono ulteriormente illuminanti le didascalie che configurano con estrema incisività questa grottesca dimensione mangereccia in cui i personaggi sono accomunati. Così Silvia « ora siede decisamente a tavola, mangia e si versa da bere... Raccoglie l'ultima cucchiata di minestra nel fondo del piatto e la *divora* »; Carmeluccio s'informa del contenuto della lettera misteriosa « mangiando e bevendo », mentre anche Pal-

mira, pur duramente apostrofata dalla madre e dal fratello — è incinta di tre mesi, per cui occorrerà celebrare precipitosamente il matrimonio riparatore —, « siede a tavola, si serve e mangia ». E ancora, in uno sconcertante crescendo, reso più sinistro dalla inquietante presenza del morto nella stanza contigua, Giacomino versa da bere a sé e a Silvia, incoraggiandola con un disinvolto « Bevete e fatene salute », esortazione pienamente appagata se la donna, « dopo aver bevuto una buona sorsata », chiede anche una 'fella' di pane e del formaggio, cui Carmeluccio, di sua iniziativa, aggiunge del salame.

Ne vien fuori un quadro assai nauseante di esseri pressoché dimentichi di ogni umano sentimento ed immersi in una incredibile animalesca voracità; così la didascalìa: « Carmeluccio accontenta sua madre, poi tutti, chi prima, chi dopo, si danno a mangiare pane e affettano salame e formaggio ». Questa animalesca voracità sembra addirittura giustificarsi — la spietata ironia di Eduardo! — e apparentemente raffinarsi nella ipocrita preoccupazione, degna di una brava massaia, che il cibo preparato, se non viene subito consumato, possa andare a male, preoccupazione per altro subito stilisticamente risolta nella significativa metafora del capretto che « non se ne scende » se non è abbondantemente inaffiato (« Silvia: Carmelu', dentro la credenza ci sta il capretto di stamattina, piglialo e portalo in tavola, fa caldo, è meglio che si distrugge. Carmeluccio: (scuotendo la bottiglia vuota) E' finito pure il vino. Silvia: E ne pigli un'altra bottiglia, se no il capretto non se ne scende. »).

In questa serie di sequenze si coglie quasi sensibilmente il piacere del mangiare, lo stimolante profumo della pasta e fagioli versati col « coppino », la fragranza del vino di cui non si fa risparmio (« E ne pigli un'altra bottiglia »), il rustico sapore del capretto, del pane casereccio, del formaggio, del salame affettato di fresco. Il campionario mangereccio e il bestiario del primo atto si sono non solo accresciuti, ma sono diventati realtà palpitante che il lettore (o lo spettatore) coglie sotto gli occhi e di cui avverte, oltre che l'odore e il sapore, quasi il turgido peso fisico, sapientemente definito quest'ultimo nella compiaciuta disponibilità stilistica dei personaggi all'espressione o alla parola che rende più pregnante e allusivo l'oggetto indicato o l'azione compiuta.

Così il semplice « bevete » si rafforza e si intensifica, caricandosi di salutare e benefico significato, nell'aggiunta « e fatene salute »; e il capretto non si mangia, ma « si distrugge », verbo nel quale l'atto del mangiare è come elevato, con compiaciuta consapevolezza del suo lento, saporoso e completo svolgersi e compiersi, al quadrato o al cubo. Questa compagnia di esseri umani impegnati a « distruggere » capretto, salame, formaggio ecc. costituisce un significativo spaccato di una realtà esclusivamente fisica (e fisiologica) che, pur priva di interiorità e di spiritualità come in effetti è, sembra

incantare in talune sequenze, per un certo suo materiale malioso fascino, lo stesso Eduardo, così puntigliosamente attento a rilevare quell'ordine di sensazioni nel movimento e nella varietà dei gesti e del linguaggio.

In tale atmosfera cibaria viene calato, in un certo senso, anche il morto, che nella lettera *riservata* alla moglie, dopo aver assicurato che nessuna parte del suo patrimonio finirà nelle mani di « quella carogna di Giacomino », preannuncia che i « i cavalli devono tornare alla stalla e il grano alle botti », dando una dimensione stilistica di tono sussiegosamente profetico alla sua fraudolenta contro-disposizione testamentaria; e ancora: egli stesso subisce come passivamente, per bocca della moglie medesima, intenta a biasimarne il tardivo ravvedimento, una specie di metamorfosi tra l'animalesco e il vegetale, definito com'è « una schifezza che non serve più per friggere né per mettere sott'aceto »; senza dire della prospettiva di indimenticabili scorpacciate in cui, nella lettera rilasciata a Geronta, il morto stesso si prefigura dopo la « resurrezione », allorché si faranno « dieci giorni di *tavolate a mare, mangiando e bevendo* ».

Il tema del « mangiare » e del « bere » viene di proposito enfatizzato nel terzo atto, nel quale si conclude il primo diabolico imbioglio e si gettano le basi per un secondo. Ancora una volta è la didascalia che, al di là della semplice funzione descrittiva della scena, è posta come significativa indicatrice di una atmosfera, di una realtà che si esaurisce in sé medesima, senza lume di spiritualità e idealità. Vi ritornano, numerosissime e come lievitate nella materiale pregnanza del loro significato — vi abbondano i plurali —, quelle parole-chiave già precedentemente sottolineate ed ora anche sapientemente inserite in uno scenario esso pure esuberante e godereccio nel suo aspetto fisico — alberi, viottoli, stradoni, ricchissimi serti di fiori e fogliame, festoni, grossi grappoli di limoni e arance, raggruppati in vistose nappe — e come vivificato dalla esaltata e smodata euforia dei rozzi invitati che hanno « mangiato a rotta di collo » e « bevuto a sazietà »; di essi, all'aprirsi del sipario sul rustico interno, si sentono le voci avvinazzate « in un tripudio di canti e danze folkloristiche ». Anche il bestiario del primo atto si è sontuosamente e ostentatamente arricchito, figurandovi « pennuti di ogni razza, dalla faraona all'anitra, dal cappone al tacchino, legati insieme a gruppi di tre, di quattro ».

E' da dire che l'abbondanza di tali particolari figurativi non va intesa come gusto decorativo fine a se stesso, bensì in funzione dell'impegno rigorosamente condotto ai fini di una quasi materializzata e spietata denuncia della regressione dell'uomo ai confini dell'animalità.

Questa animazione esterna, di cui è suggerita inizialmente la presenza dal « vociare confuso e ormai stanco degli invitati, ora più distante, ora più dappresso » che riecheggia nello stanzone, prende corpo a poco a poco anche

sulla scena attraverso i vivaci e coloriti discorsi dei personaggi, intenti ad esaltare la sontuosa magnificenza del ricevimento offerto da Napoleone Botta in occasione del suo matrimonio, rigorosa condizione posta da Geronta per la concessione del *contratto*. Così al già ricco carosello di vivande si aggiungono la « porchetta al forno » sulle tavolate disposte per tutta la campagna, e ancora « capretto, pollastri, salame, prosciutto e tutto il ben di Dio »; e sotto il pergolato figurano, segni dell'abbondanza e quasi sacri altarini del benessere, « sei botti di vino bianco e rosso, una in fila all'altra... chi vuole bere spilla e beve ». Anche questo paesaggio gastronomico, come quello fisico, sembra muoversi ed animarsi ad opera dello stesso Napoleone, questa volta — come un *assolo* emergente dal coro —, che ha fatto macellare « dodici vitelli » e, quasi in preda ad invasamento, « spezza costate, bistecche, taglia filetti e regala agli invitati » confusi e tripudianti in mezzo a « montagne di pagnottelle di prosciutto e formaggio ».

Se si tiene conto che questa animatissima scena è raccontata da Isidoro — il *candido* della commedia —, ci si spiega l'entusiasmo quasi ditirambico del suo parlato, prorompente dal disordinato, ma felice succedersi delle espressioni pressoché continuamente definite e ritmate da versi di varia cadenza: settenari (« Non ha badato a spese. / Geronta ci ha messo »; « ...Ha fatto macellare »; « regala agli invitati »); una grandinata di senari « capretto, pallastri, / salame, prosciutto... », « ...sei botti di vino... », « prosciutto e formaggio... », « ...costate, bistecche... »); quinari un po' rabberciati (« chi vuole bere, / spilla e beve ») per via della mancata elisione delle vocali, ma che, con lieve modifica del testo, potrebbero formare un ottonario (« chi vuol[e] bere, spilla e beve »), o accoppiati ad un settenario (« taglia filetti e regala agli invitati »). Senza dire del risvolto da strillone che si coglie nello stesso Isidoro e si definisce nell'invito — quasi *overture* della fervida e pittoresca rievocazione — da lui prima rivolto agli astanti perché si servano del ben di Dio messo a disposizione di tutti, invito ritmato inizialmente da un perfetto decasillabo (« se volete una bibita fresca ») e concluso con un endecasillabo tronco (« cioccolatini, biscotti, babà »).

Ma è nel finale dell'atto che quell'animazione esterna e le « cose » che la provocano, avvertite prima come suggestione lontana, poi nella rievocazione verbale di Isidoro, dominano con la loro greve ed opulenta presenza tutta la scena. Su quella specie di altare costruito con due vecchie sedie e un tavolone troneggia in tutto il suo fisico peso e la sua sanguigna materialità « *mezza vitella macellata di fresco* ». Lo stanzone è pieno di *frutta, galline, uova fresche, formaggi, salumi, oche, arance, limoni, bottiglie di spumante* — sempre quelle parole-chiave —, su cui, incitati da Geronta, si gettano a fare man bassa, con animalesca avidità, gli invitati, incuranti di ascoltare la fine del

brindisi. Ancora una volta la didascalia è significativamente illuminante nell'amara denuncia di un'umanità degradata ad un livello così basso e rozzo: « ...ma gli altri non stanno seguendo la fine del brindisi; gli altri sono febbrilmente occupati a strappare limoni e arance dai festoni, ad ammucchiare a terra, ognuno per conto suo, polli, galline, salami, formaggi ». Impossibile non notare la carica emotiva e, nel contempo, l'estrema, sprezzante distanza che Geronta pone tra sé e quella gente, riconoscibili nella iterazione (*gli altri ... gli altri*) che accompagna la ripresa espositiva dello spregevole e mortificante spettacolo. Così cala il sipario, con l'ennesima, ossessiva indicazione delle *cose da mangiare*, posta come emblematico sigillo di tutta la commedia e definita in quelle quattro parole (due animali e due prodotti animali), che formano, accoppiate a due a due — è un caso? — un anomalo distico di quinario e senario.

* * *

Il contratto è come percorso continuamente da fasci di luce, da brillii improvvisi emananti dal denaro, che, nella molteplice varietà delle sue denominazioni, costituisce la ragione fondamentale di tutta l'azione della commedia, lo stimolo insopprimibile che anima, in diverse gradazioni e con varia intensità, nonché con differenti esiti di successo — o di insuccesso —, i suoi personaggi. Pertanto i nomi che indicano il denaro e gli oggetti e i beni in generale che con esso possono essere acquistati, costituiscono un altro gruppo di parole-chiave ampiamente presenti in tutta la tessitura linguistica della commedia, cui, unitamente alle altre precedentemente esaminate, conferiscono quella particolare dimensione espressiva volta a evidenziare e a denunciare l'incontenibile brama di ricchezze degli uomini.

Assai abilmente Eduardo non fa oggetto di particolari indugi descrittivi questa grande realtà del denaro, che è invece avanzata e prepotentemente inserita nei discorsi e nelle azioni sì da costituire come un ideale filo rosso che lega tutte le scene. Un primo avvio è dato dalla « bella quantiera » su cui Geronta ordina di portare bottiglia e bicchieri perché si offra da bere ai visitatori che sono ricevuti nel primo atto; subito dopo il denaro e i beni rivelano la loro fitta presenza nella rievocazione delle ricchezze possedute dal padre di Geronta (« vasto appezzamento di terreno ... feudo ... proprietà ... castello ... sediolone dorato ... trono ... raccolto abbondante ... »), per meglio definirsi ed imporsi nella puntigliosa enumerazione di immense proprietà di immobili (« palazzi, terreni, ville, alberghi ») o di febbrili attività finanziarie,

indicate anche nei loro momenti sfavorevoli (« contributo ... realizzo ... affari sbagliati ... speculazioni ... interessi ... senza una lira »).

Questo ambiente morale caratterizzato dalla adorazione del dio denaro viene ancor meglio rilevato attraverso la enumerazione di grosse quantità di liquido o di titoli (« tengono miliardi ... tesori ... buoni del tesoro ... uno, due, cinque milioni ... pronti contanti ... tanti biglietti da mille uno sopra l'altro »), o, ancora, da azioni finalizzate al conseguimento, sia pure con sacrificio, di ingenti guadagni (« Mettesti i soldi da parte giorno per giorno ... come una formicola ... »), ovvero indicatrici di un opulento benessere beatamente goduto (« spendeva e spandeva come una gran signora »).

Ma è nel secondo atto che il tema del denaro, prima quasi esclusivamente trattato in chiave rievocativa, si cala prepotentemente nell'azione — come per il tema del mangiare, il che denuncia un impegno costruttivo assai sorvegliato da parte dell'autore —, animandola straordinariamente.

Nell'atmosfera tesa creata dalla disposizione testamentaria di Gaetano Trocina, il denaro, i beni, gli oggetti preziosi e le chiavi, gli scrigni, i bauli e le valigie che li custodiscono e li conservano sono intesi sempre in riferimento alle persone che vogliono prenderli per sé o toglierli agli altri, ed acquistano un movimento, per così dire, di immaginario andirivieni, che dinamizza irresistibilmente tutto lo svolgimento dell'azione segnata da scatti, ripulse, contestazioni, accuse, in un continuo succedersi dei più variati stati d'animo, determinati proprio da quell'andirivieni da capogiro di case, terre, denari e preziosi concupiti ardentemente da tutti. Così Carmeluccio rileva irosamente il pericolo e, secondo lui, l'ingiustizia che « il terzo dell'eredità *va a finire nelle mani di questo signore* (Giacomino) » ed imprime lui stesso uno zigzagante movimento — sollecitato e come coadiuvato anche da una battuta della madre sapientemente inserita nell'accesa contestazione che continua a fare della disposizione testamentaria — a quella girandola di milioni che paiono davvero passare da una mano all'altra: « E allora, come dici tu, Gaetano Trocina è uscito pazzo e ha lasciato i milioni *a te?*! Toglie i milioni *ai figli...* Silvia: *...e alla moglie.* Carmeluccio: E va bene... pure *alla moglie*, per darli *a te...* »; senza dire della direzione addirittura ... celeste in cui il denaro è, sia pure per assurdo, immaginato volare nell'acceso risentimento di Giacomino, tutto impegnato a sostenere — in un linguaggio per altro esso pure vivacizzato e mosso e segnato da tremende (quanto consuete nell'usuale gergo popolare) visioni di sventure, da giuramenti e attestazioni basate sul motivo degli *impossibilia* — il suo sacrosanto diritto a beneficiare del terzo dell'eredità del cugino: « Per quanto è vero che ci sta il vino in questo bicchiere e chi mi tenete davanti a voi 'all'erta', io posso giurare non solo sul morto che sta dentro, ma su tutti i camposanti del mondo, che da me non è stata

mai forzata la volontà di Gaetano né per il testamento, né per altre ragioni, se no la somma di denaro *che mi deve venire*, perché sta scritto nel testamento e *neanche il Padreterno me la può levare*, deve diventare cenere nelle mie mani e questo vino che sta in questo bicchiere un veleno potente che mi deve fulminare in questo momento ».

Come procede lo svolgimento dell'azione, così si intensifica la frequenza delle parole indicanti denaro, beni, oggetti ecc., l'uso delle quali si rivela sempre rigorosamente funzionale, specie per quel movimento cui le persone ora costringono le « cose », movimento che è dapprima ancora rievocato, ma assai coloritamente, nel racconto, fatto da Silvia, del cambiamento da lei operato degli indumenti buoni del morto e della sottrazione dei preziosi dal cadavere: « ...il vestito nuovo ... io 'ce' l'ho levato e l'ho conservato, come 'ci' ho messo una camicia più andante e 'ci' ho levato quella di seta..., 'ci' ho levato l'orologio d'oro, il braccialetto, la catena con le medaglie dei Santi che portava al collo, i due anelli di brillanti... Se Gaetano era vivo, *si faceva sfilare* gli anelli da me? » In questa battuta, per altro assai significativa anche per l'evidenza con cui è sottolineata la distaccata freddezza della moglie nella macabra operazione del saccheggio del cadavere (« 'ci' ho levato quella di seta perché certamente non doveva andare alla festa da ballo »), è come un diffuso brillio di ori e di preziosi, un incrociarsi di luci emananti da quegli oggetti intesi da Eduardo come il simbolo, carico di un incisivo potenziale espressivo, della materiale e disumana avidità cui neppure i più stretti e sacri legami riescono a porre freno.

Dopo l'aggiornamento della toilette del morto, l'attenzione si sposta ai mobili e alle cose custoditevi; il « parlato » di Silvia — è ancora lei a raccontare — si anima di più per l'accoppiamento costante delle parole-chiave ai verbi esprimenti l'azione del prendere, dell'aprire, del portare via, o, in riferimento alla non meno inquieta avarizia e bramosia del morto, del conservare e del chiudere a chiave; una specie di dialettica dinamica degli oggetti, svolgentesi a mo' di chiasmo: acquisiti e conservati gelosamente dal morto prima, ripresi — meglio, forse, predati — e nuovamente conservati dai familiari dopo: « Ma era *troppo geloso della roba sua*. Teneva tutti i mobili chiusi e portava un mazzo di chiavi nella tasca dei calzoni e *guai a chi si permetteva di toccarle*. Dopo che ho aggiustato 'a' lui sul letto... *ho preso il mazzo di chiavi e ho aperto i mobili* e insieme a Palmira *abbiamo preso tutto quello che c'era dentro e l'abbiamo portato in camera mia e pure il fucile ho portato sopra da me...* ». Ma se, come già rilevato, questa dinamica degli oggetti è svolta sinora in chiave rievocativa, verso la fine dell'atto essa diviene realtà presente che si coglie visivamente in quella specie di grot-

tesco balletto affannosamente mimato dai parenti del morto, preoccupati di rimettere tutto a posto come prima, nel caso che l'operazione « resurrezione » debba effettivamente avere esito positivo, e il « resuscitato », col caratterino che si ritrova, faccia sentire le sue pesanti rimostranze per il frettoloso saccheggio subito: « Ma se quello si alza e vede i mobili aperti — dichiara la moglie a Geronta che vorrebbe richiamare subito in vita Gaetano —, non trova più i vestiti, gli oggetti ... col carattere che tiene, invece di fare festa finisce a mazzate. » Così moglie e figli, sudati e affannati entrano ed escono da destra e da sinistra con quegli oggetti prima trafugati e nascosti ed ora nuovamente rimessi al loro posto, concludendo in un ideale circolo il ritmo dialettico del « portare via » e del « riporre a posto come prima ».

Ancora una volta, le parole-chiave, numerosissime, sono accoppiate ai verbi indicanti il particolare tipo di azione che si è rilevata, e rese più pregnanti nel significato dalla materialità del loro peso evidenziato nell'affannato scambio di battute degli interessati (« ... *prendere* la roba ... *ho portato* tutta la roba ... l'argenteria, i soldi li *ho nascosti* ... roba *pesante* ... valige ... pacchi ... come *pesa* questo fucile! E questa valigia? Figuriamoci quella più grande!... una *pesantissima* cassetta di ferro bullonato ... Questo *pesa* un quintale!... la *mettete sotto il letto* dov'è stata sempre ... L'armadio *s'è chiuso* e il mazzo di chiavi *l'ho messo a posto* ... Pure la cassetta *è stata messa a posto*... »).

L'insistenza con la quale Eduardo sottolinea la fisica pesantezza delle cose (*pesa ... pesa ... pesante ...*) maggiormente aggravata dalla impellente necessità di spostarle, mira ad evidenziare, per altro, la sostanziale inutilità di tanto affannarsi (il morto non resusciterà!) ed a contrapporvi, mentre il grottesco balletto si svolge, la vera « utilità » dell'apparente staticità di Geronta che, indifferente al tramestio che avviene intorno a lui, cattura la simpatia e la fiducia di Giacomino, premessa indispensabile all'ottimo affare che finirà per concludere.

Staticità apparente, dicevamo, quella di Geronta, ma piena di una forte carica di movimento nella pregnanza di due battute nelle quali fa rilevare al frastornato Giacomino il comportamento da predoni dei familiari del Trocina e la prospettiva di una ricchezza che nessuno, per legge, potrebbe ragionevolmente contendergli: « ...Hai lasciato che gli eredi svaligiassero la stanza, aprissero i mobili, nascondessero il denaro, i gioielli... senza intervenire, senza cercare di evitare l'abuso ». Si direbbe che Giacomino sia come esaltato da questa animatissima visione di violenta ladroneria esercitata ai suoi danni, poiché egli pure carica di improvvisa colorita animazione il suo linguaggio che nei riguardi di Geronta, pur visto sino a poco prima come