

The background of the cover is an impressionistic painting of a harbor scene. It features several boats on the water, with buildings visible on the shore in the distance. The color palette is dominated by blues, greys, and earthy tones, with some red and orange accents. The brushwork is visible and expressive.

Giuseppe Alvino

Il teatro di Remigio Zena

tra le carte inedite
del suo archivio

Novecento letterario italiano
Strumenti critici, filologici e bibliografici

Collana diretta da:

Andrea Aveto
(Università di Genova)

Marco Berisso
(Università di Genova)

Simona Morando
(Università di Genova)

Comitato Scientifico:

Franco Contorbia
(Università di Genova)

Gianfranca Lavezzi
(Università di Pavia)

Erminio Risso
(Genova)

Luigi Surdich
(Università di Genova)

Giuseppe Alvino

Il teatro di Remigio Zena

tra le carte inedite
del suo archivio



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



In copertina:

Pompeo Mariani, *La partenza della squadra inglese da Genova*, 1892,

Collezione privata, Genova. Courtesy Galleria Arte Casa (<https://www.galleria-artecasa.it/>)

«Signori e signore, se vogliamo assistere alla partenza della flotta inglese, essa sta uscendo dal golfo».

R. Zena, *Il battesimo*, 1892, p. 220.



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2021 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza

Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-111-7 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-112-4 (versione eBook)

Pubblicato a dicembre 2021

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>



Stampato presso il

Centro Stampa

Università degli Studi di Genova – Via Balbi 5, 16126 Genova

e-mail: centrostampa@unige.it

SOMMARIO

I - ZENA E IL TEATRO DEL SECONDO OTTOCENTO	9
1. <i>Autorialità, organizzazione, grande attore</i>	9
2. <i>Il teatro borghese</i>	15
3. <i>L'ambiente genovese</i>	19
4. <i>Le fonti di Zena tra gli scaffali del 'fondo Invrea'</i>	27
II - CENSIMENTO E DESCRIZIONE DEI MANOSCRITTI	35
III - I DRAMMI	71
1. <i>Fase I: 1864-1871. Tentativi dell'adolescenza</i> [<i>Una burla. L'incauta. Le rose di Matilde. Al cader delle foglie</i>]	71
2. <i>Fase II: 1872-1876. Amori difficili e tardoromanticismo</i> [<i>La barcarola (I). Quando Berta filava.!! Ricorditi di me che son la Pia. Irene (II). L'ombra (III)</i>]	79
3. <i>Fase III: 1876-1880. Drammi leggeri o comici</i> [<i>Gli indiscreti. Una corrispondenza da Parigi. I bagni di mare</i>]	87
4. <i>Fase IV: dal 1892. Decadenza, dramma borghese, misticismo: i drammi della maturità</i> [<i>Il battesimo. La prima volta. Ahasvero. La sentenza. Abbozzi di commedie</i>]	94
IV - COME LAVORAVA ZENA. UN RAGIONAMENTO FILOLOGICO	109
1. <i>Le fasi di scrittura documentate</i>	110
2. <i>L'idillio marinaresco</i>	118
3. <i>Una commedia degli anni Novanta: Il battesimo</i>	150
V - I TESTI	183
1. <i>I bagni di mare</i>	185
2. <i>Il battesimo</i>	200
3. <i>La prima volta</i>	222
BIBLIOGRAFIA	241
1. <i>Opere di Remigio Zena</i>	241
2. <i>Testi e studi</i>	241
INDICE DEGLI AUTORI CITATI	245

ZENA E IL TEATRO DEL SECONDO OTTOCENTO

Introdurre nella nostra storia letteraria le prove drammatiche di Remigio Zena (pseudonimo del marchese Gaspare Invrea, 1850-1917) non è impresa da pigliare a gabbo, per lo stato dei testi, tutto sommato dilettantistici, talora ripudiati e incompiuti, e per la complessità e la ricchezza artistica del contesto in cui l'autore si trovava a operare. La rapida panoramica che qui si propone non ha pretese di un'eshaustività già abbondantemente raggiunta nella corposa bibliografia sull'argomento.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il gusto teatrale era in continua e rapida evoluzione, anche sulla scorta dei contestuali eventi storico-politici. Sullo sfondo aleggiava infatti il «fantasma della rivoluzione sociale»¹, la cui eco ancora si avvertiva in tutta Europa dopo i moti del Quarantotto: le contingenze e la nuova disponibilità verso il reale portarono, nel rapporto tra produttore e consumatore, al passaggio da un «teatro *octroyé* [...] a un teatro costituzionale» che ridimensionava l'intervento dello stato, in un percorso «sincronico verso la democrazia politica»².

1. Autorialità, organizzazione, grande attore

La vera rivoluzione interessava l'organizzazione del sistema teatrale, che comportava una più profonda affermazione del ruolo sociale e artistico del drammaturgo, anche grazie all'importanza che il lavoro aveva nei nuovi valori borghesi: ormai la professione dell'autore teatrale era finalmente riconosciuta, dopo secoli di scetticismo rispetto ad altre forme artistiche. Se inizialmente molti scrittori provenivano dalla classe aristocratica e potevano permettersi il 'lusso' di scrivere commedie, sicuri di una sussistenza che poteva loro pervenire dalle rendite familiari, ora quella dell'autore teatrale era sentita come una professione, in alcuni casi particolarmente redditizia (si pensi a Ferravilla, Scarpetta e Bon). In questo modo fu tolto «il privilegio drammatico alla classe aristocratica»³: il nuovo autore poteva provenire anche da altre classi sociali, e in particolare dalla borghesia, che sarebbe presto diventata,

¹ FERRONE, *Introduzione*, p. vii.

² FERRONE, *Introduzione*, p. viii.

³ FERRONE, *Introduzione*, p. x.

con i suoi valori, le sue contraddizioni e le sue paure, anche la protagonista delle nuove commedie.

In termini concreti tutto questo era la conseguenza, ma anche la causa, di due eventi capitali nella storia del teatro italiano e tra loro strettamente legati: da un lato, il consolidamento del diritto d'autore, dall'altro la nascita della Società Italiana degli Autori.

Una prima legge (n. 2337 del 25 giugno 1865) aveva sì regolamentato i diritti delle 'opere d'ingegno', ma di fatto non era rispettata, in quanto i capocomici portavano sistematicamente in scena dei testi senza il consenso del drammaturgo che li aveva realizzati. La prima comparsa del diritto d'autore non aveva insomma comportato un decisivo aumento della dignità professionale dei commediografi, in quanto gli attori più in vista e le compagnie chiedevano loro un permesso ufficioso – e a titolo gratuito – di rappresentare i loro testi, o arrivavano a dichiarare il falso⁴. Per attendere un primo passo, per quanto non ancora pienamente soddisfacente, verso il riconoscimento della proprietà artistica, fu necessario attendere due leggi (rispettivamente del 1875 e del 1882) che regolamentarono meglio il rapporto tra autore e capocomico, stabilendo che per portare in scena un testo sarebbe stato necessario un permesso scritto dell'autore⁵. La vera svolta fu però la creazione, nel 1882, della già citata Società Italiana degli Autori (= SIA), che fece capillarmente rispettare la legge sul diritto d'autore: a tutti gli effetti si occupava di assicurarsi che gli autori potessero riscuotere le loro spettanze, laddove lo Stato aveva dimostrato di non essere capace di garantirlo. Il controllo divenne rigoroso soprattutto da quando, nel 1896, la SIA fu guidata da Marco Praga con una politica tesa a una strenua difesa degli autori, e in particolare di quelli italiani e dei loro testi, contro il dilagare dell'importazione delle commedie francesi, e contro alcuni provvedimenti del governo, che aveva abolito, fin dal 1867, ogni finanziamento pubblico ai teatri, «considerandoli alla stregua di una qualsiasi altra impresa commerciale»⁶, e per di più come bene di lusso⁷. Ancora, un altro ostacolo era costituito dalla censura: i testi teatrali, di più immediato impatto sul pubblico rispetto ad altri ambiti artistici, erano soggetti a un maggiore controllo su eventuali offese al re, alle istituzioni e alla religione, in linea con un principio particolarmente caro all'Italia (e, tra gli altri, a Crispi), cioè il ruolo didattico-morale

⁴ Sull'argomento, e sul ruolo della SIA, vd. ALONGE, *Teatro e spettacolo*, pp. 183-203.

⁵ Il provvedimento non impedì certo il crearsi di qualche malcontento e di un dibattito tra le parti interessate, per cui vd. PIAZZONI, *Il governo*, pp. 86-88. Sull'argomento, vd. anche CAVAGLIERI, *Trust teatrale diritto d'autore*: approfitto per ringraziare l'autrice per gli indispensabili consigli che hanno collaborato a migliorare i contenuti di questa introduzione.

⁶ FERRONE-SIMONCINI, *Il teatro*, p. 915.

⁷ Vd. PIAZZONI, *Il governo*, pp. 61-62.

dell'arte: in questo senso, attraverso il teatro lo Stato doveva rendersi educatore per i suoi cittadini e trasmettere i valori ritenuti opportuni; la stessa recitazione era vista come una pratica educativa⁸.

Sulla qualità degli spettacoli incideva l'organizzazione teatrale. Le compagnie si dividevano tradizionalmente in compagnie di prim'ordine, di second'ordine e di terz'ordine, cioè quelle attive localmente nei centri abitati più piccoli⁹: soprattutto per merito di queste ultime, la diffusione degli spettacoli teatrali era capillare su tutto il territorio italiano, e giungeva fino alle più sperdute località. Più in generale, le compagnie erano tutte nomadi: questo comportava loro enormi disagi, in quanto dovevano provvedere al trasporto dei costumi e del materiale scenico. Dal punto di vista dell'organizzazione interna, una compagnia poteva essere capocomicale o sociale: nel primo caso, il ruolo preminente spettava al capocomico, proprietario della compagnia stessa, che si occupava della gestione di ogni aspetto, da quello artistico a quello organizzativo ed economico: un esempio importante era quello della compagnia di Ferravilla, il cui teatro, privo di intenti educativi, ricavava copioni da *vaudeville* e *pochades* di importazione francese, forme collaudate che riscuotevano un enorme successo. Dall'altro lato, le compagnie sociali erano costituite da attori che partecipavano con una loro quota, diversa a seconda del ruolo ricoperto, e che avevano anche diritto, in base alla loro percentuale 'azionaria', agli utili della società. Soprattutto all'interno delle capocomicali, in generale molto più diffuse, gli attori venivano distinti, in maniera netta, in diversi ruoli ('primo attore' e 'prima attrice', 'brillante', 'promiscuo', 'attor giovane', 'caratterista', 'seconda donna'), a seconda delle personali inclinazioni recitative o, semplicemente, della loro personale fama. Le conseguenze erano principalmente due: da un lato, l'esistenza del ruolo implicava una più o meno marcata fedeltà, da parte dell'attore, a una figura in parte già preconstituita, impedendo un reale scavo psicologico nel personaggio; dall'altro lato, i confini tra i ruoli erano ben definiti, difficilmente superabili ed erano portatori di significati non solo artistici, ma anche gerarchici all'interno della compagnia: al primo attore e alla prima attrice spettava infatti una posizione di assoluto rilievo, anche dal punto di vista sociale.

L'immobilismo dei ruoli all'interno delle compagnie favoriva, in Italia, le fortune del teatro tradizionale, cioè quello del 'grande attore', per il quale l'intero spettacolo era incentrato su una sola figura, il cui interprete ritagliava per sé le parti migliori e le battute più ampie, modificandole secondo il proprio gusto: il risultato era che ogni attore, infatti, recitava per sé stesso, più che per l'economia dello spettacolo, perché più di questa gli interessava il successo personale.

⁸ Vd. PIAZZONI, *Il governo*, pp. 82-83.

⁹ Sull'organizzazione teatrale, si vedano ALONGE, *Teatro e spettacolo* e CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato*.

Questo aspetto comportò un ritardo nell'evoluzione della poetica teatrale italiana rispetto all'innovazione europea: contro la pratica grandattoriale si schierò infatti Zola, i cui interventi furono l'epicentro di un cambiamento che riguardò l'intera realtà francese. La sua principale pubblicazione sull'argomento fu *Le naturalisme au théâtre*, un'analisi sui vari tipi di spettacolo in cui veniva screditata la cosiddetta 'commedia a tesi' (quella, cioè, in cui un personaggio, scelto come *raisonneur*, si faceva portavoce dell'idea dell'autore), cui doveva preferirsi il 'dramma umano', che fosse più calzante alla reale vita moderna in tutti i suoi aspetti: l'innovazione prospettata nel saggio era molto profonda, e avrebbe investito anche l'intera prassi scenica e recitativa. Non era più ammissibile, infatti, che gli attori – e soprattutto il 'grande attore' – intervenissero a loro discrezione sul copione, estendendo le loro battute e modificando la personalità del personaggio per meglio mettersi in mostra: il teatro, per così dire, 'individuale' era ormai superato e non rispondeva più alla realtà della cultura e della società contemporanea, cui invece si sarebbe sposato meglio un teatro 'corale', il cui unico fine fosse l'unitarietà e la coerenza dello spettacolo, che sarebbe così diventato un più credibile specchio del vero. A questo fine sarebbe stata fondamentale la nascita delle prime regie: un regista avrebbe tenuto a bada le tendenze grandattoriali, e avrebbe tenuto ben presente una visione generale dei significati dell'opera, da perseguire con l'attenzione ai minimi dettagli scenici e di recitazione. Allo stesso scopo, infatti, si moltiplicarono le didascalie anche nei copioni, con i quali l'autore immaginava da subito una realizzazione scenica del suo testo e un suo maggiore controllo. Infine Zola individuò in *Spettri* di Ibsen, per quanto in realtà influenzata dal simbolismo, la concreta forma delle sue teorie naturalistiche¹⁰. Si prospettava, in conclusione, il passaggio da un teatro artigianale a «una tipologia appunto industriale, fondata sulla qualità del lavoro collettivo, sulla armonizzazione di un *team*», che meglio incarna, insieme con i suoi temi, il valore borghese del lavoro, a cui fa capo il regista, l'«unica figura dirigenziale, garante dell'assemblaggio del lavoro dei vari attori fra loro, ma anche del lavoro degli attori»¹¹.

Anche gli italiani, sempre «subordinati e ammirati debitori» delle correnti straniere¹², cominciarono a interessarsi al teatro straniero. Eppure, la drammaturgia italiana era pur sempre attenta a declinare le novità straniere secondo i tradizionali canoni morali e le maniere cui era abituata. Questo si tradusse nel fatto che i testi importati, in particolare quelli di Ibsen, subirono sempre forzature strutturali (da drammi corali, quali erano, divenivano drammi con tendenze individualistiche) e soprattutto morali e interpretative.

¹⁰ Vd. FERRONE-SIMONCINI, *Il teatro*, p. 920. Tra i primi a mettere in pratica i suggerimenti di Zola fu André Antoine, con l'istituzione del *Théâtre libre*.

¹¹ ALONGE, *Teatro e spettacolo*, p. 93.

¹² FERRONE-SIMONCINI, *Il teatro*, p. 911.

Il ritardo nell'innovazione delle scene italiane, come si diceva, era dovuto alla persistenza dei drammi del teatro del 'grande attore', che erano i più rappresentati¹³. Ma ciò che contava, più in generale, era la crescita del teatro sul territorio nazionale:

Il teatro [...] nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, copriva per intero il fabbisogno della popolazione italiana [...] un mercato culturale che in Italia era sicuramente il più fiorente: fra il 1870 e il 1890 erano aperti in Italia 1055 teatri ufficialmente censiti su 775 comuni, per una popolazione complessiva che oscillava tra i 29 e i 31 milioni di abitanti; a questi vanno aggiunti tutti gli edifici che non erano ufficialmente adibiti a teatro, ma in cui si rappresentavano commedie¹⁴.

Il gusto prevalente favoriva le compagnie mattatoriali e, tra i generi, la commedia, nettamente dominante per numero di rappresentazioni tanto da essere da qualcuno definita 'dittatoriale':

divenne il luogo prediletto in cui, su tutto il territorio della penisola, si potevano addestrare gli italiani a essere buoni cittadini, onesti padri di famiglia e individui morali. Dalla storia civile si passò così alla cronaca domestica, lasciate le barricate e i campi di battaglia ci si chiuse nel salotto¹⁵.

Tra gli altri generi, erano ben presenti il dramma *larmoyant*, storico, a tesi, brillante¹⁶; in netta caduta era invece la farsa, colpevole di non avere toni abbastanza alti e seri, non più quindi in linea con il nuovo pubblico, cui si addiceva meglio la

subordinazione della commedia alle ragioni della produttività ideologica richiesta dalla borghesia: il comico non poteva essere fine a se stesso o inutile, ma servire a scopi morali. [...] Al riso si preferì il sorriso¹⁷.

In particolare bisogna ricordare che attorno alla metà del secolo e alla proclamazione del Regno d'Italia avevano avuto molto successo il dramma sociale e il dramma storico, considerata «la forma perfettamente corrispondente in teatro alla democrazia liberale e repubblicana»¹⁸. Principale autore di questo momento, per così dire, moralizzante fu Paolo Ferrari: scrittore e poeta in versi martelliani, era considerato il poeta per la nazione.

¹³ Vd. URSO, *Ibsen in Italia*, p. 196.

¹⁴ URSO, *Ibsen in Italia*, p. 194.

¹⁵ FERRONE, *Introduzione*, p. xiii.

¹⁶ Vd. SOCRATE, *Commedia borghese*, pp. 36-48, dove compaiono delle precise statistiche sulla rappresentazione dei drammi in base al genere.

¹⁷ FERRONE, *Introduzione*, p. xv.

¹⁸ FERRONE, *Introduzione*, p. xxxii.

In particolare, viene ricordato per le sue commedie a tesi, in cui l'intento didattico morale era palesato con un'argomentazione del personaggio 'ragionatore': i commediografi 'a tesi' affrontavano temi come l'opportunità del duello (*Il duello* e *Il ridicolo* dello stesso Ferrari), o, con Giacometti, i diritti femminili, la libertà e il divorzio (*La donna*, *La morte civile*), con la presenza di *topoi* prestabiliti e in qualche modo cari alla società borghese, come l'opposizione tra città tentacolare e campagna idilliaca, o il peso del denaro.

Se in Francia, come detto, la concezione scenica si innovò profondamente, grazie alla nuova autorevolezza conferita alla regia, il cambiamento fu più lento in Italia, dove anzi il gusto per il teatro del 'grande attore' aveva favorito l'ascesa di tre interpreti, tre attori 'tenori'¹⁹, che assunsero a un enorme successo: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. In particolare la prima, vera e propria diva *ante litteram*, commissionava a Giacometti la stesura di drammi, specificando al drammaturgo molti dettagli, tra cui l'argomento e la rilevanza della parte destinata alla prima attrice: la stessa Ristori, ricevuto il copione, provvedeva a correggerlo per tagliare le altre parti e spostare il baricentro sul suo personaggio.

Nonostante questa arretratezza rispetto alle tendenze europee, Zola riconosceva alcuni cenni di evoluzione all'Italia e in particolare a Tommaso Salvini per la profondità delle sue interpretazioni, apprezzando che un attore italiano avesse finalmente smesso di cercare lo sguardo e la complicità della platea²⁰. I tempi stavano cambiando: un nuovo pubblico

in cerca di dignità e riconoscimenti ufficiali, contribuì a modificare il repertorio – attualizzato e reso più disponibile ad accogliere tematiche di tipo realistico e quotidiano –, l'organizzazione delle compagnie [...], e perfino la recitazione, più sensibile e attenta alla fedele interpretazione dei testi²¹.

Grazie anche alla presenza dei più importanti critici in materia drammatica, su tutti Dell'Ongaro e Capuana, in un «centro culturale» come Firenze²², fu particolarmente proficua la ricerca di una teorizzazione per un nuovo teatro: a partire dall'Unità d'Italia, insieme alla questione linguistica, sorse anche quella teatrale, e proprio dalla città toscana, considerata la depositaria della lingua italiana, ci si aspettava un modello nazionale anche per il teatro, da difendere contro la passiva importazione di drammi dalla Francia²³.

¹⁹ La definizione è di ALONGE, *Teatro e spettacolo*, p. 3.

²⁰ Vd. FERRONE-SIMONCINI, *Il teatro*, p. 927.

²¹ FERRONE-SIMONCINI, *Il teatro*, p. 911.

²² FERRONE, *Il teatro di Verga*, p. 33.

²³ Vd. FERRONE, *Il teatro di Verga*, p. 20.

Proprio Capuana si pose il problema dell'invecchiamento del teatro sociale, e auspicò un passaggio a una più moderna analisi del rapporto, più o meno conflittuale, tra le pulsioni individuali e l'utilità sociale, tra cuore e storia, sentimento universale e conciliazione con il lavoro, proponendo come obiettivo finale l'unico elemento che meritasse di essere portato in scena, cioè il 'vero'²⁴. Egli sosteneva inoltre che la vera lacuna del nostro teatro era da ricercarsi nella forma, più che nella sostanza e nei problemi etici: «il concetto non costituisce per sé medesimo il punto più rilevante in un'opera d'arte, perché rientra nel dominio della speculazione politica, filosofica, sociale»²⁵. La teorizzazione del critico non fu raccolta se non nell'immediato, ma accertava che la questione teatrale era ormai aperta, con una conseguente disponibilità allo sperimentalismo. Essa riguardava anche il teatro dialettale, il cui *target* era individuato nelle classi meno elevate: nonostante la declassificazione dello stesso Capuana, che lo riteneva inferiore perché di interesse troppo «locale, provinciale»²⁶, il genere raccoglieva non trascurabili adesioni, specie quando l'acclamata messa in scena di *Cavalleria rusticana* coincise con l'apice dell'incontro, sotto diversi aspetti, tra dialetto e lingua: particolarmente felice, nel testo verghiano, fu l'inedita unione dell'argomento, legato a classi sociali subalterne, a codici espressivi apparentemente non affini, cioè quelli tipici della società borghese. Volgeva così al termine l'«età dell'oro», per così dire, dell'era grandattoriale, e si apriva, in particolare con le figure di Eleonora Duse e di Ermete Zacconi, l'epoca del mattatore, che trasferiva le movenze fisiche tipiche del grande attore nella dizione delle battute²⁷. La recitazione diveniva più attenta al quotidiano e al testo e al suo senso, attenuando l'autonomia degli attori. La differenza con il passato riguardava in particolare il repertorio: il mattatore non era più un interprete tragico di memoria shakespeariana, ma la sua attenzione doveva rivolgersi alle più importanti novità teatrali: Ibsen, D'Annunzio, il teatro verista.

2. *Il teatro borghese*

Nella reprimenda di Capuana contro l'importazione di drammi francesi, lo scrittore notava che solo in parte quei testi potevano essere fruibili dall'*audience* italiana: la pur apprezzabile poetica del vero avrebbe potuto risultare indigesta, se quel vero non fosse stato declinato secondo un codice adattato a quella platea, non paragonabile a

²⁴ Vd. CAPUANA, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 26 ottobre 1866.

²⁵ CAPUANA, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 26 agosto 1867.

²⁶ CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, p. xxx.

²⁷ Vd. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, pp. 9-23.

quella d'oltralpe. Infatti, in Francia il *target* era la borghesia parigina, paradigmatica dell'intera società; l'Italia è invece frammentata in maniera più complessa, per le tante differenze tra le classi sociali e tra le regioni, ognuna con un suo immaginario e una sua lingua: questo rendeva impossibile una supina imitazione del teatro francese, perché non poteva esistere un teatro nazionale unitario assimilabile al modello. Nasceva così quella che Capuana chiamava «questione drammaturgica italiana»²⁸, che si sarebbe risolta con l'arrivo a un sicuro riferimento, individuato nelle caratteristiche del teatro borghese di origine francese, declinato per un nuovo pubblico. L'argomento più adatto per un teatro di compromesso, per così dire, tra varie tendenze sarebbe stato la sfera sentimentale, sempre universale ed eternamente attuale. Ma l'avvicinamento al gusto italiano doveva essere compiuto tramite l'intento didattico: l'arte non è ancora puro diletto, ma deve istruire lo spettatore ed educarlo a essere un buon cittadino, anche perché il teatro era visto come un'amplificatore degli ideali che avrebbero formato una nuova borghesia. La carica moralizzante doveva essere anzi evidente: il drammaturgo doveva comunicare il suo pensiero senza mediazioni, direttamente attraverso la voce dei suoi personaggi, proponendo agli spettatori soluzioni a dilemmi quotidiani in cui potevano immedesimarsi. Non era possibile infatti accettare l'indifferenza con cui i drammaturghi transalpini accoglievano le azioni, buone o cattive, dei loro protagonisti: la mancanza del giudizio, che in realtà era una precisa cifra artistica, era ritenuta da molta critica italiana – in particolare Dell'Ongaro, per cui il teatro doveva essere «bello, vero e morale»²⁹ quasi un pericolo per la morale comune. Si trattava dunque di armonizzare due quasi inconciliabili necessità, il vero e l'ideale: la vicinanza dei temi al pubblico borghese era la chiave attraverso cui era possibile rappresentare il vero di provenienza francese, unito ora alle sfere morale e patetico-sentimentale.

La borghesia in ascesa voleva ricevere, dopo la consacrazione sociale, anche quella letteraria; inizialmente aveva assolto a questa funzione, come si è visto, il dramma sociale, con la scelta di argomenti quotidiani, già noti a Augier, Dumas e Sardou, che spesso suggerivano il formarsi di un'autocoscienza di classe: da un lato la famiglia, l'adulterio, il divorzio; dall'altro il denaro, l'apologia del lavoro, il rapporto tra interesse e amore. In particolare, quest'ultimo tema costituiva il fulcro di molti drammi: per la borghesia il denaro assumeva un valore che all'aristocrazia era ignoto, e diveniva il primo motore delle azioni umane, con la conseguenza di una tensione tra la 'prosa' dell'interesse pratico e la 'poesia' dei sentimenti umani, tensione che nella normalità era ricomposta e

²⁸ CAPUANA, *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 13 novembre 1866. Seguo la citaz. riportata da FERRONE, *Il teatro di Verga*, pp. 44-45.

²⁹ Seguo la citaz. di FERRONE, *Il teatro di Verga*, p. 55 e n.

risolta a favore della prima. La famiglia, al centro dei cambiamenti sociali, è il luogo in cui questa crisi emerge. L'adulterio, che spesso ne mette a rischio l'unità e il significato, spesso è un fuoco di paglia: gli amanti hanno un ruolo minoritario – a volte neanche sono innamorati – e la relazione clandestina è infine accantonata grazie al senso del dovere o all'altruismo, che ristabilisce l'ordine familiare. Solitamente spetta alla donna provocare la crisi (così, come si vedrà, sarà anche per *Il battesimo* di Zena), ma sono sempre due le pulsioni che la caratterizzano, che la portano a desiderare allo stesso tempo

rottura e ricomposizione, raggiunta quest'ultima spesso sul finale quando, tra compromessi e catartici perdoni, la famiglia ritrova la sua funzione di garante della continuità biologica e della stabilità sociale³⁰.

Più in generale, nella vicenda raccontata in queste commedie, spesso ambientate nei salotti della classe ora egemone, venivano apparentemente messe in discussione le norme del buon senso borghese, per poi essere in realtà salvaguardate dallo scioglimento finale.

La nobiltà è comunque presente, ma con ruoli minori e con una connotazione negativa che appare evidente a partire da *I mariti* (1867), capolavoro di uno dei precursori del nuovo teatro: Achille Torelli mise per la prima volta a confronto nobiltà e borghesia, con il risultato che la seconda appariva nettamente in ascesa, perché aveva fatti propri dei valori a cui anche il nobile più squattrinato aveva sempre guardato con disprezzo, cioè il culto del lavoro, del guadagno, del sacrificio. Nella commedia, proprio grazie a questi valori e al senso pratico, il borghese Fabio, inizialmente non troppo gradito alla nobile e vanesia Emma, poco a poco riesce prima a farla ricredere e poi addirittura a ribaltare gli equilibri. La nobiltà è dipinta in totale decadenza non solo dall'argomento, ma anche dalla rappresentazione del degrado fisico (è il caso del duchino sempre sporco e malato de *I mariti*) e morale (come si vedrà in *Giacosa* con l'avvocato Arcieri di *Tristi amori*). Un altro elemento di novità nel teatro di Torelli è di tipo formale: *I mariti* è uno straordinario esempio di scrittura corale, in cui il messaggio dell'autore non è veicolato da un grande attore o da un unico *raisonneur*, ma dalla vicenda complessiva.

L'epoca più feconda del teatro borghese ebbe due centri principali. Oltre a Firenze, di cui si è già detto, Milano giocò un ruolo di grande rilevanza, soprattutto per la frequenza con cui quei drammi venivano rappresentati al teatro Manzoni: Francesca Socrate ha notato come sul finire del secolo il dramma borghese superò, nel numero di rappresentazioni, persino la *pochade*, il tipo di spettacolo che conosceva un predominio assoluto da più di un quindicennio³¹. Altri due dati interessanti sugli spettacoli andati in scena allo stesso teatro riguardano la nazionalità degli autori rappresentati

³⁰ SOCRATE, *Commedia borghese*, p. 52.

³¹ Vd. SOCRATE, *Commedia borghese*, pp. 38-39.

e i sottogeneri: per il primo aspetto, nell'ultimo quindicennio del XIX secolo è netta la prevalenza di italiani e francesi, ma le commedie borghesi erano quasi tutte italiane³²; per il secondo, si nota come il gusto del Manzoni, come altri teatri in Italia, fosse molto settoriale, in quanto la variabile dell'adulterio femminile era nettamente preferita a tutte le altre³³. I principali protagonisti di questa stagione del teatro si riconoscevano membri di un gruppo di autori animati da uno stesso intento artistico, anche attraverso una rete di citazioni reciproche: vale la pena menzionare almeno Gerolamo Rovetta, Camillo Antona-Traversi e soprattutto Giuseppe Giacosa e Marco Praga. Giacosa portò in scena *Tristi amori* (1887), uno dei testi capitali di questo genere. Sviluppando un tema già caro a Torelli, nel dramma venivano evidenziati tutti i limiti dei nobili, in questo caso i personaggi più meschini della vicenda, anche quando sembrano piegarsi alla logica del lavoro: il Conte Ettore è un ricattatore, suo figlio Fabrizio, che lavora come avvocato, è l'amante della moglie del suo benefattore. Causa scatenante dell'adulterio è il fatto che la relazione matrimoniale è sacrificata ai suoi pressanti impegni lavorativi: la donna si sente quindi inutile e la relazione extra-coniugale è consumata più per ripicca che per vero amore³⁴.

A pochi anni più tardi (1890) risale l'altra opera capitale del dramma borghese: *La moglie ideale* di Marco Praga studia l'abilità di Giulia – uno dei personaggi più riusciti del teatro italiano di quegli anni – nel destreggiarsi tra i ruoli di madre, moglie e amante. Il finale prevede lo scioglimento della relazione extra-coniugale e la completa ricomposizione dell'ordine, per cui Giulia, che non ha mai abbandonato il marito, decide infine di lasciare il suo amante, reo di aver scelto – in fin dei conti, come lei – la rassicurante soluzione di un buon matrimonio.

Una prima di successo fu anche quella del già citato adattamento teatrale di *Cavalleria rusticana* di Verga, che banalizzava gli aspetti sociali trattati nella novella a favore dei temi più apprezzati dal pubblico, cioè l'amore borghese, l'adulterio e il duello. Nel 1901 Verga scrisse la *Caccia al lupo* (su un triangolo amoroso nel mondo contadino) e la *Caccia alla volpe* (stesso tema, in ambiente mondano), ma non riuscì mai a ripetere il successo «delle Santuzze e delle Lole»³⁵, in cui si era realizzata quell'unione tra vero e ideale che fu poi ricercata anche da altri drammaturghi di argomento verista, come il napoletano Roberto Bracco.

³² Vd. SOCRATE, *Commedia borghese*, p. 47.

³³ Vd. SOCRATE, *Commedia borghese*, p. 46.

³⁴ Su Giacosa, vd. BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*.

³⁵ L'espressione, pur fuori contesto, è di Remigio Zena, che nel racconto *La cavalcata* dimostra di ricordare bene gli ormai celebri personaggi di *Cavalleria rusticana*, in quella che vorrebbe essere una citazione esplicita.

3. *L'ambiente genovese*

Sul tardi, quando dopo i dieci minuti soliti di riposo, il pubblico rientrava in teatro, raccomandò alle donne faccia franca, e usciti insieme dal caffè, se le spinse davanti, facendole bravamente passare sotto gli occhi dei portinai, confuse nella folla. Esse si trovarono dentro quasi senza accorgersene, ma in fondo e schiacciate dalla calca contro il muro. Dov'era andato a perdersi il barbone, che non lo vedevano più? Gomiti nei fianchi, piedi sui calli, urtoni da tutte le parti, e per giunta sotto il colonnato, da dove si vedevano delle schiene e nient'altro, senza neppure il piccolo conforto di godere il teatro coi palchi e i lumi, figurarsi la pantomima dei ragazzi, che la facevano giù bassa, proprio nel mezzo! Sentirono la musica, le battute di mani, gli oh e gli ah dei vicini, anzi la Bricicca, fra le altre cose, sentì un crac nel suo vestito, figlio unico di madre vedova, che le andò dritto al cuore. (R. Zena, *La bocca del lupo*, in Id., *Romanzi e racconti*, p. 208)

Nella breve panoramica fin qui proposta, si è notato che, per quanto fosse affollato il Doria descritto nella *Bocca del lupo*, non è certo Genova la città generalmente più citata come epicentro delle arti drammatiche: «è difficile sostenere che Genova, nel corso dell'Ottocento, sia una capitale del teatro. La città ligure non può competere con Torino, Firenze, Napoli, Milano, Roma»³⁶. Eppure, è una tappa obbligata per i più importanti *tour* teatrali e le sue sale sono caratterizzate da una notevole affluenza di pubblico. Si fonda un gruppo di intellettuali, tra cui spiccano D'Aste, Chiossone e Giacometti, concordi sulle stesse posizioni artistiche, tra cui un'intelligente reazione, tra emulazione e rifiuto, all'egemonia del teatro straniero, alle cui poetiche va unito un intento pedagogico e una nuova tensione morale: si tratta di un «laboratorio di produzione di testi che nell'insieme incidono profondamente nel delineare i tratti della drammaturgia nazionale»³⁷. Nonostante questo fervore artistico, dopo il Risorgimento il teatro genovese non riuscirà a seguire le più profonde tendenze della società, né le più moderne correnti artistiche, su tutte il verismo e il simbolismo, che difatti non troveranno grande risonanza.

La risposta della popolazione genovese alle proposte teatrali, come si diceva, era stata però del tutto positiva: le immediate conseguenze dell'interesse per le arti drammatiche si trovano innanzitutto nel proliferare di nuove sale e nel rinnovamento dei teatri storici, anche a margine di una più generale espansione urbanistica. Nel 1856 sarebbe inoltre nata l'Accademia filodrammatica nazionale, da un'idea di Enrico Barabino, Davide Uziel, Francesco Orsolini e Antonio Rolandi Ricci: essa rispondeva

³⁶ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 493.

³⁷ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 495.

«alle esigenze di fare teatro di tanti genovesi [...] mostrate pure nei secoli passati con la formazione di compagnie dilettantistiche e anche con le Accademie»³⁸.

Da quando, nel 1824, il Falcone era stato acquistato dai Savoia, destinato a diventare il teatro di corte³⁹, l'unico vero teatro genovese era il Sant'Agostino (il Vigne aveva un'importanza marginale): questo è un elemento di arretratezza, quindi, rispetto alle altre grandi città che avevano visto sorgere i loro più prestigiosi teatri nel corso del Settecento (Milano, Venezia, Napoli). Questa lacuna fu colmata proprio nel 1828, quando fu inaugurato il Carlo Felice, cui fu destinata la maggior parte degli spettacoli di opera lirica, togliendo così importanza al Sant'Agostino, al quale restò solo il teatro di prosa⁴⁰. Nel giro di pochi anni, tra il 1852 e il 1855, furono aperti il Colombo (nel 1852, inizialmente importante per gli spettacoli di prosa e musicali, fu poi riconvertito in teatro popolare, infine in teatro di marionette), l'Apollo (1853, inizialmente teatro drammatico, poi teatro popolare con la rappresentazione di farse e spettacoli di varietà), il Paganini (inaugurato, nel 1855, con il *Rigoletto*; è qui attestato un ciclo di «lezioni di recita» tenuto da Adelaide Ristori)⁴¹ e l'Andrea Doria (1855)⁴². Quest'ultimo, teatro della borghesia frequentato da compagnie famose, fu rinominato Politeama Regina Margherita nel 1884 dopo il passaggio di proprietà a Daniele Chiarella, il maggior impresario del teatro genovese del secondo Ottocento. Fondatore di attività imprenditoriali già da giovanissimo, fu l'artefice dell'acquisto del vecchio teatro Balilla e della sua riconversione nel Politeama Alfieri, dove

mette in opera la propria idea di programmazione teatrale che [...] caratterizza tutte le sale da lui gestite. La ricetta prevede: molta prosa, con frequente ricorso a compagnie e artisti "affezionati" (fra cui Ermete Novelli, Virginia Marini, Angelo Diligenti, Francesco Pasta ed Edoardo Ferravilla), [...] molta operetta e varietà, gestiti con la medesima politica della fedeltà alla ditta Chiarella e dello scambio con Torino; saltuariamente anche opera lirica (in allestimenti ridotti), circhi equestri, compagnie acrobatiche e la più varia varietà. Per non annoiare il pubblico, Chiarella segue spesso

³⁸ BOTTARO-PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, I p. 135.

³⁹ In seguito, il teatro fu affidato all'Accademia filodrammatica, ma, ormai in declino, sarebbe stato definitivamente spostato al Sant'Agostino nel 1890. Sulla storia del Falcone, vd. BOTTARO-PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, I pp. 35-48.

⁴⁰ Sulla storia del Carlo Felice, vd. MONLEONE, *Storia di un teatro: il Carlo Felice*, e BOTTARO-PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, I pp. 104-20 e 129-30.

⁴¹ Vd. «Monitore dei Teatri», 13 dicembre 1878.

⁴² Vd. VIGESI, *Compagnie drammatiche*, pp. 56-57; RAGAZZI, *Teatri storici in Liguria*, p. 189. Notizie storiche e dettagliate sui vari teatri sono in BOTTARO-PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, I pp. 35-92, 175-246.

la formula dell'alternanza, scritturando ora una compagnia comica, ora una di operette ed evitando quindi che lo stesso genere sia dato due stagioni di fila⁴³.

Anche grazie alla costruzione di altre sale cittadine, «diventa a lungo una sorta di monopolista dello spettacolo a Genova (nel 1886 è persino impresario del Carlo Felice)»⁴⁴. Pur non essendo, inizialmente, un esperto di teatro, il suo fiuto lo condusse a portare a Genova le migliori novità teatrali, aiutando la città a tenere il passo dei principali centri italiani. Importanti cambiamenti furono apportati anche dalla curiosità artistica delle stesse compagnie, specialmente negli anni Novanta: un esempio per tutti è quello della compagnia De Santis-Della Guardia, che portarono Ibsen al Gustavo Modena di Sampierdarena⁴⁵.

La crescita dell'attenzione attorno al teatro a Genova è testimoniata anche dai periodici locali. Accanto alle riviste specializzate («Carmen», «Faust», «Mignon», «La varietà», «La platea», «Il Cigno», «L'amico degli artisti», «Liguria artistica»), l'interesse teatrale risuona sulla «Gazzetta di Genova», sul «Corriere Mercantile» e sul «Caffaro», dove le appendici in cui sporadicamente comparivano le recensioni alle rappresentazioni diventano ora rubriche fisse, alle quali collaborano anche gli stessi drammaturghi: la regolarità della presenza di articoli di ambito teatrale rende infatti indispensabile lo spoglio dei quotidiani per ogni studio sulle rappresentazioni drammatiche. Tra i cronisti, si distingue Domenico Botto «per la ragionata puntualità delle analisi»⁴⁶: appendicista per il «Corriere mercantile», diretto da Giovanni Papa, era contrario alla supina importazione dei drammi stranieri, eppure con lucidità notava che il protezionismo comportava una stagnazione e un'immobilità dannose per il nostro teatro.

Intorno all'Unità d'Italia la tipologia drammatica più frequente in città era la commedia di costume con intenti didattici. Il teatro è infatti visto anche a Genova come strumento per migliorare la società; il dramma storico e la tragedia, invece, i cui argomenti erano sentiti più lontani nel tempo e nello spazio, non potevano influenzare più di tanto le coscienze. Scrittore di drammi storici fu Ippolito D'Aste, i cui personaggi, nelle sue intenzioni, avrebbero dovuto esortare gli italiani alla riscossa contro lo straniero. Compose lavori per Tommaso Salvini e Gustavo Modena, con l'accortezza di adattare i protagonisti alle caratteristiche dei 'grandi attori' che

⁴³ Vd. CAVAGLIERI, *Daniele Chiarella*, la citaz. alle pp. 136-37.

⁴⁴ BOTTARO-PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, I p. 138.

⁴⁵ Il teatro Modena, inaugurato nel 1857, è oggetto della tesi di VIGESI, *Compagnie drammatiche*.

⁴⁶ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 503.

li interpretavano, e anche per questo la politica e la storia erano spesso colorate con vicende amorose. Una delle sue principali opere è *Spartaco* (1863), suggerita all'autore da Modena: scritta in endecasillabi, la storia del gladiatore ribelle era raccontata con stile magniloquente e aulico. Per Adelaide Ristori scrisse *Epicari e Nerone* (1863), in cui è protagonista una poetessa, imprigionata per l'accusa di aver tramato contro Nerone, che, dopo aver riconosciuto sua figlia, decide di morire pur di non tradire i congiurati: «D'Aste ormai sembra versare nell'involucro della tragedia con ambizioni politiche sempre più un contenuto di affetti privati»⁴⁷. La collaborazione con Salvini, da cui nacquero *Abimelech* (1859) e la trilogia *Sansone-I martiri-Mosè* (1861; 1863; 1866) comportò un ridimensionamento del sublime e un'inclinazione verso temi più borghesi. Altro dramma storico, pur più vicino, anche cronologicamente, alle vicende genovesi, era *Simonino Boccanegra* (1833) di Michele Giuseppe Canale: l'opera si proponeva di raccontare universalmente il passaggio dall'aristocrazia alla democrazia, ma in questo caso l'argomento non è appartenente al mondo classico, come era accaduto in D'Aste, ma collocato nella Genova del Trecento. Sulla storia ligure si spese anche Emanuele Celesia, che nel 1876 pubblicò *Paolo da Novi*, dramma in versi sulla rivolta genovese contro Luigi XII.

Nel panorama intellettuale genovese, una figura di spicco fu quella di David Chiossoni (1820-1873). Schierato contro il predominio delle importazioni di opere straniere, spesso considerate frivole, auspicava, nella prassi teatrale, una recitazione più naturale sulla scorta dei metodi di Gustavo Modena, che era stato peraltro suo committente. Tema caro all'autore è l'inconciliabilità di 'cuore e denaro', che possono trovare un qualche accordo e una coesistenza solo grazie a un *deus ex machina*, un *escamotage* noto al teatro, ma non certo alla vita reale, in cui i due valori continuano a essere incompatibili. Oggetto della sua osservazione sono i borghesi, liberi dalla vanità aristocratica ma non esenti da malesseri e insicurezze. In *Cuor di marinaio* (1857) e ne *La torre di Babele* (1862) l'orizzonte scelto è quello domestico: nel primo, la protagonista femminile si scontra con la sua famiglia e il falso valore dell'onore; nel secondo sono centrali i temi dell'infelicità dei matrimoni combinati e dei pregiudizi. Il più popolare tra i drammaturghi genovesi fu senza dubbio Paolo Giacometti, la cui opera principale è la già citata *La morte civile*, ma vale la pena menzionare almeno un altro testo particolarmente riuscito quale *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1853), pensato per la Ristori: il personaggio della donna, dall'aspetto borghese, ha scelto di regnare ma sconta questa decisione con l'inibizione del suo amore per il conte di Essex, visto che non può e non vuole dividere il potere con nessuno.

⁴⁷ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 506.

Il matrimonio di Goldoni (1875), *Simon Boccanegra e Dina* (1858) sono i drammi in versi di Federigo Alizeri (1817-1882). La scelta di non ambientare la scena in epoca medievale rispondeva all'idea che la lontananza storica rischiava di appiattire sotto un solo tipo personaggi dai caratteri in realtà diversi. I drammi di Alizeri erano permeati da riflessioni personali sull'arte drammatica in Italia: obiettivi della sua polemica sono gli eccessi di istrionismo e la chimera del successo, che secondo l'autore era troppo spesso l'unica variabile che influenzasse le scelte artistiche degli autori. Inevitabilmente, però, le digressioni messe in scena comportavano una stagnazione della vicenda: l'intento, solo parzialmente realizzato, era quello di mettere in pratica la lezione alfieriana, che prevedeva pochi personaggi e un'azione semplificata ma rapida.

Di Anton Giulio Barrili (1836-1908), citatissimo dallo Zena di *Olympia*, si ricorda in particolare la commedia borghese *Lo zio Cesare* (1888), una «pittura d'ambiente, ritraendo una società immersa nei suoi riti mondani»⁴⁸, un dramma corale dal sapore nostalgico nei confronti degli antichi ideali ora assenti nei giovani. Il protagonista Cesare è richiamato in patria dal nipote Leo, che chiede il suo aiuto per conquistare Gabriella, figlia di un ex commilitone dello zio. La donna inizialmente non ricambia l'affetto perché vede in lui un freddo calcolatore, mentre è affascinata dal candido entusiasmo di Cesare, che però con lealtà rinuncia a lei, memore di un suo comportamento del passato.

Nella Genova di fine secolo lo sperimentalismo e le novità artistiche, come i fortunatissimi drammi di Ibsen e Giacosa, non attecchiscono: gli autori cercano allora una soluzione di compromesso tra vecchio e nuovo, e molti sono i «frutti fuori stagione»⁴⁹. Il fenomeno più importante sembra essere l'assenza della figura del drammaturgo di professione: i copioni sono appannaggio di letterati e romanzieri: è il caso di Giovanni Daneo (1824-1892), specializzato in narrativa, che scrisse testi teatrali, con il dichiarato intento, poi disatteso, di farli mettere in scena solo in casa sua. Tema prediletto è l'amore «avvolto in un'aura religiosa»⁵⁰, ma nel suo repertorio sono presenti anche temi politici e qualche prova comica. Ippolito Tito D'Aste (1844-1935), figlio d'arte, fu autore di romanzi e novelle, oltre a molti drammi, sentimentali e storici, che attirarono l'attenzione di attori importanti. Le donne si ribellano contro matrimoni non voluti, o cercano perdono per un adulterio (è il caso di *Vedovanza di cuore*, 1877); o ancora lasciano logorare una relazione extra-coniugale per il senso di colpa (come in *Vendetta postuma*, 1879). In questo stesso contesto si inserì anche

⁴⁸ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 530.

⁴⁹ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 531.

⁵⁰ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 531.

Remigio Zena, appartenente allo «stesso cenacolo di letterati»⁵¹ afferenti alla rivista «Frou-Frou», ambiente che descrisse accuratamente Edoardo Villa⁵²:

Ecco apparire nell'83 la rivista mensile *Frou-Frou*, «cronaca di sport e di letteratura», sorta nel mondo della più eletta nobiltà, proprio là dove certi moduli e certe teorie trovavano la maggiore opposizione e una scontata incompatibilità di interessi. [...] Rimane la singolarità d'una rivista nata in un ambiente piuttosto ozioso e scioperato, sorretta prima di tutto dall'amicizia e dai mezzi economici dei collaboratori e in secondo luogo da un gusto comune di scrivere [...]. L'impostazione non potrebbe essere più allegramente scapigliata [...]: alcuni giovani aristocratici – Cesare Imperiale di Sant'Angelo (Lanfranco Tartaro), Gaspare Invrea (Remigio Zena, Montetabor, O. Rabasta, A.G. de Cézans...), A. Emilio Spinola – e altri appartenenti alla grossa borghesia – Enrico Zunini (Arrigo di Comandino), Roberto Biscaretti (Topolino, Padron Rob), Cencio Poggi (Arrigozzo, Nanni Sagola), avv. Bonfiglio (il Duchino), il cap. Filippo Bonfiglio (the captain), il cap. Giuseppe Olivari – decidono di fondare una rivista di sport e letteratura. [...] Solo col Remigio Zena acquista una consistenza profonda, un significato umano di inquietante complessità. È appunto attraverso le pagine di questo scrittore che *Frou-Frou* assume un impegno polemico veristico-sociale.

Di Zunini, si ricorda soprattutto *Veronica Franco*, di ambientazione cinquecentesca, in cui un amore mondano si trasforma in un amore di tipo trascendente e cristiano. Imperiale scrisse la commedia borghese *Il giorno della scadenza*, sulla crisi del rapporto coniugale, in cui l'uomo rinuncia al tradimento «appena è minacciato di essere ripagato della stessa moneta»⁵³. Tra gli autori attivi alle immediate vicinanze del Novecento, va ricordato Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo, 1852-1906), citato da Zena in una redazione provvisoria de *Il battesimo*: oltre a essere stato autore di monologhi e commedie brillanti, in cui risaltavano la freddura e il *nonsense*, lavorò al «Caffaro», al «Fanfulla» e al «Capitan Fracassa», oltre a ricoprire la direzione de «Il Secolo XIX» dal 1897 alla morte.

Proprio i giornali, a causa del loro crescente interesse nei confronti del teatro, manifestato attraverso le rubriche fisse, solitamente costituiscono un utile mezzo per gli studi sulle rappresentazioni: Buonaccorsi nota che per Genova «lo spoglio dei giornali mostra che la categoria degli autori si infittisce notevolmente nell'ultimo trentennio dell'Ottocento»⁵⁴. L'anno teatrale aveva cinque stagioni: Carnevale

⁵¹ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 534. I drammi di Zena sono brevemente ricordati alle pp. 533-34.

⁵² Su «Frou-Frou», vd. VILLA, *Scapigliatura e verismo*, pp. 72-78, la citaz. alle pp. 73-76.

⁵³ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 534.

⁵⁴ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 534.

(dal 26 dicembre al giorno di carnevale), Quaresima, Primavera (da Pasqua al 30 giugno), Estate (dal 30 giugno al 15 settembre), Autunno (dal 15 settembre al 15 dicembre): nella città ligure la programmazione dei teatri nel corso delle varie stagioni è comunque «abbastanza rigida»⁵⁵, ferma restando la maggiore importanza di quella di Carnevale rispetto alle altre. Nei teatri di Genova erano inscenati testi di autori italiani e stranieri, sia moderni (Shakespeare) che contemporanei, nel loro momento di maggior fortuna (*Giacosa, Illica*) o di conclamata importanza (*Ferrari, Sardou*).

A questi importanti dati aggiungerei, allo scopo di presentare meglio Zena in un panorama teatrale che conosceva bene, uno spoglio dal «*Monitore dei Teatri*» negli anni dal 1877 al 1879, cioè alle porte del suo debutto teatrale con *I bagni di mare*⁵⁶.

Agnese (Felice Cavallotti) – Dramma «storico» in sei atti in versi

Aida (Giuseppe Verdi) – Opera lirica

Amleto (William Shakespeare) – Tragedia

Angelo della famiglia (Merello)

Augellin Belverde (Antonio Scalvini) – Adattamento musicale (di una fiaba di Carlo Gozzi)

Babbo cattivo (Musculus) – Commedia «patetica» in due atti⁵⁷

Bella elena

Bibi (Mario Leoni)

Borghesi

Carlino e Marietta (Giovanni Salvestri) – Dramma in due atti

Caro Stuart

Cause ed effetti

Conte di San Ronano (Nicola De Giosa)

Due dame (Paolo Ferrari) – Commedia in cinque atti

Elisabetta regina d'Inghilterra (Paolo Giacometti) – Dramma storico in cinque atti, con Adelaide Ristori

Ettore Fieramosca (Stanislao Morelli)

Faust (E. Taddei)

Fia del borgno (Mario Leoni)

Fourchambault (Émile Augier) – Commedia «di costume sui figli illegittimi» in cinque atti

⁵⁵ BOTTARO-PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, I p. 123.

⁵⁶ Nell'impossibilità di ricostruire le abitudini di Zena e le sue frequentazioni teatrali, si è pensato di allargare lo spoglio a tutte le opere di cui si attestata la rappresentazione nei teatri genovesi nel triennio indicato, indipendentemente dai generi, che ho indicato quando reperibili. L'elenco proposto è in ordine alfabetico per titoli.

⁵⁷ Rappresentata dalla compagnia Cuniberti e Milone, la commedia fu portata anche a Rio de Janeiro, come testimonia «O Globo», 1° ottobre 1881, dove la piccola Gemma Cuniberti è definita «a pequena Ristori», come accadeva in Italia, e a Buenos Aires («The Standard and River Plate News», 14 giugno 1881).

Fratello d'armi (Giuseppe Giacosa) – Dramma «storico» in versi – Compagnia Bellotti-Bon
I ricattatori in guanti gialli (Raffaello Raqueni) – Commedia
I tre moschettieri
Il bacio (Scherzo comico)
Il cagnolin d' madama – Commedia
Il conte di Montecristo
L'istruzione obbligatoria (Carrera)
L'Odio (Victorien Sardou) – Dramma «politico» in 5 atti⁵⁸
La capanna dello zio Tom
La donna romantica
La figlia di Madama Angot (Bruto[?] Bocci) – Opéra-comique in 3 atti (trad. it. dell'opera di C. Lecocq)
La ricerca della vocazione (Gaetano Corsi) – Commedia
La signora Caverlet (Émile Augier) – Commedia «di costume sul divorzio» in quattro atti
Le colpe dei padri (Ippolito Tito D'Aste) – Commedia in quattro atti
Le due orfanelle – Dramma
Marascò (Achille Ugo Del Giudice) – Commedia in cinque atti in prosa
Maria Antonietta (Paolo Giacometti) – Dramma storico in cinque atti; con Adelaide Ristori
Matrimonio di Figaro – Opera lirica
Mefistofele (Arrigo Boito) – Opera lirica
Nabucco (Giuseppe Verdi) – Opera lirica
Norma (Vincenzo Bellini) – Opera lirica
Otello (William Shakespeare) – Tragedia, interpretata da T. Salvini
Papà Martin (Antonio Ghislanzoni) – Opera lirica
Signora delle camelie
Speroni d'oro (Leopoldo Marengo) – Dramma in tre atti ed un prologo
Trovatore (Giuseppe Verdi) – Opera lirica
Una fortuna in prigione (Jean-François Bayard, Charles Lafont) – Commedia in due atti
Una lacuna del codice penale (C. Senatori) – Dramma in cinque atti
Vittima dell'orgoglio (Letizia Bignami) – Commedia in sei atti

Tra le compagnie protagoniste degli spettacoli appena citati, vale la pena di menzionare almeno quelle di Paladini, Ferravilla, Milone, Pedretti-Artale, Salvini. Al netto dei titoli su cui non è stato possibile reperire ulteriori informazioni, si nota come siano ben rappresentati nell'elenco moltissimi generi teatrali, dalla commedia borghese all'opera lirica, dal dramma storico alla tragedia. Il contesto in cui Zena viene a operare è già molto vivace e si presta anche ai drammaturghi emergenti come il giovane Invrea.

⁵⁸ Il dramma è del 1874, eppure è «nuovo per Genova» (dal «Monitore dei teatri», 19 luglio 1878).

4. *Le fonti di Zena tra gli scaffali del 'fondo Invrea'*

La breve contestualizzazione che si è qui presentata non è certo sufficiente a ricostruire nei dettagli il mondo artistico con cui il drammaturgo doveva confrontarsi. Eppure si può affermare che in qualche modo molti degli illustri predecessori sopra menzionati costituiscono, seppur in piccolo, una fonte per il teatro di Zena. Sarebbe molto più difficile affermare questo se non avessimo a disposizione i libri che l'autore, già anziano, donò alla Società Ligure di Storia Patria, che oggi ne conserva anche gli autografi. Il 'fondo Zena' (o 'fondo Invrea') della biblioteca della società costituisce in effetti un'importante testimonianza sui volumi che l'autore possedeva, e soprattutto offre delle conferme nell'individuazione delle fonti cui il marchese poté attingere. Grazie all'esautivo saggio di Stefano Gardini, cui senz'altro si rinvia⁵⁹, la storia di questi libri è stata ricostruita ed è stata restituita una precisa descrizione archivistica del fondo. Può essere interessante però analizzarlo brevemente da un punto di vista letterario, alla luce dello studio sui drammi e su altri testi di Zena, e a partire dalla sua formazione. Per cominciare, si può riproporre l'utile questione che si era posto Gardini:

Di che biblioteca si tratta? Si tratta della biblioteca di Gaspare Invrea o di Remigio Zena? Al di là del voluto paradosso è semplice rispondere al quesito: la modestissima presenza di testi riconducibili all'attività professionale del magistrato Gaspare Invrea a fronte di una valanga di edizioni di opere narrative, poetiche, drammatiche (tra i quali un posto non secondario è costituito dai libretti d'opera) affiancate a una saggistica filosofica e teologica con interessanti aperture verso l'occultismo ci conforta sul fatto che il vero autore della biblioteca sia indubbiamente il poeta, il narratore, il drammaturgo Remigio Zena⁶⁰.

La biblioteca dell'autore è, in generale, formata da materiale eterogeneo, dalla trattatistica alle raccolte di periodici di vario genere. È però evidente la vocazione tutta letteraria del fondo Invrea: non solo i volumi che potrebbero essere stati le fonti ispiratrici dello scrittore (raccolte di poesie, opere teatrali e romanzi, l'*opera omnia* di diversi autori italiani e francesi dell'Ottocento), ma anche una serie di trattati e di saggi che possono costituire un vero avantesto su cui fondare la riflessione teorica alla base della poetica di Zena.

Allo spoglio dei titoli, si nota subito che quelli francesi superano in quantità quelli italiani. In francese Invrea leggeva i classici di cultura sassone, se si pensa alle diverse

⁵⁹ GARDINI, *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*, pp. 127-46.

⁶⁰ GARDINI, *La biblioteca*, p. 137.

traduzioni francesi di opere di Goethe (segnatura A.5.6.06, 07 e 17), e persino quelli latini come Ovidio (G.1.3.15). Ma soprattutto, anche per Zena quella d'oltralpe è senza dubbio la lingua di cultura, come si evince dalla quantità di romanzi, commedie e poesie di celebri scrittori: i più presenti sono Augier, Baudelaire, Champfleury, Gautier, Meilhac, Sardou, Scribe, e più di tutti De Goucourt (13 volumi), Dumas *fiis* (13), Hugo (10) e Sainte-Beuve (9). Le riviste possedute sono quasi tutte francesi (fa eccezione, ovviamente, «Frou-Frou»): «La plume», «La revue de Paris» e «Mercure de France» sono i periodici più rappresentati nel fondo Zena. Un ruolo importante ha la saggistica: immancabile, quella di Zola, che annovera sei titoli, tra cui vanno menzionati almeno *Nos auteurs dramatiques* e *Le naturalisme au théâtre* (G.1.1.11 e 09) per l'interesse teatrale, che è anche interesse per il naturalismo a cui Zena certo attinse, oltre a Verga, nelle sue prose veriste (*Le anime semplici* e *La bocca del lupo*). Ma i saggi della biblioteca non sono solo letterari: oltre alla *Bisca di Montecarlo*, di cui si dirà qualcosa nel paragrafo seguente, sono notevoli i tanti saggi sulla Bibbia e sull'organizzazione ecclesiastica, che sembrano rispecchiare gli interessi del giovane Invrea, soprattutto se si pensa che, da zuavo pontificio, possedesse *Les soldats du pape* (A.6.5.02), un libro pubblicato infatti nel 1868, cioè proprio durante il suo periodo romano. La biblioteca documenta anche gli studi giuridici di Zena, con i codici civile e penale (G.1.4.79) e diverse altre pubblicazioni.

Uscendo dalla saggistica, mi pare opportuno indirizzarsi a questo punto su Edgar Allan Poe come principale modello delle *Quattro storie dell'altro mondo*, visto che il fondo ne conserva due volumi, quelli delle *Histoires extraordinaires*, nella traduzione francese – anche in questo caso – di Baudelaire; non compaiono invece lavori di Hoffmann, che pure fu una fonte quasi certa per la raccolta, o almeno per *L'invitata* (si pensi ad esempio alle tante somiglianze tra Alma e l'Olimpia de *L'orco insabbia*).

Allo stesso modo, meraviglia che nella biblioteca dell'autore de *Il battesimo* e *La prima volta* (qui riportati ai §§ V.2. e V.3) siano assenti drammi come *Tristi amori* di Giacosa (di cui figurano solo libretti operistici scritti con Illica) o *La moglie ideale* di Marco Praga, autore che non compare affatto nel fondo; un'altra assenza rumorosa mi pare quella del teatro genovese della generazione subito precedente, visto che mancano all'appello Chiossone, i D'Aste e soprattutto il celebre Giacometti; non manca invece un classico come *I mariti* di Torelli (G.1.4.16). Queste lacune, fatta salva l'integrità della trasmissione del fondo, sono tanto eloquenti da permettere di affermare che il più importante modello per le commedie di Zena è il teatro francese, e infatti la superiorità numerica di queste all'interno del fondo è schiacciante rispetto ai drammi italiani, ma non mancano le eccezioni: Paolo Ferrari, con ben 22 volumi, è uno degli autori più rappresentati nella biblioteca, e non deve trattarsi di un caso, se si guarda a qualche ripresa strutturale nel primo teatro

di Zena. Ne *Il cantoniere*, ad esempio, il ‘secondo finale’ ricorda lo sdoppiamento dei finali che si verifica in *Quando Berta filava.!!*, e si pensi anche ai tanti drammi in martelliani del celebre autore, che avrebbero potuto suggerire il metro di quella stessa commedia. Il genere del ‘proverbio’, presente nell’opera zeniana, sembra invece provenire da uno dei maggiori esponenti di quella tipologia di commedia, cioè Ferdinando Martini, di cui si conserva una copia di *Chi sa il giuoco non l’insegna* (in versi, segnata G.1.4.68), mentre è assente *Il peggio passo è quello dell’uscio*, la cui situazione scenica potrebbe essere ripresa nella giovanile – e ripudiata – *Una corrispondenza da Parigi*. Ma tra i libri del fondo si potrebbero celare anche i modelli delle opere più tarde e persino di quelle mai rappresentate, incompiute o solo abbozzate. Il pensiero va subito a *Le juif errant* di Scribe (G.1.2.23), una delle fonti principali di *Ahasvero*, il mistero in tre giornate sull’Ebreo errante, ma non vanno sottovalutati neanche gli italiani *Madama Butterfly* (G.1.4.24), la cui ambientazione estremo-orientale torna in uno degli abbozzi privi di titolo del ms. 31, e il *Nerone* di Pietro Cossa (G.1.4.36b) che offrì l’argomento all’abbozzo di *Simon Mago*, un dramma di cui Zena scrisse solo la trama e uno schema per la distribuzione in atti: i due protagonisti tornano, riuniti, anche nel *Nerone* di Boito, che, pur assente in biblioteca, Zena non poteva ignorare (di Boito, conservava una copia di *Otello*, *Falstaff*, *Amleto* e due del *Mefistofele*).

I drammi francesi, pur in maggioranza numerica, non sembrerebbero aver offerto spunti così precisi alle commedie che Zena scrisse o abbozzò: si è già detto del *Juif errant* di Scribe, un autore che affrontò anche temi cari al nostro come gli impedimenti amorosi e il duello, ma oltre a questo si può aggiungere solo *Il cembalo di Berta* (= *Le piano de Berthe*) di Barrière, eccezionalmente nella traduzione italiana di Scalvini (G.1.4.75) probabilmente ricordato in alcuni suoi punti dall’Invrea in diverse commedie degli anni Settanta di cui si dirà *suo loco* (*Le rose di Matilde*, *Quando Berta filava.!!*, *Gli indiscreti*). I drammaturghi francesi più presenti nel fondo sono per lo più esponenti del teatro borghese: gli esempi maggiori sono il *Théâtre complet* di Augier (G.1.2.29-32) e soprattutto nove drammi di Sardou, letto però in traduzione italiana, di cui si potrebbero menzionare almeno *I nostri buoni villici*, la cui ambientazione popolare poté essere una delle opere rivelatrici per l’Invrea de *L’ombra*, e *Serafina la devota*, per il nome della protagonista che fu ripreso dall’omonima novella zeniana rivista e raccolta nelle *Anime semplici*. Nessun altro legame stringente avvicina però l’opera teatrale in questione ai suoi altri libri francesi, neanche a quelli degli autori più amati, come Dumas *fils*, Labiche e il duo più presente in assoluto, Meilhac-Halévy: una delle più famose delle undici commedie del fondo è *Frou-Frou* (G.1.4.18), con un titolo che è lo stesso della rivista più rappresentativa dell’ambiente culturale genovese in cui Zena si formò.

4.1 I libri postillati

Dei libri del fondo Zena sono 51 quelli postillati, dall'autore o da suoi corrispondenti e amici. In buona parte, si parla di brevi note prive di importanza, quindi sarà il caso di trattare, in questa rapida indagine, dei volumi più cospicuamente chiosati e delle postille principali. Alcune di esse costituiscono una piccola finestra su alcuni aspetti della personalità dell'uomo e dello scrittore, come i suoi molteplici interessi: si parte dalle chiose di traduzione dal greco, nell'interlinea di una lirica di Dyonisios Solomos (*He Xanthoula*) citata nella *Grammatica della lingua greca moderna*⁶¹, in cui in alcuni casi compaiono anche appunti in alfabeto greco, o dai vocaboli apposti sul *Vocabolario dell'uso toscano* di Fanfani insieme a una nota bibliografica⁶², per arrivare alle conoscenze in ambito musicale, come attestato dalle note – o accordi – appuntati sul *Lohengrin* di Wagner. Sembra inoltre essere stata una vera e propria passione di Gaspare Invrea quella per la *roulette*: appartiene al fondo un saggio di Garcia, *La bisca di Montecarlo*⁶³, in cui i diversi capitoli espongono vari sistemi per aumentare le probabilità di vittoria: si tratta in assoluto del libro con più appunti della biblioteca dell'autore, tra calcoli numerici di vario tipo e riassunti delle strategie vincenti:

Eccellente sistema: giocare contemporaneamente e per circa cento numeri di seguito i sei ultimi e i quattro primi⁶⁴

Sistema: combinare il giuoco (quale è qui indicato) dei sei numeri con quello della dozzina⁶⁵ cui questi sei numeri appartengono: p. e. dal 31 al 36 e la 3^a dozzina

Lo stesso tipo di appunti compare in un manoscritto autografo dell'archivio, il 33, in cui, a f. 14v, compare «il disegno di un tavolo di roulette circondato da varie ipotesi di puntate e relativi calcoli di vincite e perdite»⁶⁶, evidentemente studiati proprio sul trattato di Garcia.

Altre postille, che si distendono in spazi più larghi, sono utilizzati per aggiungere dei versi: è il caso della *Chanson de gueux*⁶⁷, a cui vengono apposti versi in francese, e

⁶¹ Segnatura: G.1.3.44.

⁶² A.6.6.03.

⁶³ A.6.5.19.

⁶⁴ *Sei ultimi e quattro primi* sono ricalcati enfaticamente.

⁶⁵ Segue *in*, *canc.*

⁶⁶ BERISSO, *Dall'abbozzo al macrotesto*, p. 35.

⁶⁷ A.5.3.37.

di due opere di Arrigo Boito⁶⁸. Nell'*Amleto*, a una nota su una rappresentazione scenica («Prima edizione dell'«Amleto» dato al Carlo Felice di Genova nella Primavera del 1865 coi coniugi Tiberini», cui in altro inchiostro è aggiunto posteriormente, tra parentesi, «v. pag. 96») seguono alcuni versi manoscritti della tragedia. Nel *Mefistofele* è invece trascritto, su un foglio bianco del volume, un brano del terzo atto, senza varianti dall'originale boitiano:

Atto Terzo
 Faust e Margherita
 Lontano, lontano, lontano
 Sui flutti d'un ampio oceano
 Fra i roridi effluvi del mar,
 Fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,
 Il porto dell'intime calme,
 L'azzurra isoletta m'appar.

M'appare sul cielo sereno
 Ricinta d'un arcobaleno,
 Specchiante il sorriso del sol.
 La fuga dei liberi amanti
 Migranti, speranti, raggianti
 Dirige a quell'isola il vol.

Francesi sono invece i versi aggiunti da Zena alla *Chanson de gueux* di Richepin, che parrebbero tratti dalla *Chanson de Marie-des-Anges* dello stesso autore.

L'amore per l'ordine e per la sistemazione delle idee si rispecchia non solo nel modo di confezionare i manoscritti di bella copia, come si vedrà più avanti, ma anche in alcune postille strutturate, per così dire, a elenco. Un esempio lampante è la «Table», cioè un vero e proprio sommario scritto a mano con tanto di numeri di pagina, aggiunta a *Le réalisme* di Champfleury⁶⁹; e una simile operazione è applicata a ciascuno dei tre tomi delle opere metastasiane, in cui intere pagine bianche sono dedicate all'indice⁷⁰:

“D'ogni amator la fede...
Siroe pag. 121
 “O placido il mare...
Siroe pag. 124

⁶⁸ Entrambi segnati G.1.4.39.

⁶⁹ G.1.1.39.

⁷⁰ A.6.3.21-25.

“L’onda che mormora...

Siroe pag. 125

“Dal torrente che mina...

Siroe pag. 143 [...]

In un altro caso appare un elenco, che occupa ben sei pagine, di riviste italiane e francesi accompagnati da una data. La sua stesura deve essere avvenuta in più momenti, vista la compresenza di due diversi inchiostri (seppia e blu). Tra i periodici spiccano alcuni titoli di interesse teatrale («La Gazzetta Musicale – L’Arte Drammatica – La Gazzetta dei Teatri – Il Monitore dei Teatri – La Scena») nella sezione con inchiostro blu, che non comprende le date di fondazione e sembrerebbe, a giudicare dal sistema di scrittura usato, posteriore – e neanche di poco – alla sezione in inchiostro seppia. Un ultimo elenco è quello di operette e commedie inserito tra le pagine della *Grande-duchesse*⁷¹, con una lettera a introdurre ogni titolo (*O* forse sta per *Offenbach*):

- O - Les Brigands
- O - La Grande Duchesse
- O - Barbe Bleue
- O - La Périchole
- O - La Belle Hélène
- H - Le Petit Faust
- O - Orphée aux enfers
- H - Le joueur de flûte [...]

Una curiosa tendenza di Zena, nell’approccio con le opere altrui, è quella di aggiungere dei commenti somiglianti a possibili varianti testuali, se non ipotetiche correzioni, anche se è difficile individuarne lo scopo: si tratta forse solo di un esercizio di scrittura, per sé stesso. Così accade soprattutto nella sua copia della commedia *Il Duello* di Paolo Ferrari, pieno di chiose di questo tipo⁷²:

[*No, la storia è storia*] ›Pur troppo avete ragione!‹
Sirchj calcolò che [*voi altri restereste*] ›Il partito legitimista resterebbe sempre un partito utilizzabile da un ambizioso

⁷¹ G.1.4.12.

⁷² G.1.4.14. In corsivo si è segnalato il testo di Ferrari, tra ›uncinate rovesciate‹ la correzione di Zena. Le parentesi quadre sono aggiunte da Zena per racchiudere la sezione da sostituire o da eliminare.

Il postillatore inserisce inoltre parentesi quadre per cassare interi dialoghi. Lo stesso accade sulla *Colonia libera*, frutto del sodalizio Illica-Florida, in cui sono cancellate per intero, da un frego trasversale in lapis blu, le pp. 43-46, ma vengono anche aggiunti delle notazioni sulle rappresentazioni dello spettacolo («bis a Roma»; «bis in tutte le rappresent»); nell'altra copia dell'opera presente nella biblioteca una postilla invece annota sul frontespizio, ove figura solo Florida, il problema della sua paternità:

Edizione definitiva, corrispondente allo spartito per piano o canto, stampato da Casa G. Ricordi. Per una bizzarra picca, Illica dopo averne approvate e si può dir consigliate le modifiche, irritato da alcune critiche giornalistiche, si oppose al riconoscimento della sua paternità: sicché l'opera libretto recata con 2 papà, finì col restare senza papà P. Florida⁷³.

Altre correzioni vengono apportate su *A divina Comedia*, resa genovese di Angelico Federico Gazzo del poema dantesco, che renderebbero la traduzione in dialetto ben più libera rispetto all'originale, nonché incurante dei suoi aspetti metrici:

Chi éa vegniù da Tròja ›da Tròja vegniù‹
Ch'o l'è prinçipio e caxón d'ogni gioja? ›C'a dà letizia ao coeu e a l'un vellù?‹ (in marg. inf.)

L'interesse linguistico, che era stato già osservato soprattutto nelle chiose al *Vocabolario* di Fanfani, è testimoniato anche da alcune postille che, nell'ambito della pratica corretoria di Zena, intervengono sulla traduzione italiana de *I nostri buoni villici* di Sardou⁷⁴: la parola *sagra* è corretta da *fešta*, e sono sostituiti i nomi dei personaggi e una didascalia. Notevole è il fatto che due volumi teatrali di un drammaturgo importante come Sardou, in tutta la biblioteca (*Zampe di mosca*, oltre a quello citato), siano gli unici a recare una nota di possesso di Gaspare Invrea.

Chiudono la serie le postille autografe di corrispondenti e amici di Zena: si tratta sempre di dediche apposte sui volumi dai loro autori, tra cui un francese (Leon Hennique gli firma una dedica di *Un caractere e Poeuf*) e molti italiani, tra cui spiccano Filippo Tommaso Marinetti, su una copia di *Destruction* («à mon cher ami Remigio Zena à l'auteur de "Pellegrine" hommage d'une profonde admiration littéraire F.T. Marinetti») e Vittorio Pica, su *Arte aristocratica* («al marchese Gaspare Invrea affettuosamente Vittorio Pica»). Negli ultimi anni della sua vita, Zena era una figura di riferimento nell'ambiente letterario genovese: gli vengono offerti omaggi da

⁷³ Entrambe le copie sono segnate G.1.4.24.

⁷⁴ G.1.4.35.

scrittori liguri quali Alessandro Varaldo⁷⁵, Enrico Zunini, Francesco Pastonchi (nel 1905, *Sul limite dell'ombra*) e Nicolò Sardi (1914, *Varazze*). Il primo appone la sua dedica, piena di ammirazione, su *L'altalena* («a Remigio Zena oggi, orgoglioso della sua approvazione. Alessandro. 7 novembre 1915») e *Il medico delle anime* («a Remigio Zena con antica ammirazione e con nuovo affetto. Alessandro Varaldo. Genova 29-X-1915»); il secondo lo omaggia di una firma al suo *Veronica Franco* («Al caro amico e rivale più fortunato negli amori colla musa, Gaspare Invrea. L'Autore»). Altre dediche pervengono a Zena da C. Hanau (*Maria Egiziaca*) e G. Agnino (prefatore all'*Autobiografia* di Chiabrera). Chiude il quadro delle postille allotrie una nota, di mano di Pio Invrea, sul reperimento del volume *Liturgika* di Stroj⁷⁶.

⁷⁵ Su Varaldo, vd. FERRARO, *Muy señor nuestro Alessandro Varaldo*.

⁷⁶ A.6.2.01.

II

CENSIMENTO E DESCRIZIONE DEI MANOSCRITTI*

Dopo il successo editoriale degli anni Settanta del Novecento, dovuto soprattutto al recupero e agli studi di Edoardo Villa¹, il centenario dalla morte di Remigio Zena ha propiziato una rinascita dell'interesse per la sua opera: sono stati recentemente pubblicati gli Atti del convegno, tenutosi a Genova nell'ottobre 2017, su *Le scritture di Remigio Zena*²; la Società Ligure di Storia Patria, di cui fu socio e a cui furono affidate le carte manoscritte, ha da poco offerto la possibilità agli studiosi di accedere alla biblioteca e all'archivio dell'autore. La collaborazione tra la Società e l'Università di Genova ha portato, oltre all'organizzazione della giornata di studi, a una nuova attenzione anche filologica e archivistica sui manoscritti³, tra i quali non sono pochi quelli inediti. In particolare, è degna di nota una produzione teatrale piuttosto vasta e mai pubblicata, se si eccettuano la messa in scena di alcuni drammi e la stampa, nella non larghissima bibliografia di studi sull'autore, di *Ahasvero* e de *Il battesimo*, come si vedrà più avanti. I 25 manoscritti dell'archivio Zena di interesse teatrale contengono commedie e drammi, in prosa o in versi, a volte in più redazioni, oppure abbozzi, 'tele' e 'distribuzioni' in atti (per dirla con l'autore) di opere che, in alcuni casi, non avrebbe mai scritto o che comunque non sono reperibili. Non tutti risalgono al periodo giovanile di Zena: l'interesse per il teatro fu sì molto precoce, e i primi tentativi attestati sono degli anni Sessanta, quando l'autore non aveva ancora compiuto venti anni; ma non mancano esperimenti anche molto tardi, come il ms. 31, ad esempio, che parrebbe posteriore al 1904, o i numerosi esperimenti degli anni Novanta, forse i più riusciti. Dunque Zena si misurò con la scrittura teatrale per tutta la vita, pur con pause e diverse prove ripudiate e meno felici, anche per sua stessa ammissione: «Oh quanti tentativi sciocchi ed inutili!», annoterà nel 1881 sul 'vecchio' ms. 39; ma è senz'altro notevole la sua

* Questo capitolo è stato pubblicato in G. ALVINO, *Il teatro inedito di Remigio Zena: Censimento e descrizione dei manoscritti*, in «Studi di filologia italiana», 78 (2020), pp. 345-80, e si ripropone qui con qualche integrazione.

¹ Vd. almeno VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*; ZENA, *Verismo polemico e critico*; ID., *Romanzi e racconti*; e inoltre ID., *Tutte le poesie*.

² *Le scritture di Remigio Zena (1917-2017)*, a cura di S. VERDINO.

³ Vd. in particolare BERISSO, *Dall'abbozzo al macrotesto*, e GARDINI, *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*.

versatilità nella scelta dei generi, che spazia dalla commedia al melodramma e al dramma borghese, dalla 'farsa' all' 'idillio marinaresco'. Di notevole interesse sono i manoscritti di abbozzi e schemi, come il 30 o il già citato 31, che permettono di ricostruire il laboratorio dello scrittore nel percorso che porta un semplice abbozzo a divenire un'opera compiuta e poi messa in scena, vista anche la presenza di drammi che recano più redazioni (in qualche caso anche con cambiamento del titolo: lo stesso 'idillio', ad esempio, è intitolato nei vari mss. *Irene, L'ombra, La barcarola*), che consentono di stabilire in quale direzione Zena si muovesse quando rimetteva mano ai suoi lavori teatrali.

Per uno studio filologico sulle carte inedite dell'autore, il primo passo è dunque un censimento dettagliato, che si proporrà ora, dei manoscritti della produzione teatrale, che siano essi solo abbozzi, schemi o stesure complete⁴. Si procederà poi con l'analisi storico-letteraria di questi testi, per comprenderne le fonti e l'eventuale fortuna testuale e scenica, vista anche la rappresentazione di alcuni drammi nei teatri di Genova e Milano⁵; di pari passo, un esame filologico sui movimenti correttori e variantistici rintracciabili nei manoscritti, soprattutto per le opere con più redazioni, permetterà di entrare virtualmente nel laboratorio dello scrittore, per capire in che modo lavorasse ai suoi testi, passando da un primo schema alla stesura definitiva, da consegnare talvolta in pulito alle compagnie teatrali: come già dimostrato da Di Giovanna per altre opere, si potrà verificare in questo modo se anche per il teatro, con le sue correzioni e i suoi ripensamenti, Zena abbandonasse progressivamente un gusto letterario per abbracciarne un altro⁶. La ricerca riguarderà quei testi-campione che abbiano un particolare interesse metodologico, cioè quelli in triplice redazione, ma per farlo occorre partire dal censimento e dalla descrizione di tutti i 25 manoscritti teatrali.

La fisionomia di molti di essi non è lontana da quella recentemente descritta, per i testi poetici, da Marco Berisso: formati da fogli «che con la loro bizzarra apparenza oblunga caratterizzano come una vera e propria marca autoriale i manoscritti in bella del nostro»⁷. In effetti, Zena usa sempre dei fogli protocolli, poi ripiegati

⁴ Per la sezione teatrale, saranno dunque integrate le indagini di POGGI, *Gaspere Invrea*, e le utilissime schede archivistiche su tutti i manoscritti a cura di Stefano Gardini, che ringrazio molto per avermi inoltrato questo lavoro ancora non pubblicato.

⁵ A VIVALDI, *Remigio Zena*, si devono le prime, embrionali ricerche sul teatro di Zena, che documentarono anche la messa in scena di alcuni drammi (ad es., *Il battesimo*) grazie a un primo spoglio dei quotidiani coevi.

⁶ Vd. DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, partic. pp. 50-59.

⁷ BERISSO, *Dall'abbozzo al macrotesto*, p. 38.

longitudinalmente (probabilmente dall'autore stesso), che a volte sono semplicemente sovrapposti, con o senza una cucitura a filo, altre volte fascicolati e cuciti; nella maggior parte dei casi lo specchio scrittoria coincide con il mezzo foglio, ma in qualche caso si inserisce nell'intera pagina o entro le righe trasversali, quando presenti. Si segnala infine che alcuni mss. sono costituiti da semplici 'mezzi fogli' (piegati e poi tagliati lungo la piegatura) sovrapposti, sul cui *verso* è spesso presente una versione immediatamente anteriore a quella del *recto* corrispondente; talvolta si tratta di fogli provenienti da manoscritti di vecchie opere le cui parti bianche sono riutilizzate per scriverne di nuove, oppure di documenti di varia natura (ad esempio, vari fogli del ms. 31 sono per metà occupati da un documento di interesse politico-legale).

Le carte di Remigio Zena «sotto il numero identificativo 346 [...] sono trattate come un'unica entità a sua volta composta da 55 elementi subordinati caratterizzati in genere dal solo titolo»⁸, e ognuna delle 55 unità ha uno specifico numero sulla fascetta di cartone che ne tiene insieme i fogli. Ogni fascetta reca, oltre al numero, una scritta a matita di mano dell'archivista che ne indica il contenuto: la nota sarà trascritta, nel censimento che segue, tra parentesi quadre accanto alla segnatura, anche se non sempre la trascrizione è agevole visto che in qualche caso la scrittura è ormai evanita. La stessa mano ha inoltre numerato sul *recto* in alto a destra, ancora a matita, le pagine di molti dei manoscritti, tralasciando alcuni tra quelli che recassero una numerazione autografa o idiografa ordinata e coerente: sarà la numerazione d'archivio appena descritta, in ogni caso, quella considerata in questo studio, tranne nei rari manoscritti in cui non sia stata apposta (ma i ff. non numerati affatto sono quasi del tutto assenti). Per la conformazione dei manoscritti sopra accennata, nelle descrizioni qui proposte si sottointenderà, se non diversamente segnalato, che i fogli sono sovrapposti; non si indicherà quale sia il tipo di rigatura, che è sempre quella del moderno quaderno a righe, esclusi i pochi ff. con rigatura di computisteria a quadretti oblungi) e che i manoscritti sono ripiegati longitudinalmente.

Le schede dei manoscritti seguiranno uno schema appositamente pensato, che conterrà i seguenti campi:

Segnatura. Oltre alla segnatura del documento, si dà qui conto, tra parentesi quadre, di ogni indicazione riportata sulle fascette protettive.

Composizione. Si specifica se il manoscritto è composto da una o più unità (fascicoli rilegati, fogli sparsi, biglietti, buste).

Attribuzione. Si verifica se il manoscritto è autografo o non autografo.

⁸ GARDINI, *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*, p. 133n.

Formato. Si dà conto delle dimensioni del manoscritto, partendo dal formato dei fogli (adattato per semplicità ai moderni A4, di circa 300x200 mm, A5, di circa 150x100 ecc.), e passando poi all'esame dei fascicoli e alle eventuali cuciture.

mm. Lunghezza e larghezza del manoscritto, espressa in millimetri.

Datazione. La cronologia può essere esplicita, e quindi riportata tra caporali (es. «Genova 1876» f. 1r); oppure deve essere ricavata da dati che vengono dimostrati, pur brevemente, in questo campo. Per una datazione dei mss. che non rechino un anno di composizione ci si è avvalsi di tre tipi di indizi, in ordine di importanza: 1. elementi storici rievocati nel testo, da ritenersi *terminus post quem*; 2. forti somiglianze ed elementi in comune, specie dal punto di vista materiale e dei contenuti, con altri mss. datati; 3. evolversi della grafia dell'autore, per cui si registrano sicuri tratti peculiari, a parità di modulo corsivo/tondo, di quinquennio in quinquennio, come confermano i mss. datati.

Composto da ff. Computo totale dei fogli, a prescindere dal numero di unità che compongono il manoscritto: es. 30 (16+14).

Sistema di numerazione. In questo campo si segnalano tutte le eventuali particolarità e anomalie nella numerazione dei fogli, rispetto al sistema usato nella normale numerazione d'archivio (a matita, in alto a sinistra sul solo *recto*).

Fogli non numerati. Si indica l'eventuale presenza di fogli non numerati.

Contenuto in breve. Ai contenuti sono dedicati due campi per ogni scheda: un puntuale contenuto in breve, che si propone di sostituire l'indicazione della fascetta, e uno più completo, in cui le opere vengono divise in atti o, nei casi di atti unici, in scene. Nel primo, si indica semplicemente il titolo dell'opera e, se specificati dall'autore, il genere e l'eventuale divisione in atti: es. Commedia in tre atti *Gli indiscreti*; Idillio marinaresco in tre atti in versi *L'ombra*.

Scrittura. Si specifica se il manoscritto sia vergato solo sul *recto* (*r*), solo sul *verso* (*v*) o su entrambi (*r/v*).

Inchiostri. Si elencano tutti gli inchiostri utilizzati dall'autore nel manoscritto, al contempo segnalando l'eventuale utilizzo della matita o del lapis, oltre che della penna. Senza la pretesa di voler riconoscere tutti gli inchiostri usati da Zena, è possibile comunque individuare cinque tipologie di penne diverse, che aiutano se non altro a distinguere vari momenti nel processo correttivo: una penna nera a punta sottile (*a*), nera a punta media, con inchiostro più scuro (*b*), seppia (*c*), blu scuro (*d*), blu chiaro/blu vivo, con punta più o meno spessa (*e*); infine per i titoli spesso si alternano un inchiostro viola (*t1*) e uno rosso (*t2*). Molto frequente è l'uso di un lapis blu (quello rosso è meno utilizzato), soprattutto per le correzioni e per le cancellature a tratti trasversali, oltre che per la numerazione che l'autore appone per ordinare i suoi documenti.

Copertine. Assenza o presenza di copertine.

Contiene: Si tratta del secondo campo sul contenuto, analizzato in questo caso dal punto di vista della divisione in sezioni, generalmente in atti o, in caso di atto unico,

in scene. Il contenuto è tra “virgolette alte” se indicato esplicitamente dall’autore, tra «uncinate» se ricavabile solo dal contesto; esso è preceduto dall’indicazione dei fogli in cui è posto, e seguito dall’*incipit* e dall’*explicit* della sezione. Es.: f. 3r: “Scena II”, *inc.* «Il Dottore e detto»; *expl.* «entra in casa».

Misure limite dei fogli. Dà conto dell’eventuale differenza di dimensioni tra i vari fogli di un manoscritto, quando non omogenee. Si segnalano dunque il foglio (o i fogli) di dimensioni minime e massime o eventualmente di fogli con una dimensione irregolare rispetto al resto del documento.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Si tratta di un breve ma esaustivo resoconto delle correzioni, delle cancellature e delle postille, d’autore o meno, che intervengono sul testo principale. Ci si sofferma sulla loro frequenza, sulla loro posizione (interlineare, in riga, marginale) e sul loro inchiostro, in modo che sia possibile farsi un’idea, almeno basilare, della stratigrafia degli interventi.

Terminate le avvertenze, si procede ora con le descrizioni.

Segnatura. 17 – [“**La Sentenza**” (novella) inedita]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografe le ultime tre carte; probabilmente idiografe le restanti, con rarissime correzioni autografe.

Formato. A4, 44 fogli + 1 bifoglio + 1 mezzo foglio. I fogli non sono ripiegati.
mm. 310x210.

Datazione. 1896⁹, che si ricava dalla complessa tradizione extravagante attestata in ff. poi riutilizzati da altri mss.: di certo è anteriore al ms. 31 (1904-1912, vd. *infra*) che a f. 13r reca un passaggio dell’opera. La storia del ms. 17 è legata a quella del 32, che contiene una diversa versione dello stesso racconto, quest’ultima scritta in contemporanea al composito ms. 20, unico testimone del racconto *La febbre gialla*: infatti, nel 32, alcuni ff. riutilizzati da Zena contengono *La febbre gialla* (1v, 74v, 76v), e viceversa nel ms. 20 il f. 11v, il cui *recto* fu riutilizzato, è presente qualche rigo de *L’ultima cartuccia* proveniente dal 32, con la medesima numerazione. Per il 20, che reca anche un abbozzo de *La pantera* (31 dicembre 1895, secondo il ms. 14), si propone ora una datazione al 1895-96: i ff. 1 e 3 presentano la stessa filigrana presente in mss. datati al 1895¹⁰: a quel torno d’anni andrà ricondotto anche il resto del 20, perché il f. 6

⁹ Piuttosto congetturale, ma comunque valida, è l’opinione del curatore dell’edizione postuma (= R. ZENA, *L’ultima cartuccia*) secondo cui l’opera sarebbe da datarsi al 1895-96 (cfr. p. 11) sulla base del fatto che «dal 1892 al 1907 fu giudice a Milano presso il Tribunale Militare» (DI GIOVANNA, *Un altro frutto della sperimentazione zeniana*, p. 101), ma senza fornire prove sicure.

¹⁰ Ad es. nel ms. 14 de *La pantera*, oltre al 13 e al 30 (oltre al non datato 28), per cui vd. *infra*.

presenta sul *recto* un abbozzo de *La febbre gialla* e sul *verso* quello di un racconto di ambientazione africana presente anche sul filigranato f. 1 (= 1895). Tuttavia si dovrà forse spostare avanti di un anno la collocazione del ms., perché *La febbre gialla* è ispirato a fatti realmente accaduti risalenti al 1896¹¹. Tirando le somme di questo lungo chiarimento, i fogli de *La pantera* e del racconto di ambientazione africana, vergati sul finire del 1895, furono riutilizzati per gli abbozzi de *La febbre gialla*, che Zena scriveva nel 1896 insieme a *L'ultima cartuccia* (ms. 32): allo stesso anno va ricondotto anche il ms. 17, vista la consueta tempestività con cui l'autore rimette mano ai suoi testi¹².

Composto da ff. 47.

Sistema di numerazione. Numerazione d'autore a penna in alto a dx; per i tre ff. finali, numerazione d'archivio da '1' a '3'. Saranno qui indicate con numerazione progressiva fino a 47.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Racconto dialogato *La sentenza* (= *L'ultima cartuccia*, I redaz.); distribuzione in atti de *La sentenza*. È importante segnalare che il racconto dialogato era stato pensato in origine come dramma.

Scrittura. Sul solo *r* per i primi 44 ff.; sul *r/v* per gli ultimi 3 ff.

Inchiostri. Penna seppia (*c*) per l'intera prima sezione; penna nera a inchiostro scuro (*b*) per note nella prima sezione e per il testo della seconda sezione, alternata con la penna blu scuro (*d*) usata anche per le rare correzioni. Lapis blu per cancellature trasversali; matita per lunghi tratti trasversali posti verso il marg. sx di ogni f. della prima sezione.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "La Sentenza".

ff. 1-35: "I", *inc.* «- Accusato, alzatevi»; *expl.* «rinviata a domani mattina».

ff. 35-40: "II", *inc.* «- Sergente Faraone»; *expl.* «si ritira per deliberare».

ff. 40-44: "III", *inc.* «- Signori Giudici»; *expl.* «insufficienza di indizi. [segue *canc.* Remigio Zena]»¹³.

¹¹ Si tratta dell'epidemia che colse a Rio de Janeiro l'equipaggio dell'ariete torpediniere 'Lombardia' (vd. la relazione del sacerdote VARCHI, *Il missionario Salesiano*), che aveva raggiunto la città il 17 dicembre 1895, cui conseguì la morte del medico e scacchista Fermo Zannoni, pure più volte citato nel racconto. Il '96 è peraltro riportato come dato integrante del racconto ai ff. 6r e 12r.

¹² Notevole ad esempio il caso de *Il battesimo*: i primi abbozzi sono posteriori di qualche tempo all'aprile 1892: tra questa data e il 5 dicembre dello stesso anno, quando andò in scena, l'autore riscrive tre volte il dramma (vd. mss. 47, 48, 49). Un caso simile è *Ahasvero* (vd. mss. 30 e 50), mentre la stesura più 'dilatata', ma di datazione ben più alta, è quella di *Irene* (1872-76, vd. mss. 40, 42, 51).

¹³ A f. 44v la firma "March. G. Invrea".

f. 44: «commento autografo», *inc.* «Motto: 500 lire»; *expl.* «500 le piglio».

ff. 45r-47v: «distribuzione in atti, con commenti, de *La sentenza*, *inc.* «Atto Primo. In una casa»; *expl.* «ama un'altra».

f. 47r: «parte di lettera o racconto», *inc.* «cinquecento lire»; *expl.* «della più alta importanza».

Misure limite dei fogli. 310x105 (f. 47).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni molto rare nella prima sezione, posteriori alla stesura; diverse cancellature a tratti orizzontali. Gli interventi sono a penna nera a inchiostro scuro (*b*) o blu scuro (*d*). Nella seconda sezione le cancellature sono a lapis blu; a penna blu scuro sono aggiunti appunti e varianti, presumibilmente di poco posteriori alla stesura a penna nera. Il ms. 32, da cui fu esemplata la stampa del 1983, sembra ignorare le correzioni manoscritte di questa prima redazione: es. fatta fare] 32, elargita, *corr. su* fatta fare 17; che] 32, la quale, *corr. su* che 17; lupanare] 32, casa innominabile, *corr. su* lupanare 17¹⁴.

Segnatura. 24 – [Al cader delle foglie (Atto unico in versi endec.) (1875?) ripudiato.]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, mezzi fogli.

mm. 317x107.

Datazione. «Nervi 19 agosto 1881» appare in una nota posteriore alla stesura di almeno qualche anno (f. 17r); la data incompleta «14 luglio 187...» (f. 2r) potrebbe portare alla prima metà degli anni Settanta, se non subito dopo il 1871, poiché una simile nota è scritta nel ms. 39 con la stessa penna e nello stesso mese. Si può immaginare che nell'agosto '81 Zena avesse ripreso delle vecchie carte appartenenti a un periodo giovanile, per annotarle e trarne nuovi spunti.

Composto da ff. 17.

Sistema di numerazione. Numerazione d'autore in alto al centro, oltre a quella d'archivio.

¹⁴ Per non dilungarmi troppo su una questione che esula, in realtà, dal contenuto prettamente teatrale del ms., segnalo in nota che invece il 17 conosce e ingloba a testo alcune correzioni del 32. Tra i tanti esempi possibili, il seguente è più probante, in quanto la correzione è in rigo: mattino spariste insalutato hospite spariste 32] mattino insalutato hospite spariste 17 (entrambi con le sottolineature che Zena usa solitamente per latinismi e forestierismi). In attesa di una completa collazione dei due testimoni, revocherei dunque in dubbio la successione redazionale 17 > 32.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Atto unico *Al cader delle foglie* (II redazione).

Scrittura. Sul solo *r*, il *v* è vuoto o occupato da versioni precedenti cancellate.

Inchiostri. Penna nera a punta sottile (*a*), con cancellature a lapis blu e rosse (minoritarie). Una penna a punta spessa cancella o corregge alcuni passi (es. f. 1*r*).

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio “Al Cader delle Foglie (*a capo*) Rimembranze d’un Babbo”.

ff. 1-2: «Prologo», *inc.* «Perché scrivo? Non lo so»; *expl.* «la mia povera storia».

ff. 3-17*r*: «*Epigrafe*. Interlocutori.» «scena», *inc.* «Giorgio / (a Cecilia che raccoglie Fiori)»; *expl.* «v’amerà dell’amor mio».

f. 17*r*: «*Nota d’autore tarda, datata* Nervi 19 agosto 1881» *inc.* «Lavoro infelicissimo»; *expl.* «più lieti dei presenti».

Misure limite dei fogli. mm. 303 (f. 1*r*)-310 (f. 8*r*). Stesse dimensioni di larghezza.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni infrequenti, di poco posteriori alla stesura; varie cancellature. Con il lapis blu, rosso o a penna sono cancellate le pp. di cui viene proposta una redazione appena posteriore all’interno del ms.: sono cancellati, sul *v*, i ff. 2 [1*r*], 7 [6*r*, solo abbozzato], 9 [8*r*], 10 [da *Beati i primi*, cfr. ms. 36 f. 3*r*], 11 [*ibidem*: 10*v* e 11*v* provengono da uno stesso foglio, strappato a metà], 13 [12*r*], 17 [17*r*] (tra parentesi quadre, il f. in cui si legge la redazione immediatamente successiva). Distribuite variamente nel ms. le correzioni a penna nera corrente o appena più scura, per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, talora immediate e in riga (f. 12*r*); talora anche nel *r* intere parti sono cancellate a penna e/o lapis blu e rosso. Sono integrate a testo molte delle correzioni del ms. 37 (I redaz.), tra cui però non figurano importanti modifiche, come quella del nome del protagonista e l’eliminazione di due personaggi e della divisione in scene.

Segnatura. **26 – [Una corrispondenza da Parigi. Atto unico. Senza data. Ripudiato.]**

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, mezzi fogli.

mm. 311x106.

Datazione. La grafia lascia pensare in effetti alla seconda metà degli anni Settanta; di certo non può essere anteriore al 1877, in quanto nella ‘corrispondenza’ si leggono i nomi di tre opere pubblicate in quell’anno: *Marjolaine* di Lecocq, *Hetman* di Droulde, *Foire Saint Laurent* di Offenbach.

Composto da ff. 16.

Sistema di numerazione. Numerazione d'autore in alto al centro, oltre a quella d'archivio (che vi coincide perfettamente).

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Atto unico *Una corrispondenza da Parigi* (cfr. ms. 36).

Scrittura. Sul solo *r*, il *v* è vuoto o occupato da versioni precedenti cancellate.

Inchiostri. Penna nera a punta media con inchiostro scuro (*b*) ai ff. 1-2, penna blu scuro (*d*) ai ff. 3, 5, 6 e sul *verso* di alcuni ff., penna nera a punta sottile con inchiostro chiaro (*a*) ai ff. 4, 7-16 e sul *verso* di alcuni ff.; cancellature a lapis blu e rosso (minoritario).

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "Una corrispondenza da Parigi" (*segue sottotitolo cancellato*). "Ripudiato (*scritto sulla sinistra del marg. sup.*)".

ff. 1-16: *Una corrispondenza da Parigi, inc.* «Gabriella-Cesare / È notte»; *expl.* «traduzione del Figaro. / Fine».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, immediate o di poco posteriori alla stesura; varie cancellature. Con il lapis blu e rosso e a penna nera sono cancellate le pp. di cui viene proposta una redazione appena posteriore all'interno del ms.: sono cancellati, sul *v*, i ff. 1 [1*r*, solo abbozzato], 7 [4*r*], 8 [7*r*], 10 [9*r*], 13 [13*r*], 15 [15*r*] (tra parentesi quadre, il f. in cui si legge la redazione immediatamente successiva); altre sono versioni cancellate di altri mss., con altra numerazione: 7 (numerata 11), 3 (1), 4 (29). Distribuite variamente nel ms. le correzioni a penna nera (*b* e *a*) e blu scuro (*d*, più rare), per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, talora immediate e in riga (f. 2*r*).

Segnatura. **28** – [Varie stesure della sceneggiatura per un dramma lirico int. "Simon Mago"]

Composizione. Unità unica.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 2 fogli (provenienti da uno stesso bifoglio) + 4 bifogli, rigatura di computisteria.

mm. 273x220.

Datazione. 1895: La grafia rimanda indubitabilmente alla prima metà degli anni Novanta; il dato è confermato dalle filigrane con la scritta «EXTRA 1890 SUPER», sotto un grande grifone recante una corona e uno stemma crociato: la medesima filigrana è in due manoscritti datati 1895¹⁵.

¹⁵ La carta è la stessa de *L'invitata*, (ms. 13, datato 14 aprile 1895) e del bifoglio 19-20 dei primi abbozzi di *Ahasvero* (ms. 30, datato 16 luglio 1895).

Composto da ff. 10.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio; i primi due ff. sono rispettivamente numerati, sul v, "2" e "1".

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Abbozzi, appunti e trama del dramma lirico *Simon Mago*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna blu chiaro a punta sottile (*e*) ai ff. 1-2, 9-10; penna blu scuro (*d*), probabilmente di poco posteriore, ai ff. 1, 7, 9 per aggiunte, chiose e correzioni; penna blu chiaro a punta spessa ai ff. 3-8; penna seppia a punta media (*c*) per il titolo (f. 1) e le chiose di f. 7. Assolutamente minoritario il lapis blu, per alcuni asterischi.

Copertine. Non presenti.

Contiene: trama e appunti per *Il beato Panunzio* (dramma prob. abbandonato); trama e appunti (tre stesure) per il dramma *Simon Mago*.

f. 1r: frontespizio "Simon Mago".

ff. 1v-2v: "La vera storia del beato Disena ladrone, come fu rivelato al beato Panunzio eremita" <trama e appunti>, *inc.* «Il beato Panunzio»; *expl.* «del Natale». (*seguono righe in altra penna, cancellate*).

ff. 3r-4r: <trama di "Simon Mago", *inc.* «Atto Primo. A Corinto»; *expl.* «per terra».

f. 4v: "Personaggi" <e ambientazione>, *inc.* «Simon Mago»; *expl.* «Atto 4°. A Roma».

ff. 5r-9r a: <trama di "Simon Mago", *inc.* «Atto Primo. A Corinto (*canc.*)»; *expl.* «accesso di furore».

ff. 9r b-10v b: <trama di *Simon Mago*, *inc.* «Atto Primo. A Roma»; *expl.* «temerario e vile».

Misure limite dei fogli. mm. 216 (f. 1r).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, immediate; numerose cancellature. Distribuite in tutto il ms. le correzioni con la penna corrente (*e*, *d*, *c*), per lo più in riga a seguito di cancellature, più raramente interlineari; talora delle aggiunte sono poste nei marg. inf. e sup.

Segnatura. 30 – [Primi abbozzi di Ahasvero]

Composizione. Unità unica.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 3 bifogli + 1 foglio + 2 bifogli + 1 foglio + 2 bifogli + 2 fogli + 2 fogli a rigatura di computisteria¹⁶, più corti + 2 bifogli a righe blu + 2 fogli + 1 bifoglio a righe blu + mezzo foglio a righe blu, vuoto.

¹⁶ Si tratta del bifoglio con la filigrana del grifone (per cui cfr. la nota precedente).

mm. 310x210.

Datazione. 16 luglio [18]95 (f. 4r).

Composto da ff. 28 + 1 mezzo foglio vuoto.

Sistema di numerazione. Numerazione d'autore regolare, in alto, da f. 8 a f. 12, presente sul r/v, da "1" a "9" a lapis blu; altri ff. sono numerati sul *recto* irregolarmente: ff. 1, 5, 13 (numerati "1"), 3, 7, 15 ("2"). Regolare la numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Stesura dell'epilogo, prima stesura del prologo, stesura successiva del prologo, diversi abbozzi per la trama del Mistero in tre giornate *Ahasvero*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna blu scuro (*d*) ai ff. 1-7, 17-18; penna blu chiaro (*e*) ai ff. 8-12, 17, 19-28; penna blu a punta sottile ai ff. 13-15; penna seppia (*c*) per calcoli, alla rovescia, sul *verso* bianco di f. 26; matita per brevi annotazioni (forse della stessa mano della numerazione in alto a destra) a f. 16v (è bianco 16r) e per rare cancellature, lapis blu o rosso (minoritario) per rari segni di rinvio e per la numerazione d'autore.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

ff. 1-4r: "Epilogo" «di *Ahasvero*», *inc.* «La valle di Giosafat»; *expl.* «squillano sonore / Fine».

f. 4v: *Ahasvero*, parte della 3^a giornata¹⁷, *inc.* «patria mia»; *expl.* «il nostro amor».

ff. 5r-7v: "Prologo (secondo la 1^a maniera)"¹⁸, *inc.* «(a sipario calato)»; *expl.* «Fine del prologo (*segue parte dell'Epilogo, canc.*)».

ff. 8r-12r: "Ahasvero / Prologo" (schema), *inc.* «(a sipario calato)»; *expl.* «d'uno scheletro».

ff. 12v-15v: "Prologo", *inc.* «(a sipario calato)»; *expl.* «della Gloria. / Fine del prologo».

f. 16: *bianco*¹⁹.

f. 17: «Appunti per *Ahasvero*», *inc.* «chorus angelorum (*canc.*)»; *expl.* «del mio peccato».

ff. 18r-19r: «Appunti per *Ahasvero*», *inc.* «Casa di Mob»; *expl.* «Trombe del giudizio».

ff. 19v-20: «Trama di "Ahasvero / Mistero in quattro atti"», *inc.* «Atto Primo (o Prologo)»; *expl.* «tanto desiderato».

ff. 21-24: «Trama di "Ahasvero / Mistero in tre epoche"», *inc.* «Prologo»; *expl.* «Ahasvero spettatore».

¹⁷ Cfr. ms. 50, ff. 50-51r.

¹⁸ Il contenuto tra parentesi è agg. in marg. sup. a penna blu scuro.

¹⁹ Sul v è scritto a matita *Iselda / Tecla / Berta*.

ff. 25r-26r: «Trama di "Ahasvero", inc. «Prologo»; expl. «da Ahasvero».

f. 27r: *bianco*, con operazioni matematiche.

ff. 27r-28r: «Trama di "Ahasvero", inc. «Prologo»; expl. «La riforma a Worms».

Misure limite dei fogli. 270 (f. 19).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, immediate, minoritarie quelle apposte poco dopo la stesura; numerose cancellature. Distribuite in tutto il ms. le correzioni con la penna corrente (*d, e, c*; con penna diversa rispetto a quella corrente solo la nota di ripudio di una sezione, a penna blu scuro in marg. sup. a f. 5r), in riga o interlineari in corrispondenza di cancellature; talora delle aggiunte sono poste nei marg. inf. e sup. Presenti alcune cancellature a lapis blu con tratti trasversali (es. f. 7).

Segnatura. 31 – [Note, appunti e schemi di commedie]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 4 fogli + 3 bifogli + 1 bifoglio più corto con rigatura di computisteria + 1 foglio + 1 bifoglio + 2 fogli + 1 bifoglio.

mm. 310x210.

Datazione. 1904-1912. Al f. 8v si nomina “il marito di Grazia Deledda”: il matrimonio avvenne nel 1900²⁰. Al f. 4v, in una delle mezze pagine poi riutilizzate, si legge: “Ha fatto il giro dei giornali la notizia che l’On.le Guardasigilli, a seguito del voto della Camera Elettiva in ordine alla abolizione del tribunale supremo di guerra e marina, ha interpellato in proposito alcuni fra i più insigni Magistrati facienti [*sic*] parte della Corte di Cassazione di Roma”: la votazione avvenne attorno al 1904 (era stata discussa il 22 giugno)²¹, data che può essere considerata il *terminus post quem*. L’ultimo indizio, che potrebbe abbassare la datazione ancora di qualche anno, è costituito dalla trama de *Il cavallo* a (f. 13r), un probabile antenato, con altre forme e ambientazione, del racconto *La cavalcata* (ms. 15, datato 1912)²².

Composto da ff. 19.

²⁰ PELLEGRINO, *Deledda, Grazia*, Deledda poteva essere comunque nota a Zena solo dal 1890, data di pubblicazione del suo primo romanzo.

²¹ Cfr. *Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, tornata del 22 giugno 1904, pp. 14342-45, cui risale la discussione sulla soppressione del Tribunale. La proposta di legge risale alla fine del 1902 (vd. *Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, tornata del 4 dicembre 1902, p. 4287), mentre il decreto di presentazione è del 28 giugno 1903, anche se il dibattito sul Tribunale durava da una decina d’anni.

²² Pubblicato postumo nel volume R. ZENA, *Confessione postuma: quattro storie dell’altro mondo*, a cura di A. BRIGANTI, Torino, Einaudi, 1977.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio, oltre a diverse numerazioni d'autore con vari inchiostri: a lapis blu, "2" e "3" rispettivamente ai ff. 1v e 2r, "6" (3r), "1" (4v); a penna nera, in alto a sx "79" (13r); a penna blu chiaro "17" (13v).

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Appunti e abbozzi per le commedie *Il buon ladrone*, *Il cavallo*, *Il diavolo innamorato* (per lo più vergati su fogli già in parte utilizzati).

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Per i ff. 1-10 si alternano una penna color verde scuro (prevalente) e una nera; penna nero scuro a punta media, ff. 11-12; penna blu chiaro (e) ai ff. 13v (scritto alla rovescia), 15, 17v; penna blu scuro (d) ai ff. 16-19; penna seppia (c) ai ff. 14-15. Lapis blu e rosso (minoritario) per alcune cancellature.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "A Montecarlo";

ff. 1-6: <trama de *Il buon ladrone*>, inc. «Hall all'Hotel»; expl. «ha l'orecchio duro».

f. 7r: "La situazione madre della commedia *Il buon ladrone*", inc. «X. vedovo»; expl. «a portarmi via».

f. 7v: "Il buon ladrone. Nuova tela", inc. «Kostack gran governatore»; expl. «riscatto politico».

f. 8r: <trama de "Il buon ladrone", inc. «Tipo: G.B. Rocca»; expl. «e perde tutto».

f. 8v a: "Le nostre muse", inc. «Grazia Deledda»; expl. «giovine povero».

ff. 8v ab-9v: <trama de *Il buon ladrone*, inc. «La vedova Bianca»; expl. «Banca russa».

ff. 10r-11v: <personaggi, canc.; schema de *Il buon ladrone*, inc. «Montegiglio / Valentina»; expl. «Finiamo così (seguono righe canc.)»²³.

f. 12: "Tela" <de *Il buon ladrone*, inc. «Tornando dall'America»; expl. «nell'atto 2° siamo [...]»²⁴.

f. 13r: *L'ultima cartuccia*, parte del cap. IV, inc. «Del resto non m'importa»; expl. «Rosa di Crescenzo»²⁵.

f. 13r-15v: <Trama de "Il cavallo", inc. «1° X. racconta»; expl. «marito di Tien-ci».

f. 13v: parte del racconto *La febbre gialla*, inc. «altra lettera raccomandata»; expl. «non si può».

ff. 16-19: <trama e appunti per "Il diavolo innamorato", inc. «Siamo a Valladolid»; expl. «che amano Alvaro».

²³ Sembraerebbero vari tentativi di stesura di una trama dell'opera.

²⁴ Gran parte del f. resta bianco, la *tela* resta incompiuta.

²⁵ La metà bianca (l'inf.) del f. viene riutilizzata per la trama della commedia seguente.

f. 18r: “Ahasvero”, parte della 3^a giornata²⁶, *inc.* «Dalle torri annunciate»; *expl.* «battesimo del pianto».

Si segnala che i ff. contrassegnati da numerazione a lapis blu (vd. *supra*) contengono un documento legale (non autografo) scritto su metà foglio protocollo, le cui mezze facciate rimaste bianche vengono riutilizzate dall'autore per i contenuti di nostro interesse. È ravvisabile, inoltre, ai ff. 11-12, una filigrana recante la scritta “cartiera italiana Serravalle”.

Misure limite dei fogli. 279 (f. 11)-311 (f. 13).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni molto frequenti, di poco posteriori alla stesura; numerose cancellature. Le pp. numerate a lapis blu (vd. sopra) sono talora cancellate con tratti trasversali a lapis blu e rosso. Distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna corrente – se si esclude una breve aggiunta a penna nera (*b*) – per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, decisamente più rare quelle immediate e in rigo; non di rado l'autore usa i marg. sup. e inf. per aggiungere stringhe di testo; talora intere parti sono cancellate a lapis blu e rosso.

***Segnatura.* 34 – [Un pregiudizio. Tela e sceneggiatura per una Commedia in 4 atti]**

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 1 bifoglio.

mm. 206x302.

Datazione. La grafia fa propendere per la metà degli anni Ottanta.

Composto da ff. 2.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Tela e distribuzione in atti della commedia *Un pregiudizio*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna seppia (*c*).

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1r: frontespizio “Un pregiudizio [*a capo*] Commedia in atti.”; “Personaggi”;

f. 1: “Tela”, *inc.* «Rodolfo deve sposare Bianca»; *expl.* «l'onore è salvo».

ff. 1v-2r: “Distribuzione” *inc.* «Atto primo / Sala da ballo»; *expl.* «finisce».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

²⁶ Cfr. ms. 50, ff. 49-53r, con molte varianti.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni rare, immediate, in corrispondenza di cancellature a tratto orizzontale, con penna corrente, tutte in riga tranne una interlineare.

Segnatura. 35 – [I ladri. 1 atto drammatico interrotto alla scena 2^a – Argomento e sceneggiatura della Com. Il Battesimo]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 3 bifogli cuciti a filo.

mm. 312x210.

Datazione. 1892: la grafia rimanda alla fine degli anni Ottanta o all'inizio del decennio successivo. Il ms. deve essere stato vergato poco prima del ms. 47 contenente la I redaz. de *Il battesimo*: dirimente è la menzione, alle ultime righe di f. 8r, de *L'innocente* di D'Annunzio, pubblicato nell'aprile del 1892.

Composto da ff. 6.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Atto drammatico *I ladri* incompiuto; argomento e sceneggiatura della commedia *Il battesimo*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna blu chiaro (*e*) per testo e correzioni.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "I ladri [*a capo*] Notturmo drammatico in un atto"; "Personaggi".

ff. 1-3r: "Atto unico", *inc.* «Sacristia d'un piccolo santuario»; *expl.* «una lanterna e parte».

f. 3r: "Scena II", *inc.* «Giuliano poi Camilla»; *expl.* «non per amore ma».

f. 3r: «Note sceniche de *Il battesimo*», *inc.* «Scena 1 – Invitati, madrina»; *expl.* «la madrina e i detti».

ff. 3v-5r: «Argomento de "Il Battesimo", *inc.* «Il giorno del battesimo»; *expl.* «che io sono un plagiario».

ff. 5v-6: "Sceneggiatura", *inc.* «Scena 1^a. Descrizione dell'ambiente»; *expl.* «non c'è quanto di nuovo».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, contemporanee o di poco posteriori alla stesura; numerose cancellature. Distribuite in tutto il ms., particolarmente nella sezione dedicata a *Il Battesimo*, le correzioni e le aggiunte con penna corrente, poste indifferentemente in riga, in interlinea in corrispondenza di cancellature o nei margini laterali, sup. e inf.

Segnatura. 36 – [Beati i primi. Proverbio in 1 atto (incompiuto)]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 3 bifogli cuciti a filo.

mm. 308x208.

Datazione. La grafia rimanda ai primi anni Settanta, potrebbe trattarsi di un primo nucleo di ciò che sarà poi *Una corrispondenza da Parigi* (cfr. *supra* ms. 26, databile al 1877).

Composto da ff. 6.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Proverbio in un atto *Beati i primi*; frontespizio di *Date lilia*; appunti per *Godetevi la vita!*; appunti per *L'arpa*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna seppia (c) ai ff. 1-2, penna nera a punta media con inchiostro scuro (b) ai ff. 3-6 e per le correzioni e schizzi di disegni²⁷; lapis blu per schizzi di disegni.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "Beati i Primi [*a capo*] Proverbio in un atto / di / Olderico D'Eporedò. Personaggi Regina Ottavio Damiano. Atto Unico". *Note sceniche*.

ff. 1-3r: "Scena prima", *inc.* «Regina ed Ottavio. Regina sta seduta»; *expl.* «suona una terza volta».

ff. 3r-4: *inc.* «Regina e Damiano. Regina rientra»; *expl.* «ne profitassi? se questo» (*canc.*).

f. 5r: Olderico D'Eporedò, "Date lilia / copertina rosa" *«solo frontespizio»*.

f. 5v: «appunti per "Godetevi la vita (Valtzer di Strauss)", *inc.* «Introduzione. O che siamo»; *expl.* «a Santo Spirito».

f. 6r: «elenco di antropnimi», *inc.* «Guido. Manfredo»; *expl.* «Liutprando».

f. 6: «appunti per "L'Arpa", *inc.* «La Matelda. Corrado. Corrado va a Roma»; *expl.* «Matelda non si prostra».

Misure limite dei fogli. 305 (f. 1)-308 (f. 3).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Il ms. è corredato da schizzi e appunti estravaganti, specialmente nella parte finale. Correzioni infrequenti, appena posteriori alla stesura per *Beati i primi*, immediate invece per il resto del ms.; le cancellature, a tratti orizzontali e trasversali, abbondano nella prima

²⁷ Si segnalano anche delle firme "Invrea" e "Flavia Invrea" a f. 3r.

parte. Distribuite in tutto il ms. le correzioni con penna corrente, interlineari in corrispondenza di cancellature brevi per *Beati i primi*, quasi tutte in riga quelle per gli appunti finali.

Segnatura. 37 – [Al cader delle foglie. 1 Atto. Incompiuto.]

Composizione. Unica unità.

Autografo.

Formato. A4, 4 bifogli cuciti a filo.

mm. 310x210.

Datazione. 6 maggio 1871 (f. 1r).

Composto da ff. 8.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Atto unico *Al cader delle foglie* (I redazione); prima stesura di *Quando Berta filava.!!*; appunti.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna nera a punta sottile (*a*) per il testo della commedia ai ff. 1v-4; penna viola ai ff. 1-4 per didascalie e personaggi; penna nera con inchiostro scuro, posteriore, ai ff. 5-8 e per correzioni a tutto il ms.; lapis blu per cancellature.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio “Al Cader delle Foglie [*a capo*] quadretto di famiglia / di / Manfredo Mari / Atto unico. [*Epigr.*] In pria che l'erbe inaridisse il verno | Da chiuso morbo combattuta e vinta | Perivi, o tenerella. Leopardi, a Silvia. 6 maggio 1871 – Primo abbozzo. [*a metà foglio*] La Barcarola. Idillio pescareccio”.

f. 1v: *bianco*.

f. 2r: frontespizio interno; personaggi.

f. 2: “Scena prima”, *inc.* «Cecilia cogliendo fiori»; *expl.* «genitrice a lei».

f. 3r: “Scena II”, *inc.* «Il Dottore e detto»; *expl.* «entra in casa».

ff. 3r-v: “Scena III”, *inc.* «Alessio dalla campagna»; *expl.* «A lei si rassomiglia».

ff. 3v-4v: “Scena IV”, *inc.* «Cecilia e detto»; *expl.* «in disparte facendo qualche».

ff. 5-8r: «prima stesura di *Quando Berta filava.!!*», *inc.* «quando senton la musica»; *expl.* «assaggerai di questi».

f. 8v: «Lista di antroponimi, appunti e note varie», *inc.* «Roberto»; *expl.* «queste †?».

Misure limite dei fogli. 312 (f. 7).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Prima parte (ff. 1-4): correzioni frequenti, posteriori alla stesura, a penna nera a inchiostro scuro e con grafia simile alla seconda parte, poste in interlinea e ai marg. dx e sx, in corrispondenza di cancellature. Seconda parte (ff. 5-8): corredata da schizzi e appunti estravaganti e

da un sistema correttorio estremamente invadente, tale da rendere difficilmente decifrabile il ms., unitamente a un *ductus* molto corsivo e trascurato. Cancellature e correzioni immediate o appena posteriori alla stesura a penna corrente, esclusi rari tratti a lapis. Le aggiunte sono interlineari, più alcune in marg. sup.; spesso sono cancellate a loro volta.

Segnatura. **38 – [L’Incauta. Melodramma incompiuto (1868)]**

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 5 bifogli cuciti a filo. Capovolta la scrittura a f. 10v.

mm. 306x210.

Datazione. 1868 («fatto nel gennaio 1868», f. 2r).

Composto da ff. 10.

Sistema di numerazione. Numerazione d’archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Melodramma incompiuto *L’incauta*; componimento poetico *A una stella cadente*; (*alla rovescia*) frontespizio del “Vaudeville in 1 atto” *Gelsomino e Farfalla*.

Scrittura. Su r/v. Una linea di separazione divide longitudinalmente i ff. 2-7v in due parti.

Inchiostri. Penna nera a punta sottile (ff. 1-2), penna nera a punta media (ff. 3-10) per testo, cancellature e correzioni. Le didascalie presentano un *ductus* marcatamente corsivo.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: *bianco*.

f. 2r: frontespizio “L’Incauta. Melodramma in atti”; “Personaggi”.

ff. 2r-5r: “Atto primo / Il rimorso”, *inc.* «Scena prima. Giardino»; *expl.* «a voi resa sarà. Fine dell’Atto Primo».

ff. 5v-7r: “Atto secondo”, *inc.* «Scena Prima. Camera. Eulalia sola»; *expl.* «Scena V. Eulalia e «detti».

ff. 7v-8r: *bianchi* (7v presenta 4 righe cancellate).

ff. 8v-9v: poesia inedita *A una stella cadente*, *inc.* «Una stella che cade»; *expl.* «anch’io sarei beato».

f. 10r: *bianco*.

f. 10v: (*capovolto*) frontespizio “Gelsomino (*corr. su* Moscone) e Farfalla / Vaudeville in 1 atto”; “Personaggi”; “Atto unico”, *inc.* «Veglione ecc.»; *expl.* «dietro non corre».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni rarissime, immediate e in riga in corrispondenza di cancellature per *L'incauta*, tutte a penna corrente; frequenti, appena posteriori alla stesura e interlineari per la parte restante, con frequenti cancellature con tratti orizzontali e trasversali, a penna corrente.

Segnatura. 39 – [Le rose di Matilde. Commedia in 4 atti non compiuta (1870-71)]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 12 fogli racchiusi in un bifoglio. Il ms. non è ripiegato.

mm. 310x212.

Datazione. 1870-71 (f. 1r).

Composto da ff. 14.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Commedia incompiuta *Le rose di Matilde* (2 atti sui 4 previsti).

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna nera con inchiostro scuro (*b*) per testo e correzioni; penna viola (*t1*) per titoli e didascalie; schizzi di disegni a matita.

Copertine. Un bifoglio racchiude i 12 fogli interni.

Contiene:

f. 1r: frontespizio “Le Rose di Matilde [*a capo*] Commedia in 4 atti / di / Mandredo Mari”; «*nota d'autore*» “Oh quanti tentativi sciocchi ed inutili! / Agosto '81”.

f. 1v: *bianco*.

ff. 2-10v: frontespizio interno, “Personaggi”; “Atto primo” *inc.* «Elegante salotto»; *expl.* «proprio lui...! / Fine dell'Atto Primo».

f. 11r: calcoli e schizzi.

f. 11v: *bianco*.

ff. 12-13r: “Atto Secondo”, *inc.* «Interno d'un caffè»; *expl.* «aprirete gli occhi?».

ff. 13v-14: *bianchi*.

Misure limite dei fogli. 210 (ff. 1, 14).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni e cancellature rare, immediate e a penna corrente; appena maggioritarie quelle in riga rispetto a quelle interlineari.

Segnatura. 40 – [La Barcarola. Idillio marinaresco in tre atti in versi.]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 20 bifogli cuciti a filo; sono stati asportati due ff. dopo f. 27, un f. dopo f. 20 e un f. dopo f. 23.

mm. 305x210.

Datazione. L'archivista annota «senza data». Entrambe le sezioni del ms. sono del 1872 (datazione esplicita della II redazione) o immediatamente anteriori (1872-76, data esplicita della III redazione, è probabilmente l'intero periodo di composizione a partire dalla stesura del ms. 40).

Composto da ff. 36.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Idillio drammatico *La barcarola* (I redazione de *L'ombra* fino al secondo atto incluso; la seconda parte del ms. contiene il primo abbozzo del III atto).

Scrittura. Su r/v.

Inchiestri. I ff. 1-27 sono in penna nera scura (*b*), con titoli, didascalie e personaggi in penna rossa, con pigmento più violaceo a f. 27; i ff. 28-36, vergati posteriormente, sono scritti interamente a penna nera scura (*b*). Correzioni e schizzi di disegni dello stesso inchiostro in tutto il ms., specie nella parte finale²⁸.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1r: frontespizio “La Barcarola [*a capo*] Idillio pescareccio in 4 atti / di / Manfredo Mari”.

f. 1v: *bianco*.

f. 2r: «Prologo in versi», *inc.* «Una pietosa istoria»; *expl.* «comuni fra il popolo».

f. 2v: «Personaggi», *inc.* «Simone pescatore»; *expl.* «Epoca moderna».

ff. 3r-15r: “Atto Primo”, *inc.* «Spiaggia del mare»; *expl.* «Cala il sipario / Fine dell'Atto Primo».

ff. 15v-26v: “Atto Secondo”, *inc.* «Camera rustica in casa»; *expl.* «Cala il sipario. Fine dell'Atto Secondo».

ff. 27r-36: “Atto Terzo”, *inc.* «Scena Prima / Simone e Gaetano»; *expl.* «solo all'altro mondo (*corr. su cancellature*)».

Misure limite dei fogli. 302x200 (ff. 1, 36), 302x205 (f. 17).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Il ms. è da considerarsi bipartito: i ff. 1-27 sono una copia in pulito dell'opera, mentre i restanti ff., che seguono a due ff. strappati, sono carte di lavoro, una probabile prima riscrittura dei ff. asportati. Correzioni molto frequenti, di poco posteriori alla stesura; numerose cancellature. Concentrate soprattutto a partire da f. 28 le correzioni a penna nera, interlineari e nei margini, spesso in corrispondenza di cancellature, in qualche caso immediate e in riga.

²⁸ Si segnalano le firme “Invrea”, f. 35v in marg. sup., e “Olderico D'Eporedò”, f. 36v.

Segnatura. 41 – [Gli indiscreti]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 1 foglio (asportata l'altra metà del bifoglio) + 9 bifogli cuciti a filo; dopo f. 11 sono state asportati due ff., la numerazione continua regolarmente.

mm. 302x200.

Datazione. «Genova 1876» (f. 1r); «(terminato il 21 maggio, domenica, 1876)» (f. 16v).

Composto da ff. 16.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Primo atto della commedia in tre atti *Gli indiscreti*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna nera a punta sottile (*a*) per il testo; penna nera scura (*b*) per le correzioni; sporadici tratti a penna blu scuro (*d*); cancellature in lapis blu e rosso.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio “Gli Indiscreti [*a capo*] Commedia in tre atti”

f. 1v: “Personaggi”, *inc.* «Barnaba Risaglia»; *expl.* «Epoca presente».

ff. 2r-16v: «frontespizio interno»; “Personaggi” (*canc.*); “Atto Primo” *inc.* «Sala d'ingresso in casa»; *expl.* «da tutti gli altri / Fine dell'Atto Primo».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, presumibilmente posteriori alla stesura; numerose cancellature a penna e a lapis blu e rosso (minoritario) con tratti orizzontali e trasversali. Distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna corrente, per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, in qualche caso immediate e in riga; talora in marg. inf. e sup., non di rado cancellate a loro volta.

Segnatura. 42 – [L'Ombra. Idillio marinaresco in 3 atti. Trascrizione con nuovo titolo detta “La Barcarola” (1876)]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 22 bifogli giustapposti (più un foglio, il 14) cuciti a filo.

mm. 300x203.

Datazione. 1872-76 (f. 1r). Probabilmente Zena si riferisce all'intera gestazione dell'opera a partire dalla I redazione.

Composto da ff. 45.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Idillio marinaresco in tre atti in versi *L'ombra* (III redaz., copia in pulito della II, del ms. 51 [unità B]).

Scrittura. Su *r/v*.

Inchiostri. Penna seppia (*c*) per il testo, penna viola (*t1*) per titoli, didascalie e personaggi. Rarissime correzioni a penna nera con inchiostro scuro (*b*), con penna *c* per il testo e con *t1* per i tratti interessati da quell'inchiostro. Lapis rosso per rarissime lineette.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "L'Ombra [*a capo*] Idillio Marinaresco in tre atti in versi / di / Gaspare Invrea".

f. 1v: "Personaggi", *inc.* «Simone vecchio padrone»; *expl.* «Epoca presente».

ff. 2r-17r: "Atto Primo", *inc.* «Spiaggia del mare»; *expl.* «Cala il sipario. / Fine dell'Atto Primo».

ff. 17v-29v: "Atto Secondo", *inc.* «Camera rustica in casa»; *expl.* «Cala il sipario / Fine dell'Atto Secondo».

ff. 30r-45r: "Atto Terzo", *inc.* «Scena come nell'atto»; *expl.* «Cala il sipario. / Fine».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Rare correzioni immediate a penna corrente, per lo più in riga; rarissime, presumibilmente seriori, e interlineari quelle a penna nera con inchiostro scuro (*b*, es. f. 26r).

Segnatura. 43 – Quando Berta filava. 1 atto in versi martelliani (1873)

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, fogli e bifogli cuciti a filo, i ff. 35-39 sono 3 bifogli slegati, cui segue il f. finale.

mm. 310x210.

Datazione. 1873 (a penna viola a f. 1r).

Composto da ff. 40.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio a partire dall'originario f. 34, la numerazione è corretta a matita sommando un'unità; l'ultimo f. è corretto invece da "40" a "34".

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Atto unico in versi martelliani *Quando Berta filava.!!* (redaz. in pulito).

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna viola (*t1*) per didascalie e personaggi (talora l'inchiostro sembra più scuro), in tutto il ms., penna nera scura (*b*) per il testo principale ai ff. 1-14, 18-34, 36v-40, cui si sostituisce una penna nera a punta sottile (*a*) ai ff. 15-17 e 35-36r. Correzioni a lapis blu e rosso (minoritario) e a penna (*b* e *t1*).

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio “quando Berta filava!! [*a capo*] Scene di famiglia in un atto in versi martelliani / di R. Z. [*segue, canc. e camuffato*, Olderico d'Eporedò] [*epigr.*] Virginitibus puerisque canto. / Orazio”.

f. 1v: “Personaggi”, *inc.* «La signora Brigida»; *expl.* «Epoca contemporanea».

f. 2: *bianco*.

ff. 3r-5r: «frontespizio interno», “Scena Prima”, *inc.* «Carolina poi Lisetta»; *expl.* «mette a leggere. Pausa».

ff. 5r-6v: “Scena II”, *inc.* «Brigida e detta»; *expl.* «non troppo esagerati».

ff. 7r-8r: “Scena IV (*corr. su III*)”, *inc.* «Ippolito Pastorini e dette»; *expl.* «Nemmeno io».

ff. 8r-10r: “Scena V (*corr su IV*)”, *inc.* «Lisetta e detti»; *expl.* «poscia parte».

ff. 10r-11v: “Scena VI”, *inc.* «Brigida e Ippolito»; *expl.* «E poi...».

ff. 11v-13r: “Scena VII”, *inc.* «Carolina Lisetta e detti»; *expl.* «colla maligna malagrazia».

ff. 13r-15v: “Scena VIII”, *inc.* «Brigida, Ippolito e Carolina»; *expl.* «Ippolito la segue».

ff. 15v-17v: “Scena IX (*corr. su VIII*)”, *inc.* «Lisetta e Carolina»; *expl.* «ritorna alla finestra».

ff. 17v-20v: “Scena X (*corr. su IX*)”, *inc.* «Peppino, Lisetta e detta»; *expl.* «con strepito».

ff. 20v-24r: “Scena XI”, *inc.* «Carolina e Peppino»; *expl.* «legge il giornale».

ff. 24r-25r: “Scena XII”, *inc.* «Lisetta e detta»; *expl.* «Si provi..!».

ff. 25r-30r: “Scena XIII”, *inc.* «Brigida / comparendo»; *expl.* «signor Ippolito».

ff. 30r-31r: “Scena XIV”, *inc.* «Ippolito e detti»; *expl.* «meraviglia in tutti».

ff. 31r-35r: “Scena Ultima”, *inc.* «Peppino, Carolina e detti»; *expl.* «Brigida freme».

ff. 35v-25r: “Scena Ultima (*segue a Variante, canc.*)”, *inc.* «Peppino entra tenendo»; *expl.* «con celerità. / Fine».

Misure limite dei fogli. 303x206 (f. 38).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, contemporanee e posteriori alla stesura; numerose cancellature a lapis blu e rosso (minoritario) e a penna corrente, con tratti trasversali e orizzontali. Cancellati con il lapis blu i ff. 35, 36r, 39v, 40. Distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna corrente, talune in riga e immediate, altre interlineari in corrispondenza di cancellature; più raramente nei marg. laterali.

Segnatura. 44. [Ricordati di me che son la Pia. Bozzetto drammatico in un atto (1874)]

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Non autografo, commissionato a un calligrafo; rarissime correzioni forse non autografe.

Formato. A4, rigato, con riga trasversale sulla sinistra di ogni f., alla cui sinistra viene indicata l'abbreviazione del personaggio che esegue la battuta. 10 bifogli cuciti a filo; a f. 12 segue un f. tagliato, il f. seguente è numerato 13.

mm. 310x210.

Datazione. La mano dell'archivista al f. 1r: "Recitata al Falcone nel 1874?", ma il dato non trova conferme autografe, né sui quotidiani genovesi. L'opera è giovanile: lo confermano l'immatùrità dello stile e soprattutto gli arcaismi della lingua: es. *io aveva, poscia, veruna, ribalda*; inoltre l'opera è firmata da "Olderico d'Eporedò", pseudonimo utilizzato dall'autore solo negli anni Settanta.

Composto da ff. 19.

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Bozzetto drammatico in un atto *Ricordati di me che son la Pia.*

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna nera per tutto il ms., correzioni e giunte autografe a penna nera scura (b), disegni sporadici in penna blu scuro.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "Ricordati di me che son la Pia [*a capo*] Bozzetto drammatico in un atto / di / Olderico [*corr. da Zena su Olderico*] D'Eporedò".

ff. 1v-2r: *bianchi*.

f. 2v: "Personaggi", *inc.* «Il Conte Erbolani»; *expl.* «Epoca presente».

ff. 3r-5r: «Frontespizio interno», "Scena 1[^]", *inc.* «Il Conte Pia»; *expl.* «non posso! non posso!».

ff. 5r-6v: "Scena 2[^]", *inc.* «Achille e detti»; *expl.* «si allontana».

ff. 6v-9r: "Scena 3[^]", *inc.* «Giuseppe poi Gino e detti»; *expl.* «sul terrazzo».

ff. 9r-11r: "Scena IV", *inc.* «Pia ed Achille»; *expl.* «andandogli incontro».

f. 11r: "Scena V", *inc.* «Gino col giornale in mano»; *expl.* «(saluta e parte)».

ff. 11r-13v: "Scena VI", *inc.* «Pia e Gino»; *expl.* «e viene avanti». (f. 12v, *dopo poche righe scritte, è eccezionalmente bianco; vi segue un f. asportato*).

ff. 13v-14r: "Scena 7[^]", *inc.* «Il Conte e detti poi Pia»; *expl.* «chiuder la porta».

ff. 14r-16r: "Scena 8[^]", *inc.* «Il Conte e Gino»; *expl.* «vi scrive sopra col lapis».

f. 16r: "Scena 9[^]", *inc.* «Giuseppe e detti»; *expl.* «stanza di Pia».

f. 16v: "Scena 10", *inc.* «Gino solo»; *expl.* «da qualche momento».

ff. 16v-17r: "Scena 11[^]", *inc.* «Achille e detto»; *expl.* «e si avviano».

- f. 17r: “Scena 12[^]”, *inc.* «Pia e detti»; *expl.* «ma dimmelo!».
 f. 17v: “Scena 13[^]”, *inc.* «Il Conte e detti»; *expl.* «per fermarlo».
 ff. 17v-18r: “Scena 14[^]”, *inc.* «Il Conte e Pia»; *expl.* «presagiscano lagrime».
 ff. 18r-18v: “Scena 15[^]”, *inc.* «Achille e detti»; *expl.* «Achille subito la segue».
 ff. 18v-19r: “Scena 16[^]”, *inc.* «Pia sola»; *expl.* «Cala il sipario / Fine».

Misure limite dei fogli. 303x206 (f. 13).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni molto rare, per lo più autografe di Zena con inchiostro più scuro, ancor meno sono quelle del calligrafo, queste ultime immediate e a penna corrente; tutte sono interlineari; poche le cancellature a penna nera. A f. 19r è presente una correzione d'autore sotto la marca “Fine”.

Segnatura. **45 – [I Bagni di mare (1880) – Commedia rappresentata il 17/7/1880 dalla comp. Ferravilla]**

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 5 bifogli giustapposti.

mm. 308x208.

Datazione. “Cominciato il 14 luglio 1880. Finito il 17 luglio 1880. Rappresentata al Politeama Alfieri di Genova il 30 Luglio 1880 dalla Comp. Milanese di Ferravilla. Successo discreto”, f. 10r²⁹.

Composto da ff. 10.

Sistema di numerazione. Numerazione d'autore a lapis blu in alto a sx presente sia sul *r* che sul *v* (1-20); numerazione d'archivio a matita sul solo *r* (1-10).

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Commedia *I bagni di mare*.

Scrittura. Su *r/v*.

Inchiostri. Penna seppia (*c*) ai ff. 1-6 e 9-10; penna nera con inchiostro scuro (*b*) ai ff. 7-8 e per correzioni e cancellature; lapis blu per numerazione d'autore, cancellature e titolo a f. 10v, il cui sottotitolo è scritto a penna blu chiaro.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1r: frontespizio “I bagni di mare”³⁰; “Personaggi”, *inc.* «Gaudenzio»; *expl.* «vestiti di bagnanti».

²⁹ Edoardo Ferravilla (1846-1915), il ‘grande attore’ in vernacolo per eccellenza, fu un notissimo capocomico del secondo Ottocento e autore di 22 commedie, vaudeville e farse, molte delle quali di grande successo (cfr. FERRONE-SIMONCINI, *Il teatro*, partic. p. 948; FERRAVILLA, *Il teatro di Ferravilla*).

³⁰ Il titolo è anche, in lapis blu, a f. 10v, per il resto bianco.

- ff. 1r-v: "Scena I", *inc.* «Bagnanti vari»; *expl.* «verso il mare».
ff. 1v-2r: "Scena II", *inc.* «Emma e detti»; *expl.* «di entrambi».
ff. 2r-3v: "Scena III", *inc.* «Castagnetta, Irene e detti»; *expl.* «nell'acqua».
ff. 3v-4v: "Scena IV", *inc.* «Virginia e detti»; *expl.* «sul più bello (*canc.*)».
ff. 4v-5r: "Scena V", *inc.* «Gaudenzio (*segue cancellatura*)»; *expl.* «verso i camerini».
ff. 5r-6r: "Scena VI", *inc.* «Carlo e detti»; *expl.* «rientra in mare».
ff. 6r-v: "Scena VII", *inc.* «Virginia e Castagnetta»; *expl.* «e se ne fugge».
ff. 6v-8v: "Scena VIII", *inc.* «Gaud. (venendo avanti)»; *expl.* «paio di scarpe?».
ff. 8v-9r: "Scena IX", *inc.* «Emma, Carlo, poi Achille»; *expl.* «alla sera».
ff. 9r-v: "Scena X", *inc.* «Achille e detti»; *expl.* «i bagni di mare!».
ff. 9v-10r: "Scena XI", *inc.* «Virginia, Castagnetta e detto»; *expl.* «finalmente!».
f. 10r: "Scena Ultima", *inc.* «Gaudenzio poi il Bagnino»; *expl.* «cala il sipario. / Fine».
f. 10r: «Nota sull'opera», *inc.* «Cominciata il 14»; *expl.* «tradotta in milanese».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni infrequenti, di poco posteriori alla stesura; diverse cancellature a penna corrente o, più raramente, a lapis. Distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna corrente, per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, in qualche caso immediate e in riga (es. f. 6r), in un caso a penna blu nel marg. sup. (f. 5r).

Segnatura. 46 [B]³¹

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 1 foglio + 7 bifogli + 1 foglio, giustapposti e cuciti a filo. L'ultimo bifoglio è slegato. Il ms. non è ripiegato.

mm. 313x213.

Datazione. 31 dicembre 1892, f. 16r (rappresentato il "17 maggio 1893", f. 1r).

Composto da ff. 16.

Sistema di numerazione. Oltre alla numerazione d'archivio, è presente una numerazione d'autore a lapis blu in alto a destra sul r posta ogni due ff., da 2 (sul f. 4) a 6 (f. 12).

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Commedia *La prima volta*.

³¹ Il ms. è eccezionalmente sprovvisto di fascetta e non piegato in due, come la quasi totalità degli altri. Per ragioni ignote, nel fondo è presente un altro ms. segnato '46', piegato e dotato di fascetta (= 46 [A]), che in realtà non condivide con il 46 [B] alcun contenuto, sebbene sulla fascetta sia riportato erroneamente il titolo *La prima volta*: nel 46 [A] sono infatti presenti diverse pagine tratte dal racconto *L'ultima cartuccia*.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna blu vivo per testo e correzioni, penna nera a punta media (*b*) per le correzioni e varianti di f. 16v; numerazione d'autore e cancellature a lapis blu.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

- f. 1: frontespizio "La prima volta [*a capo*] Commedia in un atto / di / Remigio Zena"³².
 f. 1v: *bianco*.
 f. 2r: frontespizio interno; "Personaggi", *inc.* «Il Conte»; *expl.* «E. Severi».
 f. 2r: "Atto Unico", *inc.* «Salottino elegante»; *expl.* «alla finestra».
 ff. 2r-v: "Scena Prima", *inc.* «al levarsi»; *expl.* «tiene in mano».
 ff. 3r-6r: "Scena II", *inc.* «Marta e detto»; *expl.* «porta di casa».
 ff. 6r-7r: "Scena III", *inc.* «Il Conte e Luciano»; *expl.* «fin sulla porta».
 ff. 7r-8v: "Scena IV", *inc.* «Marta e Luciano»; *expl.* «venga liberamente».
 ff. 8v-10v: "Scena V", *inc.* «Rosalia, Luciano e la Contessa»; *expl.* «verso Luciano».
 ff. 10v-12v: "Scena VI", *inc.* «Marta e Luciano»; *expl.* «accende il lume».
 ff. 12v-16r: "Scena VII", *inc.* «Il Conte e detti»; *expl.* «a parlare. Fine».
 f. 16v: «rigo stravagante»; "Correzioni e varianti", *inc.* «Tanto il conte»; *expl.* «sente il campanello»³³.

Misure limite dei fogli. 314x220 (f. 13).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni frequenti, appena posteriori alla stesura; numerose cancellature. Con il lapis blu è cancellata una p. di cui viene proposta una redazione appena posteriore all'interno del ms.: è cancellata parte di f. 15v, che reca il medesimo contenuto di f. 16r. Distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna corrente (*a* e *b*), sia interlineari che in riga in corrispondenza di cancellature con tratto orizzontale; talora anche nel *r* intere parti sono cancellate a lapis blu e rosso. Alcune aggiunte posteriori (note autoriali come quella a f. 16v, o i nomi degli attori alla voce "Personaggi") sono in inchiostro nero.

Segnatura. 47 – [Il Battesimo]

Composizione. Due unità giustapposte: [A] 5 bifogli non cuciti; [B] 3 bifogli.

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, 5 bifogli non cuciti + 3 bifogli. Di seguito, l'ordine corretto dei ff. delle due unità: A1, A2, A3, A4, A5, B1, B2, A6, A7, A8, A9, A10, B4, B5, B6, B3.

mm. 340x230.

³² Si aggiunga la nota d'autore «Rappresentata la prima volta al teatro Manzoni di Milano dalla compagnia Drammatica Paladini e Talli la sera di Mercoledì 17 Maggio 1893».

³³ Sul fondo del f. è presente una versione precedente di f. 14r, scritta alla rovescia.

Datazione. Aprile-novembre 1892, se la stesura definitiva è messa in scena il 5 dicembre (vd. mss. 48-49) e scritto dopo la trama del ms. 35 (vd.), che menziona *L'innocente* di D'Annunzio; la grafia rimanda infatti ai primi anni Novanta.

Composto da ff. 16 (complessivi).

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio: da '1' a '10' per l'unità [A]; da '1' a '6' per l'unità [B]. Si userà qui per comodità una numerazione progressiva da 1 a 16.

Fogli non numerati.

Contenuto in breve. Commedia *Il battesimo* (I redaz.)

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. [A] penna blu vivo per l'intera unità; [B] penna blu scuro per testo e correzioni, penna nera per aggiunte e correzioni.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "Il Battesimo [*a capo*] Commedia in un atto di R. Z."

f. 1r-3r: "Personaggi", "Atto Unico", «ambientazione», *inc.* «Giardino davanti»; *expl.* «si ritirano indietro».

ff. 3r-6r: "Scena II", *inc.* «La signora Ortensia»; *expl.* «e un ombrellino».

ff. 6r-7r: "Scena III", *inc.* «Guido e Mercedes»; *expl.* «nelle mani».

ff. 7r-8v: "Scena IV", *inc.* «Guido e Ortensia»; *expl.* «sulle spalle».

ff. 8v-9r: "Scena V", *inc.* «Valentina, la Balia e detti»; *expl.* «caro Cesare».

ff. 9r-16v: "Scena VI", *inc.* «Cesare, Giacomo»; *expl.* «noticine del viaggio».

Misure limite dei fogli. [B] 310x206.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni piuttosto frequenti, di poco posteriori alla stesura; numerose cancellature, tutte a penna corrente e distribuite in tutto il ms., correzioni interlineari, in corrispondenza di cancellature, e immediate in riga, talora anche nei marg. bianchi dei ff.

Segnatura. 48 – [II Battesimo]

Composizione. Unica unità (due fascicoli [1 e 2] + 1 bifoglio [3] giustapposti).

Attribuzione. Autografo.

Formato. A4, [1] 6 bifogli cuciti a filo + [2] 3 bifogli + un foglio cuciti a filo + [3] un bifoglio. Due righe trasversali ai margini.

mm. 310x212.

Datazione. Aprile-dicembre 1892: posteriore al ms. 47 (I redaz.), rappresentato al Filodrammatici di Milano il 5 dicembre 1892³⁴; la grafia è coerente con quella dei

³⁴ La data fu opportunamente ricavata da VIVALDI, *Remigio Zena*, pp. 199-203, vista la recensione di *g.p.* (= Giovanni Pozza) sul «Corriere della Sera» del 6-7 dicembre 1892, p. 3:

primi anni Novanta; più precisamente l'uso del corsivo per i dialoghi e del tondo per le didascalie, soprattutto all'inizio, è identico a quello presente nel ms. 46B, datato 31 dicembre 1892, de *La prima volta*, con cui condivide peraltro lo stesso tipo di carta (con riga verticale sull'estremo sx dei ff.).

Composto da ff. 21.

Sistema di numerazione. Numerazione d'autore a lapis rosso sul *r* e sul *v* di ogni foglio (da "2", f. 1v, a "42", f. 21v), oltre alla numerazione d'autore.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Commedia *Il battesimo* (II redaz.)³⁵.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna blu vivo per testo e correzioni; lapis rosso per la numerazione d'autore.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1r: frontespizio "Il Battesimo [*a capo*] Commedia in un atto".

f. 1r: "Personaggi", "Atto Unico", «ambientazione», *inc.* «Giardino dinanzi»; *expl.* «da donna ecc.».

ff. 1r-2v: "Scena Prima", *inc.* «Al levarsi della tela»; *expl.* «Marcello e Guido».

ff. 2v-6r: "Scena II", *inc.* «La signora Ortensia»; *expl.* «paglia e ombrellino».

ff. 6r-7v: "Scena III", *inc.* «Guido e Mercedes»; *expl.* «tra le mani».

ff. 7v-8v: "Scena IV", *inc.* «Guido e Ortensia»; *expl.* «sulle spalle».

f. 9r: "Scena V", *inc.* «Valentina, la Balia e detti»; *expl.* «caro Cesare».

ff. 9r-10v: "Scena VI", *inc.* «Mercede, Guido»; *expl.* «vanno e vengono».

ff. 10v-13r: "Scena VII", *inc.* «Mercede, Cesare e Guido»; *expl.* «cosa c'è?».

ff. 13r-v: "Scena VIII", *inc.* «Vittorina e detti»; *expl.* «in casa dal fondo».

ff. 13v-15v: "Scena IX", *inc.* «Mercede e Cesare»; *expl.* «Silenzio! (si ricompone)».

ff. 16r-v: "Scena X", *inc.* «Valentina e detti»; *expl.* «solo in scena».

«Filodrammatico. Fu recitato ieri sera in questo teatro la nuovissima commedia in un atto di Remigio Zena (marchese d'Invrea): Il Battesimo. Il pubblico, dopo averla ascoltata con attenzione, non l'applaudì». L'articolo offre anche altre indicazioni: secondo Pozza era questo «il primo lavoro drammatico» di Zena; sono menzionati due attori, «la Mariani e il Rosaspina» (entrambi molto famosi: Teresa Mariani fu una capo-comica di spicco; Carlo Rosaspina, tra le altre esperienze, interpretò Gianciotto Malatesta nella *Francesca da Rimini* di D'Annunzio); si intuisce infine che l'esibizione includeva alcuni dettagli (il coltello di Guido e «una data» rivelatrice per i personaggi) sconosciuti alla I redazione del ms. 47. Si precisa che nel ms. 49 la data (1890) non è esplicitata, ma si parla genericamente di «una data».

³⁵ Il ms. è stato trascritto da M. CIFARIELLO, *Una commedia inedita di Remigio Zena*, in «La rassegna della letteratura italiana», 88 (1984), pp. 170-95. Il saggio riporta anche la data dell'esibizione: ringrazio l'autore per le ulteriori informazioni.

ff. 16v-19r: “Scena XI”, *inc.* «Guido poi Giacomo»; *expl.* «sul tavolo».

ff. 19r-21v: “Scena XII”, *inc.* «Rientrano tutti»; *expl.* «porta di casa».

f. 21v: “Scena Ultima”, *inc.* «Vittorina con cabaret ecc.»; *expl.* «signora comare. / Fine».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni molto frequenti, alcune di poco posteriori alla stesura e altre inserite successivamente; numerose cancellature, tutte a penna corrente e distribuite in tutto il ms., per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, in qualche caso immediate e in riga, più rare quelle in marg. inf., sup. e sx. Alcune delle correzioni saranno inglobate a testo nella redazione successiva (vd. ms. 49). Si segnala la correz. di “caccia alla volpe” su “Il buon ladrone” (cfr. ms. 31) a f. 3v, laddove si elencano alcune commedie scritte dal protagonista.

***Segnatura.* 49 – [Il Battesimo. «Commedia» in un atto. Trascrizione definitiva (alla copia)]**

Composizione. Unica unità.

Attribuzione. Non autografo, commissionato a un calligrafo.

Formato. A4, 12 bifogli cuciti a filo. Due righe trasversali ai margini.

mm. 313x215.

Datazione. Ultimi mesi del 1892. Si tratta con ogni probabilità della ‘bella copia’ dell’opera che funse da modello per il copione per l’esibizione. Si parla inoltre delle «note di Mascagni», cui la fama arrise dal 1890³⁶.

Composto da ff. 24.

Sistema di numerazione. Numerazione d’archivio, presente sul *r* e sul *v*. I ff. 1 e 3 (ff. dunque sarà qui da intendersi come ‘pagine’) presentano doppia numerazione (rispettivamente, “1” e “2”), sempre d’archivio ma in alto a sinistra.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Commedia in un atto *Il battesimo* (III redaz.)

Scrittura. Su *r/v*.

Inchiostri. Penna nera, più sottile per didascalie e personaggi, più spessa per i titoli di atti e scene.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio “Il Battesimo [*a capo*] Commedia in un atto / di / Remigio Zena”; “Personaggi”, «descrizione scena».

ff. 2-5: “Scena prima”, *inc.* «Al levarsi della tela»; *expl.* «e Sebastiano».

³⁶ Cfr. BERNARDONI, *Mascagni, Pietro*.

ff. 5-13: “Scena II”, *inc.* «La signora Ortensia»; *expl.* «paglia e ombrellino».
 ff. 13-16: “Scena III”, *inc.* «Guido e Mercede»; *expl.* «qualcuno sopraggiunga».
 ff. 16-18: “Scena IV”, *inc.* «Guido e la signora Ortensia»; *expl.* «capo sulla spalla».
 f. 18: “Scena V”, *inc.* «Valentino (*corr. su* Ortensia), la balia e detti»; *expl.* «Oh caro Cesare...».

ff. 19-22: “Scena VI”, *inc.* «Mercede, Cesare, Giacomo»; *expl.* «da qualche momento».

ff. 22-26: “Scena VII”, *inc.* «Mercede, Cesare e Guido»; *expl.* «Cosa c’è?».

ff. 26-27: “Scena VIII”, *inc.* «Vittorina e detti»; *expl.* «(entra in casa)».

ff. 27-32: “Scena IX”, *inc.* «Mercede e Cesare»; *expl.* «Silenzio!».

ff. 32-34: “Scena X”, *inc.* «Valentina poi la balia»; *expl.* «solo in scena».

ff. 34-38: “Scena XI”, *inc.* «Guido poi Giacomo»; *expl.* «posato sul tavolo».

ff. 38-45: “Scena XII”, *inc.* «Rientrano tutti»; *expl.* «la porta di casa».

ff. 45-46: “Scena ultima”, *inc.* «Vittorina e detti»; *expl.* «Cala il sipario».

ff. 47-48: *bianchi*.

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. L’unica correzione, a matita, a f. 18, è d’autore, posta in interlinea in corrispondenza di cancellatura.

Segnatura. **50 – [Ahasvero. Mistero in 3 giornate]**

Composizione. Due unità: il ms. vero e proprio (il solo tenuto qui in considerazione) e un foglio pentagrammato, con note musicali manoscritte.

Attribuzione. Commissionato a un calligrafo, con chiose e correzioni autografe.

Formato. A4, 31 bifogli giustapposti.

mm. 310x210.

Datazione. Il *terminus post quem* è il 1895 (vd. ms. 30, appunti per *Ahasvero*); le correzioni autografe non sembrerebbero molto posteriori; soprattutto, ne «La Stampa» dell’11 giugno 1895, a p. 2 si legge: «Si annunzia un’opera nuova del maestro Vittorio Vanzo, direttore d’Orchestra. L’opera s’intitola *Ansuero* e il libretto in 5 atti è del marchese Gaspare Invrea». Sebbene la data del ms. 30, contenente i primi abbozzi, sia posteriore all’annuncio di oltre un mese, si deve immaginare che il ms. 50 fu completato, al più tardi, pochi anni dopo, se l’annuncio era seguito a un accordo tra i due artisti con un preciso scadenziario.

Composto da ff. 60.

Sistema di numerazione. Numerazione a penna (forse quella corrente) in alto a destra introdotta da parentesi aperta, che ricomincia da “1” ogniqualvolta cominci una nuova ‘giornata’. L’autore ristabilisce, con il lapis blu, la numerazione progressiva cancellando quella preesistente. Il frontespizio presenta la numerazione d’archivio (= f. 1). Il frontespizio è numerato a matita dall’archivista.

Fogli non numerati. Non sono numerati i ff. estravaganti.

Contenuto in breve. Mistero in tre giornate *Ahasvero* (copia in pulito proveniente da un perduto ms. *interpositus* derivato e sviluppato dal 30, che comunque non contiene il testo integrale).

Scrittura. Sul solo *r* (fa eccezione la correzione d'autore di f. 26v).

Inchiostri. Penna nera; correzioni autografe e numerazione a lapis blu e rosso (minoritario); chiose e correzioni autografe a penna seppia (*c*) e a penna blu scuro (*d*).

Copertine. Non presenti.

Contiene:

f. 1: frontespizio "Ahasvero [*a capo*] Mistero in tre Giornate / di / Remigio Zena".

ff. 1-17: "Ahasvero. Prima Giornata", *inc.* «(a sipario calato) Coro d'Angeli»; *expl.* «Cala il sipario».

ff. 18-45: "Seconda Giornata"; *inc.* «La scena è divisa»; *expl.* «Fine della seconda giornata».

ff. 46-59: "Terza Giornata"; *inc.* «Epilogo / La valle di Giosafat»; *expl.* «l'angelo sparisce / Fine».

Misure limite dei fogli. Misure omogenee.

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Infrequenti correzioni, tutte d'autore; insolite le cancellature. Con il lapis blu, soprattutto nella "Seconda giornata", un sistema grafico-verbale pare voler comunicare di spostare alcune sezioni da un lato all'altro dal foglio. Distribuite soprattutto all'inizio e alla fine del ms. le correzioni con le penne sopra indicate, per lo più interlineari in corrispondenza di cancellature, in alcuni casi nei margini laterali, e – unico caso nel ms. – nel *v* di f. 26.

Segnatura. 51 – [N. 51] <Irene>

Composizione. Due unità: [A] 5 fascicoli (II redaz. idiografa); [B] 1 fascicolo (II redaz. autografa).

Attribuzione. [A] Commissionato a un calligrafo, con correzioni autografe; [B] autografo.

Formato. [A] 1 foglio (prima) + 4 fascicoli da 5 bifogli cuciti a filo + 1 fascicolo da 3 bifogli cuciti a filo + 1 foglio (quarta). [B] 1 foglio (prima) + 1 fascicolo da 18 bifogli cuciti a filo (in cui sono inseriti, dopo il decimo foglio, un bifoglio e un foglio, quest'ultimo con rigatura di computisteria, regolarmente numerati da 60 a 63) + 1 fascicolo da 2 bifogli cuciti a filo + 1 foglio (quarta).

mm. 315x115.

Datazione. Entrambi datati 1872 in frontespizio.

Composto da ff. 94 (complessivi).

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. Idillio marinaresco in tre atti *Irene* (= *L'ombra*, II redaz.):

[A], II redaz., prima fase, copia in pulito della I (ms. 40); [B], II redaz., seconda fase, copia autografa in pulito con correzioni poi promosse a testo nella III (ms. 42).

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. [A] stilografica nera per il testo; penna nera con inchiostro scuro (*b*) per le correzioni e le aggiunte autografe; [B] penna nera con inchiostro scuro (*b*) per testo e correzioni; penna viola (*t1*) per titoli, didascalie e personaggi (tranne ai ff. 60-63, posteriori); sporadici segni e rimandi a penna blu; sporadiche cancellature a lapis blu e rosso; chiose d'altra mano a matita e a penna nera³⁷.

Copertine. In ciascuna unità, un bifoglio contiene il ms.

Contiene:

[A]

f. 1r: frontespizio "Irene / (*segue cancellatura*) / Idillio marinaresco / in 3 atti / di / Olderico D'Eporedò".

f. 1v: "Personaggi", *inc.* «Simone vecchio»; *expl.* «Epoca presente».

ff. 2r-15v: "Irene (*segue L'Ombra, canc.*) Idillio Marinaresco / Atto Primo", *inc.* «Spiaggia del mare»; *expl.* «Cala il Sipario / Fine dell'atto Primo».

ff. 16r-30r: "Atto Secondo", *inc.* «Camera rustica»; *expl.* «Cala il Sipario / Fine dell'atto Secondo».

ff. 30v-47r: "Atto Terzo", *inc.* «Scena come nell'atto secondo»; *expl.* «Cala la Tela / Fine».

[B]

f. 49r: frontespizio "Irene / Idillio marinaresco / in 3 atti / di / Olderico D'Eporedò"; «Nota al lettore».

f. 49v: "Personaggi", *inc.* «Simone vecchio»; *expl.* «Epoca presente».

ff. 50r-66r: "Irene (*segue L'Ombra, canc.*) Idillio Marinaresco / Atto Primo", *inc.* «Spiaggia del mare»; *expl.* «Cala il Sipario / Fine dell'Atto Primo».

ff. 66v-79v: "Atto Secondo", *inc.* «Camera rustica»; *expl.* «Cala il Sipario / Fine dell'atto Secondo».

ff. 80r-94r: "Atto Terzo", *inc.* «Scena come nell'atto secondo»; *expl.* «Cala il Sipario. / Fine dell'idillio».

f. 94v: «Lista di titoli», *inc.* «Vedova!»; *expl.* «Vedova e madre..!».

Misure limite dei fogli. [A] misure omogenee; [B] 265x195 (f. 63).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. [A] Correzioni frequenti in tutto il ms., tutte d'autore, risalenti probabilmente a due momenti diversi, cui corrispondono due inchiostri neri, di cui l'uno per le aggiunte e le correzioni nei marg. laterali e l'altro, più scuro, per quelle interlineari; frequenti cancellature, tutte a penna con tratti trasversali o orizzontali; [B] Correzioni molto frequenti, spesso intervenute su ampie

³⁷ Si segnala la firma «Invrea» a f. 79 in marg. sup.

parti cassate e talora cancellate a loro volta; distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna corrente, quelle nei marg. laterali leggermente maggioritarie rispetto alle interlineari. Alcune chiose di un corrispondente di Zena giudicano l'opera (es. 66r).

Segnatura. 52 – Una burla – farsa in 1 atto. Il Dottore di Matematiche, poemetto satirico in terza rima

Composizione. Due unità: [A] 7 bifogli di quaderno 210x155, cuciti a filo (“Il Dottore di Matematiche”); [B] 8 bifogli di quaderno 210x153, cuciti a filo (“Una burla”).

Attribuzione. Autografo.

Formato. A5, [A] 7 bifogli di quadernetto 210x155, cuciti a filo; [B] 8 bifogli di quaderno 210x152, cuciti a filo. Le due unità non sono ripiegate.

mm. [A] 210x155; [B] 210x152.

Datazione. “1864” ([B] f. 1r); in [A], a f. 1r, “1724”(!).

Composto da ff. 30 (complessivi).

Sistema di numerazione. Numerazione d'archivio non progressiva (l'unità [B] ricomincia da “1”). In [A] una numerazione d'autore, in alto al centro, è presente solo nei ff. che contengono il poema.

Fogli non numerati. Non presenti.

Contenuto in breve. [A] Poema eroicomico *Il dottore di matematiche*; appunti scolastici, alcuni canc.; epigrammi; [B] Farsa in un atto *Una burla*; “Periodico settimanale” *L'Arpa Cattolica*; *Sciarade*; appunti scolastici³⁸.

Scrittura. Su r/v.

Inchiostri. Penna nera scura (*b*) per l'intero manoscritto.

Copertine. Non presenti.

Contiene:

[A]

f. 1r: frontespizio “Filipetto ossia (*corr. su* Bellimbusto Filippo) Il Dottore di Matematiche / Poema / Eroicomico, / Buffo, Tragico, Didascalico / di / Gambuccio Pastraccano”.

[ff. 1v, 2v, 3v, 4v: «appunti scolastici cancellati da tratti trasversali»].

ff. 2r-13v: “Il dottore di Matematiche”, *inc.* «Canto primo / Canto il grande»; *expl.* «al gran balilla».

f. 14r: *bianco*.

f. 14r: «Appunti scolastici, parzialmente in alfabeto greco»; “Epigrammi” «in distici di endecasillabi a rima baciata», *inc.* «D. Che ne dite»; *expl.* «è un facchino».

³⁸ Da segnalare è la firma “Gaspare Invrea” accompagnata dal disegno di uno stemma (f. 15v).

[B]

f. 1: frontespizio “Biblioteca dilettevole e istruttiva / Gaspare E. Invrea. / Poesie / Commedie, Drammi, Farse”.

f. 1v: «Traduzione scolastica da Cicerone»;

f. 2r: “Una (*seguono* terribile e bella, *canc.*) burla (*corr. su* Chi dura vince) / Farsa in un atto”; “Personaggi”, *inc.* «Aristarco vecchio»; *expl.* «di Aristarco».

ff. 2r-3r: “Atto 1 / Scena I (*corr su* 1)”, *inc.* «Camera in casa»; *expl.* «Io mi fingerò...».

ff. 3r-3v: “Scena 2”, *inc.* «Anastasio e detti»; *expl.* «eccetto Anastasio».

ff. 3v-4r: “Scena 3”, *inc.* «Anastasio solo»; *expl.* «vecchio forse...».

f. 4r: “Scena 4”, *inc.* «Aristarco, Nicodemo e detto»; *expl.* «Che originale (parte)».

ff. 4r-5r: “Scena 5”, *inc.* «Nic. Che buon uomo!»; *expl.* «restare in Torino!».

ff. 5r-v: “Scena 6”, *inc.* «Anastasio (con Nicoletta)»; *expl.* «Non parlo più (parte)».

f. 5v: “Scena 7”, *inc.* «Aristarco e Nicodemo»; *expl.* «Ecco tutto».

f. 6r: “Scena 8”, *inc.* «Anastasio (con biscotti)»; *expl.* «Dietro Nicodemo».

ff. 6r-v: “Scena 9”, *inc.* «Federico (precipitoso)»; *expl.* «Non chiamarti».

ff. 6v-7r: “Scena 10”, *inc.* «Augusto, Alfredo»; *expl.* «alla massima velocità».

ff. 7r-9r: “Scena 11”, *inc.* «Anastasio e detti»; *expl.* «Vi saluto! (parte)».

ff. 9r-v: “Scena 12”, *inc.* «Federico e Aristarco»; *expl.* «(parte con Aristarco)».

f. 9v: “Scena 13”, *inc.* «Anastasio»; *expl.* «Povero Anastasio».

f. 9v: “Scena 14”, *inc.* «Augusto Alfredo»; *expl.* «Tempo fa...».

f. 10r: “Scena 15”, *inc.* «Federico, e detti»; *expl.* «buoni amici...».

ff. 10r-11v: “Scena 16”, *inc.* «Aristarco (in veste da camera)»; *expl.* «Fine della farsa».

f. 12r: “L'Arpa Cattolica / Periodico Settimanale”, *inc.* «articolo di fondo»; *expl.* «Disperazione».

f. 12v: *bianco*.

f. 13r: «Prove grafiche del titolo *L'arpa cattolica*».

ff. 13v-14r: “Sciarade”, *inc.* «Nota di musica»; *expl.* «di sangue inaffio».

ff. 14v-16v: «Appunti scolastici».

Misure limite dei fogli. [A] misure omogenee; [B] 210 (ff. 1, 16) - 215 (f. 15).

Frequenza, sistema e posizione delle correzioni. Correzioni infrequenti, tutte interlineari in corrispondenza di cancellature (con tratti trasversali o orizzontali, più frequenti); distribuite in tutto il ms. le correzioni a penna e grafia corrente, ma concentrate soprattutto nell'unità [A].

III

I DRAMMI

Prima di procedere all'analisi filologica degli autografi, principale obiettivo di questo studio, occorre dare uno sguardo ai loro contenuti, finora rimasti inesplorati. Nell'opera teatrale di Remigio Zena, per quanto mutevole e in frenetica evoluzione, è presente qualche costante: l'alternanza della prosa e dei versi, l'ambientazione borghese e un sostanziale diletterantismo, di cui qualche scoria sarà ravvisabile persino nelle prove della maturità. Ad ogni modo, proporrei di dividere la sua produzione in quattro fasi distinte.

1. Fase I: 1864-1871. Tentativi dell'adolescenza [Una burla. L'incauta. Le rose di Matilde. Al cader delle foglie]

Quattro opere appartengono ai primi tentativi artistici di un giovanissimo Invrea, che spesso si firma, in questo periodo, Olderico d'Eporedò. In tutto sono quattro i drammi che ricadono entro questo arco cronologico, di cui due incompiuti: ciò che li accomuna è una visibile immaturità dello stile dello scrittore, che troppo spesso indugia nel patetismo e in una lingua ancora fortemente arcaica e di maniera. In realtà, più che far parte di una vera e propria 'prima fase' del teatro zeniano, con una sua definita marca identitaria, si tratta piuttosto di una 'fase zero' della sua esperienza letteraria. Scrive l'autore nel prologo de *Le rose di Matilde* quello che è quasi un suo primo manifesto di poetica (f. 1r):

Spero forse che altri in leggere queste pagine mi compatisca? No: esse non varcheranno mai la soglia della mia stanza e non saranno mai lette che da me; un giorno non lontano le distruggerò io stesso, forse fin di domani mi deciderò a darle alle fiamme.

Davvero il giovane Gaspare non voleva che qualcuno leggesse le sue commedie? Già lo stile di questo brano, intessuto di un impianto lessicale e retorico così ricercato (ad es. nell'apostrofe «e che farò senza di voi, poveri scritti?»), sembrerebbe smentire questa dichiarazione, oltre al fatto che, se davvero quei manoscritti fossero stati distrutti, oggi non si dovrebbe neanche aver la possibilità di leggere queste righe. Eppure, la prima idea che si trae dalla lettura delle commedie giovanili è quella che non fossero destinate a essere pubblicate né messe in scena, vista una certa libertà rispetto

agli schemi dei drammi a lui contemporanei, che molto spesso però gioca a sfavore tanto della riuscita artistica quanto della fortuna di queste opere, dato che questa autonomia si traduce in una frequente rinuncia a modelli prestabiliti, collaudati e funzionanti. Anche per questo il teatro, e più in generale la scrittura, in questa fase, sembrano essere per Invrea un passatempo più che un vero impiego. In questo periodo della sua vita, l'autore vive diversi cambiamenti, in quanto si diploma, si iscrive a giurisprudenza per poi spostarsi a Roma per arruolarsi, dal 1867 al '70, come zuavo pontificio: nei vari passaggi, e in massima parte nel periodo romano, trova il tempo di dilettersi con esercitazioni di scrittura, tra brevi drammi e racconti¹. In effetti, il più antico manoscritto dell'archivio Zena (il 52, datato 1864) è un quadernetto (mm. 210 x 155) che probabilmente il giovane autore usava per i compiti scolastici, vista la presenza di numerosi appunti sui numeri primi (f. 16^{rv}) e di alcuni brani in latino (f. 15^v), e nel cui spazio sono anche accolte due prove letterarie (una è, appunto, la farsa *Una burla*). Seguono, in ordine cronologico, due drammi incompiuti, *L'incauta* e *Le rose di Matilde*, che hanno in comune il tema delle difficoltà di una giovane coppia, messa alla prova da una terza persona, innamorata di uno dei due membri: nel caso di *L'incauta*, Oscar ama, non più ricambiato, Ida, già sposata con Alfredo; ne *Le rose di Matilde* si intravede l'infelicità della vita di un matrimonio di convenienza, in quanto Ferdinando sa di amare Matilde e non la vanesia Laura, che però ha deciso di sposare. Risale al 1871 l'unico vero e proprio dramma compiuto di questa fase, *Al cader delle foglie*, che dimostra già un passo in avanti rispetto alle precedenti prove, per la maggior capacità dell'autore di costruire un'opera su un'idea portante, quella, da cui deriva il titolo, della piccola protagonista che crede che la vita della madre malata sia legata alle sorti delle foglie su un ramo. Si nota come alcuni elementi di due di queste opere torneranno ne *La barcarola*, la prima redazione del dramma marinaresco *L'ombra*: il delirio di Ida ne *L'incauta* somiglia molto a quello di Irene, che verrà curata da un dottore che in qualche modo può ricordare quello di *Al cader delle foglie*. In effetti questa prima redazione del dramma, pur essendo una prova di tutt'altra levatura rispetto a queste prime, è ancora pervasa da un patetismo piuttosto insistito (che, come si vedrà, sarà in parte attenuato nelle stesure posteriori) che ne fa un ideale aggancio tra le prime due fasi del teatro di Zena.

¹ I racconti di cui si parla non hanno una datazione, ma sono contenuti in un insieme di manoscritti, quasi tutti non datati, che l'autore raccoglie sotto l'etichetta di «Vecchi miei scritti rimasti inediti, non ultimati», che si dovrebbero collocare tra la fine degli anni Sessanta e la metà del decennio successivo. Tra questi compaiono *Il burgravio* (ms. 23), *La primavera* (19), *Godetevi la vita!* (27).

52. [B] *Una burla* (1864)

La prima prova artistica di Gaspare Invrea di cui si abbia notizia risale a quando aveva solo quattordici anni: un quadernetto datato 1864 comprende, oltre ad appunti scolastici e prove di penna di vario tipo, un capitoletto in terzine (*Il dottore di Matematiche*) e una breve farsa dal titolo *Una burla*. Tutto porterebbe a non includere questa prima prova teatrale nel novero delle opere drammatiche di Zena: il supporto presenta notevoli differenze rispetto al formato più utilizzato (l'uso degli inchiostri, l'impaginazione, la carta) e soprattutto il contenuto è pienamente immaturo; ma è preferibile riportarne qui almeno la trama per evitare di farlo passare sotto silenzio.

Argomento. Federico vuol convincere lo zio Aristarco² a lasciarlo partire per un viaggio con gli amici. Aristarco è tentato di cedere, ma il suo ospite Nicodemo tenta di dissuaderlo ad accontentare il nipote. Federico escogita un piano e finge di essere aggredito da alcuni *assassini* e si nasconde dietro Nicodemo, mentre gli amici vestiti da briganti lo minacciano intimandogli di farsi gli affari propri. Federico propone di partire in viaggio con i suoi amici per evitare nuovi agguati, e così Aristarco, pensando di mettere al sicuro il nipote, accetta la proposta. Presto però capisce di essere stato raggirato, eppure perdona i ragazzi e li lascia partire.

38. *L'incauta* (1868, gennaio)

Altra opera dell'adolescenza di Gaspare Invrea è il melodramma *L'incauta*, che si presenta con un'impaginazione del tutto simile a quella che si riproporrà quasi invariata per tutti gli anni Settanta: un inchiostro rosso per i titoli e le didascalie, uno nero per le battute; giustificati al centro della pagina sono i personaggi che prendono la parola e i versi. L'impostazione è quella di un libretto, vista anche la presenza di cori e di battute a due voci.

Argomento. Ida è sposata ma è continuamente corteggiata dalla vecchia fiamma Oscar, che si presenta sempre a lei suonando un mandolino, ma senza successo. L'amica Eulalia le confessa di amare Enrico, nonostante sia sposata, ma Ida tenta di dissuaderla. Al ritorno del marito Alfredo, Ida sviene; sente la voce di Oscar e precipita nel delirio, per cui crede che Alfredo sia suo padre e gli chiede di allontanare Oscar: Alfredo si convince che l'accesso di furore della donna riveli il suo tradimento. In questo punto l'opera si interrompe. [Incompiuto.]

² Molti nomi dei personaggi del primo Invrea sono grecizzanti.

Per quanto sia lecito proporre chiavi interpretative di due drammi di cui sia conservato solo l'inizio, è possibile tirare solo parzialmente le somme dei lavori di questa fase. Ne *L'incauta* non è presente intreccio, ma la storia è narrata linearmente, con il susseguirsi di scene a due, che con la loro netta prevalenza conferiscono all'opera una struttura spiccatamente dialogica: nell'ordine, dialoghi di Ida e Eulalia, Ida e Alfredo, Oscar e Ida. La peculiarità è la presenza di un coro giudicante, forse rifatto sulle tragedie manzoniane, che, più che nascondere la voce dell'autore, semplicemente commenta l'azione:

Vive ancora, la crisi fia breve
Non temete, ella vive, vi aspetta,
E fra poco la sposa diletta
Nelle braccia a voi resa sarà.

Non mancano tuttavia alcune scene corali, che si realizzano con l'ingresso della servitù, o nel caso dei cori di sole donne e di soli uomini; né manca il monologo, rappresentato da quello di Ida nella scena V, da cui si deduce che Oscar, l'uomo ora respinto, era stato un giovanile amore della protagonista. Inoltre, tra le righe si sviluppa anche l'antefatto, in parte nella prima scena e in parte nelle canzoni che Oscar dedica all'amata. Come facilmente si può intuire, un personaggio predomina nettamente sugli altri, ovvero Ida, a cui manca tuttavia qualsiasi profondità narratologica e psicologica: la sua prevalenza è quasi solo quantitativa, favorita dalla trasparenza degli altri personaggi. Non c'è, del resto, una differenza tra il linguaggio della protagonista e quello dei comprimari, in quanto è sempre fortemente stilizzato e aulico, vagamente tendente alla tradizione melodrammatica subito precedente. Il coro, artefice dei momenti di maggior lirismo, si esprime in strofi composte da quattro decasillabi, il primo irrelato, il secondo e il terzo rimanti e il quarto sempre tronco; nei brani di Oscar variano endecasillabi, quinari, settenari e ottonari, in cui sono intervallati i versi tronchi e quelli piani, e con lo stesso schema sono costruite le battute con voci a due (in cui prevalgono i settenari). Nella scena principale (II 3), quella del delirio, Ida usa solo ottonari tronchi a due rime alternate con ritornello:

La mia vita più non ha
quel che un tempo l'infiorò:
Non ho più felicità,
Ogni ben per me passò.
A che val la verde età
Quando il pianto l'irrigò?
Non ho più felicità
Ogni ben per me passò
A che serve la beltà

Se il dolore la guastò?
 Non ho più felicità
 Ogni ben per me passò.
 Pianto il ciglio più non ha
 Ché già troppo ne versò,
 Non ho più felicità,
 Ogni ben per me passò!

I temi abbozzati in questo lavoro sono dati dal pentimento e dal senso di colpa che attanagliano Ida, costretta a contraddirsi rispetto alle prime scene: nel dialogo in cui Eulalia le confessa di amare un uomo alle spalle del marito, la redarguisce severamente mossa da un senso di fedeltà che pure vacilla di fronte alla presenza di Oscar (almeno fino al delirio, con cui il dramma si interrompe) e che non può reggere a tal punto da espiare il fallo commesso in gioventù. Nella sua contraddizione, però, sembra risolta almeno nell'intenzione di pentirsi. Aleggja inoltre in queste scene il *topos* del disonore, di particolare fortuna all'epoca, che si concretizza sia in Ida – nei confronti di Eulalia prima e di sé stessa poi – sia in Alfredo, quando inizia a credere di essere stato tradito. Temi 'abbozzati', si diceva, perché il loro sviluppo, in questi testi incompiuti, non può certo giungere a uno stato finale e dunque alla cosiddetta tesi, che tanta parte aveva avuto nel teatro italiano a cavallo della metà del secolo.

39. *Le rose di Matilde* (1870-1871)

La commedia doveva essere composta da quattro atti, ma ne fu realizzato solo uno: il manoscritto si interrompe subito dopo l'inizio del secondo, in cui però compaiono scene e personaggi almeno apparentemente non coerenti con il primo. Vista la prevalenza delle correzioni in riga rispetto a quelle interlineari, si può dedurre che l'autore, ricopiando in bella, continuava a correggere *in itinere*, e che quando rilesse l'opera inserì solo sporadiche modifiche. L'impaginazione è quella in genere utilizzata da Zena per il teatro in prosa, ma con una separazione meno netta tra i nomi dei personaggi e le battute: in questo caso i nomi sono scritti con il medesimo inchiostro delle battute e non sono giustificati al centro, ma posti in margine a sinistra.

Argomento. La scena si apre con Laura intenta a suonare il piano e a discutere con Achille sulla musica tedesca, che lei ritiene superiore all'italiana perché più alla moda. Si lamenta che il fidanzato, Ferdinando, è troppo assente, ma Achille cerca di tranquillizzarla attribuendo le sue lunghe assenze alle incombenze che la sua carriera militare gli impone. Durante una digressione di Achille in lode del «Fanfulla», arriva in scena Ferdinando con una rosa all'occhiello che scatena la gelosia di Laura. Achille sostiene di averla comprata dalla fioraia Matilde e prende ancora le difese di

Ferdinando, quando si rifiuta di porgerla alla fidanzata. In un dialogo privato tra i due amici, Ferdinando confida a Achille di non amare Laura, che Achille gli ha fatto conoscere per fargli trarre vantaggi economici che a lui non molto interessano, perché ama Matilde. La stessa Laura non è tanto attratta da Ferdinando quanto dall'idea di ottenere dal matrimonio un titolo nobiliare. Nell'ultima scena testimoniata entra in scena Matilde (che era stata cameriera di Laura) e apprende che i due si sposeranno. [Incompiuto.]

La prima scena del dramma potrebbe essere memore de *Il cembalo di Berta*, una *comédie mêlée de chant* del duo Barrière-Lorin che Zena possedeva nella sua biblioteca³, e che sembra tener presente anche durante la stesura di altre commedie, come si vedrà: entrambe le opere si aprono infatti con la giovane protagonista intenta prima a suonare il piano e poi a discutere di musica.

A un primo atto lineare segue un secondo atto in cui sembrerebbero intrecciarsi due vicende, ma della seconda ci giunge solo l'inizio (appena due fogli) e risulta quindi impossibile inquadrarla o anche solo legarla alla prima. Assenti i monologhi, dopo il dialogo iniziale si alternano con una certa regolarità le scene corali e gli altri dialoghi, tra cui spicca quello tra Achille e Laura; seguono poi quello tra Achille e Ferdinando, Laura e la madre, Matilde e Achille. Gli antefatti sono resi noti poco a poco: Laura si lamenta delle continue assenze di Ferdinando; l'amore della fioriaia Matilde per quest'ultimo è svelato grazie a una sua reazione fisica (impallidisce solo a sentire il suo nome), ed è anche ricambiato, come si deduce dal fiore che il giovane porta sempre all'occhiello e che rifiuta di donare a Laura. L'orchestrazione dei personaggi, come si è visto anche nella strutturazione dei dialoghi, impedisce un vero e proprio predominio di una figura sulle altre, se si esclude il fatto che nella prima sezione l'azione gira maggiormente attorno a Laura, nella seconda invece la tonalità è data da Matilde, che sembrava destinata a prendersi il ruolo di protagonista (una spia di questo è proprio il titolo, *Le rose di Matilde*). Nonostante questo, le uniche battute che vantano una pur minima caratterizzazione linguistica legata al personaggio sono quelle di Laura, colorate di forestierismi: in effetti ammette lei stessa la sua esterofilia in nome della moda, come un capriccio:

Achil. [...] D'altronde senza nominare gli antichi, parmi che Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Verdi, Ricci...

Lau. Ih! Ih! è inutile questa filza di nomi... non potrà mai riuscire a convincermi; la musica tedesca è di moda ed io amo la moda.

³T. BARRIÈRE, G. LORIN, *Il cembalo di Berta. Commedia in un atto*, versione italiana di A. SCALVINI, Palermo, Sandron, 1853 (segnatura G.1.4.75, titolo originale *Le piano de Berthe*).

Una patina arcaica riveste ancora tutte le battute, come è normale per Zena in questa fase, mentre sono ancora assenti i proverbi: si tratta di un linguaggio elegante, da salotto, che si stempera e diviene più colloquiale solo durante i dialoghi tra i due amici Achille e Ferdinando, che si sentono in quei casi liberi di esprimere la loro sincerità. Il tema principale è proprio l'argomento trattato dai due, cioè l'opportunità o meno di abbandonare il proposito di un matrimonio economicamente vantaggioso per un altro amore: la 'prosa' borghese, in Zena, cozza per la prima volta con la 'poesia' dei sentimenti, secondo un fortunato schema teatrale che poteva poi seguire gli esiti più diversi, dalla ricomposizione al *kaos*, e l'incompiutezza del dramma in questione contribuisce a mantenere la contraddizione aperta. La tesi infatti non è esposta, ma la progressiva importanza assunta da Matilde può incoraggiare a sbilanciarsi: è in suo favore che potrebbe risolversi il dilemma di Ferdinando, con la sconfitta del matrimonio di convenienza e senza amore. Ad esporre questa proto-tesi è lo stesso protagonista maschile, quando spiega ad Achille che pur di seguire i suoi sentimenti preferirebbe vivere in povertà:

E per duecento mila lire che mi verranno continuamente rinfacciate dovrò vendere la mia pace, il mio riposo, il mio amore? [...] in quanto a me preferisco morir povero!

Altri elementi evidenti sono da un lato il patetismo, culminante nel personaggio di Matilde, che sbianca e si dispera quando capisce che Ferdinando è destinato a sposarsi, dall'altro una sorta di tacito stigma nei confronti dei capricci muliebri – tema tutto sommato in linea con il teatro italiano del tempo – di Laura, il cui maggiore impegno è quello di contraddire tutti su tutto, e per questo è sempre in contraddizione anche con sé stessa, che attende con trepidazione Ferdinando e lo rimprovera delle sue assenze, pur non essendo tanto innamorata di lui nella fattispecie, quanto invece dell'idea di sposarsi. Rispetto alle prove precedenti, inizia ad apparire nelle *Rose di Matilde* uno sfoggio letterario e culturale che Zena non abbandonerà mai del tutto, e che però qui non assolve una vera e propria funzione narrativa: solo quello palesato nella prima scena, incentrata su una discussione musicale, serve a presentare Laura nella sua vanità anche se non trova decisive ricadute:

L'ho letto io! gran bel giornale quel «Fanfulla», ha un brio, una vivacità non comune, e poi ha sempre delle notizie di buona fonte, dà delle esattissime informazioni [...] è divenuto ormai il giornale di moda.

Certo queste citazioni non sono inutili come piste per ricostruire le letture del nostro autore: Laura dice «Ecco un pezzo del *Vascello Fantasma* di Wagner...» e attesta al contempo la conoscenza della pur celebre *Romantische Oper* da parte di Zena, contribuendo così a riempire una piccola lacuna della sua biblioteca, in cui proprio

L'olandese volante manca all'appello nel novero delle opere wagneriane ma già sta suggerendo, come vedremo, l'argomento per un altro dramma.

24. *Al cader delle foglie* (II, 187<1>, 14 luglio)

Ultima prova della stagione immatura dell'autore è *Al cader delle foglie*, compiuto e con due redazioni (la prima, del manoscritto 37 datato al 6 maggio 1871, è incompiuta). Nel prologo si assiste a una prima, infinitesimale, dichiarazione di poetica: «Perché scrivo? non lo so», scrive Invrea, dando così una definizione molto piena e pertinente della sua fase giovanile «senza scopo, senza nesso», manchevole com'è di una netta direzione e sostanzialmente priva di rilevanti influenze dalle coeve correnti letterarie. Interessante è anche la dichiarazione di autobiografismo, che non certo è affidabile o si riferisce a quest'opera, ma può diventare una chiave di lettura possibile: «E non so parlare che di me e delle cose mie» (con *parlare* corretto su *scrivere*). Forse allude – come scrive più avanti – a quando rivestì «di forma poetica [...] la più dolorosa epoca della mia vita»: un'opera che, se davvero esiste o è mai esistita, è stata tra «le prime [...] a cascar nelle fiamme».

Argomento. La vicenda narra di una bambina, Cecilia, che vuole dare sollievo alla madre malata e morente. Il padre è ormai disperato e il dottore tenta già di consolarlo. Cecilia, origliando i discorsi dei due, apprende che la vita di sua madre durerà quanto quella di una pianta che le viene mostrata, e che al cader delle foglie la donna morirà: Cecilia, senza perdere la speranza, corre a cucirle ai rami. Il sipario cala dopo un dialogo tra i tre familiari, tra le speranze della bambina nella primavera che potrebbe cambiare il destino e la cupa consapevolezza degli adulti. La prima redazione, che si interrompeva all'ingresso del dottore, aveva poche differenze, tra cui la più rilevante è la presenza di Alessio, il fratello maggiore di Cecilia.

Il nome della piccola protagonista, la versificazione – come si vedrà nell'esempio riportato – e il dramma nel suo complesso sono certamente di sapore manzoniano: in queste fasi iniziali il modello dei *Promessi sposi* è ancora forte in Zena, e lo testimonia non solo quest'opera, ma anche *L'ombra*, quando alla fine del primo atto Irene rifiuta il matrimonio esclamando «Né domani, né mai!», fino ad arrivare persino alle prose, come nei temi della prima stesura di *Serafina*, racconto poi riscritto in senso più verista e confluito nelle *Anime semplici*⁴. *Al cader delle foglie* è la prima vera opera compiuta, e non prevede una divisione in scene, ma solo due momenti: uno

⁴ DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, pp. 50-59.

in cui dialogano padre e figlia, con l'arrivo del dottore, e uno più intimo in cui i tre componenti della famiglia si riuniscono. Per la semplicità della trama e la continuità nella presenza dei pochi personaggi, la vicenda non prevede intreccio ed è lineare. Le scene sono quindi corali, in quanto sono sempre recitate da tre personaggi, anche se il ruolo di Cecilia risalta leggermente sugli altri e la sua ingenuità è il vero motore dell'azione; eppure non è il personaggio con più battute. La mancanza di una divisione in scene non impedisce infatti di intravedere dei dialoghi: quando il dottore porta a Giorgio la sua diagnosi, a Cecilia la parola è quasi sempre preclusa, e allo stesso modo la sua presenza esclude quella della sua paziente. Il linguaggio è quello sempre utilizzato in questa fase, cioè poetico (in questo caso, endecasillabi sciolti) e tradizionale, traboccante di patetismo e appiattito su un solo tipo, quindi non problematizzato a seconda dei personaggi che prendono la parola.

Assente una tesi, ma anche un vero e proprio tema, l'opera è concentrata sulla speranza ingenua dei bambini, che pure conforta fino all'ultimo Cecilia più del padre già rassegnato:

Intesi tutto, ma non vò che dorma
 La mia mamma in eterno e queste foglie
 Che al cader dalla fronda han da segnare
 Quel fatale momento, io vò cucirle
 A ciascun ramo e allor così cucite
 Non cadranno mai più.

Ma l'inevitabile e terribile disillusione non può tardare più di tanto e alla fine si rivela l'unica verità possibile.

2. Fase II: 1872-1876. Amori difficili e tardoromanticismo [La barcarola (I). Quando Berta filava.!! Ricorditi di me che son la Pia. Irene (II). L'ombra (III)]

Il quinquennio che segue è per Gaspare Invrea un periodo di veloci rivolgimenti: nel 1873 consegue la laurea, e nei due anni successivi si sposa e prende servizio nella magistratura civile. Forse anche per questo la scrittura non è e non può essere ancora un vero e proprio lavoro totalizzante, ma la lunga e faticosa stesura di un 'idillio marinaresco' attraversa l'intero lustro e testimonia già una tangibile ambizione letteraria del nostro. La gestazione de *La barcarola* (poi *Irene*, poi *L'ombra*, vd. § IV.1) tiene in qualche modo unite le fila di una seconda fase della sua scrittura teatrale. Dal punto di vista dei temi, è possibile individuare un filo conduttore che accomuna le tre opere: è il tema degli amori difficili e, solo potenzialmente, infelici: il finale è

infatti in tutti i casi positivo, in quanto gli ostacoli che si frappongono tra i due giovani innamorati vengono sempre superati. Ulteriore tratto in comune è il rapporto tra i genitori e i figli: se ne *L'ombra* Simone e Susanna tentano in ogni modo di convincere Irene a portare a compimento il suo matrimonio con Marco, negli altri due drammi i padri interferiscono opponendosi alle relazioni amorose del figlio (*Quando Berta filava!!*) o della figlia (*Ricorditi di me che son la Pia*). Anche questa seconda fase, per quanto tendenzialmente tardoromantica, è difficilmente collocabile in una corrente letteraria di riferimento: non si può dire, ad esempio, che il più importante dramma della giovinezza di Zena, *L'ombra*, fosse un primo sintomo dell'approccio al verismo. Innanzitutto, non può esserlo per una questione cronologica: l'argomento è costante in tutte e tre le redazioni (mss. 40, 51, 42), databili tra il 1872 e il 1876, mentre la raccolta che fece da caposcuola in Italia, *Vita dei campi*, uscì nel 1880. Inoltre di verismo non si può parlare in quanto, nonostante l'ambientazione in un paesino di pescatori e l'umile estrazione sociale dei personaggi, il linguaggio utilizzato è tutto letterario, talora aulico (e per giunta in versi). Va detto che nella gabbia dell'endecasillabo Zena inserisce vari proverbi, espressioni colorite e modi di dire, ma ciò che davvero è dirimente è il fatto che molti di questi vengono eliminati nelle redazioni posteriori: se l'autore avesse davvero voluto perseguire un ideale di realismo, o forse di naturalismo, avrebbe semmai dovuto aggiungere elementi di questo tipo, più consoni alla cultura dei suoi personaggi (si pensi alla gran quantità di proverbi inseriti nei *Malavoglia*). Il fatto che queste espressioni idiomatiche, spesso comiche, vengano eliminate in seconda battuta, unitamente a un più generale ed esteso innalzamento del linguaggio poetico, lascia pensare invece che le istanze veriste, o realiste, non fossero ancora nelle corde dell'autore. A conferma di questo, si deve ricordare che nell'opera di Zena esiste un caso simile tratto da *Le anime semplici* e lodevolmente studiato da Maria Di Giovanna⁵: la studiosa aveva notato che nella riscrittura di *Serafina* avvenuta nel 1886 tutto il movimento correttivo portava a una maggiore aderenza alla poetica verghiana, a partire dal cambio della voce narrante, da quella distante dal ceto dei personaggi, e dunque giudicante, a una decisamente popolare. Nel caso dell'idillio marinaresco, insomma, le correzioni portano nella direzione esattamente opposta. Indubitabile è, però, che lo sguardo dell'autore indugi anche, sin dalle prime prove, sul mondo dei subalterni: sebbene l'unico dramma di ambientazione popolare resterà *La barcarola*, è anche vero che Zena sa di poter ricavare elementi interessanti, briosi e talora divertenti soprattutto da personaggi (spesso, macchiette) che rappresentano la servitù. In questo senso, l'esempio più felice di tutti è *Quando Berta filava!!*, in cui, in una delle scene più

⁵ Cfr. DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, pp. 50-59.

riuscite dell'intera produzione teatrale, la cameriera Lisetta sbotta in malo modo a fronte dei rimproveri della dispotica Brigida e del suo insopportabile ospite: a permetterle un comportamento del genere è, però, solo la sicurezza economica del suo imminente matrimonio, che non le fa temere un eventuale licenziamento. In questo caso, quindi, la cameriera non sta realmente sovvertendo le gerarchie, ma solo approfittando di una situazione favorevole: si tratta di un sottile elemento rassicurante di restaurazione dell'ordine, di un *kosmos* che non viene mai, comunque, messo in discussione. La vivacità della servitù tornerà utile a Zena anche in alcune commedie posteriori (come *Gli indiscreti*) e persino in quelle degli anni Novanta, in particolare *Il battesimo* e *La prima volta*: nella prima, addirittura, spetta alla balia l'ultima, tagliente battuta della commedia, ed entrambe sono aperte da dialoghi che vedono protagoniste delle cameriere. Nonostante questo, neanche quelle commedie saranno ascrivibili al verismo, anche se contemporanee a *La bocca del lupo*: tanto meno lo sono le scelte operate dall'autore negli anni Settanta, quando la strada artistica di Zena era ancora di là da essere individuata.

43. *Quando Berta filava!! (1873)**

La commedia, leggera e divertente, viene definita dall'autore in frontespizio «Scene di famiglia in un atto in versi martelliani». Ha la particolarità di avere tre finali diversi: un primo è cassato con due tratti trasversali a lapis blu; segue una seconda "Variante" che, dopo un foglio lasciato bianco, è seguita dal terzo finale, sempre cancellato con tratti blu, che reca una nota d'autore: «vedi in fondo il cambiamento di quest'ultima scena; le due finali sono a scelta» (si parla di due finali in quanto non è calcolato il primo dei tre, cancellato e conforme al terzo).

Argomento. Carolina si lamenta della nonna Brigida, che parla sempre della morigeratezza della sua epoca, esordendo con l'espressione fissa «Quando Berta filava...». La cameriera Lisetta sospetta che la giovane si sia innamorata del suo promesso sposo Peppino: in effetti i due si passano dei biglietti attraverso un libro che ora Brigida vuole sequestrarle, allegando delle reprimende contro il cattivo costume dei tempi moderni. Entra in scena Ippolito, noioso e all'antica proprio come Brigida: al suo ingresso si nota subito come l'uno e l'altra siano particolarmente dispotici con la servitù. Subito rimproverano Lisetta per aver rovesciato maldestramente una bibita, ma la cameriera, forte del suo imminente matrimonio, reagisce rispondendo in malo modo a tutti e viene licenziata. La scena (tra

* Per i temi e la trama de *L'ombra* si rinvia al paragrafo dedicato (§ IV.1).

le più vivaci del primo Zena) è apprezzata da Carolina perché ha costretto i due noiosi personaggi a scendere dal loro piedistallo. Lisetta minaccia quest'ultima dicendole che, quando avrà dato le dimissioni, a rimpiazzarla sarà una cameriera che le farà da spia. Le promesse di matrimonio di Peppino però si rivelano false, perché è in realtà d'accordo con Carolina. Al ritorno di Brigida, Lisetta si vendica svelandole tutti gli inganni perpetrati dalla giovane, oltre a mostrarle quanto siano disdicevoli i romanzi e i giornali che Carolina legge di nascosto e a rivelarle che ha un amante che fa il pompiere. D'un tratto scoppia un piccolo incendio domestico: Peppino spegne il fuoco, ma Brigida capisce da ciò che è lui l'amante, e che è figlio di Ippolito (fatto ignoto anche a Carolina). A mali estremi, i giovani manifestano definitivamente ai vecchi la loro volontà di sposarsi, ma, osteggiati anche da Lisetta, ottengono un rifiuto. Seguono i diversi finali: nel primo e nel terzo, i giovani lasciano che siano i vecchi a vincere la contesa, perché consapevoli che non può che trattarsi di un diniego momentaneo. Nel secondo finale, Peppino minaccia di lasciar avvampare la casa in caso di mancata approvazione del matrimonio: dunque i vecchi sono costretti a cedere.

Due elementi potrebbero aver ispirato Zena. Innanzitutto, *Le piano de Berthe* di Barrière e Lorin, in cui il nome della protagonista porta a menzionare il modo di dire che dà titolo al nostro dramma («Berthe!... La Berthe d'autrefois filait elle-même au moins»)⁶. Inoltre, potrebbe inserirsi nella tradizione dei cosiddetti proverbi drammatici, cioè quelle commedie che tendevano a dimostrare i motti proverbiali che ne costituivano il titolo: principale esponente del genere era Alfred de Musset, ripreso con fortuna in Italia da Gherardi del Testa (*Moglie e buoi de' paesi tuoi*) e Ferdinando Martini (*Chi sa il giuoco non l'insegna*, presente nella biblioteca dell'autore, e *Il peggio passo è quello dell'uscio*). Il caso di *Quando Berta filava!!* è però diverso, in quanto l'espressione non è una verità da dimostrare, ma semplicemente motteggia il carattere di un personaggio.

La vicenda narrata segue una struttura lineare e si sviluppa per lo più in dialoghi, intervallati da due principali scene corali, una posta al centro dell'opera e una alla fine. Il dialogo più importante è quello che avviene tra Ippolito e Brigida, intervallato dagli *a parte* di Carolina e interrotto solo dall'arrivo di Lisetta; altri dialoghi rilevanti sono quelli tra Carolina e Lisetta e tra Carolina e Brigida. Il solo antifatto da sviluppare è l'innamoramento delle due giovani, Carolina e Lisetta, per la stessa persona: la notizia è comunicata al lettore/spettatore dal dialogo iniziale,

⁶ BARRIÈRE-LORIN, *Le piano de Berthe*, p. 12.

e precisamente dagli *a parte* di Lisetta, alcuni dei quali tentano di suscitare il riso, come in questo caso:

Dica, del tamarindo in casa sua non tiene
che sempre in questa casa a sorbirselo viene?

Personaggio dominante è certamente Brigida, con i suoi lunghi sermoni sui buoni costumi dei suoi tempi (da cui il titolo); eppure gli altri personaggi hanno comunque un ruolo rilevante, perché garantiscono alla vicenda un dinamismo, contro un immobilismo, quello dell'anziana donna, che non è solo narratologico, ma anche psicologico e insito nel carattere del personaggio. Questo costituisce un tema per il dramma, o meglio rende ancor più evidente il tema principale, cioè quello del contrasto tra i vecchi e i giovani: i primi, austeri e immobili nei loro riti imbalsamati, in cui si rispecchia anche la cristallizzazione delle loro espressioni linguistiche, a partire dal ritornello proverbiale «Quando Berta filava...», si sentono minacciati dall'evolversi dei tempi, che però è inevitabile e cui è impossibile porre argini, proprio come è impossibile impedire che Carolina e Peppino alla fine si sposino, come evidenzia il primo finale:

Confidi, delle nozze il giorno si avvicina.
Le nespole maturano col tempo e colla paglia,
E noi a poco a poco vincerem la battaglia!
Babbo, signora Brigida, preparino una culla...
Aspettando un erede si leggerà il Fanfulla!

Addirittura, Brigida vuole impedire a Carolina di leggere libri e il pericolosissimo «Fanfulla» e dunque di avere una coscienza critica ispirata alla modernità e al passo coi tempi, mentre Peppino ha scelto un mestiere umile, pur di fuggire da casa:

... Pompieri mi son fatto
Per togliermi di casa, perché più non potevo
Continuare una vita ad uso Medio Evo.

L'opposizione di Brigida e Ippolito al matrimonio è solo un capriccio, nemmeno ispirato alle gerarchie sociali, come di solito accade in questi drammi. Nonostante sia possibile individuare una crescita nella scrittura drammatica del giovane Zena, il linguaggio resta quello poetico e tradizionale utilizzato nelle prove precedenti, non particolarmente realista e appiattito su tutti i personaggi, complice la costrittività dell'uso dei versi, in questo caso martelliani a rima baciata, in luogo della prosa. Si è detto però della cristallizzazione del linguaggio nei proverbi messi in bocca ai due protagonisti più attempati, o al massimo alla serva Lisetta: è stato già ricordato il

ritornello «Quando Berta filava», ma si annoverano anche altri modi di dire, come «chi rompe paga» e «dalla padella non caschi nella brace»

La commedia non ha una tesi, ma la si intravede tra le righe, nelle battute dei personaggi giovani, dietro cui sembra annidarsi anche la simpatia dell'autore, e infatti la vicenda si chiude a loro favore: Carolina, pur con i suoi tanti vizi, deve essere preferita a Brigida, che vuole solo impedirle di leggere e di amare un pompiere in nome della sua ritualità borghese. Controverso è infine il ruolo di Lisetta, che attrae inizialmente il lettore con la sua irresistibile irriverenza, ma il matrimonio di interesse prima, e poi il comportamento vendicativo nei confronti di Carolina, la fanno risultare una donna calcolatrice e sostanzialmente legata al suo tornaconto, con una dinamica peggiorativa simile a quella della nutrice di *Romeo e Giulietta*, che, inizialmente simpatica e ricca di umorismo cede infine a un cinismo «che verrà punito non solo dalla reazione nauseata di Giulietta, ma anche sulla scena, dove morirà come personaggio»⁷, proprio come accade a Lisetta. In sostanza, le sue padrone finiranno per far valere le gerarchie sociali, in quanto Brigida la tiene in pugno fino a licenziarla, mentre Carolina le sottrae l'uomo senza alcuna difficoltà.

44. *Ricorditi di me che son la Pia (1874?)*

I toni e il linguaggio si innalzano con questo dramma, a partire dal dantismo del titolo che segna uno stacco notevole rispetto a quello, proverbiale, di *Quando Berta filava*!!, ma in realtà non ci sono sufficienti elementi per stabilire una datazione dell'opera, e, considerando che la fase successiva del teatro di Zena è composta da commedie leggere piene di spunti comici, è possibile che la *Pia* fosse stata scritta prima di *Berta*, che così potrebbe senza alcuna difficoltà tematica rientrare nella terza fase. Tuttavia, la fascetta riporta l'inverificabile "1874?", cosa che rende i dubbi più che leciti.

Argomento. Pia e Goffredo sono i figli del Conte: il secondo ha causato le ire del padre per i debiti al gioco e per il vizio dei duelli, ma Pia cerca di intercedere per lui. La ragazza è promessa a Gino, ufficiale molto ben visto dal padre; ma il cugino di Pia, Achille (personaggio-macchietta del dramma), le rivela che Gino talora non si comporta bene nei duelli: il Conte scopre infatti che si è battuto con Goffredo a causa di una cortigiana, sicché lo scaccia in malo modo, imponendogli di non svelare a Pia la vera ragione dell'allontanamento. Alla fine, mosso a compassione dal dolore dei due promessi sposi, decide di perdonarlo, e anche Goffredo, evitato il duello con Gino, riesce a riconciliarsi con il padre.

⁷ MANFERLOTTI, *Shakespeare*, p. 125.

Il tema del duello era uno di quelli più ricorrenti nei drammi sociali, soprattutto a partire da *Il duello* di Paolo Ferrari, che è tra l'altro uno dei volumi postillati presenti nella biblioteca di Zena. Nonostante aleggiasse sulla storia un corposo antefatto, svelato dalla prima scena, in cui Pia tenta di intercedere per Goffredo con suo padre, essa si sviluppa ancora lungo una retta lineare e senza un intreccio: l'occhio dello spettatore è sempre puntato sulla giovane protagonista e sui personaggi che dialogano con lei. Prevengono infatti le scene in cui la donna dialoga con uno o due altri personaggi: le scene dialogate sono quelle di Pia con Gino, con Achille, con il Conte, e l'unica eccezione è rappresentata dal dialogo in cui il Conte, furente, scaccia via Gino. L'unico monologo è sempre affidato a Pia, il personaggio più riflessivo, e si realizza nella penultima scena. In totale i personaggi sono quattro e si alternano in maniera abbastanza equilibrata, eccezion fatta per la protagonista, che è quasi sempre sulla scena. Il linguaggio è insistentemente arcaico, con la comparsa di alcune forme che molto raramente si presentano nella prosa dell'autore (*aveva* per la prima pers., *poscia*, *veruna*, *ribalda*), ma a differenza delle prove precedenti si verifica una maggiore, seppur lieve, caratterizzazione linguistica per i personaggi: Achille ha il ruolo della macchietta e ha un suo buffo intercalare (*Caramba!*) ripetuto a ogni battuta, il Conte e Gino si esprimono in maniera più altisonante, al contrario di Pia, la cui semplicità di linguaggio è lo specchio di tutta la sua ingenua delicatezza e una quasi infantile sincerità d'animo: «Cattivo! perché mi parli così? che t'ho fatto?». In questo contesto stilistico più alto del solito, l'unica espressione proverbiale, forse inventata («Le perle portano lacrime»), non può che essere pronunciata dall'unico personaggio comico, cioè Achille, con complessità qui rivestito da un ruolo profetico, in quanto di lì a poco sarebbero esplosi gli scandali legati a Gino. Alla fine del dramma, innalzano ulteriormente la materia i versi dedicati a Pia dal fidanzato: si tratta di due quartine a rime alternate seguite da un distico con rima baciata unissonante alla rima *A* della prima strofa.

Il tema principale è quello della complessità dei rapporti tra padre e figli: il Conte ha un carattere molto forte, ma non riesce a esercitarlo con una figlia adorabile come Pia, o non vi riesce fino in fondo, mentre non è altrettanto benevolo e comprensivo con il figlio maschio, allontanato inesorabilmente al primo errore commesso. Altro argomento posto in gioco, nonché molto fortunato in quel periodo, è la brutalità della prassi del duello, da evitare a ogni costo e stigmatizzato dallo stesso Conte («Il duello è un assassinio che io abborro»). Eppure la sua inutilità qui è spazzata via da Pia: il personaggio più debole e indifeso alla fine è quello che decide le sorti dell'intera vicenda semplicemente muovendo a compassione suo padre. La forza dei personaggi maschili, tra duelli, meschinità e costrizioni, è tutta esteriore e, come un castello di carte, non può che cadere davanti allo spirare della debolezza e della nobiltà d'animo della fanciulla. Infine, argomento ricorrente in questa fase, come si è detto, è quello degli interventi esterni sulla vita di coppia: Pia è promessa a Gino e i due si amano,

ma il dannoso senso d'onore del Conte, che inizialmente vedeva il matrimonio di buon occhio, rischia ora di mandarlo in fumo, oltre che a compromettere anche la relazione con l'altro figlio, Goffredo. Un rapido scambio di battute dimostra come l'ipocrisia dell'onore non possa non contenere contraddizioni: il Conte non vuole più vedere Goffredo, ma quando Gino ne parla male, rivendica per sé la possibilità di giudicarlo, in quanto pur sempre suo figlio:

Gino E tu Alessandro giungi a credere che io abbia mentito per rovinare la carriera di quell'essere volgare che tu chiami tuo figlio? [...]

Conte (*furibondo*) Marchese Gino da San Severo, uscite. [...] Chi insulta mio figlio insulta me. Io deploro i suoi falli, li punisco, ma non voglio che un estraneo, che un primo venuto abbia l'impudenza di svillaneggiarlo in faccia mia; non lo voglio, avete capito? (*con forza*) Il Conte Erbolani non ha più nulla di comune con voi. Andate.

Anche Gino, ufficiale militare, sembra essere affetto dallo stesso male del suocero, e infatti i due sembrano capirsi: «Pure so compatire il bollire dell'età, il rispetto umano e capisco che un giovine ufficiale sappia affrontar meglio un colpo di spada che le beffe e i fischi de' suoi compagni». Eppure, più immaturo e meno leale del Conte, non solo si arrischia nei duelli, ma dietro un'apparenza immacolata cela bugie e segreti, come lo scontro con Goffredo e l'attenzione per le cortigiane. Questa impurità è in contrasto non solo con Pia, ma anche con Achille, più giovani e ingenui e quindi più sinceri. Chiude il quadro il grande assente, Goffredo: non compare mai sulla scena, eppure è un personaggio fondamentale, in quanto gli antefatti che lo imprigionano solo i soli veri motori che giustificano l'azione.

Va infine aggiunta una precisazione: il manoscritto 34 testimonia la 'tela' di *Un pregiudizio*, che sembra avere più di un elemento in comune con *Ricorditi di me che son la Pia*: Rodolfo e il futuro cognato Goffredo, in preda ai fumi dell'alcol, si sfidano a duello. L'evoluzione della scena – tutta centrata sul duello – è però ben diversa, perché l'uno muore, l'altro impazzisce, mentre la donna ha un ruolo del tutto marginale: «ma che importa? l'onore è salvo», ironizza Zena illustrando la morale del suo dramma. Nella distribuzione dell'opera si nota come Goffredo sia costretto a partire per volere del suocero, con una dinamica dunque simile a quella di *Ricorditi di me*. Nonostante il contenuto del 34 possa sembrare un'embrionale abbozzo di un dramma compiuto, stabilire l'ordine cronologico dei due manoscritti non è affatto scontato. Anzi, lo stile di *Ricorditi di me* è ancora immaturo, la lingua arcaizzante e l'impianto piuttosto debole, il che potrebbe avvicinarlo alle caratteristiche delle opere teatrali zeniane degli anni Settanta. Non escluderei perciò che Zena riprese più tardi questo suo vecchio dramma per tentarne una riscrittura in linea con il suo gusto mutato: il manoscritto di *Un pregiudizio*, a guardare la grafia dell'autore e i temi affrontati, appare posteriore a quel decennio.

3. Fase III: 1876-1880. Drammi leggeri o comici **[*Gli indiscreti. Una corrispondenza da Parigi. I bagni di mare*]**

Ultimato l'idillio marinaresco *L'ombra*, il momento più melodrammatico del teatro di Zena volge al termine, e con esso anche la composizione teatrale in versi (l'eccezione sarà *Ahasvero*). Ad attirare maggiormente l'attenzione dell'autore saranno invece gli spunti comici già affiorati in alcuni suoi lavori, su tutti *Quando Berta filava.!!*, che ha un rapporto piuttosto stretto con *Gli indiscreti*, vista l'importanza accordata ai due famigli di Barnaba, Modestina e Nando, così come alla cameriera Lisetta nella commedia del '73. Un elemento costante nelle opere teatrali – ma non solo – di Zena è l'utilizzo di un ritornello, un motto insistito ripetuto da molti dei personaggi, e che talora addirittura giustifica il titolo: *Quando Berta filava.!!* era stata così intitolata in quanto la vecchia Brigida inizia sempre con queste parole i suoi boriosi racconti, mentre «è una bella indiscrezione» è spesso ripetuto ne *Gli indiscreti*, soprattutto dal protagonista Barnaba, in tono ironico. Talora in effetti sono proprio determinati personaggi ad avere la caratteristica di riproporre, quasi come un tic, un *mot refranh*: l'esclamazione *Caramba* è praticamente in ogni battuta dell'Achille di *Ricorditi di me che son la Pia; tra parentesi* è un intercalare, pronunciato del tutto a sproposito, dall'Ippolito di *Quando Berta filava.!!*. È interessante notare come questa tendenza si conservi almeno fino al culmine della fase 'comica' della drammaturgia di Zena, e anzi ne *I bagni di mare* l'effetto comico di questo particolare stilema raggiunge i livelli più soddisfacenti: tutti i personaggi gelosi di una donna urlano al bagnino «fate osservare i regolamenti!», cioè il divieto di passare nel lato di spiaggia riservata al sesso opposto. Il gusto per la ripetizione e per il *mot refranh*, si diceva, non è riservato solo al teatro: il 1880 è anche l'anno di pubblicazione delle *Poesie grigie*, in cui lo sperimentalismo poetico di Zena si traduce spesso nella riproposizione di versi e parole-rima: un esempio per tutte le liriche della prima raccolta è *Flusso e riflusso*, con la caratteristica ricorrenza del verso-rima. Il componimento è composto da sette stanze di quattro endecasillabi a rima incrociata, il primo dei quali è identico (verso-rima) al secondo della strofa precedente; e talora i versi-rima tornano irregolarmente nel brano, come nel caso del verso-rima A, che si ripropone nel primo e nell'ultimo verso del testo (quest'ultimo, un elemento molto frequente nel poeta). Zena, in definitiva, sta diventando un autore, e come tale inizia a cercare una marca di riconoscibilità: in fin dei conti, in questa terza fase, una sola è la commedia compiuta (infatti *Una corrispondenza da Parigi*, come annotato sul manoscritto, è ripudiata), ma quella commedia, *I bagni di mare*, sarà la prima a calcare un vero palcoscenico, quello del Politeama Alfieri di Genova, e sarà interpretata dalla famosissima compagnia Ferravilla; nello stesso anno, come si diceva, viene pubblicata l'opera prima, contenente poesie anch'esse giocose e leggere, con una linea di fondo, la

fuga dal sublime e dal tragico, che in questo momento è il marchio di fabbrica di uno scrittore cosciente di sé.

41. *Gli indiscreti* (1876)

Per i temi e per il linguaggio, meno arcaico rispetto ai primi tentativi, *Gli indiscreti* si pone in continuità con *Quando Berta filava..!*, soprattutto per il problema, arcinoto ai teatri italiani, del matrimonio di convenienza così importante per la borghesia, che lo vede come una rapida possibilità di ascesa sociale ed economica.

Argomento. L'assessore Barnaba è preso di mira dalla sua intera casa: dalla figlia Ida, perché non le permette di sposare l'avvocato Claudio, dalla moglie Polissena, che lo accusa di essere troppo parsimonioso, dalla servitù con la quale è eccessivamente dispotico. I due camerieri Modestina e Nando (il cui amore è osteggiato da Barnaba) leggono di nascosto le lettere destinate al padrone, che scoprono pieno di debiti. Polissena e Ida sono in attesa di una veste che le era stata promessa entro il suo incontro con Claudio; in casa arriva anche Pellegrino (non sarà chiaro il suo ruolo nella vicenda) per farsi firmare delle pratiche da Barnaba. Hanno una certa rilevanza le scene in cui Polissena lo rimprovera perché tratta male la servitù, approfittandone in realtà per comandarlo a bacchetta. Ultimata la presentazione dei personaggi, si apprende che Barnaba non vuol far sposare la figlia con Claudio, nonostante il matrimonio gli converrebbe perché è un ottimo partito, anche perché Borromeo gli chiede ben presto di pagare i suoi debiti. Claudio, con sua madre e il fratellino Poliuto, va a trovare Ida che lo aspetta con Polissena, e sostengono che Borromeo ha rubato il loro pappagallo. Barnaba rimbrotta aspramente Poliuto, reo di aver rotto la sua *cave à liqueurs*: tutti sono meravigliati dalle cattive maniere del protagonista. Offeso, il bimbo scappa ma viene subito ritrovato. Con questa scena si interrompe il primo atto e il dramma resta incompiuto.

Nel dramma è presente un pur lieve intreccio, in quanto la trama principale, focalizzata su Barnaba, è alternata a quella che sembrerebbe una vicenda minore, quella dell'amore tra i due servi che compare nella prima scena e che, complice l'incompiutezza del dramma, non troverà sviluppo, come non si svilupperanno i ruoli di personaggi come Pellegrino o Virginia. Prevalgono le scene corali: anche la prima scena, con il dialogo dei due servi, viene interrotta dall'arrivo di Barnaba che li richiama all'ordine, e dopo ancora da Polissena che richiama all'ordine il marito. Altre scene corali sono intervallate da pochi momenti a due (i dialoghi tra Polissena e Barnaba e tra quest'ultimo e Borromeo). Due sono i principali antefatti della vicenda: da una parte, l'intenzione di Polissena di far sposare la figlia con Claudio, svelata nei dialoghi sia in assenza che in presenza del marito; dall'altra, le difficoltà economiche di Barnaba, che il lettore/spettatore avrebbe

potuto apprendere dal dialogo con i servi, che avevano spiato tra le sue carte e trovato una lettera rivelatrice, e dal dialogo tra il burbero personaggio e Borromeo, che arriva in casa sua per chiedergli di saldare un debito. Barnaba non è il solo protagonista della vicenda, perché gli si affianca Polissena, sempre in contrasto con lui: i co-protagonisti non fanno squadra, come vorrebbero i loro ruoli sociali di moglie e marito, ma pongono le loro opposte personalità in un conflitto la cui risoluzione avrebbe dovuto costituire il senso ultimo del dramma, la morale o addirittura la tesi, che avrebbe visto trionfare uno dei due tipi. Da una parte, Barnaba, sempre nervoso e verboso, i cui debiti sembrerebbero giustificare la sua avarizia agli occhi dell'autore, ma non a quelli degli altri personaggi; né sembra interessarsene l'altra parte in causa, Polissena, che al contrario mantiene sempre la calma di chi ha un sotterraneo ma effettivo potere decisionale. Al cospetto del marito, la donna non mostra mai impazienza ma si limita a innestargli sottilmente le sue idee, che rivestite di buon senso o di vittimismo («Ecco come mi tratta tuo padre (*che è in scena, ndr*), ecco l'uomo irascibile che prende fuoco come la polvere per un nonnulla») non possono che attrarre l'approvazione degli altri personaggi:

Barn. Sai che cosa ho da dirti? che un cappello che mi costa la bellezza di centotrenta lire non voglio vederlo sciupare in questo modo, perché i denari non li rubo e volere o non volere mi tocca guadagnarmeli a forza di stenti e di fatiche. [...] Se non lo vuoi portare, padronissima, ma questa non è una ragione perché te lo butti sotto i piedi, e lo rovini.

Poliss. Adesso non vi aggiungete voi a tormentare questa poveretta, e siete suo padre!? dove l'avete il cuore per rimproverarla così duramente?

Vir. Non lo merita, povera Ida.

Clau. Per centotrenta lire non c'è bisogno di salir tanto colle furie, caro Barnaba. Che cosa sono in fin dei conti centotrenta lire? ma io le spendo in una notte!

D'altro canto, il suo vero carattere, forte e autoritario, può rivelarsi liberamente davanti alla servitù: «Va sopra a mettere in assetto le nostre stanze e spicciati», intima a Modestina. Di minor rilievo è il personaggio di Ida, affascinata dalla madre ma troppo vanesia per riuscire a emularla. Il suo carattere può ricordare, ancora una volta, quello della Berthe di Barrière e Lorin, soprattutto in una battuta della X scena: «Oh! il faut absolument que je sache... (*haut.*) Pardon, monsieur Frantz... Vous allez me trouver bien indiscrete, mais je voudrais vous demander... [...] si vous êtes veuf»⁸.

La convenienza economica è il principale motivo – anzi, si direbbe, il solo – per cui la prospettiva di un matrimonio tra sua figlia e Claudio è tanto gradita e strenuamente difesa da Polissena. Proprio questo avrebbe potuto rendere, negli atti successivi, più complesso il personaggio di Barnaba, che, a causa dell'orgoglio che

⁸ BARRIÈRE, LORIN, *Le piano de Berthe*, p. 25.

lo caratterizza, è l'unico a sapere del dissesto del suo patrimonio e anche l'unico a opporsi a un matrimonio che potrebbe risolvergli molti problemi. Con buone probabilità, però, la contesa si sarebbe risolta a favore di Polissena, specie quando i debiti del marito sarebbero affiorati in superficie.

26. *Una corrispondenza da Parigi (1877-?)*

Più che afferente al comico, si tratta di una commedia leggera, che ha come argomento le piccole discussioni domestiche delle giovani coppie, passeggiare come piogge estive. Il lettore – non lo spettatore: il dramma è ripudiato – tende più a far sorridere che a far ridere, e i personaggi non hanno mai un reale momento di difficoltà, non è prevista nessuna crisi da superare: forse è questo che rende *Una corrispondenza da Parigi* poco adatta alla scena, pur restando opera piuttosto godibile alla lettura.

Argomento. Gabriella e Cesare, moglie e marito, litigano in camera da letto per questioni futili, che però potrebbero rivelare qualche difficoltà nel matrimonio. L'uomo, giornalista, deve consegnare un articolo e ha bisogno di luce, la moglie vorrebbe invece tenerla vicina per cucire e, davanti alle insistenze del marito, che la minaccia di andare in un'altra stanza, lamenta il suo dispotismo. Nella corrispondenza che gli giunge da Parigi si ha notizia dell'uscita di tre opere (tutte datate al 1877: *Marjolaine* di Lecocq, *Hetman* di Deroulide, *Foire Saint Laurent* di Offenbach). Gabriella si lamenta perché Cesare non le dà attenzioni, e in effetti quest'ultimo pensa solo alla sua corrispondenza, riflettendo su quanto le sole notizie interessanti siano quelle teatrali: così manifesta il desiderio di uscire nottetempo e andare a teatro, ma la preoccupazione e il pianto della donna, incinta, lo convincono a restare con lei: la sua scelta lo aiuta a riconciliarsi con la moglie, a starle accanto fantasticando sul bambino che aspettano. Ritrovata la serenità, Cesare preferisce rimandare il lavoro e dimezzare i tempi traducendo dal «Figaro», come fanno tutti i suoi colleghi.

Fonte d'ispirazione della trama potrebbe essere stata una commedia di un autore che Zena conosceva bene, visto che alcune opere sono ancora nella sua biblioteca: *Il peggio passo è quello dell'uscio* di Ferdinando Martini era focalizzato allo stesso modo, infatti, su due coniugi alle prese con la difficoltà di tenere accesa la passione amorosa dopo molti anni, e che però finirà per tenersi viva grazie al pensiero dei tempi passati e delle gioie della vita di coppia.

La nostra *pièce* è costituita da un'unica scena, quella del dialogo tra marito e moglie, in cui le battute sono equilibratamente distribuite e leggermente pendenti in favore del personaggio femminile. Il linguaggio utilizzato è spigliato e vivace, e riuscito nella mimesi realistica del domestico e del quotidiano, reale tema della

commedia. Questo è vero soprattutto nella prima parte, in cui il litigio tra coniugi sembra ispirare maggiormente l'autore, mentre, quando le acque si calmano, grazie anche alla menzione della figliuola nascitura, la lingua di Cesare diventa più ricercata e retorica quando tenta di rabbonire Gabriella, che invece nelle sue capricciose preoccupazioni resta inalterata per tutto il dramma:

- Gab.* Quando avremo la nostra Mariuccia non mi dirai più che son bella, lo dirai a lei invece, e io sarò vecchia, brontolona, buona a gettarsi in un angolo, nient'altro.
- Ces.* Sei gelosa fin d'ora? quando mai s'è veduto il sole esser geloso della luna che sorge? [...] sei il mio angelo tu, la mia consolazione, la mia gioia e prego Dio che la figliuola, se figliuola sarà, somigli a te, a nessun'altra donna fuori di te, perché sei la migliore di tutte.

Una particolare cura è infatti posta da Zena proprio sulla caratterizzazione linguistica dei due protagonisti: le movenze del parlato di Cesare sono ragionate e ipotattiche, mentre nelle battute di Gabriella, in cui si tenta di imitare la concitazione di una donna preoccupata e gelosa della sua relazione, prevalgono la paratassi, gli infantilismi («Cattivo!», grida spesso al marito) e le esclamazioni, miste a qualche espressione cristallizzata («Sempre chiusa tra quattro mura!», «Di bene in meglio!», «Lasciami stare..!»). Nel cuore del dialogo, si nota inoltre che le battute di Gabriella diventano improvvisamente brevi, mentre si allungano quelle in cui Cesare le parla del suo lavoro, fino al momento di ristabilire le sue priorità:

- Gab.* Cesare, e la corrispondenza?
- Ces.* Non parlargliene. Senti, voglio ancora conversare con te per un pezzo, discorrendo teco mi riposo; voglio dirti... non parlarmi di quella stupida corrispondenza.

Nella esilissima trama, può solo emergere il tema del quotidiano e del conflitto tra priorità, appunto, tra famiglia e lavoro; e proprio quest'ultimo offre qualche spunto di riflessione sull'opera di Zena, in cui tanto spesso si menzionano testate giornalistiche e titoli di opere letterarie o drammatiche, come quelle che, come visto, permettono una collocazione cronologica di *Una corrispondenza da Parigi*. Il gusto per la raffigurazione dell'ambiente culturale coevo affiora non solo in questi drammi (il «Fanfulla» era stato già ricordato in *Quando Berta filava..!!* e ne *Le rose di Matilde*) e in quelli più maturi (*Il battesimo*), ma anche in alcune prose più e meno giovanili (da *Le idee del maestro Hoffmann* a *L'apostolo*) fino a divenire il tema principale nell'irriverente poesia di *Olympia* (1905): il vorace lettore e il saggista pervadono le pagine dello scrittore, rendendole in qualche modo caratterizzate e riconoscibili.

Di questa commedia a due voci esiste una prima redazione incompiuta, testimoniata dal ms. 36 con il titolo *Beati i primi*. La trama è identica per la prima scena, se

si esclude il fatto che il marito (qui i coniugi si chiamano Ottavio e Regina) si risolve per uscire di casa lasciando sola la moglie. Nella seconda un altro personaggio, Damiano, bussa alla porta e scambia qualche parola con la donna, confidandole di non essere soddisfatto del suo futuro matrimonio con la vanesia ballerina Fanny e lasciandosi scappare, probabilmente a bella posta, che Ottavio è assiduo frequentatore del teatro anche per la presenza di un'avvenente violoncellista. La stesura si interrompe in questo punto: la seconda scena verrà dunque interamente eliminata, e sarà modificato il finale della prima, dato che Cesare decide di restare a casa, e questo favorisce un rapido lieto fine.

45. I bagni di mare (17 luglio 1880)

Si tratta di una commedia giocosa, scritta da Zena con Augusto Pescio e messa in scena nel 1880 in dialetto («Il Caffaro» del 30 luglio lo annuncia come *I bagni de mar*), sebbene nel manoscritto la commedia sia sostanzialmente in lingua italiana.

Argomento. In uno stabilimento balneare con la comune divisione per sessi, il padre di Emma mostra la sua intenzione di imporle il matrimonio con il presuntuoso Achille, per cui la giovane, innamorata di Carlo, riesce «ad eludere la stretta sorveglianza cui sono sottoposti grazie all'immane parapioggia finale nel quale rimangono coinvolti i loro buffi 'persecutori'»⁹, tra cui si annovera anche Virginia, che dopo essere stata lasciata dal marito vorrebbe riconquistarlo, ma questi, avvistato e inseguito dalla donna, preferisce buttarsi in mare piuttosto che tornare da lei.

Il gioco comico è principalmente basato sul divieto di attraversare il confine imposto, che viene sempre infranto a turno dai vari personaggi che vorrebbero raggiungere l'amante dall'altro lato. In questo modo, i gelosi richiamano l'attenzione del bagnino chiedendogli continuamente di far rispettare «i regolamenti» nel vano tentativo di arginare queste relazioni amorose. Due storie principali si intrecciano: Gaudenzio e Achille insidiano la libertà di Emma; Castagnetta è al mare con Irma. Ciascuno dei due filoni procede separatamente: il primo è risolto da Carlo, che salva la giornata di Emma, il secondo ha invece uno sviluppo del tutto comico, visto che Virginia, apparsa a sorpresa, rovina i piani di Castagnetta. Tendenzialmente, le due sezioni si alternano con regolarità di scena in scena, fino a che le vicende si incrociano, quando Achille prova ad avvicinare Irma. Le scene di gruppo sono nettamente prevalenti: sono del tutto assenti i monologhi e

⁹ CIFARIELLO, *Una commedia inedita*, p. 172.

sono solo due, una per episodio, le scene che si svolgono interamente con le voci di due soli personaggi (la prima tra Achille e Gaudenzio, la seconda tra Virginia e Castagnetta). L'intera commedia ha in effetti un impianto corale, sottolineato dalla divisione della scena in due parti, proprio come il lido immaginato da Zena, con il bagnino che, da arbitro imparziale delle questioni, si pone sullo sfondo e interviene in entrambe le vicende.

Gli antefatti, molto esili, sono subito rivelati: dal dialogo tra Achille e Gaudenzio si apprende che Emma, rimasta vedova, frequenta Carlo; nell'altra situazione, Virginia nella sua presentazione dice subito di essere stata abbandonata dal marito. Come ci si aspetterebbe da un dramma corale, non predomina un personaggio in particolare, ma Achille e il bagnino Gianco sono i due soli personaggi ad apparire in entrambe le storie, in quanto hanno un ruolo comico importante: Achille ha un debole per tutte le donne, che ritiene di avere sempre in pugno, salvo poi andare puntualmente in bianco; il bagnino ha invece il compito di dettare i tempi, favorendo, forse con un pizzico di volontarietà, la coppia che ispira maggior simpatia allo spettatore, e soprattutto è comico il suo uso del linguaggio. Almeno nel manoscritto, infatti, risulta l'unico personaggio a esprimersi in dialetto genovese, strumento utile a stemperare con la sua vivacità il lessico più forbito di personaggi più elevati socialmente ma più inetti: è il caso di Virginia, la donna dalla quale fugge il suo stesso marito, che – con una felice trovata dell'autore – vorrebbe ridare ordine anche alla lingua del bagnino, traducendo nei suoi codici anche ciò che non si può tradurre, cioè il suo nome, *Gianco*, che diventa *Bianco*. Tutto cambia nella donna, però, quando si ingelosisce alla vista di Irma accompagnata a Castagnetta, e in pochi attimi dalla sua ricercatezza passa a un turpiloquio che include anche una volgare gestualità del corpo. L'attenzione alla lingua dei caratteri, che in questa commedia appare particolarmente riuscita, è presente anche nell'altro episodio: Gaudenzio vorrebbe essere autoritario, come evidenziano i tanti imperativi usati, ma in realtà non riesce a fare i conti con la figlia e resta inascoltato: quando dice «Si calmi. Mia figlia è sotto la mia giurisdizione e farà quello che vorrò io», si sta rivolgendo ad Achille, mentre Emma è lontana; come il Barnaba de *Gli indiscreti*, il padre autoritario e dispotico in realtà non costituisce alcuna minaccia per la volontà della figlia. Emma e Carlo hanno invece un linguaggio più spontaneo e quotidiano. In particolare, si nota che la giovane donna ha diritto di parola e di esprimersi con lunghe battute solo quando parla con l'uomo che vorrebbe sposare, mentre il diritto le è quasi del tutto precluso in presenza della sterile autorità del padre e di Achille. In media, le battute sono piuttosto corte e favoriscono il botta e risposta comico; fa eccezione Carlo, che quando può esprimersi preferisce l'ipotassi, favorendo enunciati più ragionati in linea con il suo carattere. Non sono molte le battute che gli

spetteranno, ma riveste un ruolo importante, perché, da unico personaggio serio della commedia, gli toccherà persino esprimere una velata tesi:

Carlo Nessuno può # proibirti di venire: non dipendi da alcuno.

Emma (*ancora indecisa*) Ma mio padre...

Carlo Se tuo padre fosse meno esigente e ti lasciasse più libera, se tuo padre non ti avesse ficcato tra i piedi quella brutta bestia di Achille, potrebbe venire anche lui senza difficoltà.

La difficoltà nel rapporto padri-figlie, così spesso, nella tradizione teatrale, burrascoso a causa delle diverse vedute sull'opportunità di questo o quel matrimonio, deve essere risolta a favore delle seconde: Gaudenzio vorrebbe un matrimonio conveniente per Emma, ma solo la figlia può sapere dove trovare una maggior felicità, anche se non sa bene come agire:

Carlo E tu non hai tanto animo di piantarli questi basilischi?

Emma Sai bene, le convenienze...

Lo spettatore non ha il problema della scelta: Carlo è un personaggio serio, avveduto e intelligente, all'esatto contrario di Achille, il partito scelto dal padre, che non solo è uno sciocco, ma è anche un approfittatore. Anche troppo, forse, rispetto ai toni di questa commedia: riferendosi al defunto marito di Emma, dice: «Me ne rido dei mariti e tanto più me ne rido che quel là ora è morto!». Nell'altro episodio, tra le righe del comico, vince la ricomposizione del matrimonio borghese: Castagnetta, per essere gentile con la moglie appena abbandonata finisce per sacrificare la nuova relazione con Irma e, anche se non viene detto, preferirle un matrimonio che già sa essere infelice («*con disperazione*) Ma perché ho preso moglie!?»). Ma sul palco questo non compare, e lo spettatore ride divertito, come ci immaginiamo dalle ultime didascalie, che sono un valido emblema dell'intero dramma: [*Castagnetta*] «*corre dietro ad Irma; Virginia corre dietro a Castagnetta*».

4. Fase IV: dal 1892. Decadenza, dramma borghese, misticismo: i drammi della maturità ***[Il battesimo. La prima volta. Ahasvero. La sentenza. Abbozzi di commedie]***

La data di inizio di questa quarta fase pone di per sé un problema: dalla stesura de *I bagni di mare* fino a quella de *Il battesimo* passano dodici anni in cui Zena non scrive neanche un dramma, almeno stando alla documentazione in nostro possesso. Il lungo

‘silenzio teatrale’, in realtà, non meraviglia più di tanto, anche se arrivato proprio dopo il *successo discreto* della messa in scena della sua commedia ad opera della compagnia Ferravilla. Gli anni Ottanta segnano infatti, nel curriculum dell’autore, l’approdo alla letteratura verista e sono costellati di varie pubblicazioni, tra novelle (confluite nel 1886 ne *Le anime semplici*) e un diario di bordo (*In yacht da Genova a Costantinopoli*, uscito nel 1887, resoconto di un viaggio realizzato due anni prima) e della lunga ricerca artistica legata a *La bocca del lupo*, evoluzione di una delle novelle pubblicate in questo periodo (*La Bricicca in gloria*), che uscirà nel 1892, proprio il momento in cui l’autore può riapprossiarsi, con *Il battesimo* e *La prima volta*, alla scrittura teatrale. La svolta verista valse a Zena un certo successo, e forse fu proprio questo ad attirare su di lui un editore come Treves, che gli pubblicherà non solo il romanzo capolavoro ma anche, due anni dopo, *Le pellegrine*, resoconto in versi, se così si può dire, dei suoi viaggi in veste di avvocato fiscale (verranno ricordate in particolare Salerno e, soprattutto, Massaua). Assorbito com’è dalle fatiche veriste, l’autore non ha quasi il tempo materiale di dedicarsi alla scrittura teatrale, almeno fin quando, licenziato *La bocca del lupo*, non decide di intraprendere un nuovo percorso: dopo il 1892, in effetti, non si registrerà tra gli scritti di Zena nessun nuovo tentativo verista, e anche le due commedie di questo torno d’anni sembrano già andare in un’altra direzione. A spiegare cosa sta accadendo, se si vuole, è una spia presente nell’abbozzo de *Il battesimo*: «Accenno all’*Innocente* di Gab. D’Annunzio: si dica: D’Annunzio fa uccidere il fanciullo... se nella mia commedia faccia questo, si direbbe che io sono un plagiatario». La nuova spinta è, almeno in parte, proveniente dal decadentismo, e lo confermano i temi dell’amore torbido o morboso e dell’adulterio; e non va dimenticato che anche *Le pellegrine* sono intrise di rimandi dannunziani, e che gli anni Novanta sono quelli della ricerca artistica attorno al secondo romanzo, *L’apostolo* (ancora Treves, 1901), che, di ispirazione foggazzariana, può essere con i dovuti distinguo collocato tra i romanzi decadenti, specie per il tema del contrasto tra il sogno dell’innocenza e la disillusione¹⁰. Ad ogni modo, come dice il Cesare Santaspina de *Il battesimo*, il tema dell’adulterio era usato e abusato nelle commedie: influenze possibili sono anche ravvisabili ne *La moglie ideale* di Marco Praga (1890), che per cronologia, temi e ambienti è il testo più vicino al dramma di Zena, anche se, tutto sommato, a prevalere sono le differenze. Eppure, sarebbe bene porre l’attenzione su due passi de *La moglie ideale* che possono ritenersi vicini ai temi trattati nella nostra commedia:

Finché potete essere, contemporaneamente, la moglie e l’amante, la siete con tutta la passione, con tutto l’entusiasmo. Quando bisogna essere o l’una soltanto o l’altra, sacrifi-

¹⁰ Cfr. DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, pp. 207-8, 214-18.

cate l'amante. Voi recitate nella commedia dell'amore: commedia appassionata, se volete, ma commedia a lieto fine. Il dramma che si chiude violentemente, non è fatto per voi¹¹.

L'adulterio, tema capitale del teatro borghese, viene immaginato come finzione, dunque come arte istrionica, teatro: è un tema dominante anche ne *Il battesimo*, in cui palco e realtà si mischiano fino a confondersi e diventare indistinguibili, soprattutto per Guido, che, commediografo di mestiere e aspirante attore da giovane, recita anche nella sua vita privata, anche quando si tratta di confessare a un amico di essere stato tradito: porta la propria vita in una commedia che sta scrivendo, e allo stesso tempo porta le finzioni sceniche nella sua vita, con un gioco metateatrale che si fa anche più insistito e sistematico rispetto a questa battuta de *La moglie ideale*, in cui è presente anche un altro problema capitale che comparirà in Zena:

Gli è che ti voglio bene, Giulia, gli è che sono geloso della tua riputazione¹².

L'amore tra i due coniugi è finito, ma il marito, lungi dall'essere geloso della moglie, non si preoccupa che della reputazione di lei e, per osmosi, della sua propria. Lo stesso accade sia all'Andrea di Praga che al Guido di Zena, e in entrambi i casi la scelta di non lasciare la moglie è in fondo non solo il motore immobile dell'intera azione drammatica, ma anche ciò che giustifica i temi della commedia e la sua stessa scrittura.

Se *La prima volta* è una semplice variazione sullo stesso tema, *Ahasvero* (1895) sembrerebbe rispondere ad altre istanze e seguire l'altra direttrice de *Le pellegrine*, quella mistica del pentimento, della ricerca della Verità trascendente, fortemente connotata anche in senso religioso, presente nelle sezioni *Le suggestioni* e (soprattutto) *Damasco*. Come accade in diversi componimenti della raccolta, la fede è l'elemento decisivo, che permette all'io la catarsi e il ritorno a Dio. Le due tendenze principali di questa fase, quella decadente e quella mistica, apparentemente tra loro sconnesse, trovano in realtà diversi punti di contatto, e sembrano correlate soprattutto perché seguono un dissidio interiore dell'io zeniano, che lotta tra disillusione e riscoperta della fede (un esempio è ravvisabile proprio nel Marco Cybo de *L'apostolo*). Forse proprio in questa umana ricerca di sovrannaturale si inseriscono le 'storie dell'altro mondo', i racconti dell'occulto, del fantastico e del macabro¹³, di cui i quattro scritti tra il '95 e il '97 (*L'invitata*, *La pantera*, *Confessione postuma*, *La sentenza*, quest'ultimo originariamente pensato come dramma) sembrano appartenere all'epoca della crisi vera e propria che, almeno a giu-

¹¹ PRAGA, *La moglie ideale*, p. 188.

¹² Ivi, p. 190.

¹³ Poi raccolti e pubblicati in ZENA, *Confessione postuma: quattro storie dell'altro mondo*.

dicare dalle opere successive, non è mai risolta positivamente se non, dopo un tormentato vagare, nell'ultima giornata di *Ahasvero*, che è l'ultimo dramma compiuto. Si apre poi, infatti, una serie di tentativi teatrali mai andati oltre l'abbozzo: il ms. 28 (databile al 1895) contiene le 'tele' di due drammi di carattere mistico-religioso, se non ascetico, nel caso dell'anepigrafo primo tentativo (= *Il beato Panunzio*, d'ora in avanti); mentre *Simon mago*, la cui vicenda è assai confusa e difficile da seguire a causa delle continue riscritture, è ambientato nella Roma cristiana e non è da escludersi che possa essere un antenato di *Ahasvero*, anche se prevale la dimensione narrativa contro quella morale del dramma compiuto. Impossibile è anche ricostruire la trama de *Il buon ladrone*, perché Zena la riscrive, nel tardo ms. 31, per almeno sette volte senza mai portarla a termine, ma è certo che tutto è cambiato dal 'Mistero in versi', in quanto, almeno nelle intenzioni, era prevista una commedia leggera basata su alcune collaudate trovate sceniche, come quella dello scambio di persona. È questa una marca che l'autore usa con coerenza lungo tutta la quarta fase, e non solo negli altri due drammi abbozzati nel 31: in quello privo di titolo ambientato in Cina, un'ancella viene sostituita a una promessa sposa, secondo uno schema ben attestato nella letteratura d'ogni tempo; ne *Il diavolo innamorato* a cambiare identità – e sesso – è un diavolo che prima prende le sembianze di un paggio, poi di una donna. Lo scambio di persona, si diceva, è presente anche ne *Il battesimo*, laddove Mercedes falsifica il nome del suo amante indicando al marito un altro uomo realmente esistente, e soprattutto in *La prima volta*, in quanto la cameriera Rosalia è costretta a indossare i panni (letteralmente) dell'amante di Luciano per stornare gli eventuali sospetti del Conte. Questo gusto per lo scambio dell'identità è, infine, dichiarato in qualche modo in *Ahasvero*, dove l'ebreo errante si rende conto di essere diventato il supplicante che era solito schernire con parole che, come una maledizione, si rivoltano contro sé stesso costringendolo a errare in eterno: «Va' al tuo destino, cammina! cammina!».

35. *Stesure abbandonate (1892)*¹⁴

A. La prima sezione del manoscritto è l'inizio de *I ladri*, «notturno drammatico» interrotto dopo le prime scene: in un santuario di campagna un prete e Giuliano cercano di difenderne il tesoro nella notte dalle grinfie di alcuni misteriosi ladri che hanno già messo a segno vari colpi (forse si tratta della 'Samaritana', una donna dal fascino conturbante di cui si è invaghito il giovane).

B. Abbandonati *I ladri*, Zena passa subito a *Il battesimo*, il cui abbozzo e la cui idea di sceneggiatura sono contenuti nella seconda sezione del manoscritto. La trama

¹⁴ Per la trama e i temi de *Il battesimo* si rimanda al paragrafo dedicato (§ IV.2).

non cambierà nella sostanza da quella definitiva, a parte una revisione quasi completa dei nomi dei personaggi (vd. *infra* pp. 157, 162).

46. *La prima volta* (1892-1893)

L'opera fu messa in scena al teatro Manzoni di Milano dalla compagnia drammatica Paladini e Talli il 17 maggio 1893 e, come era accaduto per *Il battesimo*, fu recensita da Giovanni Pozza sul «Corriere della Sera»:

Sia l'una che l'altra [= *Lolotte*] furono applaudite; la prima tiepidamente, la seconda con maggior calore. Ambedue appartengono a quel genere artificioso e convenzionale di lavori scenici, che non ha pregio d'arte se non è di fattura perfetta, e nel quale – lo crede Remigio Zena – male si provano i nostri autori, che vi saranno sempre vinti al paragone dai francesi. Da una succinta esposizione dei fatti, che costituiscono l'intreccio delle due commedie, il lettore potrà facilmente dedurne il valore, senza bisogno che io ne dica di più. *La prima volta* di Remigio Zena – noto pseudonimo del marchese Invrea – ha tre personaggi – i soliti: la moglie, il marito, l'amante¹⁵.

Argomento. Marta ha per la prima volta ceduto alla corte di Luciano, amico del Conte suo marito: i due si trovano in casa dell'uomo quando, inatteso, arriva il Conte, per cui la donna è costretta a nascondersi. Questi si accorge però della presenza di una donna perché l'ha vista sgattaiolare via con indosso un soprabito grigio, ma non l'ha riconosciuta. Andato via il Conte, i due si disperano, anche perché si è appostato sotto casa di Luciano e aspetta che l'amante esca. Fanno allora uscire di casa, con gli abiti di Marta, la serva Rosalia, ma non basta: il Conte torna in casa e Marta è costretta a nascondersi dietro una tenda, che non cela però i suoi piedi. L'uomo, allora, che non sospetta che dietro la tenda ci sia sua moglie, decide di farsi bendare consentendo all'amante dell'amico di uscire non vista. Si comprende poi che egli temeva che Luciano nascondesse Théa, amante del Conte, la cui relazione era stata lungamente coperta dal suo amico.

La vicenda si svolge linearmente attraverso lunghi dialoghi: quelli più importanti vedono protagonista Luciano, prima con Marta e poi con il Conte, e si ripetono dopo l'appostamento di quest'ultimo. Interrompe la continuità delle scene a due solo l'irruzione di Rosalia tra Luciano e Marta, che restano i due personaggi più importanti, anche più del Conte, che ha meno battute, mentre Rosalia non può che essere passiva agli eventi. I

¹⁵ G[iovanni] P[ozza], *Corriere teatrale*, in «Corriere della Sera», 18 maggio 1893. Al brano riportato segue una particolareggiata trama del dramma.

tre personaggi più rilevanti non compaiono però mai in scena contemporaneamente, se si esclude il momento in cui Marta fugge non vista: il marito, nello schema del dramma d'adulterio, deve essere ignaro, almeno all'inizio, ma non sempre è posto lontano dall'ipocrisia verbale dei due amanti, come in questo caso. A volte, come succede anche ne *Il battesimo* o in drammi più famosi come *Tristi amori* di Giacosa e *La moglie ideale* di Praga, i due amanti fingono indifferenza in compresenza di chi viene tradito, cosa che non avviene in questa commedia. Nessuno dei personaggi presentati si salva moralmente del tutto: Luciano, in apparenza più leale degli altri, è comunque il traditore di un caro amico e nasconde la sua relazione adulterina alla donna che ora dice di amare. Marta è una maestra della finzione, arte che vorrebbe anche insegnare, come una regista, a Rosalia:

Marta (parlando come tra sé) Si muoverà... oh se si muoverà! (seguitando con Rosalia) Sta' bene attenta: tu scendi le scale; appena sei abbasso, prima di mettere il piede in istrada fermati un momento sotto il portone, sporgendo il capo # da una parte e dall'altra come se tu avessi timore d'essere vista da qualcheduno e volessi esplorare il terreno... sta' attenta, così. (eseguisce essa stessa, fingendo d'uscire dalla porta di fondo)

Ros. (imitandola) così?

Marta Press'a poco... un po' meno esagerata; poi, ti slanci fuori con coraggio sul marciapiede e tic toc, tic toc, corri via rasente il muro, in fretta, in fretta come se tu avessi alle spalle...

Irrazionale e capricciosa, è destinata a patire le falsità dei suoi due uomini: Luciano le nasconde che il Conte, tradito comunque nell'amicizia, la tradisce. Apprendendo, nascosta in casa dell'amante, la relazione adulterina del marito, passa da imputata a vittima. Al Conte, per cui Marta sembra provare ancora dei remoti sentimenti, non importa più nulla di sua moglie. La donna crede che i suoi sospetti la riguardino, e invece oggetto della gelosia del marito è solo la sua amante Théa. Rosalia ha invece il ruolo dell'ambasciatore che porta pena, su cui si abbattono le ire e le frustrazioni personali di Marta e, in misura minore, di Luciano, e che è costretta a mutare con gli eventi: addirittura, deve diventare un'altra persona, e non per la prima volta, perché, come si scoprirà, già in un'altra occasione aveva dovuto fingere un'altra identità con un travestimento, sempre per favorire l'incontro tra due amanti (in quel caso, Théa e il suo nuovo conoscente). Una vera tesi, nella commedia, non è espressa, ma vi si avvicina una battuta del Conte:

Fai bene a dire così per rimediare... ma senti un mio consiglio: prendi moglie. Quando si è ridotti alle cameriere, oppure ad aspettare una persona che si dimentica di venire, il meglio che tu possa fare è di ammogliarti. Addio, pompe e vanità mondane; illusioni del cuore, addio.

Il matrimonio è una trappola, che paradossalmente fa rinunciare alle *illusioni del cuore*, almeno se si tratta di un matrimonio combinato, come nel caso del suo con Marta. Nessuno è felice delle nozze: nessuno dei due coniugi, che vanno a cercarsi una nuova – e non del tutto felice – relazione, né Luciano, nell'imbarazzante doppio gioco di essere l'amico e l'amante. Eppure, non è possibile sfuggire alla noia della relazione amorosa: dopo pochi momenti, Marta è destinata a pentirsi, o almeno a rendersi conto di non amare Luciano ma solo la prospettiva di cercare qualcosa di nuovo:

La mia confessione è questa: guardiamoci intorno: dove sono io adesso? in casa tua, qui, venuta di soppiatto e di sotterfugio, colla paura d'essere stata vista da qualche occhio indiscreto o solamente curioso. Non erano questi i miei sogni di fanciulla, le mie speranze, le mie illusioni, quando fabbricavo i miei castelli in aria e mi tremavano le labbra solo che io pronunciassi la parola "amore"! Volevo amare, amare con tutta la forza e con tutta la sincerità dell'anima mia, ma da donna onesta, senza rossore e senza paura... mi hanno maritata, ed oggi... l'ho voluto io, non incolpo nessuno. E insomma oggi eccomi qui... dove non dovrei essere! E domani?!

Il linguaggio utilizzato è al solito molto elegante, perché ispirato alla mimesi delle classi più alte, con alcune eccezioni nei momenti più intimi o in quelli più concitati. La caratterizzazione linguistica, diversa a seconda dei personaggi, appare ben studiata soprattutto nella prima parte del dramma. Luciano muta il suo modo di parlare in presenza di Marta, con l'uso insistito dei pronomi di prima persona e con l'utilizzo di infantilismi («cattiva», utilizzato in molti drammi di Zena dai personaggi più emotivamente coinvolti). Al cospetto del Conte, tutto cambia. Il timore di essere scoperto lo assale, e a differenza delle sue abitudini, lo fa esprimere freddamente a monosillabi o con brevi frasi, come per non tradirsi. Con molta più dissimulazione si era comportato il Cesare de *Il battesimo*, la cui magniloquenza più ipocrita non doveva temere di essere smascherata. Il timore di essere scoperti interviene anche sul linguaggio di Marta: dapprima pacata ed elegante, quando entra in apprensione per la presenza del marito il suo parlato si riempie di imperativi, di ironia sarcastica ed esclamazioni; anche Luciano si fa più teso, e le loro battute si accorciano a causa della concitazione. Altro elemento interessante, nell'ipocrisia della donna, è la disinvoltura con cui, davanti a Rosalia, finge di non avere particolare confidenza con Luciano, a cui improvvisamente dà del lei, e torna poi al tu solo quando si sente più protetta. Atterrita dalla possibilità che il tradimento venga scoperto, è invece forte con la servitù, a cui dà ordini autorevoli e seccati, ai quali Rosalia non può che rispondere che in maniera dimessa. In queste scene si rivela la sua vera natura, e forse ancor più quando sfrutta l'amore di Luciano per soddisfare la sua curiosità:

- Marta* Mi vorrai sempre bene? non ti stancherai mai di me? (*stringendogli le mani sulle spalle*)
- Luc.* Te lo prometto! sei contenta?
- Marta* Dimmelo, dimmelo ancora, perché io non domando che di crederti.
- Luc.* Ma sì, bambina mia, sì, te lo prometto...
- Marta* (*subito*) ... Dammi quella lettera che hai ricevuto un momento fa (*con tono imperioso*)

La commedia è in conclusione, come dicevano i critici teatrali del tempo, l'ennesima variazione su un tema abusato. Qui, a un triangolo amoroso si sostituisce il quadrato (Théa, però, non è presente in scena) e si svolge in ambiente aristocratico, laddove prevaleva il salotto borghese.

28. *Abbozzi (1895)*

Il 28 è diviso in tre parti: la prima è lo schema di un dramma (che forse doveva essere intitolato *Il beato Panunzio*); la seconda è la 'tela' di *Simon Mago*; la terza è lo schema della sua distribuzione in atti.

A. *Il beato Panunzio*, schema. Panunzio (chiamato però anche il venerabile Beda, poi Ilarione) è un eremita, rapito la notte di Natale. Nello schema si riesce a intuire che alcuni ladroni preparano il furto di un anello prezioso (in qualche modo l'ambientazione e l'argomento possono ricordare *I ladri*, abbozzato tre anni prima).

B. *Simon Mago*, schema. Simone promette di mandare a Nerone la bella e giovane Tecla, figlia del proconsole. Durante l'incendio di Roma, Simone è in attesa di Nerone insieme a Tecla, ma se ne invaghisce e mosso a pietà la porta con sé. Elena, gelosa di Simone, la consegna a Nerone¹⁶.

C. *Simon Mago*, distribuzione. La scena è ambientata a Corinto, poi a Roma: si aggiunge ai personaggi Decio, seguace di Paolo, che si innamora di Elena e tenta di sottrarla agli incantesimi di Simone. Paolo giunge ad accusare così il falso profeta, aizzando contro di lui il popolo e mettendolo in fuga. Successivamente, nei sotterranei di Roma, Paolo libera Elena dalle magie di Simone, che si è insinuato, travestito, nell'assemblea cristiana ma viene scoperto dall'apostolo. Fuggito ancora, corre da Nerone e, in cambio della condanna a morte di Paolo, gli chiede di iniziarlo alla magia. Dopo un incomprensibile spostamento dell'imperatore a Troia tra le fiamme alla ricerca di Elena di Troia, il racconto si interrompe, al quarto atto, a f. 4: la trama è riproposta almeno altre quattro volte, ma senza grandi stravolgimenti rispetto alla

¹⁶ Uno strappo nell'angolo basso a sinistra nel foglio impedisce di comprendere oltre.

prima distribuzione in atti. In tutto il manoscritto, come accadrà per il 31, manca una spiccata coerenza narrativa tra le scene descritte dall'autore.

50. *Ahasvero* (1895)

Sul mito dell'ebreo errante, l'uomo costretto dal volere divino a vagare per il mondo per l'eternità, è basato l'ultimo lavoro teatrale compiuto: si tratta di un 'Mistero' in endecasillabi e settenari datato al 1895, *Ahasvero*. Il copione fu consegnato da Zena al maestro di musica Vittorio Vanzo¹⁷, come annunciato da «La Stampa» dell'11 giugno 1895, ma non si ha alcuna notizia di eventuali messe in scena o pubblicazioni. I diversi prologhi ed epiloghi degli abbozzi (ms. 30) recano versi in sostanza conformi alla versione finale.

Argomento. Dal momento in cui Ahasvero rifiuta di aiutare Gesù, un Angelo lo costringe a vagare per l'eternità sulla terra. L'opera intende mostrare, attraverso tre atti (o meglio, *giornate*), tre momenti diversi, e tra loro cronologicamente distanti, del sempiterno errare di Ahasvero insieme a una donna, la Fede, e all'angelo della morte Mob. Nella prima giornata è descritto il momento in cui il lungo cammino ha inizio; la seconda è ambientata nel basso medioevo, in una cittadina tedesca; la terza nella valle di Giosafat, dove, con l'aiuto di Fede, Ahasvero può finalmente essere colpito dall'angelo della morte e trovare riposo.

La storia dell'ebreo errante era ben presente nella letteratura, soprattutto per merito del romanzo del 1845 *Le juif errant* di Eugène Sue, che potrebbe anche aver inizialmente ispirato l'operazione di trasposizione, che forse ne ricordò il tono melodrammatico e il linguaggio aulico; ma forse ancor più interessante è la resa scenica che ne realizzarono Scribe e Saint-Georges nel libretto per Halévy, visto che Zena ne possedeva una copia del 1876 (segnata G.1.2.23).

Nella versione di Zena la vicenda è lineare e segue Ahasvero, anzi si ha quasi l'impressione che al contrario sia Ahasvero a seguirla, costretto ad assistere passivamente allo scorrere degli eventi da quando l'Angelo l'ha condannato:

Non tornerai mai più. Sotto i tuoi piedi
Sarà angusta la terra. Hai detto all'Uomo:
Non ti conosco; cammina, cammina,

¹⁷ Vittorio Maria Vanzo fu un noto direttore d'orchestra e pianista; la sua fama si deve soprattutto alla direzione della prima italiana della *Valchiria* a Torino nel 1891 e della *Bohème* nel 1896 alla Scala (sulla sua figura, vd. TONI, *Vittorio Maria Vanzo*).

E sarai tu l'errante fuggitivo,
 Di regno in regno, cavalcando i secoli,
 Di ruina in ruina, senza pace,
 Senza riposo e senza morte!¹⁸

All'unità scenica non corrisponde l'unità aristotelica del tempo e dello spazio: i forti anacronismi, seppur ordinati linearmente, sono dovuti all'essenza immortale del protagonista, e evidenziano così il suo eterno e indesiderato vivere. Lo stesso si può dire dell'unità spaziale: l'Ebreo è *errante*, e non rimane sempre nel luogo dove un tempo conobbe la sua maledizione, ma parte dalla Terra Santa (prima giornata) per passare nella Germania medievale (seconda), per tornare infine al luogo di partenza (terza), favorendo con il suo viaggio una composizione ad anello, anche per quanto riguarda l'azione. Nello stesso luogo in cui si trovava nella prima giornata, nella terza Fede, assetata, implora l'aiuto di Ahasvero, così come gli era successo con La Voce:

[Prima giornata]

La Voce [...] Ho sete... dammi un sorso d'acqua... ho tanta sete!..

Ahasvero Non ti conosco. Arida è l'anfora
 E la fonte è lontana.

[Terza giornata]

Fede Ho sete... dammi un sorso d'acqua... ho tanta sete!..

Ahasvero (*a queste parole che gli rammentano quelle udite un tempo già così lontano dall'Uomo che camminava verso il Calvario, trasalisce*)
 Arida è l'anfora
 E combusta ogni fonte.

Del tutto assenti i monologhi, prevalgono invece i momenti corali, la cui maggioranza è dovuta al profluvio di personaggi, minori e minimi, che si affiancano ai protagonisti. Ad ogni modo, tutte le scene corali sono poste intorno a dei dialoghi centrali che costituiscono la vera ossatura del dramma: i più lunghi e importanti sono quelli tra Fede e Mob, nella seconda giornata, e tra Ahasvero e Fede nella terza, i quali sono di tanto in tanto interrotti da battute di altre figure che costituiscono degli orpelli, talora pesanti e sostanzialmente inutili allo sviluppo della vicenda. Notevole è invece l'utilizzo dei vari cori, come quello degli angeli, che apre il dramma, oltre a quello degli studenti vittime di Mob, presente nella seconda giornata, e dei morti, che appare nella terza, e altri ancora: poco funzionali alla forza narrativa, sembrano invece adattarsi meglio alle scene musicali, cui *Ahasvero* pare indirizzato. A predominare è però la figura

¹⁸ ZENA, *Ahasvero*, p. 272.

di Ahasvero, che parrebbe essere sempre in scena. I suoi comprimari principali mutano a ogni giornata: nella prima, hanno un ruolo più importante Sefora e L'Angelo, nella seconda si assiste all'arrivo di Fede e Mob, che hanno un numero di battute molto elevato, mentre nella terza accompagna il protagonista la sola Fede. A fianco a questi, come si è già accennato, sono però moltissimi i personaggi minori, che giungono incessanti in scena, spesso per sparire, dimenticati, poco dopo. Ad ogni modo, né loro né Ahasvero e i personaggi principali sono dotati di una spiccata caratterizzazione psicologica.

Il linguaggio del dramma, come spesso accade nei testi teatrali di Zena, è fortemente condizionato dall'uso del verso, che dunque lo porta ad assumere una veste più letteraria e tradizionale. Zena sfrutta qui tutte le misure, dal quinario al martelliano, senza un criterio individuabile, visto che diversi metri sono utilizzati dallo stesso personaggio o nella stessa scena. Nella *Serenata*¹⁹, ad esempio, si alternano novenari e settenari, ma in altri luoghi non mancano gli ancor più rari senari; fino ad arrivare all'uso del martelliano, già sperimentato in altre sue commedie, in un momento del dialogo tra Ahasvero e Fede verso la fine del dramma²⁰. Ma un segno interessante dello sperimentalismo di colui che era stato già autore di *Poesie grigie* e delle *Pellegrine* è l'insistito uso della rima identica e della rima al mezzo. Mi pare una fine e sottilissima citazione dantesca la rima identica *croce : croce : croce*, con l'elemento cristologico che può rimare solo con sé stesso, proprio come il *Cristo* di Dante nelle quattro celeberrime occorrenze del *Paradiso*:

Gesù, Re moribondo,
Re Crocefisso, che cancelli in croce
I peccati del mondo,
Pel tuo sangue che spargi dalla Croce,
Per le spine onde è fatto il tuo diadema,
Pei flagelli, l'assenzio e la tua croce, [...]
Accogli il peccator senza speranza
Nella luce che sorge imperitura
Della tua perdonanza²¹.

Vale la pena di citare qualche altro esempio dello sperimentalismo metrico che costituisce probabilmente l'elemento migliore di *Ahasvero*. Se il punto di forza è l'uso agguerrito delle rime, anche questo, come altri, è un dramma che forse voleva essere letto, più che recitato. Sarebbe stato infatti difficile, dalla platea e per di più con la

¹⁹ ZENA, *Ahasvero*, p. 287.

²⁰ ZENA, *Ahasvero*, p. 308.

²¹ ZENA, *Ahasvero*, p. 274.

distrazione della musica, cogliere le rime al mezzo identiche di questi martelliani pronunciati da Ahasvero nella seconda giornata:

Qui dove tu respiri, lascia ch'io pur respiri,
 Che il tuo sorriso implori, qui dove Dio t'implori!
 Non parlar di domani; risplenderà domani
 Quest'attimo d'amor?
Fede Taci del nostro amor [...] ²²

o, ancor più, un mirabile e impercettibile preziosismo come le rime interne imperfette che seguono:

Pace a voi nelle vostre catacombe,
 Livide OMBRE del romano impero
 Con mirabile ZELO e carità
 Sua Santità regnante a voi dispensa
 La plenaria indulgenza. Alzi la chierca
 Di Vatemala il frate irrequieto
 Fulminando San PIETRO e dagli altari
 Le cattedrali piangono dispersa
 Ogni persona eccelsa e i riti in fuga,
 Ma qui riluca per le fauste nozze,
 Fra le preci ortodosse il rito antico ²³.

A fronte di un'attenzione così particolare agli aspetti metrici, manca invece un'approfondita caratterizzazione del linguaggio dei vari protagonisti, se si escludono il lessico piano e semplice della Voce, di Fede e dell'Apparizione (i tre sembrano essere in realtà lo stesso personaggio), la solennità dell'Angelo e il coro di studenti, che generalmente si esprime in latino ²⁴. Appena più riuscita sembra l'ironia nera di Mob, l'angelo della morte, chiosato in modo efficace da una didascalia di Zena: «Dalle sue prime parole proferite alla comitiva, Mob ostenta una bonaria cordialità dalla quale trapela il sarcasmo beffardo dell'ironia» ²⁵.

Ahasvero rappresenta un inaspettato abbandono del dramma borghese e dalle atmosfere decadenti per approdare a quello mistico ed esistenziale: l'amore e il matrimonio sono assenti, come anche gli stratagemmi narrativi tipici del genere praticato fino a qualche anno prima e le situazioni a esso più legate, come l'adulterio, le nozze

²² ZENA, *Ahasvero*, p. 292.

²³ ZENA, *Ahasvero*, pp. 299-300 (fa eccezione la rima perfetta in -à, anche ricca, del terzo e quarto verso). Altre rime interne sono disseminate lungo l'opera.

²⁴ Vd. ad es. ZENA, *Ahasvero*, p. 284.

²⁵ ZENA, *Ahasvero*, p. 289.

combinare, gli impedimenti e le peripezie: più in generale, è assente una vera e propria trama, in quanto il tessuto del dramma è tutto contenuto nel percorso del protagonista verso la fede e il pentimento. E manca, naturalmente, la tesi: la 'morale' deve essere ricavata dalla vicenda spirituale del protagonista culminante con il ritorno a Dio, e condensata nel *credo* recitato insieme a Fede sul finire dell'opera.

17. *La sentenza* (abozzi, 1895-1896)

Il ms. 17 è composto da due parti: la prima contiene la prima stesura de *L'ultima cartuccia*, qui intitolata *La sentenza*; nella seconda, composta da due soli fogli, è presente il primo schema e abbozzo dell'opera.

Argomento. *L'ultima cartuccia* è un racconto tra il poliziesco e il fantastico, che ha la particolarità di essere solo dialogato, privo dunque di qualsiasi voce narrante. Ambientato in un tribunale, si parla, *in medias res*, dell'accusa di furto rivolta al sergente Faraone. All'udienza viene rispolverato il suo passato non proprio limpido, ma l'imputato sostiene di non essere stato nel luogo del delitto (Napoli) nei giorni in cui fu compiuto. Un suo collega, Cenatiempo, afferma però di averlo avvistato alla stazione della città partenopea, e ciò costringe Faraone ad ammettere di esservi tornato durante il suo congedo, ma per una ragione ben precisa, cioè incontrarsi clandestinamente con una donna maritata, come risulta evidente dalle lettere che allega alla sua testimonianza: decretata quindi la sua estraneità al furto, viene assolto. Ma uno dei giudici presenti all'udienza, Agar, marito della donna, lo aveva dichiarato colpevole nel verdetto finale: avendo più di un sospetto, un delirio si impossessa di lui e nell'invaso gli pare di vedere il cadavere putrefatto testimoniare per accusare un militare con una gentildonna (cioè, Faraone con l'amante). Il lettore da ciò comprende quindi che l'unica testimone della relazione è stata uccisa dai due amanti.

Ciò che porta ad annoverare questo manoscritto tra quelli teatrali di Zena è il fatto che nell'abbozzo sia presente una distribuzione in atti che, in gran parte, contiene la stessa trama della versione definitiva. Appare chiaro che l'opera, nella sostanza identica al racconto, era stata immaginata originariamente come un dramma teatrale. Le principali differenze tra la distribuzione in atti e la stesura definitiva del racconto così come lo conosciamo sono tre²⁶: 1) i primi tre atti non coincidono con le tre parti del racconto, ma rientrano tutte nella prima (che è di gran lunga la più ampia); 2) la scena si svolge in diversi luoghi e non tutta in tribunale come ne *L'ulti-*

²⁶ La novella è stata pubblicata in R. ZENA, *L'ultima cartuccia*, a cura di S. JACOMUZZI.

ma cartuccia: infatti, il primo atto è ambientato in una sala da gioco d'azzardo dove il sergente Faraone perde tutto, quindi si vede costretto a cercar denaro (questa sezione, non molto coerente con la vicenda, è cassata già nella riscrittura dello schema); 3) compare in scena anche la moglie del Capitano a testimoniare a favore di Faraone.

Ultimata la stesura della distribuzione in atti, l'autore la riscrive immediatamente, e apporta alcune modifiche che sembrano indirizzarla decisamente verso ciò che sarà la versione definitiva: tra queste, è notevole il fatto che venga eliminata la divisione in atti, e questo elemento sembra tutt'altro che casuale, in quanto Zena sembrerebbe voler abbandonare l'idea della rappresentazione scenica e iniziare a pensare alla sua opera come a un racconto lungo dialogato; e anche la trama, privata di alcuni elementi superflui, viene qua e là modificata, diventando conforme a quella della redazione definitiva. Si nota poi come, posteriormente, con una penna blu Zena inserì una "Variante" e ulteriori note per rifinire alcuni dettagli: la moglie del Capitano doveva, inizialmente, fingere di avere una relazione con Faraone solo per poter testimoniare la sua innocenza, pur non essendo nella realtà la sua amante ma quella del Colonnello, però Zena appunta: «NB. per ragion di morale, di semplicità e di disciplina, toglier che il Colonnello sia l'amante (in collaborazione col sergente) della moglie del Capitano contabile» (f. 2v). La variante aggiunta riguarda invece ciò che accadrà in effetti nel racconto: il soldato Cenatiempo mette spalle al muro Faraone che, costretto ad ammettere di essere stato a Napoli, si difende dicendo di trovarvisi non per il furto ma per incontrare la sua amante, di cui dichiara di non poter fare il nome.

31. *Schemi ed abbozzi (1904-1912)*

Il manoscritto contiene diversi schemi di tre commedie mai poi realizzate: *Il buon ladrone*, ambientata a Montecarlo, una senza titolo, ambientata a Shangai, e *Il diavolo innamorato*, ambientata a Valladolid. Il primo abbozzo è certamente quello con la gestazione più tormentata, dato che in un manoscritto di 19 carte Zena ricomincia a riscriverla almeno sette volte, ogni volta con nuovi dettagli, nuovi colpi di scena, nuovi personaggi, nuovi nomi: il risultato è che diviene un'impresa ardua anche solo cercare di ricostruire la trama della vicenda. A Montecarlo, il protagonista Montegiglio (il cui nome cambia molto spesso in maniera incontrollata) si imbatte nella vedova Branca, che vorrebbe sposare per far rientrare il suo dissesto economico, e nel «ladro internazionale» Zamit (o, in qualche caso, un americano appena conosciuto) che gli affida una somma di denaro che Montegiglio sperpera nel gioco²⁷: proprio questo sembra uno dei pochissimi elementi che si manterranno immutati nelle tante riscritture, in cui variano

²⁷ Zamit è anche il nome di un importante personaggio nel racconto *L'invitata* (1895).

molto, invece, i tentativi con cui il protagonista cerca di rientrare in possesso dell'ingente somma. Nelle stesure iniziali si parla anche del rapimento di una principessa per mano di Zamit, per il quale però è accusato Montegiglio. Nessuna delle versioni di questo schema comprende un finale, e sono dunque tutte incompiute; inoltre si nota in tutte una notevole incoerenza tra lo schema del primo atto e i successivi.

La seconda commedia tratta di Fotopan, che ha ripudiato Tien Si e ora vorrebbe risposarla, ma una legge impone che non può riprenderla con sé se prima non viene nuovamente sposata e ripudiata da un altro uomo. Fotopan si mette così d'accordo con Tan Cin, chiedendogli di convolare a nozze con la donna e il giorno dopo ripudiarla; ma, dopo averla vista, il giovane si innamora di lei e non vuole più mantenere la parola data. Al matrimonio, però, si reca, nascosta dal velo, un'ancella di Tien Si, che alla fine sarà costretta a sposare l'ex marito della donna. Potrebbe essere questo il finale della commedia, il cui schema pure viene riscritto un paio di volte con l'aggiunta di molti dettagli che non impediscono, tuttavia, di inquadrare un contorno della vicenda più definito rispetto a *Il buon ladrone*.

Nella terza commedia (*Il diavolo innamorato*) Gonzadilla, innamorata di Alvaro, vorrebbe impedire le sue nozze con Mercedes e chiede al diavolo di aiutarla: senza preavviso, durante il matrimonio irrompe la polizia ad arrestare il giovane. In prigione vanno a trovarlo alcuni suoi amici e una sedicente cantante, che fa infuriare Mercedes, per cui Alvaro torna con Gonzadilla seguito dal suo paggio, notato da tutte le donne per la sua simpatia e facondia. Gonzadilla però, presto scopre che sotto le vesti del paggio si nasconde una donna innamorata di Alvaro, ma in realtà si tratta (a sua volta) del diavolo precedentemente invocato che tenta di impossessarsi di lui con lusinghe e riverenze. Manca un vero e proprio finale (non manca, invece, il solito rincorrersi di versioni concorrenti), ma il paggio-donna-diavolo e Alvaro finiscono per innamorarsi. Questo abbozzo è probabilmente un tentativo di riadattamento scenico di *Le diable amoureux* (1772) di Jacques Cazotte: la ripresa non investe solo il titolo dell'opera, ma anche i nomi di alcuni personaggi e la vicenda, in cui il demone, per raccogliere una sfida di Alvaro, assume le fattezze di una bella donna, che non resta però immune al fascino del giovane.

IV

COME LAVORAVA ZENA. UN RAGIONAMENTO FILOLOGICO

In questo capitolo si tenterà di ricostruire virtualmente, a partire dalle carte conservate nell'archivio, il laboratorio del commediografo, con particolare attenzione ai due drammi conservati in triplice redazione, cioè *L'ombra* e *Il battesimo*, che permetteranno di riflettere approfonditamente sulle campagne correttorie che si accumulano in due periodi molto distanti tra loro: *L'ombra* risale infatti alle prime fasi del suo teatro (1872-76), mentre *Il battesimo* si iscrive nel periodo del ritorno alla scrittura scenica degli anni Novanta (1892). Più in generale, si può partire da tutto il materiale noto, che ci trasmette le più varie fasi del lavoro, dall'abbozzo alle versioni definitive:

	'TELA'	DISTRIBUZIONE	COPIA DI LAVORO	TESTO TEATRALE	RISCRITTURE	IDIOGRAFI
Una burla				x		
L'incauta*				x		
Le rose di Matilde*				x		
Al cader delle foglie				x	x	
L'ombra			x	x	x	x
Quando Berta filava!!			x	x		
Ricorditi di me che son la Pia				x		x
Gli indiscreti*				x		
Una corrispondenza da Parigi				x	x	
I bagni di mare				x		
Un pregiudizio	x	x				
Il battesimo	x	x	x	x	x	x
I ladri*				x		
La prima volta				x		
Ahasvero	x	x	x	x	x	x
Simon mago*	x	x				
La sentenza	x	x				
Il buon ladrone*	x	x				
[Shangai]*	x	x				
Il diavolo innamorato*	x	x				

Emerge un dato interessante: i lavori compiuti sono solo dieci (sono contrassegnati da un asterisco quelli incompiuti o solo abbozzati). Solo per tre di questi è documentata la messa in scena, e alcuni sono testimoniati da una versione ricopiata da un calligrafo, che con buone probabilità funse da copione; le altre due copie idiografe conservate possono far sospettare che *L'ombra* e *Ricorditi di me che son la Pia* furono anch'esse messe in scena. Il sospetto è lecito soprattutto per il secondo dramma, in quanto la fascetta di rilegatura riporta l'indicazione di una possibile rappresentazione al Falcone di Genova nel 1874 (seguita da un punto interrogativo) ma non altrimenti attestata, mentre de *L'ombra* si conserva sì una bella copia ma della redazione mediana, non di quella definitiva.

Le sei fasi rappresentate dalla tabella sono quelle che i manoscritti documentano, restituendo uno spaccato – forse anche esaustivo – del modo di lavorare di Zena, e in due casi (*Il battesimo* e *Ahasvero*) è possibile ripercorrere tutte e sei le tappe della stesura, dall'abbozzo alla bella copia¹. Un discorso singolare riguarda *La sentenza*, che è il solo testo che avrà uno sviluppo ulteriore, passando da dramma (solo abbozzato) a racconto dialogato. Si nota infine un distacco tra le prime e le ultime opere: dei primi tentativi degli anni Settanta si conserva, in linea di massima, solo una copia del testo, mentre i manoscritti recenziati trasmettono i soli abbozzi di drammi mai realmente portati a termine, né, a quanto sembra, mai iniziati.

1. Le fasi di scrittura documentate

1.1 *L'abbozzo: la 'tela'*. Proprio gli abbozzi sono ciò da cui tutto comincia: Zena scrive una trama (la *tela*), per poi decidere se sarà il caso di proseguire con una vera e propria stesura del testo. Sono conservate sette tele, spesso tra loro diverse, ma in tutti i casi accompagnate dalla distribuzione in atti, cosa che rende evidente il fatto che per l'autore l'argomento e la sua realizzazione scenica si costituivano quasi di pari passo, e venivano scritti l'uno dopo l'altro senza soluzione di continuità. Per dare un esempio di come Zena realizzava le sue tele, si trascrive di seguito un breve brano tratto dall'abbozzo de *Il battesimo* del ms. 35, su cui più avanti si avrà modo di tornare:

/La Commedia nuova/ Il Battesimo / L'intruso / Il ventaglio / +Il perdono / La
maschera / Il tempo / Il ladro / Il compare / La vernice / Il distico+ Siamo in cam-

¹ In *Ahasvero*, tuttavia, il testo teatrale completo è rappresentato dal solo idiografo; scene incomplete autografe sono nel ms. 30.

pagna. Cesare e sua moglie debbono celebrare il battesimo del loro terzogenito, battesimo che si fa dopo due o tre mesi dalla nascita perché possa intervenire la madrina (la madre della sposa) che si trovava assente. Cesare non è ricco, ma è un letterato e specie autore drammatico molto in voga. La situazione è questa: egli da circa quindici giorni ha scoperto che sua moglie lo tradiva: lo ha scoperto rileggendo un libretto di conti (particolare della moglie) e ha la certezza che quel bambino neonato non è suo: avendo tempestata la moglie di domande, questa finì per confessare e quando lui le chiese il nome del seduttore, dopo aver fatto il possibile per tacerlo, disse quello d'un ufficiale, che da qualche tempo si trova a Massaua. Infatti, pensandoci bene, Cesare si ricordò che quest'ufficiale ai bagni e altrove era stato molto assiduo presso sua moglie. Che fare? andare a Massaua a uccidere? attendere il suo ritorno?

Emergono alcuni elementi che tornano in molti dei manoscritti dell'autore: innanzitutto, la tela si apre con una considerevole mole di possibili titoli che si accumulano in continuazione (e infatti, come si vede, da "Il perdono" a "Il distico" sono tutti aggiunti in interlinea). Non sempre i titoli si accavallano nella bozza con la tela, ma talora anche sulle copie di lavoro: un altro esempio possibile è quello presente nel brogliaccio de *La barcarola* (ms. 51, sul *verso* dell'ultimo f.): "Vedova! / La Barcarola / L'Ombra / Irene / Lotta di cuore / Cuor ferito / Virtù d'Amore / Forza d'Amore / Amore! / Rimembranze / Vedova e Madre..!". Colpisce che, tra l'uno e l'altro manoscritto, sono passati circa venti anni: le poetiche sono cambiate, come la fortuna dell'autore, che resta però fedele al suo modo di lavorare e di pensare ai dettagli delle sue opere. Altro elemento immancabile nelle sue tele è l'ambientazione, indicazione d'esordio di ogni abbozzo, con l'eccezione del più vecchio *Un pregiudizio*:

34. <i>Un pregiudizio</i>	*Rodolfo deve sposare Bianca [...]
35. <i>Il battesimo</i>	Siamo in campagna [...]
28. <i>Simon Mago</i>	A Corinto [...]
30. <i>Ahasvero</i>	Casa di Mob a Worms [...]
17. <i>La sentenza</i>	Caserna: [...]
31. <i>Il buon ladrone</i>	A Montecarlo. Hall all'Hotel de Paris [...]
31. [Shangai]	Piazza grande di Shanghai [...]
31. <i>Il diavolo innamorato</i>	Siamo a Valladolid in casa di don Diego [...]

Lo schema della tela sopra trascritto è quello presente in tutte: all'ambientazione segue la situazione principale (la «situazione madre», come dirà il Guido de *Il battesimo*), espressa in poche righe, in cui però emergano chiaramente i caratteri

dei personaggi e gli antefatti. Man mano si aggiungono dettagli che arricchiranno il sunto iniziale, tra cui, a volte, delle vere e proprie battute che potrebbero entrare nella sceneggiatura definitiva (eventualità che spesso si verifica ne *Il battesimo*, come si vedrà nel § IV.2). La tela è anche il momento in cui l'autore può ancora intervenire, dall'alto, sull'andamento degli eventi nel dramma e sulla loro credibilità: gli interventi vengono realizzati tramite correzioni (*Un pregiudizio* è il solo in pulito) e soprattutto chiose e aggiunte:

perché non mettere che sia il figlio di Montegiglio il rapitore della principessa?
(ms. 31, f. 1v)

Tra queste si segnala in particolare una sorta di 'rubrica' appositamente aggiunta per individuare gli anelli mancanti e rendere più coerente la vicenda: è presente in molti degli abbozzi e inizia sempre con la stessa formula, cioè «Bisogna trovare:»:

Bisogna trovare: 1. Come e in che modo il paggio entra al servizio di Alvaro. 2. Come Alvaro si libera del paggio nel momento mistico critico in cui questo si rivela per il diavolo. (ms. 31, f. 19r)

Bisogna trovare: 1° perché Simone vuole assolutamente Tecla. (ms. 28, f. 2v)

Talora, però, l'aggiunta di semplici correzioni o chiose non basta a rendere Zena soddisfatto del suo lavoro, ed è invece indotto a riscrivere da capo la tela incompiuta, anche moltissime volte; e lo stesso vale per la distribuzione in atti. L'esempio più adatto è quello del ms. 31, con i continui – e quasi patologici – ripensamenti su *Il buon ladrone*, che alla fine non solo non verrà mai realizzato, ma non conoscerà nemmeno una tela compiuta e coerente:

a Montecarlo. Hall all'Hotel de Paris. Montegiglio. Vedova Branca. [...] Il buon ladrone. (Nuova tela). Kostack gran cancelliere del legno di Galizia viene in Italia a conferire di politica altissima. [...] Il buon Ladrone. Tipo: G.B. Rocca. Testa piccola, buon cuore, debolezza d'animo, mani bucate, vano. Ha sciupato tutto il suo patrimonio [...]

1.2 *La distribuzione*. Quanto detto per la tela vale, nel complesso, anche per la distribuzione in atti, perché anche in questo caso siamo di fronte a una fase del lavoro ancora immatura, in cui l'idea generale è sostanzialmente chiara, eppure non lo sono ancora i meccanismi narrativi da mettere in scena. Per citare ancora *Il battesimo*, si nota che nella tela e nella distribuzione in scene l'argomento somiglia già moltissimo a quello definitivo, eppure cambiano i vari anelli di congiunzione che

giustificano gli eventi principali, proprio la «*ficelle* qualunque» o la «combinazione di fatti che mi sarà facile trovare» di cui parlerà Guido nelle redazioni iniziali: ad esempio, insomma, cambia il modo in cui viene scoperto l'adulterio di Mercedes e la dinamica del disvelamento dell'ulteriore verità nascosta («Senonché giunge appunto quel giorno una lettera da Massaua ^{^(invece vi faccio giungere un giornalista)^}», si legge nel ms. 35). Sono questi particolari, pur fondamentali, quelli che Zena non ha fissi in mente sin dall'inizio e che sono più suscettibili di cambiamento e flessibili, come delle giunture che potranno meglio o peggio far articolare l'ossatura del dramma. Un esempio di distribuzione è quello di *Un pregiudizio*, di cui si riporta la prima parte.

Distribuzione.
Atto Primo.

Sala da ballo in casa della Contessa. Ercole, Beatrice e Bianca al braccio di Rodolfo, parlano insieme, scena animata etc. Giunge Goffredo e in breve la disputa con Rodolfo, molti ufficiali, invitati presenti, sfida Rodolfo che non accetta, cerca dargli uno schiaffo, Rodolfo gli trattiene il braccio, allora gli slancia il gomito, ressa ecc.

Gli elementi fondamentali di una distribuzione compiuta sono tutti contenuti qui: in primo luogo, appare – come nella tela – l'ambientazione della scena, che, come in tutti i suoi drammi che resteranno irrealizzati, Zena fa variare di atto in atto (e in effetti, tutte le commedie in prosa compiute sono atti unici). Seguono l'elenco dei personaggi coinvolti e i loro movimenti. La differenza più tangibile è quella linguistica: per la tela, una normale prosa narrativa, colloquiale o più elegante a seconda dei casi; paratassi, anacoluti e frasi prive di verbi costellano invece la distribuzione, che si configura più come un quaderno di servizio con degli appunti da tenere davanti mentre si stenderà il testo teatrale. Notevole è ad esempio l'insistenza con cui compare l'ellissi con *ecc.*, come se l'autore avesse già in mente con chiarezza gli ingredienti della scena che si affretterà a scrivere.

1.3 *Copia di lavoro*. Si conservano solo quattro brogliacci teatrali, di cui uno (*Il battesimo*) potrebbe essere considerato una semplice redazione della commedia, pur con moltissime correzioni. I tre restanti sono tutti afferenti a drammi in versi: si somigliano molto, dal punto di vista del metodo di lavoro, quelli de *La barcarola* e di *Quando Berta filava*!!, entrambi degli anni Settanta²:

² Altro caso simile è un frammento della copia di lavoro de *La prima volta*, un mezzo foglio alla fine del ms. 46.

— Quando che era i' tanta lei!
 — ~~Stelliamo pure il caso ch'atti commesso un fatto~~
 — ~~parmiando e congedo quel bivio di costello~~
 — ~~con tanta e lei p'gravi, aggrava un gl'ou~~
 — ~~È parione di veg' l'anni in p'ntora lo bocca~~
 — ~~del tarando ed'le in cala, imp'ora t'ora?~~
 — ~~che ~~affa~~ in quata casa ~~che~~ ~~affa~~ ~~mea?~~~~
 — ~~che ~~affa~~ in p'ntora è troppo.~~

— # (che tomo.)
 — Ignorino,
 — a parte
 — d' lo tempo ~~accarsi~~ incino a Mattino.

— ~~che scacci.~~ ~~ante p'gravi in me in imp'ora una~~
 — ~~facile è grande che d'un p'p'o a' lo t'ora~~
 — ~~noni non a' imp'ora.~~
 — ~~del uso p'ntora a' t'ora d' me in p'gravi~~
 — ~~facile che sempre p'ntora ~~che~~ ~~mea?~~~~
 — ~~È i' c'ora ~~che~~ in me, me i' c'ora ~~che~~ ~~mea?~~~~

— ~~Quando che era i' tanta lei!~~
 — ~~che ~~affa~~ in quata casa ~~che~~ ~~affa~~ ~~mea?~~~~
 — ~~che ~~affa~~ in p'ntora è troppo.~~

— ~~che scacci.~~ ~~ante p'gravi in me in imp'ora una~~
 — ~~facile è grande che d'un p'p'o a' lo t'ora~~
 — ~~noni non a' imp'ora.~~
 — ~~del uso p'ntora a' t'ora d' me in p'gravi~~
 — ~~facile che sempre p'ntora ~~che~~ ~~mea?~~~~
 — ~~È i' c'ora ~~che~~ in me, me i' c'ora ~~che~~ ~~mea?~~~~

— ~~Quando che era i' tanta lei!~~
 — ~~che ~~affa~~ in quata casa ~~che~~ ~~affa~~ ~~mea?~~~~
 — ~~che ~~affa~~ in p'ntora è troppo.~~

— ~~che scacci.~~ ~~ante p'gravi in me in imp'ora una~~
 — ~~facile è grande che d'un p'p'o a' lo t'ora~~
 — ~~noni non a' imp'ora.~~
 — ~~del uso p'ntora a' t'ora d' me in p'gravi~~
 — ~~facile che sempre p'ntora ~~che~~ ~~mea?~~~~
 — ~~È i' c'ora ~~che~~ in me, me i' c'ora ~~che~~ ~~mea?~~~~

Quando Berta filava!!

— ~~che scacci.~~ ~~ante p'gravi in me in imp'ora una~~
 — ~~facile è grande che d'un p'p'o a' lo t'ora~~
 — ~~noni non a' imp'ora.~~
 — ~~del uso p'ntora a' t'ora d' me in p'gravi~~
 — ~~facile che sempre p'ntora ~~che~~ ~~mea?~~~~
 — ~~È i' c'ora ~~che~~ in me, me i' c'ora ~~che~~ ~~mea?~~~~

— ~~Quando che era i' tanta lei!~~
 — ~~che ~~affa~~ in quata casa ~~che~~ ~~affa~~ ~~mea?~~~~
 — ~~che ~~affa~~ in p'ntora è troppo.~~

— ~~che scacci.~~ ~~ante p'gravi in me in imp'ora una~~
 — ~~facile è grande che d'un p'p'o a' lo t'ora~~
 — ~~noni non a' imp'ora.~~
 — ~~del uso p'ntora a' t'ora d' me in p'gravi~~
 — ~~facile che sempre p'ntora ~~che~~ ~~mea?~~~~
 — ~~È i' c'ora ~~che~~ in me, me i' c'ora ~~che~~ ~~mea?~~~~

— ~~Quando che era i' tanta lei!~~
 — ~~che ~~affa~~ in quata casa ~~che~~ ~~affa~~ ~~mea?~~~~
 — ~~che ~~affa~~ in p'ntora è troppo.~~

— ~~che scacci.~~ ~~ante p'gravi in me in imp'ora una~~
 — ~~facile è grande che d'un p'p'o a' lo t'ora~~
 — ~~noni non a' imp'ora.~~
 — ~~del uso p'ntora a' t'ora d' me in p'gravi~~
 — ~~facile che sempre p'ntora ~~che~~ ~~mea?~~~~
 — ~~È i' c'ora ~~che~~ in me, me i' c'ora ~~che~~ ~~mea?~~~~

La barcarola

Il testo poetico è riportato su due colonne, privo di didascalie e dei nomi dei personaggi che pronunciano le battute. In entrambi i casi viene usato un inchiostro nero con tratto spesso e ricorrono frequentissime cancellature, e non è semplice seguire il succedersi delle battute, visto che spesso si trovano dislocate nella pagina: una lettura di questi due manoscritti (specie del primo) sarebbe davvero ardua senza l'ausilio della versione finita dei due testi. L'impressione che si ha è che il momento della realizzazione del brogliaccio è anche quella della versificazione vera e propria derivata dagli appunti pregressi (tela e distribuzione): Zena non può interrompersi per scrivere le didascalie, ma deve restare nel flusso poetico e versificare di getto. E questo è evidente soprattutto quando il verso viene pronunciato da due o più personaggi:

Egli arriva.

Chi?

Marco!

Ah! (ms. 40, f. 33r. Si tratta di un dialogo).

Nel caso di *Ahasvero* invece si assiste a una bipartizione: nella prima sezione del ms. 30, con *mise en page* monocolonnare, compaiono i nomi dei personaggi e le didascalie tra una battuta e l'altra e la scrittura è piuttosto ordinata, come se si fosse a metà tra il foglio di lavoro e il testo teatrale finito; nella seconda parte si ha invece una divisione in due colonne, ognuna delle quali ospita diverse righe di demarcazione tra vari gruppi di versi: in alcuni casi si tratta di nuovi tentativi di scrittura giustapposti, in genere non testualmente coerenti, ma talora Zena inserisce anche appunti e notazioni metriche, senza alcun accorgimento grafico che possa aiutare a distinguere le sezioni poetiche dalle chiose. Es.:

Sentir nelle bene la vampa segreta,
Rispondere a un bacio ecc.

Ho bevuto nell'alito dei fiori...

Metro: settenari sdruciolati e endecasillabi tronchi

Sol la pietra del deserto
Non impetra il Redentor

È possibile che qui l'autore stia pensando al riassetto di parti che già possiede, con un'attenzione macrotestuale alla sua opera, e questo emerge in qualche modo anche nell'idiografo definitivo, dove con un lapis blu segnala continuamente sezioni da spostare. Ad ogni modo, ricostruire l'ordine testuale della seconda sezione di questo brogliaccio è impresa quasi impossibile, specie se non confrontato attentamente con la copia definitiva.

1.4 *Il testo teatrale*. Bisogna credere che Zena realizzò per ogni sua opera un brogliaccio come quelli sopra indicati. Con la dicitura 'testo teatrale' ci si riferisce in queste pagine alla bella copia autografa o comunque a una versione in pulito del copione. Copiando in bella, Zena non è inerte ma interviene sempre sul testo, a volte tacitamente, a volte con delle correzioni posteriori al momento della trascrizione. Sono due le tipologie di impaginazione che tendenzialmente è possibile individuare: la prima è quella dei drammi degli anni Settanta, giustificata al centro, e i nomi dei personaggi, titoli e didascalie si distinguono dal testo delle battute attraverso un diverso inchiostro (viola o rosso quello dei titoli, nero per il testo); la seconda è quella degli anni Novanta, in cui la stessa distinzione avviene grazie a un altro accorgimento grafico, cioè il corsivo per le battute, il tondo per i titoli, in quanto per tutto il manoscritto l'autore usa sempre la stessa penna (blu, meno frequentemente nera). L'altra particolarità è la posizione che assumono nell'impaginazione i nomi dei personaggi: sempre abbreviati e giustificati a sinistra del testo per i drammi in prosa, sempre giustificati al centro, sopra il testo, per quelli in poesia.

1.5 *Riscritture*. Non è questa la sede per parlare delle varianti d'autore, visto che la questione sarà distesamente affrontata nei prossimi due paragrafi; tuttavia si può cercare qualche punto in comune tra le varie riscritture per comprendere quali fossero i principali interventi che Zena apportava quando redigeva nuovamente una sua commedia, partendo da *Ahasvero*. Nella riscrittura idiografa si nota che l'autore ha diverse volte mutato, con modifiche di sostanza o semplicemente stilistiche, molte delle didascalie, proprio come vedremo avvenire anche nelle riscritture de *L'ombra* (1872-76) e *Il battesimo* (1892):

30

Mob fa qualche passo all'indietro, esterrefatto, Mentre Mob gli fa cenno di proseguire nel perpetuo cammino. Lo squillo delle trombe si fa più vicino. In alto, comparisce sul monticello dove si disegna l'ombra della croce, comparisce, tutta bianca, la figura di Fede illuminata dai lampi; Ahasvero la riconosce e cade in ginocchio davanti a lei.

50

Ahasvero fa qualche passo all'indietro, *sempre fissando l'angelo, la quale* gli fa cenno, *implacabile*, di proseguire nel perpetuo cammino. Lo squillo delle trombe si fa più vicino *e più fragoroso*. In alto, sul monticello dove si disegna l'ombra della Croce, *ecco comparire* tutta bianca, *colle braccia larghe e protese*, la figura di Fede, illuminata dai lampi. Ahasvero la riconosce e cade in ginocchio #

Appare chiaro che l'autore tiene molto alla veste formale non solo dell'opera in sé nella sua realizzazione scenica, ma anche come testo cartaceo, forse anche perché, più delle messe in scena, sa che dei suoi lavori rimarranno, a essere giudicati dal futuro,

i suoi quaderni e i suoi fogli sparsi: addirittura le differenze tra i mss. 30 e 50 si trovano quasi tutte nella nuova cura per le didascalie e per il cambio dei nomi di alcuni personaggi, mentre permane quasi immutata la veste poetica. Molto diversa è la situazione dell'idillio marinaresco *La barcarola / Irene / L'ombra*, altro dramma in versi in cui è profondamente rivisitata la versificazione, mentre i ritocchi sulle didascalie sono solo formali: le varianti (di cui verrà poi data ampia esemplificazione) sembrano voler spingere il giovane Zena verso un linguaggio più poetico, come gli viene anche suggerito da un corrispondente. Per i drammi in prosa, emerge una caratteristica comune a molte riscritture a noi giunte, che si noterà anche ne *Il battesimo*, ossia la ricerca di un maggiore realismo e di una maggiore credibilità narratologica, sia nel carattere dei personaggi – che passano dalla macchietta a una migliore profondità psicologica – sia nello svolgersi delle vicende. Tra testo teatrale e sua riscrittura, non manca, naturalmente, la via di mezzo, costituita dalle correzioni autografe, presenti nella quasi totalità dei manoscritti (e addirittura negli idiografi di *Ahasvero* e di *Irene*) e collocate nelle più disparate posizioni sulla pagina: in riga, interlineari, nei quattro margini. Quando una bella copia diventa, agli occhi dello scrittore, troppo satura e sporcata dalle aggiunte e dalle cancellature, viene realizzata una nuova copia che ingloba a testo tutte le correzioni e ne introdurrà di ulteriori. A volte il processo di ricerca sull'opera raggiunge una conclusione, come nel caso di *Ricorditi di me che son la Pia* e *I bagni di mare*, in cui si hanno rispettivamente un idiografo e un autografo in pulito; a volte il dramma tanto rielaborato non troverà una quiete definitiva, come in *Ahasvero* (se si vuole, a differenza del suo protagonista).

1.6 *Idiografi*. Sono quattro gli idiografi teatrali dell'archivio Zena: se si pensa che in totale i drammi compiuti sono dieci, apparirà chiaro come l'autore amasse far ricopiare da un esperto calligrafo le sue opere; e questo vale sin dalla sua giovinezza, in quanto, quando viene realizzata la copia di *Irene*, l'Invrea aveva solo ventidue anni, e va rimarcato il fatto che di questa opera non si ha alcuna notizia di eventuali messe in scena, come se la copia fosse stata realizzata per sé stesso e per la sua biblioteca personale³. Nei casi recenziati, invece, si tratta quasi sempre dei copioni che sarebbero serviti alla realizzazione scenica, in quanto *I bagni di mare* e *Il battesimo* furono effettivamente portati a teatro, mentre *Ahasvero* avrebbe dovuto conoscere questa stessa sorte ma fu poi abbandonato dal maestro Vanzo, a cui era stato affidato. Un altro significativo idiografo conservato è quello de *L'ultima cartuccia*, che nasceva

³ Si può dire lo stesso per *Ricorditi di me che son la Pia*, nel cui manoscritto la fascetta di contenimento riporta l'indicazione di una messa in scena al Falcone nel 1874, che però non trova finora alcun riscontro.

dall'abbozzo della commedia *La sentenza* (ms. 17), che – a quanto è dato di sapere – è l'unico scritto d'ambito teatrale che abbia avuto uno sviluppo diverso da quello scenico. Va segnalata, infine, l'unica commedia che Zena portò in scena di cui non sia conservata una copia calligrafica, cioè *La prima volta*, di cui si dovrebbe supporre però l'esistenza: se si considera l'accavallarsi di modifiche tipico del modo di lavorare di Zena, si può anche immaginare che la versione andata in scena a Milano avesse diverse modifiche rispetto alla redazione trädita dal ms. 46.

2. *L'idillio marinaresco**

I manoscritti 40, 42 e 51 testimoniano un dramma giovanile, in endecasillabi sciolti, ambientato a Portofino: si tratta dell'“idillio pescareccio” o “marinaresco”, stando ai vari frontespizi, *L'ombra*, di cui ogni testimone reca una diversa redazione.

Protagonista della vicenda è Irene, figlia ventenne di Simone, punto di riferimento per un folto gruppo di pescatori. Apre il dramma la scena del ritorno da una battuta di pesca: il paese è in fermento perché l'indomani Irene sposerà Marco, qualche anno dopo la tragica morte in mare del primo marito Andrea. La ragazza però sembra preoccupata, perché, a suo dire, le appare talvolta il defunto consorte (non è sempre ben chiaro se sottoforma di fantasma o di visione) a intimarle di non tradire la sua fede e di non risposarsi: combattuta, alla fine del primo atto respinge Marco quando inspiegabilmente il canto di Andrea risuona nell'aria terrorizzando l'intero paese. Il secondo atto si apre con lo sconforto del promesso sposo, che pensa anche di abbandonare Portofino, mentre Simone e la moglie Susanna attribuiscono la colpa di tanti affanni a una qualche stregoneria; al contempo la scena è resa ancor più cupa dall'improvvisa malattia di Pierino, il figlioletto che Irene aveva avuto da Andrea. Proprio mentre la giovane aveva ripreso vigore e coraggio a tal punto da giurare amore a Marco, il bambino muore, nonostante l'arrivo del dottore. Lo sbalzo di umori contrastanti e le continue visioni, uniti alla profondissima disperazione per questa nuova tragedia, mandano la protagonista nel più profondo delirio. Nel terzo atto, Irene ode la canzone di Andrea provenire da una barca, e per raggiungerla corre a tuffarsi in mare nel mezzo di una terribile tempesta: Marco intuisce il pericolo e chiama in aiuto Simone e l'intero paese. Salvata Irene, si chiarisce una parte dei misteri: la voce che giungeva a tutti era quella di un naufrago che da qualche gior-

* Questo lavoro riprende, con alcune rivisitazioni, quello già anticipato in G. ALVINO, *Le tre redazioni di un dramma inedito di Remigio Zena: analisi degli strati correttori*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020), s.p.

no era costretto sugli scogli: rasserenati, i promessi sposi si giurano amore eterno. Nella stesura definitiva, tuttavia, viene aggiunto un personaggio che contribuisce a modificare lievemente il finale. Si tratta di un Marinaio che si presenta a Irene raccontandole le sue vicende: aveva perso anche lui la persona amata in mare, motivo per cui le terrà fede per sempre. Alla fine dell'idillio, il Marinaio entrerà in scena cantando il brano che si riteneva provenire dall'*ombra* di Andrea, sicché la sua sola comparsa, pur non accolta con serenità dai personaggi, giustificherà il mistero della canzone maledetta.

Probabilmente il dramma è ispirato a *Der Fliegende Holländer* di Wagner, che aveva conosciuto anche una traduzione italiana, a cura di Alberto Giovannini, proprio negli anni immediatamente precedenti (1870)⁴. Anche nella celebre opera, il sipario si apre su una scena 'peschereccia', con il pescatore Daland (trasposto in Simone) costretto ad affrontare un naufragio. Sua figlia Senta (= Irene) deve decidere se sposarsi con Erik (= Marco), ma è innamorata dell'ombra dell'Olandese volante (= Andrea/il Marinaio), morto in mare e costretto a navigare in eterno, salvo incontrare una donna che gli sia eternamente fedele. Senta e l'Olandese si conoscono, ma quest'ultimo non crede alle sue promesse di fede e fugge: la giovane si tuffa in mare seguendo la sua barca (proprio come Irene nel terzo atto) e muore, salvando così l'anima dell'Olandese. Nel dramma di Zena, la giovane protagonista sceglie invece la vita e quindi l'amore per Marco, nonostante l'avvento dell'ombra misteriosa; la morte di Pierino suona quasi come un'espiazione conseguente alla scelta di Irene (e dell'autore). Confronti, pur meno stringenti, con altre possibili fonti sono da ricercarsi nel teatro genovese coevo o della generazione precedente: David Chiossone aveva scritto nel 1857 *Cuore di marinaio*, con ambientazione chiaramente affine al dramma di Zena, in cui però la protagonista femminile si scontrava con la sua famiglia e il falso valore dell'onore⁵; infine, degli stessi anni è *Sorella e madre* (1875) di Ippolito Tito D'Aste, un dramma in cui «si avverte uno scialo di pathos e di moralismo che palesa l'incidenza del modello di Davide Chiossone e di Paolo Giacometti»⁶ e che potrebbe aver ispirato uno dei titoli tra quelli pensati e subito scartati da Zena per l'opera in questione, cioè *Vedova e madre...!*⁷. Ben più puntuale è il riscontro con *La Contessa d'Amalfi* di Peruzzini (1864), in cui una scena (terza del quarto atto) è ambientata

⁴ Per le edizioni di riferimento vd. la Bibliografia.

⁵ Su Chiossone, vd. BUONACCORSI, *Dalla scena*, pp. 508-521; per *Cuor di marinaio* vd. ivi, pp. 511-512.

⁶ BUONACCORSI, *Dalla scena*, p. 532.

⁷ I possibili titoli sono elencati all'ultimo foglio nel ms. 51 (sull'elenco, vd. p. 145 n.).

proprio sulla *spiaggia del mare* popolata di pescatori, che può aver ispirato Zena soprattutto per la prima scena dell'idillio⁸.

I vari frontespizi recano due date, "1872" e "1872-76", entro cui è senz'altro collocabile il lavoro sull'opera. La prossimità delle prime due redazioni porta a credere che l'una sia quasi la bella copia dell'altra (come si dimosterà più avanti), e questo pare sufficiente a datare allo stesso anno (1872) entrambi i manoscritti. Per quanto riguarda l'ultima stesura, la datazione esplicita ('72-'76) porta a due diverse possibilità che però non cambiano la sostanza: il lavoro proseguì ininterrotto per quattro anni e si concluse nel 1876; oppure conobbe un'interruzione di quattro anni e venne ultimato nel 1876.

In tutte le redazioni, il metro è l'endecasillabo sciolto. L'unica eccezione è costituita dalla canzone di Andrea: in prima redazione è composta da due stanze di sei versi ciascuna (cinque settenari più un quinario finale). La stanza inizia con un verso irrelato, mentre i due quinari della canzone sono in rima tra loro; un'altra particolarità è costituita dalla simmetria di due settenari tronchi in rima baciata al quarto e quinto verso di ogni stanza:

[Schema xbbc'tz⁵yeffz⁵]

Perché crudele e ingrata
Accetti un altro anello?
Solo conserva quello
Che la mia man ti diè,
Quello che sposo, a te
... Ho posto in dito.

Se tu non vuoi, dall'onde,
Sia calma o sia tempesta,
Voce udirai funesta
Che griderà dal mar:
Mi vengo a vendicar...
Tu m'hai tradito.

In maggiore continuità con il resto dell'opera, in ultima redazione Zena abbandonerà le misure minori per affidarsi completamente all'endecasillabo, ma permane l'elemento della rima eccezionalmente introdotto, pur con nuovo schema. Restano poi inalterati il numero di versi per ogni stanza, il numero delle stanze e la contiguità

⁸ PERUZZINI, *La contessa d'Amalfi*, p. 35: «Tira! allenta! i sassi schiva! / Buona pesca – a riva! a riva / [...] chi l'ha visto il mio brunetto? / È il più bel dei pescator. Un anel mi pose in dito, / E mi disse: tornerò. / [...] Ami e reti raccogliamo, / ché la sera imbruna già».

rimica tra una stanza e l'altra, dato questa volta dalla rima B che è anche parola-rima, o meglio sintagma-rima:

[Schema: ABABCC DEDEBB]

Palomba che ne vieni in alto mare,
 Dimmi se un giuramento si mantiene,
 Il giuramento fatto sull'altare
 D'esser compagni e di volersi bene.
 Volersi bene e nel riso e nel pianto,
 Volersi bene ancor nel Campo Santo.

Tu, palombella, non mi crederai
 Ma il nostro amor, qualunque sia la sorte,
 È sempre vivo e non si spegne mai,
 Non si spegne neppur dopo la morte;
 Ed anche all'altro mondo si mantiene
 Il giuramento di volersi bene.

2.1 Ordinamento cronologico dei tre manoscritti

I tre testimoni dell'opera sono:

- il 40, in pulito per i primi due atti, cui seguono alcuni ff. strappati e una copia di lavoro del terzo atto, priva di didascalie;
- il 42, in pulito con poche correzioni;
- il 51, composto da due unità codicologiche recanti ognuna una copia dell'opera: la prima (= 51.A) è una 'bella copia' idiografa con correzioni autografe; la seconda (= 51.B) è autografa, originariamente in pulito ma poi ampiamente corretta e rivista (si intravedono almeno due, tre strati di correzioni) e anche commentata a matita da un corrispondente di Zena che si firma «A.D.M.». Complica il quadro, infine, l'aggiunta evidentemente posteriore di un bifoglio a righe e di un f. con rigatura di computisteria.

La prima sezione del 40, la seconda del 51 e l'intero 42 sono accomunate dalle medesime grafia e impaginazione: il testo è giustificato al centro, come le didascalie, che si estendono però a tutto il rigo, quando particolarmente lunghe, e sono scritte in inchiostro rosso o viola, evidentemente perché fossero ben distinte dal nero del corpo del testo. Il copista del 51.A rispetta con una certa attenzione il sistema d'impaginazione dell'autore, usando tuttavia un solo inchiostro e servendosi di un *ductus* molto corsivo per distinguere le battute dei personaggi dalle didascalie.

Per venire a capo della selva di carte e correzioni che costellano *L'ombra*, è necessario capire l'ordine cronologico dei tre manoscritti e delle unità che li compongono. Databili tra il 1872 e il 1876, essi sono tutti caratterizzati da un attivissimo e quasi convulso moto correttorio che viene a creare, in questa tradizione, «la situazione fortunata di una doppia lezione (l'una sostitutiva dell'altra)»⁹: sarà chiaro che, quando le correzioni, ad esempio interlineari, di *x* risulteranno inglobate a testo in *y*, e allo stesso tempo quelle realizzate in *y* siano da *x* ignorate, *x* sarà da considerarsi latore di una stesura anteriore a *y*. Un simile intuitivo principio era stato applicato, tra gli altri, in uno studio in cui Dante Isella chiariva l'ordinamento di alcuni autografi di Parini, riscontrando che i manoscritti latore di una «doppia lezione [...] fungono da cerniera tra l'uno e l'altro passaggio»¹⁰.

A causa della bipartizione del 40 (di cui si è detto più specificamente in descrizione alle voci *Contenuto* e *Sistema di correzioni*), occorrerà innanzitutto dimostrare tutto questo separatamente per i primi due atti da un lato e dall'altro il terzo, che nella seconda sezione del ms. (= 40.B) risulta vergato con una grafia, un inchiostro, e un sistema di impaginazione e correzioni totalmente differenti dalla sezione prima, in pulito (= 40.A). Si procede dunque con alcuni esempi¹¹:

Atto primo

- 40.A Notti vegliate ^per cocente amore,^ / +e crudele incertezza... e posso dirla?+
 42 Notti vegliate fra cocente amore / E crudele incertezza... e posso dirla?
 51.A Notti vegliate fra cocente amore / E crudele incertezza... e posso dirla?
 51.B Notti vegliate fra cocente amore / E crudele incertezza... e posso dirla?

Questo primo esempio dimostra che la correzione *per cocente amore*, occorsa in interlinea su cancellatura in 40.A, è inglobata a testo in tutti gli altri testimoni.

- 40.A ^Tremo: un di fatale / Sarà domani^ / ||Scorrerà ^la mia vita accanto^ a Marco||
 42 Col pensiero / Affretto l'ora delle nozze e insieme / Io la pavento.

⁹ ISELLA, *Le carte mescolate*, p. 36.

¹⁰ ISELLA, *Le carte mescolate*, p. 35.

¹¹ In tutti i brani riportati, ho ripreso fedelmente la lezione del manoscritto, senza ammodernare l'uso della punteggiatura, degli accenti e degli apostrofi. Simboli utilizzati: ^corr. in interl. su cancell.^; +testo aggiunto+; barrato per la sezione cancellata; tra ›uncinate rovesciate‹ la correzione, sostituita alla sezione tra [parentesi quadre in apice] o a quella cancellata; tra ›uncinate e segno di addizione+‹ il testo aggiunto nello strato in questione; #: cancellatura di estensione inferiore al rigo, ##: pari al rigo; tra ||doppie barre verticali|| le correzioni in margine; om. = omesso. Ove ritenuto utile, si è riportato in apice lo strato correttorio latore della correzione (es. ›i flutti ^{III.B}).

- 51.A Tremo: un dì fatale / Sarà domani..!
 51.B ~~Tremo: un dì fatale / Sarà domani..!~~ ›[^]Col pensiero[^] / Affretto l'ora delle nozze e insieme / Io la pavento.‹

La stringa *Tremo: un dì fatale / Sarà domani* è corretta in interlinea in 40.A ma integrata regolarmente in due testimoni, di cui uno, il 51.B, reca un'ulteriore correzione che nel 42 è invece integrata a testo. Considerando anche che la correzione del 51.B è assente in 40.A, è chiaro che 40.A rappresenta la prima redazione dell'opera (= I).

Atto secondo

- 40.A Lo so... ma già tocca a ~~tocca~~ chi tocca / Questo regalo: se uno ^{viene} al mondo
 42 Credi a me: chi nasce
 51.A Lo sò, ma già tocca a chi tocca / Questo regalo; se uno viene al mondo
 51.B ~~Lo sò, ma già tocca a chi tocca / Questo regalo; se uno viene al mondo~~ ›Credi a me: chi nasce‹

Il caso è identico e conferma quanto detto; inoltre è evidente anche una seconda direttrice che pone come seconda e terza redazione rispettivamente i mss. 51 (= II) e 42. Delle pochissime correzioni del 42 si parlerà tuttavia più avanti.

2.1.1 Anteriorità di 40.B rispetto ai mss. 42 e 51

Atto terzo

- 40.B Polve / E quattr'ossa # spolpate, ma per noi
 42 Polve / Ma per noi, gente rozza ed ignorante
 51.A Polve / E quattr'ossa spolpate, ma per noi
 51.B Polve / ~~E quattr'ossa spolpate, ma per noi~~ ›Ma per noi, gente rozza ed ignorante‹
- 40.B parole vostre / ~~vi siano soltanto~~ ›non adatte per me‹
 42 che raccontando una pietosa storia / di non so qual fanciulla
 51.A parole vostre / Non adatte per me
 51.B ~~parole vostre / Non adatte per me~~ ›Raccontando una pietosa storia / di non so qual fanciulla‹
- 40.B anch'esso / ~~e disse che quel scemo~~ ›perché son del medesimo paese‹
 E ci disse che è un pazzo
 42 Da noi / Venne tosto soccorso – Ma ascoltate
 51.A anch'esso / Perché son del medesimo paese
 E disse essere un pazzo
 51.B ~~anch'esso / Perché son del medesimo paese~~
 E disse essere un pazzo ›da noi venne tosto soccorso M'ascoltate‹

I tre esempi appartengono tutti a uno stesso caso: le correzioni dell'esemplare 'di lavoro' 40.B appaiono inglobate a testo in 51 e 42. Per quanto riguarda la prima penna, 51.A e 51.B sono perfettamente sovrapponibili, ma le lezioni del 51.B sono corrette da nuovi versi poi integrati a testo dal 42 (e, ovviamente, ignoti a 40.B). Si dimostra così che 40.B appartiene alla stessa redazione di 40.A, cioè la prima. Insomma Zena, insoddisfatto del Terzo atto (di cui rimane, in pulito, il solo f. 27, nel 40.A), asportò tutte le scene che aveva scritto e ricominciò da capo, realizzando una copia di lavoro molto pasticciata, consapevole che avrebbe poi ricopiato in bella l'intero dramma. La controprova dell'anteriorità di 40.B rispetto alla II redazione è data dal fatto che le correzioni di quest'ultima sono assolutamente ignote a quel ms.:

- 40.B Osserva là, Susanna, guarda un poco,
 42 *om.*
 51.A Osserva là, Susanna, ~~guarda un poco~~ ›osserva e dimmi‹
 51.B ~~Osserva là, Susanna, guarda un poco,~~ ›osserva e dim e dimmi‹

D'ora in avanti sarà dunque agevole indicare come I redazione l'intero ms. 40.

2.1.2 Anteriorità delle correzioni del 40 rispetto ai mss. 42 e 51

Nella ricostruzione del lavoro di Zena, assume dunque un ruolo primario la stratigrafia delle correzioni, che ora si intende guardare più da vicino. Almeno per il 40, si premette che non sarà possibile definire con certezza tutti i momenti in cui l'autore riprende la penna per apportare modifiche al dramma. L'inchiostro è nero scuro per tutto il ms., e nel 40.B le cancellature, dovute ai numerosi ripensamenti, sono così frequenti da renderne difficoltosa la leggibilità. Solo il confronto con la II redazione permette di verificare che *tutte* le correzioni del 40, nessuna esclusa, appaiono in forma lineare e integrate dunque a testo dalla prima penna del 51 (eventualmente cancellate solo in un secondo momento). Alcuni esempi:

Atto primo

- 40.A E ^per Bacco..!^ ma basta, ora tu corri
 51.A E per Bacco..! Ma basta, ora tu corri
 51.B E per Bacco..! Ma basta, ora tu corri

Atto terzo

- 40.B Non pensarmi e a me... ~~Ma~~ ›pensa ad Irene‹
 51.A Non pensare a me, pensa ad Irene, ›temere; il mare ed io da un pezzo‹
 51.B Non pensare a me, pensa ad Irene, ›Non temere; il mare ed io da un pezzo
 Per me non temere.‹

Questo dimostra non solo che tutti gli strati di riscrittura del ms. 40 sono comunque anteriori al resto della tradizione, ma anche che tanto il 51.A che il 51.B costituivano una copia in pulito conforme al 40, con pochissime varianti. In conclusione, è possibile individuare due momenti principali in cui l'autore lavora all'opera durante la prima stesura: la prima penna (= I.A) e le correzioni (= I.B), tutte immediate o subito posteriori alla scrittura.

2.2 Rapporti tra le due sezioni del 51

Gli esempi sopra addotti hanno mostrato una caratteristica della II redazione, cioè il fatto che le due sezioni del 51 hanno un testo interamente sovrapponibile (o quasi). Per quanto riguarda l'antiorità dell'uno o dell'altro, non è possibile esprimersi con certezza in quanto il testo vergato dalla prima penna appare perfettamente identico in entrambi i manoscritti. Eppure, sebbene idiografo, il 51.A sembrerebbe anteriore al 51.B per un paio di modifiche in pulito presenti in quest'ultimo nell'elenco dei personaggi:

40	Gaetano – pescatore
51.A	Gaetano – vecchio pescatore di rete
51.B	Gaetano – amico di Simone
42	Gaetano – amico di Simone
40	<i>om.</i>
51.A	<i>om.</i>
51.B	Un Marinaio
42	Un Marinaio

La modifica *amico di Simone* appare dunque tacitamente solo nel 51.B e sarà conservata anche nell'ultima redazione. Si tratta dell'unica differenza sicura tra la prima penna del 51.A e quella del 51.B, e suggerirebbe dunque una progressione cronologica 40 > 51.A > 51.B > 42. Ascriveremo questa correzione a un momento III.A¹², se si considera che il 51.B è in realtà una stesura intermedia tra la seconda (51.A) e l'ultima (42). Non credo appartenga al momento III.A l'altra correzione in pulito (*Un Marinaio*), perché questo implicherebbe l'aggiunta delle scene del Marinaio, chiaramente posteriori: esse sono infatti inserite nel 51.B in fascicoli

¹²In un unico caso una correzione del 51.A resta inascoltata in 51.B: si tratta del depennamento di un *brontolando* interno a una didascalia (appartiene dunque al momento, a questo punto decisamente secondario, II.B).

separati integrati al manoscritto¹³, e si tratta del più importante cambiamento nella struttura del dramma.

2.2.1 *Correzioni comuni alle due sezioni*

La somiglianza testuale tra il 51.A e il 51.B è molto stretta: addirittura molte modifiche compaiono sotto forma di correzioni in entrambi i manoscritti. Se possono non sembrare chiare le ragioni che spinsero l'autore a riportare due volte in interlinea la stessa correzione (come nell'ultimo esempio del § #1.3), forse ancor più oscuro può apparire il motivo per cui, come pure si è visto nei primi esempi riportati, in alcuni casi questa sincronia non si verifica ed è il solo 51.B a presentare la correzione, del tutto ignorata dal 51.A. Escludendo che Zena abbia per due volte potuto correggere il testo nello stesso modo, si può dimostrare agevolmente che queste correzioni si ingenerano in realtà nel 51.B, in quanto solo in quest'ultimo appaiono talora corrette a loro volta su altre modifiche precedentemente apportate:

- 51.A (correz. in interl.) ^D'effettuar la minaccia, è tutto fuoco^
51.B (correz. in marg. sx.) ||Di farlo... e se qualcun non lo trattiene...|| ›effettuar la minaccia, è tutto fuoco◁
- 51.A (correz. in marg. sx.) ||Che l'ora è tarda: buona sera.||
51.B (correz. in marg. sx.) ||La nostra stessa si mostra benigna. || ›Ché l'ora è tarda: buona sera.◁

Le lezioni qui riportate sostituiscono quella presente nella prima redazione ma, come si vede, il ragionamento e il lavoro vero e proprio avvengono sul 51.B, in cui la lezione definitiva è apportata su un primo tentativo, che viene presto cassato, e poi ricopiata, sempre sotto forma di correzione, nell'idiografo: evidentemente Zena, quando si propose di intervenire, decise di utilizzare il 51.B come una brutta copia per poi riportare le correzioni, in maniera ordinata, sull'idiografo commissionato al calligrafo, che per antonomasia è la bella copia. Riportate in bella queste correzioni, però, il processo correttorio ricomincia in maniera ben più decisa, ragione per cui, resosi conto dell'impossibilità di trasportare tutte le modifiche sull'idiografo, lo abbandona con l'idea di realizzare una nuova bella copia (ciò che poi

¹³ L'inserto si compone di un bifoglio, in cui la scena segue coerentemente quella del manoscritto, e da un foglio, il cui contenuto è irrelato rispetto al contesto materiale: dovrebbe infatti essere spostato verso la fine, in quanto si tratta della 'nuova' penultima scena del dramma.

sarà il 42). È possibile allora distinguere, in 51.B, un primo strato di correzioni da quelle che verranno: si tratta dunque di quelle modifiche presenti, sotto forma di correzioni, tanto in 51.A quanto in 51.B, modifiche che da ora ascriveremo al momento II.Z:

II.A > II.B > III.A > II.Z.

2.2.2 Secondo e terzo (e seriore) strato di correzioni del 51.B

Dopo aver riportato in bella le correzioni del momento II.Z, come si diceva, Zena torna con forza sul 51.B conscio del fatto che tutte le nuove, ampie modifiche andranno a costituire la versione definitiva del suo dramma: nella sua gestazione, si tratta infatti della vera e propria svolta. Individuato lo strato II.Z, restano dunque da indagare quelle correzioni del tutto sconosciute al 51.A: la netta maggioranza di queste sarà integrata a testo nell'ultima redazione (ms. 42), mentre in minima parte compaiono sotto forma di correzioni sia nel 51.B che nel 42. Come si vedrà, questa dicotomia rispecchia in realtà due strati correttori abbastanza distanti tra loro.

Il primo di questi strati (= III.B), ignoto al 51.A (e, naturalmente, al 40), sarà completamente inglobato a testo nel 42:

- 51.A Colle mani in saccoccia e poi a sera
 51.B Colle mani ~~in saccoccia e poi a sera~~ alla cintola e sul tardi
 42 Colle mani alla cintola e sul tardi
- 51.A Decidere una volta: ora essa l'ama
 51.B Decidere ~~una volta~~ a tal passo. ora essa l'ama
 42 Decidere una volta: a tal passo. Ora essa l'ama
- 51.A E gli canta la nanna, almeno io credo.
 51.B E gli canta la nanna, ~~almeno io credo~~. a te pensando.
 42 E gli canta la nanna, a te pensando.
- 51.A che quella voce somigliava tutta / a quella d'Andrea?
 51.B ~~che quella~~ »come la« voce somigliava tutta »+a quella+« / ~~quella d'Andrea~~
 »Dell'annegato«?
 42 come la voce somigliava tutta a quella / Dell'annegato?

Il naturale passaggio della correzione nel testo della bella copia permette di stabilire che III.B è uno strato successivo a II.Z, poiché ne fanno parte le correzioni che da quest'ultimo esondano, in quanto l'idiografo 51.A è ormai messo da parte da Zena, che sa ormai che il nuovo, massiccio movimento variantistico non può essere più contenuto in quella bella copia, ma che dovrà produrne un'altra (che sarà il 42),

specchio di quella che è diventata una nuova redazione, quella definitiva. Al suo interno, si può dire che il 51.B ospiti quindi due redazioni distinte: la prima penna aveva vergato una copia della stesura mediana, identica a quella del 51.A, e allo stesso tempo la ‘brutta copia’ della stesura finale è data dalla somma di tutti gli strati correttori visibili. A questo momento, all’incirca, deve risalire anche l’aggiunta delle due scene del Marinaio, il nuovo personaggio che cambia il finale, che andrà collocato tuttavia in un momento III.C (e D per le correzioni), quello in cui cioè l’autore aggiunge nel suo quaderno (e nel punto esatto, originariamente) il fascioletto che le contiene. Le nuove scene saranno integrate nel 42, mentre sono del tutto ignote, naturalmente, al 51.A.

II.A > II.B > III.A > II.Z > III.B > III.C/D.

Prima di passare al più semplice quadro del testimone dell’ultima redazione, occorre spiegare quale sia il terzo e ultimo strato di correzioni presenti nel 51.B. Si è già detto, all’inizio di questo paragrafo, che questo manoscritto presenta una minoranza di correzioni che, ancora una volta ignote al 51.A, sono ravvisabili anche nel 42 *non* inglobate a testo, ma sotto forma di correzioni:

- 51.A Pericoli non corre, è conosciuta
 Ed anzi amata dal paese intero...
- 51.B Pericoli non corre, è ~~conosciuta~~ ›conosciuta si può dire‹
 Ed ~~anzi amata~~ ›La Beniamina‹ # dal paese intero...
- 42 Pericoli non corre, è ^lconosciuta› si può dire‹
 Ed ~~anzi amata~~ ›La Beniamina‹ dal paese intero...
- 51.A Mi diceva di nò, ma l’ho cercata
- 51.B ~~Mi diceva~~ ›Volea dirmi‹ di nò, ma l’ho cercata
- 42 ~~Mi diceva di no~~ ›Volea dirmi di no‹, ma l’ho cercata

L’unico motivo possibile per cui l’autore avrebbe posto le stesse correzioni su due manoscritti diversi è rintracciabile nel suo modo di lavorare: una volta realizzata la copia in pulito del 42 (in cui le correzioni visibili sono, peraltro, pochissime), egli rilesse il suo dramma e in qualche punto introdusse, sul vecchio manoscritto, alcune minime innovazioni (si noti che una dinamica perfettamente simmetrica a questa si era presentata già per il momento II.Z, cfr. § 2.2.1). Evidente è allora come queste innovazioni siano posteriori al 42 (o almeno alla sua prima penna), e costituiscano lo strato III.Z, il terzo e ultimo individuabile del 51.B.

2.3 Nuova copia in pulito e redazione definitiva

Il manoscritto 42, la forma definitiva dell'opera, è innanzitutto una copia conforme del 51.B integrata dai suoi primi due strati di correzioni. La principale modifica apportata da Zena, nell'atto di trascrivere la copia in pulito, è l'inserimento di numerose didascalie (sempre sconosciute alle correzioni aggiunte in tutti i manoscritti: costituivano chiaramente la sua ultima preoccupazione, anche se in ordine cronologico e non di importanza) e la messa a punto di alcune già esistenti, come si vedrà più avanti con ampia esemplificazione. In nessun punto l'autore modifica tacitamente le lezioni dell'antigrafo, eccezion fatta per le didascalie e qualche minimo punto nella parte prelevata dal fascicolo posteriore: le modifiche tacite saranno da ascriversi al momento IV.A. Le poche correzioni presenti nel 42 possono invece essere divise in due strati, di cui uno (III.Z) forse appena posteriore all'altro (= IV.B), facilmente individuabile perché formato da correzioni assenti nel suo antigrafo 51.B. Per la maggior parte riguardano la messa a punto di didascalie, altre l'ammodernamento morfologico delle voci della prima persona dell'imperfetto:

poi si trattiene e ^lo bacia^ prorompendo in lagrime 42 (om. 51.B)

voleva 51.B > volevo, -o corr. su -a 42.

Quest'ultimo, minimo strato potrebbe essersi realizzato anche contemporaneamente rispetto a III.Z, se si immagina che Zena leggesse il 42 per trarne le correzioni sull'antigrafo ormai adibito a brutta copia e poi inserirle in bella: piccoli ritocchi, come un -o al posto di -a, o le cancellature da apporre alle didascalie, non avrebbero certo compromesso lo *status* di bella – e definitiva – copia che il 42 aveva ormai assunto. Al di là di questa ipotesi, si propone infine la seguente successione cronologica di tutti gli interventi:

I.A > I.B > II.A > II.B (una sola correz.) > III.A > II.Z > III.B > IV.A > IV.B > III.Z.

2.4 Esame del movimento variantistico

Chiarita la progressione delle modifiche inserite, si procederà ora con un'analisi interpretativa di ognuno dei momenti correttori individuati, con lo scopo di scandagliare ogni passaggio del lavoro di Remigio Zena attraverso la critica delle varianti e comprendere le ragioni e «l'idea direttiva»¹⁴ del movimento correttorio. È possibile

¹⁴ CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, p. 234.

in questo caso, infatti, proficuamente «considerare le varianti non come un'unità indifferenziata, ma come serie distinte cronologicamente, come strati correttori»¹⁵.

2.4.1 Prima redazione (ms. 40)

Nel manoscritto 40, latore della prima redazione, il frontespizio, non datato, recita

La Barcarola
Idillio pescareccio
in 4 atti
di
Manfredo Mari

e l'epigrafe è costituita dalle parole dello stesso autore:

Una pietosa istoria
Si svolge nelle scene di quest'idillio
Che all'anima pietosa
Io raccomando
Di chi sà compatir la sventura
E si commuove a un racconto
Quando è il cuore che parla
E piange sui pregiudizi
Tropo comuni fra il popolo

I nomi dei personaggi non cambieranno fino alla fine (eccezion fatta per il figlioletto di Irene, che non ha battute); mentre i 4 *atti* annunciati non si realizzeranno mai, visto che tutto il testimoniale ne prevede solo tre, e si può quasi ipotizzare che si tratti di un banale *lapsus calami*. Il manoscritto presenta un solo strato correttorio individuabile con certezza.

I.B.

È in assoluto del primo strato di correzioni che Zena apporta al suo lavoro. Si tratta soprattutto di correzioni immediate nella sezione di lavoro (40.B), mentre nella prima parte (40.A) le immediate si alternano ad alcune più ragionate, subito successive alla copia. Vista la natura molto instabile delle correzioni che si ingenerano nel momento stesso in cui l'opera viene pensata e prodotta, sarà bene soffermare l'attenzione su quelle della sola prima sezione per indagare il primo movimento correttorio. Più che

¹⁵ ITALIA-RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 54.

un vero momento di revisione il primo strato sembra per lo più uno scarno insieme di correzioni a caldo apportate subito dopo le prime riletture, se si considerano le banali innovazioni lessicali o sintattiche da cui è principalmente formato:

Notti vegliate [~~per ardente fiamma~~] ›per cocente amore, / Per crudele incertezza... e posso dirla..?‹

~~non voglio più attristarmi~~ ›solo il pensarvi / mi eccita il mal di nervi..!‹

Ma è voler di Dio

Che venga un morto a funestarci..?‹

›Ma permette Iddio

Che possa un morto tormentarci a suo piacer turbare

le nostre gioie, e torturarci..?‹

~~quasi cantando quello spirito disse:~~ ›Intonò una canzone che dicea:‹

In altre occasioni è invece ravvisabile una direzione che sarà ben presente anche nei movimenti variantistici successivi: nella primissima stesura l'amore di Irene per Marco è ridotto ai minimi termini in favore della fede promessa al defunto primo marito Andrea, che la terrorizza aparendole in visione; ma diversi accorgimenti, già presenti nella fase I.B e destinati a moltiplicarsi nelle fasi di lavoro più avanzate, tendono a sovvertire gli equilibri:

Prima penna

Ma lo sapete, mamma; io non volea

Sposarlo e resistetti tanto tempo,

ché mi pareva mancare al giuramento

Dato a quella buon'anima col figlio

Volea restar con voi sempre, e col babbo.

Correz. in marg. sx.

||L'amo... sì... mentirei se ora volessi

A voi negarlo... ma mi punge il cuore

Acuta spina nel pensar che forse

A un giuramento io manco, al giuramento

Dato a quella buon'anima, né posso

Questo pensiero discacciare... Andrea

Ha la mia fede ed io la giuro a un altro?||

Dal perentorio *io non volea sposarlo* si passa qui a una euforica dichiarazione di sentimenti per il promesso sposo, tanto più forte perché posta a inizio di verso, perché avviene in un attimo di panico e perché confermata dall'ammissione di sincerità della protagonista (*mentirei se ora volessi a voi negarlo*). Nel caso seguente, la (doppia) correzione pare spingere l'autore nella stessa direzione: lo scrupolo che sorge in Irene non è solo imputato al *giuramento* dato al primo marito, quasi si trattasse di un voto, ma viene dalla sua propria coscienza; nell'innovazione, invece, questo pensiero è scacciato in favore di una *vita accanto a Marco*:

[... questa man che diedi

Ad Andrea come mai darla ad un altro?] ›... se felice e bella

~~passerà la mia vita~~
... se felice mai
Scorrerà la mia vita accanto a Marco.◀

Non è ancora ben presente all'autore invece il modo con cui rendere il parlato dei subalterni personaggi del dramma, in cui, comunque, mai si realizzeranno i modi realistici tipici del verismo: lo stile resta infatti sempre piuttosto arcaico ed elevato, e anzi verrà man mano ripulito dalle scorie linguistiche ed espressive più popolari. Forse la questione non rappresenta un vero problema per il giovane marchese Invrea (quando realizzava questa prima redazione aveva 22 anni), che nello stesso strato di correzioni, in maniera irregolare, stempera i toni o innalza lo stile mediante l'uso di arcaicismi:

Son prodotti del diavolo che cerca
Sempre dietro di sé l'anima trarre ›un sogno bell'e buono fu il tuo... riderci sopra
dovresti, invece, tutto al più cavarne
I numeri del lotto... una giocata
si potrebbe tentar [...]◀

Infelici noi pur ~~vogliam~~ ›vònno◀ con loro

2.4.2 Seconda redazione. Prima fase (ms. 51.A)

Il frontespizio (datato al 1872) cambia per la prima volta titolo, ma un'insistita cancellatura quasi impedisce di leggerlo: *Irene* è sostituito a *L'Ombra* che, nonostante questa cassatura, sarà il titolo definitivo dell'opera.

[^]*Irene*[^]
L'~~O~~mbra
Idillio Marinaresco
in 3 atti
di
Olderico D'Eporedò

La medesima rettifica si riscontra anche a f. 2r, apportata dalla stessa mano e con lo stesso inchiostro con cui venne compulsata la copia idiografa: se ne deduce che questa correzione è immediatamente posteriore alla realizzazione della copia. Si segnala inoltre il cambio del nome d'arte nella firma e la mancanza di epigrafe.

II.A.

Appartengono al momento II.A tutte le innovazioni tacitamente inglobate a testo nel 51.A. Presumibilmente Zena aveva una sua copia di lavoro (simile alla tipologia del 40.B) in cui aveva operato le correzioni che entrano in pulito nella seconda re-

dazione. Il principale obiettivo di questo momento correttorio è il perfezionamento scenico, che si realizza con l'aggiunta di numerosissime didascalie e la messa a punto di quelle già esistenti. La maggioranza delle correzioni è infatti di questo tipo:

[(a Marco)] ›om. II.A₁

[(ripete il cenno ed entra in casa)] ›om. II.A₁

[(seggono su attrezzi di pesca)] ›om. II.A₁

[gridando] ›om. II.A₁ parte.

[(alla figlia per consolarla)] ›om. II.A₁

Le modifiche non solo sono tese a eliminare elementi scenici a favore di un maggiore realismo dell'azione, ma moltissime riguardano anche particolari più o meno rilevanti della sintassi e del lessico interno alle didascalie, sintomo del fatto che il dramma, prima ancora di essere destinato alla resa scenica, è pensato soprattutto per essere letto:

(In scena non [son rimasti] ›rimangono che II.A₁ Simone e Gaetano)

(mostrandogli un pesce ›+che ha II.A₁+ nel cesto)

Dapprima nessuno vi pone [attenzione] ›mente II.A₁, poi Irene [dà un soprassalto] ›si turba II.A₁

Per quanto riguarda i versi, e dunque le battute dei personaggi, il momento II.A sembra rispondere a più iniziative dell'autore. Innanzitutto, una prima direttrice è da ricondursi all'innalzamento dello stile e del gusto per un lessico più ricercato rispetto alle uscite più colloquiali, destinate alla cassatura. Vedremo come la tendenza si confermerà sempre man mano che ci si avvicinerà alla stesura definitiva. La sensazione è che l'endecasillabo della prima redazione si muovesse troppo al confine tra la prosa e la poesia, come più volte chioserà nel 51.B, tra le righe, il corrispondente dell'autore. La lingua è ancora troppo prosaica, e qualche aggiustamento lessicale, unito ad alcune semplicissime immagini letterarie, può aiutare a ingentilirla:

[Il suo male.] ›l'infermità!? II.A₁

Quando credo finiti i nostri [mali] ›guai II.A₁

*Le giovinette tue compagne appena
Gustano adesso della vita il [bello] ›fiore II.A₁*

Una seconda e interessante tendenza ravvisabile in questo strato sembrerebbe seguire una maggiore sensibilità nei confronti della personalità dei singoli personaggi. L'autore, a dramma ultimato, sembra conoscere meglio i suoi protagonisti e anche i suoi personaggi secondari: un particolare stile si adatta a ciascuno, anche se in maniera ancora embrionale. Ecco che, quindi, il 'monello' Ilario abbandona qualche aulicismo in favore di un lessico e di preoccupazioni adatte alla sua natura di giovane allegro e spensierato:

[*Ilario*]

Potea bene ammalarsi un altro giorno!

¹(*s'incammina, quand'è sulla porta si ferma*)¹ ›E oggi lasciarci divertir? Bel gusto

Camminar tutta notte e poi invece

Di trovare imbandito un lauto pasto

Trovar la casa in iscompiglio, i musì

Lunghi due spanne e il matrimonio in fumo!

Se l'avessi saputo...

²(*si sente rumor di passi sù per la scala*)

/Ohe! che vuol dire

questo fracasso? ^{II.A}₁

Viva mill'anni

Papà Simone colla sua famiglia!¹ ›Grazie, Simone; a rivederci... quando

v'è in una casa un briciol d'allegria

Non manca Ilario col bicchiere in mano

A far parte anche lui della brigata. ^{II.A}₁

Espressioni vivaci e colloquiali come *Bel gusto, i musì lunghi due spanne* fanno infatti il paio con la delusione di non *trovare imbandito un lauto pasto* come ricompensa per il favore appena reso a Simone, che oscura nella sua mente la malattia del piccolo Pierino (*Potea bene ammalarsi un altro giorno!*) che addirittura rischia di far rimandare il matrimonio, con le danze, i banchetti e il *bicchiere* che il padre della sposa aveva promesso nelle prime scene. Con una simile attenzione al carattere, qualche modifica riguarda anche il modo di esprimersi di Susanna, con un leggero abbassamento di tono, in ottica più 'popolare':

[*Susanna*]

Gli vien di ¹'vendicarsi' ›darci briga ^{II.A}₁; a mal partito

¹'Ma non c'è da tremar! forse' ›Che dio ti benedica! ^{II.A}₁; egli è peccato

Rimaritarsi?

¹'Volea calmarla e la teneva stretta' ›La tenea fra le braccia, con un guizzo ^{II.A}₁

Mi ¹'sfuggì dalle mani' ›scivolò di mano ^{II.A}₁ e come un lampo

A questo punto del lavoro, sembra che a Zena interessi anche cercare delle nuove caratteristiche per Irene e Marco. La donna sembra ora meno volubile rispetto a come era stata concepita inizialmente:

L'ho trovato, ¹son sua¹ »egli è salvo ^{II.A,}...

Questi primi due esempi sono collocati in una scena in cui Irene passa dalla preoccupazione alla gioia di essersi ormai convinta ad abbandonare le sue paure e sposare Marco, ma il passaggio da un'emozione all'altra diventa decisamente meno brusco: *son sua* sembra in effetti un cambiamento di opinione troppo profondo e repentino, mentre il passaggio a *egli è salvo* è un più naturale sospiro di sollievo per il superamento di un pericolo (Marco aveva minacciato di uccidersi). Lo stesso accade nel secondo esempio, dove è ancora cassato *Sua Eternamente sono*, sostituito da una richiesta di perdono: la giovane donna non dimentica infatti il difficile momento appena vissuto (come voleva la prima penna) ma ne è cosciente e ne fa un'occasione di crescita.

Una chimera quello spettro... i morti
 Non ritornan, »+quassù... ^{II.A,} «nevvero, in questo mondo..?
 Son pregiudizi... son stoltezze ed ora
 Me ne son liberata, ho # fatto bene..?¹ »son pregiudizi,
 Son paure infondate... finalmente
 Liberarmi seppi... ho fatto bene..?^{II.A,}

In quest'ultimo esempio si nota che, secondo la prima penna, Irene aveva addirittura ridicolizzato i 'fantasmi' che l'avevano terrorizzata, mentre la correzione di II.A la rende meno severa con sé stessa, specie con il passaggio da *son stoltezze* a *Son paure infondate*; e si noti che tutta la parte tra parentesi quadre sarà poi totalmente cancellata più avanti (momento III.B), in un coerente e progressivo affermarsi della tendenza a rendere Irene più forte e meno capricciosa, meno *donnicciuola*, come Zena farà dire a Marco in uno strato di correzioni più avanzato. L'obiettivo è quello di restituire alla protagonista uno *status* più eroico rispetto a quello della ragazza ingenua e capricciosa, conferendole una maggiore (eppur sempre debole) profondità psicologica, in modo che lo spettatore possa sentirsi più partecipe delle sue sensazioni; e forse a questo cambiamento può essere connesso il provvisorio cambiamento di titolo del 51.A (da *L'Ombra* a *Irene*).

La stessa attenzione viene dedicata anche a Marco, personaggio per il quale appare piuttosto riuscita la tensione tra il sincero amore per la promessa sposa e l'insofferenza per le sue paure infondate. Non è semplice infatti, per il giovane uomo, razionalizzare ciò che Irene presenta come magico e incomprensibile (fantasmi? incubi? allucinazioni?), e quindi a momenti di generoso slancio amoroso si alternano parole anche molto ciniche nei confronti della donna, che, nel secondo atto soprattutto, crede ormai folle

e irrecuperabile. Nelle correzioni dello strato II.A questa tensione è resa forse più tragica in quanto l'autore, attraverso sottili modifiche, rende più evidente la sincerità e la purezza dell'amore di Marco per Irene, tanto per negazione del distacco (primi due ess.), quanto per affermazione euforica dei propri sentimenti (terzo es.):

Marco

[...]

Dottor, veniste [per suo figlio] ›pel bambino ^{II.A}? è grave

^I*Marco*

(*prima è indeciso, poi entra con premura*) ›om. ^{II.A}

[finalmente m'ama..?

Parmi quasi sognare, ancor non oso

Alla mia sorte prestar fede.›Da sei anni io l'amo

Sposa d'un altro l'ho veduta ed ora

Dopo sei anni finalmente giungo

Ad ottenerla? Mi si affaccia innanzi

Bello, ridente un avenir che un giorno

Piansi perduto, per sempre perduto...

... E non è sogno? ^{II.A}

Oltre alle rettifiche sui caratteri dei personaggi, il momento II.A è anche quello in cui inizia una revisione metrica che continuerà anche negli strati successivi: in particolare, vengono qui inserite delle zeppe per far quadrare le posizioni dei versi ipometri:

Non lo vuoi ›+dì ^{II.A}+‹, piuttosto!

Maledetta

↳+Io ^{II.A}+‹ Dico

Che un fatal pregiudizio, una [fatale] ›funesta ^{III.B}+‹

Me l'hanno preso... non gliel'ho ›+mai ^{II.A}+‹ scritto...

II.B.

L'unica possibilità di distinguere con certezza quali siano le correzioni originariamente apportate all'idiografo 51.A e quali quelle riportate dalle correzioni inserite nell'autografo 51.B consiste nel verificare se esse fossero già state apportate anche nel momento III.B, dove si originarono. Una sola correzione, di minima rilevanza, fu apportata solo sull'idiografo:

51.A

(brontolando si avvia verso la camera)

51.B

(brontolando si avvia verso la camera)

2.4.3 Seconda redazione. Seconda fase (ms. 51.B)

La versione autografa della seconda redazione ha un frontespizio molto simile a quello dell'idiografo, eppure presenta una differenza che potrebbe decretarne la posteriorità rispetto alla copia del calligrafo:

Irene
Idillio Marinaresco in 3 atti
di
Olderico D'Eporedò

Come si nota, il titolo è *Irene*, scritto direttamente in pulito, a differenza del 51.A (E'Ombrà Irene). L'indizio può anche spingere a ipotizzare che il copista dell'idiografo avesse un antigrafo diverso, a noi ignoto. Il 51.B forse fu realizzato appositamente per essere spedito a un corrispondente che poi lo chiosò con alcuni consigli di intervento firmandosi A.D.M., iniziali che celano un nome che non si è ancora riusciti a identificare: tra quelli a cui si è pensato, l'unico nome verosimile è quello di Achille Di Marzio, critico musicale de «Il Secolo XIX», di cui però si sa poco o nulla¹⁶.

III.A.

Si tratta delle correzioni tacitamente inserite nell'atto di realizzare questa copia in pulito. Come per il momento II.B, si parla di pochissime varianti. Una sola (la prima delle tre qui rassegnate) è certamente ascrivibile a questo momento, costituendo un altro indizio certo per l'anteriorità dell'idiografo rispetto all'autografo. Le altre due non danno sicurezze perché, stando al contesto, potrebbero essere state aggiunte posteriormente, anche se in riga. Infatti, il *Marinaio* aggiunto ai personaggi appare solo nei fascicoli posteriori; mentre la sillaba aggiuntiva *Eh!* risponde a un'esigenza metrica legata a una modifica del momento III.B:

[Gaetano – pescatore] ›amico di Simone ^{III.A}‹

›+Un Marinaio ^{III.A}+‹

›+Eh! ^{III.A}+‹ Mi ricordo: è stato

Seppur poste in riga, le ultime due correzioni appartengono dunque ai momenti III.B o III.C.

¹⁶ Lo menziona MONTANARO, *Pier Andolfo Tirindelli*, p. 35.

II.Z.

Occorre, con l'autore, fare un passo indietro. Per il ms. 51.A si sono citate due sole correzioni visibili: l'eliminazione di *brontolando*, che ricompare però a testo in 51.B, e il passaggio da *L'Ombra* a *Irene*, titolo tacitamente accettato nell'autografo. Le restanti correzioni presenti sul 51.A sono segnate II.Z per specificare che appartengono a un momento posteriore, quello in cui Zena lavora sull'autografo per poi ricopiare in bella le correzioni appena introdotte. Come già visto, il 51.B viene rivisto almeno tre volte: una prima è testimoniata dal momento II.Z, quando l'autore intendeva utilizzare come bella copia l'idiografo, riportando in maniera ordinata le correzioni dell'autografo 51.B; alla seconda appartengono tutte le correzioni III.B, che saranno inglobate regolarmente a testo nell'ultima redazione; la terza (III.Z), che include modifiche posteriori persino alla prima penna della terza redazione, è individuata dalle correzioni visibili, ma non inglobate direttamente a testo, anche nel 42 (come era avvenuto per l'idiografo), ma esemplate proprio dal 51.B.

L'elemento che forse più di tutti determina l'insoddisfazione dell'autore nei confronti della riscrittura dell'opera (così come testimoniata dalla prima penna del 51) è l'insieme di chiose a matita che il corrispondente di Zena, A.D.M., pone sul 51.B. Ecco la prima, sul secondo foglio:

{N.B. I piccoli segni in inchiostro blu li ho messi a tutti quei versi e sopra tutti quei vocaboli o modi di dire che mi pare abbisognino maggiormente di essere subito cambiati A.D.M.}

Molte delle sezioni contrassegnate dal segno a penna blu (qui poste tra asterischi) vengono in effetti subito modificate da Zena, insieme a una buona metà dei versi chiosati con consigli di modifiche¹⁷:

[*Contenti come pasque* ché stassera Ce l'ha mandata buona il nostro Santo.] ›Ché l'ora è tarda: buona sera. II.Z _c	{cambialo}
[*Domani festa*, non è vero?] ›O che vogliamo lavorar domani? II.Z _c Troppo già ne parlai, [solo il pensarvi *m'eccita il mal di nervi...!*] ›om. II.Z _c	{Direi: 'Doman riposo'} {Cambialo per carità!}
A deporre [i miei pesci.] ›quest'arnese... II.Z _c	{E dagli coi pesci! Direi: 'la pesca'}

¹⁷ Nel confronto che segue, tra parentesi graffe sono presentate le glosse di A.D.M., che suggeriscono le correzioni che saranno applicate da Zena (sulla sinistra).

Di quei defunti che ^lnel fuoco immersi
 *Del purgatorio e dell'inferno, obbliano {Molto brutto}
 quella fiamma che gli arde e non consuma,
 Le acerbe pene, per pensar soltanto*
 Agli effetti terreni, alle persone
 Da loro amate in terra, e poi fantasmi
 Vengon quassù minacciosi, crudeli^l }lasciar
 non sanno
 Gli antichi affetti, le passioni antiche, ^{llz},

^lPer accudirlo. Già l'ho detto: piove
 Proprio sopra il bagnato. Dio non voglia
 Che altra disgrazia ci si aggiunga a tante...
 *E ch'egli muoia... 'Esus Maria!' del tutto}
 Impazzisce l'Irene e noi possiamo,}
 Simone ed io, pigliarci un organino}
 E andar pel mondo colla sporta al braccio}* {Tutto questo è bruttissimo [...] e
 A cantar le canzoni! bella e fatta quanto all'idea dell'organetto in
 Già ce l'avremmo la canzone, e trista questo momento la dichiaro addi-
 *Da far piangere i sassi, e passionata, rittura mostruosa}
 E vera poi...* † come il Vangelo!^l }(*viene*
avanti, sempre agitata)
 Ma perché tanta furia
 Che in preda al suo dolor Marco abbia detto
 D'uccidersi...? Mio Dio! saria capace
 D'effettuar la minaccia, è tutto fuoco
 E in baleno la passion lo acceca. ^{llz},

Va detto che molte scene nel loro complesso non dispiacciono al chiosatore:

{Tutto questo primo atto non mi dispiace. la prima scena è gaia, vivace, indovinata. Nelle successive si dispone con felice crescendo il lettore e lo spettatore ad interessarsi del dramma. Oltre alla scena V, quella che mi piaccion meglio sono la IX la X e la fine dell'XI. Solamente in tutto vorrei più curato il linguaggio poetico dei versi mi pare che sian stati buttati più con molta fretta di ciò ti scriverò con maggior precisione ed ampiezza nella lettera che ti scriverò rimandandoti questo tuo lavoro.}

{Anche questo secondo atto in complesso mi piace; ma ripeto rinforzata l'osservazione fatta al primo: bisogna mutare quasi tutta la dicitura, rendendola più poetica.}

{{Ripe}to l'osservazione fatta (agli a)ltri due atti: il (lingu)aggio non è poetico e da questo lato il lavoro (dev'e)ssere quasi interamente rifatto}¹⁸

¹⁸ Le sezioni tra parentesi tonde, non leggibili nel ms., sono integrate per congettura.

La scrittura a matita si mantiene immutata per tutto il documento, ed è quindi totalmente impossibile distinguerne le diverse stratificazioni, comunque probabili. Si può solo congetturare che gli interventi più puntuali potrebbero essere successivi a quelli più generici (come i tre appena riportati), secondo la promessa di inviare una *lettera* più precisa sul problema lessicale e poetico. Rafforza questa idea il fatto che a molte delle critiche di A.D.M. Zena rimedierà solo in un secondo momento (III.B), ma si può anche pensare che l'autore abbia, per così dire, digerito poco a poco la revisione del corrispondente, sistemando in vari momenti il testo commentato.

Molte chiose a matita consigliano di incrementare il realismo dell'opera, altre più esplicite vorrebbero che lo stile, forse troppo prosaico, dell'endecasillabo si rendesse più alto e letterario. Seguendo anche quanto iniziato nel momento I.B, Zena innalza per quanto può lo stile delle sue battute, rendendole in alcuni casi meno popolari:

l'Posso dirmi felice, ché domani! ›La Dio mercè, sono felice, infine ^{II.Z}₁
Pongo l'un coperchio›termine ^{II.Z}₁, a tanti e tanti guai,

/Ilario? l'giusto›appunto ^{II.Z}₁ quello
Che l'pareva anche a me:›avrei scelto ancor io. ^{II.Z}₁ Ma bada, Marco,

Da non comprender l'orditura l'intera›iniqua ^{II.Z}₁

/l'Maledetta

L'ora in cui ti conobbi, in cui t'amai,
Maledetto quel dì che per il primo
Videro gli occhi miei e maledetto
Questo mio cuore che t'amava tanto
E tu squasciasti...!›E che t'ho fatto
Per trattarmi così, per isquarciare
Questo mio cuore che t'amava tanto?
Le mie preghiere tu disprezzi? ebbene
Ora non prego più, or più non piango,
Ma vile, iniqua oso chiamarvi, donna
Priva di cuore... ^{II.Z}₁

Per dare un minimo incentivo al realismo, vengono cassati dei particolari di poca verisimiglianza, come l'organetto tanto invisibile a A.D.M. (vd. l'ultimo esempio della tabella), o l'insistita personificazione del mare, che sparirà man mano anche dagli strati successivi e che qui è fortemente attenuata:

Gaetano

Si direbbe che il mare l'fosse informato›abbia voluto /Fare anche lui alla figliuola
vostra/ ^{II.Z}₁

l'Delle nozze d'Irene.›Il presente di nozze. ^{II.Z}₁

Simone

Eh! quasi, quasi...

Lo credo anch'io perché [proprio stassera] ›da molto tempo ^{II.Z}

[Ci fé un regalo da signore.] ›Non fu con noi sì generoso. ^{II.Z}

III.B.

Zena ritorna una seconda volta sul 51.B, e persuaso dell'impossibilità pratica di apportare ulteriori varianti sull'idiografo, anch'esso ormai saturo, lo abbandona e pensa di produrre una nuova bella copia in cui saranno inglobate tutte le correzioni che verranno. Lo strato III.B corrisponderà quasi perfettamente alla versione definitiva, almeno per i versi, mentre le didascalie subiranno molte variazioni nella copia in pulito (ms. 42).

Ancora una volta, la maggior parte degli interventi riguarda la revisione di A.D.M.: tutti o quasi i consigli sono ascrivibili a un bisogno di rendere più poetico il movimento versale del dramma:

Colle mani [in saccoccia e poi a sera] ›alla cintola e sul tardi ^{III.B}	{... alla cintola ed a sera}
Questo lo serbo [per domani: è un pesce] ›pel pranzo di nozze: ^{III.B}	{Mi pare che avendo tanto parlato di pesce nella prima scena sarebbe bene non parlarne più qui.}
[Con seguito di strilli e piagnistei,] ›om. ^{III.B}	{Molto brutto}
Decidere [una volta:] ›a tal passo. ^{III.B} ora essa l'ama	{Direi: 'Decidere alla fin'}
[Il più buon giovinotto del paese,] ›Giovine di gran cuore e ardito e pio, ^{III.B}	{Non mi piace quel 'del paese'. Si po- trebbe cambiare tralasciando questa specificazione}
Io coi miei settant'anni in [sulla *schiena*] ›sul groppone ^{III.B}	(<i>sottolinea schiena</i>)
Marco /Dunque vedremo *Combinar* ›concertar ^{III.B} per le sette col curato.	(<i>sottolinea combinar</i>)
[Eh! son tutte sciocchezze! all'età tua Hai da passare eternamente in pianto E vedova il più bel della tua vita? Non hai vent'anni e vuoi sacrificarti	{Cambia!}

Alla memoria...! ›Ma vuoi dunque passar di
vedovanza
Nel lutto e nel dolor la vita intera?
Giovine tanto il sacrificio fai
Del tuo amor, di te stessa? ^{III.B}

Ripeto ancora che mentre il momento III.B è certamente posteriore al II.Z, non c'è alcuna certezza riguardo alle chiose a matita, che potrebbero essere anche state scritte tutte insieme (ad esempio, quella sui pesci appena vista dev'essere contemporanea a *E dagli coi pesci!* in base a cui corregge nello strato II.Z).

Lo spunto di A.D.M. serve all'autore a rendersi conto che un'ampia parte di lessico va modificata a vantaggio di scelte più ricercate, rare e letterarie, così che Zena si risolve per risistemare quasi a tappeto questo aspetto anche in mancanza delle chiose dell'amico:

Dopo quel [giorno] ›di ^{III.B}...

Guarda chi [viene]. ›*giunge*. ^{III.B}

Eran pochi i malanni, e ^un altro^ [arriva] ›*giunge* ^{III.B}
Per # [sovra]ppiu' ›soprassello ^{III.B}...

[E quà ce li conduce.] ›Per far andare in *visibilio* tutti / I nostri terrazzani. ^{III.B}

Un altro amò... forse era colpa? E il morto
Le prese il figlio, e per maggior tormento
In un col figlio la ragione... oh vedi
che è pur tremendo aver nemici all'altro
Mondo! ›In quel certo paese... oh credi a me,
Va alla peggio ogni cosa è un *visibilio*
Ci si rovescia addosso di malanni..!
... Tu l'hai visto! ^{III.B}¹⁹

Si nota qui la doppia occorrenza di *visibilio* e *giungere*, termini che Zena doveva considerare più preziosi e che sono ulteriori conferme della contemporaneità di queste modifiche. E ancora:

D'un infelice marinar che [l'acqua] ›i *flutti* ^{III.B}
[Una volta ingoiò] ›Inghiottirono un giorno ^{III.B}. Io lo conobbi

Un uomo [tutto] ›pesto e ^{III.B} lacero che [l'onda] ›il *flutto* ^{III.B}
Avea spinto fin là; d'intorno a lui

¹⁹ Ho indicato in corsivo i termini ricorrenti nello stesso strato di correzioni.

Galleggiavano i resti d'un battello
 [Che gli scogli avean rotto.] ›Sconquassato ed infranto. ^{III.B}ϵ

[Un pretesto da stolti!] ›E la triste realtà dopo il codardo / Infiamento vostro. ^{III.B}ϵ

[a un bastimento resta
 Sempre un'ancora in mezzo alla burrasca,] ›al bastimento
 Che la procella sbatte in mezzo all'onde
 Basta un'ancora sempre che la salva
 Non rare volte dal naufragio ^{III.B}ϵ

Compatisco chi [dee passarla sopra
 D'un bastimento, in alto mare.] ›trovasi in viaggio / Balestrato laggù! ^{III.B}ϵ

L'innalzamento dello stile è una rettifica sistematica, che riguarda non solo il lessico ma anche la generale nobilitazione della materia, spesso conseguita attraverso la cassatura di proverbi, modi di dire, esclamazioni:

Ah! se c'è tempo! [in quattro salti] ›Pria dell'alba ^{III.B}ϵ un uomo

Che avvenne mai? [io sono sulle spine,] ›perché, perché sul volto / Di lei, pallido tanto, quella nube / Di dolor, di mestizia, di sgomento? ^{III.B}ϵ

[Mi par proprio che piova in sul bagnato..!] ›om. ^{III.B}ϵ

[Ogni momento arriva] ›Al mondo una disgrazia, ^{III.B}ϵ

[Un malanno di più..! saria già tempo
 Di dir basta, perdinci! Le disgrazie,] ›om. ^{III.B}ϵ

Dice il proverbio, [son ciliegie, l'una
 Tira l'altra finché sia vuoto il cesto.] ›non vien sola mai... ^{III.B}ϵ

[Oggi, [per bacco,] ›davvero ^{III.B}ϵ

Che cosa dici! se l'udii? [per Diana] ›purtroppo! ^{III.B}ϵ

[Il figlio...

(facendo colla mano una benedizione)

... 'Requiem aeternam!'] ›Uccidendole il figlio

Andrea mantenne la fatal promessa

Ad Irene l'hai visto, e prima ancora

Che il matrimonio si compiesse. ^{III.B}ϵ

In altri casi, sono le riformulazioni lessicali e sintattiche a spingere il dramma nella medesima direzione:

[Sogno non fu, ma visione! appena
 Sarò di Marco verrà Andrea feroce

A tormentarmi, egli verrà, l'ha detto,
E manterrà la sua¹ ›/Fu visione!
Non appena all'altare innanzi a Dio
Vincolo nuovo m'avrà stretta a Marco,
Andrea verrà, verrà coi suoi flagelli
A mantenere la^{III.B}ϕ

al vostro dito
Lo pongo [adesso e più non v'abbandoni.] ›e mai vi lasci: arra vi sia
Della promessa che qui fo solenne
Di rendervi felice. ^{III.B}ϕ

Diverse innovazioni sono invece volte alla ricerca di maggiore realismo. Molte riguardano un piccolo ma interessante cambiamento: nella notte, Simone chiede a Ilario di andare fino a Santa Margherita (e non più a Recco) per cercare un'orchestra che si presenti a sorpresa per suonare al matrimonio.

Era importante... ah! mi ricordo. A Recco¹ ›ah! ecco! ^{III.B}ϕ
[V'han suonatori di violini, trombe,
Tromboni, clarinetti...]¹ ›A Santa Margherita v'han parecchi / Suonatori di trombe,
violini, / Clarinetti, tromboni... ^{III.B}ϕ

Papà Simone, [giunsero da Recco]¹ ›giungo adesso adesso ^{III.B}ϕ

La traversata da Portofino a Recco nell'arco di una notte sarebbe stata pressoché impossibile, mentre la distanza da Santa Margherita Ligure era di gran lunga più abbordabile (un'ora circa di cammino per tratta)²⁰. Infatti, Ilario, che prima doveva compiere la sua missione a Recco in *un momento* (!), può ora andare e tornare da Santa Margherita in *poche ore*:

Ci mando Ilario: è lesto come un lepre
E in [un momento]¹ ›poche ore ^{III.B}ϕ...

Il momento III.B è anche quello in cui vengono messi a punto molti versi imperfetti dal punto di vista metrico (sinalefi / dialefi di eccezione) o sintattico. Questa attenzione si registra anche nel cambio del metro (dal settenario all'endecasillabo) della canzone che i personaggi sentono risuonare nella notte. Queste le principali modifiche in tal senso:

Anche penai per la mia [Irene]¹ ›figliuola, ^{III.B}ϕ vedova

²⁰ Altro particolare a modificarsi qui è il nome del figlioletto di Irene, che passa da *Pierino* a *Carluccio*.

Ponemmo in salvo!

Gaetano

[Che] ›Brutta ^{III.B} notte! invero

Accorgimenti sintattici:

Questo regalo: se uno ^viene^ al mondo›Credi a me: chi nasce ^{III.B}

Sotto l'influsso di maligna stella

è finita per lui!›Non ha che a rassegnarsi... ^{III.B}

[Per lui pure... è un miracolo se riescono

A ritornare con essa!›Che non riesca coi compagni a trarsi

In salvamento...

/è un prodigio se possono

Ritornarsene a terra! ^{III.B}

[Ch'io più non la vedrò]›Ah! non vedrò più mai ^{III.B} la mia figliuola...

Prosegue intanto la riformulazione del personaggio di Irene: nella sua visione, Andrea non è più un amore ingombrante a cui prestare fede evitando di cadere in tentazione e sposare Marco, ma si trasforma in un'ingiusta e pervasiva persecuzione destinata ad essere allontanata, seppur con qualche strascico. Ne consegue che l'amore per Marco diviene molto più sincero, divenendo così la vera arma che le consente di respingere l'ombra di Andrea:

[Mi sembra rassegnata;]›È rassegnata... e lieta: ^{III.B} ha acconsentito

A sposar Marco...

Simone

/Sta sù col suo bambino

E gli canta la nanna, [almeno io credo.]›a te pensando. ^{III.B}

Ma [mi sovvengo ancor]›il funesto ricordo ancor m'assale ^{III.B} d'Andrea! ›+né posso allontanarlo. ^{III.B}

E proprio la parola *ombra* cui si accennava diviene la chiave della rivisitazione dell'opera: molto spesso *ombra* sostituisce altri lemmi, installandosi nella mente dell'autore come quello che sarà il nuovo titolo (a partire dalla bella copia del ms. 42)²¹:

/I morti invece›Ma invece l'ombre** ^{III.B}

Nientemeno che [il morto]›l'ombra ^{III.B}.

²¹ I titoli a cui Zena aveva pensato sono elencati sul *v* dell'ultimo f. del 51: «Vedova! / La Barcarola / L'Ombra / Irene / Lotta di cuore / Cuor ferito / Virtù d'Amore / Forza d'Amore / Amore! / Rimembranze / Vedova e Madre..!».

‡Nientemeno che il morto di cui tanto
Ci spaventava la canzone... è‡/L'ombra
che canta in mar non è quella d'un morto
Ma sì d' *III.B* un vivo!

La principale modifica intervenuta prima del passaggio alla bella copia è l'inserimento di un nuovo personaggio, con la conseguente aggiunta di due scene e del cambio del finale: un misterioso Marinaio si presenta ad Irene e le racconta che, dal giorno della morte della sua donna, non ha mai cercato un nuovo amore, facendo così sorgere in lei il rimorso; ancora, nella penultima scena, dopo il salvataggio di Irene in mare, si ripresenta sulla soglia, ed è ritenuto dai presenti lo spettro che aveva causato tanti affanni, ma rivela di essere un disperato che canta, navigando, alla sua donna defunta. Svelato l'arcano che per tutta la vicenda risultava inspiegabile, il Marinaio si eclissa (non pronuncia più parola) e Irene può serenamente riabbracciare Marco, come previsto già nel primo finale.

2.4.4 *Redazione definitiva (ms. 42)*

Il frontespizio della bella copia dell'ultima redazione recita:

L'Ombra
Idillio Marinaresco in tre atti in versi
di
Gaspare Invrea
Genova
1872-76

ed è preceduto dall'epigrafe «Post tenebras spero lucem. Giobbe, Cap. XVII, 12». Si è già detto del cambiamento del titolo, ma una certa rilevanza sembra assumere anche l'abbandono dei due pseudonimi utilizzati nelle altre stesure, essendo questo manoscritto uno dei pochi in cui l'autore si firma con il suo vero nome.

IV.A.

Le modifiche inserite da Zena in pulito riguardano principalmente l'aggiunta di didascalie e, in misura minore, la messa a punto di quelle già presenti.

È presso all'imbrunire, e a poco a poco la notte si avvanza. Attrezzi da pesca †+, cordami, sugheri†+ sono sparsi per la scena.

Come già accaduto per momenti correttori precedenti, anche in questo caso alcune innovazioni riguardano la mera forma in cui le didascalie sono scritte. Si tratta di cambiamenti molto banali che non incidono in alcun modo sulla scena:

(li respinge poi ¹seguita¹ ›continua‹ la distribuzione)

(con affetto) ›(affettuosamente)‹

(entra agitata nella ¹camera¹ ›stanza‹)

e piange col capo fra le ¹mani¹ ›palme‹

In altri casi, tacitamente Zena semplifica la scena attraverso l'eliminazione di alcuni particolari:

(viene avanti ¹coi cesti sotto le braccia¹ ›con due cesti‹)

(gli va incontro con Gaetano) ›om.‹

D'altra parte, tuttavia, dimostrando una maggiore attenzione alla resa scenica degli attori, tenta di renderla più realistica immaginando espressioni e movimenti per i suoi personaggi attraverso le sue note di regia:

Verrò da voi a berne una bottiglia.

Mi ci vorrete? ›+(scherzosamente)+‹

Irene ›+(fa per parlare ma non osa)+‹

Susanna ›+(rivoltando le maniche della giubba che rattoppa)+‹

(con qualche timore ›+ e abbassando la voce+‹)

!Taci... parla ben dei morti...

›+(parla lentamente e come quasi non potesse o sapesse)+‹

Irene ›+(coll'intimo convincimento)+‹

(combattuta da ¹diversi sentimenti¹ ›+sentimenti contrari+‹)

Altre rifiniture portano, forse ancora alla ricerca del realismo, a un leggero abbassamento di tono realizzato tramite l'abbandono di qualche arcaismo (tra cui l'adozione dell'imperfetto in -o per la prima persona singolare):

Va bene! e poi ¹voleva¹ ›volevao‹

Ma, per l'anima mia! non ¹m'aspettava¹ ›aspettavo‹

[Simone]
Se le vostre parole in me non fanno
[Verun] ›Alcun‹ effetto; all'età mia, capite

/Oh lo [sapeva bene] ›sapevo che oggi‹

Simone
/Tu scherzi: ma chi vuoi
Che [s'azzardi] ›risichi‹ stassera...

[Bettina]
ne han [gettato] ›buttato‹ all'acqua

Altri ritocchi lessicali conducono invece nella direzione chiaramente opposta, cioè quella della parola più letteraria e ricercata. Una possibile spiegazione di questa scelta, in controtendenza con quella appena vista, è che questo innalzamento di tono occorre sempre e solo nelle battute di Simone, Irene e Marco, che sono i tre veri eroi tragici del dramma, come si evince soprattutto dall'ultimo degli esempi che seguono:

Non lo conosco, ma che [importa] ›monta?‹²² a lui
Vo' domandarlo.

[Tante fatiche] ›Tanti travagli... nossignor! daccapo

Dove l'hanno [portato] ›recato‹ il mio Pierino?

Non mi ingannate? questa sera [dunque] ›adunque‹

Quella [povera donna,] ›donna infelice‹ ed ogni giorno
è in quel battello... or mi [ricordo] ›rammento‹.

Noi [moriremo] ›periremo‹ insieme!

Chiude la rassegna delle tacite innovazioni del 42 una piccola omissione che fa meglio quadrare la metrica di un verso:

A un giuramento [io] ›om.‹ manco, al giuramento

IV.B.

Di seguito, le poche correzioni apposte sul 42 ed ignote al suo antigrafo 51.B, che non consentono di individuare alcuna chiave interpretativa:

²² *GDLI*, X p. 848, s.v. *montare*: «Avere importanza, valore, peso, rilevanza; importare».

Non c'è tempo da perdere, [perdio!] ›si salvi!! perdio!!

[voleva] ›volevao²³

›+pallidissimo, prende l'anello e fa per gettarlo lungi da se con disperazione, poi si trattiene e ^lo bacia^ prorompendo in lagrime.+

III.Z.

Come già visto in precedenza, si tratta di uno strato correttorio successivo persino alla realizzazione del ms. 42. Zena rilegge attentamente e inserisce le ultimissime correzioni nell'antigrafo 51.B, che ormai è divenuta da tempo una copia di lavoro, poi le ritrascrive, in genere in interlinea, nella bella copia che aveva già realizzato. Anche questo strato è composto da poche innovazioni, e dunque non è possibile razionalizzarle in una precisa direzione artistica. Si elencano qui le più significative:

Pericoli non corre, è [conosciuta] ›conosciuta-si può dire:
[Ed anzi amata] ›La Beniamina # dal paese intero...

Finalmente allegra
Potrem veder l'Irene e sarà [tutto] ›#tuo<,
[Tutto merito tuo!] ›Il merito #, buon Marco.<

Vedrai che festa, che allegria, che # ›moto!<

In conclusione, il lavoro di Remigio Zena sul suo dramma in versi è convulso e incessante, eppure non resta aperto ma giunge al termine con il ms. 42, attraverso un percorso che conosce varie tappe, le quali mai sembrerebbero essere riconosciute dall'autore come definitive. Inizialmente, una prima stesura era stata corretta con ritocchi immediati e non razionalizzabili, con un'operazione di revisione non ancora programmatica, per non dire confusionaria, nonostante le poche eccezioni.

A partire dalla seconda redazione, gli interventi diventano più mirati, per seguire due fondamentali direttrici cui l'autore rimarrà fedele per tutta la campagna correttoria: in primo luogo, il realismo, o più semplicemente la credibilità narrativa, che si ottiene non solo con un pur grossolano ricorso al principio della *convenientia* stilistica da adattare ad ogni personaggio, ma anche attraverso un più attento sistema di didascalie; in secondo luogo, assecondando il suggerimento del suo corrispondente, l'innalzamento stilistico della versificazione e della lingua utilizzata; infine, risulta progressiva l'attenzione metrico-prosodica ai versi, a testimoniare la meticolosa concentrazione di Zena su questo lavoro.

²³ Deve trattarsi di un passaggio degli imperfetti da -a ad -o che era sfuggito allo strato precedente.

I vari strati correttori, soprattutto dalla seconda stesura in poi, inseguono obiettivi nettamente distinguibili, ma che si tengono tutto sommato costanti e coerenti, privi di particolari ripensamenti di tipo poetico. In effetti, a quel momento risalgono «le vere e proprie correzioni, cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi»²⁴, ma l'operazione non è così netta perché non ancora del tutto matura, né è possibile affermare che gli elementi nuovi conducano l'opera nella direzione di una particolare corrente letteraria: il giovane Invrea, che per il momento non è ancora Remigio Zena (anche se alla ricerca di uno pseudonimo: Olderico d'Eporeda, Manfredo Mari), è poco più che un dilettante, ma la cura dimostrata nella realizzazione di questo dramma e la sicurezza delle correzioni, sempre funzionali a un maggior realismo scenico che progressivamente lo migliora, sembrano già precludere alla presa di coscienza di un vero scrittore.

3. Una commedia degli anni Novanta: Il battesimo

Nel 1892 Zena inizia a dedicarsi ad una commedia che sarà rappresentata nel dicembre dello stesso anno a Milano. *Il battesimo* racconta la vicenda di Guido Saraceni, commediografo di successo, che da qualche giorno ha scoperto di essere tradito dalla moglie Mercede. In occasione del battesimo del terzogenito, probabilmente frutto della relazione adulterina, si chiarisce che Guido non ha perdonato la moglie (e anzi la tratta con somma asprezza) ma, per paura dello scandalo che ne seguirebbe, ha deciso di non reagire, anche dissuaso dal fatto che, a detta della donna, l'amante è irraggiungibile perché si trova a Massaua. Partecipano alla cerimonia la madre di Guido, Ortensia, e due suoi amici, Cesare Santaspina, suo mentore, onorevole e personalità di spicco, in qualità di padrino, e il giornalista Giacomo Scozia. Attraverso un dialogo con quest'ultimo, Guido comprende che la moglie gli ha doppiamente mentito, nascondendogli il vero nome dell'amante, e verso il finale, un motto d'amore trovato su un regalo destinato a Mercede gli fa capire che il vero amante è Cesare. Nell'ultimo dialogo con l'amico traditore, il protagonista finge di narrargli la trama di una commedia che sta scrivendo, che altro non è che un riassunto della sua propria vicenda, per poi aggredirlo con un tagliacarte d'acciaio smettendo la maschera di serenità che si era costruito; ma il ritorno degli altri personaggi sulla scena impedisce che venga commesso il delitto, e così Guido finge ancora una volta, facendo credere agli avventori che stesse immaginando di recitare

²⁴ CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, p. 234.

una scena della sua commedia. La vicenda dunque non si risolve e marito e moglie continuano a vivere insieme infelicemente.

Come già detto, modello principale dell'opera sembrerebbe *La moglie ideale* di Marco Praga, per la particolare declinazione del tema dell'adulterio, ovvero le sue conseguenze legate alla preoccupazione per la reputazione familiare di chi viene tradito, più che a una vera causalità che dall'azione porti a una concreta reazione.

3.1 I tre manoscritti e il loro ordine cronologico

L'opera è testimoniata da tre manoscritti:

- il 47, formato da due unità sovrapposte: [A] 5 bifogli non cuciti; [B] 3 bifogli. Autografo, con frequenti correzioni, di poco posteriori alla stesura;
- il 48, autografo con correzioni e cancellature, in aumento nella seconda parte;
- il 49, di mano di un calligrafo, con una correzione autografa.

Merita una menzione anche il ms. 35, testimone del dramma incompiuto *I ladri* nella cui seconda parte è presentato un abbozzo (o 'tela') dell'opera, che rispecchierà nella sostanza la versione definitiva, nonostante diversi dettagli la discostino anche dalla prima redazione. Si può immediatamente dire che questo abbozzo è anteriore agli altri tre manoscritti, soprattutto per via di un dato macroscopico, cioè i nomi dei principali protagonisti: *Malvina* diventerà *Mercede* in tutti gli altri testimoni, così come *Cesare* (= Guido Saraceni) e *Giorgio* (= Cesare Santaspina).

L'ordine cronologico dei tre manoscritti è facilmente rintracciabile. Converterà partire dai due manoscritti che presentano correzioni autografe, cioè 47 e 48. Quest'ultimo ingloba a testo le correzioni apportate nel 47, di cui si presenta qui una breve ma bastevole esemplificazione:

- | | |
|----|--|
| 47 | Signorina Angelica, ai suoi tempi! quanti anni chi sa quanti anni, quanti anni son trascorsi! |
| 48 | Signorina Angelica, ai suoi tempi! chi sa quanti anni, quanti anni son trascorsi! |
| 47 | sia subito sparsa ai quattro venti +e accolta da tutti con gioia.+ |
| 48 | sia subito divulgata ai quattro venti e accolta da tutti con gioia. |
| 47 | ma io ragiono da vecchia povera vecchia ^attaccata^ al suo catechismo |
| 48 | ma io ragiono da povera vecchia attaccata al suo catechismo |
| 47 | intriganti appaltatori, impresari, che vi ^assaltano^, vi perseguitano |
| 48 | intriganti appaltatori, impresari, che vi assaltano, vi seguitano, vi perseguitano |

Il fatto che le correzioni del 48 siano, al contrario, ignote al 47 conferma l'ordine cronologico 47 > 48. Per comprendere i rapporti con l'idiografo 49, basterà operare lo stesso controllo sul più recente:

- 48 Non è la gelosia, spero, quella che ti inasprisce contro ~~Mercede~~ tua moglie,
+sei troppo uomo di mondo e+ Mercede ti è troppo affezionata
- 49 Non è la gelosia, spero, quella che ti inasprisce contro tua moglie, sei troppo
uomo di mondo e Mercede ti è troppo affezionata
- 48 Ma per ^carità^ #, nemmeno supporle certe cose!
- 49 Ma per carità, nemmeno supporle certe cose!
- 48 Il signor Giacomo Scozia, non ancora commendatore, giornalista, già corrispon-
dente a Massaua prima della 'Coccarda' ^'Staffetta'^ e poi del 'Contemporaneo'
- 49 Il signor Giacomo Scozia, non ancora commendatore, giornalista, già corri-
spondente in Africa prima della 'Staffetta' e poi del 'Contemporaneo'

Al contempo, l'unica correzione presente nel 49 non è ignota al 48:

- 48 *Valentina, la balia e detti*
- 49 ~~Ortensia~~ ›Valentina‹, *la balia e detti*

A ben guardare, nonostante l'ultimo esempio mostrato non sussistono molti dubbi sul fatto che sia il ms. 48 a costituire la seconda stesura del dramma. Il 49 in effetti rappresenta uno stadio molto avanzato del lavoro, in quanto sono numerosissime le varianti rispetto alla copia autografa, di cui qui si propone un campione:

Terenzio... 48] Terenzio... all'isola Palmaria... 49.
bene se non vorrei lasciarmi tentare 48] se non vorrei cedere alla tentazione 49.
sono commedie] sono lavori 49.
nelle mie commedie manca finora lo studio psicologico veramente moderno: sai cosa
cerco? le tragedie dell'anima!] sai cosa sono le tragedie dell'anima? 49.
Uhm! (*crolla il capo*)] *om.* 49.
bisogna allontanarsene 48] te ne allontani 49.
man mano si accalora 48] e a poco a poco accalorandosi 49.

Di tutte le varianti del 49 non c'è traccia negli altri testimoni: trattandosi di una copia del tutto in pulito e priva di correzioni, si suppone che essa sia stata esemplata da un *interpositus* autografo (forse un brogliaccio) non pervenutoci. In questo quadro, la variante 'impazzita' *Ortensia* per *Valentina* potrebbe essere stato un errore per attrazione del copista o un lapsus in cui lo stesso Zena incorse nel manoscritto perduto (va ricordato che il personaggio di *Ortensia* è centrale nella scena subito precedente). Il rapporto cronologico tra i tre manoscritti è dunque 47 > 48 > 49, con l'ultimo che potrebbe essere stato realizzato proprio come copione per la compagnia teatrale che mise in scena l'opera nel 1892.

3.1.1 *Il progetto e la datazione*

I principali indizi per una datazione non sono interni ai tre testimoni completi del dramma. Il primo è un *terminus post quem* offerto dall'abbozzo del ms. 35:

Accenno all'*Innocente* di Gab. D'Annunzio: si dica: D'Annunzio fa uccidere il fanciullo... se nella mia commedia faccia questo, si direbbe che io sono un plagiatario

Zena menziona *L'innocente*, pubblicato nell'aprile del 1892. L'altro dato importante è quello della messa in scena del dramma, che costituisce il *terminus ante quem*. All'indomani dello spettacolo il «Corriere della Sera» (6-7 dicembre) G.P. [= Giovanni Pozza] lo recensisce ampiamente:

Corriere teatrale. Filodrammatico. Fu recitato ieri sera in questo teatro la nuovissima commedia in un atto di Remigio Zena (marchese d'Invrea): Il Battesimo. Il pubblico dopo averla ascoltata con attenzione, non l'applaudì. La commedia ebbe un esito dubbio: passò sul palcoscenico senza lasciare quasi traccia di sé. Il Battesimo è dunque un lavoro insignificante da mettere nel numero delle prove d'ingegno mancate, dei tentativi inconsiderati della imperante grafomania drammatica? Non lo credo. Il Battesimo va posto fra le commedie inutili, giacché né presenta né dice allo spettatore alcun che di nuovo, di interessante, di artisticamente sincero; ma porta in sé medesimo l'impronta di un pensiero non volgare, di una mano che ama e ricerca l'elezione della fattura. Remigio Zena non si è forse ancora fatta un'idea delle esigenze del teatro moderno. Mentre tutte le tendenze del nostro momento artistico spingono la drammatica verso lo studio dei caratteri e dei problemi della vita, egli si è compiaciuto nella sterile ricerca di un modo col quale presentare nuovamente al pubblico la rancida istoria di un adulterio complicato dalla nascita di un figlio illegittimo, basando ogni speranza di successo sull'effetto di alcune combinazioni sceniche. E si è ingannato. Il pubblico oggidì non vuole il nuovo della forma, vuole il nuovo della sostanza. Questo eterno tema dell'adulterio, quando non sia svolto con elementi psicologici originali, lo annoia e lo disgusta. Sono anni ed anni che lo subisce messo in tutte le salse possibili. Ormai ne è sazio e non ne vuol più sapere. Per questa ragione e non per altre Il battesimo è caduto. Se in luogo di personaggi da repertorio ci avesse dato persone vive ed interessanti, se in luogo di parlarci con un linguaggio da palcoscenico, benchè accurato e letterario, ci avesse parlato col linguaggio della passione e del pensiero; se invece di volerci intrattenere con una semplice rappresentazione di avvenimenti ci avesse dato di un vecchio problema nuove soluzioni e nuovi corolari, chi non avrebbe perdonato volentieri a questo primo lavoro drammatico di un giovane colto e d'ingegno le inevitabili imperfezioni? Per qual ragione si avrebbe dovuto applaudire questo Battesimo? La favola ne è artificiosa, lo svolgimento volgare. La trovata di mettere in bocca al protagonista la storia della sua gelosia come se fosse l'intreccio di una commedia – il protagonista è un autore drammatico – né sorprese, né persuade. Il che vuol dire che assomiglia a molte altre e non somiglia a quella verità universale che tutti intendono e che tutti

commuove. Non voglio dire con questo che Guido Saraceni sia un personaggio inverosimile. Sembra però tale perché in lui nulla è studiato di ciò che dovrebbe giustificarsi agli occhi dello spettatore. Egli è un personaggio del repertorio, come ho già scritto – egli è, in altre parole, l'apparenza, l'esteriore di una persona, un tipo scenico, che, tale essendo non può uscire da una corta cerchia di fatti convenzionali e accettati. Colla semplice paura dello scandalo, come vorrebbe l'autore, la condotta di Guido Saraceni non si spiega. Egli non è né cinico, né appassionato. Che cos'è? Ecco ciò che Remigio Zena avrebbe dovuto dirci e che si è dimenticato di dire, intieramente rivolto alla ricerca di un effetto artificioso, che non gli è riuscito di ottenere. Non racconterò la favola di questo Battesimo. Il lettore si accontenti di sapere che Guido Saraceni, dopo aver scoperta l'infedeltà di sua moglie Mercedes, costringe costei a dargli il nome del suo complice. Mercedes, per salvare l'amante, che è l'intimo amico di suo marito, nomina un'altra persona che è ufficiale in Africa. Un motto scritto sopra un ventaglio ed una data scoprono a Guido Saraceni l'inganno. Egli in un impeto di passione afferra un coltello e fa l'atto di avventarsi sopra l'amico che lo ha tradito: ma si trattiene dissimulando. Questi drammi, egli dice, non hanno soluzione, o l'hanno più tardi. E sopra queste parole cala la tela. L'esecuzione fu lodevolissima. Vi si distinsero la Mariani ed il Rosaspina²⁵.

Per quanto concerne la datazione, si è notato come in un massimo di otto mesi (da aprile – ma anche più avanti, se si dà all'autore il tempo di conoscere, procurarsi e leggere *L'innocente* – all'inizio di dicembre) Zena passò dal primissimo abbozzo alla messa in scena, attraversando ben tre riscritture. Della recensione appena citata preme sottolineare alcuni aspetti:

1) *Il battesimo* è riconosciuto dall'articlista come il perfettibile «primo lavoro drammatico» di Zena. Ciò vuol dire che l'unico dramma la cui realizzazione scenica sia documentata, *I bagni di mare* (1880), non ebbe alcuna risonanza almeno fuori da Genova, nonostante il «successo discreto» di cui l'autore parla nel testimone dell'opera. La dichiarazione di Pozza non è dunque del tutto affidabile, eppure è un importante indizio per comprendere che le precedenti opere teatrali (quelle giovanili, in sostanza), se mai furono mai messe in scena, restarono circoscritte a un contesto molto limitato: ad ogni modo non ve n'è nessuna traccia nei principali quotidiani genovesi.

2) Sono citati due degli attori che presero parte allo spettacolo, cioè Mariani e Rosaspina. Curiosamente, quest'ultimo nome compare anche nel primo abbozzo dell'opera²⁶:

²⁵ G.P., *Corriere teatrale*, in «Corriere della Sera», 6-7 dicembre 1892, p. 3. La recensione fu segnalata da VIVALDI, *Remigio Zena*, pp. 200-1.

²⁶ A conferma di quanto detto, la 'vocazione' è progressivamente nascosta e la frase verrà del tutto eliminata in terza redazione.

Guido finisce per eccitarsi, si lancia contro Santaspina, grida, strepita, tutti corrono: Egli ad un tratto: ecco, mio caro, come vorrei che Reinech o Rosaspina mi facessero questa scena, non è che l'abbozzo... ho sbagliato vocazione, dovevo farmi comico io.

Queste righe fanno parte di uno schema preparatorio in vista della stesura della sceneggiatura vera e propria. In Zena schemi di questo tipo sono ben attestati, e oscillano sempre tra una sinossi della vicenda da narrare e le battute vere e proprie che, con o senza modifiche, entreranno nel copione. La scena in questione è posta verso la fine del dramma, quando Guido, fingendo di parlargli della sua fantomatica commedia, lascia intendere a Cesare di averlo smascherato e lo aggredisce. Scorto, però, da alcuni familiari, si lascia vincere da un'inerziale ipocrisia e si ricompone, fingendo che la sua fosse solo una prova scenica del regista da mostrare agli attori, tra cui nomina quel Rosaspina che figurerà nel cast teatrale de *Il battesimo*. Nei due testimoni²⁷ la battuta resterà molto simile a quella proposta in abbozzo, ma priva dei nomi dei due attori:

- 48 Ecco come vorrei che l'attore giovine mi facesse questa scena... così dovrebbe farla... ma non so se riuscirò a fargliela capire come l'intendo io... Ho sbagliato carriera, sarei stato un discreto attore... ^non ho seguito la mia vocazione.^
- 49 Ecco come vorrei che l'attore giovine mi facesse questa scena... così dovrebbe farla... ma non so se riuscirò a fargliela capire come l'intendo io... Ho sbagliato carriera, sarei stato un discreto attore...

Il gioco metateatrale di questa commedia si allarga, se si vuole, anche alla storia della sua realizzazione, a partire dal ms. 35 che ora si guarderà più da vicino. Il contenuto è bipartito: i primi ff. trasmettono una commedia incompiuta (o meglio: appena cominciata), cioè *I ladri*; la parte restante (ff. 3v-6) reca la tela e un abbozzo di sceneggiatura de *Il battesimo*. Dal momento del suo primo concepimento, l'autore sembra avere già chiarissime le idee per la sua commedia:

La situazione è questa: egli da circa quindici giorni ha scoperto che sua moglie lo tradiva: lo ha scoperto rileggendo un libretto di conti (particolare della moglie) ed ha la certezza che quel bambino neonato non è suo: avendo tempestata la moglie di domande, questa finì per confessare e quando lui le chiese il nome del seduttore, dopo aver fatto il possibile per tacerlo, disse quello d'un ufficiale, che da qualche tempo si trova a Massaua. Infatti, pensandoci bene, Cesare si ricordò che quest'ufficiale ai bagni e altrove era stato molto assiduo presso sua moglie.

²⁷ Il 47 qui tace perché incompleto.

Come spesso accadeva, a Zena vengono in mente, insieme alla situazione generale, le battute da affidare ai suoi personaggi: molte di queste ricompariranno in effetti nelle varie redazioni dell'opera:

35 Uccidersi? crede alla seconda vita, è spiritista; e poi... in un senso di terrore; finalmente i due primi figli, dei quali non può dubitare d'esser padre, rimarrebbero sopra una strada!

47 *lac.*

48 Ora, come la finiamo? uccidersi? ti ho detto che non può, perché è un mistico, crede al di là della tomba, e poi sarebbe la rovina dei suoi figli^.

49 Ora, come la finiamo? uccidersi? ti ho detto che è un mistico, crede al di là della tomba, e poi sarebbe la rovina immediata, irreparabile dei suoi figli...

35 fu egli ad assistere Cesare nei suoi primi passi letterari.

47 mi ha diretto e consigliato e grandemente aiutato, lo proclamo ad alta voce, all'epoca delle mie prime armi letterarie. [grandemente *om.* 48, 49]

35 è lo scioglimento che mi manca. Dammelo tu! Il perdono..? ##### E Cesare soggiunge eccitandosi: lo scioglimento? eccolo: nella vita reale questi drammi non ne hanno scioglimento... drammatico!

48 nella vita reale, nella vita ordinaria, le commedie come la mia, scioglimento non ne hanno... scioglimento 'apparente'!! [nella vita reale *om.* 49; *lac.* 47]

35 Ma no, il marito ad un tratto indovina ^il come bisogna cercarlo, sai, una ficelle qualunque^, che l'amante di sua moglie è il suo più caro amico

47 ma c'è questo di nuovo: il marito scopre per mezzo d'una ficelle qualunque che ora è inutile raccontarti,

48 ^come se ne accorga^, questo ora ^non fa al caso nostro^, ma scompredo il... il 'fatto', scopre pure che questo ha ^nientemeno che parecchi^ anni di data. [*idem* 49]

35 rimane un intruso nella famiglia, un ladro, un finto fratello che viene a sedersi a tavola a rubare il pane degli altri

47 *lac.*

48 e qui # in famiglia, qui c'è un intruso, un falso figlio e falso fratello, un ladro che viene a sedersi a tavola a rubare il pane che mangia...

49 e qui in famiglia, qui c'è un intruso, un falso figlio e falso fratello, un ladro, figlio di ladro che viene a sedersi a tavola a rubare il pane che mangia...

Pur trattandosi di un semplice abbozzo, la ‘tela’ proposta nel 35 è dunque molto prossima (anche per questioni cronologiche, oltre che testuali) alla definitiva realizzazione del dramma. Eppure non mancano delle piccole ma interessanti differenze. Si è già detto del cambio di nomi dei protagonisti, tra i quali spicca il passaggio da *Cesare* a *Guido*, visto che *Cesare* sarà poi il nome dell’amante, o la trasformazione di *Malvina* in *Mercede*. Non cambia molto il ruolo della signora Ortensia, che in origine non doveva essere però la madre di Guido, ma di Mercede, e doveva avere delle caratteristiche che si disperderanno, negli effetti, nella stesura del dramma: «Macchiette: la sig. Ortensia: americana, di Montevideo, madre di Mercede. Donna curiosa, ingorda, avara, giuocatrice». Si nota qui come *Mercede* sia già diventato il nuovo nome della protagonista femminile, e così succede in effetti per i nomi di tutti i protagonisti. Nella sezione *Sceneggiatura* dell’abbozzo, Zena infatti cambia improvvisamente le sue scelte onomastiche: per rendersi conto della repentinità di questa modifica, vale la pena citarne un’ampio stralcio (corsivi miei):

Sceneggiatura

Scena 1[^]. Descrizione dell’ambiente. La madre di Cesare, il bambino, la balia, Cesare, sua moglie, diversi amici. Scena gaia, spigliata, breve. (La signora +Ort.+ va a vestire il +bambino colle altre signore. Gli amici incontro a Santaspina).

Scena 2[^]. Cesare e Malvina +(arriva la porta di Massaua)+. Antefatto: l’ufficiale di Massaua (brevissimo).

Scena 3[^]. +Cesare e sua madre+. Cesare, Malvina, la nonna. Giunge Giorgio il padrino col giornalista Scozia +recede da Massaua+.

+Br.+ Scena 4[^]. Cesare, Malvina, Giorgio (dal contegno di Cesare, Giorgio concepisce qualche sospetto).

+Lun.+ Scena 5[^]. Malvina e Giorgio (Racconto del come in parte Cesare ha scoperto)

+B+ Scena 6[^]. Tutti vanno al battesimo.

+L+ Scena 7[^]. Cesare e Malvina +e al principio anche il giornalista+. (Cesare scopre che l’ufficiale di Mas. è inventato da Malvina, vuole il nome, il nome vero... essa rifiuta.

Scena 8[^]. Tutti. Tornano dal battesimo. +(vanno poi nella sala da pranzo a prendere i dolci)+ Il compare regala alla puerpera il ventaglio +(è dipinto da Michetti)+

Scena 9[^]. *Cesare* e Giorgio, poi *Malvina*.

Scena 10[^]. Tutti. Finale. +(Mercede era andata a Bologna ^Roma (nientemeno!)^ a trovare Santaspina quand’era a Milano e *Guido* a Roma)+

Personaggi: La signora Ortensia. Due figli di Guido.

Guido. Mercede sua moglie. Il deputato Santaspina

In alcuni casi, come in quest’ultimo, Zena cambia improvvisamente idea su alcuni dettagli, talora scrivendo e riscrivendo di continuo, o procedendo per accumulo. Negli esempi che seguono, si nota come vengano aggiunti compulsivamente elementi e personaggi, come le parti sostituite non vengano neanche cancellate, e come

l'assenza di punteggiatura in fine di periodo riveli il procedere a tentativi, spesso confusi, nella mente dell'autore. Il susseguirsi delle parole sul foglio non è, nei quaderni zeniani di abbozzi, lo specchio di una progressione temporale o causale di scene, ma la coerenza è totalmente sottomessa al rincorrersi di nuove idee destinate a essere messe in ordine in un secondo momento:

Senonché giunge appunto quel giorno una lettera da Massaua ^{^(invece vi faccio giungere un giornalista)^}

Due giornalisti-Un giornalista che viene da Massaua.

E la tua nuova commedia? la fai per Novelli?

(a Santaspina, il marito:) Non ti fermi a pranzo con noi?

(i due bambini, maschio e femmina), non parlano: quando ci sono gli altri in scena, ci sono essi pure, vanno e vengono, qualche volta uno degli invitati fa loro una carezza, li alza in braccio, gioca con essi ecc.)

(In scena il busto del padre di Guido. Dicono che il Neonato somiglia al nonno)

(giunge la posta col Corriere Eritreo. Si dice che il capitano Roberti fu spedito nell'interno per una spedizione importante: Cesare ne discorre col giornalista)

Un giovinotto il quale imita ~~te p~~ e riporta le prediche di S. Agostino

Guido. Mercedes. Frantz. Giglietta +loro figli+. Paolo Santaspina, deputato, letterato, uomo influente

Ettore Scozia, giornalista reduce dall'Africa. Ortensia madre di Guido. Donna Dolores madre di Mercedes. Pilar sorella di Mercedes

Vanno tutti a pranzo: andati via tutti rimane sola la balia del bambino

Comincerà l'atto così: Ettore fa recitare a Franz una poesia

Scena a Portovenere

Il giornalista da parte dell'uff. di Massaua reca a Guido un coltello dankalo (ghilé)

Guido beve diversi bicchierini di cognac. Sua moglie lo rimprovera dolcemente: risposta aspra di Guido

Dice Guido: in questo caso il mio eroe non può finire che pazzo o suicida!

(Per prudenza, capendo che Guido ha sequestrato il medaillon contenente il motto, Santaspina dice a Malvina che non le dà più il regalo che le aveva destinato. Il giornalista poi sbadatamente dice: ebbene, il compare non fa il regalo alla comare? Ma non so... non gli credete... l'ho visto io +in vettura+... un ventaglio magnifico (oppure il giornalista anche lui ha scritto un motto sul ventaglio il giornalista poi dice che il motto X è di Santaspina)

Dicono gli amici: andiamo incontro a Santaspina

Eppure, Zena ha chiara tutta la vicenda, che nella prima sezione dell'abbozzo viene lucidamente spiegata nei dettagli. Del resto, dopo pochi mesi andrà in scena, nonostante la triplice riscrittura.

3.1.2 Corretto ordine delle carte del 47, incompleto

La prima redazione è trasmessa da un manoscritto, almeno apparentemente, collettaneo o gravemente lacunoso. L'inizio è il medesimo che comparirà anche nelle altre due redazioni, ma dopo qualche foglio la linea narrativa si interrompe bruscamente, e le stesse improvvise interruzioni si ripetono a più riprese. Di seguito, tutti i casi:

anzi oggi appena arriva, ne parlo a Santaspina perché mi [^]diriga[^] # nella nuova [^]strada[^] che ho da prendere [^]e mi consigli come[^] ##|f. A6r|

Gui. (*vedendo che Franz non gli ha portato il cappello*) E il mio cappello? ho capito: vado a pigliarmelo io. (*avviando ai due ufficiali*) Incamminatevi pure # verso il cancello, vi raggiungo subito.

Ho fatto un po' da padrone, ma con te (*a Guido*) |f. B1r| mi ha diretto e consigliato e grandemente aiutato, lo proclamo ad alta voce, all'epoca delle mie prime armi letterarie.

(*esce: Sebastiano e Marcello s'inclinano salutandola: Angelica è già fuori scena con Valentina da qualche istante. Mercede rimane ## # un momento indecisa, poi [^]esce[^] anch'essa, mentre Franz vien fuori coi berretti dei due ufficiali*) |f. B3r| che feci l'anno scorso da Milano a Roma per venirti a trovare

A un primo sguardo, visto anche l'utilizzo di due fascicoli (A e B) con diversi tipi di carta, si potrebbe pensare al 47 come a un collettore di tentativi di sceneggiatura: l'incoerenza nell'ordine delle scene lascerebbe credere che in questo quaderno siano stati posti dei fogli provenienti da due diverse stesure, e che ognuna di queste sia lacunosa di alcune carte. In realtà, basta ordinare i fogli in modo diverso per capire che il manoscritto non presenta alcuna lacuna se non l'interruzione della Scena IX che rende questa redazione incompiuta:

f. A5v: [...] anzi oggi appena arriva, ne parlo a Santaspina perché mi [^]diriga[^] # nella nuova [^]strada[^] che ho da prendere [^]e mi consigli come[^] ##|*f. B1r| mi ha diretto e consigliato e grandemente aiutato, lo proclamo ad alta voce, all'epoca delle mie prime armi letterarie.

Questo è dunque l'ordine da considerare per il ms. 47: ff. A1, A2, A3, A4, A5, B1, B2, A6, A7, A8, A9, A10, B4, B5, B6, B3, *lac.* L'autore abbandonò questo primo plico di fogli per riscrivere tutto da capo, ma non è possibile stabilire se prima abbia portato a termine la prima redazione, eppure mi pare improbabile, almeno su questo supporto: il f. B3v si chiude infatti con un periodo sospeso seguito da una decina di righe bianche, il che farebbe pensare che Zena abbia portato avanti

la stesura su un altro plico di fogli o che ne abbia ricominciato direttamente una seconda (il ms. 48).

Passando ad esaminare le correzioni, balza subito all'occhio che alcune aggiunte non sono propriamente degli interventi sul testo ma delle note di autocommento con cui l'autore si propone di tornare sulla commedia per aggiungere ulteriori informazioni: per lo più si tratta di dettagli che andranno ad arricchire la scena scavando nella vita dei personaggi secondari. Evidente è che, nel momento in cui si rilegge, Zena prende appunti perché sa già che il dramma avrà bisogno di una nuova e completa riscrittura:

Agg. in marg. dx (si accenni che dei due ufficiali, uno fa la corte a Mercede, l'altro a Angelica).

Agg. in marg. sx (Seb. accenni con Angelica ad una gita in mare sulla torpediniera).

Agg. in marg. sx (Marcello # prende parte alla conversazione ma sta sempre con Angelica, la segue ecc.) (si accenni ^ai due^ ufficiali che vennero sulla torpediniera invitati pel battesimo).

Le correzioni vere e proprie invece creano un primo sistema di ripensamento sull'opera, in quanto parti molto corpose sono interamente cancellate e sostituite da ampie porzioni di testo. Di seguito, tutti i casi di questo tipo in ordine di apparizione, da cui si può notare come occorra spesso una soppressione di dettagli evidentemente ritenuti superflui²⁸:

[1]

sua figlia, la signorina Angelica è la madrina: se non fa lei le cose bene, chi dovrebbe farle?] *scritto a dx di una cancell. 47.*

[*lez. originaria*: è la madrina e tanto basti: se non fa lei le cose bene, chi dovrebbe farle? è già la terza volta che vuol esser lei la madrina]

[2]

all'epoca delle mie prime armi letterarie. # Lasciando gli scherzi, sapete la verità vera? scrivo delle commedie] *scritto a sx di una cancell. di 10 righe illeggibili 47.*

[3]

Ho avuto fortuna più di tanti altri che forse avevano o hanno più talento di me, e questo dimostra – contrariamente alle tue teorie, mamma – che anche dalle commedie qualche cosa rimane... se non per la gloria avvenire almeno per l'appetito presente. Del resto avete ragione: bisogna che io mi metta a lavorare sul serio: il

²⁸Nei passi che seguono, per evitare confusione con il testo di partenza, si è usato all'occorrenza un rientro per le più lunghe sezioni, aggiuntive o sostitutive, della nuova redazione. Le note a piè di pagina in stile invertito sono dedicate agli aspetti strettamente testuali (come in un apparato critico).

tempo vola, 'ruit hora', non è vero? e qui nella pace, nella tranquillità della campagna, in furia al mare, in questi luoghi dove Shelley visse i suoi ultimi giorni, a cento passi dalla mia casa, lo sapete, laggiù alla Villa Magni, # sarei da bastonare se non trovassi l'ispirazione. (*discorrendo, si è di nuovo avvicinato al tavolino dove sta il cognac # e si versa un altro bicchierino*) Non ne prendete, voi altri?] scritto a sx di una cancell. 47.

[*lez. originaria*: Avete ragione, bisognerebbe che io mi mettessi a lavorare sul serio, e qui dovrei ispirarmi al lavoro, in questi luoghi dove Shelley visse i suoi ultimi giorni a cento passi dalla mia casa, lo sapete, laggiù alla villa Magni, e scrisse, senza poterlo terminare, il "Trionfo della vita"... ma mi manca una cosa... volete saperlo? ## (*pausa*) mi manca... (*in tono cupo, maggiormente notevole pel buio in cui finora aveva parlato, ma # immediatamente si riprende, va a versarsi un altro bicchierino di cognac*) Non ne prendete voi altri? Avete torto, è un cognac che si lascia accarezzare volentieri # e sventuratamente in casa mia ha vita breve: me l'ha regalato Gandolin.]

[4]

Mer. Senti: io son disposta a tutto... io parto... lascio te... i bambini... lascio tutto... ^ti sono odiosa, lo vedo, lo so, ma^ son disposta ^a tutto^... partire... a andare dove tu vorrai...

Gui. (*con amaro sarcasmo*) Anche Massaua?

Mer. Oh Guido... # In nome di Dio, risparmiami #... sii generoso, almeno una volta.

Gui. Disposta a partire, a lasciar la famiglia!! ma è quello che io non voglio, capisci? è lo scandalo che mi fa paura, è la voce pubblica, è il # nome, il mio onore trascinato per le burlle di tutti... questo è quello che non voglio piuttosto sacrificio i figliuoli e [*la sez. è scritta in marg. dx su ##* Ma per amor del cielo non facciamo scene.... (*abbassando la voce*) ## non facciamo scandali... tutto, tutto voglio sopportare ma non lo scandalo... sai i nostri patti! Va raggiungili ## Perché venirmi sempre nei piedi? Oramai chiederti perdono, è tardi, *canc. con due tratti trasversali* 47.

[5]

con tanti affari +politici e non politici+ per le mani... deputato, giornalista...

Seb. ^Deputato non lo è più^: lo sarà forse ^presto di nuovo^, ma ^intanto^...

Mer. Insomma un mondo d'occupazioni d'ogni genere che non gli # lasciano un momento di] scritto a sx di una cancell. 47.

[*lez. originaria*: un miracolo se può consacrarci poche ore e non le consacra che a pochi una mezza giornata fra un treno e l'altro, e bisogna essere suoi amici, glielo dico io, per ottenere da lui un sacrificio di questo genere]

[6]

coll'arciprete; di qui alla parrocchia non s'impiegano cinque minuti e se egli non si farà troppo aspettare, avremo ancora +prima di pranzo+ quanto tempo ^vorranno^ per la loro gita sulla torpediniera.

Gui. Dunque si va incontro a Santaspina? Franz! dov'è andato Franz? Franz, ^portami^ il cappello

[*corr. su* coll'arciprete: ch'egli si sarebbe tenuto pronto dalle due in giù: ~~di qui alla~~ parrocchia non s'impiegano cinque minuti di qui alla parrocchia non si impiegano cinque minuti, e se egli non si farà troppo aspettare, fra un'ora potranno fare la loro gita sulla torpediniera. *Seb.* Lei verrà con noi?]

Le non poche cancellature in riga del 47 (una è nell'ultimo esempio riportato) confermano che il manoscritto è ancora un esemplare di lavoro, su cui fare tentativi, cassare e riscrivere ripetutamente prima della trascrizione in bella. Probabilmente questa prima redazione fu realizzata subito dopo la 'tela' del ms. 35, in quanto persistono delle scorie sui nomi dei personaggi: in almeno un caso *Gui.* e *Ces.* vengono erroneamente scambiati (secondo l'abbozzo, Guido doveva chiamarsi *Cesare*) e *Sebastiano* è corretto su *Marcello*, a testimoniare ancora questa iniziale provvisorietà dei nomi dei personaggi, e persistono ancora *Angelica* (poi *Valentina*) e *Valentina* (poi *Lili*). Le correzioni interlineari e marginali non possono, per ragioni evidenti, essere state inserite molto tempo dopo il testo principale²⁹, e forse anche per questo non sembrano rispondere a un preciso intento programmatico dell'autore né andare in una precisa direzione, se non quella di cambiare qua e là alcuni dettagli. Di seguito, le restanti correzioni del manoscritto:

Sebastiano] *corr. su* Marcello 47.

la situazione madre] *corr. su* qualche situazione principale 47.

Agg. in marg. dx (Vittorina porta via il vassoio del caffè, lasciando però il cognac) 47.

Corr. su come te 47.

(ironico) *agg. in marg.* 47.

da ^cinque^ [*corr. su* tre 47] giorni non fai che martirizzarmi

Canc. da tratti trasversali: *Ces.* E il pubblico ti fischierà come non ti ha mai fischiato. # Benedetta gente! avete una miniera d'oro # e vi lambiccate il cervello per escogitare delle # tragedie dell'anima. Non passerai, mio caro. Gui. No, voglio descrivere la vita intima 47.

3.2 Varianti del 48 rispetto al 47

Le riscritture successive conoscono entrambe due momenti variantistici, cioè uno corrispondente alla prima penna, in cui l'autore inserisce direttamente a testo alcune modifiche rispetto alla redazione precedente, e l'altro corrispondente alle correzioni ravvisabili in ciascuna riscrittura (ma rarissime e di importanza assolutamente marginale nell'idiografo 49).

²⁹ Come già detto, i termini *ante* e *post quem* sono tra loro molto vicini (aprile-dicembre 1892).

Il 48 è una parziale ma sostanziosa riscrittura dell'incompleto ms. 47: abbondano sia le innovazioni tacite sia le correzioni apportate in un secondo momento a stesura ultimata. Si parta dalle prime, le vere e proprie varianti rispetto alla prima redazione. Per procedere con ordine, si può proporre una prima distinzione di tipo quantitativo tra macrovarianti (aggiunte o cassature molto ampie) e microvarianti (sostituzioni di parole o di un periodo). Proprio l'abbondanza di macrovarianti in pulito porta a pensare non solo che il 48 sia una vera e propria 'seconda redazione' del testo, ma che forse furono generate in un manoscritto di lavoro che non ci è giunto. Tutte le macrovarianti che caratterizzano il passaggio dalla prima alla seconda redazione hanno una caratteristica in comune: ampliano le didascalie e i dialoghi per caratterizzare meglio le scene che Zena riteneva più importanti, passando da un abbozzo di idea a una sceneggiatura più credibile. Nel seguente esempio, si nota come l'autore arricchisca di dettagli una didascalia, inserendo un particolare secondario, cioè l'interesse di Marcello per la giovane Valentina (*Angelica*, nel 47), così come il commediografo si era proposto in una chiosa alla prima redazione:

Agg. in marg. dx (si accenni che dei due ufficiali, uno fa la corte a Mercede, l'altro a Angelica).

[1]

47 *(esce: Sebastiano e Marcello s'inclinano salutandola: Angelica è già fuori scena con Valentina da qualche istante. Mercede rimane ## # un momento indecisa, poi ^esce^ anch'essa, mentre Franz vien fuori coi berretti dei due ufficiali)*

48 *(entra in casa con Lili, seguita da Mercede e da Valentina, mentre Franz vien fuori coi berretti dei due ufficiali. N.B. Durante la scena precedente come pure nelle scene susseguenti, allorché tutti o quasi tutti i personaggi si troveranno in scena, essi debbono rappresentare il vero # d'una buona famiglia ##: i bambini giuocano, si rincorrono, si avvicinano ora a questo ora a quello dei personaggi, questi vanno e vengono, # seggono, leggono, entrano in casa, ritornano, # senza che il dialogo rimanga mai interrotto e in modo che al pubblico l'azione sembri naturale. Marcello non si lasci sfuggire occasione per stare con Valentina colla quale cercherà per quanto sarà possibile di ^continuare colloqui particolari^ a bassa voce, il più delle volte rimanendo estraneo alla conversazione generale)*

I casi successivi sono per lo più ripresi da due scene a cui l'autore doveva tenere molto, entrambe dedicate all'intenso dialogo tra due personaggi. Nella prima, partiti tutti gli altri personaggi, Guido può smettere la maschera di ospite accogliente mostrata davanti a tutti e scagliare tutta la sua amarezza contro Mercede. Nella seconda, restano casualmente soli Mercede e Cesare, sicché la donna può approfittarne per avvertirlo del fatto che Guido ha appreso di essere tradito ma non conosce il vero nome dell'amante. Il seguente esempio è tratto dal dialogo tra Guido e Mercede: le suppliche della donna erano inizialmente esaurite

in pochissime parole, come l'amara risposta del marito. Così come scritti nella prima redazione, le battute dei due personaggi sembrano quasi il residuo di un abbozzo, di temi che attendano di essere affrontati distesamente, più che una sezione di una sceneggiatura compiuta. Proprio in questa direzione, la seconda redazione lascia acquistare profondità al dialogo, colorandolo a tratti di dettagli. Così uno spoglio «abbi compassione di me, te ne supplico!» si arricchisce in «lo so, non lo merito il tuo perdono, ma almeno la tua compassione!.. pensa al mio martirio!» e la risposta di Guido, originariamente lapidaria («Non pensi che # a te: ... sei tu la martire!.. la martire!») diventa, ampliandosi, davvero più *crudel*e (così Mercedes aveva appena definito Guido), facendo guadagnare al dramma maggiore coerenza: «Parli di compassione! [...] Compassione! mi uccide a colpi di spillo, questa donna, e parla di compassione e si atteggia a martire! Sei tu la martire!» L'ampliamento generale permette inoltre, come appena visto, di non demandare troppe informazioni all'antefatto, ma le pone in scena davanti all'occhio dello spettatore.

[2]

Mer. (^{supplicante}) *sempre più supplichevole* # e ^{cercando di} *afferrargli le ^{due} ^{om.} mani) +Ascoltami,+ Guido... tu sei crudele... >+ho fatto male, ho fatto male, la mia vita intiera non basterà a espiare il mio fallo... cosa posso dirti in più? ma+< da ^{cinque}³⁰ giorni non fai che ^{martirizzarmi} >torturarmi... ^{abbi compassione di me, te ne supplico!} >lo so, non lo merito il tuo perdono, ma almeno la tua compassione!.. pensa al mio martirio!*

Gui. ... E il ^{martirio mio} >mio... il mio martirio, ^{quello} >^{om.} non lo conti, niente, tu? (*Mercede vorrebbe di nuovo prendergli le mani*) sta ferma! ^{non toccarmi}^,+non toccarmi+ ti dico! Non ^{la} >^{om.} conti niente l'agonia ^{che} nella quale vivo per causa tua¹ >implorando la morte che non vuol venire? ^{Non pensi che # a te: ... sei tu la martire!.. # la martire!} >Parli di compassione! e tu ne hai avuto per me, scellerata, ne hai avuto per me quando anima e corpo ti davi a... a colui e ^{ti mettev} sotto i piedi¹ i tuoi doveri, dimenticavi i tuoi figli, ti buttavi dietro le spalle ^{la tua reputazione e l'onore} di tuo marito? Compassione! mi uccide a colpi di spillo, questa donna, e parla di compassione e si atteggia a martire! Sei tu la martire!

Mer. +(con certa fermezza)+ Senti: io son disposta a tutto... ^{io parto...} >^{om.} lascio te... i bambini...

>+(interrompendola con uno scatto) Anche l'ultimo? (*feroce*) Anche l'ultimo pel quale oggi si fa festa e ^{a cui} io vorrei schiacciare ^{il cranio} contro la parete per non avere davanti gli occhi il frutto vivo, scellerato, della mia ignominia? dici d'essere disposta a tutto: sicuro; disposta a tutto! lo eri fin dal giorno che ti balenò nella mente il pensiero di tradirmi come mi hai

³⁰ *Corr. su tre 47.*

tradito, con tanta arte, con tanta astuzia malvagia da ingannarmi per ^più di^ due anni, cumulando menzogne sopra menzogne, iniquità sopra iniquità, dandomi ogni giorno da bere il veleno dei tuoi baci; eri disposta a tutto quando accettavi che colui, l'ufficiale elegante e conquistatore, forse in ogni sua lettera ti scrivesse e incidesse ^in un medaglione^ che il suo amore era 'più forte della morte' e questo era il vostro motto d'amore, la vostra divisa reciproca e quel medaglione che recava # una data... memoranda, avevi l'audacia di portarlo appeso al braccio # sotto i miei occhi, restando al mio fianco, baciando i tuoi figliuoli! disposta a tutto! il tuo amore e il suo vinceva la stessa morte e ora... ora, ^dinanzi^ a me, diventi vile, ^tanto vile da cercare uno scampo perfino nell'abbandono dei figli!!^
Mer. (rapidamente) Scacciami, Guido, scacciami per sempre da questa casa, non ne sono più degna, lo so... vorrei morire... ho paura di morire... io partirò, andrò+
 ^lascio tutto... ^ti sono odiosa, lo vedo, lo so, ma^ son disposta ^a tutto^... partire... a andare^>om.< dove tu vorrai...

Un'idea centrale di questa commedia è l'assurda decisione di Guido: per paura dello *scandalo* che ne conseguirebbe, decide di non reagire, e dunque restare con Mercede sebbene non l'abbia affatto perdonata. In questo esempio è proprio evidente come un vero e proprio tema che l'autore aveva in mente sin dall'abbozzo venga finalmente sviluppato in un piccolo monologo al cospetto della donna, come per spiegarsi meglio, sia con lei che con gli spettatori:

[3]

Gui. ^Disposta a partire, a^ lasciare questa casa,^ lasciar la famiglia!! >+non ne sei più degna ^della tua casa, ma lasciarla^+< ^ma^ >om.< è quello che io non voglio, ^capisci?^ >om.< è lo scandalo che mi fa ^paura^ >pauro terrore<, è la voce pubblica, >+che io non voglio sentirmi ronzare intorno schernendomi, ed è per evitare lo scandalo e anche # ^per non sospettare nemmeno^ i perfidi susurri ^della società^ che io mi getto sul volto questa maschera di vernice e fingo, e fingerò fino all'ultimo ^minuto^ della mia vita. Ho scritto delle commedie e son buon commediante. Se non fosse per evitare lo scandalo e per evitarlo ai miei figliuoli – ai *due* miei figliuoli! – credi tu che a quest'ora non mi sarei tagliato la gola?+<
 ^è il # nome, il mio onore trascinato per le burlate di tutti... questo è quello che non voglio piuttosto sacrifico i figliuoli e^31 mi faccio saltare le cervella. ||sarà una commedia anche questa!|| >om.< e tu ^mi parli^ >domandi< di partire! Lo

³¹ Mer. Senti ... i figliuoli e] *la sez. è scritta in marg. dx su ##* Ma per amor del cielo non facciamo scene... (abbassando la voce) ## non facciamo scandali... tutto, tutto voglio sopportare ma non lo scandalo... sai i nostri patti! Va raggiungi ## Perché venirmi sempre nei piedi? Oramai chiederti perdono, è tardi, *canc. con due tratti trasversali* 47.

so, ¹tu non domanderesti di meglio... infame! infame! Ma per amor del cielo, non facciamo scene... guai se mia madre ci vedesse...¹

»lo so che questo sarebbe il tuo desiderio supremo per... (*Mercede vorrebbe parlare*) no, è inutile, non ti credo! non ti credo! non ti crederei nemmeno se ti vedessi in punto di morte... Finiamola! guai se si accorgono... se mia madre specialmente...«

Due macrovarianti intervengono invece nell'altra scena centrale, dialogata dai soli Cesare e Mercede. Anche in questi casi quella che è solo un'ossatura diventa un dialogo meglio circostanziato, con un'attenzione decisamente maggiore al reale stato d'animo di due amanti che temono di essere scoperti. L'aggiunta della didascalia in cui Mercede controlla i movimenti di Guido ne è un primo sintomo; inoltre la scena guadagna in coerenza rispetto a quella subito precedente, in quanto Mercede fa notare all'amante il parallelo tra la commedia di cui Guido aveva appena parlato e la loro reale vicenda:

[4]

Cesare e Mercede

¹(*controcena: silenzio ecc.*)¹ »(*partito Guido, Cesare ^lo segue^ fin sulla porta di casa per assicurarsi che non torni indietro, poi rapidamente viene verso Mercede e le prende con effusione le due mani*)

+Ces³². Mercede!... (*a bassa voce*)«

Mer. »+(*cercando svincolarsi*) Per carità, Guido Cesare... per carità... egli+« Sa tutto!

Ces. Lui? »+Guido!?

+*Mer.* Non te ne sei accorto dal suo discorso di poco fa? #³³ La sua commedia! e tu ci credevi! ma che commedia! ~~ma che commedia!~~ era lui il commediante che con questo pretesto ^per un bisogno che abbiamo tutti di sfogare^ l'amarezza della sua anima, mi metteva sulla croce sotto i tuoi occhi, # come se provasse un sollievo dal mio supplizio!

Ces. Ma quando ha saputo? come ha saputo?+«

Mer. ¹Sa tutto¹ »om.« da ¹quattro¹ »cinque¹ giorni. *Ces.* Non # so dirti quello che soffro, quello ch'egli mi fa soffrire.

Ancora, nella prima redazione, per raccontare un passaggio importante del suo pregresso dialogo con il marito, Mercede utilizzava tre frasi rapidissime e tra loro sintatticamente scollegate, che vengono poi sostituite da precisi dettagli sull'estate del tradimento e da un racconto più omogeneo, in cui l'insistita paratassi è temperata dall'uso di alcune subordinate:

³² In questa battuta e nella successiva Gui. è erroneamente sostituito a Ces. (48).

³³ Seguono 4 righe cancell. 48.

[5]

Mer. ¹Quale? andare a Roma e non a casa mia? impossibile qualunque pretesto. Mi afferrò... non so nemmeno... forse mi ha anche battuta... volle sapere il nome... non mi diede tempo... che in quel momento fossi morta!

»^a Roma, in piena estate, quando la mia casa era vuota e lui e i miei figli si trovavano tutti qui in campagna? Inventare un pretesto... quale pretesto? e se il pretesto l'avessi trovato e fossi riuscita a giustificarmi, perché non gli avevo scritto di questa gita e dopo non gliene avevo mai parlato?^
Ces. Te l'avevo detto che era stata un'imprudenza.

Mer. ... Insomma... non tentai nemmeno: ## ero schiacciata dall'evidenza... »+Le parole mi morirono sulle labbra+«, chinai il capo... Dio! che terribile momento! Egli... pallido come uno spettro, mi afferrò per le mani... non so dirti quel che è successo... caddi in ginocchio... volle sapere il nome... il nome! il nome! rantolava colla voce strozzata tenendomi colle mani in una morsa di ferro! Ah Cesare! come castiga Dio, come castiga Dio quando si ricorda dei nostri falli!

Nel dialogo tra Guido e sua madre, si inserisce in particolare una risposta di Ortensia che vorrebbe invitare il figlio a fidarsi dell'*affezionata* Mercedes, dei suoi amici e di Marcello: l'autore approfitta di questa occasione per ribadire l'interesse di quest'ultimo per Valentina.

[6]

Gui. ... ¹Scusa, cara¹Oh,¹ mamma: ¹lo capisco, tu lo fai a fin di bene, ma te lo ripeto... ||+in queste faccende+ l'intromissione d'un terzo ottiene l'effetto opposto:|| se si trattasse d'una cosa seria, ## invece di accomodare non faresti che guastare massimamente: per fortuna non siamo nel caso; ebbi un lampo di collera... e il torto fu mio, come ti dissi; tutto per un +secondo o terzo+ bicchierino di cognac che, a ragione, Mercedes voleva impedirmi di bere. Vedi # quanto era futile la causa della lite. Tu parli di brutalità... non mi pare... da qualche tempo, lo confesso, vado soggetto a degli impeti di collera che non mi curo di dominare... ma all'essere brutale come, e perché dovrei esserlo... massime con Mercedes?¹

»*Ort.* Non è la gelosia, spero, quella che ti inaspisce contro Mercedes tua moglie, +sei troppo uomo di mondo e+ Mercedes ti è troppo affezionata perché tu possa accogliere anche l'ombra d'un sospetto: i due ufficiali che # frequentano con qualche assiduità la nostra casa sono tuoi +vecchi+ amici, tu stesso li hai condotti e uno di essi, +Marcello,+ oramai è inutile volerlo dissimulare, viene per Valentina: # in quanto all'altro...

Gui. (*interrompendo*) Ma per ^carità^ #, nemmeno supporle certe cose! Io, io sospettare dell'amicizia di Sebastiano o dubitare # di Mercedes!? Vedi dove si giunge quando, anche a fin di bene, si vuol dare importanza ## al diverbio più stupido e inconcludente che possa avvenire tra marito e moglie. Vuoi che te lo dica? il torto fu mio, tutto mio: ebbi un lampo di collera per un secondo o terzo bicchierino di cognac che a ragione Mercedes voleva impedirmi di bere. Fossero tutti come il nostro, gli alterchi coniugali!

Ort. (^dopo averlo fissato un momento siede^ al tavolino dove si trova la veste da lavoro e<

Ort. >om.< [(prende un paio di] >prese le forbici [che si trovano sul tavolo nel panierino di lavoro e] >om.< comincia a scucire una piega della veste bianca che ha [in mano] >fra le mani.<)>+Fossero tutti # come il vostro? +Basta,+ tu sai che se ho creduto mio dovere di farti una ^leggera osservazione^, non fu certo per mischiarmi in cose che non mi riguardano+<

Altro momento importante per Zena è quello in cui Guido racconta a Cesare della sua commedia immaginaria, che in realtà è uno specchio della sua vita, in cui gli tocca recitare con una maschera di indifferenza, trattenendo dentro di sé rabbia e amarezza. Anche in questo caso pare che si passi dall'abbozzo al testo: introducendo la sua commedia, Guido la iscrive nel 'genere' della *tragedia dell'anima*, e mentre nella prima redazione la bolla velocemente come un'opera in cui vengono affrontate la falsità e la perfidia umane, con il passaggio alla nuova stesura tutto diviene ben chiarito e caratterizzato, con certa insistenza sulla finzione e sul concetto di decoro. Alla fine del passo viene inserita una interessante didascalia sulla nervosa reazione di Guido, con la funzione di spiegare, ancor prima della scena rivelatrice, cosa si nasconde dietro alla 'nuova commedia':

[7]

Gui. >+(proseguendo, man mano si accalora)+< Sai cos'è la tragedia dell'anima? Tu pure >+hai vissuto,+< conosci il cuore umano e le perfidie umane... hai vissuto troppo addentro alle vicissitudini [per ignorarle] >canc.< e hai conosciuto troppa gente...

>+per ignorare quanto sia atroce quello spasimo che nella vita ordinaria il più delle volte bisogna nascondere sotto una vernice ipocrita di brio e di disinvoltura... e bisogna nascondere perché il mondo invece di compatirvi vi riderebbe sulla faccia spietatamente. # Questa che voglio trattare, è ^una delle forme più comuni nella vita eppure una delle meno conosciute: lasciamo andare gli ipocriti della divozione, della ricchezza e del patriottismo, non val più la pena il benpensare, sono quelli che hanno un segreto nell'anima, un segreto d'ambizione ribelle, di sventura irreparabile, di tradimento, un segreto insomma^ ##### e debbono fingere, fingere, fingere per non compromettere il # così detto decoro +e soffrono l'agonia+ e non hanno neppure la risorsa d'uccidersi perché # il loro suicidio sarebbe la rivelazione di ciò che a qualunque costo vogliono nascondere oppure perché hanno ancora la viltà di credere a una vita futura, quelli, mio caro, sono ipocriti che meritano d'essere ##### studiati anche # nel romanzo o nella scena e non per essere esposti al flagello e alla berlina... tutt'altro! (nervosamente si asciuga # col fazzoletto il sudore della fronte e delle mani e fa qualche passo agitato. Mercedes gli si avvicina come per calmarlo).+<

Infine, si noti come Zena nella seconda redazione faccia aggiungere a Guido molti dettagli sulla sua commedia, in particolare inserendo le preoccupazioni e i sentimenti del protagonista: il personaggio sta infatti svelando a Cesare, più o meno consapevolmente, l'intero fluire dei suoi stessi pensieri, con il risultato che i due livelli della cornice (la vita reale e la commedia) si mischiano senza soluzione di continuità:

[8]

«ma costui non vi è più lì, è partito per l'America o l'Australia o qualunque altro paese... ha il dubbio atroce» in America... in Australia... dove meglio ti piace, in un paese lontanissimo, e c'è questo da aggiungere, che ricapitolate le sue memorie, fatti e rifatti i suoi computi, il marito, che prima nella sua cecità grottesca, ^nella sua fiducia piramidale non aveva pensato al lunario^, acquista la certezza matematica che l'ultimo] »+(*correggendosi*) ossia l'unico+«figliuolo non sia suo... ecco la tragedia! La moglie ha confessato... l'amante non può provocarlo, non può ucciderlo»*om.c...*

»+*Ces.* Ho capito. O ultimo o unico, la morale purtroppo è sempre quella. *Ebbene?* E il seguito?

Gui. (*dopo una pausa*) # ^Il seguito! Ecco il punto!^ questo pover uomo, marito ridicolo e padre putativo, dimmelo tu, quando avrà scacciato di casa la moglie col bambino, cosa avrà ottenuto? nient'altro che la propalazione scandalosa del suo segreto, senza il magro conforto di uccidere l'amante e poi farsi assolvere dalla Corte d'Assise dopo un processo clamoroso, perché, come ti dissi, l'amante è lontano parecchie migliaia di miglia al di là dei mari. Ecco la tragedia di quest'anima ferita a morte, che si ribella egualmente all'idea del perdono e a quella dello scandalo, e agonizzante non sa trovare una via d'uscita! Uno studio psicologico, come vedi, l'analisi atroce d'un combattimento intimo... ## Lo capisco, le solite variazioni sull'eterno tema... (*vedendo Vittorina che gli si è accostata con un telegramma in mano*) Cosa c'è?

Scena VIII

Vittorina e detti

Vitt. Un espresso ha portato questo telegramma pel signor Giacomo Scozia.

Gui. Dammelo. (*leggendo la soprascritta*) Giacomo Scozia... glielo porto io subito: vai pure. (*Vittorina parte. A Cesare*) doveva aspettarlo # con impazienza questo telegramma se #, partendo ieri sera da Roma con te e ignorando di spingersi fin qui, # si è dato la briga di avvisare man mano i vari uffici telegrafici e farlo seguire da Roma a Pisa, da Pisa a Spezia, da Spezia con espresso a Porto Venere in casa mia.

Ces. Fa sempre così un giornalista che sa il suo conto... ^massime^ quando non aspetta nessun telegramma: è la scaletta della 'réclame'.

Gui. Vado a portarglielo. Del resto, ## non parliamone più: vedo che la mia commedia 'in fieri' non ti piace... dopo tutto, può anche darsi che non piaccia neppure a me... e neppure a mia moglie. (*entra in casa dal fondo*)+

^*Ces.* Mio caro, ti consiglio di non farne niente... roba vecchia

Gui. Non capisci che appunto la novità della situazione consiste nel fatto dell'assenza dell'amante? Vuoi che il marito, per vendicare il suo onore macchiato, vada a cercarlo laggiù, in America? dunque? dunque l'inferno nell'anima, il rimorso l'inferno in casa.

Ces. Tema sfruttato...

Gui. (continuando) Dunque, vendetta o risarcimento, niente, almeno per ora: cacciar via la moglie, no, tanto pei figli, quanto per evitare lo scandalo: uccidersi... sempre i figli! Caro, dammi tu lo scioglimento: pensaci un poco, e dimmi tu cosa ne debbo fare del mio protagonista, e quale soluzione nuova sarebbe possibile. Pensaci. Ti lascio un minuto con mia moglie: vado.¹ ›om.‹

Passando alle microvarianti, molte intervengono per modificare leggermente le didascalie, tanto con l'aggiunta di dettagli quanto con qualche scelta stilistica. Come pure si era visto ne *L'ombra*, tali sostituzioni di parola nelle didascalie mostrano come l'opera fosse scritta anche per essere letta, oltre che messa in scena:

(entra ^{dal fondo} ›om.‹ Franz con una pesca in mano; vedendo la zuccheriera corre a ^{scoperchiarla per} ^{pigliarsi dello[^]} ›prendersi un pezzo di‹ zucchero: Vittorina lo vede e cerca impedirglielo)

(toccando anche lei la ^{stoffa} ›veste‹)

(# curvandosi per aggiustare a # Valentina il gran nastro ›+di seta rossa+‹ che le fa cintura sulla veste bianca)

(abbassando la voce ^{un pochino} ›per non farsi sentire da Valentina‹)

(irritato)›(con scoppio d'ira)‹

Ortensia comparisce con una ^{gran} ›lunga‹ veste bianca da battesimo ^{nelle} ›tra le‹ mani

Nelle varianti che occorrono nelle battute dei personaggi, non di rado si assiste all'inserimento di brevi periodi che aiutano lo spettatore a meglio comprendere alcuni antefatti o a spiegarsi meglio il senso di alcune affermazioni:

¹Ha voluto›Non dico... ma perché ritardare il battesimo di quasi tre mesi, ^{ci} ha fatto venire in campagna prima del tempo...›¹ e pretendere che si faccia qui in campagna e non a Roma!‹

sa anche ›+la maniera di+‹ farsi obbedire... ^{le} mi pare che voi non possiate lamentarvene.¹ ›massime da voi, che vi ha caricato di spilloni e di orecchini, da metter sù bottega d'orefice.‹

Hai finito? la balia aspetta ›+per vestire il piccino+‹; non abbiamo tempo da perdere.

per un'intervista + 'à sensation'+ ›+coll'ammiraglio della flotta inglese, intervista+‹ che vedrete posdomani pubblicata nel 'Contemporaneo'

Questo accorgimento era stato già notato anche per le macrovarianti, e sulla stessa lunghezza d'onda si inseriscono alcune aggiunte che tendono ad arricchire di dettagli dei dialoghi altrimenti troppo schematici. Sembrerebbe, questa, una scelta tesa a cercare un maggiore realismo, e lo confermano le frequenti aggiunte di motti, modi di dire e espressioni idiomatiche:

Cara mamma, ›+non credere # a qualche scena drammatica. E poi,‹ scusa se te lo dico, nelle piccole questioni tra marito e moglie non conviene mai che una terza persona ci si mischi

[## non sono ^che piccole^ scenette ^di famiglia^ ## da pigliarsi in ridere.]›una scenetta coniugale di tanto in tanto è come la mostarda di senape: rompe la monotonia dell'eterno lessico quotidiano.‹

Si segnala infine una curiosa cassatura: se prima Zena insisteva molto sulla religiosità quasi macchiettistica di Ortensia, comincia ad attuarsi un leggero cambiamento che sarà confermato con le correzioni al manoscritto in questione e con il passaggio alla stesura finale. Una prima avvisaglia di questa scelta è l'eliminazione di *da Dio ebbi la grazia*:

dunque, poiché [+da+ Dio ^ebbi la^ grazia che]›om.‹ le mie previsioni non si [avverasero]›avverarono‹...

3.2.1 *Correzioni al 48*

Sull'analisi delle correzioni d'autore alla seconda redazione pesa la frequente illeggibilità delle porzioni di testo depennate con un tratto orizzontale ondulato. In particolare, le lunghe cancellature che costellano l'intero documento impediscono di leggere ciò che Zena aveva scritto nella seconda parte dell'opera, cioè quella non trasmessa dall'incompiuto ms. 47. Subito spicca, tra quelle presenti nella prima parte, una lunga cancellatura che insiste sul cambiamento del carattere di Ortensia, ora meno legata ad una religiosità bigotta. Mentre gli uomini parlano delle nuove commedie di Guido, sua madre interveniva infatti per scagliare una reprimenda morale contro l'inutilità del teatro sulla scorta del *suo catechismo*. La battuta è nettamente accorciata con una lunga cancellatura:

Io non ho visto e non ho letto né il 'Buon ladrone' né i 'Parassiti' né tutto il resto; saranno opere stupende, sublimi, ma io ragiono da povera vecchia attaccata al suo catechismo: commedie! quale scopo hanno? convertono, migliorano qualcheduno? o piuttosto... insomma, quando si ha del talento, e lui ne ha del talento... (*a Guido*) ne

hai, ne hai anche troppo e non te lo meriti – quando si ha del talento, a me sembra perlomeno sciupato nel fabbricare di coteste[^] bolle di sapone che riflettono un istante un raggio di luce elettrica... bravo, bravo... applausi... articoli su pei giornali... scop-piano e felicissima notte. Che cosa rimane?] *canc.* 48.

Altra lunga sezione eliminata è la digressione di Guido in una battuta immediatamente successiva: per coerenza rispetto alla cancellatura appena operata, viene cancellata anche la diretta risposta alle *teorie* di Ortensia; inoltre sono cassate le idee del protagonista sull'attività di commediografo e sulle commedie in generale, probabilmente per centrare l'attenzione dello spettatore sulla vicenda vera e propria e non su una fumosa (come in questo caso) questione metaletteraria:

scrivo delle commedie perché ai trattati di 'Meccanica razionale' o ai 'futuri orizzonti della civilizzazione' c'è degli altri che ci pensano e lo scrivere delle commedie è un ozio mascherato che qualche cosa – poco – che qualche cosa rende, ecco, tutto. Ho avuto fortuna più di tanti altri che forse avevano o hanno più talento di me, e questo dimostra – contrariamente alle tue teorie, mamma – che anche dalle commedie qualche cosa rimane... se non per la gloria avvenire almeno per l'appetito presente. Del resto avete ragione: bisogna che io mi metta a lavorare sul serio:] *canc.* 48.

Le restanti correzioni, come già visto per quelle al ms. 47, non sembrano rispondere a un preciso disegno di rivisitazione dell'opera, ma vanno in molteplici direzioni. Anche in questo caso il brevissimo lasso di tempo che intercorre tra la stesura e le correzioni impediscono all'autore una vera e propria riflessione sull'opera che possa portarlo a una chiara idea che guidi l'intero movimento variantistico. L'autore continua, ad ogni modo, ad inserire progressivamente espressioni idiomatiche, che in questo specifico caso hanno il compito di enfatizzare la rabbia di Guido nei confronti della moglie adultera. Ciò contribuisce a polarizzare il comportamento del suo personaggio: sempre più crudele nei dialoghi privati con Mercede, sempre più disteso e solare davanti a tutti (cosa che si amplificherà nella terza redazione):

e dimenticavi [^]ti mettevi sotto i piedi[^] i tuoi doveri, dimenticavi i tuoi figli, ti buttavi dietro le spalle # [^]la tua reputazione e l'onore[^] di tuo marito?

Anche quella che può apparire una variazione tesa ad evitare una banale ripetizione (*martirizzarmi-martirio*) sembra navigare nella stessa direzione. Serve in realtà ad aggiungere una breve frase (*pensa al mio martirio*) alla fine della battuta di Mercede, così che Guido possa riprendere le sue stesse parole ritorcendole contro la donna quasi in una feroce parodia:

da cinque giorni non fai che ~~martirizzarmi~~^{torturarmi}... lo so, non lo merito il tuo perdono, ma almeno la tua compassione!.. +pensa al mio martirio!+
Gui. ... E il mio... il mio martirio, non lo conti, niente, tu?

Può essere utile segnalare che questo strato correttorio apporta la modifica di dettagli almeno apparentemente secondari. Cambiano infatti due titoli: uno dei giornali nominati, *La coccarda*, si trasforma in *La staffetta*, e una delle commedie di Guido, *Il buon ladrone*, diventa *La caccia alla volpe*: quest'ultimo è in realtà un caso estremamente curioso, se non interessante, in quanto *Il buon ladrone* è anche il titolo di una commedia di cui Zena scriverà solo un abbozzo incompiuto testimoniato dal ms. 31. Forse nessuno conosceva il nome di questo lavoro presumibilmente mai cominciato, e tanto più sorprende la necessità di cambiare un titolo non riconoscibile con uno noto (se si riferiva alla *Caccia alla volpe* di Pittara del 1885; ma il titolo sarà ripreso anche da Verga nel 1901). Altri nuovi dettagli aggiunti con questo strato di correzioni riguardano l'Africa, ben conosciuta dai personaggi e ovviamente da Zena, che ne richiama ossessivamente particolari anche minuziosi in molte delle sue opere (su tutte, la raccolta *Le pellegrine* uscita solo due anni dopo). Il piacere per lo sfoggio di questa particolare erudizione geografica ed etnografica va attribuito a Zena stesso, e solo in parte a Cesare, Guido e Giacomo: lo si capisce quando, in terza redazione, l'autore fa un passo indietro ed elimina molti di questi stessi dettagli, sentendoli evidentemente superflui e dannosi rispetto alla coerenza della vicenda raccontata:

^basti dire che in Adua le vergini abissine per lui si graffiavano a sangue e se non scappava, Mangascià finiva per elevarlo al grado di Barambaras[#]fuori burla: un portento come viaggiatore e come corrispondente di giornali.

+È capitano:+ siamo andati insieme a Keren passando per la valle del Lepkà, ^poi ad Agordàt, vivendo quasi un mese come fratelli: è forse il più caro dei miei amici d'Africa. Prima comandava una compagnia d'indigeni, poi passò a disposizione del governatore.

I dialoghi vengono ancora arricchiti di particolari che permettono di scavare un po' più a fondo nella psicologia dei personaggi: Guido ironizza sulle preoccupazioni della madre, Mercedes spiega a Cesare alcune dinamiche dei giorni in cui fu scoperta (rendendo l'intera vicenda più credibile), si accentuano poi l'ira del marito tradito da Cesare e la sua ennesima "recita" davanti a tutti gli altri:

Cari figliuoli, fatemi il piacere di non abbaruffarvi tra di voi altri specie quando con voi ci sono io pure a passar l'estate in campagna, ché # ^così guastereste la digestione!

^a Roma, in piena estate, quando la mia casa era vuota e lui e i miei figli si trovavano tutti qui in campagna? Inventare un pretesto... quale pretesto? e se il pretesto l'avessi trovato e fossi riuscita a giustificarmi, perché non gli avevo scritto di questa gita e dopo non gliene avevo mai parlato?^

Hanno fatto bene, hai ragione tu... hanno fatto bene... e non c'è scandalo che tenga... me ne rido dello scandalo... Ah! Tu hai +ingannato la mia fede, hai+ avvelenato per sempre la mia vita, e io ti pianto un coltello nella gola!

Ecco come vorrei che l'attore giovine mi facesse questa scena... così dovrebbe farla... ma non so se riuscirò a fargliela capire come l'intendo io... Ho sbagliato carriera, sarei stato un discreto attore... ~~resta la mia vocazione~~ ^non ho seguito la mia vocazione.^

Si noti come nell'ultimo caso una semplice variazione del tempo verbale rechi un significato profondo: sorpreso dagli altri presenti ad aggredire Cesare, Guido si ricompone e finge di star solo recitando, parlando delle sue vecchie speranze di diventare un attore. Dicendo, però, *resta la mia vocazione*, potrebbe lasciare intendere a tutti che la sua stessa vita è un teatro, a rischio di smascherare la propria ipocrisia; mentre, dire *non ho seguito la mia vocazione*, come dichiarando di non essere ormai in grado di recitare, allontana da sé qualsiasi tipo di sospetto.

3.3 Varianti del ms. 49; movimento variantistico

Nell'ultima fase di lavoro, Zena commissiona a un calligrafo il compito di ricopiare in bella la sua commedia, per preparare quello che con buone probabilità sarebbe stato il copione vero e proprio. Il sistema tondo-corsivo del ms. 49 riprende quello utilizzato da Zena nel 48, eppure non parrebbe che sia quest'ultimo l'antigrafo che il copista aveva davanti. Infatti, leggendo l'idiografo ci si rende presto conto che qualcosa è cambiato ancora, e non poche sono le varianti rispetto alla seconda redazione. Si deve dunque immaginare che il copista, che non poteva liberamente intervenire sul testo, avesse davanti una copia di lavoro intermedia su cui Zena doveva aver integrato le correzioni accumulate nel 48 e, nell'atto di una copia d'autore piuttosto interventista, aveva apportato quelle varianti che appaiono in pulito nel 49 e che ora si analizzano.

Innanzitutto si rileva una folta presenza di interventi volti ad evitare fastidiose ripetizioni, indice del fatto che una terza redazione occorre all'autore per migliorare la fluidità dei dialoghi e correggere, talora, la sintassi e lo stile delle didascalie:

toccando la stoffa come per assaggiare la stoffa
veste 47] stoffa 48 > veste 49.

- Balia* In coscienza, no: finora con me tutti quanti hanno fatto le cose bene, il padrone, la signora, la vecchia...
- Vitt.* [...] se non fa lei le cose bene, chi dovrebbe farle?
con me tutti quanti hanno fatto le cose bene 47, 48] non posso lamentarmi, tutti hanno fatto il loro dovere 49.
- Gia.* [...] Signora Mercede, il nostro compare non ardisce presentarle il regalo di prammatica... gli faccia coraggio, è tanto timido...
[...] *dopo un momento di esitazione presenta l'astuccio a Mercede*
presentarle 48] offrirle 49.

Rispetto alle precedenti campagne di correzione, in questo caso non sono molti i dettagli aggiunti alla vicenda, che si infittiscono solo quando si tratta di spiegare alcuni antefatti, approfittandone anche per colorare il carattere pettegolo delle cameriere:

quando è nato il bambino non era ancora guarita dall'influenza... ma la ragione vera è questa: perché sperava che qui a Porto Venere, l'americana, la madre della signora, non sarebbe venuta, come difatti non venne; non può né vederla né soffrirla, e il matrimonio di suo figlio ci son voluti tutti i santi del Paradiso per farglielo approvare; malignità, niente altro che malignità, perché la signora...] *agg. in* 49.

Altre aggiunte importanti occorrono invece per rendere più credibili e forse tangibili alcuni passaggi importanti della vicenda, come il momento in cui il tradimento viene scoperto, raccontato da Mercede a Cesare:

Una lettera che io scriveva a mia madre... pensa cosa poteva esserci di compromettente! La lasciai un minuto sul tavolino, un minuto, ti dico, interrotta da Franz e da Lili che si abbaruffavano... lui entrò casualmente... forse per cercare qualche libro... chi lo sa? insomma, lesse la lettera! Dicevo a mia madre che venendo a trovarci qui in campagna, mi avvisasse del giorno preciso dell'arrivo, perché non le succedesse come l'anno passato che era giunta a Recoaro proprio quando improvvisamente avevo dovuto andare a Roma per alcuni giorni. Sai bene: l'anno passato, nel mese d'Agosto, quando volli] *agg. in* 49.

La vera marca di questo strato correttorio, tuttavia, è costituita dai numerosi ed ampi tagli. Alcuni riguardano le digressioni metaletterarie sulla commedia, in questo caso già abbastanza accorciate nelle correzioni alla seconda redazione:

[1]³⁴

quello spasimo che nella vita ordinaria il più delle volte bisogna nascondere sotto una vernice ipocrita di brio e di disinvoltura... e bisogna nascondere perché il mondo invece di compatirvi vi riderebbe sulla faccia spietatamente. # Questa che voglio

³⁴ Nei passi che seguono, si è ricorso al ms. 47 come testo base, in apice sono riportate le modifiche del 48. Sotto ogni brano, sulla destra, si riporta un apparato con la lezione sostitutiva del 49.

trattare, è ^una delle forme più comuni nella vita eppure una delle meno conosciute: lasciamo andare gli ipocriti della divozione, della ricchezza e del patriottismo, non val più la pena il benpensare, sono quelli che hanno un segreto nell'anima, un segreto d'ambizione ribelle, di sventura] *om. e sostituito da*

lo spasimo di chi, per esempio, nasconde nell'anima un segreto di sventura 49.

[2]

Seb. ||(a Guido) Senti?|| Glielo dica lei, ¹a suo figlio¹ ›om.‹, signora Ortensia; ¹ma che diavolo! da un mese e più non si trova qui in campagna... (*volgendosi a Marcello*) l'hai mai visto lavorare, tu? Marcello, l'hai mai visto lavorare? ¹›provi a farti obbedire da questo fannullone.‹

¹*Mar.* Io no, mai.

Seb. Nemmeno io e # da Spezia veniamo qui, si può dire, tutti i giorni. Provi lei, signora Ortensia, a farti obbedire.¹ ›om.‹

Ort. Se fossi certa di potermi fare obbedire comincierei dal proibirgli di scrivere di questa roba da chiodi... ¹(*movimento di Marcello e di Sebastiano*) ›om.‹ moralmente parlando. ¹Io non ho visto e non ho letto né il 'Buon ladrone' né i 'Parassiti' né tutto il resto; # saranno ^opere^ stupende, sublimi, ma io ragiono da vecchia povera vecchia ^attaccata^ al suo catechismo: ||+commedie!+ quale scopo hanno? convertono, migliorano qualcheduno? o piuttosto... insomma,|| quando si ha del talento, e lui ne ha del talento... (*a Guido*) ne hai, # ne hai anche troppo e non te lo meriti – quando si ha del talento, a me sembra ^perlomeno^ sciupato ^nel fabbricare di coteste^ bolle di sapone che riflettono un istante un raggio di ^luce elettrica...^ ## bravo, bravo... applausi... articoli # su pei giornali... scoppiano e felicissima notte. Che cosa rimane?¹ ›canc.‹

(*Marcello e Sebastiano con qualche ah! eh! oh! protestano contro le parole della signora Ortensia*) ›+Seb. E Shakespeare? e Dumas? e Ibsen?+‹

Gui. (*ironico*) Dice bene mia madre: ¹bolle di sapone, scoppiano e felicissima notte. Che cosa rimane?¹ ›roba da chiodi^ è necessario che io mi ¹metta al sodo^, ^sistemi addirittura^, anzi oggi appena arriva, ¹ne parlo a Santaspina^ ›Santaspina, gliene parlo‹ perché mi ›aiuti a entrare nella politica o nel professorato, mi+ ^diriga^ # ¹nella nuova ^strada^ che ho da prendere^ ›om.‹ ^e mi consigli come^ mi ha diretto e consigliato e ¹grandemente^ ›om.‹ aiutato, lo proclamo ad alta voce, all'epoca delle mie prime armi letterarie. # Lasciando gli scherzi, sapete la verità vera? ¹scrivo delle commedie perché ai trattati di 'Meccanica razionale' o ai 'futuri orizzonti della +civilizzazione+' c'è degli altri che ci pensano e lo scrivere delle commedie è un ozio mascherato che qualche cosa – poco – che qualche cosa rende, ecco, tutto. Ho avuto fortuna più di tanti altri che forse avevano o hanno più talento di me, e questo dimostra – contrariamente alle tue teorie, mamma – che anche dalle commedie qualche cosa rimane... se non per la gloria avvenire almeno per l'appetito presente. Del resto avete ragione: bisogna che io mi metta a lavorare sul serio:¹ ›canc.‹ il tempo vola, 'ruit hora', ¹non è vero?¹ ›om.‹ e qui nella pace, nella tranquillità della campagna, in furia al mare, in questi luoghi] *om. e sostituito da*

Ort. Non c'è pericolo ch'egli ci guasti colla lettura dei suoi lavori. Sta pur tranquillo, non ci guasti. Ad ogni modo l'ispirazione non dovrebbe mancargli in questi luoghi incantevoli, nella pace della campagna, in faccia al mare...

Gui. Sicuro, in questi luoghi pittoreschi, 49.

La cassatura forse più ampia è quella che riguarda la scena del dialogo tra Ortensia e suo figlio, quando la donna rimane turbata per l'asprezza con cui l'aveva visto parlare con sua moglie. Il sostanzioso taglio elimina l'insistenza e l'indiscrezione di Ortensia, come anche il suo originario scetticismo nei confronti di un'*americana piovuta dal Messico*; di conseguenza cade anche la risposta di Guido e la sua giustificazione:

[3]

Ort. >om.< ¹(*prende paio di*) ²*prese le forbici* ³*che si trovano sul tavolo nel panierino di lavoro* ⁴*>om.<* ⁵*comincia a scucire una piega della veste bianca che ha* ⁶*(in mano fra le mani)* ⁷*>+Fossero tutti # come il vostro? +Basta,+ tu sai che se ho creduto mio dovere di farti una* ⁸*^leggera osservazione^, non fu certo per mischiarmi in cose che non mi riguardano,+* ⁹*Tu >om.<* ¹⁰*sai # se ti voglio bene e se sono affezionata anche a* ¹¹*(tua moglie...)* ¹²*Mercede che considero come +un'altra+ mia figlia;* ¹³*un tempo fui contraria al vostro matrimonio, ^temevo^ ## che un'americana, ^piovuta^ dal Messico, ^e rimasta orfana a Roma, educata >+^fra noi, ma^+ con* ¹⁴*(tutt'altro sistema)* ¹⁵*>un sistema troppo diverso<* ¹⁶*dal nostro^* ¹⁷*## nella nostra famiglia fosse una stonatura ||mi ^sembrava^ quasi di prevedere||* ¹⁸*^che tu prima o dopo avresti^ avuto a pentirtene,)* ¹⁹*non fosse ## la compagna che ti avrebbe reso felice... e che presto o tardi avresti dovuto pentirti della tua passione,^ fortunatamente non fu così e tutto andò per il meglio... dunque, poiché* ²⁰*(+da+ Dio ^ebbi la^ grazia che* ²¹*>om.<* ²²*le mie previsioni non si* ²³*^avverassero^)* ²⁴*avverarono...*

Gui. ²⁵*(interrompendola seccato, ma ostentando del brio)* ²⁶*Cari figliuoli, fatemi il piacere di non ## abbaruffarvi tra di voi)+altri+^ specie^ quando con voi ci sono io pure a passar l'estate in campagna, ché* ²⁷*||le vostre liti mi urtano i nervi e mi guastano^,^così guastereste^ la digestione!|| #... ecco, # mamma: la morale* ²⁸*>+della tua predica+^ è questa, e dici benissimo e ti dò la mia parola che baruffe* ²⁹*(tra marito e moglie)* ³⁰*>om.<* ³¹*in questa casa non avrai mai da # deplorarne... dico vere baruffe, perché le nostre, (come)* ³²*>om.<* ³³*(quella d'un momento fa)* ³⁴*>canc.<* ³⁵*## non sono ^che piccole^ scenette ^di famiglia^ ## da pigliarsi in ridere.)* ³⁶*una scenetta coniugale di tanto in tanto è come la mostarda di senape: rompe la monotonia dell'eterno lessico quotidiano.<* ³⁷*Lasciati abbracciare]* ³⁸*om. e sostituito da*

Ecco il gran litigio! fossero tutti come i nostri! sei contenta? Abbracciami 49.

Si era già visto come nelle correzioni del 48 il personaggio di Ortensia perdeva alcune caratteristiche quasi da *macchietta* (così Zena l'aveva prevista nel suo abbozzo del ms. 35): in particolare, cadono le ultime scorie della fervorosa religiosità della

donna, che da un lato la portava a vantarsi delle sue conoscenze dei *termini ecclesiastici*, dall'altro a respingere le commedie di Guido, giudicate immorali:

[4]

Si dice catecumeno; ## di commedie non me ne intendo ma in quanto a termini ecclesiastici, loro signori [mi diano pure] possono darmi liberamente carta bianca, cominciando dal mio signor figlio

om. 49.

[5]

Ort. Se fossi certa di potermi fare obbedire comincierei dal proibirgli di scrivere di questa roba da chiodi...

om. 49.

Sono due, però, le direzioni più evidenti che Zena insegue con il nuovo strato di varianti, cioè l'insistenza su un tema importante (l'ipocrisia, di Guido su tutti) e la cassatura di toponimi e antroponimi africani. Per quanto riguarda il primo punto, il sistema adottato da Zena è quello per contrasto: Guido è feroce quando si trova solo con la moglie, ma inerte in pubblico. Una corposa quantità di varianti contribuisce a rendere Guido, una volta di più, spietato nel dialogo con Mercedes. L'arma prescelta dal protagonista a tale scopo è l'ironia, con la quale sublima sarcasticamente il fascino dell'amante e la relazione tra i due (che diviene *il vostro amore*):

[l'ufficiale elegante e conquistatore, forse in ogni sua lettera ti scrivesse] irresistibile 49.

il tuo amore e il suo 48] il vostro amore 49.

Allo stesso tempo, l'uomo non dimentica che i motivi della sua amarezza devono restare assolutamente tra le mura di quella stanza, e compare perciò un'eloquente didascalia:

(N.B. Questa scena dev'essere recitata rapidamente e sempre a bassa voce, circospetta pel timore che qualcuno sopraggiunga) 49.

Al contrario, in tutte le altre scene Guido si tiene dentro la sua rabbia, e rispetto alle due redazioni precedenti vi riesce molto meglio, nascondendo qualsiasi sintomo del suo malessere. Mentre nelle prime stesure, anzi, il personaggio sembrava essere combattuto tra la paura dello *scandalo* e la voglia di sbugiardare la moglie davanti a tutti, la tensione ora sparisce a favore di una decisione già presa, cioè quella, suggerita dal terrore del giudizio della società, della finzione a tutti i costi. Ecco che, allora, il

momento di massima tensione, in cui Guido sta per tradirsi con il suo nervosismo, viene eliminato:

[6]

»+oppure perché hanno ancora la viltà di credere a una vita futura, quelli, mio caro, sono ipocriti che meritano d'essere ##### studiati anche # nel romanzo o nella scena e non per essere esposti al flagello e alla berlina... tutt'altro! (*nervosamente si asciuga # col fazzoletto il sudore della fronte e delle mani e fa qualche passo agitato. Mercedes gli si avvicina come per calmarlo*).

Ces. (Dopo un momento di silenzio) ... Guido...

Gui. (*ricomponendosi subito e ripigliando il suo fare disinvolto*)+«[ecco]»Dunque, la mia situazione madre »+della mia commedia+«è questa: un marito scopre un giorno che la moglie l'ha lungamente tradito... ||(*tirata di Guido. Cesare lo guarda e quasi comprende. Momento d'aspetto e di trepidazione in tutti. Ad un tratto Guido dice: la situazione è questa*) om. e sostituito da

Ces. Capisco: una forma d'ipocrisia come un'altra.

Gui. Verissimo. Figurati, per dirne una, che la situazione madre sia questa: 49.

Il terrore dello *scandalo* che immobilizza il personaggio non si limita, naturalmente, solo al pericolo che la notizia arrivi alla sua famiglia (la madre che aveva sconsigliato il matrimonio, i figli) o ai suoi amici, ma riguarda soprattutto *la voce pubblica*, come ammette lui stesso. Un'interessante aggiunta svela come la *gente curiosa* (che potrebbe sospettare qualcosa) sia per Guido motivo d'angoscia:

Si sono avviati alla chiesa: non esiste nessun canone che pel battesimo richieda la presenza del padre e capirai benissimo che preferisco non incomodarmi, *massime con tutta quella gente curiosa che ingombra la piazza* [*la sez. in corsivo agg. in 49*].

Questa sua fobia non è ignota a Cesare, l'amico che lo conosce bene e che lo ha tradito: quest'ultimo è infatti sicuro che tra la sete di vendetta e il timore per il giudizio di un 'pubblico' Guido soddisferà sempre il secondo; e infatti, quando gli mostra di averlo ormai smascherato, istintivamente Cesare cerca di difendersi *accennandogli la comitiva che da un momento all'altro li può sorprendere*. In effetti la scommessa, per così dire, poco dopo si rivelerà vinta:

[7]

sarebbe la ^rovina dei suoi figli – gli darò dei figli –^ ... uccidere la moglie? uccidere l'amante? ucciderli tutti due? sì, uno scandalo enorme, il fatto del giorno in bocca a tutta l'Italia, il disonore perpetuo e palese! il disonore perpetuo! +(avanzandosi a poco a poco)+ (*spezza il ventaglio ^istintivamente^*. Breve pausa) om. e sostituito da

sarebbe la rovina immediata, irreparabile dei suoi figli... lo domando a te: cosa deve fare quest'uomo tradito nell'amore e nell'amicizia, che sor-

prende sua moglie bugiarda perfino nella confessione quando in ginocchio gli domanda perdono piangendo come una Maddalena, quest'uomo che riconosce il ladro nell'amico che accoglie a braccia aperte sotto il suo tetto? (*d'un moto subitaneo spezza il ventaglio; Cesare fa un gesto come per calmarlo, accennandogli la comitiva che da un momento all'altro li può sorprendere*) 49.

Sorpreso dalla *comitiva*, Guido si ricompone ancora una volta e, come nulla fosse accaduto, brinda a tutti i suoi amici, coprendo quella *lealtà* menzionata in seconda redazione che, fuori luogo e non pertinente agli avvenimenti (almeno a quelli noti a tutti i personaggi), poteva suonare come una velata e ironica accusa. Zena se ne rende conto e, in linea con un personaggio che, ridisegnato, dimostra un maggior controllo di tutte le sue emozioni, elimina anche questo minimo dettaglio:

^alla lealtà^ dei miei amici 48] ai miei buoni amici, a tutti i miei amici! 49.

Il giudizio di Zena su Guido, come si può immaginare a partire da queste modifiche, è sempre più negativo, ma l'autore non risparmia neanche Cesare e Mercede, che di Guido sono quasi degli alter-ego: tutti e tre i personaggi minacciano di abbandonare una vita piena di ipocrisia per rivelarsi per ciò che sono realmente, ma alla fine nessuno dei tre ci riesce: Guido aveva minacciato di uccidere Cesare (*me ne rido dello scandalo*) ma poi era tornato sui suoi passi; Cesare promette mari e monti all'amante,

io non lo temo! cosa m'importa la gente? quando avrò mormorato per una settimana o due, ci lascerà in pace per mormorare d'altri disgraziati, è il suo mestiere – e tu, se non altro, non avrai a subire minuto per minuto il tormento d'una vendetta... logica, sì, lo capisco, ineluttabile... ma altrettanto brutale!] *agg. in* 49.

ma tutto quel che riesce a fare è indicare a Guido la *comitiva* pregandolo implicitamente di non creare scandali, e anche Mercede, che minacciava il marito di abbandonare il tetto coniugale, alla fine non ne ha il coraggio e continua anche lei a fingere davanti a tutti e a trattare Cesare con simulato distacco, come si sottolinea anche con questa minima variante, che porta da un gesto affettuoso a uno formale:

Oh il bel ventaglio! (*a Cesare, stringendogli le mani*) Grazie, signor compare] stringendogli la mano 49.

Il giudizio dell'autore nel finale si rivela comunque, e decide di schierarsi, seppur con amarezza, dalla parte di Mercede, lasciando intendere che tutti, in casa, sapevano della

relazione e che anzi l'avevano coperta: nella battuta che chiude l'opera la Balia brinda con Mercedes e con Cesare (e non più con Guido, come nella precedente versione):

Balia Alla salute di # tutta la compagnia... del signor compare # (*tocca il suo bicchiere con quello di Guido poi con quello di Mercedes*) e della signora comare 48] Cesare 49.

La seconda notevole tendenza del movimento correttivo che porta alla terza redazione è quella di eliminare moltissimi dei dettagli sull'Africa coloniale. Molti dei personaggi la conoscono bene per avervi vissuto, da militari o da giornalisti, e molto spesso ne parlano in maniera particolareggiata, quasi in una gara di nozioni esotiche. Alla fine Zena decise di eliminare questo aspetto, in quanto menzionare re, oggetti tipici, città e regioni non favoriva il progredire della vicenda, e anzi rischiava di appesantirla soprattutto una volta messa in scena, quando ormai la resa teatrale dell'opera si avvicinava. Di seguito, si elencano tutte le omissioni di questo tipo:

[1]
come li chiamate? sultani? naib? sheik? Dopo avere sventrato chi sa quali e quante vittime illustri, # della zona torrida, eccolo ridotto in Europa a tagliar le pagine d'un romanzo di Catulle Mendès] *om.* 49.

[2]
tra Massaua, l'Asmara e Keren, frequentando quotidianamente i # vari circoli] *om.* 49.

[3]
Ti assicuro che # ho passato delle belle giornate in loro compagnia, tanto nei presidi, come nelle escursioni tra i Bogos, agli Habàb, nel paese dei Mariam...] *om.* 49.

[4]
in Ankiko, al circolo degli ufficiali.] *om.* 49.

[5]
Sono arrivato fino in Adua, ##, nel Tigrè dalla parte dell'Abissinia, e fino ad Agordàt dalla parte dei dervish verso il Sudan. ## (*Siede e sfoglia sbadatamente i vari libri che si trovano sul tavolo*) Niente di bello, o per meglio dire, tutto bello, tranne la speranza di poter un giorno ricavarne noi qualche frutto. (*prendendo in mano un tagliacarte a lama d'acciaio che si trova dentro un libro*) *sostituito da*

Un pochino, ma non troppo; fino in Adua. (*Siede e sfoglia sbadatamente i vari libri che si trovano sul tavolo, prendendo in mano un tagliacarte a lama d'acciaio che si trova dentro un libro come segnacolo*) 49.

Tutte le informazioni sull’Africa e sull’avventura coloniale potevano anche sembrare un riferimento autobiografico che alla fine Zena decise di evitare; ma la tendenza ad eliminare antroponimi, toponimi ed elementi colti in questo movimento variantistico si estende anche oltre, spesso anche a nomi di letterati e forestierismi. Forse queste modifiche avrebbero scongiurato il rischio di essere interpretate come fatuo sfoggio di erudizione:

eccolo ridotto in Europa a tagliar le pagine d’un romanzo di Catulle Mendès] *om.* 49.

me l’ha regalato Gandolin 47, 48 Gandolin] appunto Santaspina 49.

‘réclame’ 48 notorietà 49.

‘à sensation’ 47, 48 *om.* 49.

Marc. L’aspetti anche lui, Gandolin, a passare +qui+ con te un paio di giorni?

Gui. Certo, ma son più di tre anni che l’aspetto. Se venissero tutti gli amici letterati e giornalisti che mi hanno promesso di venirmi a trovare, si potrebbe fondare qui a Porto Venere una nuova Accademia di Francia! Vedremo quest’anno chi sarà di parola: intanto è Santaspina quello che apre la marcia, ma] *om. e sostituito da*

Seb. È la prima volta che Santaspina viene a trovarti qui? *Gui.* ...

Nei miei feudi? è la prima volta, ma purtroppo 49.

Chiudono le due sole correzioni autografe apposte al manoscritto:

Scena V

Ortensia, Valentina, la Balia e detti 49

Gia. Anche Leone Fortis?

L’errore *Ortensia* per *Valentina* potrebbe essere tanto di Zena che del copista (*Ortensia* era protagonista della scena precedente). La confusione nei nomi potrebbe essersi ingenerata anche per il cambio del nome del personaggio nel passaggio dalla prima alla seconda redazione:

Angelica, la Balia e detti poi 47

Valentina, la Balia e detti 48.

Il secondo caso è invece senza dubbio un semplice ripensamento d’autore.

V

I TESTI

Un recupero del teatro di Zena non può che partire dalla diffusione del *corpus*. Si è perciò pensato di offrire, per cominciare, l'edizione di tre commedie, le uniche di cui sia attestata la rappresentazione in scena¹. Esse sono tutte inedite, anche se per *Il battesimo* esiste già un'edizione del ms. 48, che tuttavia non è il testimone della redazione definitiva, trädita invece dal 49, che si è qui scelto di utilizzare come testo base; per questo, l'intenzione è quella di far conoscere lo Zena drammaturgo, più che ricostruire i sistemi di correzioni e gli eventuali stati redazionali di cui si è detto nei capitoli precedenti. Per favorire, pertanto, la leggibilità dei testi si è ridotto al minimo il volume degli apparati, preferendo l'utilizzo di un poco invasivo sistema simbolico, inserito nel corpo del testo. Tuttavia, la trascrizione e il lavoro critico sono stati ispirati al rigore filologico che il caso richiedeva.

Nota ai testi.

I manoscritti base delle tre commedie sono:

- per *I bagni di mare*, l'autografo 45, testimone unico;
- per *Il battesimo*, l'idiografo 49, in pulito, unico testimone della redazione definitiva;
- per *La prima volta*, l'autografo 46, testimone unico.

I testi sono stati trascritti seguendo fedelmente la lezione del manoscritto di riferimento, con il rispetto dell'impaginazione e, per quanto possibile, degli accorgimenti grafici utilizzati. In particolare, si è tenuto conto dell'abitudine dell'autore di usare un espediente per distinguere le battute da didascalie e indicazioni dei personaggi (nella prima commedia, le seconde sono sottolineate; nelle altre due, sono in tondo): si utilizzerà per tutti i testi una distinzione tra corsivo (didascalie) e tondo (battute). Le parole sottolineate dall'autore, solitamente forestierismi o nomi propri di riviste, sono state invece rese con il corsivo. Gli unici interventi hanno riguardato da un lato la regolarizzazione di accenti ed apostrofi secondo l'uso moderno, dall'altro la correzione dei rari errori patenti²: in entrambi i casi, si è dato conto nell'apparato a piè di pagina degli interventi inseriti.

¹ Un'introduzione a questi drammi è stata offerta nel secondo capitolo (per *Il battesimo*, il § IV.2).

² Essi si concentrano, naturalmente, nell'idiografo 49. Tra questi è stato possibile individuare anche alcune anomalie nella punteggiatura, ristabilite grazie all'ausilio dell'autografo 48 della stesura precedente.

L'apparato al piede segnala:

1. gli eventuali interventi in caso di errori patenti;
2. gli eventuali ammodernamenti grafici;
3. la presenza di cancellature superiori alle due righe;
4. la presenza nella pagina di eventuali chiose o di elementi paratestuali;
5. particolarità grafiche (uso di inchiostri diversi, dislocazione irregolare delle parole nel rigo ecc.);
6. *varia lectio* interna al ms. (l'unico caso è ne *La prima volta*, per cui vd. *infra* in nota).

L'apparato simbolico, nel corpo del testo, dà invece conto delle cancellature fino ai due righe, delle aggiunte e delle correzioni interlineari e del cambio di foglio, e può essere agevolmente letto secondo questa legenda:

- ~~lezione~~: parola cancellata;
- #: segue cancellatura inferiore al rigo;
- ##: segue cancellatura pari a un rigo;
- ^lezione^: corretto in interlinea su cancellatura;
- +lezione+: aggiunto in interlinea;
- ||lezione||: aggiunto in margine.

1. I bagni di mare*I bagni di mare*—
Personaggi

Gaudenzio	Emma sua figlia, vedova	Achille
Carlo	Castagnetta	
Virginia moglie di Castagnetta bagnanti, ecc.	Gianco bagnino	Irma ³

Spiaggia del mare destinata ai # bagni: +due+ camerini a destra e due a sinistra, numerati. La scena è divisa. Panche con vestiti di bagnanti.

Scena I

Bagnanti vari, uomini e donne. A sinistra dello spettatore # gli uomini, a destra le donne. Gianco, Gaudenzio e Achille.

Gianco Scìo vadde da l'altra parte... (*a un uomo che si bagna dalle signore*) ghe l'ho +za+ dito che chì i ommi nò che pissan vegni... Scìo nò l'ha leggiuo ó scritto? (*Gaudenzio e Achille escono dai due camerini di sinistra in completo assetto da bagno con zucche, salvagente*)

Gaud. (*camminando a stento*) Faccia il piacere di darmi braccio... camminar qua sopra non si può dire precisamente sia camminar sul velluto! (*si appoggia al braccio di Achille*) Signor Achille, crede che sarà fredda l'acqua?

Achil. E lei cosa ne dice? sarà fredda l'acqua? (*con dei brividi*)

Gaud. Non ci mancherebbe altro che m'avessi da pigliare un' # infreddatura. Non so che gusto ci sia a pigliar dei bagni. Il medico li ha ordinati ad Emma e per sorvegliarla +bene+ bisogna che mi rassegni a pigliarli io pure.

Achil. Tutto sta a pigliare il primo... poi... tracchete! è come bere un bicchier d'acqua..! adesso pigliamo il primo, poi...

Gaud. Il male è che cucito in questa maglia... come ci sta lei lì dentro al suo costume?

Achil. Bene non ci sto sicuro..! pare che tutti mi guardino... cosa vuole! lo confesso, io son coraggioso ma... tremo come una foglia.

Gaud. Sarà il freddo.

³ *I seguenti nomi sono soprascritti ai nomi dei personaggi: Dossi a Gaudenzio, Cornelli a Emma; Perego a Achille; Volonté a Castagnetta; Giovanelli a Virginia; Cima a Gianco; Giacaloni a Irma.*

- Achil.* Anche il freddo ma... dica, sua figlia cosa dirà vedendomi così? le piacerò? mi troverà bello? Credo che i muscoli risaltino... (*stende il braccio con forza*) mi pare d'esser ben fatto. |1v|
- Gaud.* Oh! muscoloso lo è... garantisco io. Ebbene vogliamo andare? non se Emma sarà già nell'acqua. (*chiama*) Emma...
- Emma* (*nel suo camerino*) Ora vengo.
- Achil.* A momenti mi vedrà... tremo come una foglia. Si ricorda? la prima +volta che l'ho vista era ancora vivo il marito... eravamo nel tramway...+
- Gaud.* # È ancora nel camerino. Andiamo noi intanto. (*si avviano*) Ehi, bagnino, sarà fredda l'acqua?
- Gianco* Manco pò rie... a l'è bella càda che l'è un piaxeì.
- Achil.* Bella càda! dite, bagnino, # non c'è mica pericolo di burrasca?
- Gianco* E che burrasca sciò voen che vegno? Sciò no vedde ó cé?
- Achil.* Dicevo perché non si sa mai... E poi... dica, non c'è mica pericolo che mentre siamo nell'acqua riceviamo qualche visita sottomarina...
- Gianco* Che visita?
- Achil.* Qualche visita... Dicono che in mare ci sia il pescecane che si mangia gli uomini e...
- Gianco* Ah! ah! sciò se ne rie; ô pesciocan ô l'ha altro da fà... magare ô vegnine, perdingolina! fèscimo una bella pesca.
- Gaud.* Neanco per ridere non lo dite, bagnino: non ci mancherebbe altro. +Speriamo che i vostri voti non siano esauditi!+ Dunque andiamo. Questo salvagente è sicuro? (*lo mostra*)
- Gianco* Sciò ghe dagghe là!
- Achil.* E le zucche? stringetemele bene. È vero che tengono sù # +in acqua?+
- Gianco* Con quelle lì scià nò nega manco se sciò n'avesse voeuggia. (*si avviano verso il mare*)

Scena II

Emma e detti

- Emma* (*dal suo camerino esce in elegante costume da bagno*)
- Achil.* (*contemplandola estatico*) Ah! ah! che bellezza!
- Gaud.* (*ad Emma*) Va⁴ subito a ficcarti nell'acqua... subito! (*trascinando Achille*) E lei non si fermi a guardarla... ci avrà tempo... poi! Vergogna!.. (*ad Emma*) Animo, nell'acqua, biricchina!

⁴ Va¹] va ms.

Emma Papà, sono sudata. È proibito d'entrar nell'acqua quando il sudore non è bene asciugato. (*guarda di qua e di là fra i bagnanti*) Non viene Carlo all'appuntamento? |2r|

Achil. (*piano a Gaudenzio*) Mi presenti +un po'+ così come sono... forse può darsi che faccia breccia e non mi respinga più. Faccio risultare il mio personale...

Gaud. Ma che personale d'Egitto! viene matto adesso?

Achil. Mi presenterò da me. Signora Emma... (*essa non gli bada*) signora Emma... non vuol proprio degnarmi d'uno sguardo nemmeno sotto queste mentite spoglie? (*Gaudenzio vuol trascinarlo via*)

Emma # (*ride*) Ah! ah!

Achil. Lo so che sotto i miei panni normali non sono un Adone... ma così fosse... in quanto a lei io la contemplo estatico...

Emma Vada a nuotare ora, e poi vedremo. (*seguitando a ridere*)

Achil. Vedremo? ah! quale consolazione! Ma sicuro che nuoterò e come! fin d'oggi, fin dal mio primo bagno diventerò il più abile nuotatore... e se sarò tanto fortunato...

Emma Ebbene, # impari e quando avrà imparato ^ne^ parleremo. (*va col bagnino nell'acqua: Achille fa qualche passo per seguirla*)

+*Gianco* (*a Achille*) Voscià scià nô peu vegni chî. Scia vadde da l'altra parte.+

Achil. (# *resta pensoso guardando Emma*)

Gaud. Dunque questo bagno lo pigliamo sì o no⁵? A momenti si intirizzisce a star qui fermi. A che cosa pensa?

Achil. Penso che se # imparo a nuotare, la mia carriera è bella e fatta... Io mi faccio su⁶ due piedi...

Gaud. Che cosa?

Achil. Bagnino! (*vanno insieme a bagnarsi con mille precauzioni. Scene comiche di entrambi*)

Scena III

Castagnetta, # Irma e detti.

Cast. (*con mutande e lenzuolo sul braccio*) Dunque tu, Irma, non vuoi farlo il bagno?

Irma No. ^Preferisco star^ qui sulla spiaggia a vedere. (*sentendo Gaudenzio e Achille che parlano forte fra di essi*) Oh senti? c'è dei Milanesi.

Cast. Cosa strana! non sai che d'estate è più facile che in mare manchino i pesci che i Milanesi? Dunque se tu non vuoi bagnarti, mi bagno io! # (*guarda la*

⁵ sì o no] sì o nò *ms.*

⁶ su] sù *ms.*

chiave del suo camerino che ha in mano) N. 2. Bagnino! |2v| Dov'è questo maledetto bagnino? (*passeggiando agitato*)

Irma Ma cos'hai, Ambrogio che sei d'umore così nero?

Cast. Ho... lo so io quello che ho! Bagnino, per bacco! Ho che passando in omnibus # sulle mura di Santa Chiara m'è parso vedere mia moglie!

Irma Tua moglie a Genova?

Cast. Mia moglie! Non ne sono sicuro ma ho un presentimento (*vede il bagnino*) Oh finalmente! Dov'è questo camerino N. 2?

Gianco Ô l'è chi. Sciò me dagghe à chiave che ghe l'arvo. (*piglia la chiave*)

Cast. Sono puliti questi camerini? non c'è mica pericolo di # buscarsi certi... animaletti..?

Gianco Oh per questo! quelli che ghe van con tutte persone pulite. (*apre il gabinetto +di Gaudenzio. + In quel momento varie voci lo chiamano dalla parte delle donne*) Vegno, vegno (*spento lo stanzino corre dove lo chiamano e vedendo che qui son venuti degli uomini*) Sciò se ne vaddan de lì... a quest'ua e l'ha proibìo che i ommi vegnan # dove ghe e donne. Sciò se ne vaddan... (*seguita a gridare*)

Cast. (*che è entrato un istante nel camerino ne esce subito e si ferma sulla porta*) Bagnino..! Che diavolo! questo camerino è occupato! (*il bagnino è sparito nell'acqua*) Ah! il signor bagnino non si degna di rispondere? benissimo, ci penso io # e rimedio subito. (*rientra e tosto ne esce col fagotto della roba di Gaudenzio che butta per terra accanto al camerino*) Se non # ci facciamo giustizia da noi, in questo stabilimento i padroni non ce la fanno certo.

Irma E quando il proprietario della roba verrà a vestirsi?

Cast. Si aggiusti lui come può. (*entra e si chiude nel camerino*)

Irma (*apre l'ombrello e passeggia e va dalla parte degli uomini*)

Achil. (*venendo sulla spiaggia tutto tremante*) E pretendono che l'acqua sia bella calda! i bagni di mare saranno una gran bella cosa ma io preferisco il bagno di Diana a Milano! |3r|

Irma È milanese lei?

Achil. Per servirla. (*che bella donnetta!*) Anche lei? Me ne congratulo... dica, non è forse meglio la gran vasca del bagno di Diana? là almeno non c'è pericolo né di andare al fondo, né di burrasca, né di pescecane...

Irma Ha paura del pescecane?

Achil. Paura... propriamente no, ma... il pescecane in mare c'è... e se c'è può darsi benissimo che gli venga il ticchio di farci una visita e in questo caso capirà bene...

Irma Mi pare d'averlo visto a Milano lei...

Achil. Può darsi... (*ringalluzzito*)

- Irma* Sicuro, al Dal Verme, se non erro.
- Achil.* Al Dal Verme? ci vado sempre.
- Irma* Lo dicevo bene. Una fisionomia come la sua non si dimentica tanto facilmente. L'ho visto molte volte anzi, # e fin dalla prima volta mi ha interessato moltissimo. È impiegato?
- Achil.* Impiegato veramente... quasi! sono figlio d'un impiegato, dunque vede... papà è al bollo e registro... ha una paga... che bella paga!
- Irma* Davvero? mi fa piacere. E lei è venuto a Genova per fare i bagni?
- Achil.* Ecco, non del tutto per fare i bagni! A un altro non lo direi ma a lei che è mia compatriota dirò che son venuto per seguitare la mia futura moglie... una vedova, ma... una di quelle vedove come c'è poche maritate; una bellezza.
- Irma* Come me?
- Achil.* Oh! molto più bella. (*Irma gli volta le spalle*) Se ne va? mi lascia così...
- Irma* Se sono brutta me ne vado per non affliggerlo colla mia presenza.
- Achil.* Ma chi ha detto che lei è brutta? ## Se l'ho detto mi ritratto subito. La prima volta che l'ho veduta +la mia futura+ c'era ancora il marito; eravamo sul tramway... io l'ho guardata... così... di nascosto... |3v|
- Irma* Bravo! lei fa le conquiste anche in barba ai mariti!?
- Achil.* Me ne rido dei mariti e tanto più me ne rido che quel là ora è morto! Ma già le donne son sempre state il mio debole: ero piccolo così (*fa il gesto colla mano*) e già...
- Irma* Bravo, signor...
- Achil.* Achille. E già le donne non mi mettevano paura; non ho mai avuto paura delle donne. Ne perdo una e mi consolo con un'altra. (*vorrebbe abbracciare Irma che vedendolo tutto bagnato fa un grido e si tira indietro.*)
- Gianco* (*a Irma*) Cose sciò fa chì, scignò? chi ghe sta i ommi. Sciò vadde de là coe donne! (*Irma si ritira e segue a passeggiare sulla spiaggia da una parte e dall'altra, andando e venendo*)
- Achil.* Quella là (*accennando a Emma*) non mi vuole... questa invece...! ah! (*resta un momento pensoso*) Andiamo a rinfrescare le idee. (*torna nell'acqua*)

Scena IV

Virginia e detti

- Virg.* (*con un panierino che contiene il costume da bagno. Essa è # di forme molto pronunziate*) Mio marito in omnibus con una donna! Era lui, lo giurerei. Ah se lo trovo... se lo trovo!
- Gianco* (*a Virginia*) Scia gh'a chiave dó camerin?
- Virg.* Eccola. (*gliela porge*)

Gianco N. 4. # Ó l'è questo. (*apre uno dei camerini dalla parte delle donne*)

Virg. Era nell'omnibus dello stabilimento dei bagni, dunque sarà qui! Bagnino.

Gianco Scià comande.

Virg. Avete veduto poco fa un signore... (*describe il personaggio che rappresenta Castagnetta*)

Gianco Mi nò, câ scignôa. Scià capisce ben, ven tanta gente che # arregordése +tutti+ quelli che vegnon l'è imposcibile.

Virg. Capisco. Se per caso lo vedete, ditemelo subito, caro bagnino. (*sospira*) |4r| Ah! non abbiate timore di disturbarmi, # venite nell'acqua se piglio il bagno, venite pure nel camerino...

Gianco In tò camerin?

Virg. Sì⁷ e ve ne sarò grata eternamente. # Vi leggo negli occhi che siete buono voi. Come vi chiamate?

Gianco Me dican o gianco.

Virg. Bianco forse? (*atto di stupore perché la pelle del bagnino è nera, abbruciata dal sole come l'esca*) Non importa se non +lo+ siete adesso lo sarete stato; e poi, vi leggo bene negli occhi, avete l'anima bianca, se non il corpo.

Gianco /Cos'a l'ha sta scignoa?/

Virg. Si tratta di mio marito, capite? D'un mostro che mi ha abbandonata da sei mesi per vivere con delle miserabili creature che... non faccio per dire, ma certo non mi si possono paragonare. Ditelo voi, bianco, non vi pare che io sia ancora una donna da poter reggere a qualunque paragone? Già capirete bene che se non fossi ben fatta di sopra, ai bagni di mare non ci verrei di sicuro e se ci vengo gl'è che non ho paura di scomparire.

Gianco Oh! veddo... veddo!

Virg. Caro bianco, aiutatemi: appena # vedete l'individuo che risponde ai connotati che vi ho dato, venite subito ad avvisarmi fossi anche nel camerino, fossi anche...

Gianco (*interrompendola*) Va ben, va ben, va ben.

Virg. (*avviandosi verso il camerino*) E verrà, siatene sicuro; l'ho riconosciuto nell'Omnibus dello stabilimento. Mi raccomando. (*entra nel camerino*)

Gianco (*seguilandola collo sguardo*) Povéa donna! se a nò fosse ben faeta ai bagni pubblici a nò ghe vegnieiva! (*in questo punto si sente la voce d'Emma*)

Emma Bagnino, fate rispettare i regolamenti, gli uomini non possono venire dalla nostra parte. (*si vede Achille dalla parte delle donne vicino ad Emma. Il bagnino corre gridando e lo fa partire*) |4v|

⁷ Sì] Si ms.

Scena V

Gaudenzio, # Achille

Gaud. (*venendo avanti sulla spiaggia*) Dicono che perché il bagno di mare faccia bene bisogna alternarlo con dei bagni di sole... proviamo. Andrei a vestirmi volentieri ma finché Emma non ci va è mio obbligo star qui a sorvegliarla. Se non la tengo d'occhio quella birichina, è capace di farmene di tutti i colori... è vedova! dovrebbe avere esperienza e invece...

Achil. (*viene sulla spiaggia*) Sa, signor Gaudenzio, quel che ho da dirle? che io son stufo di questa figura che faccio... con sua figlia. Io glielo canto chiaro: in fin dei conti non ci è mica essa solo di donne al mondo, ce n'è un subisso e siccome vedo che nemmeno # in tutta la pienezza dei miei mezzi (*alludendo al suo vestito da bagno*) posso far breccia, così protesto che me ne lavo le mani.

Gaud. Si calmi. Mia figlia è sotto la mia giurisdizione e farà quello che vorrò io.

Achil. Se ne ride essa della sua giurisdizione. S'immagini che non fa che parlarmi del signor Carlo, di quel pittore avvenirista, # antipatico e mi dice sulla faccia che gli vuol bene, che lo sposterà.

Gaud. Le ripeto che essa è sotto la mia giurisdizione...

Achil. (*seguitando in tuono arrabbiato*) Delle donne ce n'è un subisso al mondo! Ce n'era una poco fa qui... ma alla buona, alla carlona, senza tante smorfie; in un momento abbiamo fatto conoscenza e amicizia e se non fosse stato quel maledetto bagnino che è venuto a interromperci... [5r]

Gaud. (*in tuono brusco e fissandolo*) ... Ebbene..?

Achil. ... Ebbene... se non c'interrompeva... avremmo seguitato a parlare! ##

Gaud. # Volevo ben dire! ##

Achil. Su questi ciottoli non si può camminare; io intanto mi metto le scarpe. (*va nel camerino e torna colle scarpe in mano. Siede sopra una panca e se le mette mettendosi le scarpe*)[^] Ma dico lei, perché la signora Emma mi tratta così barbaramente... si direbbe che per essa sono un Lulù... eppure mi pare # essere # un uomo compaginato abbastanza bene, specie così come sono adesso.

Gaud. Vada là che facciamo tutti due una bella figura! Frattanto stia tranquillo: Emma volere o no, si piegherà. Ora quel suo Carlo non l'abbiamo più tra i piedi e a poco a poco riusciremo a convincerla – dobbiamo tornare ancora nell'acqua?

Achil. Per me ne farei senza. Dicono che i bagni di mare fanno bene, è un'ora che sono in mare e # finora mi sento tale quale come prima, anzi...

Gaud. Un po' di debolezza di gambe, nevero? Andiamo a vestirci, sarà⁸ meglio. (*chiama*) Emma... va⁹ a vestirti, è tardi. (*vanno verso i camerini*)

⁸ Seguono 2 righe *canc.*

⁹ va²] *va ms.*

Scena VI

Carlo e detti

Carlo (con mutande e lenzuolo sul braccio) Mi ^scrisse^ che sarebbe venuta qui # dalle due alle tre... (vede Gaudenzio e Achille) Eccoli qui, # vuol dire che essa ci è di sicuro.

Achil. (vedendo Carlo) Oh! oh! (tira Gaudenzio per la maglia) Guardi... è lui...

Gaud. Chi lui?

Achil. Lui... Carlo!

Gaud. Carlo!?

Carlo (andando verso di lui) Oh signor Gaudenzio, signor Achille, a Genova? |5v| Che felice incontro!

Gaud. Felicissimo! Anche lei a Genova?

Achil. (arrabbiato) Anche lei a Genova?

Carlo Anch'io, il medico mi ha ordinato i bagni di mare. E la signora Emma? prenderà anch'essa il bagno, mi figuro. Vado subito a salutarla.

Achil. È proibito passar dalla parte delle signore.

Carlo. In costume da bagno, si è vero; ma vestito come sono io nessuno può impedirmelo: capiscono bene, non c'è pericolo... (Achille e Gaudenzio vorrebbero insistere) Non c'è pericolo di nulla, ripeto. Vado a salutarla un momento e poi vengo da loro a prendere il bagno. Con permesso. (va dalla parte delle donne. Achille gli tien dietro ma s'imbatte col bagnino che gli sbarra la via)

Gianco Scìa me voen fà piggià in contravvensiun voscià! De cà sciò no poen passà! (lo spinge indietro)

Gaud. Pazienza! # volevo andare a vestirmi, debbo tornare nell'acqua per sovegliare quella biricchina con quel briccone.

Achil. Ma chi l'ha fatto venire fin qui? se voleva pigliare dei bagni, a Milano non c'è il bagno di Diana? # (nel frattempo Emma è corsa incontro a Carlo il quale le mette sulle spalle il suo lenzuolo e si mettono a chiacchierare rimanendo in fondo alla scena)

(Achille e Gaudenzio tornano nell'acqua. Ad un tratto Achille torna indietro spaventato, gridando) (Achille si è tolto le scarpe e le lascia lì)

Achil. Ah! il pescecane! il pescecane! (movimento nei bagnanti) L'ho proprio visto... è qui che nuota...

Gianco Còse scìa sbraggia? Donde ò l'è ó pesciocan?

Achil. (mostrando in mare un cane) Là... là...

Gianco Là? Ma scìa ven matto? quello lì ò l'è ò mae can! Se tutti i pescichen foissan come questo...

Achil. Non facciamo scherzi... non facciamo scherzi... (sempre spaventato)

- Gianco* Voscià scìa l'ha quae de rie. Ghe diggo ch'ò l'è ò mae |6r| can ch'ò se bagna.
- Achil.* Non facciamo scherzi! per me in mare non ci torno più... oh non ci torno più. *(va nel suo camerino)*
- Gaud.* *(che è tornato indietro anche lui, al bagnino)* Mi assicurate che quel lì non è... ossia che è proprio il vostro cane?
- Gianco* Quante volte ho da digghelo? Se bedde che sciò no n'ha proprio mai visto dei pescichen.
- Gaud.* Speriamo che sia un cane e non un pescecane! *(avviandosi verso il mare)* È dura doversi bagnare per forza per sorvegliare una testa matta di figlia... ma! sono sulle braccia e bisogna che ci stia. *(rientra in mare)*

Scena VII

Virginia e Castagnetta

(contemporaneamente essi aprono i loro due camerini che sono in faccia uno dell'altro. # Entrambi # sono in costume da bagno. Fatto qualche passo si vedono, si riconoscono; atto di meraviglia. Castagnetta vorrebbe tornare indietro¹⁰, Virginia gli va vicino e lo afferra)

- Virg.* Non fugga, non fugga! Era lei dunque nell'Omnibus..? ne ero sicura. Fu proprio il Cielo che mi ispirò di venire a Genova..! E in che stato lo trovo dopo sei mesi di assenza... *(guardandolo)*
- Cast.* *(non # risponde, fa dei gesti di disperazione stracciandosi i capelli)*
- Virg.* Sei mesi, capisce!?! è dall'inverno scorso che mi ha abbandonato scelleratamente per andare con una... – oh lo so, ho # saputo tenermi informata – con una poco di buono.
- Cast.* *(vorrebbe andarsene ma non può perché Virginia glielo impedisce)*
- Virg.* Come se la moglie non bastasse... non lo contentasse... come se... *(con grande ira)* ma perché hai preso moglie # !?
- Cast.* *(con disperazione)* Ma perché ho preso moglie!?
- Virg.* Pazienza se io fossi una donna come ce n'è tante, di quelle che la natura ha dimenticato di fare al torno ma me..!?! se io fossi mal fatta oserei venire ai bagni pubblici e farmi vedere |6v| in questo abbigliamento?
- Cast.* *(dopo avere sbuffato cerca frenarsi e con voce # forzatamente calma)* Senti, Virginia; io ho avuto dei torti, lo riconosco ma ti prometto di ripararli...
- Virg.* Davvero?
- Cast.* Davvero..! Ora lasciami pigliare il mio bagno, tu pigli il tuo e poi ce ne andiamo tranquillamente insieme.
- Virg.* Me lo prometti?

¹⁰ La virgola è assente nel ms.

- Cast.* Te lo prometto. Come fossimo sposi freschi freschi andremo a fare un giro per la Riviera, a Pegli, a Nervi, poi torneremo a Milano...
- Virg.* Ah non vorrei che tu ti pigliassi giuoco di me. Promettimelo di nuovo! (*gesto relativo di Castagnetta*) Bravo! ti perdono perché m'hai data una grande consolazione. Ah! Ambrogio! (*guardandolo estatica*) da sei mesi che non ti vedevo più come ti sei fatto bello e vestito così # quali # rimembranze desti # nell'anima mia!
- Cast.* Bene, pigliamo presto il nostro bagno... ^(*per andare*)^
- Virg.* Mi lasci così? Un bacio almeno... (*Castagnetta riluttante le dà¹¹ un bacio. Virginia va nell'acqua tutta saltellante*) Oh amore... dammi le ali!
- Cast.* Ed ora subito a vestirci e via di corsa..! (*fa per entrare nel suo camerino s'incontra con Irma che lo # ferma e con gesti gli chiede cos'è successo. Durante la scena precedente un bagnante # con precauzione e con destrezza si porta via sotto il braccio la roba di Gaudenzio che Castagnetta aveva messo fuori del camerino, prende anche diverse paia di scarpe fra le altre quelle di Achille da lui dimenticate sulla spiaggia e se ne fugge*)

Scena VIII

- Gaud.* (*venendo avanti*) Sorvegliare, # sorvegliare..! andrà bene ma io intirizzisco (*tremma tutto pel freddo*) Emma! va¹² a vestirti una buona volta! Io ci rinunzio. Achille è stato più furbo di me. |7r| Per oggi ne ho abbastanza: oh! se ne ho abbastanza! (*entra nel camerino e vi si chiude*)
- (*Carlo ed Emma vengono insieme sul davanti rimanendo sempre però dalla parte destinata alle donne mentre Castagnetta e Irma sono un po' indietro in quella destinata agli uomini*)
- Emma* Te lo giuro, questa vita è insopportabile; non posso fare un passo senza averli alle calcagna; sempre quattr'occhi addosso a me e che scrutano perfino quel che penso. E dire che son vedova! # schiava per schiava tanto valeva che mio marito fosse vivo... giungo a dire che maritata ero perfino più libera.
- Carlo* E tu non hai tanto animo di piantarli questi basilischi?
- Emma* Sai bene, le convenienze...
- Carlo* Non parlar di convenienze! Sei vedova dunque libera come l'aria. Oh adesso ci sono io e ti farò portar rispetto. Oggi andremo insieme a pranzare a Pegli...
- Emma* Carlo...
- Carlo* Che male c'è? tanto # appena terminato l'anno di lutto dobbiamo sposarci. Fatti animo, staremo allegri. Ora vatti a vestire, io non faccio il bagno. Mentre tuo padre è nel camerino, tu ti vesti in fretta e ce ne andiamo prima che egli se ne accorga.
- Gaud.* (*di dentro al camerino*) Bagnino, i miei vestiti...

¹¹ dà] da ms.

¹² va'] va ms.

Achil. (*esce sulla porta del suo camerino, avvolto nel lenzuolo*) Le mie scarpe... dove hanno messo le mie scarpe?

Gaud. (*anche lui sulla porta dell'altro camerino avvolto nel lenzuolo*) I miei vestiti... dove li hanno messi i miei vestiti? +questi non sono i miei!+ (*in quel momento Achille e Gaudenzio vedono Carlo che discorrono con Emma*)

Gaud. Ah biricchina... signor Carlo che modo è questo di trattare? Emma, va¹³ subito a vestirti!

Achil. (*gridando*) Bagnino... bagnino fate osservare i regolamenti! |7v|

(*Emma e Carlo si separano. Emma va¹⁴ nel camerino. Achille e Gaud. rientrano. Nel frattempo Virginia venuta avanti scopre Castagnetta in stretto colloquio con Irma*)

Virg. Ah assassino, traditore! così mantieni le tue promesse? (*gridando*) Bagnino, fate rispettare i regolamenti. Là c'è una donna dalla parte degli uomini... io vi farò dare la contravvenzione!

Cast. (# *si precipita verso il camerino occupato da Gaud. ma lo trova chiuso*) Bagnino, chi è che ha chiuso la porta del mio camerino? (*la scuote con forza*)

Gaud. (*di dentro*) Non si può, non si può!

Cast. L'avete data ad un altro?

Gianco Mi nò sò ninte; chi gh'è a ciave e ghe l'arvo subito. (*va per aprire ma la chiave gli si rompe*) Ah! perdie! a me s'è rotta!

Cast. Rotta? anche la serratura?

Gianco Ghe voen o ferrò, senza ferrò a no s'arve ciù né de dentro né de foera. Vaddo # da ò padron a faulo ciammà. (*esce*)

Cast. Oh vedete un po' cosa mi capita! Costretto a star qui senza potermi vestire, con mia moglie che mi guarda con un paio d'occhi che mi mangiano!

Virg. (*andandogli incontro coi pugni alzati*) Ecco # le tue promesse, ecco i tuoi baci... malandrino! e invece di pigliare il bagno ti fermi a chiacchierare con quella squaldrina lì! (*accennando Irma*)

Irma (*venendo avanti*) Ripeta quello che ha detto!

Virg. (*senza badarle*) E non pensavi che a pochi passi di distanza c'era tua moglie che tu ingannavi, tua moglie che poco fa hai ^perfin baciata^? Va', va'¹⁵ con la tua squaldrina...

Irma Ripeta quello che ha detto! (*infuriata*)

(*Castagnetta è in mezzo alle due donne*)

¹³ va'] va *ms.*

¹⁴ va] vā *ms.*

¹⁵ va', va'] va, va *ms.*

Virg. Oh ma adesso non potrai più farla franca; mi attaccherò |8r| a te e non ti lascerò più... oh puoi contarci sopra, non mi scappi. Io ti sarò sempre vicina e non avrò paura né di te né di nessun altro, nemmeno di quella sguadrina lì...

Irma Ripeta quello che ha detto!

Virg. È un'ora¹⁶ che glielo ripeto e non ne ha ancora abbastanza!

Irma (*a Castagnetta*) E tu non sei capace di prendere le mie difese? mi lasci insultare a questo modo...

Virg. State a vedere che piglierà le difese d'una... (*sputa in aria di disprezzo*) contro la sua legittima moglie!

Cast. (*volendo calmarle*) Virginia, siamo ragionevoli...

Virg. Ma che Virginia! vattene con questa brutta...

Irma Oh senta! se # Castagnetta non è buono a farmi portare rispetto, # saprò farmelo portar io, sa? Cosa crede? che abbia paura di lei? Con tutta la sua ^ciccia^ non m'impone..! perché signora donna ^colosso^, non va a farsi vedere in piazza?

Cast. Irma, qui hai torto...

Irma Ah! ho torto! ho torto!? essa m'insulta e se io rispondo io ci ho ancora il torto! Ho capito: anche tu sei un ingrato. Separiamoci pure; vattene colla tua sposina... non ho bisogno di te! (*chiamando*) Signor Achille... signor Achille...

Achil. (*di dentro*) Son qui...

Virg. Adesso verrà il nuovo protettore!

Achil. (*esce dal camerino in maniche di camicia e senza scarpe*) Son qui ma non mi riesce di trovar le scarpe. Bagnino, dove le avete messe le mie scarpe?

Virg. Ah! eccolo il # protettore!

Irma (*andandogli vicino*) Venga, mi faccia rispettare lei che è un uomo di coraggio... si batta, se occorre...

Achil. (*preoccupato delle sue scarpe che non trova*) Dica, crede che m'abbiano voluto fare una facezia? Ma in questo caso non è una facezia da farsi.

[^]*Virg.*[^] (*a Irma*) # Farà molto bene ad andarsene col suo paladino |8v| perché con mio marito, glielo garantisco io, non potrà andarci certo. In quanto a battersi poi, dovrà battersi anche con me perché dei duelli non ho paura...

Irma (*trascinando Achille*) Vedremo se non avrà paura...

Virg. (*trascinando Castagnetta dalla parte opposta*) Vedremo!

(*confusione: tutti quanti gridano insieme: finalmente vedendo che Achille non può seguirla, Irma lo lascia e se ne parte da sola. Castagnetta riesce a svincolarsi dalle braccia di Virginia e corre dietro ad Irma; Virginia corre dietro a Castagnetta*)

¹⁶ un'ora] un ora *ms.*

Achil. (*rimasto solo*) Ed io son qui senza scarpe! Ah! se avessi avuto le scarpe non me la sarei lasciato scappare quella bella donnetta! # (*bussa al camerino di Gaudenzio*) Signor Gaudenzio, # è vestito?

Gaud. (*di dentro*) A momenti. #

Achil. Son mica là dentro le mie scarpe?

Gaud. Qui non le vedo. Se non le trova faccia come faccio io, s'ingegni!

Achil. Presto detto ingegnarsi! come faccio a fabbricarmi qui un paio di scarpe?

Scena IX

Emma, Carlo, poi Achille

Emma (*esce dal camerino elegantemente vestita*) Carlo...

Carlo (*andandole incontro*) Eccomi. Sei pronta? hai fatto in fretta. Andiamo. Ho sentito il fischio dell'omnibus che parte fra cinque minuti. # Tuo padre non ha ancora finito di vestirsi, profittiamone.

Emma E dove andiamo?

Carlo A Pegli, a Nervi, dove vorrai. Stassera torneremo in città dopo aver passato insieme allegramente una mezza giornata. Nessuno può # proibirti di venire: non dipendi da alcuno. #

Emma (*ancora indecisa*) Ma mio padre...

Carlo Se tuo padre fosse meno esigente e ti lasciasse più libera, se tuo padre non ti avesse ficcato tra i piedi quella brutta bestia di Achille, potrebbe venire anche lui senza difficoltà. Insomma siccome male non ne facciamo andando a pranzare insieme, avrebbe potuto benissimo venire anche lui se avesse voluto regolarsi un po' meglio. |97|

Emma Hai ragione: dal momento che male non se ne fa, mi è lecito pigliarmi un po' di svago. Ho bisogno di liberarmi una volta da questo stolido signor Achille che non mi lascia un momento e mi perseguita dalla mattina alla sera.

Scena X

Achille e detti

Achil. (*dal suo camerino, vestito completamente, con cilindro in capo ma sempre senza scarpe*) E le scarpe non m'è riuscito trovarle, che mi tocchi far venir qui un calzolaio? Oh signora Emma, già vestita?

Emma E lei non è vestito?

Achil. Sì, ma mi mancano le scarpe. Qualche ladro birbone me le ha portate via e il bagnino è d'accordo. (*vedendo che Emma si avvia al braccio di Carlo*) Ehi, dico... padroni, se ne vanno? signor Carlo, che ^storia è^ questa?

Carlo È una storia semplicissima: la signora Emma se ne viene con me a fare un giretto nei dintorni: questa sera ritornerà all'albergo.

- Achil.* Ma io mi oppongo... ma il signor Gaudenzio si oppone! Io la farò condannare per ratto violento! (*grida forte*) Signor Gaudenzio... signor Gaudenzio...
- Carlo* Stia zitto...
- Gaud.* (*di dentro*) È un'ora che voglio uscire e non riesco ad aprire la porta: chiami il bagnino. Mi hanno chiuso dentro.
- Achil.* Non importa, venga lo stesso... venga: occorre la sua presenza! (*si sente Gaudenzio di dentro bussare nella porta e fare strepito*)
- Carlo* (*ad Emma*) venga, approfittiamo dell'occasione favorevole. E lei signor Achille, senta un consiglio: non si mischi negli affari altrui e stia zitto se le fa piacere di tornare a Milano.
- Achil.* Nossignore, io griderò forte... anzi impedirò colla forza... (*fa qualche passo a mala pena*) a Milano ci tornerò ma frattanto...
- Emma* Non faccia scandali.
- Carlo* E mi si tolga dai piedi. Sono stufo, per bacco! avrebbe dovuto capirlo che Emma non lo vuole: se ancora non l'ha capito peggio per lei! |9v|
- (# con una spinta lo allontana e parte # dando il braccio ad Emma)
- Achil.* (*vorrebbe seguirli ma non può*) Maledette scarpe, +tutto+ per colpa vostra! Signor Gaudenzio, il ratto è stato consumato..!
- Gaud.* (*di dentro*) Bagnino... venite ad aprire!
- Achil.* Resti pure, signor Gaudenzio..! # le cose son giunte al punto che la sua presenza riuscirebbe inutile! (*si abbandona sopra una panca*) +Ah!+ Che bella cosa i bagni di mare!

Scena XI

Virginia, Castagnetta e detto

- Virg.* (*trascinando Castagnetta*) Te l'avevo ben detto che non t'avrei # lasciato!
- Cast.* E dove volevi che andassi vestito... a questo modo? fino in piazza Fontane Marose?
- Virg.* Fossi andato pure in capo al mondo t'avrei seguito.
- Cast.* (*furibondo*) Voglio i miei vestiti... voglio i miei vestiti! Dove è andato a nascondersi questo maledetto bagnino?
- Achil.* (*a Castagnetta*) Dove sta # d'alloggio quella bella donnetta che era con lei? appena trovo un paio di scarpe vado a cercarla.
- Cast.* Non mi secchi! Voglio vestirmi..!
- ^Virg.^* Oh come è bello questo coccodrillo di marito! (*guardando estatica Castagnetta*)
- Achil.* (*a Castagnetta*) Tanto quella ragazza non lo vuole più. Dove sta d'alloggio?

Cast. Vuol saperlo? Vuole proprio saperlo? all'inferno! Frattanto si pigli questa qui e se la tenga, se la mangi, se la porti via e non mi secchi! (*gli butta Virginia tra le braccia*) Volesse la provvidenza che ne fossi libero una volta!

Virg. (*con uno strillo e liberandosi da Achille*) Ambrogio tu vuoi farmi mancare ai miei doveri ma io ti amerò sempre. La morte sola potrà separarci.

(*si sente in questo momento la porta del camerino nel quale è chiuso Gaudenzio scricchiolare e cedere*) |10r|

Cast. (*correndo verso il camerino*) Ah finalmente!

Scena ultima

Gaudenzio poi il Bagnino

(*la porta si apre e compare Gaudenzio vestito # da capo a piedi cogli abiti di Castagnetta*)

Gaud. (*sulla porta*) Ah finalmente!

Cast. (*precipitandosi si trova di fronte a Gaudenzio e vedendolo vestito dei suoi abiti retrocede*) Non ci mancava altro! Mi restituisca i miei abiti o io la denunzio per ladro.

Gaud. Lei piuttosto mi restituisca i miei.

Cast. Io non so nulla dei suoi... me li dia e subito, pezzo di furfante! (# ^cerca^ afferrar Gaudenzio)

Achil. (*intromettendosi e buttando al collo di Gaudenzio un salvagente che ha trovato*) Signor Gaudenzio, ecco il salvagente, si salvi!

Virg. (*abbracciando Castagnetta*) Anch'io¹⁷... calmati! se il mio perdono ti basta io ti perdono!

Cast. Ma non lo voglio il tuo perdono... Tientelo! voglio l'odio io! Piuttosto che vivere ancora con te preferisco morire cento volte. (*colto da un'improvvisa ispirazione*) Ah! ^vado^ ad annegarmi... ecco la mia salvezza! (*si stacca dalla moglie e si precipita nell'acqua*)

Virg. (*con uno strillo*) Si annega davvero! (*afferra Achille*) Corra a salvarlo... (*spingendolo*) Vada subito... # oh povera me! Vada lei che sa nuotare e lo salvi! (*segue a spingerlo e corre a buttarlo nell'acqua*)

(*mentre Virginia spinge Achille in mare entra il bagnino colla roba di Gaudenzio. Castagnetta tornato gliela piglia di mano e corre in un camerino. # Durante il parapiglia cala il sipario.*)

Fine

¹⁷ La lettura di Anch'io è resa incerta da un foro nella carta.

2. *Il battesimo*

Il Battesimo

Commedia in un atto
di
Remigio Zena

—
Personaggi

Guido Saraceni	La Signora Ortensia
Cesare Santaspina	Mercede
Giacomo Scozia	Valentina
Sebastiano Argenti	Vittorina
Marcello Brogiotti	La Balia
Franz	Lili

Atto Unico

Giardino dinanzi alla palazzina di Guido Saraceni in Porto Venere. In fondo gran terrazzo con balaustra, sporgente sul mare; a sinistra porta della palazzina con invetriate aperte, con tettoia (*marquise*) e due gradini di marmo, semicircolari; a destra viale che scende verso il cancello della villetta. Sul davanti del teatro, a destra un tavolino da campagna sotto un grandissimo ombrellone di tela e accanto due poltrone di paglia; a sinistra altro tavolino, sedie, sgabelli, vari fiori; sui due tavolini molti libri, giornali |1v| ninnoli, giocattoli, lavori da donna ecc.

Scena Prima

(Al levarsi della tela, Vittorina comparisce sulla porta di casa con gran vassoio pieno di tazze da caffè e con zuccheriera; fa per scendere i gradini, ma vedendo i due tavoli ingombri, massime quello a destra sotto l'ombrellone, rimane un momento titubante, poi sorge il capo come per cercare qualcheduno e scorgendo la Balia nel viale, la chiama a voce piuttosto bassa per non farsi sentire dai padroni che si suppongono a tavola).

Vitt. Balia... balia, fate il piacere... *(entra la Balia con vari pannolini sulle braccia; ha le maniche rimboccate fin oltre il gomito ma è vestita in gran gala)*¹⁸ Fate il piacere, levate un po' tutta quella roba dal tavolino – non quello, l'altro – tanto da lasciarmi un po' di posto, mettetela là... *(indicando col capo)* là, sugli sgabelli...

¹⁸ gala] galla 49.

(*la Balia eseguisce ma lascia cadere diversi oggetti*). Piano, Signore benedetto! voi altre donne di campagna avete le mani tagliate proprio coll'accetta. (*Scende i gradini e viene a posare sul tavolo, sotto l'ombrellone, il vassoio colle tazze e la zuccheriera*) Toccare e rompere, o per lo meno guastare, per voi altre è tutt'uno. (*vedendo la Balia vestita con eleganza, con grossi orecchini, spilloni, nastri ecc.*) Brava! ci siamo |2r| già messe in ghingheri!.. E il piccino?

Balia Dorme. Un miracolo quando dorme da farlo stampare sui giornali: ne ho profittato per levar dal sole questi quattro panni; adesso vado a vestirlo anche lui per la funzione, ché senza di lui... come diceva quello che lo portavano a impiccare? senza di me non si fa niente. (*si avvia*).

Vitt. (*con leggera caricatura ironica*) Ma lasciate che io vi guardi un momento, che io vi ammiri... capperi, che lusso! quanti ori! sembrate una Madonna nella nicchia. In chiesa, al battesimo, la gente non avrà occhi che per voi.

Balia (*pavoneggiandosi*) Eh... eh! un giorno come questo... Roba di fondo, roba di durata. (*toccando la veste come per assaggiarne la stoffa*) Sentite che roba?

Vitt. (*toccando anche lei la veste*) Questa è stoffa! vi dico io che non ne vedrete la fine. E addosso come vi sta bene! A vederla in pezza quando la signora Ortensia la portò da Milano non l'avrei detto che sarebbe riuscita così vistosa.

Balia (*mostrando gli orecchini*) Anche questi sono un regalo della vecchia. Non li avevate ancora visti? Me li ha dati stamattina, un'ora fa, prima di mettersi a tavola. |2v| Pesano, sapete?

Vitt. Non li avevo ancora visti. Sicuro che pesano i due campanoni della parrocchia, addirittura. E sarete capace di lamentarvi, al solito di tutte voi altre balie.

Balia In coscienza, no¹⁹. Non dico non avrebbero potuto... ma finora non posso lamentarmi, tutti hanno fatto il loro dovere, il padrone, la signora, la vecchia...

Vitt. Dite la signora Ortensia, oppure la madre del padrone. Che modo di parlare? un po' di rispetto...

Balia Non è vecchia?

Vitt. Già, non lo è e se fosse anche... per educazione... ma sapete che bestia è l'educazione, voi? Gente di campagna! Del resto, dal momento che la signora Ortensia ha voluto che sua figlia fosse lei la madrina, per amore o per forza le cose doveva farle bene.

Balia Io ho la bocca cucita e non posso parlare, ma qui in casa, appena venuta, ha cominciato a comandare a bacchetta. Prima di tutto, perché ritardare il battesimo e pretendere che si faccia qui in campagna, a Porto Venere, e non a Roma?

Vitt. Per non fare il viaggio, senza essere vecchia, per lei il viaggio da Milano a Roma è un affare di Stato, quando è nato il bambino |3r| non era ancora guarita

¹⁹ no] nò 49.

dall'influenza... ma la ragione vera è questa: perché sperava che qui a Porto Venere, l'americana, la madre della signora, non sarebbe venuta, come difatti non venne; non può né vederla né soffrirla, e il matrimonio di suo figlio ci son voluti tutti i Santi del Paradiso per farglielo approvare; malignità, niente altro che malignità, perché la signora... (*Franz scende i gradini di casa con una pesca in mano, vede la zuccheriera pronta e corre a scoperciarla per prendersi un pezzo di zucchero; Vittorina lo sorprende e tenta d'impedirglielo*) Vergogna signorino, lasci stare lo zucchero... lasci stare! vergogna alla sua età! (*Franz riesce a prenderne una manciata e scappa; in questo punto compariscono sulla soglia di casa e man mano scendono verso il davanti della scena la signora Ortensia che tiene per mano la piccola Lili, Mercedes, Valentina, Marcello, Guido e Sebastiano*)

Scena II

La signora Ortensia e i personaggi indicati. Sebastiano va sul terrazzo dove si mette a giuocare alla palla con Franz: Guido e Marcello rimangono a discorrere alquanto indietro, mentre la Signora Ortensia viene a sedersi sopra una delle due |3v| poltrone, accompagnata da Mercedes e da Valentina; la Balia entra in casa e Vittorina, entrata essa pure, ritorna recando prima il caffè, poi la bottiglia del cognac coi bicchierni.

Merc. (*curvandosi per aggiustare a Lili un gran nastro di seta che le fa cintura sulla veste bianca*) Come ti sei sciupata, bimba mia! (*a Valentina*) Hai uno spillo? È un maschiotto questa benedetta figliuola, sempre con suo fratello, quello che fa suo fratello vuol fare anche lei... E ora mi raccomando giudizio, e bada bene di non macchiarti (*volgendosi verso Franz*) Anche tu, Franz, siamo intesi: giudizio, altrimenti oggi in chiesa non ci venite, e chi non viene in chiesa al battesimo, pasticcini niente.

Ort. Ve lo dice anche la nonna, pasticcini niente, e sapete che la nonna quando minaccia un castigo...

Val. Non lo mantiene mai, regola generale. (*a sua Madre*) Non eri così, ai miei tempi: promettevi... e mantenevi!

Mar. (*che intanto si è avvicinato*) Signorina Valentina, ai suoi tempi! chi sa quanti anni sono trascorsi: ai suoi tempi! ci perdiamo nella notte dei secoli.

(Guido siede accanto all'altro tavolino e preso²⁰ un giornale si mette a leggere; Mercedes versa il caffè nelle tazze) |4r|

Val. (*seguitando il discorso con Marcello*) Ho imparato il frasario della mamma; e poi... comincio sul serio a sentirmi vecchia, sa? non lo crede? veda, son già madrina... in batter d'occhio divento nonna.

Mar. Beata lei che lo dice ridendo!

²⁰ preso] prese 49.

- Ort.* E beata lei che può dirlo senza crederlo (*prendendo da Mercedes la tazza di caffè*) Grazie. Va²¹ là, figliuola mia; verrà più presto di quello che pensi il giorno che lo crederai e non vorrai più dirlo.
- Merc.* (*a Sebastiano che è sempre sul terrazzo a giuocare con Franz*) Signor Argenti, prende caffè?
- Seb.* Grazie.
- Merc.* Grazie sì o grazie no?
- Seb.* Grazie sì.
- Merc.* (*porgendo la tazza a Guido*) Allora scenda dall'Olimpo e venga tra noi miseri mortali. (*a Guido che non ha preso la tazza*) Non lo vuoi?
- Guid.* (*secco, piuttosto a bassa voce*) No. (*continua a leggere senza neppure alzar gli occhi*).
- Merc.* (*va incontro a Sebastiano*) Era la tazza destinata a mio marito: le do²² la precedenza.
- Seb.* (*nell'accettare, vorrebbe rispondere un complimento, ma non trovandolo, si contenta di sorridere ed inchinarsi profondamente*)
- Merc.* (*a Guido*) Tu dunque non lo vuoi? [4v]
- Gui.* No²³, ti ringrazio (*voltandosi verso gli amici*) Ma sapete che è curiosa? leggo qui l'annuncio d'una mia nuova commedia per quest'autunno, e non ho ancora scritto una riga.
- Seb.* Lascia vedere che giornale è?
- Gui.* *La tribuna.* (*legge*) "Arte e teatri, Guido Saraceni ha dato gli ultimi tocchi a un lavoro in quattro atti..." Quattro atti! ne sanno molto più di me... che destina al teatro Manzoni di Milano pel prossimo Ottobre." Come colpisco giusto i giornali bene informati! e vi ripeto che non solo non ho ancora scritto una riga, ma neppure sbizzato il disegno generale, appena appena ho in mente qualche situazione qualche scena... ma mi manca affatto la cornice... Eh! altro che cornice! mi manca addirittura la tela, ed ecco che mi trovo impegnato col pubblico pel prossimo ottobre, e siamo ai tanti d'agosto!
- (*Vittorina porta via il vassoio del caffè lasciando però il cognac*)
- Mar.* *Noblesse oblige.* Ora che l'annuncio è dato al pubblico, non puoi tirarti indietro.
- Seb.* A questi chiari di luna, una tua commedia nuova è la manna nel deserto; non per niente sei l'autore della *Caccia alla volpe*, dei *Parassiti*, del *Terzetto*... [5r]
- Gui.* (*ironico*) Puoi aggiungere del *Dente del giudizio!*

²¹ Va'] Va 49.

²² do] dò 49.

²³ La virgola è assente nel ms. (ma presente nel 48).

- Seb.* I successi... di stima, non li conto. Oh! vuoi che te la dica come la penso? dormi sugli allori, da troppo tempo non lavori più e l'*entrefilet* teatrale della *Tribuna* non è altro che una leggera puntura di spillo per richiamarti dagli ozi di Capua.
- Gui.* (*si alza e va a versarsi un bicchierino di cognac*) Sicuro, gli ozi di Capua: non c'è che dire, questi sono gli ozi di Capua! Capua, Porto Venere²⁴, è tutt'uno.
- Seb.* (*abbassando alquanto il tono di voce*) Eh! se non fosse che il nome, l'analogia potrebbe esserci. Ma glielo dica anche lei, signora Mercedes, lei che senza dubbio è la sua fata ispiratrice.
- Merc.* Oh questo no; non mi ha mai letto mezza scena delle sue commedie; io son troppo profana, le capisco appena per applaudirle in teatro col pubblico festeggiante.
- Ort.* Non c'è pericolo ch'egli ci guasti colla lettura dei suoi lavori. Sta²⁵ pur tranquillo, non ci guasti. Ad ogni modo l'ispirazione non dovrebbe mancargli in questi luoghi incantevoli nella pace della campagna, in faccia al mare...
- Gui.* Sicuro, in questi luoghi pittoreschi, incantevoli, |5v| dove Shelley... adesso Shelley è di moda e un uomo che si rispetta deve tirarlo in ballo anche a sproposito; dove il gran poeta visse i suoi ultimi giorni²⁶, lo sapete bene, laggiù a San Terenzio, alla Villa *Magni*, l'ispirazione dovrei trovarla, eppure... non sono stato tanto in vena e non ho mai lavorato con tanta assiduità come l'estate scorsa che ho dovuto passare a Roma col termometro che segnava una temperatura africana, di ispirazione! che cos'è l'ispirazione? ne ho parlato tante volte con Cesare Santaspina quando facevo le mie prime armi sotto il suo patrocinio; ditemi cos'è l'ispirazione e mi farete piacere (*parlando si è di nuovo avvicinato al tavolino e si versa un altro bicchierino di cognac*) Non ne prendete, voi altri? avete torto²⁷: è un cognac che si lascia accarezzare volentieri; peccato che in casa mia abbia le ore contate; me l'ha regalato appunto Santaspina – dodici bottiglie – per consolarmi del capitombolo fatto al *Valle* col *Dente del giudizio*, e questa purtroppo è l'ultima. Dodici bottiglie per un fiasco!
- Seb.* È la prima volta che Santaspina viene a trovarti qui?
- Gui.* ... Nei miei feudi? è la prima volta, ma purtroppo mi ha telegrafato da Roma, |6r| anzi, ha telegrafato a mia moglie che inesorabilmente sarà costretto a ripartir subito, questa sera da Spezia, coll'ultimo treno.
- Seb.* Un padrino modello: si sacrifica a passare in ferrovia due notti di seguito per adempiere ai suoi sacri doveri. Eh via! finirà poi per fermarsi un paio di giorni...

²⁴ La virgola è assente nel ms. (ma presente nel 48).

²⁵ Sta] Sta 49.

²⁶ La virgola è assente nel ms. (ma presente nel 48).

²⁷ I due punti sono assenti nel ms. (ma presenti nel 48).

- Merc.* Ci spero poco: un uomo politico come lui, con tanti affari politici e non politici per le mani, con un giornale importante da dirigere e del quale egli è l'anima... creda, che abbiamo ottenuto molto strappandolo per mezza giornata, fra un treno e l'altro, alle sue occupazioni.
- Gui.* (*guardando l'orologio*) Non dovrebbe tardare: arrivato a Spezia col diretto di stamattina, ha avuto tempo a fare la sua brava visita politica all'Ammiraglio Comandante il Dipartimento – non si lascia scappare nessuna occasione quel furbo matricolato – e ora, poco su poco giù, non dovrebbe essere lontano. Vogliamo andargli incontro?
- Seb.* (*alla signora Ortensia, la quale nel frattempo si è alzata per dare degli ordini a Vittorina*) A che ora si fa il battesimo, signora Ortensia?
- Ort.* Subito, appena giunge il padrino, come siamo rimasti intesi coll'arciprete; di qui alla parrocchia non si impiegano tre minuti |6v| di strada e se non ci farà troppo aspettare avremo tempo prima di pranzo alla gita in mare sulla torpediniera.
- Gui.* E ad assistere dall'imboccatura del golfo alla partenza della flotta inglese. Dunque, andiamo incontro al compare. (*chiama*) Franz!.. Dov'è andato Franz? Franz, portaci subito i cappelli.
- Ort.* E conducetelo presto il compare, mi raccomando. Io vado ad occuparmi del piccolo catecumeno e ad aggiustarlo in cappa magna per la cerimonia (*entra in casa seguita da Mercedes e da Valentina*)

N.B. durante la scena precedente, come pure nelle seguenti, i due bambini vanno e vengono, giuocando e rincorrendosi. Marcello non si lascia sfuggire occasione per stare con Valentina, colla quale intavola un colloquio particolare andando insieme sul terrazzo e rimanendo estraneo alla conversazione generale)

- Gui.* (*vedendo che Franz ha portato i beretti ai due ufficiali ma non il suo cappello*) E il mio cappello? ho capito: vado a pigliarmelo io (*a Sebastiano e a Marcello*) Incamminatevi pure verso il cancello, vi raggiungo subito (*entra in casa; i due ufficiali escono dalla destra dopo essersi accesa la sigaretta, e Franz li accompagna. Guido ricompare col cappello in testa e sta per avviarsi dietro agli amici, poi vedendo la bottiglia del cognac, va a versarsi un altro bicchierino; in questo punto²⁸ |7r| Mercedes si affaccia sulla soglia di casa, anch'essa col cappello di paglia e l'ombrellino*)

Scena III

Guido e Mercedes

- Merc.* (*avanzandosi verso Guido in tono di rimprovero*) Ma, Guido, un po' di giudizio... è già il terzo!

²⁸ punto] *om.* 49 (*lez. ristabilita grazie al 48*).

- Gui.* (secco e accigliato come ogni qual volta rivolge la parola a sua moglie quando altri non sieno presenti o non ascoltino) Che cosa te ne importa a te? non fai tu ciò che ti comoda? lasciami la stessa libertà... avremo eguali diritti, spero!
- Merc.* (supplichevole, a bassa voce) Guido, non abusare... per parlarmi così!.. se tu mi leggesti nell'anima! (alzando alquanto la voce) Se tu mi leggesti nell'anima!
- Gui.* (amaramente) Leggere dentro l'anima tua? ci vuol altro! non son io il fortunato! quel laggiù piuttosto... quel miserabile, vi sapeva leggere! Io!? so bene che lo dici per ridere!
- Merc.* (sempre più supplichevole e cercando di afferrargli le mani) Ascoltami, Guido, tu sei crudele... ho fatto male, ho fatto male, la mia vita intiera non basterà a espiare il mio fallo... uccidimi! cosa posso dirti di più? ma da cinque giorni non fai che torturarmi... lo so, non lo merito il tuo perdono, ma |7v| almeno la tua compassione! pensa al mio martirio!
- Gui.* E il mio... il mio martirio non lo consideri, tu? (Mercede vorrebbe di nuovo prendergli²⁹ le mani) Sta'³⁰ ferma, non toccarmi... non toccarmi, ti dico! Non conti niente l'agonia nella quale vivo io pure da cinque giorni, implorando la morte che non vuol venire? Parli di compassione! e tu ne hai avuto per me, ne hai avuto per me quando anima e corpo ti davi a... a colui, e traversavi l'Italia da un capo all'altro per andarlo a trovare, e ti mettevi sotto i piedi i tuoi doveri, dimenticavi i tuoi figli, ti buttavi dietro le spalle la tua riputazione e l'onore di tuo marito? Compassione! mi uccide a colpi di spillo questa donna e parla di compassione e si atteggia a martire! sei tu la martire!
- Merc.* Senti: io son disposta a tutto, lascio te, i bambini...
- Gui.* (interrompendola con uno scatto) Anche l'ultimo? anche l'ultimo, pel quale oggi si fa festa e a cui io vorrei schiacciare il cranio per non avere davanti agli occhi... Dici di essere disposta a tutto: sicuro, disposta a tutto! lo eri fin dal giorno che ti balenò nella mente il pensiero di tradirmi, come |8r| mi hai tradito, con tanta arte, con tanta astuzia malvagia da ingannarmi per più di due anni, cumulando menzogne sopra menzogne, iniquità sopra iniquità, dandomi da bere il veleno dei tuoi baci; eri disposta a tutto quando accettavi che colui, irresistibile, incidesse in un medaglione che il suo amore era più forte della morte, e questo era il vostro motto, la vostra divisa reciproca e quel medaglione che recava una data... memoranda, avevi l'audacia di portarlo appeso al braccio sotto i miei occhi, stando al mio fianco, baciando i tuoi figliuoli! Disposta a tutto! il vostro amore vinceva la stessa morte, e ora... ora dinanzi a me che ti giudico, diventi vile, tanto vile da cercare uno scampo perfino nell'abbandono dei figli?
- Merc.* ... Non son più degna della tua casa... scacciami, io partirò... andrò dove tu vorrai...

²⁹ prendergli] prenderli 49.

³⁰ Sta'] Sta 49.

- Gui.* ... A raggiungere colui? sta bene in Africa anche senza di te.
- Merc.* Oh Guido... sii generoso, almeno una volta!
- Gui.* ... Ma non capisci che è lo scandalo quello che mi fa terrore, la voce pubblica quella a cui non voglio dare in pasto il nostro nome? è per evitare lo scandalo, per non sospettare nemmeno i perfidi susurri |8v| del mondo, che io mi getto sul volto questa maschera di vernice e fingo e fingerò fino all'ultimo minuto della mia vita. Ho scritto delle commedie e son buon commediante! Se non fosse per evitare lo scandalo e per evitarlo ai miei figliuoli – ai due miei figliuoli! – credi tu che a quest'ora non mi sarei tagliato la gola? E tu domandi di partire... lo so, lo so che questo sarebbe il tuo desiderio supremo per... (*Mercede vorrebbe protestare*) no, è inutile, non ti credo! non ti credo! non ti crederei nemmeno se ti vedessi in punto di morte!.. Finiamola! guai se si accorgono... se mia madre specialmente... Va³¹, raggiungi gli amici, io vengo subito; tu sei più abile di me a dissimulare, molto più abile... (*con scoppio d'ira*) ma perché venirmi sempre nei piedi anche quando non ti cerco? Va³², non vedi che ti aspettano in fondo al viale? (*la spinge fuori brutalmente; in questo momento si affaccia la signora Ortensia sulla porta di casa*)

(N.B. Questa scena dev'essere recitata rapidamente e sempre a bassa voce, circospetta, pel timore che qualcuno sopraggiunga)

Scena IV

Guido e la signora Ortensia

- Ort.* (*tiene tra le mani una lunga veste bianca da battesimo; |9r|si avvanza verso suo figlio*) La tratti male tua moglie!
- Gui.* (*esacerbato*) La tratto... (*dominandosi e dissimulando*) In un moto d'impazienza...
- Ort.* (*insistendo*) Perché la tratti così? Non so che questione ci fosse fra voi due, ma... non dovrei permetterti certe violenze...
- Gui.* (*sempre più dominandosi e affettando disinvoltura*) Cara mamma, ti ripeto che fu un moto d'impazienza involontario... e poi, scusa se te lo dico, nelle piccole questioni tra marito e moglie non conviene mai che una terza persona ci si mischi; lascia che si aggiustino tra di essi, finiscono sempre per intendersi.
- Ort.* Non è questa la prima volta: anche ieri e ieri l'altro vi ho sorpreso a bisticciarvi; e purtroppo ho notato in te una brutalità di modi...
- Gui.* (*irritandosi*) Se vieni anche a spiarmi!..
- Ort.* ... Guido, mi parli così? me lo merito forse?

³¹ Va'] Va 49.

³² Va'] Va 49.

Gui. Ma vedi... vedi dove si giunge quando, anche a fin di bene, si vuol dar corpo a un'ombra. Non vuoi altro? te lo dico subito: il torto fu mio, tutto mio; Mercedes, povera donna, non ne può nulla; ebbi un lampo di collera per un secondo o terzo bicchiere di cognac che essa, molto più ragionevole di me, voleva impedirmi di bere. Ecco il gran [9v] litigio! fossero tutti come i nostri! sei contenta? Abbracciami, mamma, e perdonami; col crescere degli anni divento insopportabile, non è vero? perdonami! (*Abbraccia sua madre strettamente, appoggiandole il capo sulla spalla*)

Scena V

^Valentina³³, la Balia e detti

Val. (*andando verso la signora Ortensia*) Hai terminato? presto... presto... è qui... come si chiama? (*a Guido*) è qui il tuo amico... l'avvocato, il deputato... il padrino insomma. Dalla finestra ho visto scendere di carrozza due signori in fondo al viale.

Gui. Due signori? e chi può essere venuto con Santaspina? non capisco...

Val. Uno alto, colla barba bionda...

Gui. Quello è lui, Santaspina; e l'altro?

Val. L'altro... un po' più giovine, molto più giovine, coi baffi neri... (*a sua madre*) Hai finito? la balia aspetta per vestire il piccino; non abbiamo tempo da perdere. Brava! non hai neppure cominciato! (*Valentina prende la veste bianca e la porge alla balia, la quale rientra in casa*)

Gui. (*andando incontro a Santaspina che sta per arrivare*) Oh caro Cesare... [10r]

Scena VI

Mercede, Cesare, Giacomo, Marcello, Sebastiano, Franz, Lili e detti.

Ces. Buongiorno, buongiorno, Guido; come va? (*ha in mano diversi oggetti, ombrello, bastone e un'astuccio di ventaglio; a Giacomo, consegnandogli ogni cosa*) Scusa, sbarazzami un momento di tutta questa roba. (*stringe con effusione le due mani di Guido*) E così? volevo e speravo esser qui prima di mezzogiorno, ma a Spezia il Comandante Folchi mi ha trattenuto per forza a colazione sulla *Lepanto*. (*presentando Giacomo*) Non lo conosci più?

Gia. (*riconoscendolo*) Scozia! Giacomo Scozia da queste parti? Ti credevo a Massaua (*gli stringe la mano*) Sono sbarcato a Napoli sei giorni fa dall'Ortigia.

Gui. (*a Cesare e a Giacomo*) Vi presento a mia madre e a mia sorella. (*presentando Cesare*) L'onorevole...

Ces. Non lo sono più.

³³ Valentina] *corr. su* Ortensia 49.

- Gui.* Lo sarai di nuovo; “torna all’amo il pesciolino”... l’onorevole Santaspina, direttore del *Contemporaneo* – gli altri titoli e le altre qualità ufficiali le lascio nella penna – mio Mecenate in tempi difficili e mio amico in tutti i tempi. (*presentando Giacomo*) Il signor |10v| Giacomo Scozia, non ancora commendatore, giornalista, già corrispondente in Africa prima della *Staffetta*, poi del *Contemporaneo*; avrete letto molte volte il suo nome... vera celebrità africana. (*a Cesare*) Con mia moglie non hai bisogno di presentazione. (*a Giacomo*) Tu non la conosci ancora: (*chiamando sua moglie*) Mercedes...
- Gia.* Ho già avuto l’onore, mi ha presentato adesso Santaspina smontando di vettura.
- Gui.* (*presentando Sebastiano e Marcello*) Il cavaliere Argenti e il signor Brogiotti, tenenti di vascello, nostri buoni amici, che qualche volta si sacrificano, e da Spezia vengono nel nostro eremitaggio a tenerci un po’ di compagnia. E le presentazioni di rito, se Dio vuole, son terminate. Franz... Lili, venite a salutare lo zio Cesare.
- Ces.* Sicuro, zio nato di tutti i bambini dei miei amici. Come si è fatto grande Franz! l’aria di mare gli giova, a quanto sembra; ne faremo un marinaio. E Lili? il ritratto di sua madre. (*a Mercedes*) E lei, signora, quest’anno niente Recoaro?
- Merc.* Niente Recoaro; si sta troppo bene qui.
- Gui.* Dunque raccontami... cosa ne dite del mio nuovo maniero? non foss’altro che la posizione... (*battendo amichevolmente sulla spalla di Giacomo*) Oh bravo! mi hai fatto una bella |11r| improvvisata, un regalone!
- Gia.* Puoi dire piuttosto – e le signore più di te – che ho dato prova d’un bel coraggio, presentandomi così di primo acchito senza essere invitato...
- Gui.* Gli amici sono invitati tutti e sempre; hai fatto davvero un’opera meritoria.
- Gia.* In questo caso il merito è tutto di Santaspina.
- Ces.* Merito mio. L’incontrammo ieri sera per caso alla stazione di Roma; partiva per Pisa; si fece viaggio insieme, naturalmente, e quando fummo a Pisa lo indussi a proseguire e accompagnarmi fin qui. Egoismo puro e semplice; avevo bisogno di lui, a Spezia, per un’intervista coll’ammiraglio della flotta inglese, intervista di grande effetto che vedrete posdomani pubblicata sul *Contemporaneo* e che io nella mia qualità d’uomo politico... troppo conosciuto, non potevo permettermi; l’amico Scozia mi pioveva dal cielo, comprese subito le mie idee, andò vide, vinse... e in premio l’ho condotto qui da te... (*a Guido*) non per te, sai, ma per edificazione di queste signore. (*alle signore*) La perla dei giornalisti... africani e non africani, un portento come viaggiatore e come corrispondente.
- Gia.* Non gli credano, egli mi mette in vetrina nient’altro che per soddisfare la sua vanità; sono una sua creatura e bisogna bene che gli faccia onore. |11v|
- Ces.* S’intende: taglierini fatti in casa. Oh! a proposito di creature: e il mio figlioccio? Cesarino vogliamo chiamarlo, non è vero? è il nome che gli spetta e ci tengo. Ma io voglio vederlo: ha già tre mesi, mi pare, signora Mercedes, dev’essere un’ometto; dov’è? andiamo a trovarlo; m’immagino che farà, al solito, dei miracoli strepitosi.

Gui. Avrai tempo più tardi, lascia un po' correre. (*cambiando discorso*) Piuttosto, senza complimenti, se volete rinfrescarvi... da Spezia qui, in carrozza, la polvere non vi avrà rispettato di sicuro: senza complimenti, ripeto, consideratevi come in casa vostra. Sebastiano, tu che sei pratico, conduci Scozia nella camera dei forestieri numero due. (*a Cesare*) Ci permettiamo il lusso di due camere pei forestieri, la tua è sempre pronta, e questa volta perché vieni in forma ufficiale... di' un po'; non parti mica questa sera.

(*Sebastiano e Scozia entrano in casa; la signora Ortensia con Valentina e Marcello è entrata già da qualche momento.*)

Scena VII

Mercede, Cesare e Guido

Merc. (*seguitando con Cesare il discorso cominciato da suo marito*) Appunto: non ci fa il torto di lasciarci così presto come ha minacciato. |12r|

Ces. Inesorabilmente.

Gui. Tu vuoi ridere, non ti lasciamo partire.

Ces. Inesorabilmente. Per gli altri questi sono i mesi di vacanza, per me invece sono quelli di maggiore fatica; i miei redattori principali si squagliano, neanche le catene possono più tenerli a Roma, vanno di qua, vanno di là, ai bagni, in montagna, e io resto quasi solo con tutto il peso sulle spalle, e se domani mattina non mi trovo in ufficio, corro rischio che il giornale non vada in macchina, né più né meno.

Gui. Eh via, il giornale va sempre in macchina quando c'è alla cassa... (*con intenzione*) chi sappiamo noi. Fuori burla, un paio di giorni non puoi negarceli.

Merc. ... Si lasci commuovere: un paio di giorni; il tempo appena di prendere una boccata d'aria fresca in compagnia di buoni amici; faremo delle barcheggiate nel golfo... andremo a San Terenzio... all'isola Palmaria...

Ces. Tentatori! Ma, miei cari, voi lo sapete, se non vorrei cedere alla tentazione, lei lo sa, signora Mercede, se in compagnia di buoni amici, non domanderei che un pretesto per non tornare a Roma, magari un colpo di spada come quello che mi ha trapassato il braccio l'estate scorsa. (*a Guido*) Beato te, che hai |12v| avuto il buon senso e la fortuna di levarti dal giornalismo e puoi startene comodamente in campagna a scrivere delle commedie. Parliamo di te, piuttosto: hai niente adesso sul telaio?

Gui. Niente. Vado mulinando un lavoro – figurati che stamattina la 'Tribuna' l'annuncia già come cosa fatta – ma non riesco a raccapezzare il bandolo. Sai, vorrei scrivere qualche cosa di tristamente volgare nella vita comune; sì³⁴, lo so: *La caccia alla volpe* segnatamente, e anche i *Parassiti*, hanno avuto un successo clamoroso, mi hanno dato un nome anche fuori d'Italia, ma sono lavori di

³⁴ sì] si 49.

maniera, c'è il barbaglio della finzione e la novità della favola, c'è del brio, ci sono anche dei caratteri, se vogliamo, ma non c'è la vita, la vera vita quotidiana, monotona, tragica nella sua volgarità. Sai cos'è la tragedia dell'anima?

Ces. Eri sulla buona strada, e nossignore! te ne allontani per brancicare nel buio, verso l'ignoto, a rischio di romperti il collo.

Gui. (*proseguendo e a poco a poco accalorandosi*) Sai cos'è la tragedia dell'anima? Tu pure hai vissuto, conosci il cuore umano e le perfidie umane, hai vissuto troppo addentro alle vicissitudini per ignorare quanto sia atroce lo spasimo di chi, per esempio, nasconde nell'anima [13r] un segreto di sventura irreparabile, di tradimento... un segreto insomma, e deve fingere, fingere, fingere per non compromettere il così detto decoro, e non ha neppure la risorsa di uccidersi, perché il suicidio farebbe la rivelazione di ciò che a qualunque costo vuole nascondere!

Ces. Capisco: una forma d'ipocrisia come un'altra.

Gui. Verissimo. Figurati, per dirne una, che la situazione madre sia questa: un marito un bel giorno ha la disgrazia o il torto d'accorgersi che sua moglie...

Ces. La situazione sarà madre e anche nonna, ma nuova non è di sicuro.

Gui. La situazione non è nuova. Andiamo avanti: come se ne accorga, ciò per ora non fa al caso nostro, ma scoprendo... il fatto, scopre pure che questo ha parecchi anni di data.

Ces. Anzianità dell'ignoranza maritale.

Gui. ... E riesce dopo una lotta colla moglie, anche usando la violenza brutale, a strapparle il nome dell'amante... (*Cesare vorrebbe interromperlo*) – lasciami dire – a strapparle il nome dell'amante, ma la scoperta gli giova poco o nulla, perché al momento della rivelazione costui si trova per una ragione qualunque in America... in Australia, dove meglio ti piace, e c'è questo da aggiungere, che ricapitolate [13v] le sue memorie, fatti e rifatti i suoi computi, il marito che prima nella sua cecità grottesca, nella sua fiducia piramidale, non aveva pensato al lunario, acquista la certezza matematica che l'ultimo (*correggendo*) ossia l'unico figliuolo...

Ces. Ho capito: o ultimo o unico, la morale è sempre quella. E così?

Gui. (*dopo una pausa*) Quest'uomo, marito ridicolo e padre putativo, dimmelo tu, quando avrà scacciato di casa la moglie col bambino, cosa avrà ottenuto? nient'altro che la propalazione scandalosa del suo segreto, senza il magro conforto di uccidere l'amante e poi farsi assolvere dalla Corte d'Assise, perché, come ti dissi, l'amante è lontano parecchie migliaia di miglia al di là dei mari. Ecco la tragedia di quest'anima ferita a morte, che si ribella egualmente all'idea del perdono e a quella dello scandalo! Lo capisco, le solite variazioni sull'eterno tema, ma nel tempo stesso l'analisi spietata d'un combattimento intimo e feroce, uno studio... (*interrompendosi bruscamente perché Vittorina gli si è avvicinata*) Cosa c'è?

Scena VIII

Vittorina e detti

- Vitt.* (con un telegramma) Un espresso ha portato questo [14r] telegramma pel signor Giacomo Scozia.
- Gui.* Dammelo (leggendo la soprascritta) Giacomo Scozia. Glielo porto io subito: va³⁵ pure (Vittorina parte) Doveva aspettarlo con impazienza questo telegramma, se partendo ieri sera da Roma con te e ignorando di spingersi fin qui a Porto Venere, si è dato la briga di avvisare man mano gli uffici telegrafici e farlo seguire da Roma a Pisa, da Pisa a Spezia, da Spezia qui³⁶, con espresso.
- Ces.* Fa sempre così un giornalista che fa il suo conto... massime quando non aspetta nessun telegramma; è la scaletta della notorietà.
- Gui.* Vado a portarglielo. Del resto, non parliamone più; vedo che la mia commedia *in fieri* non ti piace, e dopo tutto può darsi che non piaccia neppure a me... e forse neppure a mia moglie. (entra in casa)

Scena IX

Mercede e Cesare

- Ces.* (partito Guido lo segue fin sulla porta di casa per accertarsi che non torni indietro, poi rapidamente viene verso Mercede e le prende con effusione le due mani) Mercede!..
- Merc.* (svincolandosi) Per carità, Cesare... per carità... egli sa tutto!
- Ces.* Lui!? Guido!? [14v]
- Merc.* Non te ne sei accorto dal suo discorso di poco fa? La sua commedia! e tu ci credevi! ma che commedia! era lui il commediante, che con questo pretesto, pel bisogno che abbiamo di sfogare in qualche modo l'amezza dell'anima, mi metteva sulla croce sotto i tuoi occhi, come se provasse un sollievo dal mio supplizio!
- Ces.* Ma quando ha saputo? come ha saputo?
- Merc.* Non so... da quattro... cinque giorni. Fu il destino? fu il volere di Dio? Una lettera che io scriveva a mia madre... pensa cosa poteva esserci di compromettente! La lasciai un minuto sul tavolino, un minuto, ti dico, interrotta da Franz e da Lili che si abbaruffavano... lui entrò casualmente... forse per cercare qualche libro... chi lo sa? insomma, lesse la lettera! Dicevo a mia madre che venendo a trovarci qui in campagna, mi avvisasse del giorno preciso dell'arrivo, perché non le succedesse come l'anno passato che era giunta a Recoaro proprio quando improvvisamente avevo dovuto andare a Roma

³⁵ va¹] va 49.

³⁶ L'espressione da Spezia qui si trova identica negli altri mss. in altro contesto (scena VI).

per alcuni giorni. Sai bene: l'anno passato, nel mese d'agosto, quando volli venirti a trovare dopo il duello in cui fosti ferito.

Ces. Ah! disgraziata!

Merc. Capisci? lo scritto mio parlava chiaro; come [15r] potevo giustificare in faccia a lui la mia venuta clandestina a Roma, a Roma dove c'era la mia casa, dove c'era lui, c'erano i miei figli, e dove naturalmente non mi feci vedere da nessuno dei miei?

Ces. Te l'avevo detto ch'era stata un'imprudenza!³⁷

Merc. ... Insomma... non tentai nemmeno!..

Ces. Ma un pretesto... ci voleva poco a cercare un pretesto!

Merc. Si fa presto a dirlo: pigliata così all'improvviso, quale pretesto? ero schiacciata dall'evidenza, le parole mi morirono sulle labbra, chinai il capo... Dio che terribile momento! Egli... pallido, come uno spettro, mi afferrò per le mani... non so dirti quel che è successo... caddi in ginocchio... volle sapere il nome... il nome! il nome! rantolava colla voce strozzata tenendomi colle mani in una morsa di ferro!.. Ah! Cesare, come castiga Dio, come castiga Dio quando si ricorda dei nostri falli!

Ces. ... Ebbene?

Merc. Il nome voleva sapere a qualunque costo... era capace in quel momento d'uccidermi se non parlavo... ebbi un lampo, per me non c'era più salvezza; ma piuttosto che rivelare il tuo nome mi sarei lasciata tagliare a pezzetti: dissi quello d'un assente; era l'unica via per togliermi almeno all'imminenza del pericolo senza tradirti. [15v]

Ces. E hai detto?..

Merc. ... Il nome d'un ufficiale che Guido conosce appena e che già da molti mesi si trova in Africa, a Massaua, il Capitano Chiaramonti: tu lo sai; a Roma, in società, mi faceva la corte... ingannato da quest'apparenza, Guido l'ha creduto... e lo crede. Di te non ha, non può avere l'ombra d'un sospetto; le tue lettere, i tuoi ricordi, tutto ciò che potrebbe in qualche modo svelarti, tutto è a Roma, nasco- sto fuori di casa; fosse partito sul momento, avesse rovistato la casa intiera, non avrebbe trovato nulla, di tuo qui non trovò che il medaglione del braccialeto...

Ces. Ah: il mio primo regalo. C'era nell'interno una data e il motto: 'fortis ut mors'. Ti avrò chiesto spiegazioni, m'immagino, ti avrò messa alla tortura per sapere... Ed io, stolido, lontano le mille miglia dal supporre... (*passeggiando agitato*) Ma chi poteva prevedere?.. Fortunatamente, sono ancora in tempo... Ti ha messo alla tortura, non è vero? e non poter dir nulla, costretto a vederti

³⁷ un'imprudenza] un imprudenza 49.

soffrire per causa mia, a lasciarti qui nelle sue mani... ma io, io parlerò, son disposto a tutto, io parlerò, gli dirò la verità...

Merc. No, Cesare, per amor del cielo, per amor mio se ancora mi vuoi bene! a che pro?³⁸ senza giovarmi, sarebbe un altro colpo al suo cuore, tradito anche nell'amicizia! È la [16r] mia punizione, e mi rassego e l'accetto: ormai non ho più altro pane.

Ces. ... Eppure io non posso abbandonarti, povera donna, non posso abbandonarti, sola, in balia d'un uomo acciecatò dall'egoismo, che non ha altra sete che di martirizzarti, martirizzando se stesso nel medesimo tempo! questo stato di cose è impossibile, salto il fosso e ti conduco via, andremo... non so... andremo a nasconderci in qualche rifugio lontano... sarà un bene per te... e anche per lui!

Merc. ... Condurmi via... vuoi condurmi via?.. (*con accento di speranza*)

Ces. Ah! lui ha paura dello scandalo!?! ebbene, io che ho tutto da perdere, io non lo temo! cosa m'importa la gente? quando avrà mormorato per una settimana o due, ci lascerà in pace per mormorare d'altri disgraziati, è il suo mestiere – e tu, se non altro, non avrai a subire minuto per minuto il tormento d'una vendetta... logica, sì³⁹, lo capisco, ineluttabile... ma altrettanto brutale!

Merc. Non tentarmi... perché sono sul punto di cedere!.. Non tentarmi! Non so come potrò resistere al castigo che è già cominciato... e fra tutti i castighi sai quale è il più terribile, quello che mi fa invocare la morte a mani giunte, mentre [16v] ho paura della morte? (*afferrando il braccio con moto convulso e bisbigliando le parole quasi all'orecchio*) È la presenza di quell'innocente... (*staccandosi da lui*) Non tentarmi perché io son vile; maledico il mio fallo, dal fondo del cuore – Dio lo sa – ho domandato perdono del mio tradimento... e... son tanto vile che più forte del rimorso e del pentimento è il terrore dell'avvenire, il terrore d'un uomo che non mi uccide e non mi perdona! Non tentarmi, Cesare... (*udendo le voci dei personaggi che stanno per entrare, si scosta rapidamente*) Silenzio!

Scena X

Valentina poi la Balia vestita in pompa recando sulle braccia il bambino avvolto nella gran veste bianca di pizzo che scende fino a terra, la signora Ortensia, Sebastiano, Marcello, Guido, Franz e Lili.

Val. (*vestita con eleganza, viene verso Cesare*) Signori, si va o non si va? l'arciprete ci aspetta da un pezzo, il piazzale è pieno zeppo di gente che vuole assistere al nostro passaggio. Brava, Mercedes! te n'eri dimenticata? fortuna che ci ho pensato io a mettere in assetto il bimbo, perché in quanto a te... ma non

³⁸ pro] prò 49.

³⁹ sì] si 49.

- per niente sono la madrina e le mie incombenze le so a memoria (*a Cesare, facendogli una riverenza leggermente caricata*) Il signor compare... |17r|
- Ces.* (*inchinandosi anche lui*) Sempre ai comandi della bella e gentile madrina. Siamo tutti pronti? (*trae di tasca i guanti che si era tolto nelle scene precedenti*).
- Val.* Tutti. (*entra la Balia col bambino*) Vieni avanti. (*a Cesare*) Come madrina, tocca a me presentarle il figlioccio. (*entrano tutti gli altri*)
- Ces.* (*dopo aver dato di sfuggita un'occhiata⁴⁰ a Mercedes che si è scostata quasi con ripugnanza muovendo incontro ai personaggi che sopraggiungono, bacia sulla fronte il bambino che Valentina ha preso sulle braccia e al quale la balia solleva un lembo del velo che gli copre il volto*)
- Merc.* (*dopo essersi rimessa il cappellino di paglia*) Signor Argenti, vuole aver la gentilezza d'aiutarmi a cercar l'ombrello? Franz!.. Lili!.. eccoli che corrono giù pel viale, piano, non correte tanto, aspettateci al cancello. (*discorre con Sebastiano, Marcello si avvicina al gruppo che circonda il bambino*)
- Ort.* (*accostandosi a Cesare*) Onorevole, che gliene pare del suo figlioccio?
- Ces.* (*alquanto impacciato*) ... Un cherubino.
- Ort.* (*sorridendo*) ... Si capisce: in un momento così solenne e in nostra presenza, non potrebbe rispondere diversamente. Un cherubino, ma non glielo raccomando, sa? (*scherzando*)
- Ces.* Perché, signora Ortensia? |17v|
- Ort.* Non mi fido di lei; non avrebbe altra premura che di tarpargli le ali... ne parleremo quando lei non dirigerà più il *Contemporaneo* e sarà senatore. Dia braccio alla madrina. (*alla Balia che nel frattempo ha ripreso il bimbo*) Tu va'⁴¹ avanti per la prima, e bada bene di non inciampare. (*la Balia esce per la prima, seguita da Cesare che dà braccio a Valentina, Mercedes e Sebastiano, Ortensia e Marcello, Guido rimane solo in scena*)

Scena XI

- Gui.* (*rimasto alquanto in disparte, segue coll'occhio il corteo che si è avviato; oppresso da un tristissimo pensiero, dopo un momento si avvicina a uno dei due tavolini*).
- Gia.* (*entrando coll'astuccio del ventaglio in mano*) Sei qui? gli altri?
- Gui.* Si sono avviati alla chiesa. Non esiste nessun canone che pel battesimo richieda la presenza del padre, e capirai benissimo che preferisco non incomodarmi, massime con tutta quella gente curiosa che ingombra la piazza. Vuoi una sigaretta?

⁴⁰ un'occhiata] un occhiata 49.

⁴¹ va'] va 49.

- Gia.* (*accettando*) Grazie. Ho visto dalla finestra: c'è tutta la popolazione del paese (*accendendosi la sigaretta, fa qualche passo verso il terrazzo e osserva intorno*) Stupenda, stupenda posizione! ma sai che sei davvero fortunato, tu, di poterene star tranquillo in questo paradiso, colla tua famiglia... |18r|
- Gui.* Sì, non c'è male; ho avuto la sorte di trovare un villino che se non ha altri pregi, ha quello dell'aria e della luce... Ma parliamo di te, piuttosto, reduce dalle terre eritree: cosa si fa laggiù di bello? ti sei spinto nell'interno?
- Gia.* Un pochino, ma non troppo; fino in Adua. (*siede e sfoglia sbadatamente i vari libri che si trovano sul tavolo, prendendo in mano un tagliacarte a lama d'acciaio che si trova dentro un libro come segnacolo*) Curioso questo tagliacarte: dovrebbe essere un *ghilè dankalo*; ne ho portato parecchi consimili, ma questo è molto più ricco dei miei, ha il manico d'avorio con incrostature d'argento.
- Gui.* Infatti è un *ghilè dankalo*: viene da Assab; l'ha regalato a mia moglie il tenente di vascello Argenti, e pare che abbia appartenuto a un pezzo grosso di laggiù... (*giocherellando col tagliacarte*) ... E dimmi un poco; laggiù a Massaua avrai conosciuto⁴², m'immagino, molti ufficiali nostri.
- Gia.* Posso dir tutti; in quattordici mesi di permanenza ho avuto occasione più o meno di parlare con tutti gli ufficiali e di avere tra essi dei carissimi amici.
- Gui.* E dimmi, hai conosciuto... il capitano Chi... (*correggendosi*) ossia, il tenente Fontana? |18v|
- Gia.* Dei bersaglieri? poco: credo d'averlo visto due volte appena. Sai chi mi ha parlato di te? il tenente d'artiglieria Previti; un po' letterato anche lui, poeta...
- Gui.* Sì, mi ricordo; un capo ameno; veniva spesso al Circolo degli Scacchi; sapeva e recitava a memoria, in parodie, le prediche di Padre Agostino. E... (*esitando*) il capitano... capitano o maggiore, non so bene... Chiaramonti?
- Gia.* Chiaramonti? lo conosci anche tu? è capitano. Siamo partiti insieme da Napoli. Buon amico mio, uno dei più simpatici fra quanti ne ho conosciuto. Lupus in Fabula; guarda: il telegramma che mi hai portato mezz'ora fa, è appunto suo. Un giovinotto allegro, simpaticone, col cuore così largo; peccato che la borsa non corrisponda, e di qui l'origine di tutti i suoi fastidi e del suo pellegrinaggio forzato alle delizie africane. Forse ne saprai qualche cosa.
- Gui.* Niente lo vedevo soltanto in società...
- Gia.* Sicuro, frequentava molto la società, era elegante, pieno di brio, gran corteggiatore di signore... mi ha fatto le sue confidenze.
- Gui.* Ti ha fatto le sue confidenze?

⁴² La virgola è assente nel ms. (ma presente nel 48).

- Gia.* Capirai: durante il viaggio prima, poi nelle lunghe cavalcate o quando si riposava sotto la |19r| medesima tenda... perché abbiamo fatto insieme l'anno scorso un'escursione nell'interno, un'escursione quasi scientifica nel paese dei Bogof; è appunto un anno⁴³ adesso, sicuro, nel mese di Agosto. Prima di partire aveva un legame con una signora maritata...
- Gui.* (*ostentando indifferenza*) Già, un uomo come lui... le buone fortune non gli mancavano.
- Gia.* ... Una signora per la quale ha dato fondo a quel poco che possedeva, mantenendo l'intera famiglia, moglie, figli... e marito, in un lusso troppo superiore alle sue forze. Il bello è che continua più che mai nel suo innamoramento malgrado la lontananza, vive laggiù di privazioni e di sacrifici per mandare in Italia tutti i suoi risparmi... (*mostrando il telegramma*) Vedi? un vaglia telegrafico che m'incarica di riscuotere e versare nel solito pozzo di San Patrizio.
- Gui.* (*facendo uno sforzo per dissimulare*) Un gran cuore, non c'è che dire!
- Gia.* In quattordici mesi di residenza in Africa avrebbe potuto farne delle economie, rimettersi a galla.
- Gui.* Scusa, non sono ancora quattordici mesi.
- Gia.* Quattordici precisi: siamo partiti insieme sul Gottardo il 21 di giugno.
- Gui.* Ma se nell'Agosto era ancora a Roma. |19v| L'ho visto io!
- Gia.* (*con serietà comica*) Niente di più facile in questi tempi di spiritismo... oppure avrai avuto un buon cannocchiale! (*a Vittorina che traversa la scena per entrare in casa*) Son già di ritorno?
- Vitt.* A momenti: sono usciti dalla chiesa adesso adesso (*entra*).
- Gia.* (*dopo essere andato di nuovo verso il terrazzo ad osservare i punti di vista*) Se mi fossi immaginato di venir qui, parola d'onore, avrei portato la mia macchinetta fotografica (*guardando a sinistra*) Oh! ecco il corteo che torna dalla cerimonia. (*prende l'astuccio che entrando aveva posato sul tavolo*)

Scena XII

Rientrano tutti nell'ordine com'erano partiti al finire della Scena X
(La⁴⁴ Balia viene sul davanti col bimbo: le signore, lasciati i loro cavalieri, la circondano, togliendo al bimbo il velo che gli ripara il volto)

Val. (*baciandolo ripetutamente*) Caro... caro... caro! Non ha pianto mezzo minuto. Un ometto di giudizio! avete visto quante volte ha sorriso? pareva che pigliasse in burletta l'arciprete⁴⁵.

⁴³ un anno] un'anno 49.

⁴⁴ La parentesi è assente nel ms (ma presente nel 48).

⁴⁵ Il punto è assente nel ms. (ma presente nel 48).

Orten. (*baciandolo essa pure*) Biricchino! ridere in un momento così solenne? a suo tempo farai i conti colla nonna.

(*mentre le signore tolgono al piccino la lunga veste, gli uomini dopo essersi avvicinati un momento, formano gruppo chiacchierando. [20r] Guido si trova alquanto discosto*)

Gui. (*scostandosi ancora, con tono naturale chiama sua moglie*) Mercedes... senti un momento, Mercedes.

Merc. (*andandogli vicina*) Cosa vuoi?

Gui. (*a bassa voce, rapidamente*) Perché hai mentito quando mi hai dato il nome... di colui?

Merc. (*allibita*) ... Guido!.. (*lo fissa un istante, ma non reggendo il suo sguardo, abbassa gli occhi*)

Gui. Basta!.. (*di nuovo con voce naturale*) Puoi farlo portar qui il champagne, lo berremo in giardino.

Gia. (*a Cesare presentandogli l'astuccio*) Te n'eri dimenticato? fortunatamente io sono un depositario fedele (*Cesare, imbarazzato, prende l'astuccio, fa un movimento come per nascondarlo*) Signora Mercedes, il nostro compare non ardisce offrirle il regalo di prammatica... gli faccia coraggio, è tanto timido...

Merc. (*avanzandosi verso Cesare*) Davvero, si faccia coraggio... via!

Ces. (*sempre titubante, lancia un'occhiata a Giacomo quasi di rimprovero, poi, inchinandosi, dopo un momento d'esitazione presenta l'astuccio a Mercedes, la quale comincia a sfasciarlo dalla carta in cui è avvolto*) Veramente, si tratta di così poca cosa... (*la Balia si ritira verso il fondo*)

Val. (*vedendo il regalo che Mercedes ha tra le mani*) Che cos'è? che cos'è?

Merc. (*sfasciato l'astuccio ne trae un ventaglio elegantissimo*) [20v] Oh il bel ventaglio! (*a Cesare stringendogli la mano*) Grazie signor compare (*apre il ventaglio, tutti si accostano*) Bellissimo... bellissimo! che stupendi disegni a mano! vere miniature.

Val. Oh che bella testina di contadina abruzzese!

Gia. Firmato: Paolo Michetti... e questo puttino tra i fiori, firmato Corcos.

Merc. Ci sono pure dei versi.

Val. Delle note di musica... oh! sono di Mascagni!

Merc. Una caricatura di Gandolin e una di Vamba.

Seb. Sentiamo i versi: di chi sono i versi?

Merc. Autografi di Gabriele D'Annunzio... Ugo Fleres...

Val. Matilde Serao... Capuana... Gerolamo Rovetta...

Giac. *Toute la Lyre*⁴⁶. Vedano, signore, che l'onorevole Santaspina per rendere omaggio alla moglie d'un amico, sua leggiadra comare, ha saputo mettere a contributo il talento dei migliori. Non per niente siamo amici e protettori delle belle lettere.

Ces. (*tentando di mutare l'indirizzo della conversazione e prendere il ventaglio*) Via, non val la pena di occuparsi d'un'inezia⁴⁷...

Gui. Ma tutt'altro che inezia... è un vero tesoro: io pure ti ringrazio del gentile pensiero; un vero tesoro artistico e letterario.

Seb. Sentiamo adunque questi versi.

Tutti Sentiamo, sentiamo.

Merc. Questi sono di Rovetta (*legge*) |21r|

A voi questo ventaglio
 Serva, bella signora,
 Delle farfalle a battere
 Lo stuolo che vi adora!

(*tutti approvano*)

Gia. Batta, signora, batta senza misericordia. Ma qui pare che Gandolin, avendo letta la strofetta, a sua volta faccia la risposta come sa farla lui. (*legge*)

Il peggio è che l'incontrano
 Delle farfalle tali
 Che fino a voi non giungono
 Perché non hanno l'ali.

(*tutti applaudono e ridono*)

Val. (*che intanto ha preso in mano il ventaglio*) E qui in quest'angolo? cosa c'è qui? del latino: fortis...

Gia. Anche ~~Fortis~~ Fortis?

Merc. (*leggendo*) Fortis ut... (*s'interrompe*)

Val. (*terminando il motto*) ... Mors. Fortis ut mors. Che cosa vuol dire?

Seb. Ci vuol poco: l'amore è forte come la morte. Fort comme la mort. Chi ha scritto questo motto?

Ces. Via, lasciamo andare... (*volendo stornar l'attenzione*) C'è piuttosto una frase di Bonghi...

Val. Non c'è firma: perché il motto latino non ha firma? |21v|

Gia. Non occorre che ci sia per chi è addentro alle segrete cose. Vogliamo svelare il mistero? siamo tutti in famiglia... d'altronde, nella redazione del *Contempo-*

⁴⁶ Lyre] Syre 49.

⁴⁷ un'inezia] un inezia 49.

raneo non è un mistero per nessuno di noi. *Fortis ut mors* è la divisa adottata da Santaspina.

Val. (*a Cesare*) Signor compare, inventi anche per me una divisa, ma non la voglio in latino.

Mar. (*che nel frattempo è andato sul terrazzo*) Signori e signore, se vogliamo assistere alla partenza della flotta inglese, essa sta uscendo dal golfo.

Val. La flotta inglese... la flotta inglese... (*posa il ventaglio sul tavolo*) Signor Argenti, quante corazzate?

Seb. Tre corazzate e un avviso. (*tutti vanno sul terrazzo, e si appoggiano alla balaustra per vedere*)

Gui. (*fermando Cesare che è rimasto alquanto indietro*) Sai? m'è venuta in mente una cosa. (*calmo e con naturalezza*) Stamattina ti parlavo d'un mio nuovo lavoro che sto meditando: ti ricordi? ti dicevo che la moglie infedele, messa alle strette dal marito, finisce per confessargli il nome dell'amante; ebbene, mi è balenato un'idea nuova, una situazione che mi pare abbastanza drammatica. Già a te non importa niente della flotta inglese.

Ces. Niente affatto; di' pure.

Gui. Ho pensato di mettere che costei... – la moglie – sempre bugiarda, bugiarda fino all'ultimo, [22r] anche questa volta inganni il marito e per un certo tempo riesca a metterlo sopra una falsa strada rivelandogli il nome d'un uomo che... non esiste, per salvare quell'altro... il vero amante!

Ces. (*fissandolo, temendo di comprendere, ma in gran parte rassicurato dal tono di voce naturale con cui Guido gli parla*) ... Ebbene?

Gui. Ebbene... succede che il diavolo ci metta la coda e che per una combinazione qualunque, un bel giorno la verità apparisca in tutta la sua pienezza agli occhi del marito, il quale ha pure la tristissima sorpresa di scoprire che il solito Enrico o Alfredo, è uno dei suoi amici più cari!

Ces. (*annaspando le parole*) Purtroppo... nella vita il caso è frequente...

Gui. (*vibrando le frasi con voce secca, aspra e giuocando nervosamente col ventaglio che ha preso in mano*) Ora, come la finiamo? uccidersi? ti ho già detto che è un mistico, crede al di là della tomba, e poi la sua morte sarebbe la rovina immediata, irreparabile dei suoi figli... lo domando a te: cosa deve fare quest'uomo tradito nell'amore e nell'amicizia, che sorprende sua moglie bugiarda perfino nella confessione quando in ginocchio gli domanda perdono piangendo come una Maddalena, [22v] quest'uomo che riconosce il ladro nell'amico che accoglie a braccia aperte sotto il suo tetto? (*d'un moto subitaneo spezza il ventaglio; Cesare fa un gesto come per calmarlo, accennandogli la comitiva che da un momento all'altro li può sorprendere*). Come la finiamo? so bene cosa vuoi dirmi: il capostazione di Civitavecchia ha ammazzato l'amante, il cieco

di Lecce ha ammazzato l'amante, il reporter della *Staffetta*⁴⁸ ha ammazzato la moglie... e hanno fatto bene! ... e qui, in famiglia, qui c'è un intruso, un falso figlio e falso fratello, un ladro, figlio di ladro, che viene a sedersi a tavola a rubare il pane che mangia... Hanno fatto bene, hai ragione tu, hanno fatto bene... e non c'è scandalo che tenga, me ne rido dello scandalo!.. ah! tu hai ingannato la mia fede, mi hai rubato tutto quello di caro che io possedevo al mondo, e io ti pianto un coltello nella gola! (*Cieco d'ira afferra il tagliacarte d'acciaio e impugnandolo si slancia contro Cesare*)

(*In questo punto Valentina che sta per tornare, seguita dagli altri vede l'atto di Guido*)

Val. (*accorrendo*) Guido... Guido!

Gui. (*si ravvisa, muta tono immediatamente, ripigliando il suo sangue freddo*) ... Ecco come vorrei che l'attore giovine mi facesse questa scena! |23r| così dovrebbe farla... ma non so se riuscirò a fargliela capire come l'intendo io! Ho sbagliato carriera, sarei stato un discreto attore! (*vede il ventaglio che ha rotto*) Scusa, Mercede... nella foga ho rotto in due il tuo ventaglio... è un vero peccato, ma lo faremo aggiustare... si aggiusta tutto a questo mondo! E il champagne? non hai detto a Vittorina di portarlo qui il champagne? Vittorina... Vittorina... (*chiama andando verso la porta di casa*).

Scena Ultima

Vittorina e detti.

Gui. (*mentre gli uomini sturano le bottiglie e versano il vino nei bicchieri, a Cesare*) Del resto, generalmente parlando, nella vita ordinaria le commedie come la mia scioglimento non ne hanno... scioglimento apparente! cala il sipario e felicissima notte; qualche volta lo scioglimento viene dopo. (*prendendo un bicchiere*) Bevo... ai miei buoni amici, a tutti i miei amici!

(*tutti hanno il bicchiere in mano e rispondono al brindisi*)

Val. Al mio figlioccio! dov'è il mio figlioccio? (*la Balia viene sul davanti del teatro*)

Seb. A Cesarino! evviva Cesarino! (*tutti rispondono*)

Val. (*porgendo alla Balia un bicchiere pieno*) Prendi, |23v| balia, bevi anche tu con noi altri.

Balia Alla salute di tutta la compagnia... (*tocca il suo bicchiere con quello di Cesare e poi con quello di Mercede*) Del signor compare... e della signora comare.

Cala il sipario

⁴⁸ Titolo non sottolineato nel ms.

3. *La prima volta*

La prima volta

Commedia in un atto

di

Remigio Zena

Rappresentata la prima volta al teatro Manzoni di
Milano dalla compagnia Drammatica Paladini e Talli
la sera di Mercoledì 17 maggio 1893|2r⁴⁹

La prima volta

Commedia in un atto

di

Remigio Zena

—

Personaggi

Il conte Bellarmino	G. Paladini	La Contessa Marta	I. Carloni Talli
Luciano D'Arco	Imbuglione	Rosalia	E. Severi ⁵⁰

Atto Unico

Salottino elegante in casa di Luciano. Porta in fondo a destra porta che mette nella camera da letto, a sinistra finestra con persiane verdi, addobbate da ampio cortinaggio. Sul davanti, tavolino con servizio d'argento per thé; gallette inglesi in una coppa di cristallo, bottiglia di *chartreuse* con bicchierini; altro tavolino con fotografie, libri, fiori freschi in uno scrittoio nell'angolo vicino alla finestra.

Scena Prima

(al levarsi del sipario la scena è vuota, si sente di dentro un suono breve di campanello elettrico; silenzio; altro suono di campanello più lungo del primo; Luciano, in abito elegante da mattina, # entra dalla porta laterale, traversa la scena, esce dal fondo, torna dopo un momento con una

⁴⁹ Scritto in altro inchiostro. Segue f. 1v, bianco.

⁵⁰ I nomi degli attori sono aggiunti da Zena posteriormente.

lettera aperta in mano, va allo scrittoio e spalancato un tiretto, vi fruga dentro agitato, come se temesse d'essere sorpreso, guardando continuamente verso la porta dalla quale è venuto. In questo mentre, Rosalia si |2v| affaccia dal fondo, con cappello in testa e una lunga pellegrina nera⁵¹).

Luc. (vedendo Rosalia, irritato, a bassa voce) va' di là ... va' di là ... subito!

Ros. (inoltrandosi di qualche passo) dovevo dirle che la signorina...

Luc. (facendole gesto di fermarsi e di parlar piano) Ss... ss... parla piano. Quand'è arrivata?

Ros. (abbassando il tono di voce) Siamo arrivate ieri sera; se sapesse... se sapesse... cose dell'altro mondo! (alzando di nuovo la voce)

Luc. Piano, ti dico! c'è di là... degli ammalati. (continua a frugare in altri cassetti dello scrittoio).

Ros. Siamo qui all'albergo, in aria... senza un soldo! Lo vedrà dalla lettera: le racconta tutto la signorina. Il conte finora ^non sa nulla^.

Luc. Va bene, leggerò la lettera. Ora, vattene; vattene subito.

Ros. E la risposta?

Luc. La risposta... ora non ho tempo; qui non c'è nulla, tengo il denaro di là nella mia camera, e di là... non posso... non voglio andarci. Torna più tardi.

Ros. Fra mezz'ora?

Luc. Un'ora... due ore... più tardi, insomma! (la spinge verso l'uscio)

Ros. Mi raccomando, non ci abbandoni... non abbandoni la povera signorina; siamo nelle sue mani: lei solo ci può salvare, intercedendo presso il conte^.

Luc. Ho capito, non l'abbandonerò... (Rosalia vorrebbe insistere) Basta, basta, basta! Non vuoi intenderla, santo dio! che devi andartene!?! (la spinge fuori brutalmente, irritato e l'accompagna in anticamera per andare a chiudere la porta di casa, poi torna e dà in fretta un'occhiata alla lettera che tiene in mano). |3r|

Scena II

Marta e detto

Marta (comparisce sulla soglia della porta laterale. Veste un abito scuro molto elegante) E così? (Luciano nasconde subito la lettera che sta leggendo e la mette in tasca ma non abbastanza in tempo perché la Contessa non se ne accorga) chi era?

Luc. (alquanto impacciato)#### Un fattorino di negozio.

Marta (con intenzione) Credevo che fosse il portalettere.

Luc. No⁵². (vedendo la contessa # prendere il cappello e accingersi a metterselo) Vuoi già andartene?

⁵¹ Luciano e Rosalia sono sottolineati nel ms.

⁵² Seguono tre righe canc.

- Marta* (*posando il cappello, con tono di voce annoiato*) No... non so: che ore sono?
- Luc.* Appena le quattro e mezza.
- Marta* Ah mio Dio! son qui già da due ore!
- Luc.* Le rimpiangi? Non andartene così presto, rimani ancora. Si sta tanto bene insieme! ho desiderato tanto di averti qui con me!.. (*andondole vicino*)
- Marta* (*facendo qualche passo come per allontanarsi*) E son venuta, mi pare.
- Luc.* Dunque... perché lasciarmi così presto? hai tempo fino alle sei. Vieni qui, discorriamo insieme.# Vuoi una tazza di thé?
- Marta* Se # l'abbiamo già preso.
- Luc.* Un sandwich? un bicchierino di Xéres? |3v|
- Marta* No, grazie, non prendo nulla. (*passeggia qua e là, curiosando distrattamente, toccando ora un gingillo ora un altro. A un certo momento, rimane pensosa, colla testa china, gli occhi fissi sul pavimento, tenendo un braccio appoggiato allo schienale d'una seggiola*)
- Luc.* (*dopo averla seguita coll'occhio, non comprendendo bene cotesto suo atteggiamento, avvicinandosi piano piano*) A che cosa pensi?
- Marta* Penso... non lo so neppure io.#### (*viene sul davanti si lascia cadere languidamente sopra una poltrona*) Sicuro: a che cosa dovrei pensare? (*con un lungo sospiro*)
- Luc.* (*venendole vicino, appoggiandosi alla poltrona*) Cattiva! pensi che non mi vuoi più bene.
- Marta* Perché? lei lo sa... (*correggendosi*) tu lo sai, questo tempo grigio mi opprime, mi # riempie l'anima di tristi presentimenti.
- Luc.* Non dir così. Quali tristi presentimenti? non abbiamo l'avvenire davanti a noi?
- Marta* (*continuando*) E poi... questa camera è così tetra... così malinconica...
- Luc.* Non lo dicevi... *prima*, quando sei arrivata; tutto ti sembrava gaio, tutto ti piaceva e ti sorrideva. Non lo sai che l'ho preparata per te come un piccolo santuario?
- Marta* Egli è che prima... (*coprendosi un istante il volto colle mani*) Come cambiano d'aspetto le cose, un minuto prima e un minuto dopo!
- Luc.* (*piano, con voce dolcissima, insinuante, sfiorandole colla bocca i capelli*)... Saresti pentita? |4r|
- Marta* Pentita!? a che pro'? sarebbe lo stesso. Son triste, ecco. È un momento di spleen; lei non ne ha colpa, la colpa è mia. (*Si alza e si mette di nuovo a passeggiare*) Abbia la gentilezza, apra quella finestra, ci si soffoca qua dentro. (*Luciano va ad aprire i vetri; chiude le persiane. La Contessa prende uno dei libri che si trovano sul tavolino, dà un'occhiata al frontespizio e lo butta là, ne prende un altro*). *Mensonges* di Paolo Bourget... (*dopo averlo tenuto un istante*)

fra le mani come colta da un pensiero doloroso, lo rimette sul tavolino) Anche questo è il libro della tristezza!

Luc. (*venendole di nuovo accanto*) Via, Marta, parliamoci sul serio, non sciupiamo questi brevi momenti così preziosi. Che cos'hai? dimmelo: abbi confidenza in me ####. Che cos'hai? non ti ricordi più quello che # mi dicevi a bassa voce, tremando perfino che l'aria ti ascoltasse, e quello che mi dicevano i tuoi occhi quando in presenza d'altri non potevamo parlarci che collo sguardo? Sì ora... ora non trovi più la parola d'una volta. Le parole d'ieri! non hai che l'amarezza sulle labbra; ci sarebbe da credere che ti tormenta un pensiero di rimpianto per non dire... (*esitando*)

Marta (*guardando fisso*) # ... di rimorso? no! # Sono illogica, sono inconsequente, lo so, sono crudele con te, lo sento, dovrei almeno per convenienza simulare e mentire, col tempo forse impererò. *Mensonges!* ma finora lasciami l'illusione di non essere bugiarda con te come lo sono... con altri! Voglio dirti |4v| quel che penso.

Luc. (*con tono affettuosissimo*) Bambina! sentiamo la tua confessione generale.

Marta La mia confessione è questa: guardiamoci intorno: dove sono io adesso? in casa tua, qui, venuta di soppiatto e di sotterfugio, colla paura d'essere stata vista da qualche occhio indiscreto o solamente curioso. Non erano questi i miei sogni di fanciulla, le mie speranze, le mie illusioni, quando fabbricavo i miei castelli in aria e mi tremavano le labbra solo che io pronunciassi la parola "amore"! Volevo amare, amare con tutta la forza e con tutta la sincerità dell'anima mia, ma da donna onesta, senza rossore e senza paura... mi hanno maritata, ed oggi... l'ho voluto io, non incolpo nessuno. +E insomma+ oggi eccomi qui... dove non dovrei essere! E domani?!

Luc. Domani ci vorremo bene come oggi, come sempre. L'amore è cieco. Non pensare al domani, non ce n'è domani per l'amore vero come il nostro.

Marta Non ce n'è? (*momento di pausa*) Le mie parole ti stupiscono, dette qui e in questo momento, non mi avevi mai sentito parlare così nei nostri colloqui insensati, quando a poco a poco io mi lasciavo soggiogare dal fascino della tentazione, ma io che prima ero cieca come il mio amore, adesso ho aperto gli occhi. (*con voce ferma e risoluta*) Guardami in faccia! indietro ora non si torna più, i rimpianti ora sono inutili, avremo fatto bene, avremo fatto male, non ne so nulla, indietro non si torna più; al punto |5r| com'erano le cose, e prima o dopo... basta, io son tua, tu sei mio, e andiamo pure avanti nell'idillio tra le ghirlande di rose, ma un giorno, quando tu sarai stanco di me – prevediamolo il caso perché è inevitabile – cosa succederà? rispondi: cosa succederà?

Luc. Ma non verrà mai quel giorno!

Marta Tutto ha da finire a questo mondo e non è solo la morte quella che spezza. Tu da una parte, io dall'altra, benissimo: tu in traccia di nuove avventure, io

eroina d'un secondo e d'un terzo romanzo... coll'anima torturata dai ricordi del primo!

Luc. Ti ripeto che da parte mia quel giorno non verrà mai. Perché tormentarti così, tormentando me pure? quali promesse possono rassicurarti? suggeriscimi tu stessa le parole; io non saprei dirti altro che ti voglio bene e te lo vorrò sempre!

Marta Mi vorrai sempre bene? non ti stancherai mai di me? (*stringendogli le mani sulle spalle*)

Luc. Te lo prometto! sei contenta?

Marta Dimmelo, dimmelo ancora, perché io non domando che di crederti.

Luc. Ma sì, bambina mia, sì, te lo prometto...

Marta (*subito*) ... Dammi quella lettera che hai ricevuto un momento fa (*con tono imperioso*)

Luc. ... Non ho ricevuto nessuna lettera.

Marta Te l'ha portata una donna, ho sentito la voce. Dammi quella lettera: l'hai nascosta appena mi hai visto; dammela!

Luc. (*imbarazzato*) Senti: avresti torto d'essere gelosa; posso assicurarti |5v| sul mio onore...

Marta Dammela; ho diritto di averla!

Luc. (*dopo un momento d'esitazione*)... È vero, ho ricevuto una lettera; ci tieni tanto? (*ne trae di saccoccia parecchie*) Eccola. Speravo che tu mi avresti risparmiato il rossore di doverti confessare... ma poiché lo vuoi ad ogni costo, leggi pure; d'altronde, segreti con te non debbo averne... non voglio averne! Leggi pure: saprai che... sgraziatamente... mi son trovato ^in un momentaneo imbarazzo d'affari... ho già rimediato...^ (*facendo passare le lettere una dopo l'altra come un mazzo di carte*) prendi, potrai convincerti...

Marta No, Luciano, no... (*mortificata respinge la lettera che Luciano vorrebbe darle*)

Luc. (*insistendo*) Leggi, è necessario che tu sappia tutto.

Marta No, perdonami... io non credevo...⁵³ Ho avuto torto. Non parliamone più. +Perdonami: certi momenti non so quel che mi dice (*gli getta le braccia al collo*). Ed ora+ lasciami andare, è tardi. (*va a prendere il cappello e la mantiglia*)

Luc. ~~vest~~ (*aiutandola ad acconciarsi*) Digià!?! ci vedremo domani?

Marta Lo sai bene, domani è venerdì e non posso muovermi di casa. Ti aspetto secondo il solito, all'ora delle visite ufficiali. Addio. Non venire sulla scala ché non ci vedano insieme. Addio. (*prende il manicotto dopo essersi calzata i guanti*)

Luc. Addio, # (*baciandola in volto attraverso il velo*) e arrivederci presto... presto. (*dandole ancora un bacio*) È passato lo spleen?

⁵³ Segue una battuta di Luciano, *canc.*

Marta È passato. Addio. (*esce dalla porta in fondo. Luciano l'accompagna e dopo un momento ritorna; va verso lo scrittoio e presa in mezzo alle altre lettere quella che gli ha recato Rosalia, si mette a rileggerla. In [6r] questo momento si sente un suono prolungato di campanello elettrico, Luciano posa la lettera, va ad aprire, ritorna preceduto dalla contessa tutta agitata e spaventata*)

Luc. Ma cosa c'è? cosa c'è?

Marta (*tremante, potendo appena parlare*) Lui... mio marito su per le scale!

Luc. Tuo marito! ti ha visto?

Marta (*posa il manicotto, passeggia sempre più agitata*) Forse sì... non so. Scendendo i primi gradini e sporgendomi fuori dalla ringhiera, l'ho visto salire; in quel momento egli ha alzato il capo... non so se m'abbia riconosciuto, ma mi ha visto di sicuro e ho fatto appena in tempo a risalire!.. Ah mio dio! egli sa tutto, viene qui per sorprendermi... nascondimi, nascondimi subito! (*altro suono di campanello. La Contessa si sente mancare, le forze non la reggono, Luciano quasi trascinandola la # fa entrare nella sua stanza da letto della quale chiude la porta; agitatissimo anche lui va ad aprire la porta di casa*)

Scena III

Il Conte e Luciano

Conte (*cominciando a parlar di dentro*) Intendiamoci bene... non vorrei disturbarti a nessun patto. (*contegno disinvolto, ma nel tempo stesso molto serio*)

Luc. Non mi disturbi: ti pare?

Conte (*vedendo sul tavolino il servizio di thé preparato per due, dopo una pausa significativa*) Mi rallegro.

Luc. Grazie... non c'è di che.

Conte (*abbassando alquanto la voce*) Ora... sei solo?

Luc. Son solo.

Conte (*con intenzione, sottolineando la sua domanda*) ... È andata via?

Luc. ... È andata via.

Conte Mi rallegro: una signora molto... sì mi parve molto distinta; una [6v] signora col mantello grigio e una penna rossa sul cappello... non so bene se una penna o un nastro, ma qualche cosa di rosso c'era sul cappello. L'ho vista uscire.

Luc. L'hai vista?

Conte Ci siamo scontrati abbasso in portineria (*vede il manicotto lasciato dalla contessa. Lunga pausa*)

Luc. E... posso sapere perché... (*titubante*)

Conte La ragione della mia visita? Te la dico subito... (*guardando intorno*) Ma ripeto che non voglio disturbarti se sei occupato...

Luc. Non mi disturbi affatto.

Conte (*seguitando a guardare intorno*) Egli è che... ad ogni modo, in due parole mi sbrigo. Ecco: sono stato a cercarti al club, non ti ho trovato e siccome avevo necessità di parlarti... fortuna che son giunto in tempo... ossia... sì, in tempo per non guastare un'occupazione... (*fissandolo negli occhi*)

Luc. (*nervoso, facendo ogni sforzo per non tradirsi*) ... Dunque?

Conte Dunque... ecco qua. (*toglie di saccoccia una busta nella quale si contengono cinque o sei fotografie di formato grande*) Cosa ne dici, tu che te ne intendi? (*gli dà le fotografie*) Viene una corrente d'aria... che gusto di tenere aperta la finestra nel mese di marzo? (*sempre sospettoso, osservando da ogni parte, va a chiudere i vetri; Luciano, colle fotografie in mano, lo segue colla coda dell'occhio*) Cosa ne dici?

Luc. Non c'è male... ma non capisco troppo...

Conte ^Sono artiste di vari paesi che si tratterebbe di far venire questo maggio alla nostra Esposizione delle Arti incoerenti: come presidente della Sottocommissione mi son fatto mandare le fotografie e prima di prendere una risoluzione definitiva^ mi occorre l'avviso d'una persona seria e sopra tutto disinte|7r|ressata, perché +non+# vorrei farle venire fin qui senza una certa probabilità di riuscita. In complesso, ce n'è delle carine; niente di straordinario, se vogliamo, ma pei tempi che corrono... ##### Te le lascio per un giorno o due, falle vedere a qualche amico e me le restituirai una di queste sere al club, oppure verrò io a riprenderle e a sentire cosa ne pensi; ho bisogno d'una specie di plebiscito preliminare. Siamo intesi. Ed ora me ne vado. Mi rallegro ancora una volta: hai un appartamento messo # davvero con buon gusto artistico; quella m'immagino è la tua camera da letto... (*facendo qualche passo come # volesse aprir la porta ed entrare*)

Luc. (*spaventato, lo trattiene*) Te ne prego... il mio ^cameriere^ l'ha lasciata talmente in disordine...

Conte +(leggermente sardonico)+ Non c'è mai da fidarsi di questi benedetti ^camerieri^. Scappo via perché ho ancora un mondo di faccende da sbrigare. Buon giorno e arrivederci questa sera. Non esci mica, adesso?

Luc. ... Adesso no.

Conte Capisco... non sei ancora in *toilette*. Buon giorno. Non accompagnarmi, conosco la strada. (*esce. Luciano l'accompagna fin sulla porta*).

Scena IV

Marta e Luciano

Marta (*comparisce, timidamente, sulla soglia della stanza*) È andato via?

Luc. Sì.

- Marta* (*venendo avanti*) Egli sa tutto... egli sa tutto, non c'è più [7v] rimedio! Ecco la tua insistenza a farmi venire! qualche anima pia l'ha messo in sospetto... Era agitato? ti sembra che sia venuto coll'idea di sorprendermi?
- Luc.* Non saprei dirti... sì, mi pareva che fosse turbato, guardava sospettoso di qua e di là... e anch'io, puoi figurarti, ero talmente sulle spine... Potrebbe anche darsi che sia venuto per caso, ma d'altra parte la sua visita improvvisa, qui dove non ha mai messo piede... mi portò certe fotografie per sentire il mio parere ma senza dubbio non era che un pretesto!
- Marta* Dio voglia che adesso non mi aspetti per le scale o abbasso nel portico! (*va alla finestra e schiudendo alquanto le persiane guarda in strada*)
- Luc.* Calmati, forse la nostra paura ci fa vedere un pericolo dove non è; si è accorto che qui c'era +una+ donna, e così? non son più padrone di ricevere chi mi pare e mi piace?
- Marta* (*sempre alla finestra*) Ah! ecco, esce dal portone... volta a sinistra... no, traversa la strada...
- Luc.* Tanto meglio, se ne va; lascialo andare, uscendo subito, hai tempo di giungere a casa prima di lui.
- Marta* Mio dio! entra nel caffè dirimpetto!
- Luc.* Ebbene, profittane... mentre è nel caffè tu scendi, svolti la cantonata e prendi una carrozza.
- Marta* Sei pazzo? guarda: viene a sedersi davanti alla grande invetriata in faccia al portone! impossibile che io possa uscire! Si mette in sentinella... oh! è un'infamia!
- Luc.* (*dietro alla contessa, guardando egli pure*) Non avanzarti tanto, che alzando gli occhi non ti veda. Hai ragione: è un'infamia! [8r]
- Marta* Si mette proprio in sentinella per aspettarmi al varco! si fa portare dal cameriere dei giornali illustrati... si vede che è risoluto ^a^ non muoversi più.
- Luc.* (*scostandosi dalla finestra e passeggiando concitato*) Non c'è dubbio, ti aspetta! Nella scala, alzando il capo, ti ha riconosciuto al mantello grigio e al cappello guernito di rosso. Chi sa! forse veniva qui innocentemente per mostrarmi le sue fotografie...
- Marta* (*venendo dalla finestra verso la # tavola sulla quale si trovano le fotografie*) queste? (*ne prende in mano due o tre*)
- Luc.* Sì: canzonettiste... equilibriste... velocipediste... ####
- Marta* E lui è presidente?..
- Luc.* Della ^Sotto Commissione dei divertimenti^: si è nominato da sé. ####
- Marta* (*butta con disprezzo le fotografie sulla tavola, va alla finestra, si affaccia un momento poi torna verso Luciano e gli si pianta dinanzi colle braccia incrociate*) E adesso? come si fa adesso? son bloccata qui, non c'è remissione.

Ci fosse un'altra uscita abbasso... # (*Luciano fa un gesto, accennando ^che non esiste altra uscita^*) nessuna via di salvezza! Ah mio Dio, mio Dio! Ecco a che punti ci mettete voi altri # col vostro egoismo! Amore... amore... giuramenti... suppliche... tutte parole! # cosa v'importa che noi si sia compromesse, # perdute... purché possiate appagare il vostro capriccio? ### |8v|

Luc. (*risentito*) Marta!..

Marta Insomma, tu sei un gentiluomo, devi salvarmi da questa situazione! (*Luciano vorrebbe parlare*) Non ascolto niente, devi salvarmi... a qualunque costo! (*torna alla finestra*) E non si muove! una montagna di giornali sul tavolino (*tornando verso Luciano*) Hai capito? in un modo o in un altro bisogna che io n'esca... cosa mi serve che tu stia lì colle mani nei capelli, se non sei buono di ## escogitare un mezzo e di prendere una risoluzione?

Luc. Senti, ragioniamo con calma; se ci lasciamo sopraffare dallo sgomento, finiremo per precipitarci da noi stessi in bocca al lupo; sta' pure sicura che qualunque cosa avvenga... (*due colpi di campanello. Luciano e la Contessa si guardano un momento in faccia, allibiti, senza parlare*)

Marta (*va alla finestra, guarda abbasso, poi volgendosi verso Luciano*) Non è lui... lo vedo sempre al suo posto. Va' ad aprire. (*Luciano obbedisce. Rimasta sola la Contessa rimane # alquanto in attesa, poi accorgendosi che Luciano non torna, va sulla soglia della porta in fondo*) Chi è?

Luc. (*di dentro*) Nulla... non è nulla! Torno subito.

Marta Venga pure avanti, signorina, venga liberamente.

Scena V

Rosalia, Luciano e la Contessa

Marta (*a Rosalia*) Venga pure senza soggezione. (*a Luciano*) Che cosa vuole questa signorina? (*Luciano imbarazzato non sa cosa rispondere*) Che cosa comanda? (*a Rosalia, in tono piuttosto ironico*)

Ros. Son venuta a prendere la risposta.

Marta (*sorpresa*) quale risposta?

Ros. (*esitando*) Ma veramente... non so... (*guardando Luciano*) |9r|

Marta Parli, parli con me, non abbia timore. Quale risposta?

Ros. La risposta alla lettera della signorina Théa, che ho portato un'ora fa al signor Luciano (*Pausa*)

Marta (*dopo un lungo sguardo a Luciano, freddamente*) Le dia la risposta.

Luc. (*supplichevole a bassa voce*) Senti, Marta...

Marta Le dia questa benedetta risposta, ci vuol tanto? (*nervosa, torcendosi le mani*) Perché farla ritornare una terza volta povera ragazza? (*a Rosalia*) Ah! lei dunque... voi dunque siete la cameriera della signorina Théa...

Ros. # Théa Florés.

Marta Oh brava! # abitate qui a Milano, mi figuro.

Ros. Nossignora: siamo qui di passaggio... all'albergo. Si gira di qua e di là... ^un po' dappertutto! ma^ a Milano capitiamo spesso. Ora veniamo da San Remo dove abbiamo passato una parte dell'inverno.

Marta (*ironica*) # D'inverno, si sta molto bene a San Remo: c'è una buona temperatura, un magnifico sole, e anche una bella società... ricca sopra tutto! molti inglesi, tedeschi, americani... (*accentuando*)

Ros. Oh! La signorina vive così ritirata... vedeva così poca gente!.. (*La Contessa la guarda un momento, sorpresa, poi si volta verso Luciano*)

Marta Dunque, signor Luciano, gliela dà questa risposta?

Luc. (*secco*) Non ce n'è risposta.

Ros. Non ce n'è! e cosa le dico alla signorina? l'aspetta con impazienza.

Luc. (*tagliando corto*) Dille quello che vuoi, non ce n'è!

Marta Ditele quello che volete, non ce n'è! |9v|

Ros. (*alla Contessa*) Scusi... lei... (*interrompendosi, non avendo il coraggio di proseguire*)

Marta Capisco, volete dire così: cosa c'entra lei? Ditelo pure francamente: perché non lo dite?

Ros. Nossignora; vedo che lei qui ha tutti i diritti! (*marcando la frase con leggera riverenza*)

Marta (*fa un gesto contro Rosalia come di minaccia, # ma tosto si domina e va alla finestra*)

Luc. (*piano a Rosalia*) Vattene, imprudente! vattene subito. Finiamola!

Ros. Non dubiti, me ne vado. (*con un sospiro*) Una volta... ai tempi del principe polacco, non mi avrebbe trattato così!

Marta (*tornando*) Parlate pure forte, qui non ci sono segreti: il signor Luciano per me segreti non ne ha di nessuna specie.

Ros. ^(*alzando il tono di voce*)^ Dicevo solo che un po' di gratitudine non fa male a nessuno, e il signor Luciano, appunto, dovrebbe ricordarsi del freddo che prendevo per lui l'anno scorso, a Nizza, quando mi mandava in barca, a pescare, col dolmann della signorina Théa sulle spalle.

Marta Che dolmann!?

Ros. Un dolmann rosso scarlatto, che si ^riconosceva^ a dieci miglia di distanza. Pigliando il sole sulla passeggiata degli inglesi, il principe +polacco+ vedeva in mezzo al mare # la macchia rossa del dolmann e non si muoveva, credendo che la signorina fosse là, sola, a pescare, mentre invece... #

Marta (colta da un'idea impazzisce) Sentite... Marietta, Lisetta, Virginia... come vi chiamate?

Ros. Rosalia.

Marta Sentite, Rosalia... siete una brava ragazza voi, mi ## |10r| andate nel genio; dovrete farmi un piacere... (ironicamente, verso Luciano) se il signore non ha difficoltà... (centroscena di Luciano) rendermi un servizio, del quale saprò ricompensarvi; non c'è tempo da perdere; presto, presto, in questa mantellina, questo cappello... (si toglie il cappello e la mantellina; Rosalia, stupita, la lascia fare, tentando di dire qualche parola per domandare una spiegazione, ma la Contessa parlando sempre lei non gliene lascia il tempo) adesso vi dirò quello che dovete fare... ma già, se avete portato il dolmann rosso della vostra padrona, non troverete nessuna difficoltà e capirete subito. (Intanto si è tolta il mantello grigio che aveva indosso e lo butta sulle spalle di Rosalia, appuntandoglielo essa stessa sotto il mento, quindi, levatasi il suo capello, glielo aggiusta sulla testa) Ecco... difficoltà mi pare che non ce ne debbano essere... (facendo uno o due passi indietro, la squadra da capo a piedi) Va bene... il manicotto, i guanti... adesso uscite, andate a passeggiare dove volete, e ritornate fra una mezz'ora al più tardi, e qui il signore Luciano sarà contentissimo di darvi la risposta per la signorina. (il mantello e il cappello di Rosalia sieno portati +dalla Contessa+ in guisa che il pubblico non li veda affatto).

Ros. Ma scusi, non ho ben capito... vado a passeggiare e nient'altro?

Marta Nient'altro!.. ^volti a sinistra, questo sì, poi passato il caffè, prendi pure^ una carrozza e ^vattene^ a fare un giro sui bastioni. Hai denari in saccoccia? (al cenno negativo di Rosalia, trae il suo borsellino e le dà qualche lira) # e... senti, passa bene in vista davanti al caffè dirimpetto, in modo che ci si trova dentro possa vederti e osservarti... (a Luciano che intanto è andato anche lui alla finestra) Non si è mica mosso?

Luc. Non si è mosso! |10v|

Marta (parlando come tra sé) Si muoverà... oh se si muoverà! (seguitando con Rosalia) Sta⁵⁴ bene attenta: tu scendi le scale; appena sei abbasso, prima di mettere il piede in istrada fermati un momento sotto il portone, # sporgendo il capo # da una parte e dall'altra come se tu avessi timore d'essere vista da qualcheduno e volessi esplorare il terreno... sta⁵⁵ attenta, così. (eseguisce essa stessa, fingendo d'uscire dalla porta di fondo)

Ros. (imitandola) così?

⁵⁴ Sta'] sta 46.

⁵⁵ sta'] sta 46.

Marta Press'a poco... un po' meno esagerata; poi, ti slanci fuori con coraggio sul marciapiede e tic toc, tic toc, corri via rasente il muro, in fretta, in fretta come se tu avessi alle spalle...

Ros. Ho capito benissimo. E... vado?..

Marta Vai dove vuoi, ti ho detto; poi ritorni qui e... al resto ci penserà il signor Luciano. Va'... (*l'accompagna sull'uscio*) non dimenticarti le mie raccomandazioni... (*Rosalia esce, la Contessa rimane ritta sulla porta di fondo, rivolta verso Luciano*) #

Scena VI

Marta e Luciano

Marta (*dopo averlo fissato lungamente*) Ed ora... speriamo!

Luc. (*mortificato, cercando di evitare lo sguardo della contessa*) Speriamo!

Marta (*venendo avanti*) Purché quella ragazza abbia il talento, nell'uscire, di saper attirare l'attenzione!.. ## (*stringendosi il capo fra le mani*) Ah la mia testa! la mia testa! (*si appoggia al tavolino, sentendosi vacillar le gambe*) Non so neppure io come riesco a tenermi in piedi... (*va alla finestra a guardare*) Non esce ancora! quanto ci mette a scendere le scale?

Luc. (*avvicinandosi timidamente*) Siamo al terzo piano... |117|

Marta Anche al quinto, a quest'ora sarei scesa e salita una dozzina di volte! (*fremendo e battendo i piedi*) E non vuol saperne di uscir fuori... non vuol saperne! (*si sporge fuori, aprendo le persiane*)

Luc. Per carità... non lasciarti vedere... rinchiudi le persiane!

Marta (*sempre battendo i piedi*) Non vuole sap... oh finalmente! Eccola! Ah mio dio, accompagnatela voi... Nessuna delle mie raccomandazioni... va là come se andasse a prendere il fresco... (*volta verso Luciano*) passerà davanti al caffè senza esser vista... non ha capito niente... niente! (*di nuovo guardando*)... E non si ferma a guardare nella vetrina del pasticciere, adesso? (*nervosissima, agitandosi tutta quanta*) Muoviti... muoviti... marmotta! Ah! egli butta là i giornali... # Fate che esca fuori, Signore, fate che esca! (*momento d'aspetto*) Esce!! (*verso Luciano*) È uscito!.. (^*affacciandosi^ di nuovo*) La seguita... # e ora essa corre come una disperata... (*dando una spinta forte alle persiane e spalancandole con impeto*) Va'⁵⁶ là, raggiungila e ti dirò grazie! (*con un gran sospiro di sollievo*) Son salva!! # (*viene sul davanti del teatro*) # Son salva! E me lo sono guadagnato! (*pausa, a Luciano*) Non dice niente, lei?

Luc. (*inchinandosi*) Ti amm... l'ammiro!

⁵⁶ Va'] Va 46.

Marta E fa molto bene, perché... (*con sorda collera, poi vedendo Luciano che le si accosta si trae indietro e piglia un tono di voce disinvolto*) Adesso, tanti saluti; # lui, dietro la cameriera, da una parte, io a casa dall'altra... e me ne ricorderò per un pezzo! (*si aggira qua e là come per cercare # |11v| il mantello e il cappello*) E non ho la mia roba!.. mi tocca aspettare, per andarmene, che la signorina Rosalia si degni... (*si interrompe vedendo Luciano che sempre mortificato # non osa parlarle*) E lei non dice niente, lei che è la causa di tutto! Ecco, ecco a quali umiliazioni mi son ridotta... a camuffare coi miei abiti la cameriera d'una sguadrina... a nascondermi vilmente dietro le sue spalle per non essere punita da chi avrebbe avuto tutti i diritti sacrosanti di punirmi! (*afferrando Luciano per un braccio*) chi è questa Théa? # è essa la sua creditrice che domanda d'esser pagata? quella lettera, subito, la voglio! (*animandosi sempre più, sempre più concitata*) Perché mi ha ingannata? mi dia subito quella lettera, le dico, la voglio!

Luc. Domani, Marta; domani ^l'avrai^, lo prometto, ora non è il momento...

Marta (*insistendo senza voler ascoltar ragione*) La voglio, la voglio subito!

Luc. Non è il momento... sei troppo agitata... ma posso assicurarti, # sul mio onore...

Marta Ah, lei mi dà ^da bere^ delle storielle di debiti, pagamenti, # creditori, eccetera, eccetera? e ora vorrebbe anche darmi ^ad intendere⁵⁷ che i viaggi a Nizza per trovare questa famosa Théa, la sua venuta a Milano, il suo biglietto con risposta urgente, son tutte cose lisce, blande, innocentissime... non parliamone, è meglio per lei e per me! (*irritatissima*)

Luc. (*giungendo le mani*) Ascoltami, te ne prego... vorrei solamente dimostrarti...

Marta (*interrompendolo sempre più irritata*) Sì, che a mezzanotte c'è |12r| il sole come in pieno mezzogiorno... # Se le salta il ticchio, può dimostrarmene tante cose... anche che la signorina Théa coi suoi principi polacchi, ungheresi, turchi, è un giglio immacolato di virtù e d'innocenza! Io ho perduto la mia pace, ho compromesso la mia riputazione; mi son buttata sotto i piedi il mio decoro, soffro morte e passione, ma non importa niente... da un momento all'altro può capitare la signorina Théa! ##### Non domandavo che una parola franca, sincera, non domandavo che di perdonare, e invece mi si inganna, si affastellano bugie sopra bugie, in attesa che io me ne vada, per correre subito da quella là! (*passeggiando concitata, scorge sul tavolino le fotografie portate dal Conte*) Ecco quelle che meritano tutti i riguardi! (*le prende tra le mani*) Siete voi altre che ve ne ridete, voi altre che avete ragione, e l'avete assai più di noi, perché almeno non ingannate nessuno e non avete paura che vi si inganni! (*le butta con sdegno*) #

⁵⁷ Viene invertita la posizione di da bere, poco sopra, e ad intendere.

(La contessa fa un gesto sdegnoso di rifiuto, poi vinta dalla curiosità, prende la lettera e vi getta sopra gli occhi avidamente, ma la luce del giorno è fioca; non potendo leggere, la Contessa corre alla finestra per profittare degli ultimi barlumi) |12v|

Marta Accenda un lume. Non vede come siamo rimasti all'oscuro, qua dentro?

(Luciano prende una lampada, la trasporta sopra uno dei tavolini, e tolto il globo di cristallo, accende il lume)

Scena VII

Il Conte e detti

Conte *(parlando di dentro mentre Luciano sta accendendo la lampada)* Mio caro, se lasci aperta la porta di casa, i ladri, e gli importuni non si faranno pregare. *(Nell'udire la voce del marito, la Contessa fa appena in tempo ad abbassare il cortinaggio della finestra, dietro il quale rimane nascosta, non tanto però che non si vedano spuntare i piedi; Luciano resta immobile presso il tavolino)*

Conte *(inoltrandosi e posando il cappello)* Questa volta poi spero proprio di non disturbarti davvero. Non t'aspettavi una mia seconda visita m'immagino.

Luc. No... veramente, non me l'aspettavo.

Conte *(piantandoglisi davanti su due piedi)* Levami una curiosità – siamo vecchi amici e non puoi avertene a male: sei tornato ragazzo o sei rimbambito?

Luc. *(fissandolo)* ... Non capisco.

Conte Allora levami un'altra curiosità: da quanto tempo Rosalia è stata promossa?

Luc. Promossa... a che?

Conte Al grado superiore!

Luc. Mi dispiace, ma capisco sempre meno.

Conte Alle corte: non vorrai negarmi che era Rosalia quella persona alla quale sei... scampato poco fa quand'ebbi l'idea infelicissima di # scegliere il momento meno opportuno per |13r|capitarti sulle spalle. Non dirmi di no, poiché... sfido! se non la conosco io, non la conosce nessuno. Ora, parlami schietto... non te la piglio, non te la piglio, sta'⁵⁸ pure tranquillo – quand'è arrivata da San Remo? perché non è più con Théa? cos'è successo, insomma? Volevo fermarla, chiederle qualche spiegazione – capirai! – ma corri, corri, appena svoltato il canto, saltò in ~~tra~~ un broum e chi s'è visto s'è visto! *(Pausa)*

Luc. Non credevo che la nostra amicizia ti desse anche il diritto di farmi la spia!

Conte Bravo! pigliala su questo tono e finiremo per darci delle sciabolate. Domando io se ne vale la spesa! Vengo da te innocentemente, per un'incombenza della quale avrei fatto a meno molto volentieri; per le scale, una

⁵⁸ sta'] sta 46.

signora che al rumore dei miei passi scappa # come una colomba impaurita, qua dentro un'aria di sacro mistero, un profumo di... non saprei come definirlo, fiori dappertutto, i resti o i preparativi – non so bene – d'una merenda idilliaca, ci voleva poco a capire ch'ero cascato a piombo come una mosca nel latte... figuriamoci! interrompevo le espansioni spirituali d'una sublime incognita... una principessa forse, un'imperatrice, chi lo sa? e trovato lì per lì un pretesto per giustificare alla meglio la mia venuta, battei subito in ritirata. Rendimi questa ^giustizia^: non avrei potuto andarmene più presto e con maggiore disinvoltura. Ebbi una curiosità, ^lo confesso^, mi lasciai vincere dalla tentazione di # aver tanto in mano per poter invidiare la tua buona fortuna... scagliami la prima pietra, puritano, se non saresti stato capace di fare altrettanto... aspetta, aspetta... e chi vedo? [13v] # la principessa? l'imperatrice? una cameriera, la mia cameriera, e dico *mia* perchè in ultima analisi sono io che la pago! (*guardando i fiori sparsi per la stanza*) Poveri fiori, come mi sembrate mortificati! Ed ora, dimmi tu stesso se dopo tanto sfarzo di fiori e di mistero, non ho ragione di piangere sulla tua... decadenza!

Luc. Ebbene, sì, Rosalia è venuta da me, e per questo? Non ci sono altre donne al mondo? ma dal momento che hai creduto # di erigerti a mio inquisitore, ti dirò che... aspettavo una persona, la quale non è venuta, purtroppo!

Conte Fai bene a dire così per rimediare... ma senti un mio consiglio: prendi moglie. Quando si è ridotti alle cameriere, oppure ad aspettare una persona che si dimentica di venire, il meglio che ^tu possa^ fare è di ammogliarti. Addio, pompe e vanità mondane; illusioni del cuore, addio. Sai una cosa? parlo sul serio: nel motivo della mia venuta visita, le fotografie delle ^artiste^ non c'entravano, erano un pretesto puro e semplice, perché in un momento di tanta... occupazione, con una *principessa* che stava ad ascoltare dietro la porta, sarebbe stata... [14r] suggeriscimi la parola – una *béune*, quella di venirti a offrire le gioie del matrimonio e le relative peripezie, ma ora che siamo a quattr'occhi, il fatto è questo, che io sono formalmente incaricato...

Luc. (*troncando bruscamente*) Finiamola! Se vuoi saperlo, ti dirò tutto, aspettavo un migliore momento, ma prima o dopo, poco importa: Rosalia è venuta qui per te! l'ha mandata Théa...

Conte ... Per me? # Il tuo matrimonio passa in seconda linea. +Dov'è Théa?+

Luc. È arrivata a Milano ieri sera. # Una rovina addirittura: da San Remo a Monte Carlo è breve il passo; # la colpa è tua che non hai saputo scegliere per le tue... debolezze un romitaggio meno pericoloso. (*Il Conte vorrebbe parlare*) Insomma, tra una tua uscita e l'altra, Théa non ha fatto che giocare e perdere, perdere a rotta di collo, si è caricata di debiti, ha venduto il mobiglio...

Conte Il mio mobiglio!

- Luc.* ... E ha perduto ancora. Non le rimaneva che scappare e adesso è qui sul lastrico, senza un soldo, senza protettori, s'intende, nella sola speranza che tu le perdoni.
- Conte* E ti ha incaricato d'intercedere presso di me!? si è ricordata che una volta anche tu, quand'era a Nizza, avevi avuto delle debolezze per lei non meno stolide delle mie?! Ha fatto male i suoi calcoli, non perdono... e non pago! ho già perdonato... e pagato abbastanza! Ah mi prepara di queste improvvisate, la signorina? nossignore, non perdono e non pago. Che bisogno aveva d'andare a Monte Carlo? io non ci vado... ossia, se ci sono andato, ci sono andato con lei, per far piacere a lei, lei invece ci è andata senza di me... e c'è una bella |14v| differenza! Ho ragione sì o no?
- Luc.* È questione d'apprezzamento, e poi, a te, uomo ammogliato, non mi permetterei mai di dare un consiglio in materia simile.
- Conte* Ho perdonato abbastanza, ti ripeto. L'ultima volta che andai a trovarla, due settimane fa, un giorno, dopo colazione, le saltò il ticchio d'andare in barca a pescare... sola; si capisce, perché io in barca non ci vado; si buttò sulle spalle un dolmann rosso, e dal viale della palme io la vedevo laggiù, illuminata dai raggi del sole come un'aragosta... il male è che l'aragosta non era lei, ma Rosalia!
- Luc.* ...E lei?
- Conte* Lei era andata a pescare... dentro terra, in compagnia d'un professore tedesco d'antropologia! Vada dal suo professore, adesso, se si trova sul lastrico; cosa c'entro io? Questa volta son risoluto; dici benissimo, sono stato troppo debole con quella donna, mi son lasciato invischiare dalle sue smorfiette, dalle sue pantomime... # *(mutando tono di voce)* Lasciamo correre, una bella donnina lo è, e tu ne sai qualche cosa. *(prende il cappello e se lo mette in capo)* Dove è alloggiata?
- Luc.* All'*Hotél des Étrangers*. Vai a cercarla?
- Conte* Per farle una predica e nient'altro; sono buono, ma non tre volte buono; una predica coi fiocchi... mi sentirà, e rottura definitiva! Arrivederci. *(Si avvia per andarsene e scorge sotto la tenda della finestra i piedi # della Contessa; rimane stupito, si volge verso Luciano, lo interroga collo sguardo, # si leva istintivamente il cappello, facendo una riverenza, quindi si avvicina a Luciano e gli batte sopra la spalla)* Ti ridono la mia stima! *(fa un passo verso la finestra)* |15r|
- Luc.* *(trattenendolo, nel timore che sollevi la tenda)* Max, sei gentiluomo!
- Conte* *(si svincola, va alla finestra e s'inchina di nuovo profondamente, poi alla Contessa sempre nascosta)* Signora, non so se io abbia l'onore di conoscerla o personalmente o di vista; so che dopo la mia leggerezza di pocanzi, Ella avrebbe tutte le ragioni di # temere da parte mia una seconda indiscrezione che questa volta sarebbe imperdonabile. Non mi permetterò mai di uscire di qui prima che Ella non sia uscita, per evitarle anche il sospetto che io possa spiarla in

qualche modo. (*tira fuori il fazzoletto, lo attorciglia e lo porge a Luciano*) Mettimi la benda. (*Luciano lo guarda stupito, non capendo troppo quale attitudine gli convenga di prendere*) Mettimi la benda sugli occhi: ho commesso un fallo, merito la punizione; (*rivolgendosi verso la finestra*) e l'assicuro, signora, che è una delle più gravi che mi sia mai toccata. (*Dà a Luciano il fazzoletto, prende una poltrona e la colloca sul davanti del teatro in guisa che chi vi sta seduto non possa assolutamente vedere ciò che accade dietro le sue spalle; siede e fa cenno a Luciano di avvicinarsi per bendargli gli occhi; ad un tratto colto da un pensiero improvviso si alza*) Un momento! io vado soggetto a certe chiaroveggenze... Luciano, quella donna è Théa!

Luc. Non è Théa. (*mettendosi una mano sul petto*)

Conte La tua parola?

Luc. La mia parola d'onore.

Conte Basta! (*siede di nuovo*) Fa' il tuo dovere. (*Mentre Luciano si dispone*) Se è Théa, # colpo di scena, falla # sortir fuori e ti prometto di perdonare ancora una volta... non sarà l'ultima! (*con un sospiro, # al cenno negativo di Luciano*) Pazienza! avrei preferito che fosse Théa; non sarei rimasto colla mia |15v| curiosità! (*si accomoda meglio sulla poltrona, Luciano gli mette la benda sugli occhi*) Dai presto, ché la signora batte i piedi per l'impazienza.

(*appena messa al conte la benda, Luciano si slancia verso la finestra e dopo aver preso il mantello e il cappello lasciati da Rosalia, fa uscir la contessa che in un batter d'occhio avviluppa e trascina fuori, baciandola furiosamente. Sparisce per qualche secondo poi torna raggianti.*)

Conte (*sentendolo di ritorno*) È fatto?

Luc. È fatto⁵⁹. |16r|

Conte (*togliendosi la benda*) Avresti potuto lasciarmela vedere... un minuto... solo mezzo minuto!.. (*si alza*) La conosco?

Luc. Credo di no... anzi no, son certo che non la conosci.

Conte E allora, perché?.. (*scuotendosi come per cacciar via un'idea molesta e facendosi aria col fazzoletto*)⁶⁰... Non pensiamoci più. Ora, vatti a vestire; ti aspetto, andiamo insieme da Théa.

Luc. A patto che tu le perdoni⁶¹, l'hai promesso.

⁵⁹ Segue il medesimo contenuto di f. 16r, canc. a lapis blu, di cui si segnalano le varianti poziori, siglate B1.

⁶⁰ anzi no ... fazzoletto] om. B1.

⁶¹ A patto ... perdoni] vuoi perdonarle? B1.

Conte L'avevo promesso purché fosse stata⁶² lei dietro la tenda, ma dal momento che non era lei... Eppure (*grattandosi il capo*)⁶³ vuoi che te la dica schietta come la penso? credo alla tua parola⁶⁴; ma quei piedini... quei piedini nervosi⁶⁵ io giurerei d'averli visti! Andiamo da Théa; in grazia tua le perdonerò... parzialmente: +questo maggio+⁶⁶ la farò iscrivere al concorso di ^estetica incoerente⁶⁷ e le assegnerò il secondo premio.

Luc. Non il primo?

Conte Il primo si è già stabilito di non darlo a nessuna⁶⁸. # Non perdiamo tempo, vatti a vestire. (*Luciano entra nella camera da letto, il conte dopo qualche momento in cui è rimasto sopra pensieri*⁶⁹, *si avvicina alla bouillaire del thé e accende lo spirito per scaldar l'acqua. Siede*)⁷⁰ Luciano. (*chiamando*)

Luc. (*di dentro*) Cosa vuoi?

Conte (*preparandosi il thé*) Ero venuto proprio coll'incarico di⁷¹ proporti una sposa bella, giovine e ricca... lasciala andare, non farne nulla e rimani come sei. (*comincia a calare il sipario lentamente*) Sei troppo fortunato, non prender moglie nemmeno se stabilissero il divorzio. (*il sipario seguita a calare*) Io avrei torto marcio se mi lagnassi, ma con questi esempi sotto gli occhi... (*il sipario scende in guisa che sia abbassato completamente quando il conte non ha ancora terminato le ultime parole e rimanga negli spettatori l'impressione che egli continua a parlare*⁷²).

Fine

31 Xbre 1892

[La seguente sezione, incompleta, a f. 16v, contiene alcune annotazioni risalenti all'ideazione de *La prima volta*, che qui riporto, sotto l'etichetta di «correzioni e varianti». – *n.d.r.*]

⁶² purché fosse stata] se era B1.

⁶³ grattandosi il capo] *om.* B1.

⁶⁴ credo ... parola] non sono ancora sicuro B1.

⁶⁵ quei piedini nervosi] *om.* B1.

⁶⁶ questo maggio] *om.* B1.

⁶⁷ estetica incoerente] bellezza B1.

⁶⁸ Non il ... nessuna] *om.* B1.

⁶⁹ qualche ... pensieri] aver passeggiato qua e là curiosando B1.

⁷⁰ Siede] preparandosi il thé B1.

⁷¹ proprio coll'incarico di] per B1.

⁷² ma con questi ... parlare] *om.* B1.

Mia moglie è una di quelle donne che per apprezzarle bisogna conoscerle, una donna fredda, se vogliamo, ma

Correzioni e varianti⁷³

Tanto il conte come Luciano sono deputati. Siamo in tempo di crisi

Comincia la commedia un breve dialogo tra Marta e Luciano

Luc. Vuoi levarti il cappello?

Marta (*che è seduta sul sofà mentre Luciano le sta dinanzi in piedi*) Più tardi⁷⁴.

Vuoi che andiamo di là? (*a voce bassa, amorosamente*)

...

Vuoi una tazza di thé?

Più tardi

Vuoi una sigaretta?

Vada per la sigaretta. (*si sente il campanello*)⁷⁵

⁷³ Il titolo e il paragrafo sono scritti in inchiostro nero e con grafia trascurata B.

⁷⁴ *Segue, canc.*, Luc. vuoi una tazza di thé? / Marta C'è tempo B.

⁷⁵ Sul fondo del f. è scritta alla rovescia una versione precedente del contenuto di f. 14r. Testo e didascalie non sono qui distinti dall'uso del corsivo.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere di Remigio Zena

- ZENA, R., *Ahasvero*, in VIVALDI, *Remigio Zena*, pp. 259-318.
- ZENA, R., *Confessione postuma: quattro storie dell'altro mondo*, a cura di A. BRIGANTI, Torino, Einaudi, 1977.
- ZENA, R., *In yacht da Genova a Costantinopoli. Giornale di bordo*, prefazione di F. DE NICOLA, Genova, De Ferrari, 1999.
- ZENA, R., *L'ultima cartuccia*, a cura di S. JACOMUZZI, Milano, Serra e Riva, 1983.
- ZENA, R., *Romanzi e racconti*, a cura di E. VILLA, Bologna, Cappelli, 1971.
- ZENA, R., *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna, Cappelli, 1974.
- ZENA, R., *Verismo polemico e critico*, a cura di E. VILLA, Roma, Silva, 1971.

2. Testi e studi

- ALONGE, R., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988.
- ALVINO, G., *Il teatro inedito di Remigio Zena: Censimento e descrizione dei manoscritti*, in «Studi di filologia italiana», 78 (2020), pp. 345-80.
- ALVINO, G., *Le tre redazioni di un dramma inedito di Remigio Zena: analisi degli strati correttori*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020), s.p.
- Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, tornata del 4 dicembre 1902.
- Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, tornata del 22 giugno 1904.
- BARRIÈRE, T., LORIN, G., *Il cembalo di Berta*. Commedia in un atto, versione italiana di A. SCALVINI, Palermo, Sandron, 1853.
- BARRIÈRE, T., LORIN, G., *Le piano de Berthe*. Comédie en un acte mêlée de chant, Paris, Levy, 1867.
- BARSOZZI, A., *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- BERISSO, M., *Dall'abbozzo al macrotesto (tra le carte poetiche di Zena)*, in *Le scritture di Remigio Zena*, pp. 33-59.
- BERNARDONI, V., *Mascagni, Pietro*, in *DBI*, LXXI, 2008, s.v.
- BOTTARO, M., PATERNOSTRO, M., *Storia del teatro a Genova*, Genova, Esegroph, 1982, 2 to.

- BRUNETTI, S., *Autori, attori, adattatori: drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.
- BUONACCORSI, E., *Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di D. PUNCUH, «Atti della Società ligure di storia patria», n.s., 45 (2005), pp. 493-56.
- CAMPAILLA, S., *Zena: una città e un autore*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, pp. 155-65.
- CAPUANA, L., *Il teatro contemporaneo. Saggi critici di Luigi Capuana, nuovamente raccolti e riveduti dall'autore*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872.
- CAPUANA, L., *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 26 ottobre 1866.
- CAPUANA, L., *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 13 novembre 1866.
- CAPUANA, L., *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 26 agosto 1867.
- CAPUANA, L., *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892.
- CARNERO, R., *La poesia scapigliata*, Milano, BUR, 2010.
- CAVAGLIERI, L., *Daniele Chiarella «l'impresario selvaggio». Questioni organizzative tra Otto e Novecento nei teatri a iniziativa privata, in Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall'epoca medievale al Novecento*. Atti del Convegno (Imperia, 15 maggio 2008), a cura di F. NATTA, Pisa, ETS, 2009, pp. 123-60.
- CAVAGLIERI, L., *Tra arte e mercato: agenti e agenzie teatrali nel 19° secolo*, Roma, Bulzoni, 2006.
- CAVAGLIERI, L., *Trust teatrale diritto d'autore (1894-1910): la tentazione del monopolio*, con un'appendice di M. Paoletti, Corazzano, Titivillus, 2012.
- CHIOSSONE, D., *Cuore di Marinaio*. Dramma in tre atti di D.C., Firenze, Salani, 1921.
- CIFARIELLO, M., *Una commedia inedita di Remigio Zena*, in «La rassegna della letteratura italiana», 88 (1984), pp. 170-95.
- CONTINI, G., *Come lavorava l'Ariosto*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974.
- CROCE, B., *Remigio Zena*, in *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1950, pp. 91-103.
- D'ASTE, I.T., *Sorella e madre*. Commedia in due atti di I.T.D., Milano, Barbini, 1875.
- DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- DE VENTURA, P., *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in «Studi linguistici italiani», 20 (1994), 2, pp. 256-72.
- DEL VECCHIO, G., *Remigio Zena (Gaspere Invrea) romanziere e poeta satirico*, Roma, Arcadia, 1960.
- DI GIOVANNA, M., *Remigio Zena narratore*, Roma, Bulzoni, 1984.

- DI GIOVANNA, M., *Un altro frutto della sperimentazione zeniana: 'L'ultima cartuccia'*, in *Le scritture di Remigio Zena*, pp. 97-125.
- Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'AMICO, Roma, Le Maschere, 1954-1968.
- FERRARO, A., *Muy señor nuestro Alessandro Varaldo*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20 (2013), pp. 243-73.
- FERRAVILLA, E., *Il teatro di Ferravilla*, a cura di A. BERTOLUCCI, Milano, Garzanti, 1961.
- FERRONE, S., *Introduzione*, in *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. FERRONE, Torino, Einaudi, pp. vii-lxix.
- FERRONE, S., SIMONCINI, F., *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana. VIII. Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 1999, pp. 911-65.
- FERRONE, S., *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.
- GARDINI, S., *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena*, pp. 127-46.
- GDLI = Grande dizionario della lingua italiana*, direttore Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2008, 21 voll.
- GERACI, S., *Il contrario del coraggio: Edoardo Ferravilla tra gli artisti, i ribelli e i teatri del suo tempo*, in «Teatro e storia», 11 (1996), pp. 305-31.
- ISELLA, D., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. ISELLA BRUSAMOLINO, Torino, Einaudi, 2009.
- ITALIA, P., RABONI, G., *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.
- Le scritture di Remigio Zena (1917-2017)*, a cura di S. VERDINO, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2018.
- LUTI, G., *Remigio Zena*, in G. BERTONE et al., *La letteratura ligure. L'Ottocento*, Genova, Costa & Nolan, 1990, pp. 401-42.
- MANFERLOTTI, S., *Shakespeare*, Roma, Salerno Editrice, 2010.
- McGraw-Hill Encyclopedia of world drama: an international reference work in four volumes*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1972.
- MELDOLESI, C., *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008.
- MONLEONE, G., *Storia di un teatro: il Carlo Felice*, Erga, Genova, 1979.
- MONTANARO, E., *Pier Andolfo Tirindelli e la sua musica*, Roma, Formiggini, 1933.
- P[OZZA], G., *Corriere teatrale*, in «Corriere della Sera», 6-7 dicembre 1892.
- P[OZZA], G., *Corriere teatrale*, in «Corriere della Sera», 18 maggio 1893.
- PELLEGRINO, A., *Deledda, Grazia*, in *DBI*, XXXVI, 1988, s.v.
- PERUZZINI, G., *La Contessa d'Amalfi*. Dramma lirico in quattro atti di G.P., musica del maestro cav. E. PETRELLA, da rappresentarsi al R. teatro S. Carlo in Napoli, Torino, Giudici e Strada, 1866.

- PIAZZONI, I., *Il governo e la politica per il teatro: tra promozione e censura (1882-1900)*, in *Scene di fine Ottocento*, pp. 61-100.
- POGGI, F., *Gaspere Invrea*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX (1919), 1, pp. 134-60.
- PRAGA, M., *La moglie ideale*, in *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. FERRONE, Torino, Einaudi, 1979, pp. 149-95.
- RAGAZZI, F., *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, 1991.
- SOCRATE, F., *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in *Scene di fine Ottocento*, pp. 21-60.
- Scene di fine ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di C. SORBA, Roma, Carocci, 2004.
- Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. PERRELLI, Roma, Carocci, 2016.
- TONI, A., *Vittorio Maria Vanzo: la vita, le affermazioni artistiche*, Milano, Athena, 1946.
- URSO, S., *Ibsen in Italia*, in *Scene di fine Ottocento*, pp. 193-200.
- VARCHI, A., *Il missionario Salesiano all'assistenza degli infetti di febbre gialla sull'incrociatore italiano «Lombardia»*, in «Bollettino Salesiano», 20 (1896), n. 7, pp. 177-80.
- VIGESI, C., *Compagnie drammatiche al teatro Modena nel secondo Ottocento*, Tesi di Laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, relatore L. Cavaglieri, correlatore F. Vazzoler, Università degli Studi di Genova, a.a. 2013-2014.
- VILLA, E., *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma, Silva, 1969.
- VIVALDI, E., *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Giavino, 1930.
- WAGNER, R., *Der fliegende Holländer. Romantische Oper in 3 Aufzügen*, enlische Übersetzung von dr. Paul England, italienische Übersetzung von A. GIOVANNINI, Berlin, Adolph Fürstner, [1868].
- ZACCARIA, G., *Invrea, Gaspere*, in *DBI*, LXII (2004), s.v.

INDICE DEGLI AUTORI CITATI*

A

- Agnino, G. (prefatore) 34
Alizeri, Federigo 23
Alonge, Roberto 10 n., 11 n., 12 n., 14 n.
Alvino, Giuseppe 35 n., 118 n.
Antoine, André 12 n.
Antona-Traversi, Camillo 18
Artale, Francesco 26
Augier, Émile 16, 25, 26, 28, 29

B

- Barabino, Enrico 19
Barrière, Theodore 29, 76 e n., 82 e n., 89 e n.
Barrili, Anton Giulio 23
Barsotti, Anna 18 n.
Baudelaire, Charles 28
Bayard, Jean-François 26
Bellini, Vincenzo 26, 76
Berisso, Marco 30 n., 35 n., 36 e n.
Bernardoni, Virgilio 64 n.
Bignami, Letizia 26
Biscaretti, Roberto 24
Bocci, Bruto (?) 26
Boito, Arrigo 26, 29, 31
Bon, Francesco Augusto 9
Bonfiglio, Filippo 24
Bonghi, Ruggiero 219

* L'indice esclude le occorrenze di Gaspare Invrea e dei suoi pseudonimi, oltre a quelle presenti nella *Bibliografia* estesa, a meno che non si tratti dell'unica occorrenza nel volume; sono inclusi i nomi degli attori. Quando non è stato possibile reperire il nome di battesimo, si sono aggiunte brevi informazioni tra parentesi.

Bottaro, Mario 20 n., 21 n., 25 n.
Botto, Domenico 21
Bourget, Paul 224
Bracco, Roberto 18
Brunetti, Simona 242
Buonaccorsi, Eugenio 19 n., 21 n., 22 n., 23 n., 24 e n., 119 n.

C

Campailla, Sergio 242
Canale, Michele Giuseppe 22
Capuana, Luigi 14, 15 e n., 16 e n., 218
Carlone Talli, Ida 222
Carrera (drammaturgo) 26
Cavaglieri, Livia 10 n., 11 n., 21 n.
Cavallotti, Felice 25
Cazotte, Jacques 108
Celesia, Emanuele 22
Champfleury, Jules 28, 31
Chiabrera, Gabriello 34
Chiossone, David 19, 22, 28, 119 e n.
Cifariello, Mario 63 n., 92 n.
Contini, Gianfranco 129 n., 150 n.
Corsi, Gaetano 26
Cossa, Pietro 29
Croce, Benedetto 242
Cuniberti, Gemma 25 n.
Cuniberti, Teodoro 25

D

D'Annunzio, Gabriele 15, 49, 62, 63 n., 95, 153, 218
D'Aste, Ippolito Tito 23, 26, 28, 119
D'Aste, Ippolito 19, 21, 22, 28
Daneo, Giovanni 23
De Giosa, Nicola 25
De Goucourt, Edmond 28
de Musset, Alfred 82

De Ventura, Paolo 242
 Del Giudice, Achille Ugo 26
 Del Vecchio, Giorgio 242
 Deledda, Grazia 46 e n., 47
 Dell'Ongaro, Francesco 14, 16
 Deroulide, Paul 42, 90
 Di Giovanna, Maria 36 e n., 39 n., 78 n., 80 e n., 95 n.
 Di Marzio, Achille 137
 Diligenti, Angelo 20
 Dumas, Alexandre *fi*ls 16, 28, 29, 176
 Duse, Eleonora 15

F

Ferrari, Paolo 13, 14, 25, 28, 32 e n., 85
 Ferraro, Alessandro 34 n.
 Ferravilla, Edoardo 9, 11, 20, 26, 59 e n., 87, 95
 Ferrone, Siro 9 n., 10 n., 12 n., 13 n., 14 n., 16 n., 59 n.
 Fleres, Ugo 218
 Floridia, Pietro 33
 Fortis, Leone 182, 219

G

Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo) 24, 161, 182, 218, 219
 Garcia, Miguel 30
 Gardini, Stefano 27 e n., 35 n., 36 n., 37 n.
 Gautier, Théophile 28
 Gazzo, Angelico Federico 33
 Geraci, Stefano 243
 Gherardi Del Testa, Tommaso 82
 Ghislanzoni, Antonio 26
 Giacometti, Paolo 14, 19, 22, 25, 26, 28, 119
 Giacosa, Giuseppe 17, 18 e n., 23, 25, 26, 28, 99
 Giovannini, Alberto 119
 Goethe, Johann Wolfgang 28
 Gozzi, Carlo 25

H

Halévy, Ludovic 29, 102
Hanau, Cesare 34
Hennique, Leon 33
Hoffmann, Ernst Theodor 28
Hugo, Victor 28

I

Ibsen, Henrik 12, 15, 21, 23, 176
Illica, Luigi 25, 28, 33
Imbuglione (attore) 222
Imperiale, Cesare 24
Invrea, Pio 34
Isella, Dante 122 e n.
Italia, Paola 130 n.

L

Lafont, Charles 26
Lecocq, Charles 26, 42, 90
Leoni, Mario 25
Lorin, Jules 76 e n., 82 e n., 89 e n.
Luti, Giorgio 243

M

Manferlotti, Stefano 84 n.
Marenco, Leopoldo 26
Mariani, Teresa 63 n., 154
Marinetti, Filippo Tommaso 33
Marini, Virginia 20
Martini, Ferdinando 29, 82, 90
Mascagni, Pietro 64, 218
Meilhac, Henri 28, 29
Meldolesi, Claudio 15 n.
Mendès, Catulle 181, 182
Merello (drammaturgo) 25
Milone, Tancredi 25 n., 26

Modena, Gustavo 21, 22
Monleone, Giovanni 20 n.
Montanaro, Ettore 137 n.
Morelli, Stanislao 25

N

Novelli, Ermete 20, 158

O

Offenbach, Jacques 32, 42, 90
Olivari, Giuseppe 24
Orsolini, Francesco 19
Ovidio Nasone, Publio 28

P

Paladini, Ettore 26, 61 n., 98, 222
Papa, Giovanni 21
Parini, Giuseppe 122
Pasta, Francesco 20
Pastonchi, Francesco 34
Paternostro, Mario 20 n., 21 n., 25 n.
Pedretti, Anna 26
Pellegrino, Angelo 46 n.
Peruzzini, Giovanni 119, 120 n.
Pescio, Augusto 92
Piazzoni, Irene 10 n., 11 n.
Pica, Vittorio 33
Poe, Edgar Allan 28
Poggi, Cencio 24
Poggi, Francesco 36 n.
Pozza, Giovanni 62 n., 63 n., 98 e n., 153, 154
Praga, Marco 10, 18, 28, 95, 96 e n., 99, 151

R

Raboni, Giulia 130 n.
Ragazzi, Franco 20 n.
Raqueni, Raffaello 26

Reinach, Enrico (Reinech in Zena) 155
Richepin, Jean 31
Ristori, Adelaide 14, 20, 22, 25 e n., 26
Rolandi Ricci, Antonio 19
Rosaspina, Carlo 63 n., 154, 155
Rossi, Ernesto 14
Rovetta, Gerolamo 18, 218, 219

S

Sainte-Beuve, Charles Augustin 28
Salvestri, Giovanni 25
Salvini, Tommaso 14, 21, 22, 26
Sardi, Nicolò 34
Sardou, Victorien 16, 25, 26, 28, 29, 33
Scalvini, Antonio 25, 29, 76 n.
Scarpetta, Eduardo 9
Scribe, Eugène 28, 29, 102
Senatori, C. (drammaturgo) 26
Serao, Matilde 218
Shakespeare, William 25, 26, 176
Shelley, Percy Bysshe 161, 204
Simoncini, Francesca 10 n., 12 n., 14 n., 59 n.
Socrate, Francesca 13 n., 17 e n., 18 n.
Spinola, Emilio 24
Stroj, Alojzij 34
Sue, Eugène 102

T

Taddei, E. (drammaturgo) 25
Talli, Virginio 61 n., 98, 222
Toni, Alceo 102 n.
Torelli, Achille 17, 18, 28

U

Urso, Simona 13 n.
Uziel, Davide 19

V

- Vamba (Luigi Bertelli) 218
Vanzo, Vittorio Maria 65, 102 e n., 117
Varaldo, Alessandro 34 e n.
Varchi, Antonio 40 n.
Verdi, Giuseppe 25, 26, 76
Verdino, Stefano 35 n.
Verga, Giovanni 18, 28, 173
Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri 102
Vigesi, Carolina 20 n., 21 n.
Villa, Edoardo 24 e n., 35 e n.
Vivaldi, Elisa 36 n., 62 n., 154 n.

W

- Wagner, Richard 30, 77, 119

Z

- Zaccaria, Giuseppe 244
Zacconi, Ermete 15
Zola, Émile 12 e n., 14, 28
Zunini, Enrico 24, 34

Collana Novecento letterario italiano

1. *Giovanni Boine, Lettere a Dona*, a cura di Enrica Agnesi, premessa di Andrea Aveto, 2020 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-009-7; ISBN versione eBook: 978-88-3618-010-3)
2. Diego Divano, *Bibliografia degli scritti di Giovanni Ansaldo (1913-2018)*, prefazione di Franco Contorbia, 2020, 2 tomi (ISBN versione a stampa opera completa: 978-88-3618-025-7; ISBN versione eBook opera completa: 978-88-3618-026-4)
3. Giuseppe Alvino, *Il teatro di Remigio Zena tra le carte inedite del suo archivio*, 2021, (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-111-7; ISBN versione eBook: 978-88-3618-112-4)

Giuseppe Alvino (Avellino, 1990) è assegnista di ricerca presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli. Si è addottorato all'Università di Genova in filologia italiana con una tesi sulla seconda redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri alla *Commedia*, da poco pubblicata per l'Edizione Nazionale dei commenti danteschi. Si è occupato di antica esegesi a Dante, filologia e critica dantesca, filologia d'autore.

Lo studio si sofferma sugli inediti scritti teatrali di Remigio Zena (pseudonimo di Gaspare Invrea), testimoniati da circa trenta manoscritti conservati presso la Società Ligure di Storia Patria, indagati attraverso le metodologie della filologia d'autore allo scopo di capire come l'autore lavorasse alle sue commedie. Dopo un'introduzione al ruolo del teatro del secondo Ottocento in Italia e soprattutto a Genova, si passa a descrivere tutti i manoscritti del *corpus* drammatico dell'autore. È possibile quindi procedere a una breve analisi letteraria di tutte le commedie, con particolare attenzione alle tre andate in scena, e pubblicate in coda al volume. Si propone così un'indagine filologica sul laboratorio di Zena: l'archivio dell'autore, che comprende materiale molto eterogeneo, dagli abbozzi alle belle copie, permette di ricostruire ogni fase del suo lavoro. In particolare, vengono presi in esame i soli due drammi di cui siano testimoniate tre redazioni, per cui da un lato si ricostruiscono attentamente i vari strati correttori che si susseguirono nel passaggio dalla stesura iniziale a quella definitiva, e dall'altro si propone un'analisi interpretativa di ognuno degli strati individuati, con lo scopo di scandagliare ogni passaggio del lavoro di Remigio Zena attraverso la critica delle varianti e comprendere le ragioni e la direzione del movimento correttivo.

ISBN: 978-88-3618-112-4



In copertina:
Pompeo Mariani,
La partenza della squadra inglese da Genova,
1892, Collezione privata, Genova.