

[in AA.VV, «Viviani», Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001, pp. 33-42]

Ferdinando Taviani

L'inadeguato napoletano Raffaele Viviani

Mi propongo di commentare l'autenticità storica d'una fantasia.

La storia racconta che Raffaele Viviani, ad un mese dalla sua morte, nell'aprile del 1950, comparve nella camera di Lucio Ridenti all'albergo Excelsior di Firenze. Il tempo relativamente breve intercorso fra il giorno della morte e la notte della comparsa spiega come mai, pur essendo lì, non sapesse quel che stava accadendo nel suo paese - il paese del teatro. Era l'alba successiva alla nottata della prima (o anteprima) di *Carosello napoletano*¹ al teatro della Pergola di Firenze. «È andata bene?». «Magnificamente». «Io non t'ho visto perché da dove sto io adesso non posso ancora vedere – precisò Viviani a Ridenti – né posso spiegartelo bene perché fra te e me c'è una trasparenza, né ti posso dire che cos'è questa trasparenza. Fino a quando non la si raggiunge e vi si penetra, nessuno lo può sapere; e noi non lo possiamo dire. Ma poi, superate certe difficoltà di ordine celeste, potrò veder tutto e stare vicino a chi voglio».

Nel modo in cui il parlato passa dal disorientamento onirico all'ironia del linguaggio burocratico applicato all'Aldilà («certe difficoltà di ordine celeste»), subito spezzata dalla favola («potrò vedere tutto») e dalla nostalgia («... e stare vicino a chi voglio») - c'è la «naturalzza» vivianesca di comporre le battute.

Era l'anno in cui De Sica e Zavattini giravano *Miracolo a Milano*. Come in *Carosello napoletano*, i «poveri» la facevano da protagonisti ed erano divertenti - ma imponendo rispetto, rovesciando le posizioni. Eduardo, assieme a Totò, presentava la versione cinematografica di *Napoli milionaria!*, il capolavoro del 1945, che ora, nel '50, veniva pubblicato da Einaudi. Viviani, in quella camera d'albergo fiorentina

¹ *Carosello napoletano* fu il prototipo di un musical italiano. Fu uno spettacolo d'enorme successo, che andò in tournée in Europa a rappresentare l'Italia. Prodotto da Remigio Paone, testo e regia di Ettore Giannini, musiche a cura di Raffaele Gervasio, scene di Gianni Ratto, costumi di Maria De Matteis, coreografie di Ugo Dell'Ara. Nel 1953, fu presentato il film *Carosello napoletano*, regia di Giannini, scene di Mario Chiari. Léonide Massine (autore delle coreografie) compariva nella parte del Pulcinella Petito. Paolo Stoppa e Clelia Matania erano i personaggi conduttori attraverso la storia di Napoli dal XVII secolo alla prima guerra mondiale. Vi erano inoltre Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli (che erano stati interpreti anche dello spettacolo teatrale), Sophia Loren, Tino Buazzelli come Capitano della Commedia dell'Arte, e molti altri comici celebri del teatro italiano e di quello napoletano. Premiato al Festival di Cannes, è al livello dei più celebrati musical della storia del cinema.

parlò allora della sua eredità trascurata, *I dieci comandamenti*: «Pur'io l'aggio scritto nu spettacolo. Nun 'o ssape nisciuno: 'o ssaie sulo tu, mo ca te ne parlo». In realtà lo sapevano in molti, ma nessuno gli aveva dato modo di metterlo in scena. Probabilmente era morto amareggiato². Anche nei confronti degli amici più cari?

Come mai questa fantasia è un vero documento storico? Innanzi tutto perché Ridenti la scrisse pieno d'affetto, ma senza nascondere del tutto le tracce del rammarico, forse d'un rimorso³.

In secondo luogo, perché definisce bene il distacco impercettibile e insormontabile che distingue Viviani dal teatro del suo tempo. E questo distacco si invera nel testo postumo de *I dieci comandamenti*.

Scritto nell'immediato dopoguerra, pensato fin dal 1939, ambientato a Napoli nel 1945-1947, rappresentato solo 50 anni dopo la morte dell'autore, negli ultimi giorni del Giubileo del Duemila, questo testo riassume la questione centrale per l'eredità artistica di Viviani: come mai, malgrado una grandezza indubbia e universalmente riconosciuta, continui ad essere un presente-assente.

I dieci comandamenti da una parte e *Carosello napoletano* dall'altra introducono inoltre il tema del divario fra Napoli e il napoletanismo. Che è la disdetta di Viviani: un intreccio di contrari, un doppio legame. Sicché a Napoli il teatro migliore soffre la propria stessa efficacia come un handicap.

E infine *I dieci comandamenti* introduce il tema dell'eresia. Non nel senso figurato che spesso si adopera per le enclaves teatrali del Novecento, ma nel senso proprio di ansia e rivolta⁴.

Il distacco tra il popolo e se stesso

Negli anni Cinquanta, Guido Piovene compì per la Radio un «Viaggio in Italia» che fu prima una serie di trasmissioni radiofoniche e poi un celebre libro: «Non ho osservato a Napoli un movimento religioso in senso anche politico, sociale e riformistico. Le tendenze chiamate progressive, sia liberali che d'estrema sinistra, sono perciò secondo la tradizione di marca anticlericale». Individuava, però, un'incrinatura sottile che lo spingeva a domandarsi: «È vero che si è creato un distacco tra il popolo napoletano e se stesso e la sua commedia?». Ritrovava, quasi agli antipodi, quasi in uno specchio, un gioco della simulazione e dissimulazione interiore che conosceva bene: «soltanto i veneti – diceva – gareggiano coi napoletani nel credere e non credere nel medesimo tempo, e nell'abbandonarsi ai propri sentimenti e gesti rimanendone del tutto estranei»⁵.

² Luciana Viviani, *La solitudine di Viviani*, «La porta aperta – bimestrale del Teatro di Roma», 8, novembre-dicembre 2000, pp. 29-31.

³ È la presentazione a *I dieci comandamenti* alle pp. 787-790 del 2° vol. delle *Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Raffaele Viviani*, Torino, ILTE, 1957. Ogni commedia ha un diverso presentatore. Qui firma Lucio Ridenti, che è anche il curatore della raccolta, ma nella prima pagina del volume, dove sono elencate le «opere contenute in questo volume e studiosi che hanno curato le singole presentazioni», la presentazione ai *Comandamenti* compare di «Lucio Ridenti in collaborazione a Vittorio Viviani».

⁴ Goffredo Fofi, *Introduzione* al 6° volume del *Teatro* di Viviani, Napoli, Guida, 1994, p. 24: «Questo della religiosità vivianesca è un tema tutto da esplorare, e che potrebbe riservare sorprese».

⁵ Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957, p. 344.

Con un po' di cattivo gusto si potrebbe dire che qui viene indicata la fonte della «teatralità» napoletana (o veneta). Si indica, invece, esattamente il contrario: qualcosa che ha a che fare con la disappartenenza, non con la finzione; non con l'interpretazione, ma con lo scisma. Inoltre, il distacco tra il popolo e se stesso può assumere la forma del distacco tra il popolo e il suo Dio.

Ne *I dieci comandamenti* il rapporto verticale fra gli uomini e le potenze superiori è perlopiù sbiadito. I «comandamenti» non sono una semplice trovata drammaturgica (come sarà la voce dal cielo che annuncia, a Napoli, il Giudizio Universale, nel film del 1961 di De Sica e Zavattini⁶), ma sono nulla più di quel che erano nella lista condensata dal catechismo, che negli anni di Viviani apparteneva ancora al patrimonio mnemonico della gente comune.

Il confronto avviene sul piano orizzontale: l'autore pone i suoi esempi sotto gli occhi degli spettatori e li invita a considerare il senso del Decalogo *oggi*. L'ironia non sta nel mostrare come sia difficile o impossibile rispettare i Comandamenti, ma al contrario nel vedere come vengano rispettati a causa della sopraffazione, dell'ingiustizia, o semplicemente della scalogna. Come dire: osservate il controsenso: non più imperativi morali, ma catene. Siccome però Viviani per rappresentare il controsenso si serve di un materiale di repertorio, esso rischia di apparire un pretesto per costruire un «panorama napoletano».

Lo impedisce una differenza minima ed essenziale: la spietatezza al posto dell'amarezza; l'ira al posto della denuncia; l'eresia al posto del pessimismo. Accanto all'eresia, all'ira ed alla spietatezza, il sentimentalismo di Viviani può continuare benissimo a reggersi. È ciò che accomuna gli attori e gli spettatori, e che insieme li distingue dal senso delle cose rappresentate. Il sentimentalismo non è un di più, qualcosa che si può perdonare a Viviani perché tipico della sua maniera d'accostarsi al pubblico, ma che sarebbe il residuo d'una sua facile maniera. Segna, invece, la posizione dell'autore, che sta fra i personaggi, e non vuole guardarli dall'alto, con l'occhio d'un dio. Il sentimentalismo appartiene all'orizzonte dei sogni, delle relazioni che gli esseri umani vorrebbero creare fra di loro, sotto cieli di marmo da cui tentano di ripararsi coi loro ingenui giardini di lacrime.

Il testo di Viviani consiste in un prologo e dieci quadri, uno per comandamento. Nei primi due, quelli che regolano la relazione col divino, viene ribaltata la dimensione orizzontale dell'esemplificazione rivolta direttamente agli spettatori. Nel ribaltarsi, l'ira dell'uomo si dirige direttamente contro il suo Dio. Nel primo quadro c'è, più che ira, una sorta di scherno, che emana dal vociare della folla (*vox populi...*), presente ad un miracolo che però si manifesta solo per essere annichilito. La miracolata muore: «È stato 'o miracolo», conclude la voce del popolo.

Schernire il proprio Dio qui non è bestemmia. Il senso del primo quadro - con la processione del Santissimo, la festa del paese, l'entusiasmo religioso degli infelici - non va infatti confuso con la storia ricorrente della Fede che sbatte il muso contro la Realtà (com'era di molta letteratura verista e positivista, decadente, e come sarà in certi famosi episodi felliniani de *Le notti di Cabiria* e de *La dolce vita*); né va

⁶ Il film *Il Giudizio universale* offre più d'un punto di contatto con il decalogo di Viviani, pubblicato nel 1957.

confuso con l'altro tema ricorrente del confronto fra spiritualità e invasamento, o – come s'usa dire – fra Cristianesimo e Paganesimo (si pensi al capolavoro del genere, la pirandelliana *Sagra del Signore della Nave*). Viviani fa un'altra cosa: prima mostra l'illusione del miracolo, poi ribalta la situazione e mostra un miracolo effettivo, quindi torna a rovesciare la trama e la conduce verso la finale delusione, che a questo punto è però dovuta al miracolo stesso, non alla sua assenza. Risultato: c'è un nostro Dio capace di far miracoli davvero, ma li fa per deriderci. Il comandamento cui il quadro corrisponde («Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio all'infuori di me») suona a posteriori come una condanna a vita: non c'è alternativa.

Norman Lewis, 25 marzo del 1944: ««La guerra ha ricacciato i napoletani nel Medioevo. Le chiese si sono improvvisamente riempite di statue che parlano, sanguinano, traspirano, muovano la testa e trasudano liquidi benefici [...] Ogni giorno i quotidiani riportano un miracolo nuovo. Nella Chiesa di Sant'Agnello un crocifisso parlante conversa abitualmente con la statua di Santa Maria dell'Intercessione – fatto confermato dai cronisti presenti [...] Napoli ha raggiunto uno stato di esaurimento nervoso in cui le allucinazioni di massa sono diventate un fatto ordinario, e qualsiasi credenza può essere più vera del vero».

29 marzo: «Miracoli a profusione, negli ultimi giorni»⁷.

Altrettanto lontano dalla bestemmia, e radicato nell'eresia nichilista in un campo dei miracoli, è il quadro seguente, dove la bestemmia compare significativamente in sottofondo, come aneddoto insignificante. Un falegname che si chiama Giuseppe vive vedovo coi figli nell'abituro scavato alle fondamenta di un palazzo. È curvo di fatica. E nel lavoro è abituato ad imprecare bestemmiando. Alla fine, mentre un temporale rischia di far franare le pareti della grotta, si rivolge al suo Dio: «Tu ce vide cca sotto? E nun dice niente? Tu pure suffriste ncopp' 'a terra... Te mettertero 'n croce... Ma putiste suppurta'... Vire Pateterno... Io nun pozzo suppurta' cchiù... Nun te jastemmo, ma promietteme ca truove na via per mme e p' 'e criature.. Na via l'hê 'a truva'. Ha da succedere nu fatto nuovo... Accussì nun se pò ggghi' 'nnanze». Un angolo della grotta frana. I figli del falegname restano incolumi. È la disgrazia a determinare la Grazia, così come nel quadro precedente la Grazia determinava la disgrazia. Il falegname esclama: «L'ha trovata 'a via, 'o Pateterno... L'ha trovata». E né lui né noi sappiamo se si riferisca ai figli salvati o alla distruzione della casa.

Ma il veleno della scena deve ancora venire. Ora il falegname torna a pregare: «Gesù Cristo mio perdoname... Io nun t'aveva maie maltrattà. Ma mo, nun te jastemmo cchiù... Te prego sulamente... 'E na cosa sola... Chella 'e ce fa murì.. Chella e ce fa murì...Chella e ce fa murì...».

Quest'ultima battuta, nel testo pubblicato de *I dieci comandamenti* non c'è. Viviani stesso l'aveva tagliata. Non può essere che la considerasse una ripetizione. Non lo è. La tagliò, quindi, perché temeva d'inoltrarsi troppo⁸. Mario Martone, nel mettere in scena *I dieci comandamenti* (e nel ripubblicarne il testo) l'ha restaurata⁹.

⁷ Norman Lewis, *Napoli 44* [1978], Milano, Adelphi, 1993.

⁸ Antonia Lezza, nella «Nota introduttiva» a *I dieci comandamenti*, nel 6° volume, cit., dell'edizione Guida, pp. 622-623, riporta alcuni interventi del censore Zurlo per l'atto unico del 1939 (*Il trasformista*) che è la prima versione

Aldilà d'un vetro venato

Non è quindi di poco conto il fatto che *I dieci comandamenti* siano andati in scena per la prima volta al Teatro di Roma nell'ultimo mese del Giubileo Duemila. È stato uno spettacolo dissidente, irsuto, fiero della propria tradizione e non solenne, divertente ma privo di complicità con gli spettatori. Direi che il bello stava nel fatto che della sua energia polemica non bisognava accorgersi. È stato, infatti, uno spettacolo di successo, ma il successo non ha steso un velo.

Mario Martone ha alcune idee chiare su che cosa possa voler dire fare oggi regia teatrale. Pensa che sia tramontato il tempo della «regia critica»¹⁰ e concepisce il proprio lavoro come la realizzazione di «campi d'azione» in cui si incontrino persone diverse e solidali. Talmente diverse da far scintille. E solidali abbastanza da amalgamarsi temporaneamente. L'incontro deve essere innanzi tutto fra le individualità che convergono nell'ensemble, poste in presenza di un testo o d'un tema che lavora sulle loro relazioni come un commutatore di senso. È poi l'incontro fra gli spettatori e l'ensemble nel suo complesso, quand'esso indossa ormai il proprio spettacolo¹¹.

Nel caso di Viviani, il «campo d'azione» ha funzionato, vi si sono integrati attori napoletani provenienti da teatri popolari e commerciali; vecchi esperti dell'avanspettacolo; attori legati allo sperimentalismo ed al teatro d'impegno civile; professionisti del «grande repertorio» napoletano di Scarpetta ed Eduardo. Senza stelle e celebrità. Martone ha sgombrato lo spazio. Ha creato una rustica macchina scenica centrale, un grande praticabile mobile che può essere posto in punti diversi

del terzo quadro dei *Comandamenti*. Si tratta di interventi relativi al comportamento dei personaggi delle guardie municipali. Leopoldo Zurlo è una piccola celebrità nel teatro italiano degli anni Trenta: direttore dell'Ufficio di Censura dal 1931 al 1943, pubblicò, dopo la guerra, un libro sulla sua esperienza, che resta la testimonianza fondamentale sull'argomento: *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952. Sulla sua figura e su alcuni episodi relativi a Viviani, si veda Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 125-126 e 328-330.

⁹ Raffaele Viviani, *I dieci comandamenti*, presentazione di Mario Martone, Napoli, Guida, 2000. A p. 9 della presentazione, Martone scrive: «Lavorando sui manoscritti originali (e di questa possibilità ringrazio gli eredi di Viviani) ho voluto riaprire alcuni tagli che secondo me l'autore aveva dato temendo la censura, che pur non essendo più quella fascista restava un pericolo insidioso per un uomo di teatro che a stento riusciva a rappresentare i suoi spettacoli. Su tutte le stesure del testo ci sono correzioni a penna, e tranne alcune notazioni marginali, si tratta sempre di note di suo pugno». In una nota – p. 12 – Martone precisa che le integrazioni rispetto al testo pubblicato nel 6° volume del *Teatro* completo dell'ed. Guida, evidenziate in neretto, provengono, per quanto riguarda la battuta finale del secondo quadro, dal «dattiloscritto con numerose correzioni manoscritte» denominato «I dieci comandamenti, seconda copia», conservato presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Raccolta R. Viviani, fondo Lucchesi Palli, C 17, datato 1947 (data presunta). L'ed. di Martone è legata alla sua messinscena, non ha pretese filologiche, ma – come si vede – basta ad indicare quale grande lavoro filologico resti ancora da fare. Le varianti cui fa riferimento Martone, per esempio, non mi pare siano fra quelle indicate da Antonia Lezza nella «Nota introduttiva» ai *Dieci comandamenti* nel 6° vol. dell'ed. Guida. Il testo qui pubblicato (pp. 625-702) è quello che compariva nelle *Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Raffaele Viviani*, a cura di Lucio Ridenti, 2 voll., Torino, ILTE – Industria Libreria Tipografica Editrice, 1957, vol. 2°, pp. 792-856.

¹⁰ Il testo di riferimento sulla «regia critica» è: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, in particolare pp. 259-298.

¹¹ Mi riferisco ad una conversazione con Mario Martone nel corso di uno dei «lunedì del teatro» che si tengono presso l'università dell'Aquila (lunedì 29 gennaio 2001). Tutto questo è chiaramente rappresentato nel suo film *Teatro di guerra* (1998) e nel libro ad esso relativo: M. Martone, *Teatro di guerra. Un diario*, Milano, Bompiani, 1998.

della scena e che, fatto girare su se stesso, può rappresentare gli interni e l'essenziale degli esterni, la scalinata d'una piazzetta, un angolo di via. Ha curato la musica «al vivo», e si è lasciato guidare dalle sue scansioni. Più importante ancora, quel che *non* ha fatto: non ha creato una propria personale visione di Viviani, non ha cercato di renderlo originale, non l'ha visto, come si dice, «dal Duemila». L'ha messo in campo. Ne deriva uno spettacolo che sembra «senza regia», fatto solo di un testo, della sua musica e dei suoi attori. E che in questo sembrare «senza regia» ha la sua vera consistenza registica e soprattutto la sua forza, che non è della visione ma della dislocazione: il modo in cui lo spettacolo si pone fra gli spettatori come un'opera fraterna, ma che sta aldilà d'una frattura.

Perché Viviani è una frattura: una non-conflittuale frattura. Ed è per ciò irriducibile.

I suoi spettatori non sono, in realtà, i *suoi*. Vengono comunque trasformati ne *gli altri*. A Napoli non meno che altrove, perché nel suo teatro i napoletani si vedono in scena attraverso uno specchio venato.

Guido Piovene: «È stato osservato che i napoletani sono i primi turisti della propria città [...] Se il napoletano è colto, egli si diverte a fiutare di casa in casa, di vetrina in vetrina, l'aroma della propria storia; se non lo è si diverte a meravigliarsi di quegli esseri imprevedibili che sono lui stesso e i suoi simili». Tant'è che uno dei suoi interlocutori, anch'egli ondeggiante «fra l'autocritica e l'incanto», gli faceva notare: «veda il delitto passionale. Viene dalla tendenza a considerare se stessi come esseri sconosciuti da cui possono scaturire straordinarie sorprese».

Ma a parte la psicologia e il delitto, questo «distacco tra il popolo e se stesso» conduce a considerazioni culturalmente decisive. Ancora Piovene: «la canzone a Napoli non deve tanto collegarsi al colore locale ed all'animo indigeno, come credono i più, ma, come quella parigina, fa parte dello spirito cosmopolita della città»¹².

Appartiene allo stesso spirito cosmopolita anche il teatro napoletano. Non è la stessa cosa dell'ascolto internazionale che a volte un teatro vernacolare o regionale sa conquistarsi attraverso l'isolato approfondimento delle proprie radici¹³. Il carattere cosmopolita del teatro napoletano si manifesta innanzi tutto a Napoli.

Sembra obbligatorio confrontare Viviani ed Eduardo, gli spazi aperti dell'uno con quelli d'appartamento dell'altro; le strade, i quartieri, gli angoli, il porto, gli ambienti pubblici da una parte; dall'altra, la famiglia, la piccola borghesia, e innanzi tutto il tavolo attorno al quale si svolge tanto teatro europeo, dal secondo Ottocento in poi, il tavolo che unisce e che separa, dove i personaggi di Eduardo ricevono, litigano, arringano, si confessano, pranzano. Da dove a volte si alzano per andare a morire. E naturalmente, quando si fa questo obbligatorio confronto, si debbono ricordare le distinte genealogie del Varietà e di Scarpetta. E sempre si è anche obbligati a ricordare che le distinzioni sono indicative, che in molti casi non valgono,

¹² Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 340 e 352.

¹³ Si vedano, al proposito, le considerazioni di Claudio Meldolesi sul teatro siciliano in Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, seconda edizione riveduta e corretta, Roma, Laterza, 1995, pp. 282-316.

che le invasioni di campo, da una parte e dall'altra, sono talmente numerose che lo schema funziona solo nell'astrattezza degli schemi. In quell'astrattezza sembra però che sia valido.

A me non pare.

Mi pare che in questi obbligatori confronti ci sia invece sempre qualcosa di stridente, che non deriva dalle argomentazioni, ma dal loro presupposto. Si presuppone che i due termini del paragone sarebbero teatri ambedue *su* Napoli e *di* Napoli. In realtà il rapporto fra quei due teatri le loro due Napoli non è omogeneo. Eduardo, in maniera sempre più determinata man mano che la sua carriera avanza, piazza il suo teatro in una Napoli che è già un luogo mentale, e di quel luogo mentale profitta rovesciandolo a volte come un calzino. La Napoli-città, per la drammaturgia di Eduardo potrebbe anche non esserci più. Basterebbe che fosse credibile in teatro. Può darsi che a volte i suoi testi contengano illuminanti notazioni sociologiche. Può darsi che registrino i sismi e i bradisismi della cronaca. Ma tutto questo per la loro consistenza non è essenziale. Si reggono su di sé. Nei casi meno impegnati, sono trame teatrali da ambientare da qualche parte interessante. Nei casi maggiori, parlano della famiglia: le danno un domicilio.

Per Viviani, Napoli è un luogo pubblico, che c'è veramente, giusto fuori della porta del teatro. Rappresentarlo significa sottolineare il paragone fra la realtà e la sua immagine, sottolineare l'esistenza d'un vetro, d'una separazione fra chi rappresenta e chi osserva. Si sottolinea la presenza di un vetro con una venatura. Viviani spinge gli spettatori napoletani ad osservarsi come turisti a casa propria. E spinge gli spettatori d'altrove a sentire Napoli come un'invasione. Il carattere cosmopolita del suo teatro mantiene il senso – divertito o amareggiato – del distacco tra il popolo e se stesso.

Questo carattere di non-conflittuale frattura non può essere rappresentato. Va attuato.

Così, per la sua messinscena romana, Mario Martone ha trovato, in un panorama culturale e sociale completamente mutato, in un periodo in cui al posto delle cronache di Norman Lewis ci sono quelle su Sarajevo, e al posto degli emigranti meridionali ci sono gli immigrati extracomunitari, un rapporto che permette allo spettacolo di manifestarsi all'interno di un distacco tra il teatro e se stesso.

Appartiene alla cronaca il fatto che lo spettacolo sia andato in scena mentre tutto il lavoro condotto per fare del Teatro di Roma un teatro civile stava andando a rotoli per la solita prepotente incuranza delle ragioni dell'arte e della cultura da parte dei paguri. Chi si insedia nelle istituzioni per solennizzare l'arte deve innanzi tutto impedire che il suo lavoro sia impedito da chi l'arte cerca di farla.

Ma non appartiene alla sola cronaca il fatto che il testo e l'ensemble nel momento stesso in cui creavano un'atmosfera riflessiva o festosa con il pubblico sottolineassero la propria estraneità, la propria inadeguatezza a divenire teatro solenne. Questa inadeguatezza alla solennità non è cosa che si possa mettere «in scena» ponendola solo in palcoscenico, senza modellare la relazione non tanto con la platea, quanto con la realtà circostante, in un teatro disgustato dai fasti, cosciente dei quartieri, delle periferie, degli squarci che la modernità provoca penetrando. Solo in

questo, l'atteggiamento odierno poteva intrecciarsi a quello di Viviani, che divertiva e divertiva da dietro la propria frattura.

L'omologia fra lo spettacolo del Duemila e il testo di più di mezzo secolo prima ottiene due risultati: mostra un teatro che vive in quanto *resiste*; e prende di petto il problema che in un modo o nell'altro tutti avvertono di fronte a Viviani, registi, attori, spettatori o lettori: la sensazione che sia un autore minacciato, e che a minacciarlo sia il nostro malinteso desiderio di adeguarlo ai cosiddetti «grandi».

Lettura con ronzio

L'inventario delle questioni vivianesche aperte e irrisolte è nutrito: questioni documentarie, filologiche, storiche, letterarie, musicali. Questioni di metodo e di merito. Dopo la prima fama, in genere per ogni artista scomparso viene il momento in cui prevale la consapevolezza che la precisione delle notizie, dei documenti e dei testi sia la sola strada per rinnovare la comprensione. Per Viviani quest'epoca sta solo cominciando. La gran mole del suo teatro completo pubblicato da Guida, 6 volumi, metà pagine per i testi, metà per gli spartiti, è forse il primo passo. O forse è ancora la degna conclusione della fase precedente, apertasi con la pubblicazione dei due grandi e vivi volumi del 1957, presso l'ILTE di Torino, comprendenti le «Trentaquattro commedie di Viviani scelte da tutto il teatro».

Ma se immaginiamo uno schedario delle questioni vivianesche irrisolte, fra le tante schede circostanziate, una dovrebbe essercene intestata genericamente *Ronzii*. Dovrebbe indicare quella distorsione pre-critica per cui Viviani non si riesce a leggerlo bene, non tanto a causa di ciò che lui stesso ha scritto, ma per il ronzio che ci perseguita leggendolo, e che forse noi stessi gli proiettiamo intorno.

C'è innanzi tutto un falso problema, dal ronzio pontentissimo, dalla logica insussistente: «Viviani, sparito lui, non rimane nulla». O ancora: «Viviani? Bisognava vederlo in scena! A leggerlo si perde il meglio». Sembra che vogliano dire gran cose, e non dicono nulla. Non ci vuole molto a capire, difatti, che le gioie della lettura non sono paragonabili a quelle di un'arte-in-vita com'è il teatro. Ma questo non vuol dire che le gioie della lettura non possano crescere per proprio conto senza lasciarsi appiattare dall'invidia. Uno che fu bravissimo a recitare, in fin dei conti, lo si può benissimo leggere come si legge chi scriveva soltanto e non recitava affatto. Eppure ragionamenti di quel tipo se ne fanno spesso, per Viviani, per Eduardo, per Fo. Correndo indietro, si fecero, pare, persino per Molière. In parte sono in malafede, un tentativo di bloccare l'accesso fra gli scrittori specialisti e titolati di scrittori forti anche in altri mestieri. In parte, però, sono in buona fede, come ulteriore conferma che peggio della malafede c'è solo la buona fede¹⁴. Ci vorrebbe Achille Campanile per disegnare la geometrica assurdità di ragionamenti del genere. Dovrebbe

¹⁴ Luciana Viviani, *La solitudine di Viviani*, cit., p. 30: «Scrisse di suo pugno a prestigiose case editrici, quelle che gli venivano segnalate come espressione del nuovo clima culturale della rinata democrazia. Ma le risposte negative che ricevette non si discostavano per niente dai giudizi che vecchi santoni della cultura fascista avevano ripetutamente espresso in passato: le sue commedie venivano giudicate come semplici canovacci che l'autore cuciva addosso al prestigioso attore, ma non avrebbero retto al "peso" della carta stampata».

raccontarci la storiella d'un Goldoni, poniamo, che è anche un grandissimo e comicissimo attore, ma che tiene disperatamente nascosta quest'arte sua per evitare che di lui si dica «serve niente leggerlo. Dovete vederlo recitare!»¹⁵.

Vi sono altri ronzii, meno sciocchi ma anche meno precisi. Chi legge il teatro di Viviani, chi ne parla, chi ne scrive, ha spesso un vago malessere, quasi gli mancassero gli strumenti giusti per contrastare i rischi della sottovalutazione. Spesso, di conseguenza, sente il bisogno di esagerare un po', di sconfinare nei paragoni, d'alzare la voce¹⁶. Come se ci fosse un piedistallo importante occupato da Viviani nel teatro e nella letteratura italiana del Novecento, ma crescesse sul ciglio dell'inferiorità folclorica e dialettale. Un timore che per Di Giacomo ed Eduardo non c'è (più).

Credo che per Viviani la «disdetta napoletana» consista nella necessità di trasmettere la propria eredità in anni in cui Napoli stava emanando un'idea di sé come città e come cultura avulsa ormai dalla sua concretezza storica. Anni in cui c'è da una parte una Napoli-leggenda e dall'altra la città-Napoli, con terremoti di tipo nuovo.

Eduardo di questi problemi non ne ha, non ne ha la sua eredità. Lui sembra che rimetta la farsa scarpettiana coi piedi per terra – in terra napoletana – e invece fa il contrario: piazza la propria aggiornata drammaturgia da commedia italiana nel luogo deputato del teatro scarpettiano, in una sua «Napoli» da teatro, magari aggiornata, ma sempre senza uscire dal palcoscenico.

E invece senza il confronto con una Napoli reale, storicamente connotata, il teatro di Viviani diverrebbe folklore. Sarebbe il solo sentimentalismo a prendere il sopravvento.

E quindi per lui, per il suo teatro, per la sua eredità è fondamentale domandarsi in che senso Napoli esista ancora.

Anni fa, se lo domandava Enzo Golino recensendo un bel libro di Fabrizia Ramondino e Andreas Freidrich Müller, un «caleidoscopio napoletano» intitolato *Dadapolis*: «Napoli esiste ancora? Sopravvive una identità napoletana nel groviglio di comportamenti etichettati nei secoli da numerose definizioni?». E diceva: «Città interrotta, città schizofrenica, consumata, città erosa nel suo profilo civile, capitale del degrado e della bellezza, ha ancora un senso, oppure è sprofondata in un magma anonimo, in un cieco e impotente ritmo biologico che la risucchia tutta?». Riportava un episodio ai suoi occhi esemplare: nel 1986, una Fondazione napoletana aveva chiesto a grafici e pittori un manifesto che esprimesse l'anima di Napoli. Gli artisti inviarono opere che ironizzavano sui vecchi simboli kitsch, oppure azzeravano l'immagine della città, «come se l'immensa quantità di simboli e di significati che Napoli ha prodotto si fosse inabissata in seguito a un cataclisma». Concludeva:

¹⁵ Questa storia, in effetti, Campanile l'ha raccontata, ma l'ho conosciuta solo attraverso la tradizione orale e non m'è riuscito di trovarla nei suoi scritti.

¹⁶ Ho parlato dell'inarrestabile «ansia dei confronti» intorno a Viviani in *Uomini di scena, uomini di libro*, seconda edizione riveduta e corretta, Bologna, il Mulino, 1995, p. 108.

«Napoli era un'astrazione che comunicava appunto la sua scomparsa, la sua riduzione al grado zero, alla tabula rasa»¹⁷.

Viviani, tutto il suo teatro, ed in particolare *I dieci comandamenti*, per resistere deve aprirsi uno spazio fra la volgarità oleografica e quella apocalittica.

Ma ciò che davvero lo minaccia è che la sua vita consiste nel non assimilarsi a ciò che più gli somiglia.

Aprile del Cinquanta, Firenze, poco prima dell'alba

È proprio questo tipo di resistenza che l'episodio da cui siamo partiti documenta. Abbiamo ascoltato Viviani parlare di una «trasparenza» che stava fra lui e Lucio Ridenti, nel corso del loro colloquio fantasma nella camera dell'Excelsior, una «trasparenza» che impediva ai due di vedersi per bene. È il correlativo oggettivo della distanza che separa Viviani da alcuni dei suoi più devoti amici. Lo sguardo di Lucio Ridenti è limpido abbastanza per rappresentarla, la distanza, non altrettanto chiaro per interpretarla. Così, ha bisogno di raccontare una storia, gli serve una trama che catturi il diagramma d'una relazione complicata da sottigliezze.

Il termine «trasparenza» si riferisce all'effetto scenico ottenuto con quei pannelli di garza o tulle – detti appunto «i trasparenti» - su cui veniva dipinto un elemento scenografico, per esempio un muro, un arco, o la prospettiva d'un bosco. Illuminata dal davanti o a luce radente, la pittura mostrava la consistenza d'un vero e proprio scenario. Illuminata da dietro, invece, si dissolveva, e lasciava apparire le profondità prima nascoste del palcoscenico. Quando i trasparenti erano più d'uno, l'uno dietro l'altro, al variare dell'illuminazione la scena senza muoversi variava anch'essa.

E quindi il Viviani comparso, attingendo al sapere del proprio paese - il teatro - vuol dire che fra lui e i vivi permane un diaframma, una sorta di velo d'illusioni, che gli impedisce la vista finché lui vi proietta contro, come un fascio di luce, la rimembranza del suo esser (stato) vivo.

Lo consola Ridenti: «Si potrebbe dire che lo spettacolo [*Carosello napoletano*] è partito dalle tue commedie. La commedia e la tragedia del vivere quotidiano dei napoletani tu l'hai espresso con realtà a volte gioiosa, a volte crudele, con la tua arte, ma avevi una piccola compagnia, né avrebbe potuto essere altrimenti». Viviani è comparso con un pacchetto di cartoline di Napoli. Le ha aperte ad arco, come fanno i prestidigitatori. Sono le cartoline che compariranno, fra qualche anno, a segnare le cesure nella versione cinematografica di *Carosello napoletano*. Risponde: «Pigliatelle sti cartuline, Lucio. E lascia 'sta 'a cumpagnia, 'e comice; lassa sta' pure a me comm'uno c'ha recitato. Uno resta pe' chello che lascia. Uno campa finché tene 'a dicere quacche ccosa. Ed io chisti cinch'anne ca so' stato senza recita', è comme si mme fosse fatto n'esame 'e cuscienza». A questo punto parla de *I dieci comandamenti*.

¹⁷ Enzo Golino, in «la Repubblica» del 1° febbraio 1990. Il volume: Fabrizia Ramondino e Andrea Friedrich Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989.

Si noti, fra parentesi, come siano diverse le frasi che Ridenti mette in bocca a se stesso dalle frasi attribuite a Viviani. Sembra difficile pensare che la stessa penna che appesantisce tanto le proprie battute abbia scritto anche le battute dell'altro. Non credo che basti il napoletano a spiegarlo. Probabilmente, Vittorio Viviani collaborò con Ridenti non soltanto per le notizie, ma anche per il modo in cui far parlare il padre¹⁸. E si noti quel gesto brusco del padre scrittore. Il fantasma, insomma, è sempre meno immaginario, mano a mano che la storia procede.

L'ha scritta il fondatore e direttore della rivista «Il Dramma», editore di teatro, raccoglitore di testi, scrittore di memorie. Lucio Ridenti non è un vero e proprio letterato. È uno di quegli uomini di libro che provenivano però dalle scene. Nato a Taranto nel 1895 (morirà nel 1973), ha ora 55 anni. Da giovane era attore, e cominciava a farsi apprezzare nel ruolo del «brillante» quando fu colpito dalla sordità e dovette andarsene dalle scene, allocandosi alla loro periferia. È alla periferia delle scene, in quel territorio fra la platea, le quinte e i camerini, che stanno alcune delle persone che hanno più prestigio per gli attori, che più sono in grado di prestare soccorso: giornalisti, critici, impresari. Creando legami fra quella zona e i luoghi in cui si producevano le riviste e i libri, Ridenti diventò un'autorità amica nel paese del teatro. Chi fra la fine dei Quaranta e nei Cinquanta leggeva «Il Dramma» si rendeva conto d'un odor di teatro che la rivista portava con sé, simile all'odore dei teatri vuoti, misto di polvere, legno e tessuti, odori in spazi vasti ma ben chiusi, dove gli odori effimeri andavano probabilmente a galleggiare in alto, e giù rimanevano gli stabili e fondamentali¹⁹. Dico questo per sottolineare come Lucio Ridenti fosse, per Viviani, un compaesano. Sarà lui a curare la prima edizione del suo teatro, i due volumi dell'Industria Libreria Tipografica Editrice pubblicati a Torino nel 1957. Quei volumi saranno sovvenzionati da Ettore Novi, che era stato attore di Viviani, suo segretario, quasi un figlio, e che era passato a dirigere il Teatro Nuovo di Milano, di proprietà di Remigio Paone. Ettore Novi morirà nel '56, coi volumi del suo maestro già terminati, ma non ancora pronti per la libreria.

Paone era tornato in albergo assieme a Ridenti, in quell'alba stanca e festosa, dopo il successo dello spettacolo napoletano diretto da Giannini. Gli uomini di teatro che rincasano sul far dell'alba, dopo i clamori d'un successo, si lasciano salutandosi appena, come fossero naufragati nei loro corridoi d'albergo. «Solo Remigio e io ci abbracciammo – racconta Ridenti – “Fatto”, dissi. “Fatto”, rispose». E dunque, è la conclusione d'una battaglia. Col tono dei militari. Il fantasma di Viviani sarà lì a ricordare che quella vittoria in parte s'era realizzata alle sue spalle.

Non si deve credere che *Carosello napoletano* presentasse una Napoli oleografica. Spettacolarità e gaiezza erano mostrate come fragili rivestimenti d'una

¹⁸ Cfr. nota 3.

¹⁹ Questo «odore» la rivista lo conservava ancora negli anni Sessanta, anche quando si apriva a ciò che nel paese del teatro era sentito come moderno o persino eversivo. Niente a che fare, comunque, con l'aria che si respirava, nello stesso periodo, in «Sipario», dove era redattore e di fatto direttore Franco Quadri: vi si respirava l'aria degli spazi aperti, dei voli internazionali, degli aeroporti, delle prime all'estero e delle tavolate multilingui. Anche quando le due riviste trattavano gli stessi argomenti, non poteva sfuggire la differenza fra le loro postazioni: «Il Dramma» cresceva nel «paese del teatro», quel paese che stava sparendo. «Sipario» apparteneva al mondo degli spettatori sfegatati, le cui capitali erano Milano, Berlino e New York, più ancora che Parigi.

sottostante miseria, in una città sempre ai limiti della fame e sotto occupazione straniera. Una miseria quasi archetipica. I miseri napoletani del *Carosello*, infatti, non erano poi tanto diversi dai poveri di De Sica e Zavattini.

Ettore Giannini era napoletano ma non proveniva dal paese del teatro, bensì dall'Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico. Sapeva utilizzare le sottigliezze della regia per dare alla sua rivista basata sulle canzoni napoletane il pregio dell'intelligenza oltre quello della spettacolarità. Lo notava Corrado Alvaro, recensendo lo spettacolo visto al Teatro Quirino di Roma: «Una scena d'un partito registico nuovo è quella “io ti do una cosa a te, tu mi dai una cosa a me”, col suo ritmo tra di grande telaio umano o di gioco fanciullesco, un'invenzione teatrale, un brano da ricordare» che trasformava la canzonetta nella struttura portante d'un pamphlet di teatro didascalico e satirico sulla storia di Napoli²⁰.

Vito Pandolfi: «Napoli cade qualche volta sulle sponde delle *Folies Bergères*. La destrezza e l'estro sono sempre singolari; ma non appare una coerente visione del popolo napoletano, nei suoi dolori e nelle sue felicità, nell'intimo senso della sua storia. Era questo senso che si voleva esprimere, e a cui Giannini rischia di restare esterno (tant'è vero che che si arresta al '18)»²¹. La Napoli elusa dallo spettacolo era proprio quella de *I dieci comandamenti*, con la sua didascalia iniziale: «Napoli, dopoguerra. 1945-1947».

Viviani, insomma, veniva evocato e insieme dimenticato da quello spettacolo. Ridenti aveva ragione: c'era molto di lui, delle sue commedie. Ma era un Viviani adeguato alle esigenze del teatro grande. Eppure la «poesia» non è fatta per adeguarsi, potremmo dire un po' enfaticamente. Non c'era la frattura. Corrado Alvaro lo diceva in maniera esplicita, nella chiusa della sua recensione. Era chiaro, per lui, che il segno della frattura e l'opera d'un poeta erano – o sarebbero stati – un tutt'uno: «E quanto alla rappresentazione della vita di Napoli, del suo spirito, del suo animo, dei suoi caratteri rivelatori, ricorderemo come i più originali e leggibili a chiunque quelli che ne diede Raffaele Viviani. Forse era un modello da tenere a mente, se di Napoli, e simbolicamente d'un'Italia popolare, si fosse voluta dare un'immagine anche ai più ignari e lontani e stranieri. Perché non v'è nulla di più immediatamente comprensibile d'una realtà, quanto ciò che appare tipico, caratteristico, quasi intraducibile. Con tutto quanto è passato sull'Italia e su Napoli negli ultimi anni, un poeta sarebbe stato necessario a un tale spettacolo».

Sono testimonianze che funzionano per il diritto e per il rovescio: testimoniano anche come Viviani venisse dimenticato non perché lo si lasciasse cadere, non per distrazione o smemoratezza, ma nel tentativo di tradurlo, di adeguarlo alle esigenze dello spettacolo attuale. E poiché chi più aveva a cuore il desiderio di adeguarlo per farne riconoscere il valore erano coloro che avevano saputo comprenderne la grandezza, senza volere, rischiavano di tradirlo.

²⁰ Corrado Alvaro, *Alla bella Napoli*, «Il Mondo», 8/6/1950, ora in Alvaro, *Scritti dispersi. 1921-1956*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 904-906.

²¹ Vito Pandolfi, *Carosello napoletano*, in: Id., *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958, pp. 383-384. Nella versione cinematografica dello spettacolo, Giannini introdusse alcuni accenni alla seconda guerra ed all'occupazione americana.

È in questo senso che la fantasia ideata da Lucio Ridenti è un vero documento storico. Uno dei più accurati, dei più affilati per capire gli impalpabili nodi che si intrecciano intorno alla fama di Viviani. Che per vivere ha bisogno di resistere in quella fenditura - o spazio critico e civile - che si apre fra l'oleografica e il pessimismo apocalittico.

L'arte sottile di Viviani sta nella sua capacità di adattarsi senza però lasciarsi tradurre in un uomo di teatro adeguato al teatro.

«Avevi una piccola compagnia»

Un documento altrettanto importante della fantasia di Lucio Ridenti, e che tale «fantasia» permette di leggere in maniera appropriata, è la lettera di Viviani riprodotta nella pagina che precede il frontespizio nell'edizione dei *Comandamenti* promossa da Mario Martone in occasione della messinscena al teatro di Roma. Sono 3 fogli dattiloscritti a spazio 2, datati Napoli 2 settembre 1947, e firmati. Il destinatario è un «carissimo Ettore». Non ci sono note a dirci di chi si tratti, ma dal testo si evince chiaramente che si tratta di Ettore Novi²². È una lettera affettuosissima e dura. Viviani parla con l'affetto di un padre o d'uno zio amoroso a qualcuno ch'è per lui come un nipote grato che cerchi in tutti i modi di dare una mano escogitando stratagemmi di guadagno. E che riceve in cambio un rimprovero dall'alto.

Ettore Novi gli ha proposto di partecipare ad uno spettacolo che rievochi il «vecchio varietà». Viviani dice che l'idea è «veramente di cattivo gusto», spiega che lo spettacolo sarebbe «indubbiamente di uno stile folkloristico» e ricorda: «l'eterno errore del folklore è sempre stata la mia condanna d'incomprensione ufficiale». Dice anche che sarebbe pronto a partecipare ad uno spettacolo che sondasse l'atteggiamento del pubblico nei suoi confronti dopo la sua lunga assenza dalle scene, purché però questo non finisca per ledere la sua dignità – e lo dice in una frase in cui sembra di sentirlo parlare: «sarei stato anche propenso a sottopormi a questo piccolo esame (tu vide a Madonna!), ma se avessi visto anche un minimo di consistenza artistica in questo spettacolo a cui dovrei mettere la mia etichetta». E contrappone a questo progetto *I dieci comandamenti*: «Altro sarebbe stato uscire con i “Dieci comandamenti”, altro sarebbe stato uscire da SCRITTORE²³ attuale, altro sarebbe stato riaffrontare il pubblico con le mie parti ben piazzate e col sigillo del GRANDISSIMO ATTORE²⁴». Conclude con intransigente amore: «Insomma, offrirmi un *minimo* di garanzia prima ch'io possa decidermi, e valuta tutto ciò che ti ho detto, cosa che, forse, per quell'affetto che ti lega a me e per la gioia di venirmi incontro anche economicamente, non hai potuto fare».

Sembra la lettera ad un conoscente di cui poco c'è da fidarsi, incapace di capire le esigenze e l'onore d'un artista. Uno dei tanti faccendieri dei teatri che banalizzano ogni valore nell'ansia di pensare al pratico.

²² Viviani, ad esempio, fa riferimento al Teatro Nuovo diretto da Ettore Novi.

²³ In tutte le lettere maiuscole nel dattiloscritto originale.

²⁴ Come sopra.

Non lo è. Ettore Novi fu un idealista. Pagò in prima persona per assicurare la memoria del suo maestro. Voleva che fosse ricordato come vengono ricordati i grandi. Procurò una lapide che ricordasse la casa napoletana del grande attore ed autore. Fece anche qualcosa di molto più utile: è a lui che si deve la prima raccolta del teatro di Viviani, senza la quale chissà – visto le tendenze degli editori, dei critici e dei letterati - chissà che cosa sarebbe stato della memoria dello «SCRITTORE».

Era stato cresciuto ed era stato educato nella «piccola compagnia».

Il Viviani che gli risponde è identico al fantasma che qualche anno dopo si presenterà a Ridenti. Quest'ultimo, nel '57, premetterà un ricordo di Ettore Novi all'edizione delle *Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Viviani*. Era stata sua, del Novi, l'idea di presentare Viviani in grande, con volumi di circa 1000 pagine. La memoria di Viviani, dice Ridenti, fu per lui una missione, una religione, e negli ultimi tempi un affanno ossessivo.

Senza Ettore Novi, insomma, forse oggi Viviani non sarebbe il Viviani che impariamo a conoscere. Eppure è giusto che Ettore Novi sia presente attraverso una rampogna, come destinatario d'una lettera in difesa d'una dignità minacciata.

Ciò che è in gioco è la sottile e immensa differenza fra l'adattarsi e l'adeguarsi. Quel che Ettore Novi proponeva a Viviani, una rievocazione delle sue origini nel teatro di Varietà a cui Viviani rifiutava d'adeguarsi, era poi ciò che questi in tutt'altro modo stava facendo, evitando il gran cerchio del teatro spettacolare e tenendosi nel rustico cerchio della «piccola compagnia», che Ridenti, nel colloquio fantasma, vedeva come un limite a petto dei grandi mezzi che Remigio Paone aveva messo a disposizione di *Carosello napoletano*. Per Viviani quel limite era il seme della poesia.

Era diventato un maestro di teatro escogitando una drammaturgia dell'impasto fra i diversi numeri del Varietà, evitando la soluzione semplicistica del «filo conduttore». Dall'incontro e dall'intreccio dei diversi «tipi» da lui impersonati erano nate le sue commedie. L'insieme dei suoi personaggi erano una popolazione. Fornì a quella popolazione degli ambienti e ne raccolse le storie – la Storia.

Ora, inventò un cammino a ritroso. Dall'insieme delle sue commedie estrasse un repertorio di numeri, di piccole scene, di atti unici e sketch, li legò con un filo conduttore elementare. Come adeguandosi alla forma della Rivista. Ma in realtà per popolare di Napoli le scalinate ostili del Decalogo.