

Maialini scalzati e svestiti. Nota su *Scàmpolo* di Niccodemi

Roberto Alonge

*a Franci
perduta e ritrovata*

Mi sembra di poter ricordare che il primo spettacolo teatrale cui assistetti, adolescente, a metà degli anni Cinquanta, su un palcoscenico all'aperto di una piazza estiva di qualche luogo di villeggiatura di mezza montagna sabauda, sia stato proprio *Scàmpolo*, e che l'unica battuta che mi sia rimasta in mente fosse «la signora aveva... un bruscolo in un occhio».

Ho riletto la commediola di Dario Niccodemi recentemente, dopo un quindicennio, e l'ho trovata quasi illeggibile, persino con qualche marchiano errore di scrittura, forse dovuto al fatto che – per essere vissuto a lungo in Francia – l'autore aveva nell'orecchio il francese più che l'italiano¹. I dialoghi fra Tito e la sua amante, Franca, nel primo e nel terzo atto, sono davvero insopportabili, per insulsaggine di battute che vorrebbero essere spiritose e che spesso risultano freddure melense². D'altra parte è il personaggio di Franca a essere assai improbabile: figura di amante poco amabile, canzonettista senza valore artistico e senza personalità, donna sempre risentita e sempre oggetto di risentimento, sino alla rottura finale, quando Tito la caccia brutalmente, proprio nel punto in cui si profila il suo successo professionale, come costruttore di ferrovia nella Libia conquistata da poco. Franca vorrebbe seguire il suo uomo sulla costa africana, ma Tito si oppone (e basti questo scambio, come testimonianza delle critiche di cui sopra):

TITO. Ma tu non puoi venire laggiù... Vado in una zona di guerra dove non ci sono che degli ufficiali, dei soldati...

FRANCA. Non mi fanno mica paura.

1. Per esempio: «Gli ho detto» invece di «le ho detto» (p. 97). Cito dalla prima edizione: D. Niccodemi, *Scàmpolo*, Treves, Milano 1916.

2. La sciattezza dialogica non riguarda solo i duetti Tito-Franca. Anche *Scàmpolo* finisce talvolta per essere irretita in questa stralunata rete verbale, soprattutto quando litiga con Franca. «Ti prego di misurare le tue parole...» dice quest'ultima; e *Scàmpolo*, di rimando: «Il metro non ce l'ho» (p. 153).

TITO. Ma a me, sì... E per il mio lavoro, per la mia tranquillità, per il mio decoro, non posso trascinarli dietro l'amante...

FRANCA. Sposami...

TITO. Vedi?! Non ho ancora cominciato la ferrovia e mi annunci di già delle catastrofi!...

FRANCA. Me ne sento perfettamente degna... È più d'un anno che sono una donna onesta...

TITO. Non c'è mica male, per una donna della tua età... Ma non diciamo più sciocchezze, via... Vado a fare la valigia...

FRANCA. Allora è così?... È deciso?... Sei un bel mascalzone.

TITO. Non cominciamo.

FRANCA. Hai rovinato la mia carriera.

TITO. Io?

FRANCA. E chi?... Chi mi ha fatto abbandonare il teatro?

TITO. Ma lo feci per il tuo bene... e per l'igiene dell'arte.

FRANCA. Dimmi che ero una cagna.

TITO. Te lo diceva il pubblico tutte le sere, anzi, te lo fischiava... (pp. 170-171).

Niccodemi strizza l'occhio all'attualità politico-militare dell'Italietta giolittiana, e cerca di caratterizzare il suo protagonista con qualche pennellata guerriera, ma la scrittura non è credibile, così come non lo è il *plot*: una scelta di grande investimento economico affidata dal Ministero a un disgraziato ingegnere civile, che peraltro ha come concorrente soltanto un altro povero diavolo, ancora più inverosimile di lui³.

In fin dei conti la commedia vive dell'invenzione del personaggio della analfabeta *scugnizza* che Niccodemi descrive nella didascalia di presentazione: «scalza e miseramente vestita, ma la sua testina è talmente ardita ed espressiva, che non si vede altro in lei» (p. 17). Che è il motore di una vicenda altamente melodrammatica: ragazzetta di strada, abituata a vivere di espedienti, *conquistata* però dalla fiducia che Tito mostra istintivamente per lei, chiedendole di andare a incassare dall'amico Giulio cinquanta lire, che lei potrebbe benissimo intascarsi e tenere per sé. Conquistata a tal punto, da voler ricambiare con un atto di grande generosità da parte sua (vende una sua cosa per offrire a Tito le cinquanta lire che l'uomo vuole in prestito). È l'inizio di una relazione sentimentale privilegiata, tanto inaspettata e sorprendente quanto coinvolgente e commovente, che culmina nel primo piano del sigillo finale, quando Scàmpolo piange sulla carta geografica della Libia, mentre impara a leggere e a scrivere per poter rispondere alle lettere che Tito le invierà dalla colonia.

3. «Demarchi è un eccellente mestierante in costruzioni ferroviarie... ma come ha fatto il suo progetto? Sulle carte geografiche e topografiche!... Come può sapere le difficoltà vere di quei terreni, le oscillazioni, le debolezze, le resistenze, le sorprese della sabbia... se non c'è mai stato?... Io, invece, la conosco palmo a palmo quella terra... L'ho studiata... la conosco al disopra e c'è mancato poco la conoscessi anche al disotto perché mi ci sono battuto, mi hanno ferito e se quella sera, dopo il combattimento, non passava un ufficiale e quattro bersaglieri in ricognizione, a quest'ora sarei da un pezzo nel paradiso di Maometto dove mi annoierei maledettamente... Dunque, se il ministro deve scegliere tra i due progetti, uno tutto immaginativo e l'altro tutto pratico, scelga il mio e farà bene» (pp. 47-48).

Naturalmente, detto così, sembrerebbe una storia alla De Amicis, ma Niccode mi conosce bene la drammaturgia pruriginosa del teatro francese, e fra quel primo e quel terzo atto, entrambi troppo zuccherosi, inserisce abilmente un secondo atto di più intrigante carica sensuale. Siamo nel salotto borghese di Giulio Bernini, amico e un po' protettore di Tito, una domenica pomeriggio: il marito sdraiato sul divano, a una estremità, dedito alla lettura del giornale; la moglie, all'estremità opposta, sprofondata in poltrona, intenta a ricamare. Anche qui il dialogo e la situazione sono di una grossolanità clamorosa: a Giulio si è spento il sigaro, ma si rifiuta di alzarsi per andare a prendersi i fiammiferi, sul fondamento di una motivazione risibile («se mi muovo non ritroverò più questa posizione che è perfetta», p. 74), che rinvia, a sua volta, a una motivazione di carattere generale ancora più risibile («Sai bene che la domenica non mangerei per non far la fatica di masticare...», p. 75). E tuttavia, al di là delle facezie di pessimo gusto, si delinea lo spaccato di una coppia borghese turbata da desideri nascosti, affioranti al di sotto di una quotidianità fatta di noia. Dice infatti Giulio: «Ci annoiamo!... Siamo felici, ma ci annoiamo. Lo negheresti?»; ed Emilia: «No, davvero!» (p. 79). Il marito centellina lentamente un suo catalogo di complimenti alla consorte:

Sai, Miliuccia, che quella pettinatura ti sta proprio benino... Ti abbellisce [...]. Ti ringiovanisce [...]. Aspetti qualcuno? [...] Perché ti trovo quel certo famoso non so che!... Hai un certo fascino aggressivo... [...] Proprio, proprio carina, oggi. [...] E poi, se non sbaglio, abbiamo anche un bel vestitino nuovo... e grazioso quanto mai... [...] Riuscitis-simo!... Fai vedere... Alzati un po'. [...] Su! Alzati. Lasciati ammirare... [...] Tanto, tanto carino!... Più che vestire, si direbbe che accarezza il tuo corpo! (pp. 75-78).

Non è difficile cogliere nel marito una componente di sottile voyeurismo, ma occorre rilevare anche la disponibilità condiscendente della moglie, la quale «si alza e gira lentamente su sé stessa» (p. 78) per compiacere lo sguardo un po' torbido del coniuge.

Niccodemi procede per pennellate caute e misurate, ma il quadro di una coppia trasgressiva emerge nitidamente. Sin dal primo atto Giulio si lamentava con Tito: «E poi, spero che ricomincerai a farti vedere a casa. Sai che mia moglie ha un debole per te...» (p. 60). Presa isolatamente, poteva sembrare solo una battuta infelice, ma nel cuore di tenebra del secondo atto i dubbi scompaiono. Emilia si lamenta che Tito non si faccia «più vedere», e il consorte è tutt'altro che ambiguo:

GIULIO. Ha paura di te... Proprio così... Ha paura del tuo fascino aggressivo...

EMILIA. Ma smettila col fascino aggressivo!

GIULIO. Non puoi mica dire che Tito non ti facesse una corte da impensierire un marito anche meno geloso di me...

EMILIA. Sciocchezze passate!

GIULIO. Ma che potrebbero tornare... (p. 86).

Giunti poi alla scena terza del secondo atto, duetto Emilia-Tito, si scopre facil-

mente che i due sono stati amanti in passato⁴, e che il «fascino aggressivo» della donna non è uno sproposito linguistico di Giulio. È stata Emilia infatti a spingere il marito a occuparsi di Tito (per rimetterlo in sesto professionalmente e, alla fine, anche per procurargli l'importante incarico di progettazione in Libia)⁵.

Ma la novità più piccante della commedia non è comunque nell'abile impasto del *triangolo adulterino* (con marito consenziente), ma, piuttosto, in un accento pedofilo indubbiamente originale, nonostante il precedente ibseniano de *Il costruttore Solness*, al tempo stesso più audace ma anche più controllato del testo di Niccodemi (più audace perché il contatto fra adulto e adolescente riguarda una fanciullina di 12-13 anni e non già di 16, come è il caso di Scàmpolo; più controllato perché la scena tabù appartiene al passato, e nel presente è semplicemente rievocata, a differenza della commedia di Niccodemi). Naturalmente il drammaturgo italiano costruisce con attenta gradazione la sua bomba a orologeria. Nel primo atto Scàmpolo è definita innocuamente quale «bambina» (pp. 18, 69) o «bimba» (pp. 23, 33). Nel secondo però si gioca a carte scoperte. Ed è proprio Giulio – marito *tollerante* perché sazio dell'eros coniugale – a svelare il risvolto nitidamente pedofilo insito nella vicenda della *scugnizza* redenta da Tito. Giusto al termine del *suo catalogo di complimenti* alla moglie (come l'abbiamo chiamato), Giulio si abbandona a un sospiro birichino: «Ah!... È stato proprio fortunato quel bestione di Tito, colla sua trovata...» (p. 79). Il termine “trovata” non è veramente della lingua italiana, sta chiaramente per “trovatella” (Niccodemi, al solito, pensa in francese, *enfant trouvé*, sicché *trouv * diventa *trovato/a*), ma Emilia comprende perfettamente, e risponde a tono:

EMILIA. Scàmpolo?

GIULIO. Già!... Oh!... A proposito di Scàmpolo... L'ho incontrata stamattina.

EMILIA. Ma sai... che la incontri molto spesso?...

GIULIO. Io?... Non più spesso, in ogni modo, di quanto lei incontra me... E poi che male c' ?

EMILIA. Confessa che ti piace?

GIULIO. Mi diverte.

EMILIA.   quasi lo stesso.

[...]

EMILIA. Dovresti dirle di venire a trovarci (pp. 80-81).

Giulio si sforza di tessere un elogio *innocente* della spontaneit  della *scugnizza*, ma poi gli scappa detto che Scàmpolo ha una «personcina cos  originale, cos  intelligente, cos  piena di strane seduzioni!...» (p. 83). Dove, chiaramente, le *seduzioni* segnano uno scarto significativo rispetto alla normalit  di doti quali *originalit *

4. Dice Emilia: «Si cheti! Io ho diritto di ricordare il passato: lei no, perch  lo ha troppo dimenticato» (p. 104).

5. «Abbia dell'ammirazione per Giulio se   riuscito a fare qualcosa per lei... ed abbia della gratitudine per me che ho spinto Giulio a occuparsi di lei» (p. 103).

e *intelligenza*. Emilia, per parte sua, finge per il momento di credere agli intenti filantropici del marito («Perché no, se fosse a scopo di carità?», p. 83), ma il sopraggiungere di Tito le offre l'occasione di insinuazioni più pertinenti: «Ma non sa che mio marito non parla che di Scàmpolo, non incontra che Scàmpolo? È una passione senile» (p. 96). E al marito, che si allontana: «E pèttinati un po': profumati, fatti bello... Se Scàmpolo venisse...» (p. 97).

Sino a questa altezza lo spettatore non è però ancora edotto sull'età anagrafica della fanciulla in questione. Con il suo arrivo Tito comincia a introdurre un primo elemento di inquietudine. Consiglia Giulio di *guardare il codice*, cioè il codice penale: «Attenzione, caro... Bada che Scàmpolo è minorenne» (p. 97). Ma per la legge italiana del tempo (e fino al 1975) la maggiore età è rappresentata dai ventuno anni. Dunque Scàmpolo può essere benissimo una donna vera, pur essendo minorenne. Emilia – che non l'ha ancora vista di persona – tale la crede, appunto:

EMILIA. Giulio, suo malgrado, forse, pensa spesso a quella donna...

TITO. Donna?... Bambina appena!... Cosa vuole che le dica? È una cosa talmente incredibile!...

EMILIA. O perché ci crede... allora?

TITO. Perché... Gli uomini sono veramente capaci di tutto.

EMILIA. Persino d'innamorarsi di Scàmpolo?

TITO. E, creda, sa, non ci potrebbe essere cosa più buffa al mondo (p. 100).

I codici linguistici del primo Novecento usano ovviamente la dizione *innamorarsi* quando intendono *fare sesso*, ma proprio per questo ci colpisce la mancanza di consapevolezza – nella coscienza pubblica del tempo – della problematica criminale inerente alla fenomenologia pedofila (ma su questo torneremo). Per il momento prendiamo atto che Tito continua a smarcarsi rispetto a Giulio, séguita a esibire un suo profilo di uomo morale, che guarda a Scàmpolo con qualche affetto ma esente da venature sensuali, proiettate, semmai, sull'amico Giulio.

Il guaio, però, è che Scàmpolo sopraggiunge furtivamente mentre Tito sta per baciare Emilia sulla bocca. L'uomo si sottrae all'imbarazzo con la graziosa battuta «la signora aveva... un bruscolo in un occhio» (p. 112), ma da questo momento inizia il processo di smascheramento del personaggio. Il suo interesse erotico per Emilia è messo in crisi dalla provocante presenza in casa Bernini della insinuante e attraente Scàmpolo. Il quartetto costituito dai coniugi Bernini e da Tito e Scàmpolo rischia a ogni istante di scomporsi e ricomporsi sotto forma di una duplice coppia Tito-Emilia e Giulio-Scàmpolo che va ovviamente bene a Giulio ma niente affatto a Tito. Giulio spedisce la moglie e l'amico in cucina, a preparare il «famoso caffè», fatto con la macchinetta egiziana portata da Tito (pp. 116, 92), tanto per poter restare solo con Scàmpolo in salotto, ma il povero Tito segue a malincorpo Emilia, «distratto, guardando Scàmpolo» (p. 117). Gli secca cioè molto dover lasciare campo libero al padrone di casa, come conferma una seconda didascalia, a sigillo della scena quarta: «[Emilia] esce dal fondo. Tito la segue dopo avere ancora guardato Scàmpolo» (p. 117). Con la scena sesta Tito rientra in salotto ma per

sorprendere Giulio in procinto di baciare sulla bocca Scàmpolo, la quale vezzosamente risponde con la stessa sfuggente allusione («Ci avevo un bruscolo in un occhio. [...] Crede che solo le signore ci possono avere il bruscolo?», p. 133). La gelosia di Tito è sempre più palese e conclamata. Vuol sapere cosa le ha detto Giulio:

SCÀMPOLO. Non potevo mica impedirgli di parlare. È il padrone. E poi, se un uomo come il signor Giulio, che deve avere cinquant'anni, dice a una ragazza come me, delle cose che non deve dire... è lui che deve vergognarsene.

TITO. Invece no. Se un uomo di cinquant'anni seduce una bambina di sedici... è la bambina che è disonorata.

SCÀMPOLO. E l'uomo no?... A me non mi pare giusto.

TITO. Non sarà giusto, ma è così... (pp. 135-136).

Dunque, pervenuti al cuore di tenebra del secondo atto, i giochi sono fatti, e il tabù è svelato, insieme ai dati anagrafici. Tito sarà anche più giovane (ha combattuto nella guerra di Libia del 1911, cioè quattro anni prima del 1915, data della prima rappresentazione della commedia), ma l'amico Giulio ha cinquant'anni, una enormità rispetto ai sedici della *scugnizza*. Ma non basta. Scàmpolo entra nel salotto dei Bernini tallonata da «uno sconosciuto assai maturo, molto azzimato, troppo elegante» (p. 108). Si tratta di un vecchio malvissuto, Fausto, come ha detto di chiamarsi – che naturalmente Giulio mette prontamente alla porta –, il quale ha adocchiato la ragazzina per la strada e l'ha seguita, insidiandola con le sue *avances* più o meno cortesi. Lo sconosciuto è la variante caricaturale (sessantenne, possiamo immaginare) del cinquantenne Giulio, a sua volta semplice variante del più giovane Tito: tre diversi stadi di una mascolinità adulta affascinata dal contatto trasgressivo con l'adolescente (e tanto meglio se le pulsioni pedofile sembrano al sicuro dalle sanzioni della legge e del comune senso del pudore, come mostra *ad abundantiam* l'ultima nostra citazione).

Sicché la prospettiva – ardita ma in fondo tranquillizzante – dello scambio delle coppie (Tito con Emilia, Giulio con Scàmpolo) non funziona, e si crea una tensione rovinosa crescente nel salotto borghese, dove tutti spiano tutti, e tutti sono gelosi di tutti: come abbiamo visto, dapprima Scàmpolo che sorprende Tito in intimità con Emilia, e poi Tito alle prese con il dialogo ravvicinato fra Giulio e Scàmpolo; da ultimo sono i legittimi coniugi Bernini a mostrarsi entrambi furiosi di dover cogliere le tenerezze fra Tito e Scàmpolo:

GIULIO (*sforzandosi di ridere*). Ma che quadrettino!

EMILIA (*furibonda e sorridente*). Che duettino!

GIULIO (*piano a Scàmpolo*). Sei una bella bugiarda!

EMILIA (*a Tito, rabbiosa*). È un bello spudorato!

TITO. Ma creda...

GIULIO (*a Scàmpolo*). Ne ripareremo.

EMILIA (*a Tito*). Ma non la passa mica liscia, sa... (pp. 139-140).

Invece del tradizionale quadrilatero drammaturgico, fondato sulle due coppie incrociate, Niccodemi punta sul triangolo basato sulla rivalità di due maschi (per non insistere sul signor Fausto) che si disputano la stessa donna, ma l'originalità scandalosa della commedia sta nel fatto che la donna contesa è una ragazzetta di sedici anni.

Naturalmente Niccodemi conosce l'arte del chiaroscuro, la pratica sapiente di variare le tinte e i colori. A Tito (che è il protagonista) riserva un trattamento di favore. Nel corso del secondo atto il personaggio è costretto a rivelare la sua passione per la monella, ma riesce a controllarsi, fingendo tartufescamente di tenersi ancora fermo alla fase del *non passaggio all'atto*. Rivendica con forza la sua gelosia verso Giulio, il suo diritto ad avere l'esclusiva di Scàmpolo, ma indossando per un'ultima volta la maschera del *padre spirituale*. Infatti «prendendola dolcemente e paternamente fra le braccia» recita un pistolotto tanto spudoratamente falso quanto formalmente ineccepibile e rassicurante: «Non deve più accadere perché non devi sfuggirmi... Mi sono abituato ad averti vicina ed è necessario che tu ci rimanga... Perché?... Non lo so neanche io... Forse perché ad una certa età nasce in noi, in tutti noi, un bisogno di affezioni sane, umili, buone... un bisogno di responsabilità nuove... un bisogno di proteggere qualcuno, qualcuno di piccolo, qualcuno di fragile... una sorellina... un figliuolo... uno Scàmpolo che si trova per via un giorno, che si raccoglie, che si tiene, che non era niente e che diventa... molto... Non mi devi sfuggire!» (pp. 137-138). Soltanto nel finale del terzo atto, poco prima di partire per la Libia, Tito getta la maschera e «la bacia lungamente» (p. 189).

Ma se Tito rappresenta il volto umano della pedofilia, a Giulio tocca il risvolto laido, come bene evidenzia il duetto della scena quinta di questo capitale atto secondo. Giulio non si sforza di nascondere il suo interesse morboso:

GIULIO. Senti, Scàmpolo: io sono molto curioso e vorrei sapere cosa c'è tra voi altri due. [...] Dimmi; ti ha mai baciata, Tito? [...] E se ti baciasse... ti dispiacerebbe... [...] E se te lo dessi io, un bacio, ti dispiacerebbe? [...] Devi sapere che quasi dal primo giorno che ti ho vista mi sei piaciuta molto... mi sono interessato a te... perché devi sapere, anche, che sei molto carina, che hai una testina piena di vivacità intelligente, che hai dei bei capelli di seta filata e degli occhi limpidi come un bel cielo. Le sapevi queste cose? SCÀMPOLO. Sì, perché me le ha dette il signor Fausto.

GIULIO. Che c'entra il signor Fausto? Il signor Fausto ti parlava come un vecchio sudicio.

SCÀMPOLO. Mi parlava come lei.

GIULIO. Ma no. Io ti parlo da amico, da buon amico, che vuole e vuole esserti utile... E anche se Tito partisse per la Libia... [...] Ma tu non devi sgomentarti. Ci sarò io. Mi occuperò di te e non ti mancherà nulla. Avrai dei bei vestitini... Vuoi?

SCÀMPOLO. Perché non devo volere? Avrò anche un manicotto?

GIULIO. Anche un manicotto... (*Le prende il viso fra le mani e le parla vicinissimo*) E avrai tutto quel che vorrai. Tutto (pp. 122-123, 125-126).

S'intende che Niccodemi – non foss'altro per buone ragioni di *cassetta* – alla

fine fa prevalere i sentimenti, e dunque il suo Scàmpolo ama Tito (che peraltro, a ogni buon conto, risulta scapolo, e dunque sposabile), e non certamente Giulio, troppo losco, troppo vecchio, per di più già sposato, ma il personaggio ha comunque modo di rivelare la sua crudele conoscenza del mondo, e, al tempo stesso, anche il misurato e disincantato cinismo che sono il frutto della sua dura esperienza di vita nella strada. Le lusinghe maliose di Giulio si scoprono ai suoi occhi in tutto e per tutto simili a quelle del signor Fausto, le une e le altre mirano a un basso obiettivo, alla mera concupiscenza, come si addice a *un vecchio sudicio*, e a un sudicio *solo un po' meno vecchio*, quale è Giulio. Scàmpolo però ha la decenza di non voler apparire più *pulita* di quanto non sia; *faute de mieux*, è pronta a prendersi i baci di Giulio, ma, con questi, anche i *bei vestitini* e – perché no? – financo il *manicotto*, che la Mimì di Puccini chiedeva per morire meglio, e che Scàmpolo chiede invece per meglio vivere.

Resta da capire – per chiudere – il significato complessivo dell'invenzione drammaturgica di Niccodemi. Fondamentale, ovviamente, il confronto con il capolavoro ibseniano. Lo scrittore norvegese intitola la sua opera al protagonista maschile (*Il costruttore Solness*, appunto), mettendo a fuoco l'immaginario delirante del maschio, le sue pulsioni pedofile, ma il personaggio di Hilde è una co-protagonista di primaria grandezza. La vicenda si svela come una sorta di conturbante *educazione sentimentale*, trattata senza nessuna concessione allo spirito buonista. L'adolescente abusata subisce il fascino dell'abuso, e cresce in una perversa voluttà masochista, sino a sognare di essere rapita (e posseduta) dal suo fantasmato guerriero vichingo⁶. Il commediografo italiano, per l'inverso, intitola il suo testo all'eroina femminile, ma senza scavarne la personalità profonda. Al centro della trama, semmai, è la psicologia dei maschi, colta nei suoi risvolti osceni, di una sessualità greve, bestiale, *suina*, se posso usare un aggettivo colorito. È il piacere laido di allungare le mani sul corpo di una ragazzetta di sedici anni, ipotizzata come appartenente a una umanità di vagabondi diseredati, di umiliati e abbandonati dalle garanzie della legge, ma perché così la razza sarà a man salva, al riparo da ogni timore di repressione statuale. Il merito di Niccodemi è, a questo punto, di articolare il suo discorso, di distinguere la posizione di Tito, da un lato, da quella di Giulio (e del signor Fausto), dall'altro lato. Tito intuisce che Scàmpolo ha saputo serbare il fiore della propria verginità pur in mezzo al fango della sua esistenza di strada, ed è questo che lo eccita e lo attira⁷. Per l'inverso Giulio (insieme al signor Fausto) pensa che Scàmpolo sia rotta a ogni esperienza sessuale, e

6. Rinvio alle note di commento a piè di pagina del testo: H. Ibsen, *Il costruttore Solness*, a cura di F. Malara, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999; Id., *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Rizzoli/Bur, Milano 2009. Per un discorso sintetico cfr. R. Alonge, *From Ibsen to Balthus: the Case of "The Master Builder"*, in "North-West Passage", 2, 2005, pp. 93-105; Id., *Ibsen, il fascino discreto della pedofilia*, in AA.VV., *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, a cura di N. Pasqualicchio, Bulzoni, Roma 2013, pp. 291-300.

7. Così Tito a Scàmpolo: «Mi sono abituato ad ammirarti... Sì... tu sei passata vicino a tutte le miserie, a tutte le brutture, a tutte le vergogne... e sei rimasta buona... [...] sei passata sulla strada, sola, libera, senza guida, senza consiglio, senza niente... e sei rimasta pura...» (p. 180).

dunque preda più facile per i suoi appetiti grossolani⁸. *Scàmpolo*, in definitiva, è una versione grassoccia e pecoreccia de *Il costruttore Solness*. Come è giusto che sia, per tutta la differenza che corre fra l'Europa, da una parte, e, dall'altra parte, l'Italia, notoriamente paese di asini calzati e vestiti, ma anche di maialini scalzati e svestiti⁹.

8. Si presti attenzione a quanto dice Giulio: «Suvvia!... Scàmpolo!... Suvvia!... Fino a pochi mesi fa hai vissuto nella strada, sola, libera, padrona di te... E la strada è maestra di tutto... dunque deve averti anche insegnato che cosa sia un uomo...» (p. 124). Mi sembra di dover così correggere, con un'analisi più puntuale delle battute di Giulio, quanto ci era sembrato a suo tempo: cfr. R. Alonge, F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000-2003, vol. III, p. 572.

9. Non ci deve stupire, pertanto, che i cultori della materia non abbiano saputo percepire il senso profondo di *Scàmpolo*. A cominciare da Renato Simoni, recensore della prima dello spettacolo, il 4 dicembre 1915, che così si esprime: «No, Scampolo non viene dalla strada. Non ne reca la polvere, l'ansito, la torbida promiscuità. Ella s'è disinfettata e pulita entro la fantasia d'un autore che, questa volta, non ha voluto fare dell'aspro verismo, ma darci una specie di gustosa arcadia della miseria» (R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Set/Ilte, Torino 1951-1960, vol. I, p. 230). Non troppo diversamente Silvio D'Amico, il quale coglie solo l'opposizione *sociologica* fra monelle verginali e adultere signore borghesi. A proposito di una commediola francese presentata in Italia nel 1920 scrive infatti: «Un'altra monella! Un'altra di quelle innumerevoli *gamines* che da una dozzina d'anni salgono con graziosa sfrontatezza sulle ribalte francesi e (*Scampolo* informi) anche italiane, a dire una quantità di verità pungenti ai buoni borghesi, a farsi proteggere da uno di loro, a innamorarsene, a ingelosirsi della signora perbene che è immancabilmente l'amante del loro protettore, e, in tempo più o meno breve, a darle scaccomatto, con trionfo della morale del marciapiede su quella del salotto borghese. [...] Voi però sapete benissimo che, sulla scena odierna, se tutte le signore e le signorine sono più o meno segretamente corrotte, tutte le monelle del marciapiede, anche le ladre, sono pure e candide come il non mai abbastanza lodato giglio sbocciato dal fango» (S. D'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie, 1914-1921. Gli anni di guerra e della crisi*, a cura di A. D'Amico, con la collaborazione di L. Vito, Bulzoni, Roma 1994, pp. 409-410). E si veda, conclusivamente, la voce "Niccodemi" della *Enciclopedia dello Spettacolo*, redatta da Carlo Terron, che parla – a proposito di *Scàmpolo* – di «schietta e sincera sanità popolare impersonata da una monella» e di «populismo macchietistico all'acqua di rose». Tutto e di più, pur di non vedere il grumo sulfureo della intelligenza di Dario Niccodemi.