

L'intimità e la Storia.

Nota su *Napoli milionaria!*

di Ivan Pupo

Proviamo a rileggere *Napoli milionaria!* sulla scorta delle osservazioni formulate dall'autore in una lunga intervista concessa al teatro Eliseo di Roma nel giugno del 1976, alla vigilia della rappresentazione dell'opera lirica ricavata dalla commedia, libretto dello stesso Eduardo e musiche di Nino Rota. Si tratta di un documento particolarmente interessante¹, nella misura in cui non solo getta luce sulle trasformazioni che la vicenda di Gennaro Jovine e della sua famiglia subisce a trent'anni di distanza dall'esordio della commedia, ma illustra anche le intenzioni dell'autore al momento della prima scrittura, tra la seconda metà del 1944 e i primi mesi del 1945: il messaggio etico-politico di grande speranza e ottimismo che egli allora intese affidare al testo, rivolgendosi a tutti gli uomini di buona volontà, nell'auspicio di un «futuro diverso e migliore», di un «paese nuovo, autenticamente democratico, in cui tutti avessero il giusto, dove il potere operasse alla luce del sole, senza intrighi e senza arroganze»². Eduardo si sofferma sul ruolo e sulla psicologia di ogni singolo personaggio, prendendo le mosse dal protagonista:

Gennaro è l'immagine tipica dell'uomo meridionale – ma quanti in tutto il mondo possono identificarsi con la sua situazione! –, la cui autorità in famiglia è più dichiarata, istituzionalizzata, che reale. Pensa a lavorare, a tirare il carretto. Fa il tranviere, e passa la sua giornata sul tram – come altri la passano in fabbrica o in ufficio – lasciando alla moglie il compito di mandare avanti la casa, di badare ai figli, anche e soprattutto di far quadrare il bilancio. D'improvviso, da un giorno all'altro, perde il lavoro: e qui si può dire veramente che casca l'asino. Si trova di colpo costretto in casa, a vivere gomito a gomito quella che è la vita *reale* della sua famiglia, e scopre così molte cose, tra cui – e

1. Cfr. *Intervista con l'autore su Napoli milionaria!*, in E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, a cura di E. De Angeli, Einaudi, Torino 1977 (d'ora in poi INM), pp. XIX-XXVII, parzialmente riprodotta nel programma di sala del dramma lirico *Napoli milionaria!* (spettacolo allestito nell'estate del 1977).

2. INM, p. XIX.

prima non solo non se n'era preoccupato, ma neppure se n'era accorto – con quali sistemi la moglie provvede a far quadrare il famoso bilancio³.

Che Gennaro in seno alla sua famiglia non abbia voce in capitolo, e che tutta l'autorità si concentri invece nelle mani di sua moglie Amalia, è un aspetto fondamentale della *fabula* su cui giustamente la critica ha molto insistito. Ci si limita qui a ricordare che già nelle commedie dei giorni pari si registra un sovvertimento dei rapporti di forza tradizionali in seno alla famiglia, una politica familiare incardinata sul matriarcato, tanto è vero che Eduardo può definire Concetta Cupiello una «dittatrice passiva»⁴. Mi sembra più opportuno spostare l'attenzione sulla capacità di osservazione del tranviere costretto in casa dalla disoccupazione. Citiamo un passaggio significativo del primo atto della commedia:

GENNARO. [...] Ho capito una cosa, Ama'... Questa vita di pericoli che noi facciamo, sempre con la preoccupazione di essere arrestati, peccché tu è inutile ca me cunte storie, ccà nun è sulamente 'o fatto d' 'a tazzulella 'e café... Io veco troppo muvimento d' 'a matina â sera... Burro, riso, pasta bianca, fagiole... Ama'...

AMALIA (*pronta per tagliar corto*). T'aggio ditto tanta vote can nun è rroba mia... M' 'o pportano ccà e io faccio un piacere a qualche canuscente...

GENNARO. Accussì, per gli occhi celesti color del mare?...

AMALIA (*gridando*). Io non abbusco niente!

GENNARO (*con lo stesso tono, rifacendola*). E allora nuie comme campammo? Famme capì stu miraculo comme succede. Magnammo cu 'a tessera? Ma a chi 'o vvuo' fa credere? È in mala fede chi crede na cosa 'e chesta... Magnammo cu 'a tessera... E nun sarriemo già cadaveri scheletriti colore avorio cinese?⁵

Alle parole con cui Amalia tenta di farsi passare per disinteressata intermediaria nel commercio illecito dei generi alimentari, Gennaro fa dell'ironia, mostrando, almeno in questa circostanza, di essere tutt'altro che svanito o «stonato» per le conseguenze dell'«altra guerra»⁶.

Mutatis mutandis, viene in mente un *appicceco* tra marito e moglie in *Questi fantasmi*! Qui le parti sono invertite, perché è la moglie di Pasquale Lojacono a non credere alle favole e a fare dell'ironia sulla dubbia provenienza di un'inaspettata ricchezza:

MARIA. Na bella matina, come per incanto, trovi la cucina d'alluminio, completa, nuova di trinca... una mezza risatina da idiota, quale sei, e 'a cucina sta llà... (*Fuori di sé*) Mobili per cinque camere da letto! L'ha purtate 'a fata?... Un anello di brillanti, trovato

3. Ivi, pp. XX-XXI.

4. L. Compagnone, «Non ho paura di questo fantasma», in «Paese sera», 6 gennaio 1977, p. 3.

5. E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in Id., *Teatro*, vol. II: *Cantata dei giorni dispari*, tomo I, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano 2005 (d'ora in poi E2), p. 70.

6. «GENNARO. Ma papà nun è fesso! È un poco stonato... Pecché siccome ha fatto l'altra guerra, quando turnaie 'a capa nun l'aiutava cchiù...» (E2, p. 58).

così, per caso!... E tu: (*imitando goffamente*) «Uuuu... hai trovato un anello di brillanti...». Cinquantamila lire in un tiretto... È stata 'a bacchetta magica? E allora crediamo all'albero di Natale, alla Befana che scende dalla cappa del camino, alla gallina che faceva le uova d'oro!⁷

Essendo un uomo «profondamente onesto», Gennaro «vorrebbe ribellarsi di fronte a quanto ha scoperto, ma non può far altro che adattarsi, “abbozzare”, collaborare quando è necessario»⁸. Una soffiata di Vicenza Capece minaccia i traffici illeciti di Amalia, e per porvi rimedio Gennaro è costretto a fingersi morto. A questo punto, riassume Eduardo, ricostruendo la scaletta della commedia:

entra in scena la legge, con la certezza dell'inganno, ma anche con qualche remora superstiziosa. Il segnale d'allarme scioglie la brigata: il brigadiere e Gennaro si capiscono e si riconoscono. Ora si gioca a carte scoperte, e scatta la solidarietà di classe. La legge se ne va, tra ossequi generali⁹.

Circa l'atteggiamento ambivalente del brigadiere Ciappa, il Nostro è prodigo di spiegazioni:

Ciappa è figura molto napoletana: la sua autorità di rappresentante della legge è vissuta sempre in bilico tra la baldanza spagnolesca (residuo borbonico) e il legame di ambiente e di cultura che lo unisce alla sua gente. Non vuole essere preso in giro, ma capisce le situazioni, e agisce, più che in base alla legge, sulla falsariga di un antico codice mai scritto, fondato sulla tacita intesa e sul reciproco rispetto¹⁰.

Rispettosi di un «antico codice mai scritto», che è poi il «legame di ambiente e di cultura che *li* unisce alla *loro* gente», i due sfidanti sembrano condividere gli stessi scrupoli. Se, facendo eco alle parole di Amalia, Ciappa ammette che «è sacrilegio a tuccà nu muorto»¹¹, Gennaro interpreta in chiave superstiziosa i rischi della deportazione, assumendoli come inevitabili conseguenze del suo illecito istrionismo:

GENNARO. [...] Nun me facite fa 'o muorto, ca 'o ttengo pe malaurio... (*Rievocando*) Nei momenti più di pericolo, me vedevo sempe cu chelli qquatto cannele nnanze... Dicevo: «Questa è stata la mia iettatura...»¹².

Il reduce sta raccontando alla famiglia la sua «orrenda odissea», l'inferno di quattordici mesi vissuti da prigioniero e da fuggiasco. Trascriviamo ancora dall'intervista:

7. E. De Filippo, *Questi fantasmi!*, in E2, p. 388.

8. INM, p. XXI.

9. Ivi, pp. XXV-XXVI.

10. Ivi, p. XXV.

11. E2, p. 84.

12. E2, p. 120.

Gennaro ha combattuto nel '15-'18, ed è perciò in grado di fare un paragone: la seconda guerra mondiale è ancora più terribile non solo per il suo orrore manifesto, per le città rase al suolo, per i milioni di morti, ma soprattutto perché ha corroso come un cancro l'anima stessa della gente, scatenandone l'egoismo, la corruzione, l'abbruttimento. Gennaro ha capito tutto questo, e ora sa come lottare contro il disfacimento della sua famiglia, per condurla a una nuova, consapevole solidarietà¹³.

In un monologo del secondo atto, attraverso il confronto tra la prima esperienza bellica, appartenente ad una stagione ormai lontana, e le recenti tribolazioni ed atrocità, Gennaro giunge ad altre conclusioni:

Che sacrileggio, Ama'... Paise distrutte, creature sperze, fucilazione... E quanta morte... 'E lloro e 'e nuoste... E quante n'aggio viste... (*Atterrito dalla visione che gli ritorna alla memoria più viva con tutti i suoi particolari*) 'E muorte so' tutte eguale... (*Pausa. Con tono sempre più commosso, come per rivelare la sua nuova natura*) Ama'... E io so' turnato 'e n'ata manera, 'o ssa'? Tu te ricuorde quann'io turnaie 'a ll'ata guerra, ca ghievo trovano chi m'accedeva? Nevrastenico, m'appicceca cu tuttu quante... (*Ad un gesto affermativo di Amalia, incalza*) Ma sta vota, no! Chesta, Ama', nun è guerra, è n'ata cosa... È na cosa can nun putimmo capì nuie... Io tengo cinquantadue anne, ma sula mente mo me sent'ommo overamente. (*Ad Amedeo, battendogli una mano sulla gamba, come per metterlo sull'avviso*) 'A sta guerra ccà se torna buone... Ca nun se vò fà male a nisciuno... (*Poi ad Amalia come obbedendo ad una fatalità imponderabile con tono di ammonimento*) Nun facimmo male, Ama'... Nun facimmo male...¹⁴

Rito di passaggio per eccellenza, la guerra *converte* chi la vive sulla propria pelle e in qualche modo l'attraversa, ma l'esito di questa *conversione* non è mai scontato: reduce dall'odissea infernale della deportazione, Gennaro si sente per la prima volta «ommo overamente», incline ad un sentimento di bontà e di compassione; «travolta dalla generale caduta di quei valori che l'avevano sorretta nella sua esistenza precedente, e che la guerra ha distrutto»¹⁵, Amalia diventa strozzina, «avida negli affari, dura di cuore»¹⁶, insensibile al dramma di Riccardo e della sua famiglia. C'è la guerra che corrode come un «cancro» l'anima, «scatenandone l'egoismo, la corruzione, l'abbruttimento», ma c'è anche la guerra che fa incontrare la verità a chi vi si trova coinvolto, che rende maturi attraverso la sofferenza, la guerra-comunione che spinge a solidarizzare persino con il nemico (Gennaro fraternizza con l'ebreo, e soprattutto arriva alla conclusione che i morti sono tutti uguali). La protagonista femminile di *Napoli milionaria!* è un personaggio mobile, non solo in rapporto alla conclusione della vicenda, ma anche ad un prima prebellico, ad un'esistenza fatta di lavoro onesto, di unità solidale e di *pietas*, che non sta fuori dal testo, perché è la stessa donna a rievocarla nostalgicamente nel finale, «quando d'improvviso riaprirà gli occhi dal suo delirio»:

13. INM, pp. XXI-XXII.

14. E2, p. 116.

15. INM, p. XXII.

16. E2, p. 53.

AMALIA (*rievocando a se stessa un passato felice di vita semplice*). 'A matina ascevo a fà 'o ppoco 'e spesa... Amedeo accumpagnava a Rituccia â scòla e ghieva a faticà... Io turnavo â casa e cucenavo... Ch'è succiesso... 'A sera ce assettàvamo tuttu quante attorno 'a tavula e primma 'e mangià ce facèvamo 'a croce... Ch'è succiesso...¹⁷

Gennaro le aveva già risposto, in un certo senso assolvendola: la colpa non poteva dirsi sua, ma della guerra che certo lei non aveva voluto. I troppo facili guadagni della borsa nera le avevano fatto perdere la testa¹⁸. Eduardo mette in correlazione metamorfosi dei personaggi e svolgimento della Storia. Il traviamiento si iscrive nella «tragedia ca sta scialanno pe tutt' 'o munno»¹⁹; la punizione e il pentimento subentrano quando, almeno apparentemente, «è fernuto tutte cose»²⁰ e si pongono le premesse per la ricostruzione materiale e morale del paese. Colei che durante la guerra si era mostrata dura di cuore, alla fine di quella terribile esperienza collettiva «sente [...] tutta la sua colpa»²¹, non senza prima aver subito la legge del contrappasso: ha dovuto constatare – lei che ha speculato sulle vittime di guerra – che «fanno 'a speculazione cu 'a mmedicina»²², giocando crudelmente con la vita della figlia; assistendola si scopre improvvisamente «quasi invecchiata»²³, lei che non si è fatta scrupolo di respingere le suppliche di uno coi capelli bianchi, o meglio destinati a diventare precocemente bianchi, il ragionier Spasiano, con moglie e tre bambini a carico, finito nelle sue grinfie di strozzina²⁴. La “malafemmina” che si è lasciata corteggiare da Errico, soprannominato “Settebellizze”, cede da ultimo il passo alla madre amorevole disfatta dal dolore e dal rimorso.

Secondo Roberto Alonge l'accensione di questo senso della maternità redentrice, portato dell'eredità pirandelliana e comunque di un'«ideologia meridionalista e conservatrice», è qualcosa di posticcio, di estraneo alla «psicologia del personaggio»²⁵. Secondo lo studioso Amalia ha modo di manifestare la sua più autentica psicologia «solo nell'assenza dei familiari. È quando il marito non c'è, nell'anno e più che precede il secondo atto, che Amalia esterna la sua natura pro-

17. E2, p. 150.

18. L'assoluzione giunge anche da parte di Eduardo: «Amalia, la moglie, è, nella sua apparente linearità, un personaggio complesso e contraddittorio, che è importante non vedere come del tutto ed esclusivamente negativo. Sembra una donna forte, decisa, che sa quello che vuole e sa come ottenerlo; in realtà agisce più per debolezza che per colpa: la sua durezza è una corazza che si è imposta per perseguire il suo scopo, che è quello di lasciarsi alle spalle la miseria, la fame, la fatica, inseguendo guadagni che le si sono rivelati troppo facili e comodi. Non ha pazienza, non ha fiducia: vuole tutto e subito. In realtà, anche lei è una vittima» (INM, p. XXII).

19. E2, p. 149.

20. E2, p. 129.

21. E2, p. 147.

22. E2, p. 143.

23. *Ibid.*

24. Riccardo Spasiano chiede inutilmente comprensione ad Amalia: «In questo momento non ho disponibilità. È stata mia moglie indisposta... e so io quello che mi è costata... con tre bambini. (*Annuvolandosi*) Â fine 'o mese faccio i capelli bianchi...» (E2, p. 68).

25. Cfr. R. Alonge, *Napoli milionaria, ovvero Strindberg nei bassi di Napoli*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Bulzoni, Roma 2002, p. 386.

fonda, di donna emancipata, che si delizia di gestire da sola [...] il suo commercio di borsa nera, che si compiace dell'arricchimento, del lusso, che si concede con l'amante una libertà sessuale non più intimidita dalla presenza maritale [...]» e che «non si preoccupa né della figlia grande né della figlia piccola (né tanto meno del figlio incamminatosi sulla strada del crimine)»²⁶. A mio avviso però l'«emersione improvvisa della dimensione di madre»²⁷ nel terzo atto appare meno ingiustificata se messa in rapporto ai tempi che scandiscono la vicenda privata e collettiva della commedia, che sono tre e non due, e tutti quanti iscritti nel testo. La critica si è soffermata soprattutto sul tempo *distruittivo* della guerra e delle sue «deleterie conseguenze»²⁸, per poi mettere a fuoco la «nuttata»²⁹ della ritrovata coscienza morale e della speranza nella guarigione di Rituccia, ovvero, fuor di metafora, nella rinascita del paese. Sono rimasti nell'ombra i *giorni pari* dell'anteguerra, un mondo di valori morali e civili che il sonno della ragione nel mezzo del «secolo breve» ha scosso sin dalle fondamenta. Mi riferisco al «passato felice di vita semplice» che Amalia, come si è detto, rievoca con nostalgia perché è quello in cui ogni sera la famiglia si riuniva attorno alla tavola. Non è un gusto del dettaglio a guidare i ricordi della donna: al centro vi sta un rito gastronomico dal forte significato simbolico, il cibo investito del compito di rappresentare sentimenti di affetto reciproco e di solidarietà. La «domanda angosciosa» che si legge negli occhi di Amalia, quale ci viene incontro nell'ultima didascalia, acquista un senso solo in rapporto a questo terzo tempo della commedia: «Come ci risaneremo? Come potremo ritornare quelli di una volta?»³⁰.

La nostalgia della donna trova un corrispettivo nel secondo atto, in una battuta di Riccardo che, «quasi parlando a se stesso»³¹, si mette a «ricordare un'epoca felice» in cui, incontrando la gente per le strade, si aveva la «sensazione d'una protezione scambievole», ci si sentiva a casa anche fuori, perché la «casa era un poco tutta la città»³². Prima delle trasformazioni che la guerra ha prodotto, la famiglia in

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. «La scrissi [*Napoli milionaria!*] tutta d'un fiato, come un giornalista poteva scrivere un lungo articolo sulla guerra e sulle sue deleterie conseguenze». Cfr. S. Lori, *Eduardo intervistato*, in «Il Dramma», novembre-dicembre 1972, p. 142.

29. Alludo alla famosissima battuta che sigilla la *pièce*: «S'adda aspettà, Ama'. Adda passà 'a nuttata» (E2, p. 151).

30. *Ibid.*

31. E2, p. 102. Anche Amalia rievoca «a se stessa» un passato felice (E2, p. 150).

32. «RICCARDO. [...] Si cambia casa, è una parola... Una volta era facile... Si cambiava casa con facilità... Perché anche se si andava ad abitarne una più brutta, più meschina, uno ce ieva cu piacere... Perché in fondo la vera casa era un poco tutta la città... (*Come ricordando un'epoca felice*) La sera si usciva... S'incontrava gente calma, tranquilla... Si scambiavano sorrisi... saluti... C'era quella sensazione di protezione scambievole. Certe volte uno pure se si voleva divagare un poco, senza spendere soldi, usciva per vedere come erano aggiustate le vetrine... Senza invidia... Senza rancore... Uno vedeva un oggetto... Diceva: quanto è bello! E faceva tutto il possibile per conservare i soldi e poterlo acquistare, nei limiti delle proprie possibilità... Cambio casa... Oggi che solamente in casa propria uno si sente un poco protetto... Oggi che non appena metti il piede fuori di casa tua, ti sembra di trovarti in una terra straniera...» (E2, p. 102). La battuta di Riccardo fa pensare anche al *refrain* nostalgico che Michele

quanto «ente solidale e protettivo»³³ regolava la vita dei rapporti sociali. Il tempo felice della memoria nostalgica tende a coincidere nei suoi contenuti etici con il tempo *ricostruttivo* o *riparatore*, con la prospettiva posta al *termine della notte* e su cui resta aperta, con accenti che si fanno via via sempre meno ottimistici, la veglia a Rituccia malata. Ecco perché nelle parole di Riccardo si ritrova un po' il clima dell'Italia immediatamente postbellica, «andato ben presto distrutto» insieme con la «grande speranza» che ne costituiva la quintessenza³⁴, quella «sensazione» di «protezione scambievolmente» che lo stesso Eduardo esperisce al tempo in cui scrive la commedia e che prova a descrivere, a trent'anni di distanza, nell'intervista da cui si sta citando:

In quei giorni, nei giorni della liberazione, la gente ti incontrava per strada e ti salutava e ti abbracciava, anche gli sconosciuti, e pareva davvero che fosse nata una nuova fratellanza, che gli uomini fossero cambiati, fossero diventati più buoni³⁵.

Il passato diventa «monito per l'avvenire»³⁶ non solo nei racconti inascoltati di Gennaro, ma anche nell'*amarcord* di Amalia e di Riccardo. Ma c'è da chiedersi, quale passato? È possibile che i due personaggi giungano a rimpiangere il ventennio fascista, «epoca nella quale si magnificava un benessere più fittizio che reale»³⁷, «dove solo il miracolo, un'eredità o un'improvvisa vincita al lotto, poteva cambiare la vita grigia e amara degli uomini»?³⁸ Se non si vuole «opporre un po' di resistenza alla Storia di Napoli come viene di solito raccontata» e chiamare in causa, con Raffaele La Capria, l'*armonia perduta* e l'«immagine mentale [...] della "bella

nelle *Voci di dentro* scandisce all'inizio e alla fine della commedia: «allora la vita era un'altra cosa. Era, diciamo, tutto più facile; e la gente era pura, genuina. Uno si sentiva la coscienza a posto perché anche se un amico ti dava un consiglio, tu l'accettavi con piacere. Non c'era, come fosse, la malafede. Mo' si sono imbrogliate le lingue» (cfr. E. De Filippo, *Le voci di dentro*, in E2, p. 1058 e p. 1109).

33. INM, p. xxii.

34. «*Napoli milionaria!*, che pure racconta una storia triste e amara, come triste e amaro era stato quello che avevamo vissuto, è la commedia della grande speranza – una speranza che è andata ben presto distrutta, di fronte alla caduta di tutte quelle che erano state le illusioni di allora» (INM, p. xx).

35. INM, p. xix.

36. «Il passato non doveva essere cancellato, ma scolpirsi nella mente e nel cuore di tutti, diventare un monito per l'avvenire» (INM, p. xix).

37. L. Barbara, *Eduardo "ritrova" le magie di Sik-Sik*, in «Corriere della Sera», 4 ottobre 1971, p. 6.

38. Il riferimento implicito è al tema della *Fortuna con la effe maiuscola* e a *Non ti pago*, due testi dell'inizio degli anni Quaranta da leggersi «spargendo tra le righe del copione / soltanto un po' di succo di limone», senza cioè lasciarsi sfuggire le allusioni polemiche più o meno velate alla realtà politica e sociale contemporanea. Cfr. G. Nicastro, *Eduardo De Filippo e la Cantata dei giorni pari: un discorso sul teatro*, in Id., *Scena e scrittura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1996, in part. p. 98 (lo studioso legge *Basta il succo di limone* – uno spettacolo, collocabile nell'ambito del teatro di rivista, firmato nel 1940 da Eduardo ed Armando Curcio – mettendone in evidenza i numerosi accenni al fascismo e la dimensione nostalgica, il «rimpianto di un mondo antico, fatto di giocattoli con cui gli uomini potevano divertirsi, un mondo di cui ora si è smarrita la chiave»). Eduardo scrisse che «durante il fascismo aveva dovuto nascondere le verità sociali sotto il grottesco e l'assurdo per non essere censurato». Cfr. *Eduardo De Filippo. Vita e opere (1900-1984)*, a cura di I. Quarantotti De Filippo e S. Martin, Mondadori, Milano 1986, p. 59.

giornata”»³⁹, si può ricorrere alla ricostruzione storiografica di Giuseppe Galasso secondo cui è proprio negli anni del secondo dopoguerra che si crea il mito della «vecchia Napoli», dei *tiempe belle 'e 'na vota*⁴⁰. Rispetto al quale il teatro di Eduardo può definirsi «retroattivo», popolato di fantasmi sopravvissuti ad una catastrofe⁴¹.

Per Alonge lettore di *Napoli milionaria!*, si è visto, il legame forte con il teatro di Pirandello e il sostrato antropologico della meridionalità sono ingredienti di un finale poco convincente, posticcio, senza una sua ragion d'essere profonda ed autentica. Posso immaginare che neanche il cuore della vecchia Napoli che abbiamo sentito palpitare nelle ultime parole di Amalia potrebbe fargli cambiare idea su questo punto. Eppure, se dobbiamo prestare fede alle confidenze di Eduardo, proprio questo controverso finale contiene l'«idea dalla quale era partito»:

Una bambina malata [l'Italia] ha bisogno di cure. La guerra ha sconvolto la sua famiglia. Solo attraverso il recupero dell'unione e della solidarietà familiari e sociali si potrà trovare la medicina che serve a farla guarire⁴².

39. R. La Capria, *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio di S. Perrella, Mondadori, Milano 2003, in part. p. 647.

40. *Tiempe belle 'e 'na vota* è il titolo di una canzone del 1916 musicata da Vincenzo Valente su testi di Aniello Califano. Si tenga presente l'ampio quadro tracciato da Galasso: «dopo le grandi fiammate del '700 e della *belle époque*, Napoli tende ancora più a provincializzarsi, si trova sempre più spinta ai margini delle correnti principali della vita sociale e intellettuale. Anzi, negli anni Trenta la città appare sempre più ripiegarsi su se stessa, rinchiudersi in se stessa, per un processo che sembrava avere i toni di un vero e proprio esaurirsi di energie e di volontà e che, comunque, non ha ricevuto sostanziali inversioni nel periodo successivo. Quasi che il suo capitale di risorse morali e materiali, di energie, di volontà la città l'avesse speso nei cinquant'anni o sessant'anni precedenti. E, se si bada bene, si vede che negli anni Venti e Trenta la vita napoletana [...] continua certamente gli usi e le inclinazioni del periodo precedente, ma tutto in tono minore, come una prosecuzione di tradizioni che si cominciano a sentire stanche e convenzionali». Più avanti lo storico parla del «vecchio mondo napoletano che nel periodo anteriore alla prima guerra mondiale aveva trovato un ultimo momento di esaltazione e di valida, incisiva espressione». Cfr. G. Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di P. Allum, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 236-237. Ma si consideri anche questa riflessione di La Capria: «In *Napoli milionaria* la data è importante perché nel 1945, quando Eduardo scrisse la commedia, si può dire conclusa la parabola della napoletanità, cioè di quella forma di civiltà che era stata fino a quel momento un rifugio e un riparo per ogni napoletano». Cfr. R. La Capria, *I De Filippo e i fantasmi di Eduardo*, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio di S. Perrella, Mondadori, Milano 2003, pp. 1094-1095. Per una disamina delle proposte di La Capria e di Galasso sulla degenerazione della «napoletanità», nell'ambito di un discorso che coinvolge anche l'«elegiaca creazione del Teatro di Eduardo», si veda S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012, in part. pp. 23-31 e A. Puglisi, *In casa Cupiello. Eduardo critico del populismo*, Donzelli, Roma 2001, pp. 75-113.

41. Cfr. La Capria, *I De Filippo e i fantasmi di Eduardo*, cit., p. 1095. La Capria parla del teatro di Eduardo «dopo *Napoli milionaria*» – ma il suo discorso vale anche per questa commedia – quasi negli stessi termini con cui il commediografo si rapporta al vecchio teatro napoletano: un «teatro direi storicamente retrospettivo perché rispecchia una vita che è finita». Cfr. G. Sarno, *Eduardo De Filippo*, in «Roma», 31 marzo 1940.

42. INM, p. xxv. Si tratta di un metodo di lavoro abituale: «Parto sempre dall'idea risolutiva, finale, cioè da quello che sarà il terzo atto. Poi, lavorando all'indietro, invento fatto e antefatto – elaboro insomma i personaggi e la trama –, costruendo la “scaletta” dei primi due [...]. Non preparo mai la

Al di là dell'alone di malinconica poesia che la «fine della napoletanità» si porta dietro in alcuni punti della commedia⁴³, si tratta di vedere se le finalità politiche e civili che guidano Eduardo nel concepimento del lavoro siano diventate, per così dire, corpo e sangue di *Napoli milionaria!*, o invece siano andate sovrapponendosi in modo estrinseco e pretestuoso alle vicende di casa Jovine. Che è poi anche un modo di interrogarsi sulla verosimiglianza psicologica di Amalia, sull'intimo travaglio che la porta a riscattarsi e a risvegliarsi da un «sogno di incubo». Una didascalìa a metà del secondo atto, quando ancora Rituccia febbricitante non desta particolari preoccupazioni, cala la sonda nell'animo della madre, evidenziandone le spinte più segrete, un senso di colpa ancora inconfessato ed inconfessabile, che comincia lentamente a farsi strada e che diventerà palese solo nel terzo atto. A fungere da catalizzatore è la lettera dell'ebreo, il passo in cui questi, da idealista non informato dei fatti, si dice convinto che la moglie e i figli del suo compagno di deportazione, «qualunque sia stata la loro sorte, si saranno resi degni di *lui* e delle sue sofferenze»⁴⁴. Nella controsцена muta che la didascalìa a questo punto descrive Amalia «accentua il suo turbamento», un sentimento ancora non ben definito «che riesce a stento a mascherare, dandosi una toccatina alla capigliatura»⁴⁵. Le parole dell'ebreo hanno messo a dura prova le sue capacità di dissimulazione, rendendo meno improvviso e sorprendente di quanto possa apparire ad una prima lettura il momento della catarsi e del pentimento, allorché esibisce un nudo volto di madre addolorata che «non vuole né può fingere»⁴⁶. Questo strisciante senso di colpa è rintracciabile anche nella resistenza che oppone, insieme con tutti gli altri abitanti del basso e del vicolo, ai racconti del reduce. Nessuno vuole ascoltarli. Con acume Stefano Lazzarin indica una motivazione non banale per questa indifferenza: inconsciamente ci si vergogna della propria condotta immorale in assenza di Gennaro. Piuttosto che confrontarsi con esperienze di sopportazione del dolore e della violenza non compromesse con la corruzione e l'egoismo, si preferisce fingere che la guerra non sia mai scoppiata. C'è un sotterraneo senso di colpa, da parte di chi la guerra l'ha vissuta restando nei bassi e «“arrangiandosi” come ha potuto»⁴⁷, che vanifica il bisogno di raccontare del reduce⁴⁸.

scaletta del terzo atto, perché, essendo partito da quello, l'ho ben chiaro in mente, e quando ci arrivo sono in condizione di scriverlo di getto» (*ibid.*).

43. «Eduardo si rende conto prima di ogni altro, prima dello stesso Pasolini, della catastrofe che trasformerà il nostro paese distruggendo il mondo d'una volta e la cultura della città. Napoli fu la prima vittima di questa immensa catastrofe, ed Eduardo ne registrò in anticipo i sussulti. Da quel momento, con la fine della napoletanità finì anche il mondo in cui aveva creduto Eduardo; e tutti i suoi personaggi, quelli che lui fece vivere dopo, nelle sue commedie, sono le anime morte sopravvissute a quella catastrofe. Come Pasquale Lojacono, Eduardo li guarda e li vede agitarsi simili a fantasmi suscitati dalla sua mente». Cfr. La Capria, *I De Filippo e i fantasmi di Eduardo*, cit., p. 1095.

44. E2, p. 118.

45. E2, pp. 118-119.

46. E2, p. 143.

47. E. De Filippo, *Napoli a occhio nudo*, in «La settimana», 31 dicembre 1946.

48. Cfr. S. Lazzarin, *Il racconto inascoltato. Eduardo De Filippo, Dino Buzzati, Primo Levi*, in «Narrativa», n. 24, 2003, pp. 227-243, in part. p. 240.

«'A sta guerra ccà se torna buone...»⁴⁹, così Gennaro alla moglie. I terribili quattordici mesi di lontananza lo hanno reso pietoso verso tutte le vittime della guerra – i «muorte so' tutte eguale»⁵⁰ –, lo hanno rafforzato nel convincimento che «cierti ccose se compatisceno»⁵¹, si devono compatire, anche se volgono le spalle alla moralità, rappresentando l'irriducibile vitalismo del popolo napoletano, la sua eroica resistenza alle contrarietà e alle sventure. Ne hanno fatto altresì un giudice indulgente verso le donne della sua famiglia, Maria Rosaria, la figlia disonorata dal soldato americano, Amalia che non ha saputo fare la mamma. Stralciamo significativi brani che documentano la «nuova saggezza»⁵² del protagonista:

Cierti ccose se compatisceno [...] Sta gente è viva, stu popolo è vivo, s'adda difendere 'e na manera [...] 'A prostituzione? Embè, brigadie'... E 'a guerra nun porta 'a miseria? E 'a miseria nun porta 'a famma? E 'a famma che porta? E 'o vvedite? Chi pe miseria, chi pe famma, chi per ignoranza, chi peccché ce aveva creduto overamente... Ma po' passa, se scorda, fernesce... 'E gguerre so' state sempe accusì... Avimmo pavato... 'A guerra se pava cu tutto...⁵³

A mia figlia, ca aieressera, vicino 'o lietto d' 'a sora, me cunfessaie tutte cose, che aggi'a fa? A piglio pe nu vraccio, 'a metto mmiez' 'a strada e le dico: «Va' fa' 'a prostituta?». E quanta pate n'avesser'a caccià 'e ffiglie? E no sulo a Napule, ma dint'a tutte 'e paise d' 'o munno. A te can nun hê saputo fà 'a mamma, che faccio, Ama', t'accido? Faccio 'a tragedia? (*Sempre più commosso, saggio*) E nun abbasta 'a tragedia ca sta scialanno pe tutt' 'o munno, nun abbasta 'o llutto ca purtammo nfaccia tutte quante...⁵⁴

Dietro le argomentazioni di Gennaro c'è lo stesso De Filippo, come attesta un suo articolo datato 1946:

Napoli [...] è la prima città italiana che – abbandonata, sola, semidistrutta – abbia, con le sue sole forze, senza aspettare niente da nessuno, ripreso a vivere, “arrangiandosi” come ha potuto, dando prova – anche per le vie più tortuose, ambigue, preoccupanti – di una vitalità irriducibile. Certo, c'è molta amarezza in questa constatazione: la “ripresa” avremmo forse desiderato che avvenisse senza tanta corruzione, tanta delinquenza, tanto vizio; ma mettiamoci una mano sul cuore: non ne siamo responsabili un po' tutti? / In che altro modo avrebbe potuto “riprendersi” un popolo ridotto all'estremo,

49. E2, p. 116.

50. Una testimonianza di Eduardo sul suo colloquio con il pubblico a scena aperta, in occasione di una recita torinese di *Napoli milionaria!*: «Quando ho detto, nella visione dei caduti di questa guerra, che i morti sono tutti uguali [...] una sciocchina ha riso. E allora ho voluto, con poche parole, dire la verità, spiegarle perché sono tutti uguali». Cfr. C. Cavallotti, *Che cosa Eduardo pensa di se stesso*, in “Il Giornale di Torino”, 13-14 aprile 1946, p. 1.

51. E2, p. 136.

52. INM, p. XXI.

53. E2, p. 137.

54. E2, p. 149.

un popolo che ha attraversato esperienze spaventose e che farebbero perdere la fede ai santi?⁵⁵

Ma occorre distinguere le colpe e le responsabilità anche in tempo di guerra. Gennaro non perdona Amedeo che si è fatto mariuolo, anzi non esita, con un atteggiamento «freddo, quasi implacabile»⁵⁶, a sottoscrivere la sanzione punitiva per il figlio degenerare. La guerra non giustifica un indulto generale: «Nun s'addeventa mariuolo pe via d' 'a guerra. Mo qualunque cosa damme colpa â guerra»⁵⁷. Gennaro non è disposto neppure a conciliarsi con Errico che gli ha insidiato la moglie. Non conta che quest'ultimo si sia scusato con lui, che sia stato rassicurato sul fatto che donn'Amalia «lo abbia rispettato e lo rispetti»⁵⁸, che l'adulterio non sia stato consumato. La confessione di Settebellizze deve fare i conti con lo zoccolo duro di una morale all'antica, non sempre disposta a concedere attenuanti e a fare sconti⁵⁹. Gennaro non «dega neanche di uno sguardo»⁶⁰ il guappo che si confessa con il cuore in mano, comportandosi come Maria con il marito Pasquale in una scena di *Questi fantasmi!* Quando si è perduta la stima del coniuge o dell'amico, ci si arrocca in un silenzio ostinato o ci si limita a poche parole convenzionali, incuranti del fatto che forse non si presenterà più un'altra occasione per sanare il dissidio. Si mettano in relazione questi frammenti di dialogo:

Siccome stanotte parto p' 'a Calabria... e quanno se parte 'e notte nun se sape maie si s'arriva vivo... ecco perché ho voluto... Dato il vostro atteggiamento di stamattina... (*Visto che Gennaro non ha nessuna intenzione di conciliarsi con lui, si alza, disponendosi ad andar via*)⁶¹.

PASQUALE. Io parto [...] Ti saluto (*Maria non lo degna di uno sguardo*). Mari' ti saluto.

55. De Filippo, *Napoli a occhio nudo*, cit.

56. E2, p. 132.

57. E2, p. 137.

58. E2, p. 142.

59. Per Muscetta don Gennaro è un «napoletano all'antica, anacronistico in quel suo vicolo dove il mercato clandestino, la prostituzione e il furto sono divenuti norma comune [...] è un "fesso" che capisce più di tanti altri, che è migliore di tanti altri, e perciò può giudicare, comprendere e *fin dove è giusto*, perdonare». Cfr. C. Muscetta, *Da Napoli milionaria! a L'arte della commedia*, in Id., *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Garzanti, Milano 1976, p. 299 (corsivi miei). Per la Quarenghi il ruolo che Eduardo interpreta nel film di Mattoli *La vita ricomincia* (1945) – un professore prodigo di saggi consigli che convince un reduce a perdonare la moglie costretta a concedersi durante la guerra ad un ricattatore – è influenzato dall'esperienza teatrale di *Napoli milionaria!*, dove Gennaro si mostra capace di «comprensione e pietà». Essendo parte lesa e non potendo contare sulla guida morale di un professore, ma solo sulla sua personale esperienza, Gennaro è moralmente superiore al reduce del film. Cfr. P. Quarenghi, *Eduardo. Dal teatro al cinema, dal cinema al teatro*, in «Ariel», XI, n. 2-3, maggio-dicembre 1996, pp. 149-151. Tutto questo è vero, ma non cancella il fatto che Gennaro perdona fin dove crede giusto perdonare, e che perciò volta le spalle ad un pentito Settebellizze.

60. E2, p. 142.

61. E2, p. 143.

MARIA. Sì.

PASQUALE. E non mi auguri nemmeno buon viaggio, non mi dai un bacio?

MARIA (*allontanandosi da lui*). Statte buono.

PASQUALE. Statte bona Mari' [...] come ci riduciamo... Che tristezza... Come finisce tutto l'entusiasmo, tutto l'amore [...]. E pensare che uno, quanno iesce, p' 'a strada le pò capità qualunque cosa... Se po' gghi sott'a n'automobile, nu camionne... nu colpo 'e rivultella pe sbaglio... Il pericolo di non rivedersi più!⁶²

A motivare la chiusura di Gennaro e di Maria è uno stesso «antico codice mai scritto, fondato sulla tacita intesa e sul reciproco rispetto»⁶³. Dall'intervista più volte citata veniamo a sapere che, in caso di consumato adulterio, la crisi notturna di Rituccia ammalata non si sarebbe mai potuta aprire alla speranza:

nella commedia Amalia e Settebellizze riescono a non cedere all'attrazione reciproca che pure innegabilmente li lega: allora, anche questo voleva dire lasciare una porta aperta al domani, non dare ai due personaggi una colpa di più, far sì che non avessero di fronte a Gennaro anche quel rimorso. Era un altro segno di ottimismo, insomma, di fiducia nell'uomo. Nell'opera, Amalia e Settebellizze diventano amanti: la disgregazione così è totale, come totale è la disperazione⁶⁴.

40 Ritornando sul suo testo a distanza di trent'anni, quando non può più farsi nessuna illusione sul fatto che quella nottata in realtà non sia mai passata, Eduardo apporta una modifica sostanziale alla storia. Fa commettere ad Amalia il «malamente»⁶⁵, optando per una soluzione pessimistica ed archiviando in questo modo illusioni e speranze di tutto un popolo⁶⁶. Nel libretto che adatta *Napoli milionaria!* alla musica di Rota, per un'opera lirica che va in scena a Spoleto nel giugno 1977, l'adulterio è spiattellato con sfacciataggine. All'inizio del terzo atto, davanti alla tavola imbandita, la donna parla della sua passione per Settebellizze, di come si comporterebbe se il marito dovesse tornare: gli direbbe tutto, lo costringerebbe a prendere atto della nuova situazione. Pur di mettere a tacere ogni scrupolo, l'Amalia del libretto arriva a girare l'immagine della Madonna «con la faccia

62. *Questi fantasmi!*, in Ez, p. 410.

63. INM, p. xxv.

64. INM, p. xx.

65. Ez, p. 105.

66. Non è solo questo cambiamento ad aggiornare in modo pessimistico (e finanche tragico) la vicenda di *Napoli milionaria!* C'è, ad esempio, lo spostamento della morte della moglie di 'O Miezio Prèvete dal terzo atto alla fine del primo atto, una variante che vanifica la carica di ottimismo insita nella concomitante "resurrezione" di Gennaro; si assiste nel finale all'uccisione di Amedeo, il figlio maggiore della famiglia Jovine, in un conflitto a fuoco con la polizia. Rispetto a questo evento tragico, l'*explicit* della commedia, con la sua apertura alla speranza, non può trovare posto ed è allora sostituito da un'invocazione regressiva e disperatamente rinunciataria di Amalia: «Mamma mia [...] famme durmì!». Cfr. E. De Filippo, *Napoli milionaria*, dramma lirico in tre atti, tip. Luigi De Pascale, Bari, s.d., (d'ora in poi NMDL), p. 102 e P. Maione, *Dalla scena parlata a quella cantata. Da «Ha da passà 'a nuntata» a «Mamma mia famme durmì»: il percorso drammaturgico di Napoli milionaria!*, in *Eduardo 2000*, a cura di T. Fiorino e F. Carmelo Greco, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 217-240.

contro il muro»⁶⁷. Al gesto blasfemo si accompagna una dichiarazione impudica – «Io solo mo sò femmina»⁶⁸ – con cui Eduardo sembra quasi autocitarsi ironicamente, perché nella commedia del 1945 aveva fatto dire a Gennaro: «sualmente mo me sent'ommo overamente»⁶⁹. Alla faticosa conquista interiore subentra il compiacimento per la soddisfazione dei sensi. Non il «magro, patito» Gennaro, che le «malepatenze» di una seconda guerra hanno «sciupato» ancor di più⁷⁰, ma il «nerboruto e ben piantato»⁷¹ Errico sa accendere i sensi di Amalia, sa farla sentire «overamente» una «femmina». Eduardo riprende un'idea che già si era affacciata in una stesura primitiva della commedia (per poi essere scartata), laddove la relazione extraconiugale è tutt'altro che platonica e Gennaro, reduce da una clinica psichiatrica, può dire a Settebellizze, in modo audace e provocatorio, ma concedendosi ancora i benefici del dubbio e quindi l'ambiguità dell'insinuazione: «E com'è mia moglie? E n' 'a femmena che gghiesce 'a dint' 'o foco o no? [...] per funzionare a dovere solo un uomo come voi poteva trovare [...]. Venite ccà, dateme 'a mano»⁷². Recensendo lo spettacolo spoletino del 1977 Fedele D'Amico non sembra dare molta importanza al fatto che Amalia e il suo giovane pretendente siano diventati amanti⁷³, ma pure condivide il rammarico di chi vede nel ruolo di Assunta – la nipote di una vicina di casa di Amalia, una figura di contorno presente già nel manoscritto della commedia – un'«intuizione geniale» che resta «irrelata»⁷⁴. Non si accorge che Assunta non realizza le sue potenzialità nello spettacolo del 1977, resta come «irrelata», proprio perché il librettista ha modificato un aspetto importante della trama principale, facendo diventare amanti a tutti gli effetti Amalia ed Errico. Fin quando la loro relazione si mantiene allo stato platonico, Assunta è chiamata a svolgere la funzione di doppio farsesco della protagonista. Sino al ritorno di Gennaro, le due donne, entrambe sposate, ma con il marito disperso, forse morto in guerra, possono dirsi accomunate dalla stessa condizione di vedove bianche o quasi-zitelle, in qualche modo legittimate a rifarsi una vita⁷⁵. Questa

67. NMDL, p. 73.

68. *Ibid.*

69. E2, p. 116.

70. E2, p. 52 e p. 124.

71. E2, p. 60.

72. Cfr. E2, pp. 265-266 e p. 13 (in cui si legge il commento della Quarenghi). Che Gennaro abbia messo, per così dire, la sordina alla sua provocazione, lo dimostra la reazione dell'interlocutore: «*Settebellizze esita non avendo ben compreso il parlare di Gennaro*».

73. «Non sarà molto rilevante che donna Amalia e il suo guappo siano diventati apertamente amanti, ma certo lo è la soppressione della storia del farmaco». Cfr. F. D'Amico, *La notte non finisce mai*, in «L'Espresso», 3 luglio 1977, p. 93. Per il critico, Gennaro nel libretto diviene l'ombra di se stesso, addirittura superfluo, perché la riscrittura ha cancellato la sua avventura di coscienza, il suo «muoversi a tentoni verso la verità della conciliazione e del perdono», salvando della vecchia trama solo la «cronaca di una degradazione collettiva».

74. F. D'Amico, *L'attaccapanni stile Eduardo I*, in «L'Espresso», 10 luglio 1977, p. 112.

75. Per Carlo Montariello la funzione di Assunta è «anche quella di sottolineare la stessa condizione di Amalia che, non avendo notizia di Gennaro, vive lo stesso dramma, aggravato dal conflitto interiore di non sapere se cedere o meno alle *avances* di «Settebellizze»». Cfr. C. Montariello, *La Napoli milionaria! di Eduardo De Filippo*, introduzione di M. Argentieri, Liguori, Napoli 2006, pp. 68-69.

costruzione simmetrica dei personaggi è presente in entrambi i testi. Ma solo nella commedia l'episodio della "prima volta" di Assunta con il suo innamorato interrotta dalle sirene d'allarme⁷⁶ fa da specchio alla storia di una tentazione superata, quella di Amalia e di Settebellizze alle prese con le loro debolezze, colti in alcuni «momenti di fosforescenza»⁷⁷, ma alla fine capaci di non cedere all'attrazione reciproca che li lega. Nel libretto Amalia, messo da parte ogni proposito di fedeltà, ormai senza più pudori, addirittura «smargiassa» nei festeggiamenti per il compleanno dell'amante, non può più formare con Assunta la *strana coppia* di un tempo. Pur continuando a ritmare un'indiscrezione che fa da filtro ironico alla tresca adulterina, il riso isterico di Assunta è ora soprattutto un ingrediente della festa trasgressiva, dimentica e paga di sé, «contagioso» a tal punto da «costringere tutti a crollare esausti sulle sedie»⁷⁸.

Diversamente, Anna Barsotti fa di Assunta un carattere secondario che «sostituisce il protagonista (finché egli non ricompare) nella funzione di contrappunto, questa volta involontario, al mondo di Amalia». Cfr. A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma 1995, p. 161.

76. «ASSUNTA. [...] Partette pe surdate ca facévam'ammore e da nnamurate ce vedettemo l'ultima volta, ma, come marito e moglie, è stata una iettatura, non abbiamo potuto consumare... (*cerca il modo di esprimersi*) comme se dice? Chella cosa llà... [...] Venette pure in licenza per quindici giorni. Io appripaiaie 'o vascio... 'A zia s'accunciaie 'a cammarella ncopp' 'o mezzanino per lasciarci soli, ca dovevamo tubare... Ma chille, 'e bumbardamente, pareva ca 'o ffacevano apposta... Io m'appripaavo tantu bella... Cunzumaie na buttigliella 'addore... (*Imita il suono della sirena d'allarme*) Peeee... e fuiévamo» (E2, p. 94). Nel libretto Assunta si limita a dire: «Come marito e moglie / non abbiamo potuto consumare... / *Cerca il modo di esprimersi* / come si dice?... quella cosa llà» (NMDL, p. 50).

77. E2, p. 73.

78. Per il riso che accompagna il commento ironico e pettego di Assunta si veda E2, p. 93 e NMDL, p. 48. Il «ridere di Assunta che contagia tutti gli altri» sino alle lagrime esplode in NMDL, p.