

Paolino Nappi

Università di València

IL SINDACO DEL RIONE SANITÀ – TRA MITOLOGIA DEL GUAPPO E COSTRUZIONE DRAMMATURGICA

Creatura del drammaturgo nella fase più matura della sua opera, Antonio Barracano, il protagonista de *Il sindaco del rione Sanità*, è stato descritto dalla storica Gribaudi (1999, p. 64) come una «impersonificazione del mito» del guappo quale «vero uomo di rispetto, raddrizzatore di torti», che nella visione piccolo-borghese dell'autore si trova al vertice di una gerarchia di «un mondo che si vuole estraneo». Si tratta di un'immagine da mettere a confronto, antitetivamente, con la smitizzazione di Raffaele Viviani, l'altro grande uomo di teatro del Novecento napoletano, che invece, soprattutto in alcuni atti unici degli anni Dieci (*'O vico*, *Tuledo 'e notte*, *Porta Capuana*, *'O caffè 'e notte e gghiuorno*) forgia i suoi guappi di cartone come personaggi uguali agli altri che popolano la Napoli dei vicoli, lontani dal «pedistallo del mito» (ivi, p. 65) e poi, in maniera direi quasi programmatica, in opere dalla drammaturgia più convenzionale come *Putiferio* (1927) e *'O guappo 'e cartone* (1932), li rappresenta addirittura come figure in crisi, quasi pirandelliane nel loro essere dimidiate tra l'auto-imposizione del ruolo sociale e una radicale messa in discussione dello stesso.

Nelle prossime pagine cercherò di evidenziare gli elementi principali della pièce eduardiana, per soffermarmi sulle modalità attraverso le quali si costruisce l'immagine intrinsecamente contraddittoria – e anche in questo senso agli antipodi della “trasparenza” vivianesca – del suo protagonista, e su come il «mito» del guappo si inserisca, ancora ambiguamente, in una struttura drammaturgica complessa e stratificata. Per mito del guappo, o *guapparia*, s'intenderà quella particolare “tradizione inventata”, come la definisce la storica Marcella Marmo (2011, pp. 85, 246), instauratasi nel discorso sociologico, storico, letterario

e artistico intorno alla camorra tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e poi destinata a un lungo successo fino ai nostri giorni, che descrive il *guappo*, o il «vero camorrista», non alla stregua di un mero delinquente né come membro di una consorteria criminale organizzata, bensì come un individualista e anarchico capo-quartiere, capace di slanci di generosità e nobiltà, e che risponde a un proprio codice etico basato su una versione ambigua dell'onore e sulla saggia «amministrazione» della violenza. Rispettato dalla gente del vicolo, il guappo amministra questioni di giustizia, dal matrimonio riparatore al recupero di un oggetto rubato. Si tratta, come si vede, di uno stereotipo di lunga durata, capace di dar vita, soprattutto in ambito letterario e cinematografico, a un gran numero di epifenomeni. In alcune interpretazioni del *Sindaco*, leggiamo addirittura l'individuazione di una sorta di punto culminante di questa tradizione rappresentativa, vista anche nell'ottica storico-sociologica di un tramonto epocale di una certa «concezione» della guapparia, e della camorra.

Il sindaco del rione Sanità, uno dei capolavori di Eduardo De Filippo, va in scena per la prima volta al Teatro Quirino di Roma il 9 dicembre 1960¹. Il pubblico e la critica accolgono la recita con grande entusiasmo, salutando la nuova opera come una delle più importanti del drammaturgo². La commedia – ma,

¹ La commedia sarà messa in scena a Napoli l'anno successivo (il 1° marzo 1961) al Teatro San Ferdinando. In seguito la compagnia di Eduardo la porterà al Festival della Prosa di Bologna, alla Pergola di Firenze e a Milano al Teatro Nuovo (11 gennaio 1962). Nel 1962 cominciano anche le trasmissioni del primo grande ciclo televisivo de *Il teatro di Eduardo*, ma manca *Il sindaco* perché l'autore teme che la messa in onda possa danneggiarne lo sfruttamento teatrale. Sarà trasmessa il 29 aprile 1964, nell'ambito del secondo ciclo della serie. La commedia verrà poi ripresa da Eduardo solo nel 1973, prima alla Pergola di Firenze e poi all'Eliseo di Roma, in un contesto storico-sociale completamente mutato, per l'Italia e per Napoli. Una seconda edizione per la Rai andrà in onda il 14 aprile 1979 per il quarto ciclo della serie *Il teatro di Eduardo*. Sulla fortuna scenica e critica del *Sindaco*, cfr. Quarenghi in DE FILIPPO E. (2007), *Il sindaco del rione Sanità*, in: id., *Teatro*, P. Quarenghi e N. De Blasio (a cura di), Mondadori, Milano, vol. 3, *Cantata dei giorni dispari*, tomo 2, pp. 807–815.

² Cfr., ad esempio, la recensione di Renzo Tian sulle pagine del «Messaggero», in parte riportata in DI FRANCO F. (1978), *Eduardo*, Gremese, Roma, p. 176, dove si leggono anche stralci di altri articoli. Qualche critica viene mossa al terzo atto, giudicato da alcuni critici manierato, forzato e poco omogeneo rispetto ai primi due: così, ad esempio, Sandro De Feo, cit. in ANTONUCCI G. (1981), *Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze, p. 127. Cfr. anche altri riferimenti riportati da Quarenghi in DE FILIPPO (2007), p. 808 e da BARSOTTI A. (1988), *Eduardo drammaturgo. Tra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma, pp. 14–15), che riprende in buona parte il precedente idem (1988), pp. 410–423. Per un elenco completo delle recensioni, anche di quelle relative alla messa in scena del 1973, cfr. *Archivio Eduardo De Filippo. Ritagli di stampa* (2000, pp. 124–127) e il sito dell'Archivio che ora fa capo alla Biblioteca Nazionale di Napoli: http://cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/atn/biblioteca_digitale/atn/ritagli/search_ritagli (consultato il 15 maggio 2015).

seguendo anche Codignola (1969, p. 47) e De Blasi in De Filippo (2007, p. 942), non sarebbe azzardato parlare piuttosto di dramma – potrebbe essere stata scritta fra l'estate e l'inizio dell'autunno del 1960: alcuni riferimenti nel testo (la didascalia iniziale, la data dell'assegno firmato da don Antonio: 10 settembre 1960) ci indicano che l'azione si svolge tra l'alba del 9 e la sera del 10 settembre³.

Il protagonista, interpretato dallo stesso Eduardo, è Antonio Barracano, che nel suo quartiere, la popolare Sanità di Napoli, «rappresenta una potenza», come dice all'inizio del primo atto Catiello, il guardiano della tenuta di campagna del Nostro. Don Antonio è infatti un punto di riferimento per tutti i suoi concittadini, dai quali è temuto e rispettato come una vera e propria autorità.

L'entrata in scena del personaggio è descritta nel testo da una ricca didascalia. Barracano, settantacinque anni splendidamente portati (si ricordi che De Filippo all'epoca della prima messa in scena ha sessant'anni), «è alto di statura, sano, asciutto, nerboruto». La schiena inarcata gli conferisce un'andatura regale, sebbene rivolga lo sguardo sempre con aria circospetta e con gli occhi socchiusi, come vigilando; nei pochi momenti in cui apre gli occhi, mostra «uno sguardo agghiacciante che ricorda molto da vicino quello apparentemente mansueto della belva intristita perché costretta a vivere in cattività. Indossa con dignitosa disinvoltura una vestaglia di taglio perfetto e di colore sobrio, verde scurissimo» (pp. 834–835). Tutto ci dice che si tratta di un uomo autoritario, addirittura con un'ombra di ferocia nello sguardo. E infatti i personaggi che si trovano in scena al suo ingresso, la governante Immacolata e il dottor Della Ragione, che scopriremo poi essere medico, amico e *factotum* di Barracano, mostrano riverenti i loro segni di rispetto: la prima indietreggia di qualche passo, il secondo scatta in piedi e si produce in un inchino. Barracano ci viene presentato come una «bestia» dall'umore imprevedibile, enigmatico, un carattere che mette soggezione. Una sorta di tiranno capriccioso, mercuriale, ma anche un padre di famiglia amato dai suoi: si veda la vestizione del sindaco-sovrano che segue la frugale colazione, nella quale è evidente una certa simbologia del potere, ma nell'ambito

³ Cfr. Quarenghi in DE FILIPPO (2007), p. 271. È questa l'edizione alla quale faccio riferimento (per le citazioni mi limiterò a specificare il numero di pagina tra parentesi tonde). Essa riprende il testo dell'edizione riveduta del 1979 della *Cantata dei giorni dispari*, vol. 3, Torino, Einaudi, la cui prima edizione è del 1966 (seguita da una seconda nel 1971). La commedia è pubblicata per la prima volta nella rivista «Sipario», anno XVI, n. 178, febbraio 1961, pp. 41–60. La prima edizione in volume è invece del 1961, nella collana «Collezione di Teatro» di Einaudi, con una prefazione di Luciano Codignola poi ripubblicata qualche anno dopo in Codignola (1969). Rispetto ad altri testi di De Filippo, *Il sindaco* presenta una storia relativamente stabile, con un numero e una quantità limitati di modifiche e interventi. Per la storia del testo, i testimoni e gli interventi d'autore, rimando ancora alla *Nota storico-teatrale* di Paola Quarenghi in DE FILIPPO (2007), pp. 800–807 e alla *Nota filologico-linguistica* di DE BLASI (ivi, pp. 915–940).

di una scena in cui pure è ben presente un'atmosfera di affettuosità familiare, tra i baci e le cure amorevoli della figlia, o la cravatta fatta scegliere al figlio, non senza un'accigliata ritrosia.

Ci troviamo nella residenza estiva del Sindaco a Terzigno, ai piedi del Vesuvio, un grande appartamento arredato da mobili massicci e oggetti vistosi. Prima dell'entrata in scena del padrone di casa, abbiamo assistito a una curiosa serie di azioni. Nella semioscurità dei minuti che precedono l'alba, la governante Immacolata e i figli di Barracano Geraldina e Gennarino allestiscono un improvvisato tavolo operatorio nel soggiorno, dove Della Ragione, indossato il camice, si appresta a intervenire su Palummiello, vittima di una ferita di arma da fuoco. Il suo stesso feritore, 'O Nait, lo ha portato in casa Barracano per le cure mediche. È lui a spiegare le circostanze dello scontro, ma Della Ragione non vuole sapere i motivi della controversia, e apostrofa i due in malo modo: «Ignoranti siete e ignoranti resterete».

Poco dopo veniamo a sapere che durante la notte uno dei due mastini di Barracano, Malavita e Munaciello, ha attaccato la padrona di casa, donn'Armida, ferendola a una mammella. Gennarino e l'altro fratello, Amedeo, hanno dovuto trasportarla al pronto soccorso e poi a casa di quest'ultimo, a Napoli, dove la donna ha passato la notte. Gennarino minaccia di abbattere il cane con un colpo di rivoltella in mezzo alla fronte, poi si dice convinto del fatto che sarà suo padre stesso a prendere la sua, di rivoltella, e ad ammazzarlo.

Intanto Catiello recita a Della Ragione la lista di coloro che devono essere ricevuti da don Antonio: sarebbero stati una decina («certi giorni si fa la folla sul portone»), ma Barracano in campagna vuole riposarsi e quindi l'elenco è stato sfoltito. C'è da risolvere la disputa tra un usuraio, Pascale 'o Nasone, e un povero falegname, tale Vincenzo 'o Cuozzo, che ha contratto un debito rovinandosi per gli interessi altissimi; l'altro caso del giorno è quello di Rafiluccio Santaniello, il figlio del panettiere don Arturo, che finalmente don Antonio si è deciso a ricevere dopo un paio di visite andate a vuoto.

A questo punto, quando don Antonio entra in scena, lo spettatore ha già qualche importante elemento per inquadrare il personaggio e il suo ambiente. Barracano sembra essere il punto di riferimento di una parte del sottobosco criminale, o comunque di personalità equivoche (e, beninteso, armate), probabilmente soprattutto di quelle che fanno capo al suo quartiere. Poco dopo scopriremo infatti che 'O Nait, *nomen omen*, abitante della Sanità, lavora per un locale notturno di via Marina, accompagnando gli americani del porto in cerca di diversione, e la ragione del suo scontro armato con Palummiello è legata a questioni "territoriali", ovvero al tentato sconfinamento di quest'ultimo nella "zona" di 'O Nait. Questi evidentemente preferiscono recarsi in casa Barracano piuttosto

che al pronto soccorso. Sappiamo inoltre che il figlio di don Antonio, Gennarino, gira armato, e lo stesso Barracano evidentemente possiede una «rivoltella». Infine, don Antonio riceve folle di persone che vengono da lui per chiedergli aiuto e dirimere questioni, vertenze, litigi: anche questi, invece che rivolgersi ai luoghi istituzionali, ricorrono al loro Sindaco.

Man mano che la vicenda prosegue si aggiungono elementi nuovi che contribuiscono a delineare la figura di don Antonio, che pure resterà per molti versi – come vedremo – ambivalente, opaca, sfuggente. Intanto, la supposta capacità salomonica del *sindaco* di appianare le questioni non è mai svincolata da una componente intimidatoria, in ultima istanza violenta. La vertenza tra Cuozzo e Nasone, documentata da tanto di «pratica» custodita nell'archivio di don Antonio (nell'ipotetico “tribunale” del sindaco-giudice, Catiello fa da usciere, mentre Geraldina svolge le funzioni di segretaria-cancelliere), viene risolta ai danni dell'usuraio – descritto in didascalia come «uomo privo di moralità», a metà strada tra «il biscazziere e il tenutario di bordello» (p. 851) – con un beffardo numero di illusione: il Nostro fa “materializzare” tre pacchi da centomila lire ciascuno, in realtà inesistenti, e li fa contare e intascare all'usuraio, costretto ad acconsentire alla “magia” di cui evidentemente è vittima. È un gioco di prestigio non nuovo nel teatro di De Filippo, «ma che in questa scena perde sapore comico, perché drammatizza il potere fantastico che il Sindaco ha sulle parole e sulle cose, sulle persone» (Barsotti 1991, p. 9).

La questione dello «sgarro» di Palummiello a 'O Nait e della conseguente revolverata ai danni del primo è risolta con altrettanta perentorietà. Il Nait, sentenza don Antonio, pur essendo stato offeso dal suo rivale, ha sbagliato perché ha sparato senza chiedere il permesso al Sindaco. Questi, dunque, per ribadire la sua autorità, si sfilava dal dito l'anello «con una grossa pietra scura» e assesta al giovane un sonoro schiaffo. Il giovane si fa trascinare da Palummiello come in sogno, e sulla soglia, prima di uscire, fa un vago gesto come se volesse puntare la rivoltella contro don Antonio, poi si ferma in un atteggiamento pensoso: «Una coscienza nuova è forse nata in lui», si legge in didascalia (p. 858). Se prima don Antonio aveva tolto dai guai un povero cristo rovinato da uno strozzino, qui sembra addirittura aver avviato una metamorfosi morale, o un riscatto sociale.

Il potere esercitato da don Antonio sulle persone è evidente anche nei confronti dei suoi familiari. Per questo, con un'altra “sentenza”, darà «ragione» al cane che ha morso la moglie, perché il suo dovere è difendere la casa e donn'Armida lo ha «provocato» (p. 861).

Fondamentale, per lo sviluppo del dramma nei termini del gioco dialettico dei caratteri è il confronto-scontro con Fabio Della Ragione, che di fronte al Sin-

daco si autodefinisce come «il braccio destro della funzione pratica di un'idea che ha impegnato nella sua attuazione quasi tre quarti della vostra vita» (p. 841). Il dottor Della Ragione è però stanco, vuole lasciare questa vita, e addirittura l'Italia, per raggiungere suo fratello negli Stati Uniti. Ha già comprato il biglietto aereo e partirà tra due giorni. Don Antonio gli parla nel suo solito stile: «Se ve ne partite, ve lo dice Antonio Barracano: avete chiuso». Non è una minaccia, perché le minacce sono proprie dell'«ommo 'e niente», si tratta piuttosto di un avvertimento: perché don Antonio «ha deciso» e adesso tocca al dottore fare la propria scelta (p. 845). Le decisioni del Sindaco, lo si è già visto, sono dunque inappellabili.

Ma qual è la “missione” di don Antonio che il dottore non è più disposto a sostenere, perché «stanco di girare a vuoto», perché non più disposto a essere prigioniero, «ostaggio» del Sindaco? Essa emerge proprio da un dialogo-ragionamento tra i due:

FABIO: *(esasperato da quella calma diventa più aggressivo)* Siete un pazzo, un illuso. Questo siete. E io sono uno sventurato che a trentadue anni ha avuto la disgrazia d'incontrarvi, di credere in quello che dicevate, di seguirvi, di aiutarvi, e che ora si trova, a sessantaquattro anni, vecchio, deluso e rincoglionito; trent'anni rappresentano la vita di un uomo, e noi li abbiamo spesi per proteggere una rete di delinquenti che fa vergogna al nostro paese; abbiamo rischiato la galera, io e voi, non una ma milioni di volte, per agevolare una classe di uomini spregevole e abietta, che è poi la vera piaga di una società costituita.

ANTONIO: La vera vittima, volete dire.

FABIO: Vittima?

ANTONIO: È naturale. Perché si tratta di gente ignorante, e la società mette a frutto l'ignoranza di questa gente. Professo', sui delitti e sui reati che commettono gli ignoranti si muove e vive l'intera macchina mangereccia della società costituita. L'ignoranza è un titolo di rendita. Mettetevi un ignorante vicino e campate bene per tutta la vita. [...] chi tiene santi, va in paradiso, e chi non ne tiene...

FABIO: ...va all'inferno.

ANTONIO: No, viene da me.

FABIO: E mentre noi ci adoperiamo per mettere pace con giustizia, gli ignoranti continuano ad ammazzarsi come tanti conigli.

ANTONIO: Ma in trent'anni quanti ferimenti e delitti abbiamo evitati.

FABIO: Sono assai: è un mare di gente. Come potete pretendere di portare a termine un'impresa così sproporzionata, assurda! E poi, io sono stanco di aggiustare teste, ricucire pance, estrarre proiettili da gambe, braccia, spalle... (pp. 846-848).

È qui che si esplicita per la prima volta il carattere razionale di Fabio, denunciato programmaticamente, d'altronde, dallo stesso nome del personaggio. Un carattere che nel corso della commedia si rivelerà essere non tanto in opposizione alla "visionarietà" di don Antonio, quanto piuttosto improduttiva e complessa complementarietà con questa, senza che sia possibile dire se l'una prevalga sull'altra in maniera definitiva⁴.

L'utopia giustizialista di Barracano, quel «particolare senso di giustizia con cui ha sempre affrontato e risolto i casi umani della vita» (come si legge in una didascalia nel I atto, p. 842), l'*idée fixe* che lo condanna alla solitudine – giacché si tratta pur sempre, lo si è visto, di una giustizia esercitata in maniera autoritaria, basata su un principio tanto moralistico quanto dispotico –, è davvero troppo smisurata perché possa risultare vincente. Per Barracano l'umanità «si divide in due parti: gente in buona fede e gente carogna [...] E la legge non può essere elastica. Il codice penale tiene 266 pagine e 734 articoli. [...] La legge è fatta bene, sono gli uomini che si mangiano fra di loro... come vi posso dire... ecco: è l'astuzia che si mangia l'ignoranza. Io difendo l'ignoranza» (p. 885). L'idealismo *sui generis* di don Antonio riconosce e rispetta dunque l'astutezza della legge, ma non può che constatare la fallibilità e l'inganno dell'apparato umano a cui essa è affidata. E allora, per una sorta di sillogismo imperfetto, s'inventa una sua legge, una sua giustizia⁵. Gli interventi pacificatori del Sindaco hanno anche un'altra funzione, quella di evitare che gli uomini si ammazzino tra di loro. Come dice a 'O Nait e Palummiello: «Spara isso a tè? E nun fernesce cchiù? 'O vulite capì che 'a vita se rispetta? Io sparo a te, tu spari a me... poi escono in mezzo i fratelli, i cognati, 'e pate, 'e zie... una carneficina: 'a guerra!» (p. 857).

Se l'interesse per il tema della giustizia non è nuovo in Eduardo – basta citare titoli come *Filumena Marturano* e *De Pretore Vincenzo* – qui l'accento ricade in

⁴ Cfr. BARSOTTI A. (1991), *Nota storico-critica a Il sindaco del rione Sanità*, in: E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino, vol. 3, p. 8, in cui si richiama Lotman, secondo il quale «la disputa artistica è possibile solo con un oppositore sul quale è impossibile riportare una vittoria totale». Sappiamo, d'altro canto, che nelle rielaborazioni della commedia Eduardo lavorò soprattutto sul rapporto tra Barracano e Della Ragione nel senso di una divaricazione delle loro posizioni, in particolare nel terzo atto e nel finale: cfr. Quarenghi in DE FILIPPO E. (2007), pp. 806–807.

⁵ Sono d'accordo fino a un certo punto con DI FRANCO F. (1975), *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Roma–Bari, pp. 191–192, nota 3, che, criticando un articolo di Giorgio Prosperi, non considera, come questi, «errato» il concetto di giustizia di Barracano: se è vero che il personaggio riconosce la validità della giustizia e delle leggi e denuncia la corruzione umana, è altrettanto vero che egli stesso non esita a ergersi a giudice inappellabile di quella stessa umanità. L'articolo a cui si fa riferimento è PROSPERI G. (1973), *Paternalismo in crisi nel «sindaco» di Eduardo*, "Il Tempo", 8 febbraio.

particolare sulla condizione di ignoranza dei personaggi: è questo dunque, insieme con la situazione di profonda ingiustizia che ne scaturisce, il male contro cui Barracano combatte la propria crociata: si ricordi, peraltro, che all'inizio della pièce anche Della Ragione aveva chiamato «ignoranti» 'O Nait e Palumiello. E difatti sembra che il “minimo comun denominatore” dei popolani portati in scena nella commedia sia proprio l'ignoranza⁶. Lo stesso Sindaco, da parte sua, ammette di essere semi-analfabeta, e la sua ansia di giustizia potrebbe anche scaturire da una sorta di senso di solidarietà empatica nei confronti dei suoi “assistiti”.

Sarà il caso di Rafiluccio a dare la svolta decisiva a una giornata che all'inizio sembra essere una qualunque nella vita del Sindaco⁷. In termini di drammaturgia, siamo in presenza di un vero e proprio *nodo drammatico*, l'evento che dà una svolta all'azione facendola balzare in avanti. È qui, infatti, che si definisce l'*obiettivo* di don Barracano, quello che lo porterà al tragico epilogo. Ed è anche qui che, con grande dosaggio di suspense, si prepara il climax verso il colpo di scena finale⁸.

Il primo atto si conclude appunto in sospensione, con questo scambio di battute tra Rafiluccio e Barracano:

RAFILUCCIO: Don Anto', domani mattina devo uccidere mio padre.

ANTONIO: (*si ferma a un passo dall'uscio, si gira verso i due e fissa sul ragazzo lo sguardo incredulo. Dopo una lunga pausa dice*) Non ho capito bene.

RAFILUCCIO: (*con più distacco*) Domani mattina devo uccidere mio padre [...].

ANTONIO: E allora il discorso è lungo. Puoi tornare fra due ore?

RAFILUCCIO: Fra due ore, sì (p. 862).

Rafiluccio si era presentato dal Sindaco in compagnia della sua donna, l'ingenua popolana Rita, incinta e malnutrita. I due sono disperati, perché il padre di

⁶ Si veda De Blasi in DE FILIPPO (2007), pp. 940–946, dove si raccolgono una serie di «indizi», soprattutto di natura linguistica, sulle condizioni culturali e sociali dei personaggi messi in scena. Si tratta di elementi non secondari, ma che anzi sono di per sé «parte integrante della sostanza dell'intera vicenda rappresentata».

⁷ Sebbene non manchino elementi premonitori: dall'«incidente» di cui è vittima donn'Armida, alla notte insonne di Barracano, al discorso di quest'ultimo sulla morte come verità.

⁸ Sui concetti di *nodo drammatico*, *climax*, *colpo di scena*, cfr., ad esempio, LAVANDIER Y. (2001), *L'ABC della drammaturgia*, Dino Audino editore, Roma, vol. 1, pp. 139–180. Riguardo alla modalità costruttiva della commedia, BARSOTTI A. (1988), *Eduardo drammaturgo. Tra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma, p. 410 parla di una «struttura ascendente», comune ad altre opere di Eduardo, nella quale «si ricorre costantemente alla *suspense* per mantenere il *climax*, in modo da raggiungere il culmine nell'“effetto unico”, che si trova soltanto alla fine della storia». In questo caso, l'effetto unico sarà la morte del protagonista nel terzo atto.

lui, il ricco panettiere don Arturo Santaniello, ha rinnegato il figlio condannandolo a una vita di sofferenze. Rafiluccio è in preda a un'ossessione, un'idea che lo tortura (speculare, se si vuole, a quella che occupa la mente del protagonista): il gesto estremo, il parricidio. La richiesta di aiuto a Barracano, più che dalla speranza di risolvere in qualche modo la questione, sembra dettata dalla ricerca di un altro padre, di un conforto e un'autorità. La reazione di don Antonio è quella di un uomo combattuto. Da una parte è profondamente turbato dal tabù, dalla possibilità di un'azione che rovescerebbe radicalmente e scandalosamente il primato dei legami di sangue («È tuo padre», ripete più volte a Rafiluccio nel tentativo di dissuaderlo), della famiglia (qui come in molte opere di Eduardo, l'universo di riferimento, in negativo o in positivo, dei valori morali dei personaggi). Allo stesso tempo, Barracano sente empatia per la disperazione-ossessione di Rafiluccio. Verremo a sapere infatti che anche lui, da giovane, ha commesso un omicidio «per giustizia» ammazzando il guardiano della tenuta Marvizzo di Scafati, tale Giacchino, colpevole di averlo brutalmente malmenato perché le sue pecore – all'epoca era pastore – avevano sconfinato nella proprietà controllata dall'altro.

L'episodio in un certo senso “originario” nella vicenda biografica del Nostro – l'ingiustizia che lo trasformerà per sempre in un giustiziere, come una malattia che non passa – è rievocato più volte nel corso del testo, e con un livore che non sembra mai del tutto sopito, come di una ferita aperta e mai rimarginatasi: «L'ultima coltellata a Giacchino nun nce l'aggio data ancora», dirà in seguito (p. 885).

Dopo aver convocato don Arturo, il padre di Rafiluccio, e aver parlato a lungo con lui, ma senza riuscire a farlo recedere dalla sua decisione, Barracano si confronta ancora con il giovane. Alle parole di questi sull'impossibilità di «fare marcia indietro», il Sindaco non riesce a trattenere questa sorta di impulso di identificazione:

ANTONIO: (si è incupito, le parole infuocate di Rafiluccio lo hanno riportato nello stato d'animo in cui si trovava allorché l'idea di far fuori Gioacchino, il guardiano della tenuta Marvizzo, s'impossessò di lui. Non sa sfuggire a quel turbamento e gli vien detto, quasi senza volerlo) Povero giovane. Tu hai ragione, in queste condizioni non puoi campare. Tu sei come un ammalato grave. E il germe di questa malattia si trova nella polvere della terra. S'attacca alla scarpa dell'uomo, penetra nel piede attraverso le ossa e arriva al cervello. Quando sta là comincia a parlare, ti dice il posto adatto, l'orario propizio, l'arma che devi usare. E allora sparisce quando t'ha cunsignato mmano 'e carabinieri. Non c'è niente da fare: o isso o tu! Mi hai pregato d'intervenire? E io intervengo! Ma Giacchino era Giacchino solamente. Arturo Santaniello è tuo padre. Come tale deve sapere le tue intenzioni, deve sapere per

quale ragione sei venuto da me, deve sapere perché mi occupo di questa faccenda. Mmacula', cappello e bastone (p. 895).

Siamo alla fine del secondo atto, e assistiamo a un cambio decisivo nell'evoluzione del personaggio Barracano. Nel dialogo con Arturo Santaniello, don Antonio ha rivelato diversi episodi della sua vita: l'emozionato racconto dell'omicidio di Giacchino; la partenza per l'America e la protezione di un uomo potente di cui Barracano vuole tenere nascosta l'identità (sapremo poi, nel terzo atto, che si chiamava Bastiano); il ritorno in patria da uomo ormai ricco e la revisione del processo, vinto grazie a testimoni mendaci («I testimoni erano falsi, ma io no. Io ero genuino, avevo ragione», p. 884); gli affari edilizi a suon di bustarelle. È un Barracano, che dopo i silenzi, gli sguardi, i sottintesi del primo atto, finalmente parla e appare meno rigido, più umano⁹. E durante il dialogo con un “cattivo” genitore, don Antonio si permette di dare lezioni di paternità: racconta di aver lasciato tutte le sue proprietà ai figli prima di morire, di modo che «adesso, quando mi chiamano: “Papà”, io e loro sappiamo veramente che significa questa parola». Barracano assumerà fino in fondo l'ennesima paternità acquisita in un nuovo tentativo di far «ragionare» Santaniello *senior*; ma questi, probabilmente per mera paura, lo accoltellerà a tradimento, ferendolo a morte. L'evento avviene fuori scena, tra il secondo e il terzo atto.

Nell'ultima parte ci spostiamo nella casa napoletana del Sindaco, nel “suo” territorio della Sanità. Barracano ha il tempo di disporre tutte le indicazioni a Della Ragione, invita amici e conoscenti a una sorta di ultima cena, alla quale parteciperanno il suo stesso assassino, don Arturo (condotto, *obtorto collo*, da due loschi figuri), nonché 'O Cuzzo, il quale, testimone oculare della coltellata, rinnegherà il “padre” Barracano perché corrotto da Santaniello¹⁰. Prima dell'arrivo degli invitati, don Antonio, che per tutta la sera dissimulerà la propria ferita,

⁹ Ancora BARSOTTI (1991), pp. 9–10 mette acutamente in evidenza questa trasformazione del personaggio, parlando addirittura di tre diversi Barracano, uno per ogni atto. Rispetto all'evoluzione della modalità comunicativa del personaggio, BARSOTTI (1988), p. 417 afferma che il secondo atto «segna il passaggio della dràmatis persona dal campo semantico dei Temi dell'Io in quello dei Temi del Tu: ovvero le connotazioni del personaggio, attratte in un primo tempo nell'orbita dei temi dello sguardo, sembrano muovere ora verso quella dei temi del discorso».

¹⁰ Sull'ultima e definitiva metamorfosi di Barracano, quella che nel terzo atto lo tramuta in martire, «una specie omertosa di *Christus patiens*», cfr. BARSOTTI (1991), p. 11. È un'immagine che, assieme a quella dell'«ultima cena», troviamo già in DI FRANCO (1975), pp. 189–197. Insiste particolarmente su una lettura cristiana della pièce, FILOSA C. (1978), Eduardo De Filippo poeta comico del «tragico quotidiano». Saggio su napoletanità e decadentismo nel teatro di Eduardo De Filippo, La nuova cultura editrice, Napoli, p. 382, dove si legge di un «atteggiamento profondamente cristiano» che Eduardo assumerebbe «attraverso il protagonista».

riceve la visita inaspettata di Rafiluccio; questi gli confessa di aver rinunciato finalmente al suo proposito, si è ricordato delle parole che il Sindaco gli aveva detto durante il primo colloquio: «L'uomo è uomo quando capisce che deve fare marcia indietro» (p. 903). Il sacrificio di Barracano è servito a qualcosa, ma l'impressione è quella di una beffa del destino.

Nel dialogo finale con Fabio Della Ragione, Barracano ribadisce la propria "missione", nonostante tutto sembri indicargli la sconfitta:

FABIO: Avete visto che avevo ragione io? Si gira a vuoto.

ANTONIO: No. Ho ragione io. Un don Antonio Barracano oggi, uno domani, un altro dopo domani... può darsi pure che i figli dei figli dei figli miei e di questo fetente (*indica 'o Cuozzo*) trovano un mondo che gira lo stesso, ma un poco meno rotondo e più quadrato. Siete d'accordo?

FABIO: No!

ANTONIO: È un pezzo che io e voi non andiamo d'accordo. Mi voglio cambiare il vestito; mi date una mano (p. 905).

Mentre i commensali banchettano animatamente, Fabio Della Ragione raggea l'atmosfera conviviale annunciando la morte di Barracano. L'ultimo colpo di scena è il gesto finale del medico. Nonostante abbia acconsentito alla volontà di don Antonio, il quale voleva che fosse compilato un referto per «collasso cardiaco» per evitare la reazione dei figli, «altro sangue, altre vendette» – dunque nello spirito di un lavoro durato trentacinque anni «per restringere il più possibile la piaga dei reati» (p. 899) – Della Ragione si ribella:

FABIO: Io non parto, resto qua. (*Va al telefono e forma un numero, la comunicazione arriva*) Pronto... vorrei chiamare al centralino di Terzigno il numero del telefono della tenuta Barracano. Qui 31 40 21. Grazie. (*Riattacca, trae di tasca l'assegno di due milioni e lo consegna a Santaniello*) Questo lo darete alla vedova, se sentirete il bisogno di fare il vostro dovere. (*Rivolto a 'o Cuozzo*) Tu parlerai se vorrai. (*Rivolto a tutti gli altri*) Voi racconterete quello che avete visto e sentito stasera, se lo volete raccontare. Io faccio il referto medico come mi detta la coscienza. Usciranno i figli di don Antonio, i parenti di don Arturo, i compari, i comparielli, gli amici, i protettori: una carneficina, una guerra fino alla distruzione totale. Meglio così. Può darsi che da questa distruzione viene fuori un mondo come lo sognava il povero don Antonio, «meno rotondo ma un poco più quadrato». E comincio io col firmare il vero referto col mio nome e cognome: Fabio Della Ragione. Scannatemi, uccidetemi, ma avrò la gioia di scrivervi sotto: in fede. (*Siede davanti alla macchina da scrivere e comincia a battere il referto*) (pp. 912–913).

Termina così la parabola del giustiziere del popolo tracciata da De Filippo, con un sorprendente atto di giustizia, appunto, che sembra però invocare una sorta di *repulisti* catartico e totale, un'apocalisse alla quale nessuno potrà sottrarsi.

Se avviciniamo ora quest'opera dal punto di vista che qui vorremmo proporre, quello di una possibile rappresentazione della camorra-guapparia, o, più precisamente, se ci proponiamo di mettere in evidenza una serie di corrispondenze, che certamente esistono e non sono del tutto secondarie, tra il Barracano messo in scena nella commedia e la tradizione discorsiva della guapparia, dobbiamo constatare prima di tutto che indicazioni in tal senso si trovano variamente formulate nella letteratura critica dedicata a *Il sindaco*.

Già all'indomani della prima napoletana, il critico del «Corriere di Napoli» Roberto Minervini avanza qualche riserva sulla commedia riscontrando nel Sindaco di Eduardo un'idea romantica e puramente letteraria della camorra d'altri tempi, ancora quella di Ferdinando Russo o di Federico Stella, animatore, con il drammaturgo Eduardo Minichini, del popolare teatro San Ferdinando tra Otto e Novecento¹¹. Antonucci (1981, p. 125) definisce il personaggio di Barracano «un vecchio capo della camorra», mentre Barsotti (1988, p. 411) non esita ad affermare che la commedia affronta di petto, e «senza “alibi umoristici”», un «problema spinoso come quello della camorra». Frascani (1974, p. 122) parla di un ritorno sulla scena della camorra – «sarebbe elusivo dare altra definizione al sistema escogitato da Antonio Barracano», afferma lo studioso –, tema che dai romanzi di Mastriani era dilagato in «sceneggiate e drammoni», ma che ne *Il sindaco* «acquista scottante attualità, anche perché usato, revisionato, in modo da sottolineare, sia pure implicitamente, l'urgenza di rimuovere una delle cause maggiori dell'antica sfiducia meridionale, nei confronti del potere costituito». Codignola (1969, p. 47–51) descrive Barracano come un «vecchio capocamorra» e approfondisce il discorso individuando nel personaggio una specifica «ideologia della camorra» classica messa però alla prova dal caso umano di Rafiluccio, fino al punto che, nell'epilogo della vicenda di don Antonio, la camorra, «il solo istituto collettivo spontaneo che la società descritta da Eduardo riconosce,

¹¹ Cfr. «Corriere di Napoli», 2 marzo 1962, cit. da Quarenghi in DE FILIPPO (2007), p. 809. Le critiche a una visione “romantica” e mitizzante della mafia – non specificamente di quella napoletana – torneranno anche molti anni dopo in un contesto internazionale. In occasione della traduzione inglese della pièce realizzata da Mike Poulton (con il titolo di *The Syndicate*, 2011) e messa in scena da Ian McKellen e Michael Pennington, con la regia di Sean Mathias, una parte della stampa inglese rimprovera al testo un eccessivo ottimismo e richiama, inevitabilmente, *Il padrino* di Coppola: cfr. ROTONDI A. (2012), *Eduardo De Filippo tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 191–193. Una prima traduzione inglese dell'opera, realizzata da Carlo Ardito, era stata pubblicata già nel 1976.

cede e si ritira davanti all'istituto della famiglia». Nella già citata monografia di Filosa (1978, pp. 380–81, 385, 387) leggiamo della presenza nella commedia di «echi evidenti della camorra napoletana e dei suoi “vermi”» (un'allusione al celebre romanzo mastrianesco), nonché di una ricerca sull'«eziologia dell'“*onorata società*” presso le popolazioni arretrate del Meridione d'Italia». Bisicchia (2011, pp. 63–64), in un confronto tra il Sindaco di Eduardo e i «guappi» di Viviani, richiama il fatalismo di Verga e Pirandello sulla non riconciliazione tra individuo e potere dello Stato e scrive che nell'opera di De Filippo «la camorra c'è e non c'è; quel che appare, in tutta la sua drammaticità, è esattamente l'uso improprio della giustizia e il disagio diffuso di chi intende servirsene», ma poi chiama «camorrista» il Giacchino ucciso da Barracano (nel testo sempre indicato semplicemente come guardiano terriero) e parla di una «buona conoscenza» di Barracano della «mafia americana»¹². Ancora in questo senso, Meldolesi-Taviani (1991, p. 312) avanzano l'ipotesi che Eduardo si sia rifatto addirittura a un'opera tanto lontana nel tempo quanto “fondativa” del connubio tra letteratura e mafia quale *I mafiosi di la Vicaria* di Rizzotto e Mosca¹³.

Nell'ambito degli studi socio-storici sulla camorra, la già citata Gabriella Gribaudi legge *Il sindaco* come una delle rappresentazioni della guapparia da intrecciare con quelle tramandate dalla memoria orale (tornerò presto su questo punto), mentre Sales (2006, p. 64) vede in Barracano una rappresentazione magistrale del «camorrista giustiziere», e dunque ancora nel segno della guapparia. Come si vede, dunque, il rapporto della commedia di Eduardo con una certa realtà sociale spesso fatta coincidere più o meno letteralmente con gli ambienti della camorra – magari di quella “vecchio stile” – o con un contesto sociale più ampio in cui il metodo “camorristico” di Barracano è il simbolo di una sfiducia nelle istituzioni, o ancora con la tradizione della guapparia, attraversano in varie forme e interpretazioni una parte importante degli scritti critici sul *Sindaco*.

D'altro canto, è ben noto che l'esistenza di un modello “reale” del personaggio di Barracano ci è testimoniata dallo stesso Eduardo. In un'intervista, ora in Guerrieri (1990, pp. 41–42), durante le pause della messa in scena del *Sindaco* per la Rai, a Cinecittà nel 1978, racconta il commediografo:

¹² In uno scritto precedente, lo stesso autore affermava invece che la rivolta e la ribellione di Eduardo non alludono affatto alla camorra e alla mafia, ma nascono piuttosto dalla disperazione del «tragico quotidiano»: cfr. BISICCHIA (1982), p. 100.

¹³ Riguardo ai possibili antecedenti, Quarenghi in DE FILIPPO (2007), p. 974 riscontra invece qualche attinenza con il dramma di Alessandro De Stefani *Il calzolaio di Messina* (1925, messa in scena di Pirandello e del suo Teatro d'Arte) e con il racconto *Il professore in L'oro di Napoli* di Marotta.

È tutto vero. Si chiamava Campoluongo. Venivano da lui a chiedere pareri su come si dovevano comporre le vertenze nel quartiere Sanità, e lui andava. Ebbe una lite una volta con Martino 'u Capraro, e questo gli mangiò il naso. Questi Campoluongo non facevano la camorra, vivevano del loro mestiere, erano mobiliери». E poi prosegue: «Me lo ricordo, veniva sempre a tutte le prime, in camerino, al Politeama o al San Ferdinando, prima che si ricostruisse il Sannazzaro [sic!]. Era un pezzo d'uomo. Coi capelli scuri, brizzolati un po'. "Disturbo?". Si metteva seduto, sempre con la mano sul bastone. "Volete 'na tazza 'e caffè" "Volentieri". Poi se ne andava. Gli ho dato una soddisfazione. Ho partecipato alla festa di San Vincenzo alla Sanità, che faceva lui. Fu una serata veramente bella. Che feci? Recitai poesie mie, che loro già conoscevano. Una folla, un mare. Quando io dico nella commedia "dai Cristallini scenneva 'o mare 'mmiezzo 'a Sanità" era così proprio, sembrava una cascata d'acqua. Mi diede la medaglia.

In effetti, se ci rivolgiamo alla letteratura sulla camorra e la guapparia, in Ricci (1989, pp. 113–116) incontriamo Campoluongo tra i guappi-camorristi che "traghettano" la camorra da inizio secolo, quando l'Onorata Società sembra eclissarsi dopo le condanne del processo Cuocolo, alla riemersione del secondo dopoguerra. Negli anni Cinquanta Campoluongo sarebbe poi entrato, come molti altri procacciatori di voti, nell'orbita del sindaco Achille Lauro, ingombrante protagonista della scena politica napoletana tra il 1952 e il 1961. Come ricordato dallo stesso De Filippo, Campoluongo sarebbe rimasto famoso soprattutto perché un altro guappo consegnato alla memoria della città, Michele Aria detto 'o capraro, lo avrebbe sfigurato mangiandogli il naso. Come si vede, però, il drammaturgo tiene a specificare che i Campoluongo che ha conosciuto non erano camorristi; lavoravano invece come mobilieri, e si ricorderà a tal proposito che il figlio di don Antonio, Gennarino, durante uno scambio di battute con il padre, parla di un affare appena concluso: «Aggio combinato tre arredamenti completi per tre matrimoni» (p. 844).

Eppure – come ha mostrato Nicola De Blasi in De Filippo (2007, pp. 946–950) – sono molti, e innegabili, gli aspetti della biografia di don Antonio riconducibili, o comunque accostabili, a una vita vissuta pericolosamente sul limite dell'illegalità, se non del crimine, così come esistono elementi (ne ho già messi in evidenza alcuni, come la presenza di armi in casa Barracano) che alludono, anche se sempre in maniera non esplicita, agli ambienti della malavita organizzata. L'omicidio "scatenante" di Giacchino fa pensare al primo fatto di sangue che avvia tipicamente una carriera criminale. Poi abbiamo la successiva "fuga" negli Stati Uniti, dove Barracano afferma di avere ancora amici fidati, tra i quali soprattutto il misterioso uomo, a quanto pare potente, che lo accolse e lo protesse;

e poi il ritorno in patria e gli affari edilizi fatti a suon di bustarelle, che denunciano una “sapienza” in fatto di come funzionino le cose in taluni ambienti («senza la busta si ferma pure la bomba atomica», p. 882). Inoltre, registriamo l’assunzione di toni e atteggiamenti intimidatori, il riferimento a criteri di territorialità (si ricordi la ragione della “sentenza” nella disputa tra ’O Nait e Palummiello), la supposta autorità esercitata nel carcere di Poggioreale (evidente nella minaccia allo stesso Nait), l’uso del gergo (*parlanfaccia* e *scostumato* per “specchio”, *chiuovo* per “pistola”), tutti elementi caratteristici della malavita organizzata.

Se questi sono i possibili addentellati con una realtà sociale, che se certo non esaurisce il senso della commedia, costituisce nondimeno per essa un punto di riferimento (o di partenza), è anche la “realtà immaginaria” della guapparia, o della camorra d’altri tempi (le due immagini in fondo si sovrappongono), a informare – sia anche soltanto in forma di allusione – il personaggio del Sindaco. Le funzioni che Barracano svolge nei confronti della sua comunità-tribù sono esattamente quelle che si attribuiscono tradizionalmente al guappo: egli si erge a giudice e benefattore dei suoi concittadini sprovvisti di risorse e al contempo agisce da mediatore verso gli esponenti delle “classi pericolose”, evitando che il livello di violenza superi il limite sopportabile. La morte stessa di Barracano sembra riecheggiare il detto, ricordato da Sales (2006, p. 112), che vuole il guappo morire «per mano di fesso».

Sulla scia di Gribaudo, possiamo parlare di quella «circularità fra teatro e vita quotidiana» che contraddistingue Napoli, come ci ricordano gli studi importanti di De Matteis (1991, 2012). È un dato che può essere messo in evidenza, e problematizzato, se si confronta il personaggio di Eduardo, caratterizzato da «un’immagine forte, che si ispirava al mito del guappo di quartiere, riproponendolo in una dimensione drammatica», con altre immagini – tutt’altro che monolitiche, quando si passa dalla visione generale al piano degli episodi e dei fatti specifici – riproposte dalla memoria della città. Ancora in Gribaudo (1999, p. 65–67) leggiamo ad esempio alcuni dei racconti orali raccolti dalla studiosa a Napoli: «Le situazioni vere le affrontava don Luigi, era lui che teneva la pace nel quartiere... pure i mariuoli ci portavano rispetto... era difficile che un mariuolo rubasse nel suo quartiere ma se succedeva, si andava da don Luigi e questo lo richiamava al dovere [...]»; «Quello non era un delinquente che faceva ruberie e rapine, era solo un uomo temuto dal quartiere»; «Il vero guappo prima era una persona onesta, una persona rispettata, perché faceva le cose giuste... Uno che non si fidava di vedere le cose storte [...] Era come il sindaco del rione Sanità della commedia di Eduardo De Filippo». Queste, dunque, le visioni positive del guappo, rafforzate dallo stesso ricordo della commedia eduardiana. La storica non tarda a sottolineare però come, quando si va al di là della prima immagine

di vendicatore di torti, la stessa memoria restituisca singoli fatti più difficilmente riconducibili a un'eroicità popolare, per formare infine un insieme di immagini «diverse e contraddittorie»: «Non è che facevano i guappi e sono venuti da una famiglia onesta... stavano mescolati dentro a cose illecite», racconta una donna del quartiere di Pizzofalcone.

In Cascone (2009) leggiamo due testimonianze orali, provenienti da Soccavo, nell'*hinterland* napoletano, che ci restituiscono in maniera contraddittoria, o forse sarebbe meglio dire complementare, la *suggità* di inizio Novecento, ancora secondo le oscillazioni proprie della memoria cittadina. Per Salvatore, 93 anni, il vecchio camorrista era anche un difensore dei deboli e si guadagnava il rispetto senza ricorrere a una violenza efferata; per Antonio, 91 anni, il capocamorra era un prepotente che esigeva il rispetto attraverso l'intimidazione.

Rispetto alla vita avventurosa di Barracano, Eduardo – non sappiamo quanto consapevolmente – sembra peraltro aver mescolato varie notizie riconducibili a personaggi di guappi celebri: il Sindaco faceva il pastore come quel Michele Aria 'o *Capraro* rievocato dallo stesso Eduardo; il cognome ricorda quello di Giuseppe Barracano, anche lui camorrista-giustiziere che, come il protagonista della commedia, emigrò negli Stati Uniti; il riferimento a Scafati e la passione per i cani fanno pensare infine al mitico Vittorio Nappi, a cui Sales (2006, pp. 115–134) consacra un intero capitolo.

Dal punto di vista della costruzione drammaturgica, va notato prima di tutto che Barracano è un forte, anzi «il primo personaggio maschile veramente carismatico tra quelli creati da Eduardo», come afferma Quarenghi in De Filippo (2007, p. 794)¹⁴. Si pensi alla disquisizione sul significato dell'espressione «'a femmena mia», alla perentorietà con cui pronuncia una frase come «l'ommo songh'io» o alla tendenza a classificare l'umanità per categorie rigide («gente in buona fede e gente carogna», come si ricorderà), una caratteristica del personaggio che Barsotti (1991, p. 7) mette in relazione con il don Mariano de *Il giorno della civetta* di Sciascia.

¹⁴ Un'osservazione simile si legge in BARSOTTI (1988, p. 411). Anche MIGNONE (1974, pp. 237–238) parla di un personaggio eduardiano diverso da tutti gli altri. GIAMMATTEI E. (1983), *Eduardo De Filippo*, La Nuova Italia, Firenze, p. 88. Antonio Barracano e Geronta Sebezio de *Il contratto* (1967) sono forse gli eroi più «attivi» fra quelli interpretati da Eduardo, ma anche i più negativi, «nel senso che mostrano al rovescio il tema morale caro all'autore». Anche Sebezio, come Barracano, è stato vittima di un'ingiustizia che ha lasciato un'impronta profonda e anche lui è un eroe della dissimulazione. DI FRANCO (1975), ancora, mette in relazione i due personaggi, accomunati anche da un certo pessimismo di fondo, da ricondurre al «terzo periodo» della produzione di Eduardo.

Vi è poi la questione del rapporto tra padri e figli. Seguendo ancora De Blasi in De Filippo (2007, p. 942), è sicuramente «un mondo senza padri» quello in cui Barracano esercita la propria paternità simbolica. Dopo la “sentenza” a lui favorevole, 'O Cuozzo grida: «Don Antonio è 'o pate nuosto. È 'o pate 'e tutte quante! È 'o pate 'e Napule!» (p. 856). Come scrive Barsotti (1991, pp. 10–11): «Il Sindaco ha cercato di supplire alla *paternità mancante* di un popolo incapace di difendersi dalla “gente carogna”, sostituendo alla latitanza delle Istituzioni la protezione arcaica dei clan familiari; agli orfani dello Stato ha offerto come alternativa la regressione nella tribù, nella tribù del Rione Sanità di cui egli è capo e stregone». Barracano, anche quando è propenso a raccontare episodi della sua biografia, fa solo un brevissimo accenno alla figura paterna. Siamo peraltro dinanzi a una sorta di costante del teatro eduardiano, l'assenza dei padri, da mettere in relazione, in questo caso, anche con l'immagine di un'organizzazione essenzialmente matricentrica del sottoproletariato cittadino che ci restituisce, tradizionalmente, la ricerca antropologica¹⁵.

Non è dunque un caso che a far oscillare le certezze del Barracano giustiziere sarà proprio il profilarsi del tabù del parricidio. Riguardo a Rafiluccio don Antonio si sente doppiamente coinvolto, come padre e come figlio. Allo stesso tempo, è qui particolarmente evidente una visione pessimistica del mondo popolare napoletano, dominato come si è detto dall'ignoranza, una visione che in fin dei conti avalla il corollario della vulgata della guapparia, nel senso di una paternità-maternità (il «mammasantissima») invocata da un popolo indifeso, privo di risorse intellettuali, e quindi senza scelta.

Detto ciò, il Sindaco non smette comunque di incarnare un «ossimoro vivente». Si tratta di un personaggio che ha anzi proprio nell'ambiguità il suo punto di forza. Intanto, nella sua ossessione di giustizia impossibile da perseguire, è in realtà un visionario che finisce per non vedere nulla, come spiega ancora Barsotti (1991, p. 8). Nemmeno la contrapposizione con il medico Fabio Della Ragione, apparentemente dicotomica, programmatica, risolve l'«equivoca ambivalenza del personaggio» Barracano, ma sembra anzi duplicarla. Su Della Ragione, lo stesso Eduardo, in Guerrieri (1990, p. 49), dice: «Bellissimo personaggio. È una nuova generazione, è un'altra ideologia. È il discepolo che non ne può più dei

¹⁵ Cfr. soprattutto PARSONS A. (1962), *Autorità matriarcale e autorità patriarcale nella famiglia napoletana*, “Quaderni di sociologia”, XI, 4, pp. 416–452; BELMONTE T. (1997), *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, Meltemi, Roma; GODDARD V. (1996), *Gender, Family and Work in Naples*, Berg, Oxford; GRIBAUDI G. (1999), *Donne, uomini, famiglie. Napoli nel Novecento*, L'Anchoredel Mediterraneo, Napoli. Cfr. inoltre l'utile sintesi in BROCCOLINI A. (2010), *La città delle donne: esclusione, flânerie e diversità*, in: P. Barberi (a cura di), *È successo qualcosa alla città. Manuale di antropologia urbana*, Donzelli, Roma, pp. 185–186.

metodi del maestro che ha adorato, e decide di cambiare. Basta, non ne può più, e decide di dire la verità». Ho già accennato alla sostanziale complementarità dei due personaggi, i quali non a caso hanno potuto lavorare gomito a gomito per oltre trent'anni. Il discorso conclusivo di Fabio, riecheggiando quella guerra a cui aveva fatto riferimento più di una volta don Antonio, fa apparire sotto una luce sinistra la stessa presa di coscienza da cui scaturisce quel gesto sorprendente.

Nonostante l'ispirazione reale del protagonista – ma, come si è detto, certo non immune dalla componente immaginaria –, sarebbe un'ingenuità considerare la commedia di Eduardo come un'opera realistica. È ancora l'autore, cit. in Lori (1972, p. 143), a sottolineare la natura simbolica del suo testo e del personaggio di Barracano: «[*Il Sindaco*] è una commedia simbolica, non realistica: parte da un personaggio vivo, vero, che affonda le proprie radici nella realtà, ma poi si sgancia da essa, si divinizza, si sublimizza, per dare una precisa indicazione alla giustizia». L'elemento immaginifico è assai presente nella commedia, ed esso sembra parzialmente in accordo con un teatro didattico, fatto di personaggi portatori di visioni del mondo e di istanze culturali piuttosto che di una resa dell'ambiente secondo i canoni del realismo¹⁶. Vi è inoltre una volontà di distanziamento, come di raffreddamento, nella rappresentazione degli eventi: tutti i fatti importanti (il ferimento mortale di Barracano, la sua stessa morte) avvengono fuori scena. E anche l'ambientazione dell'azione, che si svolge quasi interamente nella casa di campagna, in provincia, lontano dunque dal territorio di giurisdizione del Sindaco, suggeriscono questa ricerca di una giusta distanza, anche per rifuggire i luoghi comuni.

Altrettanto ingenuo sarebbe proporre un'ipotesi di identificazione tra l'attore/autore e il personaggio¹⁷, ma è pur vero che il Sindaco prende corpo e si sostanzia grazie alla recitazione del grande attore Eduardo. Sia in occasione del debutto nel 1960 sia in corrispondenza con la ripresa della commedia nel 1973,

¹⁶ Nella direzione della ricerca di un'atmosfera di sospensione quasi magica, e dunque tutt'altro che realistica, va, credo, anche la scelta della musica di *Petrushka* di Stravinskij nella registrazione Rai del 1964.

¹⁷ Ma cfr. quanto afferma DI FRANCO (1975), p. 193: «Sembra che Eduardo in questa commedia si sia sdoppiato ed abbia presentato i due lati opposti della sua complessa personalità». Secondo Paola Quarenghi, nonostante la congiuntura biografica molto difficile, la commedia «non ha niente di intimistico e privato, ma è invece proiettata su tematiche di impegno sociale e civile, sia pure sublimata, come ricorda lo stesso Eduardo». Eppure esistono degli elementi, messi in evidenza da Quarenghi in DE FILIPPO (2007), p. 799, che possono far pensare all'influenza delle esperienze biografiche in quello che è il primo lavoro di impianto compiutamente drammatico di De Filippo: il rapporto tenero con la figlia, la cicatrice della moglie di Barracano (segno, forse, del tumore che di lì a poco porterà alla morte la moglie del drammaturgo), e lo stesso personaggio di Barracano, costretto dalla vita a farsi "attore".

i recensori esaltano la tecnica di De Filippo, l'unico – secondo taluni – capace di dar vita al personaggio di Barracano¹⁸. Con il Sindaco, peraltro uno dei ruoli preferiti da Eduardo, si va verso «un tipo di drammaturgia che pare forzare a tratti i limiti tradizionalmente assegnati alla parola teatrale, rarefacendo e in qualche caso annullando il dialogo», con lunghi silenzi e una comunicazione fatta soprattutto di gesti e sguardi. Si tratta, secondo Quarenghi in De Filippo (2007, pp. 495–497), di «una ritualità che ha ben poco di quotidiano e realistico» e ben si addice a un personaggio che non può dire molto di sé e che presenta in fondo due facce, e due registri, quello verbale e gestuale, talvolta usati in modo asincrono e discordante. Oggi possiamo apprezzare questa tecnica grazie alle registrazioni televisive realizzate per la Rai.

D'altro canto, Eduardo ha sempre difeso il suo Barracano, personaggio evidentemente a lui caro, anche da possibili accostamenti alla mafia o alla camorra. Proprio nella breve presentazione della commedia che precede la trasmissione Rai del 1964, l'autore rivendica il simbolismo dell'opera, contro un possibile appiattimento della vicenda di Barracano a una “semplice” storia di mafia o camorra: «Si parla di camorra, si parla di mafia, si parla di assassini. Antonio Barracano stesso è un assassino. Ma la mafia, la camorra in questa commedia non c'entra niente, è un pretesto solamente per elevare questo personaggio a simbolo. Quando Antonio Barracano muore nel terzo atto, muore un simbolo. E a me sembra che in questa epoca di corruzione [...] questa commedia parli abbastanza chiaro».

In occasione della messa in scena del 1973, il confronto quasi inevitabile con *Il padrino* (rispetto al quale De Filippo rivendica peraltro l'antecedenza cronologica del *Sindaco*) non è gradito all'autore, che rifiuta ancora una volta qualsiasi assimilazione della vicenda di Barracano agli ambienti della malavita organizzata e alle rappresentazioni canoniche. A questo proposito è interessante

¹⁸ Nel 1962 il critico Ferdinando Palmieri parla della recitazione di Eduardo come di «un impressionante “non recitare”», e aggiunge: «Frase che sembrano troncarsi sbadatamente e che vengono riprese come un improvviso suggerimento della memoria; parole semplicissime che un tono umilmente discorsivo carica di significati; insistenze che sembrano non controllate; e tutto par che nasca lì per lì (invece tutto è costruito, una costruzione invisibile però)», «Il Tempo», 12 gennaio 1962, cit. in BARSOTTI (1991), p. 14. Così invece TIAN R. (1973), *Eduardo sindaco del rione Sanità*, “Il Messaggero”, 8 febbraio. In occasione dell'allestimento del 1973, al Teatro Eliseo di Roma: Eduardo riesce «a ottenere tutto l'immaginabile con una contrazione del viso, una smorfia, un borbottio, una risata spezzata, il lampo che riesce ad accendere in uno sguardo che era stato opaco fino a un secondo prima, il contrasto straordinariamente eloquente fra l'energia che sprigiona da questi minimi segni e la quasi immobilità a cui è assoggettata la figura». Anche GARBOLI C. (1973), *Il grande attore*, “Il Mondo”, 12 aprile, dedica una pagina eccezionale alla grande arte attoriale di Eduardo.

ricordare anche un episodio, raccontato dallo stesso Eduardo in Guerrieri (1976), quello della richiesta dei diritti da parte dell'attore Anthony Quinn: «Tony Quinn me lo chiese. E voleva cambiare. Farne un boss della mafia. Ma quello è un'altra cosa! È un giustiziere. È completamente diverso. Quello del Padrino è un personaggio... al centro di una ragnatela grigia. Che è la mafia. Ma qual è, dove sta la sua morale? L'unica cosa che non vuole fare è entrare nel giro della droga, e allora l'ammazzano. Mentre il mio, don Antonio, se la piglia con la magistratura! Eh già! Dice: la legge è fatta bene, sono gli uomini che si mangiano fra di loro! Dice quel che sta succedendo: la corruzione! Quel che succede adesso»¹⁹.

Per Eduardo, la commedia ha un valore positivo, di speranza nell'uomo. Alla domanda «Qual è il significato più profondo del suo dramma *Il sindaco del Rione Sanità*, e in quale categoria lo classifica?», l'attore risponde:

Come in tutte le mie commedie, vi sono parecchi significati a diversi livelli; quello più profondo mi sembra sia questo: non bastano le leggi a fare giustizia, ci vuole la buona fede, e questa buona fede sarà assente fino a che l'uomo avrà una concezione della vita puramente egoistica e materialistica; finché, cioè, per raggiungere potenza e benessere personali l'uomo si servirà delle armi della corruzione, dell'inganno, della slealtà. [...] [*Il sindaco del Rione Sanità*] mi sembra che sia un'opera che, al di là della valutazione artistica, al di là di problemi stilistici e di forma, porta all'uomo un messaggio di speranza nel suo destino e un invito a superare i piccoli, meschini egoismi, così da potere realizzare tra uomini vivi quello che l'umanità ha sempre idealmente realizzato tra uomini morti, creando le migliaia di teorie religiose che in fondo hanno tutte la stessa base, la convivenza con amore.²⁰

¹⁹ L'aneddoto è rievocato anche nell'introduzione "d'autore" alla messa in scena della commedia per la Rai, nel 1964. Quinn reciterà poi, molti anni dopo, nel 1996, in un film ispirato alla commedia eduardiana: *Il sindaco*, diretto Ugo Fabrizio Giordani. Al di là della riuscita del film, l'ambientazione negli Stati Uniti contribuisce ad assimilare il personaggio del Barracano cinematografico allo stereotipo del boss italoamericano, e alla sua incarnazione più celebre, il Vito Corleone di Puzo-Coppola. Nel 1987 vi era stata anche la messa in scena "siciliana" di Antonio Calenda con l'attore Turi Ferro, in cui Barracano, secondo alcuni critici, assume le sembianze dell'«uomo d'onore»: cfr. BARSOTTI (1988), p. 414, nota 6 e BISICCHIA (2011), p. 75. La commedia sarà poi ripresa più recentemente, nel 2008, dal regista Aldo Terlizzi e dall'attore Carlo Giuffré, che dà vita a un Barracano dai toni melodrammatici, più vicini a quelli assunti, piuttosto che dal sindaco, da «colui che si rivolge al sindaco per ottenere giustizia, ovvero, nella fattispecie, protezione»: cfr. Franco Cordelli cit. in BISICCHIA (2011), p. 77.

²⁰ Minuta dattiloscritta s.d. [ma successiva al novembre 1970] e senza indicazione dell'intervistatore, Gabinetto Vieusseux, cit. da Quarenghi in DE FILIPPO (2007), p. 792, nota 2. Possiamo citare un'altra dichiarazione dell'autore, contenuta in Quarantotti DE FILIPPO (1986), pp. 172–174: «Secondo me il popolo, per diventare migliore, ha solo bisogno di liberarsi della sua fame secolare, della sua ignoranza secolare e del secolare cattivo esempio datogli dalla nobiltà pri-

In un'intervista rilasciata allo scrittore Michele Prisco nel 1979, De Filippo, pur sottolineando che Barracano non è un «personaggio positivo», definizione che invece si attaglierebbe a quello di Fabio Della Ragione, non è però neppure un guappo, ma «rappresenta bene un momento di crisi e di confusione qual è quello che attraversa la nostra società». La rivolta finale del medico, in tal senso, testimonierebbe per Bisicchia (2011, p. 74) che l'autore «malgrado tutto» nutre ancora fiducia nell'uomo, «anche se devono passare anni, forse secoli, per vederlo più raddrizzato questo nostro mondo».

Al di là di queste indicazioni dell'autore – di cui tenere senz'altro conto, anche se con la dovuta cautela – in conclusione insisterei ancora una volta sull'ambiguità come la cifra più qualificante della commedia di Eduardo²¹. Non mi sembra allora azzardato dire che una categoria intrinsecamente ambigua come quella di guapparia concorra a creare la complessità del testo, in maniera non esplicita e ancora una volta “dissimulata” – e senza che lo stesso autore ne riconosca fino in fondo la presenza. Il drammaturgo accoglie alcuni dei luoghi comuni della guapparia e sfrutta fino in fondo l'ambivalenza della stessa figura del guappo, che intreccia il piano della costruzione drammaturgica e quello della rappresentazione sociale con una prevaricazione, però, dell'elemento visionario, immaginifico, simbolico. Da questo punto di vista, il *Sindaco* partecipa certo della tradizione della guapparia, essendo una delle tante immagini che concorrono a formare questa nebulosa, ma al contempo sfrutta il mito del guappo giustiziere per farlo agire come elemento costitutivo della materia drammatica, come ulteriore condizione di complessità del suo testo. È anche per questo che alcuni interpreti, Antonucci (1981, pp. 127–128), hanno letto l'ambiguità del finale della commedia come «ambiguità ideologica». Se è comunque vero, come dice De Blasi in De Filippo (2007, pp. 946, 949), che la commedia di Eduardo può essere descritta nei termini di un «apologo» e che in ogni caso questo «non va confuso con una semplice storia di cronaca nera, né tanto meno di malavita», nondimeno

ma e dalla borghesia poi. Se quest'ultima prende coscienza dei propri privilegi e del cattivo uso che ne ha fatto, ciò non può che andare a vantaggio del popolo, oltre che della borghesia stessa, la quale non è un “mondo grigio” ma un mondo che ha dato impulsi notevoli al progresso dell'umanità... La giustizia è sempre incoerente e ingiusta. Insomma il mio sogno di un mondo migliore è come un pallone in cui, anno per anno, si sono andati ad infilare spilli in quantità, sgonfiandolo sempre di più...». Ancora sul versante biografico, sappiamo dell'impegno di Eduardo profuso soprattutto negli ultimi anni della sua vita per aiutare i giovani delle classi più disagiate a sottrarsi a un destino di malavita e carcere: cfr. GIAMMUSSO M. (2009), *Vita di Eduardo*, Minimum Fax, Roma, pp. 453–454, 464.

²¹ L'ambiguità come elemento caratterizzante delle commedie eduardiane, particolarmente dei finali, è ben messa in evidenza da BARSOTTI A. (1991), pp. 5–7. È un elemento che non sembrava cogliere, invece, l'analisi di CODIGNOLA L. (1969), *Il teatro di Eduardo*, in: id., *Teatro della guerra fredda e altre cose*, Argàlia, Urbino.

la «volontà di tenersi lontano da una certa rappresentazione di maniera per restituire un ambiente sociale complesso» passa anche, ambigualmente, attraverso l'uso di quegli stessi stereotipi che mostra di rifuggire.

In tal senso, il confronto tra il guappo dissimulante e dissimulato di Eduardo e i guappi di cartone necessariamente fin troppo espliciti di Viviani, si può far passare anche attraverso il diverso uso che i due autori fanno del repertorio di immagini a cui attingono. Se nel caso di Viviani la dissacrazione del mito del guappo è evidente, in Eduardo il fascino ambiguo esercitato da questa figura si colora di toni simbolici, rimanendo pericolosamente in bilico. In entrambi avviene senz'altro ciò che invece non succede nel Ferdinando Russo “poeta laureato” della camorra: il superamento, l'attraversamento dello stereotipo per riplasmarlo, per farne qualcosa d'altro.

SUMMARY

IL SINDACO DEL RIONE SANITÀ - BETWEEN MYTHOLOGY GUAPPO AND DRAMATIC CONSTRUCTION

The article proposes an analysis of one of the main plays written by Eduardo De Filippo, *Il sindaco del rione Sanità*, considered here in a wide context: the literary and artistic representation of Neapolitan criminality. Understood by a part of the critics and later by sociological studies focused on the camorra as the "personification of the myth" of the *guappo*, often in opposition to the parodistic and disenchanting version of the character offered by Raffaele Viviani, Eduardo's *Sindaco* actually maintains with this *topos* an extensively ambiguous connection. In this essay, using the proper methods of textual analysis in a dialogue with some contributions taken from historiography and sociology, it will be shown how some elements taken from this representative tradition, along with others of an autobiographical nature, are shaped by the author in a dramaturgical architecture with a strong symbolic value, turning out to be a transfiguration of the stereotype itself, always fruitfully “on the borders” between myth and symbol.

KEYWORDS: Eduardo De Filippo; Theatre; Dramaturgy; Camorra; Guappo.

STRESZCZENIE

IL SINDACO DEL RIONE SANITÀ - MIT WŁOSKIEGO GUAPPO

Artykuł poświęcony jest analizie postaci Antonio Barracano, czyli głównemu bohaterowi sztuki Eduardo De Filippo pt. *Il sindaco del rione Sanità*. Do pewnego stopnia zdaje się on być uosobieniem romantycznego mitu kamorysty, członka organizacji mafijnej wywodzącej się z regionu Kampania, tzw. *guappo*. *Guappo* to człowiek cieszący się wielkim szacunkiem w swoim środowisku, ograniczającego się najczęściej do własnej dzielnicy, gdzie sam wymierza sprawiedliwość za krzywdy innych ludzi, aby nie doprowadzić do eskalacji przemocy ze strony rodziny pokrzywdzonego. W drugiej części eseju przedstawione zostały opinie włoskich krytyków, które obrazują społeczny i artystyczny odbiór analizowanego dzieła.

Tłumaczenie: Katarzyna Jachimowicz

SŁOWA KLUCZOWE: Eduardo De Filippo; Teatr; Sztuka dramatyczna; Camorra; Guappo.

BIBLIOGRAFIA:

1. ANTONUCCI G. (1981), *Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze.
2. *Archivio Eduardo De Filippo. Ritagli di stampa* (2000), Associazione Voluptaria, Napoli.
3. BARSOTTI A. (1988), *Eduardo drammaturgo. Tra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma.
4. BARSOTTI A. (1991), *Nota storico-critica a Il sindaco del rione Sanità*, in E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino, vol. III, pp. 5-16.
5. BELMONTE T. (1997), *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, Meltemi, Roma (ed. or. *The Broken Fountain*, second expanded edition, Columbia University Press, New York 1989).
6. BISICCHIA A. (1982), *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Mursia, Milano.
7. BISICCHIA A. (2011), *Teatro e mafia 1861-2011*, Editrice San Raffaele, Milano.
8. BROCCOLINI A. (2010), *La città delle donne: esclusione, flânerie e diversità*, in P. Barberi (a cura di), *È successo qualcosa alla città. Manuale di antropologia urbana*, Donzelli, Roma, pp. 151-186.
9. CASCONE A. (2009), *La suggestione cent'anni prima del sistema: due istantanee in bianco e nero sulla camorra*, in P. Bianchi, P. Sabbatino (a cura di), *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 165-172.

10. CODIGNOLA L. (1969), *Il teatro di Eduardo*, in Id., *Teatro della guerra fredda e altre cose*, Argàlia, Urbino, pp. 39-52 (1a ed. Prefazione a E. De Filippo, *Il sindaco del rione Sanità*, Einaudi, Torino 1961, pp. 9-21).
11. DE FILIPPO E. (2007), *Il sindaco del rione Sanità*, in Id., *Teatro*, a cura di P. Quarenghi e N. De Blasio, Mondadori, Milano, vol. 3, *Cantata dei giorni dispari*, tomo II, pp. 821-913.
12. DE MATTEIS S. (1991), *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Il Mulino, Bologna.
13. DE MATTEIS S. (2012), *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma.
14. DI FRANCO F. (1975), *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Roma-Bari.
15. DI FRANCO F. (1978), *Eduardo*, Gremese, Roma.
16. FILOSA C. (1978), *Eduardo De Filippo poeta comico del «tragico quotidiano». Saggio su napoletanità e decadentismo nel teatro di Eduardo De Filippo*, La nuova cultura editrice, Napoli.
17. GARBOLI C. (1973), *Il grande attore*, in “Il Mondo”, 12 aprile 1973.
18. GIAMMATTEI E. (1983), *Eduardo De Filippo*, La Nuova Italia, Firenze.
19. GIAMMUSSO M. (2009), *Vita di Eduardo*, Minimum Fax, Roma (1a ed. Mondadori, Milano 1993).
20. GODDARD V. (1996), *Gender, Family and Work in Naples*, Berg, Oxford.
21. GRIBAUDI G. (1999), *Donne, uomini, famiglie. Napoli nel Novecento*, L’Ancora del Mediterraneo, Napoli.
22. GUERRIERI G. (1976), *Passione civile di Eduardo*, in “Il Giorno”, 23 aprile 1976.
23. GUERRIERI G. (1990), *Dialoghi con Eduardo durante le pause (maggio 1978)*, in Id., *Pagine di teatro*, in “Teatro e storia”, anno V, n. 1, 1990, pp. 41-50.
24. LAVANDIER Y. (2001), *L’ABC della drammaturgia*, Dino Audino editore, Roma, 2 voll. (ed. or. *La dramaturgie*, Le Clown et l’enfant, s.l. 1994-1997).
25. LORI S. (1972), *Eduardo intervistato*, in “Il Dramma”, anno XLVIII, n. 11-12, novembre-dicembre 1972, pp. 139-143.
26. MARMO M. (2011), *Il coltello e il mercato. La camorra prima e dopo l’Unità d’Italia*, L’Ancora del Mediterraneo, Napoli.
27. MELDOLESI C., TAVIANI F. (1991), *Teatro e spettacolo primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.
28. PARSONS A. (1962), *Autorità matriarcale e autorità patriarcale nella famiglia napoletana*, in “Quaderni di sociologia”, XI, 4, pp. 416-452.
29. PROSPERI G. (1973), *Paternalismo in crisi nel «sindaco» di Eduardo*, in “Il Tempo”, 8 febbraio 1973.
30. QUARENghi P. (1995), *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Edizioni Kappa, Roma.
31. RICCI P. (1989), *Le origini della camorra. 150 anni di malavita napoletana raccontati da Paolo Ricci*, prefazione di M. Valenzi, presentazione di A. Lamberti, Sintesi, Napoli (1a ed. *150 anni di malavita napoletana*, «Vie Nuove», 15-20, 1959).
32. ROTONDI A. (2012), *Eduardo De Filippo tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
33. SALES I. (2006), *Le strade della violenza. Malviventi e bande di camorra a Napoli*, con la collaborazione di M. Ravveduto, L’Ancora del Mediterraneo, Napoli.
34. TIAN R. (1973), *Eduardo sindaco del rione Sanità*, in “Il Messaggero”, 8 febbraio 1973.