

39° ANNO - N. 326 - NOVEMBRE 1963

Sped. in abb. post. 3° Gruppo LIRE 500

IL DRAMMA

MENSILE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



Centro culturale **la piccola commenda**

VIA PRIVATA REGGIO, 5 - MILANO - TEL. 545.200

Direttore artistico: Dolores Pizzoli

STAGIONE
1963-64

La Piccola Commenda ha ripreso la propria attività dal 10 novembre. La direzione intende proseguire per la via iniziata l'anno scorso col sottoporre all'attenzione del pubblico e della critica i testi inediti di tre o quattro autori nazionali ogni Stagione.

LA GABBIA tre atti di Mario Fratti. Regia di Bernardo Malacrida. Scenografia di Aligi Sassu.

POTERE DI STREGA dramma in tre atti di Vincenzo di Mattia (Premio Piccola Commenda scelta tra la rosa dei segnalati al Premio Rabdomanti 1963).

LE ZITELLE due tempi di Bruno Magnoni.

UN UOMO TRA I PIEDI di Giulio Cisco (ripresa).



Tra le manifestazioni culturali che «La Piccola Commenda» si propone, segnaliamo:

Leonardo Giustinian poeta e scrittore del Cinquecento: allestimento de "I contrasti", satira sull'amore ancillare.

Wolfgang Goethe Diego Valeri, traduttore del dramma "Ifigenia" di cui sarà rappresentato il terzo atto, terrà una conferenza sull'opera del poeta.

Carlo Porta (manifestazione in onore di C. P.).

Jean Anouilh rappresentazione dell'atto unico "L'orchestra" e conferenza del prof. Michel David.

Jean Cocteau conferenza sull'opera di questo grande autore francese appena scomparso e rappresentazione della sua scena "La voce umana".

DALL'ANTOLOGIA DI SPOON RIVER: scelta di testi e rappresentazione con maschere di Donato Sartori.



La Piccola Commenda chiuderà la propria seconda stagione teatrale con la consegna delle medaglie ai tre autori italiani inediti rappresentati e con la lettura da parte degli attori della compagnia di tre atti unici degli stessi autori.

Scenografie di Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Aligi Sassu, ecc.

■ L'esposizione di opere di Arte Figurativa verrà curata da Aligi Sassu.

è il caso di dire con Eduardo

quaranta ma non li dimostra

col nuovo anno **1964** IL DRAMMA

*ha quarant'anni
e potrà sembrare iperbole, ma sempre con lo stesso direttore*

Tale dichiarazione ci dispensa da ogni imbonimento: sappiamo di poter contare sull'amicizia e la simpatia dei vecchi abbonati che rinnovano l'associazione, come abbiamo molta fiducia nei nuovi perchè parliamo lo stesso linguaggio della loro giovane età. Un colloquio che abbiamo saputo rinnovare di generazione in generazione: non si tratta di segreto ma di una fondamentale chiarezza di vedute nei confronti della scena di prosa.

1964 anche quest'anno ai nuovi abbonati ed a coloro che rinnovano l'abbonamento con 4600 lire per l'Italia e 6500 per l'estero (un anno) diamo la possibilità di scegliere libri a metà prezzo o quasi, in modo che sul computo del prezzo di copertina dei libri stessi se fossero comperati dal libraio, si guadagna non soltanto l'abbonamento per intero, ma resta anche un buon margine di profitto.

AI TRE VOLUMI DI LUCIO RIDENTI EDITI DALLA OMNIA DI MILANO, VIA ARBE 85, SI AGGIUNGE QUEST'ANNO, DELLA STESSA EDITRICE, UN'OPERA UNICA NEL SUO GENERE: 4 VOLUMI DELLA «ENCICLOPEDIA DELL'UMORISMO» REALIZZATA DA GUASTA, FERRI, FINLANDIA, GRECO, GEC, MIRI.



CAVALCATA DELLE STAGIONI

di LUCIO RIDENTI

Moda e Costume nei primi sessanta anni del Secolo.

Volume di circa duecento pagine, in formato grande (29x21) su carta pesante, con numerose tavole a colori e riproduzioni a due colori ed in nero. Centinaia di fotografie, ritratti celebri, riproduzioni di quadri, affiches, disegni, curiosità di ogni periodo che il libro abbraccia.

Il volume costa 3000 lire, ma chi si abbona o riabbona a «Il Dramma» lo paga 4000. L'edizione di lusso, rilegata da amatore e con *ad personam*, richiede 2000 lire in più, anche per l'abbonato. L'edizione di lusso può realizzare agevolmente l'idea di un regalo, ed in tal caso rimettendo l'importo di 6000 lire, l'editore avverte il destinatario da chi proviene il dono.

IL PETRONIO

di LUCIO RIDENTI

ovvero il nuovo saper vivere, libro di costume e di eleganza maschile. La strenna più utile e divertente, un libro perfetto come regalo. Rilegato in seta verde, illustratissimo, costa 4000 lire, agli abbonati 2000. Terza edizione



RITRATTI PERDUTI

di LUCIO RIDENTI

Il volume ormai notissimo nel quale è raccolta la documentazione della vita e dei personaggi celebri della scena di prosa, nel periodo 1949-1959. Il volume costa 3000 lire; gli abbonati, lo pagano 1500.



ENCICLOPEDIA DELL'UMORISMO

Quattro volumi, ognuno di 400 pagg., con 920 illustrazioni, delle quali centinaia a colori. Di ogni autore, per ordine alfabetico, biografia, caricatura, pezzi famosi della loro produzione. Anche i caricaturisti si trovano in ordine cronologico, per quanto la Enciclopedia non sia una elencazione di essi, ma una vera e propria «Enciclopedia dell'Umorismo». I 4 voll. sono rilegati, con sovraccoperta colorata e custodia. Il prezzo di copertina è 28.000 lire, ma coloro che si abbonano a Il Dramma o rinnovano l'abbonamento pagano l'opera completa 20.000 lire. Chi desidera avere un'idea più precisa, prima di decidere questa scelta molto interessante quanto divertente, richiedi l'apposito opuscolo, che viene inviato gratis alla «Omnia Editrice - via Arbe 85 - Milano». Il teatro è largamente rappresentato con centinaia di autori celebri di tutto il mondo.



Il volume **ELEONORA DUSE** di Olga Signorelli è la più bella ed interessante monografia della grande attrice. La Signorelli conobbe, vide, ammirò la Duse vivente. In questo volume rievoca le tappe del suo itinerario artistico ed umano attraverso la documentazione singolare di scritti, lettere, fotografie in gran parte inedite o pubblicate per la prima volta. Volume di grande formato, rilegato, con centinaia di illustrazioni in nero ed a colori con sopraccoperta.

La «Silvana» Editrice d'Arte di Milano, via Bergognone, 9 ha concesso ai nostri abbonati di ricevere il volume per 3600 lire invece di seimila prezzo di copertina.

Inoltre, la stessa Editrice Silvana, per i propri magnifici volumi d'arte, pratica ai nostri abbonati sconti eccezionali. **CORREGGIO**: 7.200 lire invece di dodicimila; **VITALE DA BOLOGNA**: 8.400 lire, invece di quattordicimila; **ORI E ARGENTI**: 7.200 lire, invece di dodicimila; **TESORI DEI MEDICI**: 7.200 lire, invece di dodicimila.

Della stessa Editrice, la Collana «Arte per tutti» i cui volumi costano cinquecento lire, vengono ceduti ai nostri abbonati per 300 lire l'uno. Ecco l'elenco:

PITTURE DELLE TOMBE E DEI TEMPLI D'EGITTO * **MINIATURE PERSIANE DELL'IRAN** * **PITTURE ROMANICHE DELLA SPAGNA** * **ANTICHE ICONE RUSSE** * **AFFRESCI MEDIOEVALI IN JUGOSLAVIA** * **DIPINTI PRECOLOMBIANI IN MESSICO** * **DIPINTI DELLE GROTTI DI AJANTA**.

Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana **ERI**

La collana «La Spiga» offre un panorama il più possibile completo della evoluzione del teatro di ogni Paese e di ogni tempo nei suoi momenti più significativi. Ogni volume, integrato da opportuni commenti, è presentato in edizione di lusso con numerose tavole fuori testo. Splendidi volumi rilegati.

- 1 - **TEATRO TEDESCO DELL'ETÀ ROMANTICA** — Presentazione di Bonaventura Tecchi, L. 7.500; ai nostri abbonati L. 5.625.
- 2 - **FIABE TEATRALI** — Presentazione di Diego Valeri, L. 10.000; ai nostri abbonati L. 7.500.
- 3 - **TEATRO DI CARLO GOLDONI** — Presentazione di E. Ferdinando Palmieri, L. 10.000; ai nostri abbonati L. 7.500.
- 4 - **TEATRO DI PIETRO METASTASIO** — Presentazione di Riccardo Bacchelli, L. 10.000; ai nostri abbonati L. 7.500.



I volumi indicati con la freccia sono i soli disponibili; gli altri sono esauriti.

COLLANA «CLASSE UNICA» — Sono volumetti di estremo interesse e raggruppano la storia del teatro:

vol. n. 100 - Nicola Terzaghi: **IL TEATRO ANTICO** — Tratta del teatro greco e romano ed offre un vivo quadro della civiltà antica.

vol. n. 123 - Agostino Lombardo: **MEDIOEVO E RINASCIMENTO** — Dalla sacra rappresentazione ai «misteri ciclici», dalla commedia umanistica alla tragedia classica fino al Rinascimento inglese, in cui spicca la grande personalità di Shakespeare.

vol. n. 131 - Mario Apollonio: **IL SEICENTO E IL SETTECENTO** — Due grandi secoli per la storia del teatro europeo, da Lope De Vega a Racine, Corneille, Molière e fino a Goldoni e Alfieri.

I primi due volumetti costano a prezzo di copertina 400 lire; ai nostri abbonati L. 300 — il terzo volumetto (Apollonio) costa 600 lire, ai nostri abbonati 450 lire.

della Carlo Bestetti, edizioni d'Arte, di Roma, via della Croce, 77

EDIZIONI D'ARTE BESTETTI



LA VITA MEDIOEVALE ITALIANA NELLA MINIATURA - Testo di Gioacchino Volpe, Adalberto Pazzini, Andrea della Corte, Luigi Volpicelli - Pag. 180 con 90 tavole f.t. in nero e 40 a sei colori - Rilegatura in similpelle con iscrizioni in oro e custodia in (27x37) L. 15.000
ai nostri abbonati L. 7.500

ITALIA - Nel paesaggio, nella vita, nell'arte - Testo di Guido Piovene - 400 illustrazioni in nero ed a colori. Edizione italiana, edizione inglese, edizione francese. Rilegatura in tutta tela - (23x31) L. 7.000
Edizione ridotta con testi in quattro lingue L. 3.500
ai nostri abbonati L. 3.500 la prima - L. 1.750 la seconda

VILLE VENETE - Viaggio nel retroterra veneto alla ricerca del patrimonio artistico costituito dalle ville in tutta la varietà dei loro stili e nella magnificenza dei tesori in esse contenuti - Testo di Giuseppe Mazzotti - Oltre 700 illustrazioni in bianco e nero - 36 tavole fuori testo a colori - (23x31) L. 16.000
ai nostri abbonati L. 8.000

ARTE POPOLARE ITALIANA - di Paolo Toschi - Pag. 484 con oltre 700 illustrazioni e 100 tavole f.t. a colori. Rilegatura in tutta tela (24x31) L. 15.000
ai nostri abbonati L. 7.500

CATTEDRALI DI PUGLIA - di Alfredo Petrucci - Pag. 350 con 500 illustrazioni - Rilegato in tutta tela con iscrizioni in oro - (24x31) L. 12.000
ai nostri abbonati L. 6.000

ABBIGLIAMENTO E COSTUME NELLA PITTURA ITALIANA - (Primo volume sec. XV e XVI - Secondo volume sec. XVII e XVIII), a cura di Ferruccio Cappi Bentivegna - Ogni volume, con 500 pagine di illustrazioni in bianco e nero e 32 tavole a colori (24x31) L. 15.000
ai nostri abbonati L. 7.500

I due volumi in custodia L. 30.000
ai nostri abbonati L. 15.000



UNA SPLENDIDA
COLLANA DELLA **ILTE**

**CASANOVA A VENEZIA
DOPO IL PRIMO ESILIO**

di *Gino Damerini*

Prefazione di *J. Rives Childs*

Volume di 488 pagine con 86 illustrazioni litografiche originali a colori - pregevole rilegatura da amatore con fregi in oro e custodia rigida sovrastampata - formato 14,5 x 22. L. 7.500 - per gli abbonati L. 4.500.

TOSCANINI VISTO DA UN CRITICO

di *Andrea della Corte*

Una esauriente biografia critica del più grande direttore di orchestra di ogni tempo corredata da una ricca bibliografia e copiosi indici delle persone nominate - In appendice l'elenco completo dei dischi incisi dal Maestro.

Volume d'arte di circa 500 pagine con oltre 500 illustrazioni ed autografi in gran parte inediti - formato 14,5x22 - carta uso mano finissima - rilegatura da amatore con fregi in oro sul dorso - custodia rigida sovrastampata. L. 3.500 - per gli abbonati L. 2.100.

LETTERE D'AMORE

di *Camillo Cavour*

Prefazione di *Giovanni Visconti Venosta* - Presentazione e note di *Maria Avetta*

Volume di 400 pagine con 26 illustrazioni in nero fuori testo - legatura editoriale da amatore - custodia cartonata - formato 14,5 x 22. L. 3.500 - per gli abbonati L. 2.100.

CAVOUR E I BALCANI

di *Angelo Tamborra*

Volume di 400 pagine con illustrazioni in nero fuori testo - legatura editoriale da amatore con fregi in oro sul dorso - custodia rigida sovrastampata - formato 14,4x22. L. 3.500 - per gli abbonati L. 2.100.

ALBERTO PASINI - G. B. QUADRONE

a cura di *Marziano Bernardi*

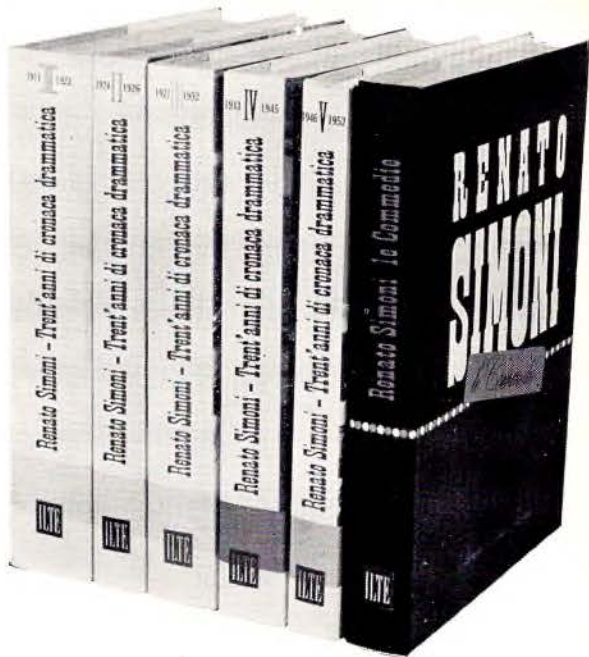
Con questa magistrale edizione, i due pittori hanno avuto un riconoscimento che, sbiaditosi col tempo, oggi rifugge di rinnovata gloria. Edizione numerata di pagine LX-110, in carta e cartoncino del formato di cm. 22 x 30 - rilegatura bodoniana con custodia. L. 5.000 - per gli abbonati L. 3.000.

OTTOCENTO PIEMONTESE

a cura di *Marziano Bernardi*

Per la limpida scrittura e la vivezza del tocco, oltre che per la serietà dell'analisi critica, «Ottocento piemontese» è il grande libro che ogni cultore d'arte subalpina da gran tempo attendeva. Volume di pagg. 350 e 60 tavole f.t., rilegato con custodia, formato cm. 22 x 28. L. 2.000 - per gli abbonati L. 1.200.

TEATRO



Renato Simoni

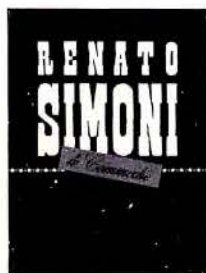
TRENT'ANNI DI CRONACA DRAMMATICA

Le famose critiche teatrali di Simoni che fanno testo per il periodo teatrale che va dal 1911 al 1952. Sono 5 volumi e costano 4.800 lire l'uno. Il primo volume è esaurito. L'abbonato paga 2.400 lire per volume e 9.600 per i quattro.



LA VEDOVA - CARLO GOZZI
TRAMONTO - CONGEDO
IL MATRIMONIO DI CASANOVA

Il volume costa 2.000 lire; per l'abbonato, 1.000.



LE COMMEDIE

I TRE VERCELLI

L'edizione di questo volume in una splendida veste tipografica, intende tributare un meritato omaggio ad una celebre Famiglia di Pittori Italiani e diffondere maggiormente la conoscenza delle loro opere, oltre che attraverso le mostre che vengono allestite in America, in Francia ed in Italia, anche mediante un documento grafico di larga diffusione.

Il volume di 156 pagine con 28 illustrazioni a colori e 45 in nero, è stampato in offset. L. 9.000 - per gli abbonati L. 5.400.



**la concessione è valida fino
al febbraio 1964.**

STORIA

ARTE



IBSEN



DUMAS figlio



MOLIÈRE



WILDE



SHAKESPEARE



STRINDBERG

TUTTE LE OPERE DI QUESTI GRANDI SCRITTORI

IBSEN Lire 5.000 - DUMAS figlio Lire 4.000

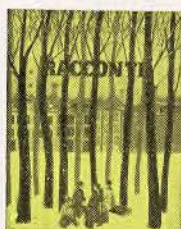
MOLIÈRE Lire 4.000 - OSCAR WILDE Lire 4.000

SHAKESPEARE degli italiani Lire 4.000 - AUGUST

STRINDBERG Lire 4.000

QUESTI SEI VOLUMI FANNO PARTE DELLA COLLANA « I CAPO-LAVORI ». LA RIDUZIONE DEL 50% È PER L'EDIZIONE COMUNE CARTONATA. CHI DESIDERA L'EDIZIONE DI LUSO AGGIUNGA DUEMILA LIRE DI RILEGATURA DA AMATORE (E L'AD PERSONAM, SE LO DESIDERA) PER CIASCUN VOLUME

DUE FAMOSI LIBRI PER RAGAZZI



LE AVVENTURE DI PINOCCHIO

di CARLO COLLODI

Volume di 230 pagine circa con 12 tavole fuori testo a colori stampate in offset - formato 22 x 28 - legatura cartonata. L. 2.000 - per gli abbonati L. 1.200.

RACCONTI

di HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Volume di 226 pagine circa con 8 tavole a colori fuori testo stampate in offset - 40 illustrazioni in nero - formato 25 x 34 - legatura cartonata. L. 1.500 - per gli abbonati L. 900.



TEATRO DI RAFFAELE VIVIANI

A cura di Lucio Ridenti - Prefazione di Eligio Possenti - Introduzione di Vito Pandolfi.

Sono 34 commedie divise in 2 volumi, rilegati in tela con sovracoperta a colori e scatola protettiva. I volumi sono inseparabili e costano 6.000 lire; l'abbonato paga 3.000.

TUTTI I LIBRI DI TEATRO DELL'EDITORE GAPPPELLI VIA FARINI, 6 - BOLOGNA

DOCUMENTI DI TEATRO

Collana diretta

da Paolo Grassi e Giorgio Guazzotti

- 1 Gigi Lunari: « L'Old Vic di Londra », 142 pagine, 27 illustrazioni L. 500
- 2 Gennaro Magliulo: « Eduardo De Filippo », 92 pagine, 29 illustrazioni » 500
- 3 Paolo Chiarini: « Il Teatro tedesco Espressionista », 144 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 4 Ettore Gaipa: « Giorgio Strehler », 168 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 5 Ghigo De Chiara: « Ettore Petrolini », 108 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 6 Andrea Camilleri: « I Teatri Stabili in Italia (1898-1918) », 132 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 7 Gigi Lunari: « Laurence Olivier », 124 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 8 Luigi Ferrante: « Rosso di San Secondo », 140 pagine, 18 illustrazioni » 500
- 9 Gian Renzo Morteo: « Il Teatro Popolare in Francia », 154 pagine, 20 illustrazioni » 500
- 10 Franco Cologni: « Ugo Betti », 168 pagine, 20 illustrazioni » 500
- 11 G. Romano-G. Richetti: « Teatro in Israele », 158 pagine, 23 illustrazioni » 500
- 12 Giuseppe Pardieri: « Ermete Zacconi », 158 pagine, 23 illustrazioni » 500
- 13 Gigi Lunari: « Il Movimento Drammatico Irlandese » (1899-1922) », 180 pagine, 20 illustrazioni, volume doppio » 650
- 14 Giorgio Pullini: « Marco Praga », 152 pagine, 20 illustrazioni » 500
- 15 Ettore Capriolo: « Il Group Theatre di New York (1931-1941) », 124 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 16 Giulio Trevisani: « Raffaele Viviani », 108 pagine, 20 illustrazioni » 500
- 17 Paolo Emilio Poesio: « Jean Louis Barrault », 164 pagine, 24 illustrazioni » 500
- 18 Ruggero Jacobbi: « Teatro in Brasile », 126 pagine, 17 illustrazioni » 500
- 19 Luigi Ferrante: « I Comici Goldoniani », 182 pagine, 28 illustrazioni, volume doppio » 650
- 20 Ferruccio Marotti: « Gordon Craig », 160 pagine, 24 illustraz. » 500
- 21 Giacomo Gambetti: « Vittorio Gassman », 150 pagine, 28 illustrazioni » 600
- 22 Gigi Lunari: « Henry Irving e il teatro inglese dell'800 », 120 pagine, 20 illustrazioni » 500
- 23 Franco Cologni: « Jacques Copeau », 176 pagine, 20 illustraz. » 600
- 24 Lamberto Trezzini: « Teatro in Polonia », 214 pagine, 24 illustrazioni, volume doppio » 700
- 25 Olga Signorelli: « Vita di Eleonora Duse », 212 pagine, 29 illustrazioni » 800
- 26 Guglielmo Chillemi: « Il dramma antico nella Grecia moderna », 150 pagine, 30 illustrazioni » 600
- 27 Giorgio Richetti: « Il Teatro Habimah (da Mosca a Tel-Aviv) », 120 pagine, 20 illustrazioni » 600

I prezzi di tutti i 27 volumi sono quelli di copertina; ai nostri abbonati sconto del 40%.

BIOGRAFIE

Celso Salvini

TOMMASO SALVINI

nella storia del teatro e nella vita del suo tempo - pagine 416 L. 1.500

ai nostri abbonati L. 750



TEATRO DI TUTTO IL MONDO

Ogni volume oltre a contenere un'opera recentemente apparsa sulle scene italiane è corredato di un saggio introduttivo. Numerose tavole fuori testo.

Alfio Berretta

I TURCHI SE LA GIOCANO A PRIMIERA

Prefazione di Carlo Terron. Note per la regia di Arnoldo Foà. L. 850

Giulio Bucciolini

TRE COMMEDIE TOSCANE

(La fiera dell'Impruneta, La baronessa schiccherona, La fine del mondo) Prefazione di Diego Fabbri. L. 1.200

Salvato Cappelli

IL DIAVOLO PETER

Prefazione di Carlo Terron. Note per la regia di Alessandro Fersen. L. 700

Alfred De Musset

LORENZACCIO

Traduzione di Raul Radice. Note per la regia di Luigi Squarzina L. 800

Alexandre Dumas

KEAN (Genio e sregolatezza)

Adattamento di Jean-Paul Sartre. Prefazione di Ermanno Contini. Note per la regia di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. L. 800

Massimo Dursi

BERTOLDO A CORTE

Prefazione di Francesco Bernardelli. Note per la regia di Gianfranco De Bosio. L. 800

Niccolò Machiavelli

LA MANDRAGOLA

Prefazione di Pietro Gobetti. Note per la regia di Luciano Lucignani. L. 700

Curzio Malaparte

ANCHE LE DONNE

HANNO PERSO LA GUERRA

Note per la regia di Guido Salvini. L. 700

Arthur Miller

UNO SGUARDO DAL PONTE

Versione italiana, prefazione e note per la regia di Gerardo Guerrieri. L. 800

Giuseppe Patroni Griffi

D'AMORE SI MUORE

Prefazione di Alberto Moravia. Note per la regia di Giorgio De Lullo. L. 1.000

Giuseppe Patroni Griffi

ANIMA NERA

Prefazione di Raffaele La Capria. Note per la regia di Giorgio De Lullo. L. 850

DRAMMATURGI ITALIANI DEL '900

Eligio Possenti **SEI COMMEDIE**

volume di pag. 370, rilegato L. 3.200, ai nostri abbonati L. 1.600.

Vittorio Calvino **TEATRO**

prefazione di Ghigo De Chiara - Volume di pag. 524, rilegato L. 3.800, ai nostri abbonati L. 1.900.

Carlo Terron **TEATRO**

prefazione di Giorgio Pullini - Volume di pag 682, rilegato L. 4.500, ai nostri abbonati L. 2.700.

Massimo Dursi **TEATRO**

prefazione di Giorgio Guazzotti - Volume di pag. 412, rilegato L. 3.800, ai nostri abbonati L. 2.280.

Ugo Betti **TEATRO COMPLETO**

Prefazione di Silvio D'Amico - Volume di pag. xxvi-1550, rilegato L. 8.000, ai nostri abbonati L. 4.800.

Ugo Betti **TEATRO POSTUMO**

Prefazione di Achille Fiocco - Volume di pag. 210, rilegato L. 1.500, ai nostri abbonati L. 900.

Gherardo **SEI COMMEDIE**

Gherardi

Prefazione di Silvio D'Amico, Introduzione di Giulio Pacuvio - Volume di pag. xxxv-698, rilegato, L. 2000, ai nostri abbonati L. 1.000.

Rosso

San Secondo

TEATRO (1911-1925)

A cura di Luigi Ferrante, Introduzione di Francesco Flora - Volume di pag. liv-702, rilegato. L. 6.000, ai nostri abbonati L. 3.600.

IL LAVORO TEATRALE

Collana di studi e documentazione a cura di Giorgio Guazzotti

Bertolt Brecht - Kurt Weill **L'OPERA DA TRE SOLDI**

Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano - Regia di Giorgio Strehler - Fotocronaca di Ugo Mulas - A cura di Giorgio Guazzotti - pagine 178, 150 illustrazioni L. 2.000, ai nostri abbonati L. 1.200.

Bertolt Brecht **SCHWEJK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE**

Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano - Regia di Giorgio Strehler - Fotocronaca di Mario e Ugo Mulas - A cura di Gigi Lunari e Raffaele Orlando - pagine 150, 194 illustrazioni L. 2.500 ai nostri abbonati L. 1.500.

Riccardo Rangoni

AFFOGARE

LE VECCHIE SIGNORE

Prefazione di Carlo Terron. Note per la regia di Sandro Bolchi. L. 1.000

Seneca

TIESTE

Versione italiana di Vittorio Gassman. Prefazione di Ettore Paratore. Note per la regia di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina. L. 500

Luigi Squarzina

TRE QUARTI DI LUNA

Note per la regia di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina. L. 800

Alfredo Testoni

IL CARDINALE LAMBERTINI

Prefazione di Giuseppe Pardieri. Note per la regia di Sandro Bolchi. L. 800

Cesare Giulio Viola

NORA SECONDA

Prefazione di Eligio Possenti. Note per la regia di Carlo Lari. L. 500

I prezzi di questi volumi sono quelli di copertina; ai nostri abbonati sconto del 50%.



Fate un vaglia di 4.600 lire e scrivete: «Sono un abituale lettore di **Il Dramma** ma desidero diventare abbonato: ve lo meritate, dopo quarant'anni che fate questa rivista di Arte Drammatica intelligente, bella, onesta».

■ Se siete all'estero fate un vaglia di 6.500 lire. L'abbonamento è sempre per un anno ed il nostro c/c postale ha il n. 2-56.

ILTE

INDUSTRIA LIBRARIA TIPOGRAFICA EDITRICE



SOC. P. AZ. - CAPITALE INTERAMENTE VERSATO L. 1 MILIARDO - SEDE E STABILIMENTI IN TORINO, CORSO BRAMANTE, 20 - TEL. 690.494 - 630.033 (10 LINEE) - TELEGR. EDILTE - TELEX: ILTE 21.220 TORINO - UFFICIO DI MILANO, 4 PIAZZA DEL LIBERTY TEL. 706.852-3-4 - UFFICIO DI ROMA, 4 VIA SISTINA - TEL. 462.634-5 - CONSO-CIATA "ILTE FRANCE IMPRIMEURS" S. A. - 7, RUE DU IV SEPTEMBRE, PARIS 2^e TÉL. RIC. 39.19 (LIGNES GROUPÉES) - TÉLEX: IMILTE 23.055 PARIS - AGENTE PER IL REGNO UNITO: R. M. COX LTD. - 216, HOMESDALE RD., BROMLEY, KENT - PHONE RAVENSBORNE 4902 & 6411 - TELEX: COXILTE BROMLEY 25892

**periodici
in nero
e a colori
calendari
manifesti
opuscoli
pubblicitari
blocchetti
schede
carbonati
etichette
volumi d'arte
e di edizione
figurine
locandine
moduli
tutti i lavori
commerciali**

La ILTE, che nel novembre di quest'anno ha compiuto dodici anni dalla sua costituzione, è tra le maggiori e più moderne industrie grafiche d'Europa ~ Gli stabilimenti Ilte, su una superficie di circa 72.000 mq, costituiscono un grande complesso grafico, con numerose macchine intertype, linotype e monotype; macchine piane e rotative; macchine in bianca e volta, per la stampa in tipo, offset e rotocalco ~ L'equipaggiamento complementare comprende — oltre le installazioni per i servizi generali, gli impianti di recupero solvente e di aria condizionata — i più razionali e moderni macchinari fotografici e di fotoincisione, anche elettronici, per la produzione di clichés, di lastre e di cilindri ~ La Ilte ha l'onore di servire una vasta clientela, nel campo editoriale e in quello della media e grande industria, per il mercato italiano e per i mercati francese ed inglese ~ L'eccellente qualità della produzione e la possibilità di realizzare qualsiasi tipo di stampato, il livello dei prezzi, la puntualità nelle consegne, la rapidità dei trasporti (14 autotreni di grande e media portata) ed un complesso di tecnici di alto valore, hanno contribuito e contribuiscono in modo decisivo al crescente successo di questa grande impresa ~ L'utilizzo giornaliero di aerei di linea, di telescriventi, di corrieri e di « fuorisacco » ferroviari, oltre che degli ordinari mezzi di corrispondenza, assicura la tempestiva trasmissione a grandi distanze di menabò, bozze, testi e notizie, per una compiuta e rapida lavorazione delle commesse di stampa ~ La Ilte produce stampati commerciali e d'arte: dal libro in brochure o rilegato, al pieghevole; dal periodico, al catalogo; dai calendari, ai cartelli pubblicitari, alle figurine, agli opuscoli e così via: in nero e a colori, in tipo, in offset e in rotocalco ~ Una grande legatoria, per brochures e cartonati, consente una confezione giornaliera di circa 50.000 volumi cartonati, di oltre 200.000 opuscoli fresati e masticati e di oltre 800.000 fascicoli e riviste, cuciti a punti metallici da 6 linee Sheridan, 2 linee Christensen e 1 linea Müller con 51 stazioni ~ La legatoria, oltre a numerose macchine di produzione ed ausiliarie, possiede altresì due moderni impianti di linee automatiche, per cartonati, e cioè lo Smyth e il gruppo automatico Dexter-Kolbus-Dexter-Crawley; nonché due rapidissimi gruppi Martini con raccoglitori Sheridan, per un totale di 40 stazioni.

circa 500.000 quintali di carta stampata nel 1962 in nero e a colori

TEATRO STABILE CITTÀ DI PALERMO

C/E. A DEL TEATRO MASSIMO - PIAZZA G. VERDI - PALERMO

Stagione Teatrale 1963-64

**L'UOMO, LA BESTIA
E LA VIRTU**

di Luigi Pirandello

DON GIOVANNI

di Molière
(nella riduzione di B. Brecht)

ZOO STORY

**LA MORTE
DI BESSIE SMITH**

di Edward Albee

UNA DONNA DI CASA

di Vitaliano Brancati

J. B.

di Mac Leish

NOSTRA DEA

di Massimo Bontempelli

**LA CAMBIALE
DI MATRIMONIO**

di Gioacchino Rossini

con la collaborazione dell'E. A. Orchestra
Sinfonica Siciliana

Direttore artistico
FRANCO PARENTI

Elenco artistico (per ordine alfabetico)

Maria Teresa Bax, Mino Bellei, Sebastiano Calabrò, Elvira Cortese, Geo Corsaro, Patrizia De Clara, Sandro Dori, Carlo Formigoni, Gianna Giachetti, Franco Morillo, Franco Parenti, Gualtieri Rizzi, Carmen Scarpitta, Lino Troisi.

Amministratore
GIOVANNI PALLAVICINO

Regie di

FRANCO PARENTI - BENNO BESSON - ECC.

Scene e costumi di

PHILIPPE PILLIOD - GIANNI POLIDORI
- GIOVANNINETTI - PIPPO SPINOCCIA

Musiche di

ANGELO MUSCO - SERGIO LIBEROVICI

DIRETTORE DI SCENA **ENRICO FIORENTINI**

SUGGERITORE **GIUSEPPE VALENTI**

■ ALLESTIMENTO SCENICO, SCENE, COSTRUZIONI E COSTUMI REALIZZATI A CURA DELL'E.A. TEATRO MASSIMO

Gli spettacoli avranno luogo al Teatro Vincenzo Bellini



In caso di necessità la Direzione del Teatro si riserva il diritto di apportare modifiche al programma, alla partecipazione degli artisti, alla successione dei turni e a quanto altro potrà ravvisare opportuno.



ENTE TEATRO DI SICILIA **STABILE DI CATANIA**

Teatro "A. Musco" - Via Umberto 312 - Telefono 247.861

Stagione Teatrale 1963-64

DAL TUO AL MIO

tre atti di Giovanni Verga

IL CITTADINO NOFRIO

tre atti di A. Russo Giusti

TROPPO SOLE

*tre atti di Enrico Ragusa
(novità)*

MARIANA PINEDA

*romanza popolare in tre stampe
di Federico Garcia Lorca*

IL GIUOCO DELLE PARTI

tre atti di Luigi Pirandello

IL RISCATTO

*tre atti di Vittorio Metz
(novità)*

IL GIORNO DELLA CIVETTA

*tre atti di L. Sciascia e G. Sbragia
(ripresa fuori abbonamento)*

Direttore artistico
MARIO GIUSTI

Elenco artistico (ordine alfabetico)

Michele Abruzzo - Corrado Annicelli - Romano Bernardi - Rosolino Bua - Vittoria Campagna - Giuseppe Caruso - Ida Carrara - Mario Carrara - Giovanni Cirino - Eugenio Colombo - Paolo Ferrara - Turi Ferro - Armando Francioli - Rosamaria Giambra - Emilio Giannino - Fernanda Lelio - Mario Lodolini - Giuseppe Lo Presti - Franca Manetti - Riccardo Mangano - Fioretta Mari - Tuccio Musumeci - Peppino Nicolosi - Ave Ninchi - Franca Parisi - Giovanna Pellizzi - Maria Tolu - Elio Zamuto - Elena Zareschi

Regie di

UMBERTO BENEDETTO - FLAMINIO BOLLINI - ACCURSIO DI LEO - GIUSEPPE DI MARTINO - MARIO LANDI

Scene e costumi di

FRANCESCO CONTRAFATTO - SEBASTIANO MILLUZZO - GINO MORICI - ONORATO - TITUS VOSSBERG

Musiche di

ANGELO MUSCO - DORA MUSUMECI

ENTE MANIFESTAZIONI TORINESI

*costituito fra il Comune, la Provincia, la Camera di
Commercio e l'Ente Provinciale per il Turismo di Torino*



RASSEGNA dei GRANDI SPETTACOLI all'APERTO
nei Giardini del Palazzo Reale di Torino

(nella foto la Fontana Barocca dei Giardini Reali)

Le Stagioni Teatrali all'aperto

dell'ENTE MANIFESTAZIONI TORINESI

La Stagione Teatrale estiva 1963 ha confermato agli Organi costituenti l'Ente Manifestazioni Torinesi l'esattezza delle previsioni fatte nel 1960, quando, interpretando una sentita esigenza cittadina, il Comune, la Provincia, la Camera di Commercio e l'Ente Provinciale per il Turismo di Torino si riunivano per dar vita ad un'Istituzione che esprimesse e realizzasse finalità di natura turistica, sociale e culturale, promuovendo e organizzando manifestazioni che valorizzassero Torino e la zona circostante.

Nei quattro anni di attività l'E.M.T. ha presentato ai torinesi e ai turisti i migliori complessi italiani e stranieri di prosa e balletto, alcune delle più note orchestre sinfoniche, fantastiche rievocazioni storiche in costume; ha praticato prezzi tali da consentire veramente a tutti l'accesso a spettacoli di profondo impegno artistico e grande interesse generale; ha vitalizzato la Città nel periodo solitamente meno ricco di manifestazioni teatrali e spettacolari. Ha offerto, complessivamente, 78 serate di spettacoli a livello internazionale in un crescendo di successi, riscuotendo l'apprezzamento del Ministero competente, l'approvazione della critica, il vivo interesse della cronaca e vantando frequenti citazioni sulla stampa europea ed extra europea.

Le prime Stagioni del 1960 e '61 furono realizzate secondo un principio di interessante eclettismo; era tuttavia nel 1962 che l'Ente legava il proprio nome a una delle iniziative di maggior rilievo del teatro estivo italiano: la « Rassegna dei grandi spettacoli all'aperto ». Il luogo scelto per la realizzazione di questo « festival » era uno dei più suggestivi di Torino: il parco di palazzo reale, che, arricchito la sera di fantastiche luci, offriva la cornice più adatta a praticare quella singolare magia che è il teatro.

La « Rassegna » limitata nel '62 alla prosa, si estendeva in questa ultima stagione al balletto, pur conservando all'intero arco della manifestazione una organicità che le consente di essere una vera carrellata panoramica sul mondo dello spettacolo teatrale; da Eschilo e Sofocle a Goldoni, da Shakespeare a Shaw e alle più avanguardistiche espressioni di modernismo dell'Opéra comique di Parigi.

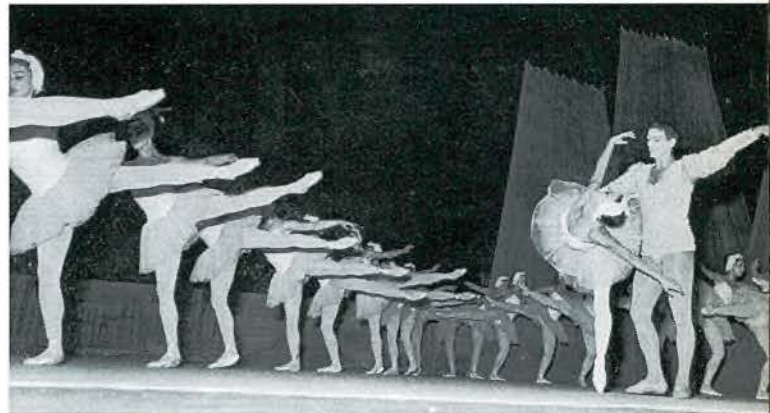
I 28.000 spettatori che nel corso della « 2- rassegna dei grandi spettacoli all'aperto » hanno affollato il teatro dell'E.M.T. sono la più convincente prova del successo pieno ed assoluto dell'iniziativa, della validità, del valore degli spettacoli presentati. Le provenienze degli stessi spettatori dimostrano il largo raggio d'azione della « Rassegna ». Il tipo di pubblico poi, attesta l'avvenuta acquisizione di nuova clientela teatrale, « clientela » che s'avvicina ora al teatro vedendo in esso una importante parte della vita sociale e culturale del mondo d'oggi.

*SPETTACOLI DI PROSA
BALLETTI
CONCERTI
RIEVOCAZIONI STORICHE*



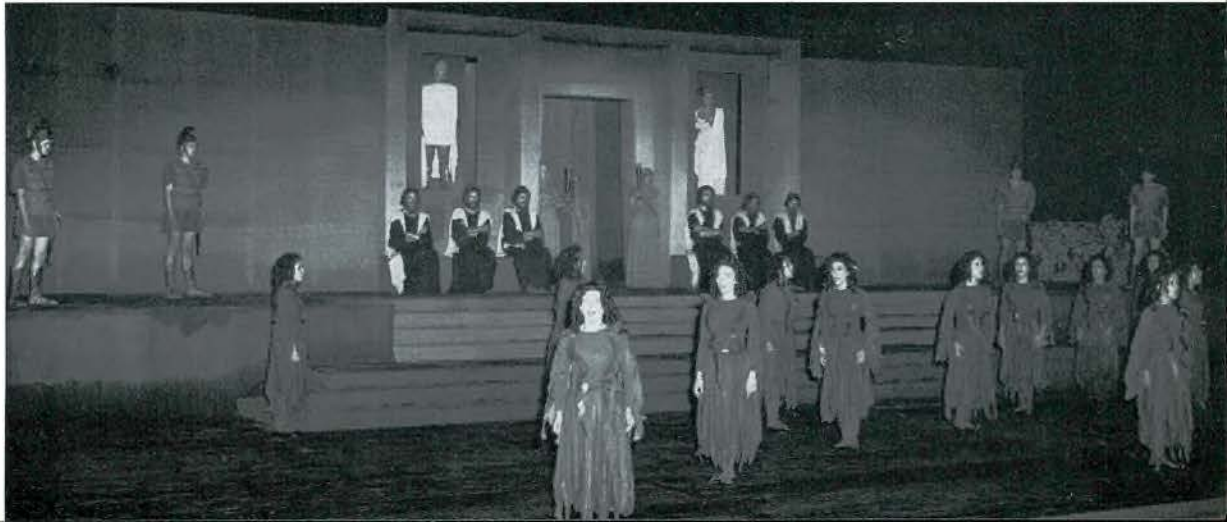
Le immense gradinate che ad ogni stagione si rimontano nei Giardini Reali di Torino per gli spettacoli all'aperto, capaci di contenere tremila persone: sono sempre gremite.

Il complesso del Piraikon Theatron di Atene recita le « Eumenidi » di Eschilo, protagonista Aspasia Papanassiou.



Nelle foto sopra, rappresentazione del Teatro dell'Opera di Bucarest con il balletto di Ciaikovsky: « Il lago dei cigni ».

Complessi provenienti da tutto il mondo nell'Estate Teatrale torinese



Lo sport come spettacolo

REGATE SUL PO DELLE REPUBBLICHE MARI-
NARE: AMALFI - GENOVA - PISA - VENEZIA



Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi in « Amleto » di Shakespeare; regia di Frank Hauser.



« Il sogno di una notte di mezza estate » di Shakespeare, con Carla Fracci; regia di Beppe Menegatti.



Il Teatro Stabile di Genova rappresenta « I due gemelli veneziani » di Goldoni, protagonista Alberto Lionello.

■ Le fotografie che illustrano questa pagina si riferiscono ad alcuni spettacoli del 1963.

Elenco di tutti gli spettacoli

- 1960** LA TEMPESTA di Shakespeare; regia di Giacomo Colli
BALLETTO NAZIONALE MESSICANO
COMPLESSO FOLKLORISTICO NAZIONALE CECOSLOVACCO
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO NAZIONALE DI PRAGA
- 1961** VIRGINIA di Alfieri; Regia di Gianfranco De Bosio
ORCHESTRA FILARMONICA DI BERLINO, direttore H. Von Karajan
REGATA STORICA DELLE REPUBBLICHE MARINARE
LA DODICESIMA NOTTE di Shakespeare; regia di Giorgio De Lullo
IL RE di Giorgio Prosperi; regia di Giancarlo Sbragia
- 1962** SANTA GIOVANNA di Shaw; regia di Mario Ferrero
ANFITRIONE di Plauto; regia di Silverio Blasi
ELETTRA di Sofocle e MEDEA di Euripide, realizzate dal Piraikon Theatron; regia di Dimitrios Rondiris
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di Shakespeare; regia di Franco Enriquez
LA BISBETICA DOMATA di Shakespeare; regia di Franco Enriquez
- 1963** BALLETTO DELL'OPERA COMIQUE DI PARIGI
GIOCHI PER CLAUDIO di Seneca; regia di Giuseppe Di Martino
COEFORE ed EUMENIDI di Eschilo, ELETTRA di Sofocle; Piraikon Theatron, regia di Dimitrios Rondiris
SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di Shakespeare; regia di Beppe Menegatti
I DUE GEMELLI VENEZIANI di Goldoni; regia di Luigi Squarzina
AMLETO di Shakespeare; regia di Frank Hauser
BALLETTO DELL'OPERA DI BUCAREST

NOVEMBRE 1963

DIREZIONE-AMMINISTRAZIONE-PUBBLICITA': ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice) Torino, corso Bramante, 20 - Telefono 693-351 - Un fascicolo costa L. 500 - Abbonamenti: Un anno L. 4600; semestre L. 2400; trimestre L. 1300 - Conto Corrente Postale 2/56 intestato a ILTE. Abbonamenti per l'Estero, con la spesa di raccomandazione postale di ogni fascicolo, obbligatoria: per un anno L. 6500; per un semestre L. 3300; per un trimestre L. 1700.

Collaboratori di questo fascicolo

Taccuino: I VENTICINQUE ANNI DI UN AMICO ★ Commedia: TOMMASO D'AMALFI, dramma storico in due tempi di Eduardo De Filippo ★ Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione): FRANCESCO BERNARDELLI, ANDREJ WIRTH, FERNANDO GHILARDI, UGO RONFANI, TITTA BRUNETTI, GIORGIO N. FENIN, ELIGIO POSSENTI, GIULIO BUCCIOLINI, EDOARDO BRUNO, RENZO TRIONFERA, BELISARIO RANDONE, CARLO TRABUCCO ★ Copertina: Gregorio Sciltian: ritratto di Eduardo De Filippo ★ Fotografie: Moisis, Fotopress, Costa, Friedman-Albeles, Farabola, Dufoto, Como, Pic, Baar, Coruzzi, Sorci, Bressano, Garolla, Bisazza, Invernizzi, Archivio Fotografico ILTE.

DONO AGLI ABBONATI DEI «TEATRI STABILI»

Tutti coloro che si sono abbonati al Teatro della propria città, inviando alla nostra Rivista il numero del proprio abbonamento — indicando altresì nome e città — avranno uno sconto sull'abbonamento annuo a «Il Dramma». Pagano 3.450 lire invece di 4.600. Un risparmio di 1.150 lire: intendiamo con questo favorire lo sviluppo del teatro e premiare coloro che ancora lo amano.

I Teatri Stabili in Italia sono nove e quindi beneficiano gli abbonati al Piccolo Teatro di Milano ed ai Teatri Stabili di Torino, Genova, Bologna, Firenze, Palermo, Catania, Trieste, Bolzano.



I VENTICINQUE ANNI DI UN AMICO

Nel fascicolo scorso, per ragioni di tempo, essendosi svolta la rappresentazione il 19 ottobre quando il fascicolo era già in stampa quasi interamente, abbiamo dato notizia di una amichevole ed affettuosissima festa svoltasi al Teatro Nuovo di Milano volendosi ricordare i venticinque anni di vita del teatro stesso ed onorare Remigio Paone con il quale il "Nuovo" nacque, ed ha poi vissuto prosperando e diventando sempre più importante. Noi fummo presenti a quella serata non soltanto per la fraternità di affetto che ci lega a Remigio Paone, ma per antico certificato di merito, così come con uguale ideale lasciassero presenti l'architetto Erberto Carboni, il pittore Paolo Garretto, Renato Perugia, Alberto Bianchi e qualche altro amico che all'apertura del teatro, nel 1938, si resero utili con varie e diverse professionali mansioni. Dunque, eravamo presenti; ma ora non ci induce il ripetere tutto quanto avvenne, ma riassumerne l'intenzione, che fu quella di noi tutti — dal Ministro Folchi al direttore generale del Teatro, De Biase, agli attori, critici, giornalisti e pubblico stesso di spettatori abituali — uno per uno invitati e perciò ben cari a Paone — far sentire a Remigio l'affettuoso consenso. E da ognuno egli ascoltò aperti elogi su scala

di vari toni e fu un piacere notare come essa fosse accortamente e diplomaticamente dosata per mantenere il medesimo livello. Nessuno poteva essere o mostrarsi da meno. E come i più convinti battevano i tasti al profondo, altri passavano le dita sulla ideale tastiera con disinvolta o staccata compiutezza. Remigio che per molte qualità è uomo raro, in quanto ad immediatezza è rarissimo: sentiva all'istante e nel suo condizionare immediato, segnava le quote. Ma ad un tratto avvertì anche (e si vide, perché il suo mutevole volto, dalla contenuta compiacenza ebbe il tempo e la chiarezza di passare alla disorientata incredulità ed infine all'aperta commo- zione) che il calore d'affetto veniva dalla platea. La sua platea. Fu questa a scattare nell'applauso che "formò" la serata; quell'applauso che un tempo si sarebbe detto "di sortita" e consiste in un irrefrenabile battimani che sembra stendersi ad onde e se lievemente smorza e decresce ecco nuovamente riprendersi durando alcuni minuti. E quando l'applauso dai secondi passa ai minuti, è un'eternità. Chi ne è in- vaso sente come se lo stritolassero in una morsa sia pure di velluto, la cui sofferenza crea un abisso nel quale l'anima sprofonda e non si sa più dove arriva. O meglio, lo sa benissimo, perché in quel sognante meandro — incomparabile struggimento — è il segreto della gloria dove gli eletti si rincorrono e mai nessuno ha ceduto il passo.

La qualifica di Remigio Paone è impresario; si può anche aggiungere come egli sia uno degli impresari, pittoreschi e magnifici, che per due secoli hanno riempito il mondo della loro autorità, della loro passione, della loro nascosta saggezza, con qualche pizzico apparente soltanto di sregolatezza fra moltissimo genio. Impresario si nasce, e Remigio, ringraziando quella sera dalla ribalta, ha anche detto come lo è diventato. Ma non occorre e non necessita saperlo, trattandosi di una vocazione, che non è tendenza o inclinazione, ma solo disposizione dell'animo. Ed in questo l'impresario si differenzia dall'attuale organizzatore: il primo ci mette anche il cuore; il secondo solo il cervello. Differenza sostanziale, perché il Teatro lo abbiamo per- duto soprattutto per mancanza d'amore. L'impresario lascia, con le opere, anche il proprio nome; l'organizzatore, se non è perfino anonimo, e potrebbe esserlo senza danno, consegna la sua opera al successore e scompare dal ricordo. Domenico Barbaia — e nominiamo soltanto uno dei più pittoreschi non troppo lontano —, milanese di Napoli come Paone, non si ritrova soltanto in "Cent'anni" del Rovani, ma ha il suo posto per diritto nell'Enciclopedia.

Perciò Paone, il 19 ottobre 1963, ha compiuto i suoi veri venticinque anni, che sol- tanto quelli del Teatro Nuovo contano fino a quella sera, così come noi abbiamo soltanto quarant'anni che tanti ne segna la vita di questa rivista, tutta e sempre nostra, spiritualmente. Certo, abbiamo fatto qualche cosa prima, ma ogni pedina mossa da entrambi ed ogni gesto fatto magari anche non specificamente, indicavano a noi stessi quell'unica strada. Ad un uomo che conosce in sommo grado la necessità della pubblicità ancora più del valore di essa, e se ne compiace come Remigio ci gode, bisognerebbe dedicare un volume e non soltanto una paginetta; ma noi che di tale concetto siamo alla parte opposta di Remigio per misura e calcolo delle proporzioni — dichiarando il bene non dove lo troviamo ma dove veramente esiste — ringra- ziamo Remigio Paone dando così voce a quell'applauso di minuti cui s'è fatto cenno, il cui significato consisteva appunto, nella gratitudine del Teatro Italiano per quanto esso gli deve, per aver Paone aggiunto alle opere quell'amore che nessuno potrà mai negargli; un amore che tutto nobilita, ingrandisce e sempre perpetua. Grazie Remigio.



Domenico Modugno (Masaniello), Dante Biagioni
(Marco Vitale) e Liana Orfei (Bernardina).



TOMMASO D'AMALFI





Nelle due foto grandi a sinistra, in alto: Carlo Tamberlani (Il Cardinale) con Modugno e la Orfei; sotto: Giustino Durano (Il Vicerè) con Modugno e un paggio. In questa pagina, in alto: la suggestiva e bella scena di apertura (piazza Mercato) realizzata, come ugualmente i costumi, su disegni di Maurizio Chiari. In basso, foto a sinistra: un momento del quadro delle lavandaie; accanto: una scena con gli attori siciliani Franchi e Ingrassia, rispettivamente Cacuocciolo e Sfingione.

L'ultima scena di «Tommaso d'Amalfi»: il mutevole popolo di Napoli solleva in alto, nella sua ingenua apoteosi, il cadavere di Masaniello "capo-popolo" amato ed odiato, esaltato ed ucciso nella speranza di una libertà soltanto brevemente sognata.



TOMMASO D'AMALFI

Dramma storico | *Eduardo De Filippo*
in due tempi di

PERSONAGGI (in ordine di entrata in scena):

Totonno, pescivendolo
Bernardina Pisa
Una donna del popolo
Sfingione
Cacuocciolo
Marco Vitale
Masaniello
Pione
Maria Grazia,
sorella di Masaniello
Madama Mayer
Perzechella
Fravulella
Palla 'e Zuccherò
Babà
Soldato tedesco
Michele
Sbirro

Adelina
Taniello Curto
Maso Carrese,
cognato di Masaniello
Anaclerio,
Eletto del Popolo
Capitano di Giustizia
Perrone
Giulio Genuino
Vicerregina
Vicerè
Mattia, cameriere
Zuffia, ministro
Capocccione, banchiere
Ciambellano
Caporale spagnolo
Pittore
Carnetta

Capatosta
Tuppittù
Duca di Maddaloni
Abate Filomarini
Cardinale Filomarini,
Arcivescovo di Napoli
Vincenzo Cacace
Domenico Zucca
Michele Frungillo
Tola Pancrazio
Carmine
Notaio
Ufficiale di marina
spagnola, Alfonso Fonseca
Araldo
Cannetella
Palmetella

Teresina
Carmela
Rachele
Attanasio
Virginia,
guardarobiera di corte
Malvina, sua figlia
Madre di Masaniello
Lazzari
Alarbi
Banditi
Popolo
Vicini di casa
di Masaniello
Vicine di casa
di Masaniello
Servitù del Vicerè
Nobili

~ Piazza Mercato a Napoli, verso la fine di giugno, durante gli ultimi giorni che precedettero lo scoppio della rivoluzione 1647-48. La chiesa del Carmine, dal caratteristico campanile, sorgerà sul fondo del palcoscenico; sul sagrato consunto cresce l'erba a ciuffi. Tutt'intorno taverne all'aperto, pizzerie, friggitorie, banchi e ceppi di macellai ornati di carte smerlate e festelli dei più vivaci colori; botteghe di pellami, di stoffe, tavole e panche, cartelli e barilli di vino, baracche di venditori d'ogni genere: salumi, uova, pollame, pasta, frutta e dolci. La casa di Masaniello sorge a sinistra, bene in vista. Ai piedi delle due piccole finestre di questa abitazione c'è una pedana di legno, ricoperta di miseri stracci scoloriti, su cui si esibiscono canterini e saltimbanchi. E' l'ora del mercato. Via vai di popolani, suonatori ambulanti, scugnizzi, soldati spagnoli e tedeschi; alcune beghine si recano in chiesa. Il vocio dei venditori e della folla è confuso, assordante. I passanti parlano ad alta voce, e ad alta voce venditori e acquirenti contrattano il prezzo delle merci; negozianti e bottegai, ognuno dal suo posto di vendita, gridano e gesticolano per meglio trasmettere all'altro quanto non gli è possibile esprimere con le parole. In questo clima di abituale sovraeccitazione collettiva venditori e compratori, passanti e abitanti del posto riescono non solo a parlare tra di loro, ma anche a comprendersi perfettamente, a scambiarsi idee personali, a ridere di questo e di quello, a comunicarsi gli avvenimenti del giorno. Le voci dei venditori saranno queste:

— 'E auta rrobba... 'E auta rrobba... A sei carline! / — Piglia de chisti, te', cuòvete a Pozzuolo! / — Te', regina mia bella: prova sta muzzarella! / — Chi s'accatta sta spurtella de chest'uva muscatella? / — Oh, che mangià, Re mio, ch'è d' 'a Marchesa... chistu fico sarnese! / — Chi vo' solà chianielle? / — Chi accatta siggiulelle? / — Chi accatta lazze e spingule? / — 'Nu pane bianco vintitre a carlino! / — All'ova, all'ova! / — Trenta grane lu ssale! / — Oh! Cannaglie e sciuccaglie!

~ I venditori ambulanti circolano tra la folla come possono, sempre magnificando con voci appropriate la loro merce, mentre l'alta piramide di sedioline impagliate per bambini ondeggia lenta su quel mare di teste. Il commento musicale, dopo l'introduzione a sipario chiuso, continuerà descrivendo l'agitarsi della folla, l'euforia dell'ora di punta e il folclore locale.

Da uno dei tanti vicoli e vicoletti, sopraggiunge rumorosamente un gruppo di pescivendoli con « sporte » e « spase » colme di pesce freschissimo. Hanno le facce cotte dal sole e barbe corte schiumose; sono scalzi. I calzoni di tela, rimboccati fino al ginocchio, sono sorretti da una fascia di lana rossa, rigirata più volte attorno alla vita; le camicie bianche, dalle maniche rimboccate, sono aperte sul petto. Portano in testa, con aria « guappesca », il classico berretto frigio, quello che cento e più anni dopo accese gli animi dei rivoluzionari francesi e che divenne infine lo stemma della Repubblica nascente. Sono sei uomini in tutto, compreso Totonno. Questi è un giovane sui diciannove anni, tozzo e forte, con barba a collana; le sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte alta, conferiscono al viso dai lineamenti volgari un'aria di quasi nobile fierezza. L'animoso Totonno capeggia il gruppo della « paranza », incitandolo a raddoppiare il loro

vociare che, al suo culmine, diventa una specie di sguaiato vagito, protratto a lungo e così potente da superare gli urli degli altri venditori e da attrarre l'attenzione e l'interesse di tutta la piazza.

TOTONNO — Patelle... patelle... Frutt' 'e mare! carnume, ostriche, vòngole e tunninole, òva 'e tunne e spigole cannolicchie e guaguiglie...

I CINQUE PESCI VENDOLI — 'O pesce... 'o pesce!

~ Il popolo festante circonda i sei pescivendoli, osservando con golosità quel ben di Dio che i sei uomini vanno sistemando in bell'ordine per terra, com'è loro abitudine.

TOTONNO (*rivolgendosi alle serve e alle popolane giovani che si mostrano più espansive e civette con i sei uomini*) — Cummarè, cummarè, simmo nuie!

LE DONNE — Buongiorno!

TOTONNO (*vedendo Bernardina, moglie del suo compagno Masaniello, la quale proprio in quel momento apre la finestra di casa sua e si affaccia*) — E s'è affacciata pure Bernardina...

TOTONNO E I CINQUE PESCI VENDOLI — Si' bella... si' 'a cchiù bella, Bernardi!

TOTONNO —

Popolo, pò!

Currite a li feneste.

Popolo, pò!

Currite a li balcune...

Lassate li puteche e li bancune...

'A folla, 'a folla, 'a folla attuorno a me...

Acalate, acalate 'e panare...

Accattateve 'o mare,

'o cchiù mmeglio mangià!

BERNARDINA — Canta, Totò, ca tu ssi cantatore!

TUTTI — Canta, Totò!

BERNARDINA — A nomme d' 'a paranza! Contece 'o fatto 'e tutta s'abbondanza, e a voce stesa pe' ce fa senti.

TOTONNO —

'E pisce so' padrone sott' 'o mare

e vanno addò vonno,

addò vonno là vanno

si pure nun sanno

addò vanno a campà...

~ Finito il canto, Totonno si dirige verso l'abitazione di Masaniello.

TOTONNO — Masaniè, Masaniè! Stamatina 'e pigliato suonno...

I CINQUE PESCI VENDOLI (*si uniscono a Totonno per chiamare il compagno ritardatario*) — Masaniè... Simmo nuie!

UNO DEI CINQUE PESCI VENDOLI — Scètate!

TOTONNO — Scètate, Masaniè!

BERNARDINA — Ma pecchè, Masaniello nun è venuto a ppesca cu vuie, stanotte?

TOTONNO — Niente affatto. L'abbiamo aspettato fino all'ultimo momento c' 'a paranza al completo; a un certo punto abbiamo salpato, e Masaniello nun s'è visto.

BERNARDINA — Io, quando mi sono accorta che non stava con voi, ho pensato che forse se n'era andato a vendere il pesce per conto suo.

UNO DEI CINQUE PESCEVENDOLI — 'E stato visto assieme a Pione.

BERNARDINA — E stanno sempre 'nzieme... Vulesse sapè che vanno faceno, chilli duie fetiente.

UNA DONNA — Bernardi, statte accorta. Masaniello è nu bello giovane e le pròre 'a capa...

IL PIÙ ANZIANO DEI CINQUE PESCEVENDOLI — Ma pechè nun te faie 'e fatte tuoie?

LA DONNA DI PRIMA — Ma perché, che ho detto?

IL PIÙ ANZIANO DEI CINQUE PESCEVENDOLI — Eccole qua: mettono fuoco, distruggono 'na casa, poi dicono: che ho detto?

BERNARDINA — E questo non può succedere, perché io e Masaniello ce vulimmo bene, alla faccia 'e tutte chille che ce vonno male e tengono invidia sopra a questa famiglia.

UN PESCEVENDOLO — Masaniello è nu buono guaglione.

UN ALTRO PESCEVENDOLO — Tutto casa e chiesie.

UN ALTRO PESCEVENDOLO — Vo' bene 'e criature e rispetta 'a vecchiaia.

IL PIÙ ANZIANO DEI CINQUE PESCEVENDOLI — 'E un giovane assanguato. 'O voglio bene come a un figlio. E invece quanno me bacia 'a mano (*commuovendosi*) me sento un sentimento 'mpietto ch'è 'o stesso ca me sentevò quanno 'a buon'anema 'e mio padre me baciava 'e mane quanno io ero piccirillo.

UNA DONNA — Bernardi, e tu te conzuole tutta quanta.

BERNARDINA — No, 'na vota era accusi, ma mò s'è cambiato. Nun 'o capisco cchiù. Sta sempre nervoso, soprappensiere... Quando io parlo nun me sente, nun me risponne... E nun vo' fatica.. Dice che lavorare è inutile.

UNA DONNA — 'E segno che non avete bisogno.

BERNARDINA — Chi ha parlato?

LA DONNA — Io.

BERNARDINA — E chi s'è tu? Che ne saie d' 'e fatte d' 'a casa mia?

UNO DEL POPOLO — Perché, Masaniello nun ha guadagnato 'e carrine a Napule?

BERNARDINA (*gridando*) — Nun tene niente, nun tenimmo niente! Chellu ppoco che avevamo messo da parte è servito per me fa ascì a libertà. Pe' nu poco 'e farina 'e contrabbando... otto giornie 'e prigione. Chillo povero Masaniello, pe' pagà ai gabelliere, nun aveva più che vendere. Simmo rimaste senza lietto. Tenimmo 'nu materazzo 'nterra! Lenzòla, cusciniere, cammise... nun tenimmo niente cchiù! Chesta è 'a biancheria ca c'è rimasta... (*Mostra alla folla un lenzuolo rattoppato e qualche camicia lacera*) Sulo chesto! Site cuntente?

LE DONNE (*che hanno preso viva parte allo sfogo di Bernardina, ora si schierano a favore della donna*) — 'Ave ragione... se paga sempe, se paga sempe...

~ Durante questa scena, in piazza ci sono state vendite, risse, passaggi di capi di bestiame — pecore, porci, cesti di pollame — mentre gran parte della folla fa circolo intorno ai venditori, ai pescivendoli, altra gente gironzola e si sofferma davanti alle botteghe. Un uomo tutt'ossa, allampnato, con la faccia tirata in un'espressione di cupo

fatalismo, ricoperto di stracci che vorrebbero imitare gli abiti di un ricchissimo borghese dell'epoca ma riescono solo ad essere pateticamente grotteschi, spicca un salto sulla pedana dei saltimbanchi e, una volta guadagnato il centro di essa, emette un grido bestiale che disorienta per un attimo tutta la piazza. Quando anche i pescivendoli guardano incuriositi verso la pedana, Sfingione, così si chiama quello strano tipo, si rivolge, apparentemente gentile, a Totonno.

SFINGIONE — Scusi, lei si chiama Totonno?

TOTONNO — Mbè?

SFINGIONE — Sfingione io.

TOTONNO — Mbè?

SFINGIONE — Tutti dobbiamo vivere, ci crede lei? La signora Bernardina si lamenta e fa folla... Voiautri cantate, sbraitate dall'otra vanna...

TOTONNO — Ma tu che buò?

I CINQUE PESCEVENDOLI — Che buò?

SFINGIONE — La pedana è mia, pure la tappezzeria è mia, e fu costruita coi piccioli miei. Per metterla qua, a piazza Mercato, quindici carlini pagai: un mese anticipato si presero i gabellieri, un carlino e mezzo al giorno. L'affluenza, la ressa al mercato, quanto dura? Comincia alle otto, alle dieci ne salutiamo. Sei o sette rappresentazioni le debbo fare, per pagare il diritto di permanenza, per comprare una palata di pane e ammortizzare le spese della pedana... (*Si guarda attorno*) Onn'è Cacuocciolo? (*Gridando*) Cacuocciolo! Cacuocciolo!

~ Da sotto la pedana compare Cacuocciolo; strisciando e facendo leva sulle braccia, questi si rizza in piedi, monta sulla pedana e si mette accanto al suo compagno, mostrando così tutta intera la sua spregevole figura di guitto. Dalla piazza partono sberleffi e fischi all'indirizzo della coppia. Cacuocciolo è travestito da donna anziana, e ostenta volgarmente un enorme pancione finto, simulante gravidanza avanzata. La folla si sgancia dal ridere e sghignazza ancor più quando l'abietto personaggio camuffato da donna incinta emette urla e gemiti lamentosi, facendo nel contempo ballonzolare tra le mani la ridicola imbottitura.

CACUOCCILO — Sfingione, nun mi vidi? Qua sogno.

SFINGIONE (*al compagno*) — Quante volte devi par-torire?

CACUOCCILO — Sette vote 'o iorno. (*E credendo di dovere dare inizio alla rappresentazione, comincia a rivolgere la cantilena propiziatrice a tutti quei santi a cui il personaggio buffo che deve interpretare è ciecamente fedele*) Santa Rosalia... (*Eccetera, a soggetto*).

~ Da una stradetta adiacente sopraggiunge Marco Vitale. E' un simpatico giovane dallo sguardo acceso, intelligente, colto ed energico. Veste abiti eleganti ma semplici. I pescivendoli lo riconoscono e lo salutano con rispetto.

TOTONNO (*togliendosi il berretto*) — Don Marchetiè, bongiorno.

MARCO (*affabile*) — Buongiorno, buongiorno a tutti.

I CINQUE PESCEVENDOLI — 'O scellenza!

MARCO (*a un pescivendolo*) — Mezza dozzina.

IL PESCEVENDOLO — Pronto! (*E comincia ad aprire le ostriche per servirle a Marco*).

~ I due saltimbanchi, nel frattempo, sono riusciti ad attirare l'attenzione della gente minuta, la quale si sta divertendo molto ai loro frizzi e alle loro smorfie.

UNA DONNA (a *Cacuocciolo*) — E cumme la puorte la gravidanza?

CACUOCIOLO — Soffro, cummara mia... e la criatura nun vuole uscire.

UNA SERVA — E tuo marito?

CACUOCIOLO — Vedova sono... Mio marito è morto nella battaglia della campata. Ha combattuto contro l'esercito della miseria e della pezzentaria... 'E stato prima prigioniero de la famma, poi lo condannarono a morte... e se lo mangiarono li pulice, li scarrafune e li pimmice. (*La folla ride*).

LA SERVA — E stu figlio, quando nasce?

CACUOCIOLO — A n'atri sedici mesi.

LA FOLLA — Uh!...

SFINGIONE — Io sono il suo levatricio. Prima di sedici mesi, la disgraziata non potrà mettere alla luce il frutto del carnale sollazzo che a suo tempo divise con l'eroico combattente caduto sotto le sciabolate della miseria. Se mangia bene, partorisce prima.

CACUOCIOLO — Voglio la pizza, voglio la pizza!

SFINGIONE — Ecco, avete visto? (*A un popolano che si sta mangiando una pizza*) Tu ti stai mangiando la pizza? E la meschina la desidera. Non possiamo far nascere la creatura con la voglia di pizza.

CACUOCIOLO — La pizza... La pizza...

IL POPOLANO DELLA PIZZA (*stacca una parte di pizza e la porge a Cacuocciolo*) — E te'... te'! (*Cacuocciolo ne fa un solo boccone*).

SFINGIONE (*a un altro popolano*) — Tu hai del pane? Un pezzo a lei!

~ E il gioco si ripete. Intanto la piccola folla prova gusto nel vedere i due che mangiano con tanta voracità, e allora ognuno si dà da fare per lanciare sulla pedana qualche cosa: pomodori, carote, tocchi di pane, eccetera. I due famelici personaggi, incuranti di qualche tiro sbagliato che di tanto in tanto li coglie in pieno viso, fanno a gara a chi raccoglie e ingozza di più.

Poco per volta la piccola folla abbandona i saltimbanchi. Marco Vitale sta ingoiando la sesta ostrica, mentre una venditrice di limoni attende che il giovane le faccia cenno di premere ancora del succo sui prossimi frutti di mare che ordinerà.

UN PESCIVENDOLO — Mangiate, 'on Marchetiè... (*Alludendo alle ostriche*) Cheste so' 'a salute d' 'o mare.

MARCO — Un'altra mezza dozzina.

IL PESCIVENDOLO (*alla venditrice di limoni*) — Taglia 'n'atu miezo limone.

LA VENDITRICE DI LIMONI — 'O cchiù frisco ca tengo. (*Sceglie il limone nel cesto, lo taglia e attende*).

TOTONNO (*a Marco*) — Masaniello nun ce sta.

UN PESCIVENDOLO — Nun s'è visto, 'o scellenza.

MARCO — Lo so. Masaniello in questi giorni ha troppo da fare.

TOTONNO — 'A festa d' 'a Madonna d' 'o Carmene s'avvicina.

UN PESCIVENDOLO — Masaniello è stato fatto capi-

tano dei Lazzari.

UN ALTRO PESCIVENDOLO — E Pione capitano 'e l'Alarbe.

MARCO — Li ho visti. Sono passato per l'Arenaccia e li ho visti, Alarbi e Lazzari. Uno spettacolo comomente. Masaniello li sta addestrando come veri soldati. Bisogna vederlo alla testa di quei ragazzi. Gli occhi gli si accendono, il torace gli si gonfia, le braccia e le mani scattano in movimenti così precisi che nessuna forza al mondo potrebbe ostacolarli.

TOTONNO — Vuie 'o vulite bene.

MARCO — Più di un fratello. Ci siamo conosciuti in carcere. Lui ci si trovava per mancato pagamento di gabelle, io... per altri motivi.

~ Intanto Marco Vitale ha mangiato le altre sei ostriche ordinate. La venditrice di limoni ha spremuto il succo fresco su ognuno dei frutti di mare, poi, dopo che Marco l'ha pagata, si è allontanata in cerca di altri clienti.

IL PIÙ ANZIANO DEI CINQUE PESCIVENDOLI (*a Marco*) — 'O scellenza, ma esce un poco 'e luce pe' nuie, sì o no?

MARCO (*allusivo*) — La festa del Carmine sarà eccezionale quest'anno. I Lazzari combatteranno contro gli Alarbi per la difesa del castello, come mai combatterono. Masaniello si farà onore, vedrete. E se non lo seguirete, se non prenderete parte ai festeggiamenti... significa ca site 'a munnezza d' 'a gente!

~ Da lontano giunge un canto pieno di sentimento di vendetta, di aspirazione alla libertà, di rivendicazione dei sacri diritti del popolo. Chi canta è Masaniello. Sebbene ancora tanto lontano, la sua voce è riconoscibile.

MASANIELLO (*fuori scena*) —

Oh... li tengo signate...

Oh... nun avete appaura...

Songo tutte d' 'a stessa misura...

so' auglie, so' treglie, so' cièfere 'e scoglie... infarenate...

TOTONNO — 'O vi' lloco Masaniello!

~ Le due finestre dell'abitazione di Masaniello si aprono; alla prima appare Bernardina, alla seconda Grazia, sorella di Masaniello.

GRAZIA (*chiedendo un po' a tutti*) — 'E Tummasino? I SEI PESCIVENDOLI — Sì... sì!

BERNARDINA — L'ha truvata 'a strada d' 'a casa soia.

~ Dal punto da cui proviene la voce di Masaniello, più vicina ormai, arriva il calpestio ritmato d'una sessantina di piedi scalzi, accompagnato da una composta articolazione di frasi che, nell'insieme, assume le caratteristiche armoniche di una grande orchestra impegnata nella esecuzione d'una musica travolgente, la cui paternità si potrebbe attribuire al compositore più preparato musicalmente e più estroso della nostra epoca. La piazza attende, mentre scalpaccio e parole si avvicinano sempre più. Tutti sono ansiosi di accogliere festosamente le due squadre che si batteranno per la conquista del castello, la sera della festa della Madonna del Carmine. La prima squadra ad irrompere in piazza è quella di Pione: gli Alarbi. La folla applaude e fa

ala al passaggio dei ragazzi. Pione è un giovane di diciotto anni; è bruno, ha gli occhi neri e furbi, è magro come un chiodo, tutto nervi. Sebbene sia coperto di stracci, il tono con cui impartisce ordini alla sua « truppa » conferisce alla sua persona l'aria di un comandante generale in tenuta di gala. I suoi « uomini », più sporchi e laceri di lui, hanno tutti, più o meno, l'aspetto sofferente per mancanza di cibo sufficiente ad appagare l'appetito giovanile che li dilania; sui loro volti si legge l'assoluto cedimento d'ogni segno espressivo che li possa accomunare al genere di razza umana cui appartengono. Ognuno di loro brandisce nella destra una lunga canna, mentre la sinistra viene battuta sul ventre nudo, con un ritmo che accompagna perfettamente lo stile di danza araba che gli Alarbi cercano di imitare. Inoltre, per rendere più agevole l'affiatamento e la precisione del ritmo, ripetono tutti insieme, in maniera monotona e penetrante: « guè... guè... guè... guè... », saltellando a tempo.

PIONE (*saltellando anche lui*) — Cà, mettiteve cà... e nun ve fermate. Aspettammo a Masaniello. Guè... guè... guè...

BERNARDINA — E Masaniello?

PIONE — Guè... guè... Mò vene... guè... guè...

GLI ALARBI (*schierati di fronte a Pione*) — Guè... guè...

BERNARDINA — Ne', Pio'... Ma che siete asciute pazzi? Che v'è venuto 'o ballo 'e San Vito?

~ Da dietro le quinte si sente arrivare la seconda squadra.

I LAZZARI (*dall'interno*) — Te'... te'... te'...

LA FOLLA (*esultante*) — Masaniello!

~ Infatti, alla testa dei suoi Lazzari, Masaniello entra in piazza Mercato. E' un giovane di ventisei anni: occhi neri e capelli biondi a zazzera; sul viso arso dal sole spiccano due baffetti biondissimi; nel parlare è sempre pronto e arguto, nel guardare quasi sempre malinconico. Il suo animo nobile è portato a gesti di alta generosità che contrastano con la sua origine plebea e con le attuali condizioni di vita, assai miserabili. Veste come i suoi compagni pescivendoli, ma con gusto personale che conferisce alla sua persona di taglia media ma snella un chè di gaio e armonioso. Anche i Lazzari saltellano, e Masaniello assieme a loro, ma questo saltellare è diverso da quello degli Alarbi: è più composto, meno orientale di quell'altro. Anche i Lazzari sono cenciosi e sporchi e armati di lunghe canne.

MASANIELLO (*saltellando*) — Mettiteve cà!

~ I Lazzari si schierano di fronte a Masaniello. Pione si rivolge a Masaniello.

PIONE — 'E mieie se ponno fermà? Guè... guè... guè...

MASANIELLO — No, nun se ponno fermà... Te'... te'... te'... te'... si no s'allentano 'e forze... te'... te'... te'... te'... E nun se ponno fermà nemmeno 'e mieie... te'... te'... te'... te'...

PIONE (*saltellando*) — E facimmo sempe chesto? Guè... guè... guè... guè...

MASANIELLO (*alle due squadre*) — Le prove dei combattimenti non sono finite... dobbiamo fare una mezza prova generale qua, sul posto... quando me bevo nu bicchiere d'acqua... cinque minuti e si ripigliano i combattimenti... te'... te'... te'... te'... Il mo-

vimento fatelo piano piano accusi nun ve stancate e vi trovate pronti per la ripresa.

~ Istruiti da Masaniello, i Lazzari e gli Alarbi battono il passo, pronunciando a voce bassa i loro « Te'... te'... » e « Guè... guè... ». Masaniello, sempre saltellando, raggiunge la sua abitazione.

MASANIELLO — Bernardi, damme nu bicchiere d'acqua... Te'... te'... te'...

BERNARDINA (*dispettosa*) — Te'... te'... te'... Va iett' 'o sango: nun t' 'o voglio dà...

MASANIELLO — A me? Al comandante dei Lazzari? Te'... te'... te'...

BERNARDINA — Và fatica! Stu schifuso, 'a strada d' 'a casa se l'ha scurdato... 'a notte nun se ritira... e non teniamo che mangiare! (*Ironica*) 'O cumandante!... Và fatica, invece 'e perdere tempo cu sti quattro fetiente.

~ I Lazzari e gli Alarbi manifestano il loro risentimento aumentando il volume della loro cantilena.

I LAZZARI — Te'... te'... te'...

GLI ALARBI — Guè... guè... guè...

~ Masaniello smette di saltellare, fissa sua moglie con uno sguardo pieno di pietà per lei, che si tramuta poi in un occhieggiare gelido, distaccato, in cui sono palesi i segni di un lampeggiare tremendo e vendicativo. Le due squadre continuano in sottofondo il loro monotono « Guè, guè, guè » e « Tè, tè, tè ». Lunga pausa. Intanto Grazia è andata a prendere l'acqua, è scesa in piazza, si è avvicinata al fratello e gli porge il bicchiere.

GRAZIA — Tiene, beve.

BERNARDINA — Nun 'o fa bere, ca sta sudato.

~ Masaniello, che aveva già accostato alle labbra il bicchiere, alle parole di Bernardina scaraventa il bicchiere a terra.

MASANIELLO — Nun voglio bèvere cchiù! Nun voglio mangià cchiù! Nun voglio durmì cchiù! (*Preso da collera frenetica*) Nun voglio fatica cchiù!

BERNARDINA — E mangiammo cape 'e Zi' Vicenzio.

MASANIELLO — Meglio ca ce mangiammo nuie 'a capa 'e Zi' Vicenzio, ca Zi' Vicenzio se mangia 'e cape noste.

MARCO (*avvicinandosi a Masaniello, gli parla con dolcezza*) — Tommaso.

MASANIELLO (*vedendolo, si illumina in viso*) — Vità... (*Pronuncia questo nome con il gusto di chi assaggia cibo sano*) — Marco Vitale... Abbracciami.

MARCO — Co' tutt' 'o core. (*Si abbracciano*).

MASANIELLO — E damme nu bacio.

MARCO — Due. (*E si baciano sulle due guance*).

MASANIELLO — Marchetiè, te piace 'o mare?

MARCO — Caspita.

MASANIELLO — 'O mare è bello. 'E notte, 'e iurno, 'a matutino: sempre. C' 'o libeccio, c' 'o punente, c' 'o maistrale... è sempre bello. E canta. 'A meglià musica l'ha cantata sempe 'o mare. E che voce ca tene! Te parle, te da 'e cunziglie... e a me m'ha parlato. E m'ha ditto: vieneme a guardà cu l'uocchie felice, senz'odio, comme me guardè quando 'a paranza tira e 'a rezza nun vene, e se spezzano 'e braccia e se rompono 'e mmane... chelle mmane che

t'asciuttano 'o sudore 'nfronte e t' 'a sporciano 'e sangue che da chelle mmane iesce. (*Canta la canzone: « No, no, no... »*).

~ Durante il canto di Masaniello le due squadre si sono sciolte e ora i ragazzi, a gruppetti, riposano sdraiati per terra in diversi angoli della piazza. Pure Pione sta facendo uno spuntino davanti al banco del pizaiolo. Masaniello li chiama a raccolta.

MASANIELLO — Guagliò, addò state?

PIONE — Ca, ca... Tu stive parlando cu Don Marchettiello. (*Ai suoi Alarbi, gridando*) Alarbi!

~ Riprendendo la loro monotona ed eccitante cantilena, gli Alarbi si schierano davanti a Pione; lo stesso fanno i Lazzari, schierandosi di fronte a Masaniello, obbedendo al suo comando.

MASANIELLO — Guagliù... iammo bello...

ALARBI — Guè, guè, guè...

LAZZARI — Tè, tè, tè, tè...

MASANIELLO (*a Marco*) — Te piace 'a truppa?

MARCO — Stavo presente all'Arenaccia, quando facevate le prove.

MASANIELLO — Guagliù, 'o strillo d' 'a battaglia, qual è?

LAZZARI, ALARBI — Viva il Re di Spagna, mora il mal governo. Senza gabelle!

BERNARDINA — Uh, Maronna! Tu te vuò fa taglià 'a capa?

MASANIELLO — Guagliù, battaglia!

LAZZARI, ALARBI — Viva il Re di Spagna, mora il mal governo! Senza gabelle!

UNA VOCE DALLA FOLLA — 'E sbirre!

MASANIELLO (*alle due squadre*) — Quando ce stanno 'e sbirte, 'o strillo vuosto, qual è?

LAZZARI, ALARBI — Viva la Madonna del Carmine e il Re di Spagna!

MASANIELLO — Forza! (*Incitando le squadre*) — Guè, guè, guè...

ALARBI — Guè, guè, guè...

LAZZARI — Tè, tè, tè...

MASANIELLO — Fetentune... schifusone... mappunne... curnutune...

ALARBI, LAZZARI — Fetentune... schifusone... mappunne... curnutune... Teneno 'e corna e curnicelle... a mappate e a mappatelle... a muntune e a muntagnelle... tè... tè... guè... guè...

~ E improvvisano un travolgente balletto, nel corso del quale gli Alarbi e i Lazzari lottano per la conquista del castello. Quando vanno all'assalto gli Alarbi, la musica ha ritmi arabi, quando ci vanno i Lazzari, ritmi napoletani. Gli sbirri, i soldati spagnoli e quelli tedeschi si fermano ad ammirarli, divertiti, ma quando essi se ne vanno, la danza cessa di colpo e da tutte le gole sale un grido potente.

TUTTI — Viva il Re di Spagna, mora il mal governo! Senza gabelle!

Quadro

~ Un lurido lupanare, situato in una traversa del Lavinaio. Il portoncino del miserabile casotto è accostato, le due finestre chiuse. La luce fioca proveniente dalle gelosie inchiodate e dal portoncino, quando esso viene aperto, rende ancora più equi-

voca l'atmosfera del vicoletto malfamato. Dall'interno del casino giungono voci roche di uomini ubriachi, schiamazzi e risate di donne anch'esse in preda ai fumi del vino.

Improvvisamente si ode un gran fragore: piatti e bicchieri caduti in terra e rotti. Quel tonfo inatteso viene accolto dalla eccitata comitiva con urla e risate sguaiate. Una voce femminile, dall'accento teutonico, si leva, autoritaria, per ristabilire la calma. E' la voce di Madama Mayer, la padrona del bordello.

MAYER (*dall'interno*) — Pasta! Pasta! Siete cani arrappiati... Tutti cani arrappiati! Non afete rispetto... Mia casa essere Pordello serio. (*Un soldato tedesco dall'interno farfuglia alcune parole in tedesco, poi cerca di cantare un'aria del suo paese, ma con scarsi risultati, giacché egli è stonato come una campana*) Porco! Tirati su le braghe e fattene fia... Fuori... Fuori...

~ Il portoncino si apre e appare, vestita da sera e tutta in ghingheri, Madama Mayer, fuori di sé per la rabbia. Alle sue spalle, spinto da una donna negra quasi svestita, compare un soldato tedesco con la giubba sbottonata, le brache cadenti, completamente ubriaco. Varcata la soglia, il soldato barcolla, e si appoggia allo squarcio del portoncino, ma le gambe gli si piegano e cade a sedere a terra, strisciando lentamente la schiena lungo il muro. La negra mette la sciabola col cinturone accanto al soldato, gli tira il berretto tra le gambe e se ne rientra ridendo.

MAYER (*verso l'interno del casino*) — Perzechella... Fravulella... Palla di zucchero... Babà... Perzechella, dove sei?

PERZEHELLA (*dall'interno*) — Madama Mayer, stiamo venendo.

MAYER — Foi cattivi mantesinielli, perché mai pronti quanto io chiamare.

FRAVULELLA (*dall'interno*) — Pronti!

PALLA 'E ZUCCHERO — Prontissima.

BABÀ — Sto qua.

~ I quattro compaiono nel riquadro del portoncino e si schierano di fronte alla loro padrona.

PERZEHELLA — Schiavuttielle di Madama Mayer. FRAVULELLA, PALLA 'E ZUCCHERO, BABÀ, PERZEHELLA — Schiavuttielle!

~ Si inchinano rispettosamente. I quattro servitorelli di Madama sono gli esponenti « massimi » dell'infima pederastia dell'epoca. Pure la pederastia, come del resto le abitazioni, i posti in teatro, negli ospedali, nei tram, fu sempre classificata in categorie diverse e distinte fra loro: nobiltà e plebe. Se un nobile si poteva permettere il lusso di essere pederasta senza urtare la suscettibilità degli ambienti mondani e delle corti, un plebeo doveva nascondere la sua vergogna nei bordelli e nei lupanari più malfamati del Reame. Venivano assunti in qualità di servitorelli e denominati con l'appellativo « Mantesinielli ».

Madama Mayer indica ai quattro « ricchioncelli » il soldato tedesco.

MAYER — Portate questa merda lontano mio casotto. Foi mai pronti per laforo... Io cacciare fia foi e prendere mio servizio altri mantesinielli. Presto, togliete fergogna mio portone. Subito dopo rientrate. (*Se ne va*).

PERZECHELLA (*al tedesco*) — Guè, Titò... Titò... (*Si curva sull'uomo e lo guarda con ammirazione*) Quant'è bello! 'E niro niro...

FRAVULELLA — Dorme come a n'angiolillo.

PALLA 'E ZUCCHERO — Portiamolo là. (*Indica un punto del vicolo, lontano dal casino*) Viene, Babà.

PERZECHELLA — Io, Fravulella e Pall' 'e Zucchero per la testa e Babà per i piedi.

~ I quattro servitori sollevano il tedesco, nella formazione assegnata da Perzechella, e cominciano a trasportarlo verso il punto indicato da Palla 'e Zucchero.

PERZECHELLA — Mamma mia... e questo pesa nu cantaro.

FRAVULELLA — Stamattina abbiamo mangiato pure verdura...

PALLA 'E ZUCCHERO — Ma cumm'è fatto bene... Me parè na statua.

BABÀ — Che carnagione tosta.

PERZECHELLA — Sì, ma è troppo peloso.

FRAVULELLA — 'E peluse so' meglio.

~ Hanno raggiunto il punto indicato da Perzechella e adagiano il soldato sdraiato in terra. Adesso i quattro si piantano l'uno di fronte all'altro, come in attesa di una funzione rituale.

PERZECHELLA — Miuno, midoie, mitre, cancella... (*E sillabando le parole, poggia la mano sul petto dei compagni e sul suo, facendo la conta*) 'O fravulo 'e pelle c' 'o cittimbò... conta buono ca dùdici so'. (*Ha vinto Babà*) Sacca 'e coppa o sacca 'e sotto? A deritta o mana manca?

BABÀ (*senza esitazioni*) — Sacca 'e coppa a mano deritta. O trovo assaie o trovo poco - arrassusia! - chello ca ce sta dint' 'a sacca è robba mia!

~ Si curva sul soldato e affonda la mano nella tasca destra della sua giubba. I tre compagni sono in attesa guardinga. Il loro compagno, sempre con la mano affondata nella tasca del tedesco, vi fruga dentro.

BABÀ — 'Na cosa tosta... comme fosse na scatuletta. (*Tira fuori l'oggetto dalla tasca*) Na tabacchera. (*La apre*) 'E piena 'e tabacco leccese. (*Dalla stessa tasca estrae un fazzolettino con l'orlo ricamato*) Nu muccaturu 'e femmena. (*Ne tira fuori un altro, di formato e colore diversi*) N'atu muccaturu...

FRAVULELLA — 'A sacca a mana manca è robba mia. (*E comincia a rovistare in quella tasca, mentre Palla 'e Zucchero e Perzechella frugano in quelle dei pantaloni*) N'atu muccaturu...

PERZECHELLA (*tirando fuori dalla tasca dei pantaloni un altro fazzoletto*) — N'atu?...

~ I quattro « mantesinielli » si danno da fare, rovistando tasche e taschini, ma non riescono a trovare altro che fazzoletti. Ne tirano fuori fino a venticinque, tutti diversi l'uno dall'altro.

PERZECHELLA — Ma chisto facesse 'a lavandaia?

~ Masaniello, entrato qualche attimo prima e rimasto ad osservare la scena con curiosità, decide ora di intervenire.

MASANIELLO — Neh, mariuncelle?

I QUATTRO MANTESINIELLI (*impauriti*) — Chi è?

MASANIELLO — Che state facenno?

I QUATTRO MANTESINIELLI — 'E tedesco...

MASANIELLO — E voi siete mariuole.

PERZECHELLA — 'O mariuolo è isso. Guardate quante maccature teneva. (*Indicando il mucchio di fazzoletti*).

MASANIELLO (*scuotendo il tedesco con la punta d'un piede*) — Titò, vattenne. (*Il soldato tedesco farfuglia qualcosa, forse canticchia*).

I QUATTRO MANTESINIELLI — Fuimmo!...

~ E dopo aver raccolto i fazzoletti scappano verso il portoncino. Il soldato tedesco sempre cantando si alza a fatica e reggendosi a stento in piedi si avvia verso uno dei vicoli. Ogni tanto si ferma, guarda in direzione dei « mantesinielli » e li saluta con la mano.

I QUATTRO MANTESINIELLI — Statte buono, Titò.

~ Arrivato all'angolo, il soldato tedesco tira fuori un altro fazzoletto e lo agita in aria per salutare i quattro.

PERZECHELLA — Sulo maccature teneva.

MASANIELLO — Manco nu carrino?

FRAVULELLA — Manco tre calle.

BABÀ — 'A rivista già ce l'aveva passata Madama Mayer.

MASANIELLO — Se Madama è libera, ci debbo parlare.

PALLA 'E ZUCCHERO — Entrate, entrate...

PERZECHELLA — Fate il giro del mondo: razza bianca e razza nera.

FRAVULELLA — Come si sceglie, si sceglie bene.

BABÀ — Tutto burro e vitella 'e Surriento.

PALLA 'E ZUCCHERO — Entrate...

~ Tutti insieme circondano Masaniello, colmandolo di moine.

MASANIELLO (*nauseato*) — Guè, e levatevi 'a vicino, pecchè 'a puzza è forte. Che ve mettite 'ncapo?

PERZECHELLA — Robba buona. 'A mantechiglia fresca.

MASANIELLO — E mi viene il dolore di testa. A me me piace l'addore d' 'o mare. 'E meglio che entro.

~ Imbocca, svelto, il portoncino del bordello; i quattro « mantesinielli » si fiutano l'un l'altro.

I QUATTRO MANTESINIELLI — Sente 'a puzza, sente... cose 'e pazze... Giesù, Giesù... Nominepatrefiglie...

BERNARDINA (*raggiungendoli di corsa*) — Guè, ricchiunciù... decite a chillu schifuso ch'è sagliuto 'ncoppo' 'o burdello, ca scennesse immediatamente.

PERZECHELLA — Vi siete sbagliata, non è salito nessuno.

BERNARDINA — L'aggio visto. Stevo nascosta là. (*Indica un punto del vicolo*).

FRAVULELLA — Bella figliò, qua ci sta poca luce... Chi sa a chi avete visto.

BERNARDINA — Me so' sbagliata? (*Fila dritto verso il portoncino e si pianta sotto le finestre chiuse*) Né Masaniello, Masaniè... Tommaso Aniello d'Amalfi!

I QUATTRO MANTESINIELLI — Per carità... Non allucate... 'E n'ora 'e notte... Stateve zitta...

BERNARDINA — 'Ncopp' 'e case malamente pass' 'e nuttate, fetentone! Fa 'o cumandante: tè, tè, tè... e se crede 'e fa fessa a me!

MAYER (*accorrendo*) — Che succete?

BERNARDINA — Voglio a mio marito! Fa scennere a mio marito, si no t' 'a faccio chiudere, 'a casa.
MAYER — Non critare. Foi essere impazzita. (Ai « mantisinielli ») Cosa fare foi in mezzo al vicolo? Tornare dentro.

I QUATTRO MANTESINIELLI — Schiavuttielle. (E s'avviano).

MAYER — Presto, presto: chiudere portone.

BERNARDINA — Voglio a mio marito.

MAYER — Nessuno conoscere fostro marito, noi conoscere clienti e basta.

MASANIELLO (accorrendo, agitatissimo) — Bernardi...

BERNARDINA — Ca staie, fetentone!

MASANIELLO — Io sto qua per altre ragioni.

BERNARDINA — Staie ca pe' fa 'o cumandante d' 'o burdello.

MAYER — Pasta, andate fia!

~ Sulla soglia del portoncino appaiono sei prostitute, compresa la negra; le ragazze ascoltano, commentano il fatto, qualche volta ridendo, qualche altra arrabbiandosi.

BERNARDINA — Pure 'e femmene nere? Faie schifo! 'A casa te faie 'o bagno, zezzuso!

MASANIELLO — Bernardi, io sono puro e immacolato.

BERNARDINA — Va te lava!

MASANIELLO — Sono pulito.

BERNARDINA — Va te lava!

MASANIELLO (aprendo la camicia con gesto teatrale e mostrando il ventre) — Bernardi, sopra alla pancia mia si possono mangiare i maccheroni! (Tutti ridono sguaiatamente).

BERNARDINA — Vattenne, vattenne...

VOCI DI ABITANTI DEL VICOLO —

Stateve zitto!

'A notte se dorme!

Ma che vico fetente!

Basta, basta...

MAYER (ai « mantisinielli » e alle prostitute) — Dentro, dentro!

BERNARDINA — Dentro... dentro... e mette tutto dentro... Pure gli uomini ammogliati.

MAYER — Io non sono tenuta a chiedere carta parrocchiale di uomini che vengono mia casa a fare quello che non vogliono più fare a casa loro...

~ Rientra infuriata, assieme ai « mantisinielli » e alle ragazze.

BERNARDINA — C'ha ditto?

MASANIELLO — 'E meglio che non hai capito. (Avvicinandosi all'a moglie, con dolcezza) — Bernardi...

BERNARDINA — Nun me tuccà. (Si allontana bruscamente da lui).

MASANIELLO — Io tengo 'na mugliera bella assaie... (Canta la canzone, assieme a Bernardina).

~ Finito di cantare, Bernardina pianta in asso Masaniello e fugge inviperita. Masaniello la insegue.

MASANIELLO — Bernardi, Bernardi...

~ La scena si fa buia, e nel buio si sente la voce di Bernardina che inveisce contro il marito.

BERNARDINA — Fatte 'o bagno, schifuso! Va te mena 'a mare, fetentone! E nun turnà 'a casa, 'e capito?

Quadro

~ Sono le ventuno e trenta. Piazza Mercato è rischiara-ta soltanto dai lampioni a olio e dalle lampade votive che arrossano i fondi scuri di tutte le immagini sacre sparse sui muri dei fabbricati. Le botteghe sono chiuse; i banchi di vendita sono stati ricoperti da tendoni di tela iuta, vecchi e rattoppati, legati a giri doppi e incrociati da corde decrepite; le porte dei bassi sono spalancate, e diversi abitanti, specialmente gli uomini, dormono distesi per terra, lungo la soglia della propria abitazione. Quasi al centro della piazza, completamente sdraiato a terra, supino, con le braccia rilasciate e aperte, le mani spalancate a palmo in sù, si trova Cacucciolo: sembra un Cristo schiodato dalla croce. Sulla pedana dei due guffi s'è seduto Masaniello. Lo troviamo lì rannichiato, quasi immobile, con lo sguardo fisso sulla finestra di casa.

D'un tratto, come indispettito, decide di sdraiarsi. Si gira e si rigira, infine si rimette su a sedere come prima.

SFINGIONE (di sotto la pedana) — Che c'è? Manco n'ora 'e suonno si può fare... Silenzio! (E batte qualche colpo sul tavolato).

MASANIELLO — Chi è?

SFINGIONE (di sotto la pedana) — Il proprietario.

MASANIELLO — Scusate, io non sapevo che dormivate qua.

SFINGIONE — Pure 'o cane mi svegliaste... N'approfitto per farci fare i suoi bisogni. (Sfingione esce di sotto la pedana. Indossa una vecchia camicia da notte e porta tra le braccia un cagnolino) Siamo in due a dormire sotto, tre con il cane... Piccolo è l'ambiente. (Indicando il cane) Se non lo porto fuori due o tre volte, la notte, ci spisciazza addosso, magari. (A soggetto, invita il cane a liberarsi di qualche bisogno; poi, rivolto a Cacucciolo) Cacucciolo, basta. Venetinne a coricarti.

CACUCCIULO — N'autro, n'autro e basta.

MASANIELLO — Ma che fa?

SFINGIONE — La piazza infestata dai topi è, ma grossi così... e i negozianti disperati sono: li pagano un carlino vivi, mezzo carlino morti. Lui si mette il formaggio in mezzo alle dita e aspetta. Quanti ne catturasti, Cacucciolo.

CACUCCIULO — Undici. Tutti vivi.

SFINGIONE — E ne veniamo. Basta.

CACUCCIULO (stringendo tra le dita un altro topo, esultante) — N'autro! Giusto la dozzina feci! (Apre un sacchetto e vi mette dentro il topo) Stanco sono. Buona notte. (Getta il sacco sotto la pedana, poi lo segue, svelto, a quattro gambe).

SFINGIONE — E lei, fuori di casa dorme?

MASANIELLO — No, speriamo di no.

SFINGIONE — Se vuole restare qua, non faccia complimenti, ma a una cert'ora tutti abbiamo diritto di dormire. Buona notte. (E scompare sotto la pedana col cane).

MASANIELLO (raggiunge la sua abitazione e chiama la moglie a voce bassa, dolcissima) — Bernardi... Bernardi...

BERNARDINA (dall'interno) — Vattenne... (Ma il suo

tono non è più rabbioso come nella scena precedente).

MASANIELLO (*s'è accorto del cambiamento e trova il coraggio di insistere*) — E che mugliera 'nfama ca si... 'mmiezo a la strada me lasse? Bernardi, sopra a quella casa ci sono andato per una ragione che non ti posso dire adesso, ma non per quello che ti credi tu. T' 'o giuro sopra a quella bella mamma del Carmine, sul cuore di Gesù... che non ci sono andato per cose cattive. Io voglio solo a te.

BERNARDINA (*senza più ostilità*) — Vattenne...

MASANIELLO — Addò? Si nun me sento li mmane toie 'mmiezo a li capille mieie, e 'nafccia, e 'mmiez 'o pietto, e quanno saglieno p' 'e spalle mentre me dice: «mamma mia, comme so' forte 'e spalle toie... io addò vaco a campà? Bernardi, damme 'a chiave d' 'a porta... famme sagli. (*Musica*).

BERNARDINA (*apre la finestra e s'affaccia. Canzone*). —

Embè

facimmo accussi:

tu ti spuglie... io mi spoglio,

e si nun ne tiene voglia,

si nun te sentisse frisco...

Bada a te,

ca io 'o capisco!

Attiento a te...

(*Getta la chiave di casa, che Masaniello raccoglie*).

MASANIELLO —

Embè,

facimmo accussi.

Tu ti spuglie mentre io saglio

mentre saglio già mi spoglio.

Appripa 'o matarazzo.

Bada a te,

so' ascito pazzo,

uno zumpo e so' sagliuto. (*Entra nel portone; dall'interno*) Sto saglienzo...

BERNARDINA — Si' arrivato!

MASANIELLO — So' curruto. (*Abbraccia la moglie con tutte le sue forze*).

BERNARDINA —

M' 'e stracciata a cammicetta.

MASANIELLO —

S'è stracciata? E c'aggia fa.

Matarazzo stiso 'nterra,

senza lusso né lenzola,

tu cunusce una parola

che è 'a chiu' doce: Bernardi!

BERNARDINA —

Embè,

facimmo accussi:

io mi spoglio, tu ti spuglie...

MASANIELLO —

E si nun ne tengo voglia,

si nun me sentisse frisco...

BERNARDINA —

Bada a te,

ca io 'o capisco...

MASANIELLO —

Attienta a te...

BERNARDINA —

Attiento a te...

~ Masaniello attira a sé la donna e chiude la finestra. La musica continua in sottofondo, commentando l'attimo di amore di Bernardina con Masaniello, l'insieme delle botteghe squallide e sonolente, l'istrionica vanità della misera pedana, il pigro andare e venire dei rari passanti, e l'atmosfera ancora infocata del caldo luglio. Malgrado l'afa, un uomo di mezza età, poveramente vestito, attraversa la piazza coprendosi il volto con una sciarpa e con un largo cappellaccio che gli scende fin sopra le orecchie e gli copre completamente gli occhi. Vediamo l'uomo camminare con apprensione, come se temesse d'essere seguito e spiato, fino a che, raggiunto un banco di vendita di ortaggi, si ferma e si guarda attorno, scrutando l'oscurità della piazza; poi batte le nocche sul misero tetto di legno della capanna, e attende. Il tendone logoro che ricopre quei relitti viene rimosso dall'interno da una donna che vi si trovava rifugiata. La poveretta non è che un mucchio di stracci; a prima vista non se ne potrebbe nemmeno definire il sesso, tanto l'abiezione e l'abbruttimento l'hanno prostrata. L'uomo l'abbraccia, la stringe fortemente al suo cuore, e la bacia più volte. Poi, la disgraziata donna trae dal rifugio schifoso un bimbo di pochi mesi, mezzo addormentato, seminudo, e lo porge all'uomo il quale l'accoglie tra le sue braccia e lo stringe con infinito amore.

Entra uno sbirro e si dirige verso la disgraziata famigliola.

LO SBIRRO — Michè!

MICHELE (*terrorizzato*) — No!

LO SBIRRO (*li ha raggiunti e si pianta davanti a*

Michele) — Finalmente abbiamo avuto il piacere di trovarti. Non sono solo, Michè.

~ Infatti quattro soldati spagnoli, armati di archibugio, si avvicinano allo sbirro e si fermano alle sue spalle per difenderlo.

LO SBIRRO — Tieni gli amici che so' chiacchieroni. Me l'hanno detto che vieni di sera a trovare la famiglia. Vogliamo ripetere la scena? «Signor Michele Santoro, la legge è legge. Questo è quello che dovete pagare: tanto per tanto e tanto per tanto. Vi sto agevolando, vado e vengo: volete pagare, sì o no?» E mo', damme 'o schiaffo ca me diste due mise fa. L' 'e fatta franca pe' quaranta giorni... e mo' t'aggio pescato. (*Minaccioso*) Viene.

MICHELE — No, nun vengo.

~ Lo sbirro fa un cenno ai soldati, i quali si lanciano su Michele e lo immobilizzano.

ADELINA — Michè! Michè!

MICHELE (*lottando con tutte le sue forze per liberarsi*) — Nun nce vengo, nun nce vengo...

GLI ABITANTI DEI BASSI ATTIGUI (*uscendo in strada*) — Ch'è stato?

~ Di sotto alla pedana dei saltimbanchi sporgono le teste di Sfigione e Cacuocciolo.

LO SBIRRO — Cammina.

MICHELE (*trascinato via dai soldati*) — Adeli, chiste m'accidono 'e mazzate! Nun me fanno asci chiù, m'accidono.

ADELINA — Michè...

~ Due o tre donne, in camicia da notte, si avvicinano a Adelina per confortarla.

MICHELE — M'accidono, Adeli...

~ I suoi pugni, i suoi calci, il suo dibattersi non hanno impedito agli aguzzini di eseguire l'ordine. I quattro soldati si allontanano con Michele, seguiti dallo sbirro, che ha gli occhi lampeggianti di gioia: finalmente ha portato a compimento la sospirata vendetta.

Adelina piange con il figlio tra le braccia. Le donne in camicia da notte entrano ed escono dai loro bassi, recando chi un bicchiere di latte per il piccolo, chi un pezzo di pane, chi addirittura una scodella colma di pasta minuta al pomodoro, con un cucchiaino piantato al centro e che si regge diritto. Adelina, continuando a pronunciare il nome del suo sventurato uomo, ogni tanto porta alla bocca un cucchiaino di pasta, o beve un sorso di vino, trovando anche la forza di ringraziare le donne.

ADELINA — Michè... Michè... (Alle donne) Grazie...

SFINGIONE — Meschina...

CACUOCCIULO — Chiange... nu figghio piccolo tiene.

SFINGIONE — Magari 'o suonno se ne jo... Nun dormo. M'è rimasta dentro la voce di quell'uomo... « M'accidono, m'accidono... » Magari veglio, stanotte.

CACUOCCIULO — Mi fece impressione pure a mia. Te faccio compagnia.

SFINGIONE — Non fare complimenti.

CACUOCCIULO — Fazzo n'autri tri o quattro topi, magari.

~ Masaniello appare sul portoncino di casa sua, si ferma a guardare per un momento il cielo stellato, poi s'incammina verso il centro della piazza.

BERNARDINA (dall'interno della sua stanza) — Masaniè, addò staie?

MASANIELLO — Bernardi, piglio nu poco d'aria.

~ Si avvicina Pione, seguito da sei o sette ragazzi che abbiamo visto durante le esercitazioni delle due squadre. Pione porta in mano un robusto uncino di ferro, di quelli che servono per afferrare i porci. Il giovane s'accosta a Masaniello e gli mostra l'uncino. I ragazzi fanno circolo attorno ai due capi, interessatissimi.

PIONE — Va bene così?

~ Masaniello prende l'uncino e lo maneggia, muovendolo come se volesse afferrare e trarre a sé un maiale.

MASANIELLO — Sì... sì... 'E nu buono ferraro. Ha capito.

PIONE — Vò essere pagato.

MASANIELLO — Domani passo io da lui.

SFINGIONE (a Masaniello che in quel momento si è avvicinato alla pedana) — Michele Santoro presero.

MASANIELLO — Embè...

BERNARDINA (affacciandosi) — Che bella serata!

MASANIELLO — Adeli, ch'è stato?

ADELINA — S'hanno portato a Michele. (Piange).

UN UOMO (dalla soglia del suo basso) — E uno alla vota, se portano tutte quante.

MASANIELLO (ambiguo) — Fa accussi: fuuuu. (Emette un lieve soffio).

UN UOMO — C'aggia fa?

MASANIELLO — Accussi: fuuuu. (Ripete il soffio).

UN UOMO (divertito, pur non avendo capito il significato di quel soffio, imita Masaniello) — Fuuuu...

MASANIELLO (a Sfingione) — Fa pure tu.

SFINGIONE — Io? Fuuuu...

MASANIELLO (a Cacuocciolo) — E pure tu.

CACUOCCIULO — Fuuuuu...

MASANIELLO — Facimmolo 'nzieme. (Soffiano tutti assieme).

LE DONNE (divertite) — Putimmo sciuscià pure noi?

MASANIELLO — Come no? Il soffio delle donne incoraggia quello degli uomini: scusciate! (Le quattro donne soffiano) E scusciate 'nzieme a nuie. (Soffiano di nuovo tutti assieme).

BERNARDINA (dalla finestra) — Nè, ma che d'è stu sciuscio?

MASANIELLO — Sciòscia pure tu. 'O sciuscio tuo addà essere chiù forte. (Musica).

Se tiene 'na fenesta te la 'nzèrrano.

Te lèvano la luce e pure l'aria.

Tiene li panne 'nfuse e si 'e vuò spànnere, s'addà pavà!

Tiene 'na pianta 'e rose e l'haia nascònnere: fora 'e balcune 'e piante nun se tèneno, perché si miette sulo nu garòfano...

s'addà pavà!

'E gabelle ci spògliano

pure 'o sciato ce lèvano...

Chesta è 'a pella e s'a pigliano...

E che ato vuò?

E tècchete, tècchete, tècchete pure li figlie, e pigliate, pigliate, pigliate pure 'a mugliera, e zùchete, zùchete, zùchete pure lo sango, e zùcalo, zùcalo, zùcalo... si vuò zucà!

~ Gli abitanti dei bassi, la donna col bambino, i due saltimbanchi e i gruppi di scugnizzi che man mano si vanno formando un po' qua un po' là sulla piazza, cantano insieme a Masaniello, ripetendo l'ultima strofa.

LA FOLLA —

E tècchete, tècchete, tècchete pure li figlie, e pigliate, pigliate, pigliate pure 'a mugliera... e zùcate, zùcate, zùcate pure lo sango, e zùcalo, zùcalo zùcalo... si vuò zucà...

~ La ronda notturna passa per la piazza, ma Masaniello continua il suo canto.

MASANIELLO —

Ma... attiento a te...

'A legna s'è seccata...

E ca perciò te dico:

attiento a te!

'A legna, 'a legna, 'a legna s'è seccata, e quanno è secca e asciutta piglia fuoco...

CORO —

E quanno è secca e asciutta piglia fuoco...

~ La ronda si allontana e scompare.

S'aiza 'a lampa

e avvampa.

Saglie e 'ncielo arriva,

si è fiamma viva,
 chi 'a po' stutà?
 Sciòscia, popolo!
 'Ncoppa 'a stu fuoco ardente,
 cumm' 'a viento 'e punente
 sciòscia, popolo.
 Sciòscia tu e sciòscia io,
 e sciosciammo tutte 'nzieme
 sciòscia sciòscia sciòscia sciòscia
 sciòscia solo chi capisce
 ca sciusciamo 'o fuoco cresce.
 Quando 'o popolo s'aunisce
 e se passa 'o primo sciùscio
 trova 'a forza acciaro l'esca
 e 'o curaggio pe' sciuscià...

~ Intorno a Masaniello cresce l'interesse; gli occhi di tutta quella povera gente sono puntati su di lui e si accendono di commossa ammirazione quando l'agile pescivendolo spicca un salto sulla pedana dei saltimbanchi e assume l'atteggiamento e il tono di un vero tribuno.

MASANIELLO —

Sagle...
 e 'ncielo arriva...
 'E fiamma viva,
 chi 'a può stutà!
 E 'mpizzele, 'mpizzele, 'mpizzele comm' 'a
 [sacicce,
 e stùtele, stùtele, stùtele comm' 'a candela
 e scànele, scànele, scànele, comm' 'a
 [caprette
 scànnale, stùtale, 'mpizzele senza pietà...

~ Tutti si stringono attorno alla pedana, formando così il primo, inconsapevole gruppo di ribelli agli ordini del loro capo.

CORO —

E 'mpizzele, 'mpizzele, 'mpizzele comm' 'a
 [sacicce,
 e stùtele, stùtele stùtele comm' 'a candela
 e scànele, scànele, scànele comm' 'a
 [caprette
 scànele, stùtele, 'mpizzele senza pietà!
 ecc.
 E sciòscia tu e sciòscia io
 e sciusciammo tutte 'nzieme
 sciòscia sciòscia sciòscia sciòscia.

Quadro

~ Piazza Mercato, pieno giorno. E' il sette di luglio. La folla dei venditori e compratori è ansiosa di sapere come andrà a finire la contesa tra il negoziante di Pozzuoli, Maso Carrese, e il fruttivendolo del mercato, Taniello Curto. Tutti, compresa Bernardina che si troverà affacciata alla sua finestra, seguono e commentano, di tanto in tanto, l'acceso dialogo che si sta svolgendo tra i due energumani. Ogni tanto, Masaniello interviene nella disputa, eccitando gli animi dei due contendenti. I suoi Lazzari sono sparsi a gruppetti qua e là per la piazza. Tra gli Alarbi, si trova anche Pione.

Dal modo di litigare dei due contendenti, dagli interventi di Masaniello e dall'atteggiamento di Bernardina si capisce che la lite non è altro che un « pezzo concertato », e che la contesa raggiungerà il suo culmine solo nel momento in cui si verificherà una circostanza prevista e premeditata. Per ora, la lite si svolge così: i due si scambiano offese e vituperi, ma se uno tira fuori la pipa e cerca invano l'occorrenza per accenderla, l'altro si precipita per rendersi utile all'amico. Il popolo non è al corrente dell'intesa, ed è stufo di attendere la fine della disputa, giacché non vede l'ora di comprare e mangiare i fichi troiani di Pozzuoli, che da circa due ore, disposti nelle ceste, sono esposti al cocente sole di luglio. Maso Carrese si troverà accanto al suo carrettino, e farà buona guardia ai cesti colmi di fichi. Taniello Curto, di fronte a lui, sorveglierà l'enorme bilancione, al quale è stato aganciato un cesto di fichi, per controllare il peso.

UNA DONNA — Ma ce 'e vulite fa comprà 'nu miezu chilo 'e fichi?

ALTRA DONNA — Ma che s'aspetta?

UN UOMO — Ve vulite decidere?

BERNARDINA (*dalla finestra*) — Vedete chi l'addà pagà sta tassa 'ncoppa' 'a sta frutta. 'A gente aspetta. Mettiteve d'accordo.

MASO (*a Bernardina*) — Ma adesso mi debbo imparare come debbo fare il mio commercio?

MASANIELLO — Bernardi, statte zitta. Oi Mà, vedi se ti puoi accordare.

MASO — Ma Masaniello mio, io ti voglio bene, siamo cognati... ma il commercio è commercio. Io la vendita l'ho fatta, il prezzo l'abbiamo chiuso.

TANIELLO — N'ata vota? Non abbiamo chiuso 'o resto 'e niente.

MASO — Ma allora sei un uomo senza parola?

TANIELLO (*cercando comprensione tra la folla*) — Ma quello offende... Ma quello offende... Vuò vedè ca ti scasso 'a faccia?

MASO — Levate 'a loco! « scass' 'a faccia »... Mo te dongo nu cauce, te faccio abballà pe' n'ora e mezza! (*Tutti ridono*).

TANIELLO — Ma quanto si buffone.

LA DONNA DI PRIMA (*gridando*) — Vulimmo 'e fichi!

TUTTI — Vulimmo 'e fichi!

MASO — Avite aspettà!

~ Alcuni ragazzi, ingolositi, circondano il carrettino pieno di fichi.

UNO DELLA FOLLA — Sta arrivando Andrea Anaclerio.

~ Tutti guardano verso il punto indicato dall'uomo che ha gridato.

MASANIELLO (*avvicinandosi a Carrese*) — Dalle, cumpare, dalle! (*Poi, rivolto a Taniello*) Taniè, datte da fa.

~ I due uomini si piazzano l'uno di fronte all'altro, come per portare a termine una lite che non ha mai avuto sosta. Pione, in piedi su una botte, guarda verso il punto da dove sta arrivando Anaclerio.

PIONE — Sta venendo co' 'e sbirre appresso.

MASANIELLO — Meglio.

PIONE — Ce sta pure nu capitano 'e giustizia.

MASANIELLO — Ma che carogna! (*Rivo'ito ai Lazzari sparsi per la piazza*) Tè, tè, tè...

PIONE — Guè, guè, guè...

~ I « Tè, tè, tè » e i « Guè, guè, guè » delle due squadre, come un segnale d'intesa, partono da tutti gli angoli e, in breve, si raccolgono in un sol punto, dove si sono riuniti i Lazzari e gli Alarbi che emettono il richiamo. Carrese si riscalda a freddo e, con gesto teatrale, affronta Taniello.

CARRESE — Mo m' 'e stancato, 'e capito? 'A gabella 'ncopp' 'a frutta la devi pagare tu.

TANIELLO — 'A partita 'e fichi me l' 'e venduta tu e 'a tassa 'a paghi tu.

CARRESE — Spetta a te che sei il compratore.

TANIELLO — No, spetta a te.

CARRESE — E lo dovevi dire prima della definizione.

TANIELLO — Ma se la gabella la pago io, 'o prezzo d' 'e fichi addò arriva?

LA FOLLA — 'Ave ragione, è giusto...

CARRESE — E c'aggia fà? Arriva 'cielo, 'mparaviso... V' 'a pigliate c' 'o malo governo.

TANIELLO — M' 'a piglio c' 'o fetente 'e mmerda ca si.

CARRESE — All'anema d' 'o chiaveco! (*Si slancia contro Taniello per accopparlo; Taniello fa lo stesso. La folla interviene per separarli.*)

LA FOLLA — Madonna d' 'o Carmene. S'accidono! Gente, gente, currite...

ANACLERIO (*seguito dai sei sbirri e un capitano di giustizia*) — Che succede? Fermatevi!

~ Gli sbirri riescono ad aprire un varco tra la folla, permettendo all'Eletto del Popolo e al Capitano di Giustizia di raggiungere il luogo della lite.

ANACLERIO — Eccoli qua. Carrese e Taniello Curto. E' naturale. Nasce un incidente al Mercato, figuriamoci se non è stato provocato da Carrese o da Taniello Curto.

MASANIELLO — Avete ragione.

ANACLERIO — O da Masaniello. Puzate iettà 'o sango, cu chisto calore... Viene a piazza Mercato, mmiezo a chesta puzza, pe' mettere a posto una questione 'e tre calle. Ch'è stato?

MASANIELLO — Qua c'è l'Eletto del Popolo che decide.

ANACLERIO — Tu te ne devi andare. (*Gli sbirri allontanano Masaniello.*)

CARRESE — Ho venduto una partita di fichi a questo signore (*indica Taniello*). L'abbiamo pesata e abbiamo chiuso il prezzo. Al momento del pagamento, se n'è venuto: 'a gabella chi la paga?

ANACLERIO — Embè, non la volete pagare?

CARRESE — Che significa: « Non la volete pagare »? Qua si tratta di stabilire chi la deve pagare.

TANIELLO — E la devo pagare io?

LA DONNA — E va bene, qua, gira gira, va a ferni che 'a pagammo nuie.

TUTTI — Proprio accussi!... 'a povera gente... Ma che schifezza, nun se ne po' cchiù!

MARCO VITALE (*facendosi largo tra un gruppo di*

popolani) — Scusate, ma il Vicerè non aveva preso impegno con il popolo, nei giorni del Natale scorso mi sembra, che per la fine di giugno avrebbe abolito le gabelle sulla frutta e sul vino?

ANACLERIO — Il Vicerè promette, assicura... io poi, non è che sto nella testa del Vicerè; per ora la legge è rimasta quella che era, e le cose stanno come stavano a Natale.

TANIELLO — Io pago 'o prezzo c'avimmo pattuito e me piglio i fichi, e 'a tassa 'a pave tu.

CARRESE — Ma che sì, 'o Padreterno, ca cumanne la sacca mia.

PIONE — Ma ce sta Don Andrea ca è l'Eletto del Popolo...

ANACLERIO — E con me ci sta pure un Capitano di Giustizia.

MASANIELLO — E tu solo non ci venivi.

ANACLERIO — Perché, mi mettevo paura? Io quando aggia venì mmiezo a sta piazza fetenta, aggio na mazzata 'ncapa.

MASANIELLO — Chi l'addà pagà, sta gabella, se po' sapè? Vuò parlà, sì o no?

LA FOLLA (*esasperata*) — E parla, Anacchè...

ANACLERIO — La deve pagare chi vende.

CARRESE — Io?

ANACLERIO — E chi, io? E adesso te la sbrighi coi gabellieri e col Capitano di Giustizia. Io me ne vado, perché debbo mangiare.

MASANIELLO — Per Andrea Anaclerio, l'Eletto del Popolo, l'ora di mangiare non passa mai. (*La folla ride.*)

ANACLERIO — Che vuoi dire?

CARRESE — Mange! Tu mange... Staie d'accordo co' 'e spagnuole... e sì nu Dio 'e fetente!

ANACLERIO (*infuriato*) — Maso Carrè, sta vota vaie 'ngalera.

CARRESE — Io songo n'ommo onesto, so' nu faticatore, e so' padrone d' 'a robba mia. Dio ci manda l'abbondanza, e il malo governo fa venì 'a carestia...

CAPITANO DI GIUSTIZIA (*molla un sonoro schiaffo a Carrese*) — Ti faccio parlare io del mal governo. (*Carrese rimane impietrito per un attimo*) Tu sei padrone di portarti la frutta a Pozzuoli e farla marcire, ma se la vendi e ne vuoi ricavare un utile, devi pagare la gabella, come la pagano tutti.

CARRESE — E allora non la vendo... e non me la porto a Pozzuoli... e 'a gabella nun 'a pago. (*Al colmo dell'ira, taglia le funi di una cesta e con un calcio ne rovescia il contenuto*) Gente, senza gabelle... mangiate, mangiatevi 'a grazia 'e Dio! (*Il popolo partecipa per Carrese, mormora minaccioso, ma non osa muoversi. Per Masaniello è giunto il momento di intervenire.*)

CAPITANO DI GIUSTIZIA — Qui c'è aria di sedizione. Ieri notte, a Fuori Grotta, è stato incendiato un casotto del nuovo dazio. E' stata aperta un'inchiesta per individuare i colpevoli. Non è escluso che Maso Carrese possa fornire alla giustizia qualche nome interessante. (*Agli sbirri*) Portatelo via.

~ I sei sbirri, però, sono stati immobilizzati alle spalle dagli uncini dei Lazzari, mentre gli Alarbi, di fronte ad essi, puntano contro di loro gli archi-

bugi che a loro stessi hanno strappato. Un altro uncino, quello di Pione, è puntato contro il cinturone del Capitano di Giustizia. L'Eletto del Popolo viene affrontato direttamente da Masaniello.

MASANIELLO — Tu si' l'Eletto del Popolo? Tu sei quello che dovrebbe rappresentare il popolo e fare i suoi interessi? E chi t'ha eletto? Per conoscenza... per raccomandazione... E stae d'accordo co' 'e spagnuole. Maso Carrese, dalle 'o schiaffo che t' ha dato 'o Capitano.

ANACLERIO — Ma lo schiaffo ce l'ha dato 'o Capitano...

CARRESE — Quanto si' carogna! Ma 'o Capitano nun se può muovere... Guarda. (*Indica il Capitano*) Pione ha menato 'o fierro int' 'o cellaro... (*La folla ride*) Tu ti puoi difendere... Ma stae tremmando sano sano... Me faie pena. Vattenne.

MASANIELLO — Guagliù, 'a frutta... Mangiateve 'a frutta.

~ Alla testa dei Lazzari e degli Alarbi si precipita sulla frutta rotolata per terra; i ragazzi divorano.

MASANIELLO — Guagliù, 'e sbirre pure vonno mangià!

~ E dà inizio, subito seguito dagli altri, ad un preciso tiro di fichi, uva e meloni sulla faccia dell'Eletto, del Capitano di Giustizia, degli sbirri, tiro che ben presto diventa fittissimo.

MASANIELLO — Niente gabella! Viva il Re di Spagna e mora il mal governo!

~ Anaclerio, il Capitano di Giustizia e gli sbirri, sotto il violento tiro di fichi, se la filano, mentre il popolo inveisce contro di loro con parolacce, fischi e sberleffi. Masaniello impartisce ordini ai suoi ragazzi, i quali trascinano, correndo, il castello di legno che doveva servire per la finta battaglia della Festa del Carmine; lo rovesciano al suolo, scomponendolo e trasformandolo in un palco molto simile ad un arengario. Masaniello vi salta su agilmente, e vi tiene il primo comizio. Dopo essersi tirato su le brache, ed essersi asciugato il sudore, alza le braccia mostrando alla folla le mani aperte.

MASANIELLO — Popolo mio! Io tengo 'e mani pulite!

~ Il commento musicale e i suggestivi movimenti di luci completeranno il quadro coreografico che segue. Il popolo, arroventato dall'atmosfera di ribellione provocata dall'incidente, assume ora la gravità di chi è consapevole di vivere un momento storico. Gli ordini di Masaniello non si discutono. Marco Vitale legge ad alta voce una lista di nomi compilata in precedenza, appartenenti al più noti e sfacciati profittatori delle gabelle.

MARCO — Girolamo Letizia. (*Il nome viene accolto da urla di indignazione da parte della folla*). La casa di Giovanni Andrea Basile. (*La folla c. s.*) La casa del consigliere De Angelis.

LA FOLLA — Consigliere de lu male consiglio!

MARCO — La casa dell'Eletto del Popolo Andrea Anaclerio!

LA FOLLA (*urla e fischi*) — Fetentone!

MARCO — La casa del magistrato Carlo Mattina e di Giovanni Bonaccoglià, avvocato dei panettieri... (*La folla, c. s.*).

MASANIELLO — Viva il Re di Spagna! Mora il mal governo!

LA FOLLA — Senza gabelle!

~ Masaniello divide i suoi uomini, Alarbi e Lazzari, in quattro squadre e ordina loro di recarsi subito in tutti i quartieri della città per bruciarvi i caselli delle imposte, le case e i beni dei Gabellieri, ordinando loro di non toccare niente, altrimenti si potrebbe credere che quello che stanno per compiere sia un atto di banditismo e non un atto di legittima protesta contro la esosità del governo del Vicerè. Le quattro squadre di ragazzi scalzi, abbandonandosi contemporaneamente alla gioia e al furore, si avviano verso i vari quartieri di Napoli, guidate ognuna dal proprio capo, i quali sono Masaniello, Marco Vitale, Pione e Carrese. Danno fuoco alle fascine impeciate legate agli uncini che sormontano le canne, e corrono via, seguiti da donne imbestialite, che stringono in pugno manciate di paglia. La notte scende, mentre le sagome nere degli incendiari si muovono nei vicoli di tutta Napoli, provocando un incendio condotto con ordine e meticolosità, una vendetta covata a lungo ed esplosa fulmineamente, come le lingue di fuoco che nei diversi punti della città si sollevano furenti, desiderose di raggiungere il cielo. Gli incendiari risparmiano solo le cose sacre e i ritratti del Re: le prime vengono trasportate nella Chiesa del Carmine, i secondi vengono piazzati negli angoli delle strade e delle piazze, sotto ricchi baldacchini, fatti con le tende e gli arazzi sottratti alle case degli affamatori del popolo.

Quadro

~ La misera casa di Masaniello. Due anguste camerette, comunicanti tra di loro, e con due piccole finestre che danno sulla Piazza Mercato e da cui si vede la Chiesa del Carmine. C'è un materasso steso a terra, qualche sedia zoppicante qua e là, e poche stoviglie ammonticchiate in un angolo. Da una delle due finestre si scorge la pedana dei saltimbanchi, e, da entrambe, la punta delle canne sormontate dagli uncini dei Lazzari e degli Alarbi, la guardia del corpo del Capopopolo. La piazza è scossa dai clamori della folla, dai rulli dei tamburi, dai rintocchi delle campane. Masaniello, agitatissimo, non trova pace e si sposta da un punto all'altro della stanza, continuamente. Maria Grazia è presso il marito, Maso Carrese, e gli sta fasciando il braccio ferito. Bernardina è alla finestra, in attesa di qualcuno. Sei o sette ragazzi, Lazzari e Alarbi, dopo aver ricevuto ordini da Masaniello, filano via di corsa, chi per la porta, chi per la finestra.

BERNARDINA (*rivolta alla folla*) — L'acqua!... Portate l'acqua!

SFINGIONE (*fa capolino dalla finestra e porge a Bernardina un secchio d'acqua*) — Gelata è, signora Bernardina. E ce dicesse al signor Masaniello che ce haie a parlare.

BERNARDINA (*prende il secchio*) — Chiù tarde, chiù tarde...

SFINGIONE — Cosa di rivoluzione è.

BERNARDINA — Chiù tarde. Andate.

~ Sfingione, come sollevato da una forza misteriosa, sale lungo il riquadro della finestra. Sorpreso egli stesso da quel volo, si rannicchia, e in quella

posizione viene portato via a braccia dalla guardia del corpo formata da Lazzari e Alarbi.

MASANIELLO — Bernardi, l'acqua.

BERNARDINA — 'E fredda, tè. (*Porge il secchio al marito*) Bive.

~ Masaniello si attacca al secchio e beve avidamente. Poi beve anche Bernardina.

MARIA GRAZIA — Famme bere. (*Beve, e fa bere il marito*).

BERNARDINA — Madonna, e che calore! (*Al marito*) Tu devi mangiare, hai capito?

MARIA GRAZIA — E pure Maso addà mangià...

BERNARDINA — Un'oretta di riposo, io cucino e mangiamo.

MASANIELLO (*gridando*) — No! Nun voglio niente. Nu pezzo di pane, chesto voglio.

~ Dalla piazza sale un improvviso scroscio di applausi, accompagnato da grida.

BERNARDINA — Chi è? (*Va alla finestra*).

MASO — Ch'è stato? (*Va alla finestra, seguito dalla moglie*).

MASANIELLO (*vede Marco Vitale portato in trionfo dalla folla*) — Marco Vitale! (*Ben presto, portato dalla folla, Vitale si ritrova, in piedi, su una delle finestre di Masaniello*) Marchetiè!

MARCO (*salta giù in casa e abbraccia fraternamente Masaniello*) — 'E fatta! Masaniè, tu capisci... è fatta! Ma lo capisci?

MASANIELLO — Ma che, m' 'e pigliato pe' scemo?

MARCO (*sempre più esaltato*) — 'E fatta!

MASO — 'E fatta!

BERNARDINA — 'E fatta!

MARIA GRAZIA — 'E fatta!

~ Il grido si propaga e arriva in piazza.

LA FOLLA — 'E fatta! 'E fatta!

MASANIELLO (*corre alla finestra*) — No! Nun è fatto niente! Silenzio! (*Nessuno fiata più*) Nun è fatto proprio niente. Voi tenete il difetto della gatta che per sgravare di fretta, fece i figli cecate. (*Risate e applausi della folla*) Teniamo di fronte a noi un nemico che si difende fino all'ultimo. Un nemico che ha avuto la fortuna di farci fessi fino ad oggi, prima di riconoscere che questo popolo non è fesso ricorre a tutti i mezzi per non perdere il grande tesoro che si ricava dalla fessaggine umana. Nun è fatto niente! La città di Napoli è fatta di nobiltà e popolo, nel tribunale di San Lorenzo i nobili tengono sei seggi, il popolo uno solo. (*Fischi e sberleffi della folla*) Il seggio del popolo si compone di ventinove capitani di strada e dieci consultori. I capitani rappresentano i ventinove rioni cittadini. Questi trentanove traditori del popolo debbono essere puniti in piazza Mercato, e sostituiti da uomini di coraggio, e provata fedeltà. Stiamo facendo la lista, io e Marco Vitale... Tengo 'e mane pulite! Viene il momento che vi dico: è fatta. E se ve lo dirò io... è fatta veramente.

~ Applausi prolungati, urli di gioia della folla. Poi un mormorio fitto fitto, un parlottare che si propaga sempre più smorza l'applauso che si tramuta in un'ovazione per un altro personaggio. Dalla folla parte una voce:

UNA VOCE — Perrone, Perrone...

VOCI VARIE — Fate passare... Largo... E fatelo passare...

PERRONE (*dalla piazza*) — Masaniè, Perrone si viene a inginocchiare ai tuoi piedi, e viene a mettere il suo cuore nelle mani dell'uomo più grandissimo di Napoli. (*Grida e applausi della folla*).

MASANIELLO (*alla finestra*) — E Masaniello t'aspetta. Tu si' stato sempre n'ommo 'e coraggio e degno di rispetto.

~ Alla finestra appare Perrone, sollevato dal popolo a braccia. E' un « guappo » temuto dal popolo napoletano. La sua storia la diremo a parte, assieme alla descrizione del suo fisico. I due uomini vengono a trovarsi l'uno di fronte all'altro, in atteggiamento melodrammatico di bassa lega, e si guardano lungamente negli occhi, con reciproca ammirazione.

PERRONE — Sto ca. (*Silenzio di attesa in piazza*) Guarda... Sto piangendo...

MASANIELLO — Calmati.

PERRONE — Fammi piangere...

MASANIELLO — Ma pecchè...

PERRONE — Debbo piangere.

MASANIELLO — Non piangere tanto perché è malo augurio.

PERRONE — Quanto sei bello! Ommo bello! Damme sti mane. (*Prende una mano di Masaniello tra le sue*) Mane sante... (*Rivolto al popolo, con voce portata*) Popolo, la mia vita, il mio sangue, la mia "menta"... dentro a queste mani... e ci metto sopra un bacio, con la stessa fede che si bacia la pietra consacrata dell'altare maggiore del Carmine. (*Applausi della folla*).

MASANIELLO — Popolo mio, io sono il tuo capo. Vicino a me ci sta Marco Vitale e Pione. Tu hai già capito il quarto chi è. Domenico Perrone. (*Acclamazione e applausi della folla*) Il primo nome nella lista dei Capitani del Popolo è il suo. L'Eletto del Popolo che deve trattare i negozi relativi alla grascia, all'approvvigionamento della città, col ministro di Sua Maestà, al tribunale di San Lorenzo, è lui. (*Applausi c. s.*).

PERRONE (*al popolo*) — Ubbedienza e fedeltà.

MASANIELLO — Trase.

BERNARDINA — Trase? Addò trase? Qua non ci possiamo muovere... se ne cade la casa...

MARIA GRAZIA — Non ci possiamo sedere... fa caldo.

PERRONE — Donna Bernardi, non vi preoccupate, io me ne vado subito. Vostro marito mi ha dato un posto di responsabilità, e, prima di mettermi a disposizione, voglio andare a casa per sistemare certe cose mie. La lista dei capitani di strada ci sta?

MARCO — La dobbiamo completare.

PERRONE — Voglio pensare pure a qualche nome come si deve.

~ La folla in piazza commenta rispettosamente l'avvicinarsi di un nuovo personaggio.

LA FOLLA — Padre Genuino... Padre Genuino...

~ Tutti, compreso Masaniello, corrono alla finestra.

MARIA GRAZIA — 'E proprio Padre Genuino...

MASO — Sì, è isso!

MARCO — Tutti qua verranno. Vi vedrete arrivare

in casa personaggi d'ogni categoria e rango sociale, pure i santoni usciranno da sotto alle campane di vetro.

BERNARDINA — E ca ce vo' na caserma.

MARIA GRAZIA — 'E nu bell'ommo.

MASO — Tene quasi ottant'anni.

UNA VOCE DA SOTTO LA FINESTRA — Masaniè, ce sta Padre Genuino... po' sagli?

MASANIELLO — Accompagnatelo.

PERRONE — Io me ne vado, ci vediamo fra un'oretta. Signori a tutti. (*Esce dalla finestra*).

MASANIELLO (*alla finestra*) — Guagliù, portateme nu tavolino e qualche sedia.

LA FOLLA — Sì, sì...

MASANIELLO — E, sì ce sta, na poltrona comoda pe' Padre Genuino.

~ La porta di casa si apre e compare Padre Genuino accompagnato da due Lazzari.

PADRE GENUINO — Caro, caro figliolo...

~ Tutti baciano la mano al sacerdote.

MARIA GRAZIA — Volete bere?

MASANIELLO — Piglia un bicchiere...

BERNARDINA — Tengo nu bello limone frisco... Ve faccio 'na limonata?

PADRE GENUINO — Più tardi, forse... Vorrei sedere, sono un poco stanco... (*Si avvicina a una sedia*).

MASANIELLO — No, questa è rotta... l'ho conservata per caso mai mi viene a trovare il Vicerè... La sedia per voi adesso arriva.

~ Dalla finestra si profilano le sagome di diverse sedie di vari stili, una poltrona in legno, di quelle dette « comodo », che si tenevano nelle stanze da letto. Al centro del piano c'è un buco, nel quale è stato incastrato il vaso da notte. Viene passato attraverso la finestra anche un tavolino. Dopo che tutta la famiglia, compreso Masaniello, ha trafficato per trasferire dalla piazza in casa, attraverso le due finestre, i vari mobili, ognuno siede affranto e sudato intorno al piccolo tavolo. Solo Genuino è rimasto in piedi accanto alla poltrona destinatagli, un po' sconcertato in verità.

BERNARDINA — Si deve pulire per terra.

MARIA GRAZIA — Ce vo' 'na scopa...

MASO — 'A scopa addò sta?

MASANIELLO (*alla finestra, gridando*) — 'Na scopa!

VOCE DI DONNA ANZIANA TRA LA FOLLA — Pronto.

MASANIELLO — Padre, e voi non vi sedete?

PADRE GENUINO (*sorridendo*) — Sì... (*Guarda 'a poltrona, perplesso*) D'altra parte, durante la mia tribolata esistenza, mi sono trovato di fronte a situazioni di gran lunga più avvilenti e grottesche di codesta... (*E siede di fronte a Masaniello*) Tu non mi conosci.

MASANIELLO — Di nome.

PADRE GENUINO — Sono Giulio Genuino, originario della Cava.

~ Dalla piazza, qualcuno solleva una vecchia scopa all'altezza della finestra.

UNA VOCE DALLA FOLLA — 'A scopa.

BERNARDINA (*prendendo la scopa*) — Grazie. (*E si mette a scopare il pavimento, mentre il dialogo prosegue*).

PADRE GENUINO — Fui Eletto del Popolo nel 1620. MASANIELLO — Aspettate. Io sono ignorante, ma un poco di storia la conosco io pure. Era allora Vicerè di Napoli il Duca d'Ossuna...

PADRE GENUINO — Fui un suo principale strumento per incitare il popolo contro la nobiltà. Figliolo, in casa tua sto giocando la mia testa. Tu hai realizzato in un attimo il sogno della mia giovinezza e della mia torturata vecchiaia. Ti ammiro, ti voglio bene. Sono ai tuoi ordini. (*Le donne piangono, gli uomini sono commossi*).

PIONE (*dalla finestra*) — Masaniè?...

MASANIELLO — Piò?

PIONE (*trionfante*) — Questo è il baffo del Vicerè. (*Mostra al suo capo il mezzo baffo, come un trofeo di guerra*) L'ho preso mentre scappava... « Senza gabelle », l'aggio strillato in faccia. L'ho messo con le spalle a terra.

MASANIELLO — E po'?

PIONE — Sta più morto che vivo. Se l'hanno portato a Castel Nuovo.

Quadro

~ Castel Nuovo. Don Roderigo Ponza De Leon, Duca d'Arcos, Vicerè di Napoli, pallido, irato, pieno di rancore, siede ad un tavolo. Accanto a lui, la Viceregina si affaccia amorevolmente per curargli una ferita al labbro superiore sinistro, sotto il baffo. La bella spagnola tuffa in una bacinella d'argento le pezuole preparate per la bisogna e, una per volta, le applica sul labbro del marito.

LA VICEREGINA — La nobiltà alleata col popolo? Ma tu sei pazzo.

IL VICERÈ — La nobiltà ha perduto la bussola: sono sconvolti, terrorizzati. Un rovesciamento fulmineo non se l'aspettavano. Potenti e arroganti come sono sempre stati, ora vedono cadere nelle mani di un lurido pescivendolo il comando della città, così, da un momento all'altro. Tutto il popolo è ai piedi di Masaniello... e lui comanda, detta leggi, emana bandi a sua firma.

LA VICEREGINA — E allora?

IL VICERÈ — Siamo impegnati nel Milanese per difenderlo dai Francesi; la Sicilia è in rivolta; il Papa è malcontento; i Veneziani mal disposti verso la Spagna... Aggiungi la guerra in Fiandra! Le forze della città sono quasi prive di viveri... dispongo di ventimila uomini... questo è tutto. La nobiltà non vede di buon occhio la Spagna, ha sempre mal sopportato il nostro dominio... Se in questo momento si unisce a Masaniello, la Spagna perde Napoli.

LA VICEREGINA — Ma il popolo odia la nobiltà da secoli!

IL VICERÈ — Come un Dio è stato accolto dal popolo il principe di Bisignano! E Carafa? E Monte Miletto? Il popolo odia questi maledetti, ma ne subisce il fascino... e i maledetti lo sanno... Ahi, ahi! Fai piano.

LA VICEREGINA — Ho finito. Ma come ti hanno conciato...

IL VICERÈ — E' bastato un pugno di zecchini per liberarmi di quei cani rognosi che avevano osato

accerchiarmi e affrontarmi. Li lanciavo così (*mostra come lanciava gli zecchini*)... cadevano dall'alto e a pochi centimetri dal suolo erano già chiusi in quelle mani merdose. Così sono riuscito a farmi largo e a liberarmi da quel fiato schifoso che usciva da una bocca che mi gridava sulla faccia: « Senza gabelle! ».

LA VICEREGINA — Cosa vuole Masaniello? Quanto vuole?

IL VICERÈ — Lo sapremo.

LA VICEREGINA — Non perdere tempo. Un agitatore fortunato come lui aumenta il prezzo della sua mediazione per far tornare il popolo alla tranquillità, ogni ora che passa.

UN CAMERIERE (*entrando*) — Eccellenza.

LA VICEREGINA — Che c'è?

UN CAMERIERE — Il Ministro Zuffia.

IL VICERÈ — Avanti. (*Il cameriere fa entrare Zuffia*). ZUFFIA (*entra e s'inchina ai Vicereali*) — Eccellenze...

IL VICERÈ — Sedete, Zuffia.

ZUFFIA — Grazie. (*Il cameriere porge una sedia al ministro, poi esce*) Cose importanti, Eccellenza. (*Siede*) Intanto, come deciso dal Consiglio del Collaterale, è partito un corriere per Roma, col messaggio destinato al Ministro del Re di Spagna. Sono certo che ci invierà subito tutte le truppe di rinforzo che riuscirà a racimolare e informerà Sua Maestà Cattolica per chiedergli altri rinforzi. LA VICEREGINA — Aspettare, aspettare... Ma possiamo aspettare?

ZUFFIA — Dobbiamo aspettare.

IL VICERÈ — Per i napoletani la rivoluzione è un divertimento, è come la festa della Madonna del Carmine... (*si segna, mentre la Viceregina, segnandosi anche lei, quasi si inginocchia*) con il relativo assalto al Castello.

ZUFFIA — No. Mi dispiace di dover contraddire vostra Eccellenza... Masaniello, con i suoi Lazzari, ha disarmato intere compagnie di soldati tedeschi e spagnoli... Ha requisito polvere da cannone e tutti gli archibusi che ha potuto trovare; dai fonditori s'è fatto consegnare cannoni, grandi e piccoli e li ha piazzati nelle postazioni più importanti della città...

LA VICEREGINA — Quanto vuole? Quanto gli si deve offrire?

ZUFFIA — Quanto vogliono. Non è solo.

IL VICERÈ — No?

ZUFFIA — I nostri informatori mi hanno rivelato che accanto a lui c'è un uomo abilissimo.

IL VICERÈ — Chi?

UN CAMERIERE (*entrando*) — Eccellenza?

IL VICERÈ — Va' al diavolo!

LA VICEREGINA — Aspetta, caro, non arrabbiarti. (*Al cameriere*) Che c'è?

CAPOCCIONE (*entra; è un vecchio toscano, sui settant'anni, ciarliero, furbo*) — Il Capoccione, Eccellenza... Il Capoccione rompiscatole c'è!

IL VICERÈ — Vi ho ricevuto due ore fa, prima della riunione del Collaterale. Abbiamo parlato a lungo, cos'altro avete da dirmi?

CAPOCCIONE — E come potevo andare via, Eccel-

lenza? Mi sono detto: e se il Vicerè gli ha bisogno di qualche cosa? Bel coraggio, lasciarlo solo in questo momento. Sono ore infocate, queste, Eccellenza. Mi sono sacrificato ad aspettare fuori, in piedi... e senza mangiare. Due cucchiariate di brodaglia me le ha date un caporale... Oh, che cibi schifosi gli dà a mangiare ai suoi soldati? La Viceregina non la vedevo da un pezzo... mi compiacio... non le fa mica male la rivoluzione, a lei.

LA VICEREGINA — Ma che cosa volete ancora?

CAPOCCIONE — Nulla, nulla... Ho visto entrare il ministro (*indica Zuffia*) e ho pensato che la mia presenza poteva essere utile ai fini di qualche decisione da prendere. Ho notizie precise.

ZUFFIA — Le abbiamo anche noi.

CAPOCCIONE — Le mie sono più fresche. Oh, via, Eccellenza, la torta è grande, ma gli è che intorno alla mensa vi son troppi invitati. Non fate in tempo a distribuire le fette che già quelli hanno steso la mano e se le son prese...

ZUFFIA — E chi, secondo voi, sarebbe tanto irriverente verso Sua Eccellenza, e tanto avido da servirsi da sé?

CAPOCCIONE — Signor ministro, i banchi svolgono il loro lavoro alla luce del sole: un ducato costa tanto all'anno. Con quel ducato si fanno l'industria, il commercio, i lavori pubblici, le guerre... Il ducato, però, si sa da prima quanto costa a Sua Maestà Cattolica. Ciò che Sua Maestà Cattolica non sa è quanto quel ducato costerà al popolo.

ZUFFIA — E voi lo sapete?

CAPOCCIONE — E anche voi lo sapete, signor ministro.

ZUFFIA — Io non so nulla.

CAPOCCIONE — E allora ve lo spiego io. Ve lo spiego come banchiere, e a nome dei banchi pubblici che operano a Napoli, da quello di Santo Eligio a quello del Santissimo Salvatore. Madrid chiede al Vicereame di Napoli il ducato per armamenti, guerre, donativi e altre bagatelle. I banchi anticipano il ducato a condizioni stabilite. Chi paga? I nobili e il clero sono intoccabili. Paga il popolo. Come? Con le gabelle. L'appalto delle gabelle viene concesso a cavalieri, a ricchi mercanti, a baroni, i quali ne versano l'importo al governo del Vicerè.

ZUFFIA — E poi? Andate avanti.

IL VICERÈ — Lo lasci parlare.

CAPOCCIONE — Certo. Non ho paura, io, di parlare. I gabellieri degli appaltatori torchiano il popolo e ne spremono il sangue. Quel ducato si moltiplica all'infinito per riempire le tasche dei profittatori, degli strozzini e dei ladri.

ZUFFIA — Non è vero!

CAPOCCIONE — No? E allora che significa Masaniello? Perché tutto il popolino lo considera un Dio? Io non parlo in difesa dei ribelli. Sono un banchiere, io, non un rivoluzionario. I banchi possono chiudere per il momento e riaprire nel caso in cui Masaniello decidesse di consegnare Napoli nelle mani dei Francesi. Cosa interessa a noi?

IL VICERÈ — Basta!

LA VICEREGINA — Siete impudente e intollerabile.

CAPOCCIONE — Siamo banchieri. Gli sportelli dei banchi si tengono aperti o si tengono chiusi. I nostri informatori ci hanno dato notizie precise. Masaniello è venuto a conoscenza del Privilegio di Carlo Quinto.

LA VICEREGINA — Il Privilegio di Carlo Quinto?

CAPOCCIONE — Già, una pergamena concessa dall'Imperatore al fedele popolo napoletano, durante la sua visita, un secolo fa, e che limita il numero delle gabelle imponibili, non solo, ma specifica che, qualora l'atto venisse violato, il popolo napoletano avrebbe diritto di prendere le armi per difendere i suoi privilegi, senza potere essere accusato di ribellione.

ZUFFIA — Sarà stato Padre Genuino a informarne Masaniello.

IL VICERÈ — Giulio Genuino?

CAPOCCIONE — Infatti, è così. E' stato lui.

LA VICEREGINA — Ma come, dopo la grazia ricevuta da Sua Maestà, ancora si occupa di riforme?

IL VICERÈ — La pagherà cara.

LA VICEREGINA — Dopo. C'è tempo. Abbi pazienza. I conti torneranno.

CAPOCCIONE — Le gabelle che resterebbero in vigore se il Privilegio venisse ripristinato, sarebbero sì sufficienti al Re di Spagna, ma non basterebbero a soddisfare la fame dei commensali che siedono intorno alla mensa imbandita dai gabellieri. Ecco il consiglio che mi permetto di dare all'Eccellenza vostra: la rivoluzione è frutto degli sbagli di un sistema economico. Gli sbagli si possono eliminare, la rivoluzione no. Se fossi in lei consegnerei il Privilegio a Masaniello e sparerei contro il sistema. Non parlo per interesse mio personale: nemmeno Masaniello, qualora vincesse, potrebbe fare a meno delle banche. Noi possiamo aspettare. Gli sportelli delle banche o si tengono aperti o chiusi. Chiedo permesso a Vostra Eccellenza. Sono stanco, affamato: vo' a casa a mangiare un boccone. Permesso! (*S'inchina ed esce*).

LA VICEREGINA — Ma sono davvero così tiranni, questi gabellieri... sì, questi esattori, nei confronti del popolo?

ZUFFIA — Menzogne, Eccellenza, menzogne. Le conosco bene, io, le mire segrete di questo vecchio intrigante.

LA VICEREGINA — Ha parlato di sbagli... di sistemi...

ZUFFIA — Il sistema da noi usato è l'unico per tenere a bada un popolo di natura ambigua, testarda, prepotente e disonesta come quello napoletano. Senza i gabellieri non si riscuoterebbe un solo carlino da questa razza di fuorilegge. Il banchiere, quel losco personaggio, ha i suoi disegni. Egli pensa che la Spagna perderà il Regno di Napoli.

IL VICERÈ — No! Viva la Spagna!

ZUFFIA — Evviva!

IL VICERÈ (*alla Viceregina*) — E tu?

LA VICEREGINA — Viva la Spagna!

IL VICERÈ — Masaniello non sa fin dove può condurre una rivoluzione, e fin dove un sistema... Zuffia!

ZUFFIA — Eccellenza!

IL VICERÈ — Fate liberare il Duca di Maddaloni, e fatelo scortare qui, con tutti gli onori dovuti al suo nome e al suo rango. Don Roderigo Ponza de Leon, Duca d'Arcos, Vicerè del Regno di Napoli, si degna di riceverlo in udienza privata al Castel Nuovo.

ZUFFIA — Sarà fatto, Eccellenza. (*S'inchina ed esce*).

IL VICERÈ — Archivisti, segretari, ciambellani, paggi e servi della corte! Accorrete, presto. (*Le persone da lui chiamate accorrono*) Si cerchi il Privilegio di Carlo Quinto.

~ Musica, la pantomima comincia. Tutti, compreso il Vicerè e la Viceregina, si mettono alla ricerca della pergamena. Appaiono mobili di stile, librerie, scaffali, cassapanche, letti, culle. Si cerca ovunque, in ogni cassetto, con risultato negativo. Dagli armadi escono abiti, carte, armi, cappelli piumati, giocattoli, strumenti musicali, pentole da cucina, scope... insomma mille cose strane che la servitù ha sottratto e nascosto lì dentro e poi dimenticato. La confusione, coreograficamente ordinata, è al colmo nel momento in cui il Vicerè interviene:

IL VICERÈ —

Per le stanze, nell'archivio,
non si trova il Privilegio...
Si è perduto... E quel ch'è peggio
Masaniello non lo sa. (*Ad una cameriera*).
La Regina sa qualcosa?

LA CAMERIERA — Dice che non ne sa niente.

IL VICERÈ (*ad un ciambellano*) — L'archivista?

IL CIAMBELLANO —

Parimente
non l'ha visto e nulla sa.

LA VICEREGINA (*entrando*) —
Nulla, nulla... L'ho cercato
nel presepio di Natale
nella mitra e nel piviale
di don Nunzio: non ci sta.

IL VICERÈ —

Sotto il letto!

LA VICEREGINA —

Ci ho guardato.

IL VICERÈ —

Tra le tegole!

LA VICEREGINA —

Lo stesso.

IL VICERÈ —

Un'occhiata dentro il cesso!

LA VICEREGINA —

Ho guardato pure là.

IL VICERÈ —

Rovistate le cantine! (*Servi e cameriere aprono bauli, ne tirano fuori grosse quantità di carte polverose*)

Gli scaffali, le scansie... (*I servi scuotono gli scaffali e le scansie, accumulano via via libri e pacchi di carte*)

Solo le valigie mie

non si debbono toccar! (*Due soldati spagnoli incrociano le alabarde davanti alle valigie del Vicerè*)

Rovistate in quel cassetto. (*Il ciambellano*)

- tira fuori dal cassetto indicato un paio di mutande da donna)*
- IL CIAMBELLANO (*turbato*) —
Le mutande di mia moglie!
- LA VICEREGINA —
Come mai le ha messe là?
- IL CIAMBELLANO (*dallo stesso cassetto tira fuori un paio di brache maschili*) —
Ci son pure delle brache...
Queste son di un caporale.
- IL VICERÈ —
Ha rapporti coniugali con tua moglie?
- IL CIAMBELLANO —
Chi lo sa...
- IL VICERÈ —
Ora aprite gli sportelli
di quel mobile... (*Il ciambellano si accinge ad obbedire, ma gli sportelli resistono*)
Rompete!... (*Gli sportelli vengono forzati e aperti. Nell'interno del mobile è nascosto un caporale dell'esercito tedesco, in mutande.*)
- LA VICEREGINA (*a' caporale*) —
Cosa fate, che volete?
- IL CAPORALE —
Le mie brache stanno là!
- IL CIAMBELLANO —
Snuda il ferro, caporale!
- IL CAPORALE —
Sono pronto. Avrai la peggio. (*I due uomini incrociano le spade.*)
- IL VICERÈ (*impaziente*) —
Or si pensi al Privilegio,
per le corna, si vedrà.
Si chiami presto a corte un dipintore,
con colori e pennello.
Due, tre colpi ben dati,
di bel bello,
un Privilegio l'impapocchierà.
- UN SERVO (*introducendo un pittore che porta con sé una pergamena, una tavolozza, colori e pennelli.*)
Eccolo.
- IL VICERÈ —
Maestro!
- IL PITTORE (*inchinandosi*) —
Eccellenza!
M'inchino ai suoi voleri,
e rendo omaggio alla Viceregina.
Ecco la pergamena.
- IL VICERÈ —
La vogliamo invecchiare?
- IL PITTORE —
E' così vecchia!
Guardi, Eccellenza... Sembra una pellicchia!
(*I servi srotolano l'enorme pergamena e la stendono in modo che il pittore possa iniziare il suo lavoro.*)
- IL VICERÈ —
Attento al capoverso...
in gotico.
- IL PITTORE —
Certo.
- IL VICERÈ —
E con mille arabeschi
e geroglifici
figure e ghirigori,
simboli sacri eccetera...
- IL PITTORE —
Un po' di blu.
- LA VICEREGINA —
Più su.
Qui...
- IL PITTORE —
E il rosso?
- LA VICEREGINA —
Oh, no! Par sangue!
Non è di buon auspicio.
- IL PITTORE —
E' giusto, è giusto...
- IL VICERÈ —
Sul fondo l'oro,
di quello a foglie...
l'oro della mecca
vi sia cosparso
a volo di farfalle
tra le lettere.
- LA VICEREGINA —
Oh, buon Dio!
- IL VICERÈ —
Che c'è?
- LA VICEREGINA —
In basso, a destra, vedi...
ci sta una macchia d'unto!
- IL PITTORE —
Non fa niente.
Quel cerchietto di grasso
va dipinto.
Parrà... parrà... Uno stemma!
- IL VICERÈ —
Quello di Carlo Quinto.
- IL PITTORE —
Zac, zac, zac...
Zic, zac, zic...
Quicchi, quicchi quacchio...
E' fatto!
- ~ I servi scompaiono, assieme al pittore. Il Vicerè mostra la falsa pergamena a sua moglie, con aria soddisfatta.
- IL VICERÈ —
Ed ora a Masaniello
questo inguacchio!
- UN CAMERIERE (*entrando*) —
Eccellenza.
- IL VICERÈ —
Che vuoi?
- UN CAMERIERE —
Il Duca di Maddaloni.
- IL VICERÈ (*in disparte, alla moglie*) — Negozierà con Masaniello, lui.
- LA VICEREGINA — E i tuoi timori, Roderigo? Il popolo ama il Duca. Con questo tuo disegno, sarai tu stesso ad unire popolo e nobiltà, contro la Spagna.
- IL VICERÈ (*al cameriere*) — I tre gaglioffi a me. Fischia, Mattia. (*Il servo obbedisce, ed al suo fischio*)

entrano nel salone tre loschi personaggi: Carnetta, Capatosta e Tuppitù, tutti e tre sudici, laceri e scalzì).

I TRE GAGLIOFFI (cadono in ginocchio davanti al Vicerè e si chinano fino a toccare il pavimento con la faccia) — 'O scellenza!

IL VICERÈ (poggiando la punta d'un piede sulla mano di Carnetta) — Tu, Carnetta!

CARNETTA — Fate piano, Eccellenza...

IL VICERÈ — Che dirai tu?

CARNETTA (ripetendo la lezione imparata a memoria) — Tradimento, tradimento!

IL VICERÈ — Capatosta, e tu?

CAPATOSTA — 'O Duca 'e Maddaloni è traditore.

IL VICERÈ — Tuppitù?

TUPPITÙ — Ha falsificato 'o Privileggio...

IL VICERÈ — Sei zecchini. Tre anticipati. (Mattia consegna ai tre l'anticipo) Gli altri a missione compiuta. Presto, correte a Piazza Mercato.

I TRE GAGLIOFFI — 'O scellenza... (E fuggono).

IL VICERÈ — Mattia, introduci il Duca di Maddaloni. (Mattia esce) Vieni, diletta sposa mia, siedimi accanto. Sei bella... Farai colpo sul Duca. Saprai essere cortese con lui.

LA VICEREGINA — Certo...

Quadro

~ Piazza Mercato. Masaniello è sul palco, assieme a Marco Vitale, Maso Carrese, Domenico Perrone e Giulio Genuino. Gli Alarbi e i Lazzari, ormai armati di archibugi e alabarde, circondano il palco, facendo buona guardia ai loro capi. La folla, anch'essa armata, vaga qua e là per la piazza, raggruppandosi attorno al palco ogni qual volta qualcuno sopraggiunge, recando notizie fresche. I due saltimbanchi, Sfingione e Cacuocciolo, sono seduti sulla loro pedana, imbronciati per il forzato riposo cui la rivoluzione li ha costretti. L'agitazione della folla cresce, man mano che le notizie arrivano. Sulle bocche di tutti corre un nome solo: Maddaloni. Di tanto in tanto un Alarbo o un Lazzaro arriva di corsa, monta sul palco e consegna un biglietto a Masaniello, che a sua volta lo porge a Genuino. Letto il messaggio, i quattro capi si consultano e, presa una decisione, essa viene trasformata subito in disposizioni da eseguire. In lontananza si perdono voci confuse, squilli di trombe e rulli di tamburi.

MASANIELLO —

Allegrezza, allegrezza, allegrezza!

Cumpagne mieie simmo affratellate...

Che priezza, priezza, priezza, dicimmo 'a preghiera a Gesù.

San Gennaro ce protegge 'o chiù grosso protettore!

Issu sulo sape 'a legge

e a fa sempe rispettà.

Nomineppatre e figlio, spiritosanto amenne.

Allegrezza, allegrezza, allegrezza...

Cumpagne, 'a catena

s'è spezzata...

Che priezza, priezza, priezza!

'Sta forza 'a mantene

chi 'a sape afferrà.

~ Da un vicolo arriva correndo Pione.

PIONE — Masaniello, buona pesca!

MASANIELLO (si illumina di gioia) — Chi arriva?

PIONE (voltandosi verso il vicolo dal quale è arrivato) — Purtatelo ca'. (A Masaniello) Girolamo Letizia!

MASANIELLO — Azzò! (Chiamando verso la propria casa) Bernardi! Ce sta n'amico... Curre, Bernardi!

BERNARDINA (affacciandosi) — Chi è?

~ Quattro o cinque Lazzari, armati di archibugio, spingono un uomo spaventato, pallido e seminudo verso il palco. Giunto ai piedi della pedana, l'uomo sta per crollare; i Lazzari si fermano e lo sorreggono.

MASANIELLO (ai Lazzari) — Aspettate. Se Don Girolamo non ce la fa, l'aiuto io a salire. (Scende, si avvicina a Girolamo Letizia e lo aiuta a salire sul palco) Piano, piano... (Alla folla) L'amico ha bevuto nu poco soverchio. (La folla ride) Ma adesso, all'aria fresca, finisce la sbornia. (Hanno raggiunto il centro del palco) Fate sedere a Don Girolamo. (Carrese porge uno sgabello all'uomo e lo fa sedere) Così stai bene. (A Bernardina) Bernardi, ma comme: vuoi fare il contrabbando di farina dentro a una calzetta, senza che nessuno ti dice niente? E i gabellieri che ci stanno a fare? (Indicando Girolamo) Ha fatto il suo dovere. Sei stata otto giorni in carcere? Hai pagato. Io ho dovuto cacciare duemila ducati per farti uscire? Ho pagato. (Fingendo di accorgersi solo in quei momenti delle ferite sul viso di Don Girolamo) Ma che t'hanno fatto? (Ai Lazzari) Ma come si deve fare con voi? (A Don Girolamo) Chi te l'ha fatte 'sti ferite? Guarda ca'... (Con una piccola bacchetta di legno conta le ferite) Una, due, tre... (Gli osserva la testa) Qua ce ne sta un'altra... e pure un'altra. (Di nuovo ai Lazzari) Un'altra volta che vi permettete di trattare così un gabelliere, vi faccio vedere io... Lui ha fatto il suo dovere. Queste ferite debbono sparire.

LA FOLLA — E comme?

MASANIELLO — La medicazione la fa Bernardina. Bernardi!...

BERNARDINA (accorre, sale sul palco portando un pacco di farina) — Sto cca'.

MASANIELLO — Don Girolamo dev'essere curato.

BERNARDINA — Pronta. (Getta la farina a manate sul volto di Don Girolamo. La folla ride di cuore. Quando l'uomo è totalmente coperto di farina, Bernardina smette) Pronto per la frittura!

MASANIELLO — E il fuoco per la padella si accende a casa sua. (Ai Lazzari) Portatelo a casa. Lo fate sedere di fronte al portone e gli fate vedere come si accende il fuoco.

~ I Lazzari sollevano l'uomo e lo trasportano via, tra le risate e i fischi della folla. Vicino alla pedana, Sfingione si rivolge a un Lazzaro di guardia.

SFINGIONE — Ci volete dire al vostro capo se è disposto di accordarmi udienza?

IL LAZZARO — Ch'è ditto?

SFINGIONE — Vorrei parlare col vostro capo.

IL LAZZARO — Masaniello!

MASANIELLO — Chi è?

IL LAZZARO — Chisto vo' parlà cu' te.

MASANIELLO — Che vuò?

SFINGIONE — Signor Masaniello...

MASANIELLO — 'O Signore sta 'ncielo.

SFINGIONE — Giusto, ma non è offesa che ci ho voluto fare. In Sicilia, « signore vuscienza » si dice sempre.

MASANIELLO — Allora?

SFINGIONE (*a Cacuocciolo*) — Cacuocciolo, vieni... ci parliamo insieme.

CACUOCIOLO — Vattinne, vattinne... Nun 'nce parlo io co stu schifuso.

SFINGIONE — Scimunito, finiscila! Chiddu te tagghia 'a testa.

CACUOCIOLO — M' 'a tagghiasse, m' 'a tagghiasse... Schifuso è. (*La sua impudenza diverte Masaniello e fa ridere la folla*).

MASANIELLO — Cacuocciolo, viene ca.

CACUOCIOLO — A mia nessuno mi cumanda, nemmeno mia matri.

MASANIELLO — E allora vengo io addu te. (*Raggiunge la pedana e si pianta di fronte a Cacuocciolo*) Schifuso sono?

CACUOCIOLO — Schifuso. Schifuso e fetuso.

MASANIELLO — E perché?

CACUOCIOLO — Nun se li pigghiano li topi che presi. « Dopo la rivoluzione », mi dicono. (*Mostra il sacco con i topi*) Si nun 'ncarono da mangiare, di fame ne morono.

SFINGIONE — In vita bisogna tenerli... I topi morti valgono la metà!

~ L'avvicinarsi di un cavallo lanciato a galoppo in direzione della piazza richiama l'attenzione della folla e di Masaniello.

MARCO VITALE — Masaniello, ci siamo.

CARRESE — Sta venendo l'amico.

~ Masaniello torna sul palco, mentre la folla si ammassa tutta all'imbocco del vicolo dove sa che il cavaliere dovrà passare.

LA FOLLA — 'E isso! 'E 'o Duca... 'E Maddaloni...

~ Gli Alarbi e i Lazzari si fanno largo tra la folla e scompaiono nel vicolo per incontrare, e poi scortare fino a Masaniello, il nobile cavaliere che sta per arrivare. Dopo poco si ode lo scalpitare del cavallo nel vicolo; l'animale recalcitra, poi riprende ad avanzare, questa volta al passo, ed ecco che entra in piazza, condotto per il morso dai Lazzari. Il Duca di Maddaloni è ritto sulla sella. La folla sospettosa circonda il Duca, e lo guarda con rancore. Il Duca, insospettito, scruta i visi ostili attorno a sé, ma non perde la sua abituale spavalderia. Allenta le briglie e si lascia trasportare fino al palco. All'arrivo segue un silenzio imbarazzante per tutti.

MADDALONI (*alla folla*) — Be'? Non vi ricordate più del vostro benefattore? Così accogliete l'uomo che ha sempre cercato di sostenervi e difendervi dagli abusi degli spagnoli? Sareste così irricognoscente, popolo napoletano, da accogliere con tanta freddezza il Duca di Maddaloni?

MASANIELLO — Eccellenza illustrissima, non è stato per mancanza verso la vostra nobilissima persona... ma la piazza è rimasta un poco abbagliata

dal grande onore che ha avuto nel ricevere in faccia le quattro zampe delicate del vostro focoso bucefalo.

MADDALONI — Masaniello, tu a me non mi sfotti.

MASANIELLO — Per carità, me ne guardo bene. (*Alla folla*) Sbattite 'e mane all'eccellentissimo signor Duca. (*La folla applaude fragorosamente*) Avete visto...

MADDALONI — Allora, per questo sbattimano debbo ringraziare a te...

MASANIELLO — Anch'io vi debbo ringraziare per qualche altra cosa...

MADDALONI (*alla folla*) — Io sono venuto qua solamente nel vostro interesse. Il documento che vi protegge da qualunque punizione o condanna per il reato di lesa maestà è stato trovato, ed è questo. (*Mostra al popolo la pergamena*) Il Vicerè, Duca d'Arcos, si è degnato di darmi l'incarico di consegnarlo nelle mani di Masaniello. (*La folla accoglie la notizia senza entusiasmo*) Visto che nemmeno questo vi scuote, consegno la pergamena al vostro capo e me ne vado schifato e sempre più convinto di quanto siete ignoranti e scostumati.

~ Consegna la pergamena a Masaniello, dà uno strattone alle briglie, ma gli Alarbi trattengono il cavallo.

MASANIELLO — Aspettate.

MADDALONI — Ma c'aspetto? Che m' 'e pigliato p' 'o servitore tuo?

MASANIELLO — Io servitori non ne tengo. Voi sì, Eccellenza, io ne ho conosciuto tre. E da come la pensano i servitori, si può capire come la pensano i padroni.

~ Intanto Genuino e Vitale, dopo avere osservato attentamente la pergamena, si guardano gravemente; poi Genuino si avvicina a Masaniello, gli sussurra qualcosa all'orecchio. Il capopopolo prende la pergamena e la mostra al popolo.

MASANIELLO — E abbiamo avuto pure il Privilegio di Carlo Quinto... Adesso possiamo stare a pensiero tranquillo. Ringraziate l'eccellentissimo signor Duca, sempre più nobile e sempre più potente... e padrone di qualche altro feudo che il Vicerè ci ha promesso per il fastidio che si è preso, così lui, con tutta la schiatta dei nobili e nobilioni, può commettere ancora abusi, furti e prepotenze contro la povera gente. Perciò l'ha falsificata. (*Mostrando la pergamena al Duca*) Questa è falsa! E tu l'hai falsificata.

MADDALONI (*furibondo*) — E tu, vile pescivendolo, ti permetti di parlare in questo modo a un mio pari?

~ Masaniello piomba su Maddaloni, gli strappa la briglia di mano e lo tira giù da cavallo.

MASANIELLO — Questo, e peggio di questo a un traditore della patria come a te.

~ La folla inferocita si scaglia contro Maddaloni. Gli Alarbi e i Lazzari immobilizzano con le armi il Duca, che giace per terra, supino. Tutti attendono un cenno di Masaniello per giustiziarlo. A questo punto interviene Perrone, furbo ed energico.

PERRONE — Un momento! Masaniello, io te voglio be-

ne. Il mio disgusto per questo cane ammaestrato sarebbe di scannarlo con le mie stesse mane. Ma noi non ci siamo ribellati a Sua Maestà Cattolica il Re di Spagna. Tu in persona hai detto al fedelissimo popolo di Napoli: «Dobbiamo protestare contro tutta una rete di prepotenti approfittatori mariuoli che dissanguano il popolo e Sua Maestà stessa». E questo stiamo facendo; non sia mai detto che parta da noi un primo segnale di violenza sanguinaria. Il nostro dovere è di mettere in carcere questo traditore, di tenerlo a disposizione di una regolare giustizia popolare.

MASANIELLO (*dopo breve riflessione*) — Hai ragione. (*Agli Alarbi*) Portatelo al carcere del Carmine.

PERRONE (*scendendo dal palco*) — Signor Duca, voglio avere l'onore di accompagnarvi io carcerato. (*La folla ride*).

MADDALONI (*rivolto al popolo, mentre gli Alarbi, al comando di Perrone, lo trascinano via*) — Guardatelo, ammiratelo, il vostro capo! (*A Masaniello*) E tu, parla, sfogati a dire tutto quello che vuoi, ma presto... perché non hai molto tempo a tua disposizione.

MASANIELLO (*fa le corna*) — Tè, tè, iettatore! (*La folla protesta e urla contro il Duca*).

PERRONE — Cammina e nun fa' tante chiacchiere. (*Escono*).

PADRE GENUINO — Le riforme ci vogliono... Non è con la violenza che otterrai qualcosa dalla nobiltà...

MASANIELLO — Ma a me, con la violenza, 'o Duca 'e Maddaloni s'è pigliato dieci chili 'e pesce... (*Si denuda una spalla e mostra 'e cicatrici*) Guarda i servitori suie che m'hanno fatto. 'E nu mariuolo, nu fetente, sta d'accordo coi banditi e quando fanno un colpo grosso si dividono il bottino... E sta d'accordo pure co' i gabellieri. E 'a nobiltà gabelle nun ne paga. (*Rivolto al popolo*) Comme se fa 'o vino? Se mettono 'e pigne d'uva ammassate, e si scamazzano co' 'e piedi. Quanto chiù 'e piedi so' pesanti, chiù vino esce 'a sotto. Che abbondanza, quant'uva! Iammo bello, guagliù, ca chiù nobili songo 'e piedi, chiù sangue esce 'a sotto!

UNO DALLA FOLLA — Nè, Masaniè... e mò che facimmo?

UN ALTRO DALLA FOLLA — Nun perdimmo tempo.

LA FOLLA — Masaniè, c' 'avimma fa'?

VITALE — Il Vicerè ha interesse di perdere tempo... A quest'ora ha già mandato a chiedere rinforzi alla Spagna. (*La folla approva la dichiarazione di Vitale*).

MASANIELLO — Il Vicerè è andato a scuola, ha studiato per sapere quello che succede nel mondo. Il mondo è fatto di nazioni; le nazioni sono fatte di città; le città sono fatte di strade. Tutti i quartieri di Napoli, da Sant'Angelo a Segno a Rua Catalana, saranno avvertiti quando il Vicerè avrà accettato una capitolazione che riconosce i diritti del popolo.

PADRE GENUINO — La capitolazione la deve firmare tutto il Collaterale e dovrà essere ratificata da Sua Maestà il Re di Spagna.

MASANIELLO — Il Vicerè conosce quello che succede

in mezzo alla strada, perché ha studiato. Io, in mezzo alla strada, ci sono nato. (*La folla applaude*).

Quadro

~ **Formazione a vista del Chiostro. Si aspetta la lettura dei capitoli del Trattato di Pace. Il popolo è impaziente: si parla, si commenta, si formano gruppi di sole donne e soli uomini. Maria Grazia, moglie di Carrese e sorella di Masaniello, in assenza di Bernardina è la persona più notata e contesa da tutti in questo momento. Perrone sta illustrando a un gruppo di pescivendoli quanto sia stato determinante il peso della sua personalità nel decidere il Vicerè ad accettare la Capitolazione.**

PERRONE — Se non ci stava Domenico Perrone, potete essere certi che il Vicerè la Capitolazione non l'accettava.

UN PESCIVENDOLO — Ma ci sei andato proprio tu dal Vicerè?

PERRONE — E che, mi mettevo paura? Mi sono presentato e ho detto: «Voi sarete il Vicerè, ma il popolo è popolo. Se non accettate, Napoli addiventa una bagnarola piena di sangue».

I PESCIVENDOLI — Sta bene!

MARIA GRAZIA (*traendo in disparte un gruppo di popolane*) — Padre Genuino ha fatto... come se dice... ha scritto proprio 'o trattato: tredici articoli tutti a vantaggio del popolo. Ma se non era per mio marito, 'o Vicerè nun accettava.

CARRESE (*entrando*) — Speriamo che questa sia l'ultima funzione. Se legge 'sta Capitolazione e finisce 'sta tarantella, pecchè nun ne pozzo chiù! E chi vuole una cosa, chi ne vuole un'altra... e vengono tutti quanti da me. Ma che songo, 'o Padreterno? (*Avvicinandosi a sua moglie*) Maria Grà, viene vicino a me, che dopp' 'a lettura dei capitoli ce ne torniamo a Pozzuoli: me so' scocciato.

MARIA GRAZIA — Nu poco 'e pazienza.

~ **Entrano tre elemosinanti e stendono la mano per chiedere la carità.**

LA FOLLA — Iatevenne, la carità è fatta. Nun c'è niente.

~ **I tre pezzenti si avvicinano a Perrone.**

IL PRIMO PEZZENTE — Siamo fatti di carne e ossa. PERRONE (*la frase convenzionale gli ha fatto riconoscere i tre pezzenti: Carnetta, Capatosta e Tupitù*) — Carne e ossa siamo tutti quanti, ma non è momento di fare elemosine.

CARNETTA — O' scellenza, vulimmo vedè a Masaniello e vulimmo sentì pure nuie la lettura dei capitoli.

PERRONE — E pure voi avete diritto. Mettetevi qua, e non date fastidio. (*Sottovoce*) E il Duca di Maddaloni?

CARNETTA (*sottovoce*) — Tutto a posto. A quest'ora già sta a casa del cognato, in Abruzzo.

MASANIELLO (*entrando, e gridando in direzione della piazza*) — Bernardi, curre...

BERNARDINA (*dalla piazza*) — Mò, mò... duie minuti. MASANIELLO (*avanzando verso il centro del chiostro, seguito da Padre Genuino e Marco Vitale*) — Perrò, addò staie?

PERRONE — Sto cà.

MASANIELLO — E Carrese?

CARRESE — Sto cà pur'io.

~ Entrano diversi capitani delle Ottine, seguiti da altra folla. Perrone, che scruta ansioso da per tutto, nota subito l'arrivo di Antonino Grosso, accompagnato da due banditi. Il popolo commenta ostilmente questi nuovi arrivi. Masaniello si irrigidisce, ma non prende provvedimenti, contentandosi di rimanere ad osservare quanto accade.

PERRONE (*traendo in disparte Grosso*) — Quanti siete?

GROSSO — Più di duecento. Si va sicuro?

PERRONE — Vai tranquillo... ce sto io qua. (*A Masaniello*) Masaniè, guarda... (*Indica Grosso e i suoi uomini*).

MASANIELLO — Aggio visto. Ma che fanno qua, sti banditi?

PERRONE — Si muove la provincia, la campagna per sentire l'odore dell'uomo più grande della Terra. Sono gli uomini fedeli di Domenico Perrone che mettono ai piedi di Masaniello il coraggio e la testa, se occorre. E sono venuti per sentire il Trattato di Pace. (*Rivolto ai banditi*) E parlate! Che d' 'è, ve mettete vergogna? Parlate.

I TRE (*in coro*) — Masaniello è 'a salvezza nosta! (*In piazza rintrona uno sparo*).

MASANIELLO (*gridando*) — Tradimento!

~ La folla si ammassa verso l'uscita, per recarsi in piazza. Perrone trae Masaniello in disparte, isolandolo e dandogli l'impressione di volerlo tenere lontano da ogni pericolo.

PERRONE — La tua vita è troppo preziosa. Non ti muovere da qua.

~ Si allontana da lui e si avvia verso l'uscita. In quel preciso istante cinque banditi si schierano di fronte al capopopolo, gli piantano gli archibugi contro e fanno fuoco. Il popolo tace, atterrito. Ma come ci si accorge che Masaniello è rimasto illeso, la folla scoppia in grida di gioia.

LA FOLLA — 'O miracolo... 'A Madonna d' 'o Carmene ha fatto 'o miracolo.

~ Tutti si stringono attorno al « miracolato », trattandolo come una reliquia santa: gli baciano le mani, i vestiti e lo sollevano a braccia per portarlo in trionfo. Dalla folla parte una voce.

UNA VOCE DALLA FOLLA — So' stati i banditi! A morte i banditi!

UN'ALTRA VOCE — Acchiappate a Perrone! 'O traditore è isso!

~ Il popolo emette un urlo selvaggio e si getta sui banditi. La folla, con a capo Masaniello si riversa tutta in piazza Mercato, per mettersi alla caccia dei banditi e di Perrone. Il chiostro rimane vuoto. Domenico Perrone esce dal suo nascondiglio per fuggire, ma si imbatte in Cacuocciolo, travestito da donna incinta per la rappresentazione.

PERRONE (*terrorizzato, balbettando*) — Bella fè, bella fè... Tu si' mamma 'e figlie... Si me salve 'a vita, ce stanno ciente zecchine d'oro pe' te.

CACUOCIOLO — Fingite cieco e viene co' me. Chiude gli occhi, chiude...

~ Perrone si lascia prendere per mano, e segue Cacuocciolo a occhi chiusi. Il chiostro scompare a vista, e ci troviamo in piazza Mercato. Quadro coreografico: uccisione dei banditi. Alla fine, tutt'intorno al palco dove hanno preso posto Masaniello, Genuino, Carrese e Marco Vitale, il popolo regge le picche sulle quali sono infisse le teste dei banditi.

PIONE (*trascina Antonino Grosso morente sul palco*) — Saglie, viene...

VITALE (*afferrando il moribondo per la giacca*) — Chi è il capo della congiura? Parla.

CARRESE e GENUINO — Parla!

GROSSO — Il Duca di Maddaloni...

CARRESE (*mostrando ad Antonino Grosso le picche con le teste infisse*) — Guarda la fine che hanno fatto 'e cumpagne tueie.

MASANIELLO — Ce ne manca uno.

CACUOCIOLO (*sopraggiungendo da un vicolo*) — Largo, largo... i ciechi si rispettano... Fate passare. (*La folla fa largo*) Rispettate i ciechi... (*Tutti si scansano e lasciano passare i due uomini*) Vieni, ti guido io. (*Giunti accanto al palco di Masaniello, Cacuocciolo solleva lo sguardo verso il capopopolo e gli dice:*) Tu che faie tanta miracoli, fai riavere la vista a Domenico Perrone! (*Toglie il cappello unto e il lacero mantello dalle spalle di Perrone, lo spinge verso Masaniello, poi scappa, rifugiandosi sulla pedana dei saltimbanchi, accanto a Sfinzione*).

LA FOLLA — Fetentone! Schifoso! Traditore! (*La folla vorrebbe lanciarsi su' traditore, ma Masaniello interviene*).

MASANIELLO — Un momento. (*A Perrone*) Saglie, viene ca'... Fatte vedè. 'A gente te vo' vedè. (*Agli Alarbi*) Accompagnatelo. (*Gli Alarbi accompagnano Perrone sul palco. Masaniello gli si avvicina e gli parla sul muso*) Ommo bello! Ommo importante! E piangi... Adesso devi piangere assai. Staie armato? (*Perquisisce Perrone; trova un coltello e una pettine*) Questo è buono. Tieni tutti i capelli imbrogliati... Non sta bene. Ti devi pettinare. La testa tua la voglio sistemata. (*Rivolto al popolo*) Popolo mio, appena fa scuro si debbono accendere fuochi all'angolo d' 'e vichi, e d' 'e strade e miezz' 'e piazze. L'oscurità è stata sempre in amicizia col tradimento. I fuochi debbono durare per tutta la notte. E fuori a tutte le finestre, fuori a tutti i balconi si deve mettere un lume. Napoli illuminata è bella! (*Rivolto a Perrone*) E in mezzo a Napoli illuminata, sa comme fa bella 'a capa toia tutta pettinata!

~ E comincia a pettinare delicatamente i capelli di Perrone, mentre la folla silenziosamente si assiepa attorno alla pedana.

SECONDO TEMPO

~ Una punta verde a Monte di Dio. E' una bella giornata di sole. Dalla collina si vede una sconfinata distesa di mare blu. Alcune lavandaie stanno ficcando in terra le «forcelle», altre vi tendono le corde per spandere i panni, altre ancora preparano le lenzuola e i capi di biancheria lavati per stenderli.

Intanto cantano. Con movimenti ritmici, di danza, le donne eseguono il loro lavoro.

LA PRIMA LAVANDAIA —

Tengo 'nu police dinto a 'na recchia
ca me dice, ca me dice...

IL CORO —

Che te dice?

LA PRIMA LAVANDAIA —

Nun vulesse faticà!
E vulesse,
si putesse
principessa addeventà.

IL CORO —

E chesto n'ommo sulo
sulo n'ommo t' 'o po' fa'.

LA SECONDA LAVANDAIA —

Tengo 'nu police dinto a 'na recchia
ca me dice, ca me dice...

IL CORO —

Che te dice? Che te dice?

LA SECONDA LAVANDAIA —

Quanno chiove, nun c'è sole...
Vularria cu 'na parola
cielo e terra rischiarà.

IL CORO —

E chesto n'ommo sulo
sulo n'ommo t' 'o po' fa'.

LA TERZA LAVANDAIA —

Tengo 'nu police dinto a 'na recchia
ca me dice, ca me dice...

IL CORO —

Che te dice? Che te dice?

LA TERZA LAVANDAIA —

'O Vesuvio nun se tocca...
ce vulesse ncopp' 'a vocca
nu cuperchio p' 'o stutà.

IL CORO —

E chesto n'ommo sulo
sulo n'ommo t' 'o po' fa'.

LA QUARTA LAVANDAIA —

Tengo 'nu police dinto a 'na recchia
ca me dice, ca me dice...

IL CORO —

Che te dice? Che te dice?

LA QUARTA LAVANDAIA —

Sta muntagna sta fermata...
Vularria cu 'na guardata
farla correre e vulà.

IL CORO —

E chesto n'ommo sulo
sulo n'ommo t' 'o po' fa'.

~ Improvvisamente la musica allegra, esuberante, si spezza su di una nota discordante.

LA PRIMA LAVANDAIA (*gridando*) — Guardate! (*E punta l'indice verso il capo di Posillipo, che un gruppo di galere spagnole stanno doppiando. Tutte le donne si mettono in ansia.*)

LA SECONDA LAVANDAIA — 'E 'a flotta spagnola!

LA TERZA LAVANDAIA — Puzzate iettà 'o sango!

LA QUARTA LAVANDAIA — Mannaggia a chi v'è muorto!

LA PRIMA LAVANDAIA — Currimmo 'o mercato. Iammo addu Masaniello...

TUTTE — Iammo. Viene... venite...

UNA VECCHIA LAVANDAIA — E currite vuie ca site figliole...

Quadro

~ Castel Nuovo. Una sala. Il Vicerè sta mostrando alla Viceregina le galere spagnole attraverso un cannocchiale.

IL VICERÈ — Che imponenza! Sono quattro galere... No, aspetta: sono cinque.

LA VICEREGINA — Fammi vedere. (*Mette l'occhio al cannocchiale*) Stupende! Ma sono sei. La sesta in questo momento ha doppiato la punta di Posillipo.
IL VICERÈ — A me, a me... (*La Viceregina cede il posto al marito*) Ma sì, non mi inganno... E' la flotta dell'Ammiraglio Doria.

LA VICEREGINA — Potenza divina! La rivolta sarà domata.

IL VICERÈ — Non dire sciocchezze. Doria tocca il porto di Napoli per il rifornimento di viveri, acqua, neve... Per dare riposo alla ciurma e rinfrescarsi lui stesso... Che ne sa, che ne può sapere di quanto è accaduto a Napoli?

LA VICEREGINA — Non puoi farlo raggiungere da una feluca, con a bordo un corriere che lo informi di tutto?

IL VICERÈ — E quale probabilità di successo avremmo, attaccando dal mare un popolo armato fino ai denti e in possesso di fortezze guarnite di potentissimi cannoni, potendo, il Doria, contare soltanto su braccia stanche e ventri vuoti? Sarebbe un suicidio... Se fosse una vera flotta da guerra, allora sì che giocherei la carta. La sola minaccia basterebbe a sbaragliare questi quattro straccioni di napoletani, e a calmare i bollenti spiriti del loro miserabile capo.

ZUFFIA (*entrando*) — Eccellenza, c'è padre Filomarini.

IL VICERÈ — Che vuole?

ZUFFIA — Non so. L'ho visto arrivare di corsa.

MATTIA (*entrando*) — Eccellenza, l'abate Filomarini.

L'ABATE (*entrando precipitosamente e rivolgendosi al Vicerè senza le solite forme protocollari*) — Eccellè, scusate... ma qua, se cominciamo con « accomodatevi, prego », e « infiniti ringraziamenti », non la finiamo più. (*Indicando Mattia*) Quello, che per muovere un passo, ci vuole la mano di Dio... Qua non ci sta un minuto di tempo da perdere. Mi ha mandato mio fratello, Sua Eminenza il Cardinale, e mi ha detto: « Devi volare ». Ho fatto una corsa dal Mercato fino a qua, che vi dico, mi sento le gambe che si piegano e mi gira la testa... Fatemi sedere e datemi un bicchier d'acqua. Mamma bella, e che calore!

MATTIA — Acqua?

IL VICERÈ — Sì, un bicchier d'acqua.

MATTIA (*perplesso*) — Vostra Eccellenza sa benissimo che gli uomini di Masaniello hanno tagliato le condutture... Acqua al castello non ne arriva più. Ce n'è una piccola scorta... Se si mettono a bere pure quelli che vengono da fuori, buonanotte.
L'ABATE — Mezzo bicchiere, un dito... Tengo una

gola secca, come quella che dovette avere San Giuseppe durante la fuga in Egitto.

MATTIA (*porge un bicchiere a Filomarini e vi versa un po' d'acqua da una brocca d'argento*) — Ecco... L'ABATE — Grazie. (*Beve. Mattia esce*) Ah, sia lodato nostro Signore.

IL VICERÈ — Allora?

ZUFFIA — Cosa c'è d'importante?

L'ABATE — Non appena il popolo ha visto le galere in arrivo, s'è scatenato l'inferno. Masaniello, poi, sta su tutte le furie. Ha detto: « Come, noi stiamo trattando la pace, e il Vicerè fa arrivare la flotta? ».

IL VICERÈ — E' assurdo! Come ne avrei avuto il tempo?

L'ABATE — Il popolo è ignorante, Eccellenza. Si è sparsa questa voce, ci crede e non sente ragione. E se non era per mio fratello, Sua Eminenza il Cardinale, qua già ci volevano i carrettoni per raccogliere i morti per la strada.

IL VICERÈ — Sua Eminenza ha parlato con Masaniello?

L'ABATE — Solamente il suo prestigio ha potuto fermare il furore del popolo. Lui è rimasto a piazza Mercato per convincere Masaniello a non fare sciocchezze... Quello già voleva attaccare la flotta da Monte di Dio...

IL VICERÈ — Lo ha detto?

L'ABATE — Gridando come un pazzo... « Facciamo sentire al Vicerè come funzionano i cannoni suoi ». Mio fratello mi ha detto: « Corri a Castel Nuovo. Il Vicerè deve fare qualche cosa, se no qua non solo va a monte il Trattato di pace, ma succede uno scataschio che non finisce più ».

MATTIA (*entrando*) — Sua Eminenza il Cardinale Filomarini.

~ Il Cardinale entra, tutti gli si fanno incontro, si inchinano davanti a lui e gli baciano la mano.

TUTTI — Eminenza...

L'ABATE — E come, Eminenza, sei venuto pure tu...?

IL CARDINALE — Bisogna evitare una carneficina. Ho dovuto dare assicurazione al popolo che mi sarei occupato personalmente della faccenda. Eccellenza, Masaniello vuole assicurazioni immediate e precise sull'impegno personale di Vostra Eccellenza, che dovrebbe essere quello di non fare entrare nel porto di Napoli la flotta spagnola.

IL VICERÈ — Accattone! Verme! Un vile pescivendolo osa dire: voglio!

IL CARDINALE — L'ho avvicinato e gli ho parlato lungamente.

IL VICERÈ — Quali sono le sue ambizioni? Quanti ducati chiede?

IL CARDINALE — Vi consiglio di inviare immediatamente una feluca veloce, con un corriere a bordo, ad incontrare la flotta e fermarla al largo. Di Masaniello, Eccellenza, parleremo dopo.

IL VICERÈ — L'Ammiraglio Doria avrà bisogno di viveri.

IL CARDINALE — Ma Vostra Eccellenza vuole o non vuole capire che Masaniello ha nelle mani un potere assoluto? Vuole o non vuole, Vostra Eccellenza, dare ordini sensati affinché si eviti che il

martoriato popolo di Napoli venga colpito da un irreparabile flagello?

IL VICERÈ (*scettico*) — Andiamo...

IL CARDINALE (*convinto*) — Masaniello spara.

LA VICEREGINA — Roderigo, te ne prego, ascolta i consigli di Sua Eminenza.

ZUFFIA — Eccellenza, Masaniello riceverà il Trattato di pace, così come l'ha desiderato. Il popolo tornerà in pace e noi avremo tutto il tempo di ristabilire la vera tranquillità.

IL VICERÈ (*dopo breve meditazione*) — E' giusto. Zuffia, la feluca più veloce raggiunga la flotta. Sua Eccellenza il Duca d'Arcos, Vicerè di Napoli, ordina...

IL CARDINALE — No, no... mi scusi: l'Ammiraglio Doria gli ordini deve riceverli direttamente da Masaniello.

IL VICERÈ — Come?

IL CARDINALE — La feluca deve fermare al largo la flotta, imbarcare un ufficiale, portarlo a terra, da Masaniello. Gli ordini glieli darà lui in persona.

IL VICERÈ — Ma allora... il Vicerè è Masaniello?

IL CARDINALE — No. Il Vicerè siete voi. Masaniello è il popolo.

IL VICERÈ — Andate, Zuffia. Eseguite gli ordini di Masaniello.

ZUFFIA — Sarà fatto. (*Esce*).

IL CARDINALE (*a suo fratello*) — Tu aspetterai a terra l'ufficiale e lo accompagnerai a piazza Mercato.

L'ABATE — Va bene. Bacio le mani. (*Inclinandosi al Vicerè e alla Viceregina*) Eccellenze... (*Esce*).

IL CARDINALE — E adesso, parliamo del verme.

IL VICERÈ — Quale verme?

IL CARDINALE — Così si è degnato, Vostra Eccellenza, di definire Masaniello.

LA VICEREGINA — Ma cos'ha, ditemi, Eminenza, voi che lo avete conosciuto, cos'ha di tanto particolare quell'uomo da affascinare il popolo?

IL CARDINALE — Dice la verità. Questo Masaniello si è guadagnata tanta autorità, rispetto e obbedienza in questi pochi giorni, da far tremare tutta la città con i suoi ordini, che vengono eseguiti dai suoi seguaci rigorosamente. Egli ha dimostrato prudenza, giudizio e moderazione non comuni... Insomma, è diventato per la popolazione di Napoli il re più glorioso e capace del mondo.

IL VICERÈ — Interessante.

LA VICEREGINA — Un incantatore di serpenti come lui potrebbe rendere notevoli servigi alla corte di Spagna.

IL VICERÈ — E Vostra Eminenza è riuscito a farsi un'idea delle mire segrete di Masaniello?

IL CARDINALE — Mire segrete?

IL VICERÈ — Che vuole? Cariche? Onori? Ricchezze?

IL CARDINALE — Nulla, Eccellenza.

IL VICERÈ — Nulla? Ci si mette a capo di una rivolta per nulla? Si rischia la propria pelle per nulla?

IL CARDINALE — Sì, Eccellenza, per nulla. Masaniello vuole soltanto il bene del popolo.

IL VICERÈ — Ma allora, è pazzo!...

IL CARDINALE — Nel Trattato di pace che Masaniello

le ha fatto pervenire, sono contenute tutte le sue richieste: indulto generale, parità di voto tra popolo e nobiltà e abolizione di ogni gabella imposta dopo Carlo Quinto.

IL VICERÈ — Voglio vederlo. Voglio parlargli.

IL CARDINALE — Posso dirglielo.

IL VICERÈ — No, Eminenza. Prima deve ricevere il Trattato con le firme, poi l'invito a Corte.

LA VICEREGINA (*guardando con il cannocchiale*) — Cosa accadrà al Mercato? Sono in ansia... La flotta si avvicina sempre più! Chissà quanto tempo impiegherà il corriere a raggiungerla.

IL CARDINALE — Torno a piazza Mercato. Mi terrò in contatto con Masaniello. Impetuoso com'è, potrebbe commettere qualche sciocchezza.

LA VICEREGINA — Vostra Eminenza dev'essere stanco...

IL CARDINALE — Ho la carrozza giù.

~ Il Vicerè e la Viceregina baciano la mano al Cardinale e lo accompagnano fino alla porta.

IL VICERÈ, LA VICEREGINA — Eminenza...

~ Il Cardinale esce frettolosamente.

IL VICERÈ — Voglio vederlo! Voglio vederlo! Voglio parlare con lui...

LA VICEREGINA — Con chi?

IL VICERÈ — Con l'incontaminato, l'immacolato, l'il-libato, l'incorruttibile. Mi piegherò ad ogni suo volere. Gli conferirò ufficialmente quel potere assoluto che già ha saputo conquistarsi con la violenza... Voglio parlarlo a festa, a guisa di tacchino natalizio, ricoprirlo di argento e di piume come un Re Mida, come un San Michele... « Ecco il tuo grande capo, popolo ribelle per natura! Non è più un fuorilegge: lo ami ancora? Non è più ricoperto di stracci come lo sei tu. Adoralo in ginocchio adesso, se l'invidia non ti fa schizzare gli occhi fuori delle orbite... » « Tengo 'e mane pulite!... » Te le sporco io!

Quadro

~ Piazza Mercato. Masaniello, al centro del palco, sta concedendo udienza al popolo, esaminando i vari casi sottoposti al suo giudizio. Talvolta si consulta brevemente con Genuino, Pione e Maso Carrese che gli sono accanto. Dalla finestra della propria casa, Bernardina segue ogni gesto del marito, orgogliosa di lui. Cacuocciolo e Sfingione si stanno preparando da mangiare; il primo ravniva con una « ventola » il fuoco di una fornacella su cui traballa una caldaia d'acqua bollente; il secondo apparecchia piatti rotti e bicchieri spaiati su di una mezza tinazza capovolta. Accanto ai due saltimbanchi c'è un nuovo personaggio: Tola Pancrazio, una donna bruttissima, dall'enorme testone arruffato su di un corpicciattolo che non supera il metro e mezzo d'altezza. Il mostriciattolo, ingrugnita e torva, siede sulla pedana dei comici. Un gruppo di Lazzari spinge fino alla pedana di Masaniello un borghese in stato di arresto.

PIONE — Vincenzo Cacace! Contrabbando d'armi e polvere da sparo. Recidivo.

MASANIELLO — Tiene figli? (*Cacace fa cenno di sì. Masaniello lo scruta fissamente, con intensità*) Sì? pure bugiardo! (*Sempre guardandolo fissamente*

si porta il pollice della destra sotto il mento, ad indicare che Cacace dovrà essere impiccato. Il condannato barcolla, viene portato via a braccia. Subito un uomo ben vestito prende il suo posto, spinto fin sotto la pedana da un paio di Alarbi).

PIONE — Domenico Zucca. Incendio volontario della propria casa, dopo aver messo al sicuro i mobili, per ottenere il risarcimento a rivoluzione finita.

MASANIELLO — 'Na bella penzata! (*Si porta il pollice destro alla gola, indicando che questo condannato dovrà sottostare alla pena della decapitazione. Gli Alarbi trascinano via lo Zucca, mentre i Lazzari spingono avanti Michele Frungillo, un giovanissimo ladruncolo, di estrazione popolare*).

PIONE — Michele Frungillo! Furto di un candeliere d'argento in casa del giudice Manzillo.

MASANIELLO — Nè, Frungillo Frungì... ebbè? Noi abbiamo fatto la rivoluzione contro gli abusi e le prepotenze, non l'abbiamo fatta a favore dei mariuoli...

PIONE (*mostrando la refurtiva*) — Il candeliere sta qua.

MASANIELLO — Questo adesso ci mettiamo una bella candela e lo mandiamo alla Chiesa del Carmine. Quando la candela si sarà consumata, Michele Frungillo sarà liberato. Il popolo, però, può spegnere e accendere la candela a suo piacimento. Se quelli che la spengono sono più di quelli che l'accendono, la condanna può durare pure dieci anni... (*La folla ride, Frungillo viene portato via. Masaniello si rivolge a Carrese e Genuino*) Due minuti di licenza. Vado e torno.

TOLA — Masaniè, che faie, te ne vaie?

MASANIELLO — Due minuti.

TOLA — E mò viene Carminiello.

MASANIELLO — E si vene, aspetta.

TOLA — Si nun ce staie tu, quello mi offende, me dice le male parole... me chiama « Cessa »... E io 'o scanno. (*Allunga il braccio e mostra un coltello*).

MASANIELLO — Alla presenza di Padre Genuino non si permette. Io mò torno.

CARRESE (*guardando in direzione di un vicolo*) — Sta venenno Carminiello. Saglie, Masaniè. (*Masaniello torna sul palco*) In dieci minuti ci sbrighiamo.

GENUINO — Ci sta pure il notaio.

PIONE (*va a incontrare Carmine e il notaio*) — Notà, venite, ci spicciamo presto presto. (*Salgono sul palco, Pione mostra Carmine alla folla*) Ecco lo sposo! (*La folla applaude*).

CARMINE — Debbo parlare al popolo.

MASANIELLO — Tu non devi dire niente. Tu hai commesso il reato più schifoso che un uomo "può" commettere: hai disonorato una ragazza e poi l'hai abbandonata.

CARMINE — Ma sangue di Giuda! La ragazza è quella là! (*Indica Tola*) Tola Pancrazio. Eravamo una comitiva di amici, tutti allegri perché avevamo bevuto. Arriva questo "sconciolo" (*allude a Tola*) e cominciano le risate.

TOLA — Nè, fetentone, e che era arrivato, Pulicinnella?

GENUINO — Lasciatelo parlare. Cominciano le risate. E poi?

CARMINE — Uno dice: « Io sarei capace di fare questo e questo ». Un altro dice: « Non ci credo ». Io, che stavo più bevuto di tutti, dico: « Volete vedere che me la faccio io? » « Scommettiamo? » « Scommettiamo ». La posta era di dieci ducati. Dopo una ventina di minuti io avevo vinto la scommessa.

CARRESE — Nè, Tola Pancrazio, e tu non ti sapevi difendere?

TOLA — Nun sapevo niente. (*Mostrando Carmine*) M'ha pigliato con l'inganno... M'ha ditto: te sposo, te sposo... (*La folla ride*).

MASANIELLO — Silenzio!

CARMINE — Ma vedete questa disgraziata! Io po', me spusavo a te?

MASANIELLO — E adesso te la sposi. Ti è piaciuta la scommessa? E adesso ti faccio mantenere la parola. Prima te la sposi, perché questo è il dovere di un uomo di onore, e po' te faccio taglià 'a capa.

CARMINE — E facciamo presto. Notà, spicciatevi.

IL NOTAIO — Io sono pronto. Fate venire la sposa.

CARMINE — Fate venire la « Cessa ».

TOLA (*offesa*) — Masaniè, m'ha chiamata « Cessa »!

CARMINE — Io debbo morire, e dico la verità.

TOLA — Masaniè?...

MASANIELLO — Questo non ce lo posso proibire. Vieni qua, non perdere tempo. (*Tola si fa largo tra la folla e sale sul palco*).

LA FOLLA — Viva 'e sposi! Viva 'e sposi!

BERNARDINA — Tanti auguri.

TOLA — Grazie, grazie...

MASANIELLO (*ai popolo*) — Il condannato a morte, Carmine Scannicchi, si unisce in matrimonio con Tola Pancrazio qui presente, da lui disonorata per vincere una scommessa, fatta con gli amici. Dopo la funzione, questa testa che ha pensato un fatto così schifoso la mettiamo in condizione di non pensare più schifezze di questo genere. Notà, leggete.

CARMINE — Il matrimonio dev'essere religioso e in tutta regola: voglio il sacerdote e il compare.

CARRESE — Il sacerdote sta qua. (*Indica Genuino*).

CARMINE (*indicando Cacuocciolo*) — Il compare me lo fa lui. Vieni qua.

CACUOCIOLO — Di corsa vengo. (*Raggiunge il palco e vi monta*).

CARMINE — Tu che mi hai sempre divertito, mi devi stare vicino fino all'ultimo. Come ti ho promesso ieri sera, sarai mio compare e mio erede. La bottega di baccalà, con la casa di tre stanze e terrazzo la lascio a te. (*La folla applaude*).

TOLA — La casa e la bottega spettano alla vedova. IL NOTAIO — A voi spetta la legittima. Carmine ha fatto le cose in regola. La casa e la bottega li può lasciare a chi vuole.

CACUOCIOLO — Comparuzzo mio beddu, l'inferno apierto è stu munno. Chiddi che ne mòrono de sti tempi, furtunati sogno. E chi la vuole cotta, chi la vuole cruda... Sbirri, gabellieri, abusi, prepotenze, rivoluzioni... Nun sei padrona de niente. 'Sti piedi li vuoi fare camminare de 'sta vanna? Nossignore, viene uno schifiuso, fetuso e te dice: « Debbono

camminare da 'staitra vanna ». 'Sti mani li vuoi tenere aperte? Nossignore, n'autro schifiuso ti dice che le devi tenere chiuse. E si le vuoi tenere aperte per forza, lo schifiuso te dice: « Te taglio 'a testa! ». Signori miei, 'sta testa ci costa la libertà. Non si può campare, signori miei, sempre col pensiero fisso: « Sta testa 'a perdo, nun 'a perdo? » 'Sta testa che tua matri e tuo patri te fecero, signori miei, la metti sopra a lu cuscino la notte, e non sai se la notte appresso ce la puoi mettere n'altra vota. Comparuzzo, tu mi donasti la casa e la bottega, e la verità ti dissi io. Pe' tia finirono le tribolazioni. Buon viaggio, comparuzzo beddu. (*Abbraccia e bacia Carmine, poi si rivolge a Masaniello*) Nenniamo, chi l'ave a tagliare 'sta testa?

TOLA — Mi deve sposare prima.

MASANIELLO — Signor notaio, a voi. E fate presto. IL NOTAIO — Pronto. (*Legge brevemente i capitoli matrimoniali in latino*) Adesso firmate qua. (*Porge l'atto matrimoniale agli sposi per la firma*).

TOLA — Io nun saccio firmà.

CARMINE — E nemmeno io.

IL NOTAIO — Mettete la croce. (*I due segnano l'atto*).

GENUINO — Inginocchiatevi. (*I due obbediscono*) A questo punto dovrei fare un discorsetto augurale agli sposi, ma dato l'imminente fine di Carmine Scannicchi me ne astengo, promettendogli un elogio funebre subito dopo l'esecuzione.

BERNARDINA — Masaniè, basta. Falle prendere coraggio a quel povero Carminiello.

MASANIELLO — Avevo già detto a mia moglie che la condanna a morte l'avrebbe sospesa subito dopo il rito matrimoniale. Carmine Scannicchi si è comportato bene. Ha dato il suo nome a Tola Pancrazio. Io gli concedo la grazia e auguro a tutti e due un felice matrimonio e lunga vita.

TUTTI — Viva 'e spuse! Viva 'e spuse! (*Applausi*).

CARMINE — Aspettate. Io mi sono sposato a Tola Pancrazio perché Masaniello mi aveva assicurato che subito dopo mi faceva tagliare la testa. A queste condizioni o si annulla il matrimonio o si mantiene la parola della condanna a morte.

TOLA — Siamo marito e moglie. Cammina 'a casa, fetentone!

~ A furia di spintoni costringe Carmine a scendere dal palco. La folla circonda i due, li solleva a braccia e li trasporta in trionfo.

LA FOLLA — Viv' 'e spuse!

CARMINE — Questa nun è giustizia! Voglio muri!

TOLA — Cammina 'a casa!

CARMINE — Nun ce vengo!

TOLA — No?

CARMINE — No.

~ I due sono ai ferri corti. Tola vorrebbe schiaffeggiare Carmine che a sua volta allunga le mani per assestare qualche ceffone alla donna. La folla che li aveva sollevati a braccia, si è divisa in due gruppi, e si divertono un mondo ad aizzare gli sposi, avvicinandoli e poi allontanandoli l'uno dall'altro quando sono sul punto di afferrarsi e darselo di santa ragione. Il gioco diventa corale, con risate, schiamazzi, fischi e frasi a soggetto, fino a quando i due gruppi si allontanano dalla piazza. Intanto Sfingione avrà

tolto la pila dal fuoco, avrà colata la pasta che ora appare condita e fumante in una insalatiera.

SFINGIONE (*mostrando a Cacuocciolo l'insalatiera piena di spaghetti al pomodoro*) — Cacuocciolo, a tavola. Nenniamo.

CACUOCIOLO (*avvicinandosi alla pedana*) — Magari l'appetito se ne ija... Non tengo chiù fame. (*Indicando Masaniello*) Chiddu schifuso le proprietà mi fece perdere... (*Saie sulla pedana e siede al suo posto, davanti alla mezza tinozza rovesciata. Sfingione siede di fronte a lui*).

SFINGIONE (*rivolto alla gente in piazza*) — Vogliono favorire?

TUTTI — Buon appetito.

MASANIELLO — E adesso vado un momento a casa. GENUINO — Aspetta.

MASANIELLO — Non posso aspettare.

CARRESE — Ma che devi fare?

MASANIELLO — Prima lo faccio, e poi ve lo dico! (*Tutti ridono, mentre Masaniello raggiunge di corsa il portoncino di casa sua e scompare*).

CACUOCIOLO — Non mangio, non mangio... Avvelenato sogno.

SFINGIONE — Ma due maccheroni, figghio, te li devi mangiare. Non pensare alla proprietà. Nuatri poveri siamo nati e poveri morimo.

CACUOCIOLO — Malattia ne fazzo... La febbre mi prese. E chiangio... chiangio... Solo desiderio di chiangere ho. (*Piange dirottamente*).

SFINGIONE — La ricchezza, stammi a sentire, Cacuocciolo, è la rovina della umanità. Chiddu ca tiene i piccioli è come fosse un carcerato a vita. (*Mentre Sfingione parla, Cacuocciolo dà fondo all'intera insalatiera di maccheroni*) Uno ti vuole fregare, un altro ti maledice si tu non ce rone cheddu che ci fa comodo a lui. Tutti chiddi che mai se ricordano di te, ti vengono a cercare e diventano tutti amici e parenti tuoi. Perdi la mughiera, si la tieni, l'innamurata se l'avevi trovata. Cominci a pensare: « Onn' 'e metto sti piccioli? » Minacce, tradimenti, ladri, chiavi false... Corteddate! Te scannano per pigghiarse i piccioli tuoi! Ricordati le parole di Sfingione: chi non tiene, niente può perdere. Chillo che tiene, perde tutto... (*Vede l'insalatiera vuota e guarda Cacuocciolo, che ha la bocca unta e rossa di pomodoro*) Io tenevo li maccheroni... e digiuno me lassaste... Schifuso... fetuso... (*S'avventa contro Cacuocciolo e lo copre di sonori scappellotti*).

~ Sopraggiunge l'Abate Filomarini, seguito da un ufficiale di Marina, l'inviato dell'ammiraglio Doria.

L'ABATE — Permesso, permesso... Fate passare. (*Asieme all'ufficiale, raggiunge il palco*) Masaniello non c'è?

GENUINO — Masaniello viene subito.

L'ABATE — Qua c'è l'ufficiale che deve parlare con lui.

L'UFFICIALE (*inchinandosi rispettosamente a Maso Carrese*) — Saludos, amigo. L'ammiraglio Giannettino Doria m'incarica di dirvi... Con tutto il rispetto e il riguardo che si deve alla nobile e potente persona vostra, signor Masaniello...

CARRESE — Ma io non sono Masaniello!

L'UFFICIALE (*ancor più complimentoso*) — Scusatemi, scusatemi. Se sbaglio c'è stato, non è colpa vostra. E' stato un errore imperdonabile mio, che ha tenuto impedita la vostra nobile persona. Chiedo perdono e mille scuse.

CARRESE (*indicando la casa di Masaniello*) — Masaniello sta là.

L'UFFICIALE (*si avvicina alla pedana e s'inchina a Cacuocciolo*) — Saludos, amigo.

CACUOCIOLO — Saludos, saludos! (*La folla ride*).

L'UFFICIALE — L'ammiraglio Giannettino Doria m'incarica di dirvi, con tutto il rispetto e il riguardo che si deve alla nobile e potente persona vostra...

CACUOCIOLO — Vossia me regala una penna?

L'UFFICIALE — Una penna?

CACUOCIOLO — Una di quelle che tieni sul cappello.

L'UFFICIALE (*compiaciuto*) — Per ricordo! Ricordo della marina spagnola, è vero? (*Porgendo il cappello a Cacuocciolo*) Scegliete quella che più ve gusta.

CACUOCIOLO (*strappando una piuma*) — Prendo questa.

L'UFFICIALE — Potete prendere tutte quelle che volete, signor Masaniello.

CACUOCIOLO — Sbagghiaste. N'otra volta sbagghiaste. Io non sono Masaniello. Sono Cacuocciolo.

L'UFFICIALE — Chi è Cacuocciolo?

BERNARDINA — Signor ufficiale, dovete perdonare. Masaniello è mio marito. E' salito un momento in casa perché, parlando con rispetto alla faccia vostra, ha dovuto correre per fare una cosa che quando si deve fare uno non ci può mandare nessuno.

L'UFFICIALE (*inchinandosi a Bernardina*) — Incantato, la bellezza vostra, signora... Qual è il vostro nome?

BERNARDINA — Bernardina. Bernardina Pisa.

L'UFFICIALE — Incantato! La bellezza vostra, Bernardina, m'arroventa il sangue e mi sconvolge il cuore. Non esiste niente di più nero dei vostri occhi profondi, niente di più vellutato dei vostri capelli. Non esiste un rosso più rosso della vostra bocca...

BERNARDINA — Ma scusate, voi dovete parlare con mio marito.

L'UFFICIALE — Parlo con voi, è lo stesso. Posso salire, se me lo permettete.

MASANIELLO (*esce dal portoncino e si avvicina all'ufficiale*) — Volete salire sopra?

L'UFFICIALE — Il guaio è che c'è il marito.

MASANIELLO — Il marito non c'è.

L'UFFICIALE — E' uscito?

MASANIELLO — E' uscito.

L'UFFICIALE — E dove sta?

MASANIELLO — Vicino a voi. Masaniello sono io.

L'UFFICIALE (*in tono ufficiale*) — Saludos, amigo. L'ammiraglio Giannettino Doria m'incarica di dirvi, con tutto il rispetto e il riguardo che si deve alla nobile e potente persona vostra, signor Cacuocciolo... (*La folla ride*).

MASANIELLO — Viene cu me. (*Monta sul palco, lasciando l'ufficiale ai piedi della scala*) Chi t'ha mandato qua?

L'UFFICIALE — L'ammiraglio Giannettino Doria.

MASANIELLO — Ah, Giannettino...

L'UFFICIALE — Chiede ordini a Vostra Signoria illustrissima.

MASANIELLO — Dite all'ammiraglio Giannettino che le galere devono rimanere un miglio lontano dal porto, e che nessuno deve scendere a terra.

L'UFFICIALE — Abbiamo bisogno di viveri, acqua, neve...

MASANIELLO — In giornata stessa riceverete a bordo tutto quello che vi serve.

L'UFFICIALE (*inchinandosi cerimoniosamente*) — Ringrazio Vostra Signoria illustrissima.

MASANIELLO (*inchinandosi a sua volta*) — Non c'è bisogno, ho fatto il mio dovere.

L'UFFICIALE — La vostra cortesia non sarà mai dimenticata dall'ammiraglio Doria.

MASANIELLO — Tanti saluti a Giannettino.

L'UFFICIALE — Saludos, amigo!

MASANIELLO — Saludos!

L'UFFICIALE — Saludos, Bernardina!

BERNARDINA — Saludos!

L'UFFICIALE — Saludos, popolo Napolitano!

TUTTI — Saludos.

L'UFFICIALE — Infiniti ringraziamenti da parte di Sua Maestà Cattolica il Re di Spagna, da parte dell'ammiraglio Giannettino Doria, da parte di tutta la ciurma e un ringraziamento speciale da parte mia, Alfonso Fonseca, Conte di Castiglia e primo ufficiale di corvetta della grande marina spagnola.

~ Un potente « pernacchio » fredda l'entusiasmo dell'ufficiale e fa piombare la folla in un silenzio di smarrimento. Masaniello interviene flemmatico, e cerca di spiegargli l'accaduto.

MASANIELLO — Non siamo ancora attrezzati per tutte le formalità che ci vogliono per fare dei ricevimenti ufficiali. Voglio dire che non teniamo strumenti adatti per accogliere e salutare le persone autorevoli come a voi. Per ottenere uno squillo di tromba perfetto, ci vuole uno che sa fare bene i pernacchi. Noi non teniamo tromba, ma i pernacchi li sappiamo fare. (*Rivolto alla folla*) Guagliù, fiato alle trombe!

~ Una salva di sberleffi parte dalla piazza all'indirizzo dell'ufficiale, il quale, *inchinandosi ripetutamente*, guadagna un vicolo e se la batte.

Quadro

~ Interno della casa di Masaniello. Bernardina introduce il Cardinale Filomarini.

BERNARDINA — Entrate, Eminenza... entrate. Questo è un onore troppo grande per me... La casa non è degna di voi... Dovete perdonare. Accomodatevi. (*Porge una sedia a Filomarini*).

IL CARDINALE (*sedendo*) — Grazie, figliola, grazie.

MARCO VITALE (*entrando*) — Eminenza, ho detto a Masaniello che gli volete parlare e fra poco sarà qua.

IL CARDINALE — Non si può sempre parlare in piazza, in presenza del popolo.

MARCO VITALE — Mi permetto di fare osservare a Vostra Eminenza che noi non abbiamo nulla da

nascondere al popolo e che è nostra intenzione operare alla luce del sole.

IL CARDINALE — D'accordo, giovanotto, ma il popolo ha il diritto di essere consultato dai suoi rappresentanti a conclusione delle trattative, ma non durante il loro corso.

MARCO VITALE — E già, il popolo viene a conoscenza dei trattati quando sono stati già conclusi, e non può fare altro che accettarli. Masaniello non appartiene più a se stesso: egli rappresenta il popolo, e come tale la sua volontà deve avere un indirizzo preciso.

~ Nel frattempo è entrato Genuino, che si è fermato sulla soglia, ascoltando le parole di Vitale.

GENUINO — E quale sarebbe l'indirizzo preciso?

MARCO VITALE — Se pure ve lo descrivessi dettagliatamente, non riuscireste a comprendere e sbaglireste la strada per arrivarci.

GENUINO — Indovinerei senz'altro il tracciato e giungerei facilmente a destinazione, se le indicazioni non fossero vaghe e confuse come quelle che tu potresti darmi. Marco, tu non parli con uno stupido: sono stato dottore in legge e poi sacerdote. Sono l'uomo più esperto nell'intricata materia di dazi e gabelle da sottrarre all'avidio monopolio dei ricchi, e per questo ho sofferto carcere, esilio, confisca della mia modesta proprietà... Ho lottato una vita intera per ottenere la parità di voto tra popolo e nobiltà... Ormai, Masaniello non deve fare altro che ottenere la ratifica del Trattato da me formulato e basta. Se vuoi portarlo fuori strada, non contare su di me. D'altra parte, di Masaniello potrai fare quello che vorrai: non capisce niente. Quello, ci sia il Re o la Repubblica o regni l'anarchia, griderà sempre: « Viva la Madonna del Carmine e il Re di Spagna ». Portalo pure fuori strada, ma ti ripeto, non contare su di me: il nome di Giulio Genuino è legato alla monarchia.

MARCO VITALE — A ottant'anni non dovrete temere la forza.

GENUINO — Quando si taglia una testa, vi rimane sempre dentro un'idea. E un'idea ha bisogno di partire da una testa viva per avere la possibilità di uscirne a suo piacimento ed entrare nelle teste degli altri.

BERNARDINA — Ma scusate, ci sta Sua Eminenza presente, e me pare che lo state trascurando.

IL CARDINALE — Non fa niente. Non mi occupo di politica. Posso allontanarmi se avete bisogno di parlare ancora.

MASANIELLO (*entrando, seguito da Maso Carrese e Pione*) — Eccomi qua. Eminenza, dice che mi dovete parlare.

IL CARDINALE — In piazza è impossibile: c'è troppo baccano.

MASANIELLO — Sono a voi.

MARCO VITALE — Io me ne vado, è tardi. (*A Masaniello*) Ti aspetto stasera, alle sette, al solito posto. Non mancare. Ci saremo tutti.

MASANIELLO — Eminenza, allora?

IL CARDINALE — E allora... Figlio mio benedetto, tu ne combini sempre qualcuna... E' appena finito il

fatto dell'ammiraglio Doria, e tu già hai mandato un ultimatum al Vicerè: « Se non ricevo subito il Trattato con le firme... ».

BERNARDINA — Ma scusate, Eminenza, si vede che c'è la cattiva volontà da parte del Vicerè. Che ci vuole a mettere una firma?

CARRESE — Il popolo aspetta. Dice: allora tu, Masaniello, non ti fai rispettare?

PIONE — Noi non vogliamo essere accusati di ribellione e lesa maestà.

BERNARDINA — Chi ci dice che il Vicerè non sta pigliando tempo per metterci in difetto?

IL CARDINALE — Ve lo dico io. L'interesse del Vicerè è quello di ristabilire l'ordine nel paese. Ma il tempo ci vuole. Si è dovuto riunire il consiglio del Collaterale in tutta urgenza. Si è dovuto leggere il Trattato e poi discuterlo e poi approvarlo ai voti...

CARRESE — Eminenza, qua abbiamo perduto la tranquillità. Si pagavano le gabelle. Va bene. Ma adesso il pasticcio è troppo grande. Io 'a notte non dormo. Ca' mannaggia il momento che mi ci sono messo!

MASANIELLO — Ma se tu vuò sta tranquillo, vattenne a Pozzuole.

CARRESE — Statte zitto, Masaniè! Ca' tutto 'sto 'mbuoglio l' 'e fatto proprio tu. Adesso, 'sto maledetto Trattato il Vicerè lo firma, e va bene: ma se il Re di Spagna non lo riconosce?

MASANIELLO — Se il Re di Spagna non riconosce il Trattato di pace, il popolo non lascia le armi. Tu dici che hai perduto la tranquillità. Allora, per stare tranquilli si dovevano sopportare abusi, schiuffezze e prepotenze? Per il Re di Spagna la rivoluzione è stata una fortuna, e siccome non è fesso lo capisce subito che tutto quello che ho fatto, l'ho fatto a vantaggio suo. Qua a Napoli è diventato una vergogna. Arrivano da tutte le parti del mondo per mettersi d'accordo con i mariuoli e per dare le fregature al Re di Spagna.

BERNARDINA — Dall'Olanda, dall'Inghilterra, dalla Germania...

MASANIELLO — E dalla Sicilia, da Firenze, Genova...

BERNARDINA — Ognuno arriva, fà 'o comodo suo e poi se ne va.

~ Entra l'Abate Filomarini.

L'ABATE — Vengo da Castel Nuovo. Il Vicerè mi ha dato un messaggio per Sua Eminenza, e il Trattato con le firme per Masaniello.

CARRESE (*raggiante*) — 'O Trattato firmato!

IL CARDINALE — Ve lo avevo detto.

MASANIELLO (*precipitandosi alla finestra*) — E salite, padre, venite. (*Rivolto ai Lazzari*) Accompatelo sopra.

L'ABATE — Non c'è bisogno, conosco la strada.

MASANIELLO — Bernardi, 'o Trattato è stato firmato!

BERNARDINA — E ringraziamo la Madonna.

MASANIELLO — Sei contenta?

BERNARDINA (*piangendo cade tra le braccia del marito*) — Masaniello mio...

IL CARDINALE — Bernardina, che c'è?

BERNARDINA — Non ne posso più, Eminenza, non ne posso più...

MASANIELLO — Ma non c'è ragione di piangere

proprio adesso che i fatti si stanno mettendo bene. BERNARDINA (*piangendo dirottamente*) — E' vivo per miracolo... 'a gente è cattiva. Più ci fai bene, più si riceve male... (*Attira a sé Masaniello e s'avvinghia a lui con tutte le sue forze*) Me l'accidono, me l'accidono...

GENUINO — E non fare cattivo augurio.

L'ABATE (*entrando*) — Eccomi qua... (*Rimane sconcertato osservando la scena*) Che c'è?

IL CARDINALE — La capitolazione è stata firmata... Il documento sta qua... I benefici si sono ottenuti... incluso l'indulto generale... Non poteva finire meglio.

BERNARDINA — Me l'accidono...

CARRESE — Ma chi?

BERNARDINA (*con un appassionato impeto di collera*) — Pure tu. (*Indicando Pione*) E pure tu. (*Indica Genuino, poi l'abate Filomarini e infine il Cardinale*) E pure voi, e voi pure... E pure Sua Eminenza...

IL CARDINALE (*sorridendo bonario*) — Io?...

BERNARDINA — Tutti quanti! Masaniè, t'accidono!

MASANIELLO (*autoritario*) — Basta! Tu non sai quello che dici. (*Rivolto agli altri*) Abbiate pazienza, Bernardina sta stanca. (*Prende la moglie per un braccio e la trascina ai piedi del Cardinale*) Domanda perdono a Sua Eminenza.

IL CARDINALE — Non c'è bisogno. Il suo timore è comprensibile.

MASANIELLO — Ha fatto peccato e deve domandarvi perdono in ginocchio.

BERNARDINA (*si inginocchia*) — Eminenza, perdonatemi.

IL CARDINALE — Ma sì, figliola, ti perdono. Ormai non hai più nulla da temere per tuo marito, devi solo sentirti orgogliosa di lui.

CARRESE — Vogliamo vedere questo Trattato?

L'ABATE — Eccolo qua. (*Consegna il Trattato a Masaniello*) E questo messaggio è per te. (*Consegna il plico al fratello*).

IL CARDINALE — Grazie. (*Apri il plico e legge*).

MASANIELLO (*porrendo il Trattato a Genuino*) — Osservatelo bene.

GENUINO (*osservando il documento*) — Sì... sì... Tutto a posto... Tutte le firme in regola. Sì, perfetto.

MASANIELLO (*baciando il documento*) — Sia lodato il cuore di Gesù! (*Corre alla finestra*) Popolo mio! (*Un prolungato applauso accoglie il capopopolo*) Silenzio! (*Nessuno fiata più*) Il Vicerè ha firmato la Capitolazione, e questo è il documento. (*Lo mostra alla folla, che applaude entusiasticamente*) Silenzio! (*Questa volta Masaniello deve ripetere l'ordine più volte prima che esso venga eseguito*) Ho detto silenzio! Popolo mio, voi mi avete detto che il Cardinale ci tradiva. Eminenza, venite. (*Il Cardinale prende posto all'a finestra, accanto a Masaniello*) Ma il documento originale, autentico e controllato da Padre Genuino sta qua, e ci viene a dire che Sua Eminenza ha negoziato nell'interesse del popolo. Domandiamo perciò perdono al Cardinale.

LA FOLLA — Perdono! Perdono!

MASANIELLO — E domandiamo perdono pure a Sua Eccellenza il signor Vicerè!

LA FOLLA — Perdono! Perdono!

MASANIELLO — Popolo mio, chi poteva mai credere di arrivare a questo punto? Toccatevi la faccia 'e gambe, 'a capa: state svegli, non state dormendo. Ringraziamo il cielo e la beatissima Vergine del Carmine... Chi sono i nostri padroni? Rispondete con me: Dio...

FOLLA — Dio...

MASANIELLO — La Madonna del Carmine...

FOLLA — La Madonna del Carmine...

MASANIELLO — Re Filippo, il Cardinale Filomarini e il Duca d'Arcos...

FOLLA — Re Filippo, il Cardinale Filomarini e il Duca d'Arcos...

IL CARDINALE — Amati figlioli... (*applausi*) Amati figlioli, ancora una notizia lieta per tutti. Sono stato incaricato di comunicare ufficialmente al vostro capo che l'Eccellentissimo Roderigo Ponza de Leon, Duca d'Arcos e Vicerè di Napoli, si degna di riceverlo alle ore sette, a Palazzo Reale, per rendergli omaggio e negoziare in forma privata con lui. (*L'applauso della folla esplode compatto e fragoroso, tramutandosi in una ovazione travolgente*).

MASANIELLO (*tornando in casa*) — Questo vi ha scritto?

IL CARDINALE — Sì, questo è il suo desiderio.

MASANIELLO (*furibondo*) — Questo è un tranello. Io non ci vado.

GENUINO — Niente affatto, ci devi andare.

IL CARDINALE — Ci dobbiamo andare insieme: tu, io e padre Genuino.

GENUINO — Ha fatto pure il mio nome?

IL CARDINALE — Un invito ufficiale che non potrebbe essere più amabile e lusinghiero.

BERNARDINA (*timorosa*) — Masaniè...

MASANIELLO — Statte zitta! (*Al Cardinale*) Ma perché mi vuole vedere?

IL CARDINALE — Sei una grande autorità. Tu rappresenti il popolo. Non puoi rifiutare. Vuole intavolare con te discussioni sui problemi del paese; vuole interrogarti, chiedere il tuo parere, darti una carica ufficiale, delle ricompense...

MASANIELLO — So io che significa questo invito, e scaccio pure le ricompense che mi vuole dare il Vicerè quali sono: la mannaia, i ceppi, i capestri e le ruote, queste saranno le ricompense e queste le grazie. M'accidono, Bernardi, m'accidono. Hai ragione tu!

BERNARDINA — Uh, Madonna mia, e che guaio!

CARRESE (*fuori di sé*) — Vuò sapè 'a verità, Masaniè? M'è sfastediato! Ma tu fosse pazzo?

MASANIELLO (*afferra una sedia per scaraventarla contro Carrese*) — Ma quando è certa quella Mamma d' 'o Carmeno... (*Pione e Genuino immobilizzano Masaniello*).

PIONE — Ma dove vogliamo arrivare?

GENUINO — Calma, calma... Abbiate rispetto per la presenza dell'Eminentissimo Cardinale.

CARRESE (*alludendo a Masaniello*) — Ma quello mò dice una cosa, mò ne dice un'altra...

MASANIELLO — Statte zitto! Vuò vedè che ne dico una sola: tagliate 'a capa a Carrese, e buonanotte?

IL CARDINALE — Ascolta, figliolo. Ciò che afferma Carrese non è del tutto sbagliato... Mi hai chiesto perdono per avermi ritenuto un traditore, e dopo due minuti mi accusi per lo stesso motivo.

MASANIELLO — Niente affatto.

IL CARDINALE — Come, niente affatto? Se ritieni l'invito del Vicerè un tranello, ed insisti nel crederlo malgrado le mie rassicuranti parole, significa che mi consideri complice, o per lo meno informato, della trama infame ordita ai tuoi danni.

MATTIA (*dalle scale*) — Permesso.

BERNARDINA — Chi è?

MATTIA (*entra e depone un pacco sul tavolo*) — Da parte del Vicerè, l'Eccellentissimo Duca d'Arcos. (*S'inchina ed esce*).

BERNARDINA (*apre il pacco e tira fuori, maneggiandolo con estrema delicatezza, un cappello piumato da Capitan Generale*) — Quant'è bello!

IL CARDINALE — Questo è per te.

MASANIELLO (*avvilito*) — Per me?

CARRESE (*guardandò nel pacco aperto*) — Ce sta pure 'o vestito!

PIONE — Pure 'a spada...

BERNARDINA — 'O vestito è tutto d'argento.

MASANIELLO — E chi s' 'o mette? Che vaco facendo pe' Napoli, vestito d'argento?

GENUINO — Ma tu vai a Palazzo.

MASANIELLO (*mostrando gli stracci che indossa*) — Chisto è 'o vestito 'e Masaniello... stracciato, come il popolo mio!

GENUINO — Ma tu vai a Palazzo.

MASANIELLO — E chi se ne fotte!

IL CARDINALE (*autorevole*) — Masaniello, finiamola! Se non vuoi che t'abbandoni al tuo destino, smettila di offendere la mia persona col tuo linguaggio da trivio. Il Vicerè ha creduto di rendere omaggio al popolo napoletano e a te, invitandoti a corte. Chi credi di essere? Dove credi di essere arrivato? Rifiuta pure l'invito, disprezza l'abito di cui il Vicerè ha voluto farti omaggio, ma non potrai evitare la scomunica che il pastore del popolo farà cadere sulla tua testa di pietra.

MASANIELLO (*spaventato*) — No! (*E cade in ginocchio. Anche gli altri cadono in ginocchio, segnandosi*).

CARDINALE — E allora dense nuvole nere attraverseranno il tuo cammino. Trema Masaniello! Mille fulmini e saette partiranno dal cielo per raggiungerci e incenerirti.

BERNARDINA — Misericordia!

CARRESE (*pallido di paura*) — Masaniè, pe' carità...

MASANIELLO (*a testa bassa, dopo breve meditazione*) — Voglio parlà cu Bernardina...

~ Il Cardinale si apparta con suo fratello, mentre Pione e Carrese si allontanano lasciando i due sposi soli. Bernardina guarda lungamente il marito, come se lo vedesse per la prima volta.

BERNARDINA — Quanto sì bello!

MASANIELLO — Bernardi, io nun me metto paura.

BERNARDINA — 'O saccio.

MASANIELLO — Penso a te.

BERNARDINA — E io a te.

MASANIELLO — Te ricorde Amalfi?

BERNARDINA — Me ricordo 'e te. Amalfi sì tu.

MASANIELLO — E te ricorde 'o mare 'e chella sera?

BERNARDINA — 'O mare sì tu...

MASANIELLO — E 'a luna? 'O cielo? L'aria?

BERNARDINA — L'aria sì tu.

MASANIELLO (*nostalgicamente*) — « Volete la barca? » « Siamo otto compagne », dicesti tu. « Se ci portate... » « Scendete ». E maie chella barca m'era paruta chiù liggiera. E vucavo, vucavo... e guardavo 'na sciarpa 'e seta turchina ca tenive 'ncopp' 'e spalle... « 'O marenaro nun parla », dicette 'na campagna toia. « E nun parla manco Bernardina ». E io penzaie: « Se chiama Bernardina... » (*con fervore*) Bernardi, qualunque cosa succede, nun restà a Napoli... Vattene a Amalfi.

BERNARDINA — E dice ca nun te miette paura? Parla chiaro. Pecchè dice: « Qualunque cosa succede », e nun dice: « Si m'accidono? » Dillo: tu tiene sulo a me.

MASANIELLO (*fissando i suoi occhi sereni in quelli luminosi e pieni di saggia comprensione di sua moglie*) — Si m'accidono.

BERNARDINA — Bernardina t' 'a puorte cu' te.

MASANIELLO (*abbraccia e bacia lungamente la moglie. Poi si stacca da lei e raggiunge il tavolo e affronta deciso il Cardinale*) — Come Vostra Eminenza ha comandato, Tommaso Aniello d'Amalfi lascia questi stracci onorati e si veste d'argento per trovarsi a Palazzo alle sette precise.

IL CARDINALE — Meno male.

GENUINO — Benissimo.

MASANIELLO — Più...

PIONE — Comandi!

MASANIELLO — Gli araldi debbono annunciare a tutte le Ottine della città che il Trattato è stato firmato e che alle sei parto da piazza Mercato per andare a Palazzo dal Vicerè. Voglio tutto il popolo di Napoli sotto la Reggia.

Quadro

~ Un velario rappresentante, in sintesi, i rioni di Napoli con le relative insegne. Rione Nido: cavallo sfrenato nero in campo d'oro. Rione Montagna: monte di tre cime verdi in campo d'argento. Rione Porta Nova: porta d'oro in campo azzurro. Rione Forcella: una Y, un porto e un uomo-tritone (detto pesce Nicolò) in campo d'argento. Rione Porta Capuana: cavallo sfrenato d'oro in campo azzurro. Le insegne s'illumineranno volta a volta, man mano che l'araldo ne chiama il nome. L'araldo entra dalla destra e suona la tromba. Quando avrà radunato sei, sette persone, proclama il suo bando.

ARALDO — Gente del Rione Nido... (*La corrispondente insegna s'illumina*) Rione Montagna! Porta

Nova, Forcella! Porta Capuana! (*La gente dei diversi rioni s'è radunata a gruppi sotto le proprie insegne*). Masaniello ordina e comanda al fedelissimo popolo di Napoli di trovarsi alle sette precise sotto palazzo Reale. Il Duca d'Arcos ha fatto sapere che vuole parlare con Masaniello e l'ha invitato a Corte. Masaniello parte da piazza Mercato alle sei; prima di vedere il Vicerè, però, vuole parlare da solo a solo con il popolo suo. Vi vuole salutare e vi vuole dire come vi dovete comportare caso mai questo invito dovesse finire in fiuto... Questa è una supposizione, non è una certezza. Allegrezza! Allegrezza! Allegrezza! Lume, fiori e cuperte 'e seta p' 'e balcune. Campane a festa, botte e tarantella... Il Trattato di pace è stato firmato! (*I gruppi dei diversi rioni si uniscono, e, esultanti, intrecciano una danza di gioia*).

~ Il velario con le insegne dei rioni di Napoli si leva e scopre l'imponente figura di Masaniello nel suo splendente vestito d'argento e con la spada in pugno. Alle sue spalle, lontanissimo, si scopre l'intero Palazzo Reale, i cui molti balconi e finestre sono illuminati dall'interno. Masaniello sta parlando al popolo.

MASANIELLO — Popolo mio, sono passati cinque giorni da quando a piazza Mercato io ti parlai per la prima volta, e ti dissi: « Tengo 'e mane pulite ». Io fui quello che diede fuoco e fece ardere la prima baracca del nuovo dazio... Allegrezza, allora, compagni! Dopo cinque giorni noi già siamo liberi da ogni gravezza, già sgravati da tutte le gabelle e già ci è stata restituita la cara libertà. Se io non fossi stato costretto da Sua Eminenza e dalla minaccia di scomunica, non mi sarei messi questi panni addosso, e mi sarei presentato a Palazzo con i miei stracci di pescatore, perché tale sono nato, tale ho campato e tale voglio morire. Io vado a negoziare con Sua Eccellenza e mi rivedrete fra un'ora o, al più tardi, domani mattina. Però, se domani mattina non mi vedete in mezzo a voi, mettete a fuoco e fiamme tutta la città. Me lo promettete?

POPOLO — Sì... sì... Certamente!

MASANIELLO — Una sola cosa voglio da voi, e non vi chiedo altro. Se vi arriva la notizia che sono morto, mi dovete dire un'Ave Maria. Me lo promettete?

POPOLO — Sì... sì... Ma da ca' a cient'anne!

MASANIELLO — Vi ringrazio. E per l'amore che vi porto vi voglio fare una raccomandazione e un avvertimento: domani, nella cattedrale, il Vicerè giurerà solennemente di tener fede e di rispettare il Trattato di pace; ma fino a quando non vengono dalla Spagna la conferma delle grazie ricevute e i capitoli firmati dal Re, nostro signore, non lasciate le armi. E non fidatevi mai della nobiltà, perché sono traditori e nostri nemici. Viva il Re di Spagna e mora il mal governo! Viva la Madonna del Carmine e il fidelissimo popolo di Napoli.

POPOLO — Viva! Viva!

~ Mentre l'ovazione continua, Masaniello va verso il Palazzo Reale, che si avvicina e si scompone sotto i suoi occhi, finché rimane di fronte a lui soltanto

il portone. Le sentinelle spagnole e il picchetto d'onore in grande uniforme presentano le armi al capopopolo. Nel buio del cortile brilla l'argento del costume di Masaniello, mentre squilli di tromba e rulli di tamburo dall'interno del palazzo accompagnano il passo marziale dell'ardente giovane.

Quadro

~ Un vicolo nei pressi del Duomo, incassato tra alti edifici. L'ultimo sole indora le cime dei tetti e le ringhiere di qualche terrazza. Le lunghe canne di bambù sporgenti da ogni finestra a guisa di aste di bandiere, con gran pavesi di panni stesi ad asciugare, sono già in ombra. La biancheria stesa dall'alto in basso e lungo tutto il vicolo forma, all'altezza delle botteghe e dei bassi, una soffocante volta ondeggiante. Intorno al vicolo che ci interessa si snodano altri budelli gremiti di tuguri, archetti, scale sbilenche che si inerpicano come possono e che conducono chissà dove. Sono le otto e mezza di sera, le botteghe sono chiuse. Le donne escono ed entrano nei bassi per aiutarsi l'un l'altra o chiacchierare tra di loro.

Una vecchia, seduta davanti al suo basso, intreccia fili di paglia per fare un canestro. Accanto a lei ve ne sono di grandi e di piccoli, già finiti.

Le donne che vediamo sono sei: quella che intreccia canestri si chiama Rachele, le altre cinque sono le lavandaie che abbiamo visto a Monte di Dio, e si chiamano: Palmetella, Cannelletta, Teresina, Carmela e Nannarella. La quiete del vicolo è turbata dai solenni rintocchi della campana del Duomo e dal lontano clamore della folla punteggiata da rulli di tamburo e squilli di tromba.

CANNELLETTA — A quest'ora la funzione è pure finita.
PALMETELLA — Io me ne so' scappata. Ce steva tutta Napoli... e che calore!

TERESINA — E a Masaniello, l'è visto?

PALMETELLA — Aggio visto a Masaniello e a 'o Vicerè, pecchè stavano a cavallo.

RACHELE (*ridendo*) — Masaniello a cavallo... cos'è pazzè!

CARMELA — Ma pecchè, nun era degno di andare a cavallo?

RACHELE — Statte zitta, ca tu si' piccerella e nun capisce niente. Nu misero pescatore ca va a cavallo, se veste d'argento e se presenta 'a palazzo...

TERESINA — E mò dice ca 'nce va pure Bernardina. 'A Vicerègina l'ha invitata.

RACHELE — E chella fetente se vo' mettere c' 'a nubilà? Ma nun me facite parlà...

CANNELLETTA (*ironica*) — Bernardina 'miezz' 'a nubilà.

RACHELE — 'A principessa 'e stu... panaro!

CARMELA — Ma 'e gabelle Masaniello l'ha fatte levà.

RACHELE — E quanta gente è morta pe' causa 'e Masaniello? Pe' conto mio tanto Masaniello quanto Bernardina so' duie delinquente: 'o cielo primma 'e fa e po' 'e mette assieme...

~ Da un vicioletto giungono voci confuse e battimani.

VOCI INTERNE — Viva Sua Eccellenza e viva il Re! Viva Masaniello! Vivooo...

PALMETELLA (*correndo verso le voci*) — Sua Eccellenza e Masaniello vengono da questa parte... (*Le*

altre donne la seguono, meno Rachele che rimane seduta).

RACHELE — Piccerè, ma che site sceme? 'O Vicerè passava proprio 'a ca!

TERESINA — 'O Duomo sta vicino. 'A funzione è finita e po' essere che hanno pigliato 'a scorcioia.

VOCI INTERNE — Viva Masaniello! Viva Sua Eccellenza!

~ Dal vicioletto sbuca Sfingione, seguito da un codazzo di otto, nove scugnizzi e da Cacuocciolo che reca a fatica il bagaglio del loro vestiario e attrezzi quali sciabole, bastoni, scope, cappelli e perfino una vecchia valigia, a cui è legato un grosso involto.

SFINGIONE — Vieni, Masaniello.

CACUOCIOLO — Vengo, Eccellenza.

CANNELLETTA — So' 'e buffone.

CARMELA — Fanno muri d' 'e risa...

SFINGIONE — Fate silenzio, se no vi faccio tagliare la testa a tutti quanti!

UN RAGAZZO — Vattenne, fetente! (*Risate, urla e sberleffi*).

TERESINA (*a Sfingione*) — Ma tu chi si'?

SFINGIONE — Sono il Vicerè di Napoli.

RACHELE (*a Cacuocciolo*) — E tu?

CACUOCIOLO — Sono Masaniello! (*Fischi e sberleffi c. s.*).

SFINGIONE — Ora ora ne veniamo dalla Cattedrale del Duomo.

CACUOCIOLO — Hai giurato?

SFINGIONE — Con tutte e due le mani, e coi piedi, magari. (*Risate*).

~ Un ragazzo si inginocchia ai piedi di Cacuocciolo, piegando la testa.

RAGAZZO — Masaniè, tagliame 'a capa...

LA FOLLA (*facendo a gara per essere prescelti quali vittime*) — A me... a me...

SFINGIONE — Nossignore! Oggi è giorno di festa. Come Vicerè di Napoli ho giurato di mantenere la parola fino a quando non la cambio un'altra volta, e teste non se ne tagghiano. Specialmente quelle coi pidocchi. (*Le donne e i ragazzi si sgansciano dal ridere*).

RAGAZZO — E fate la funzione.

TUTTI — 'A funzione, 'a funzione!

RACHELE — Che fanno? Che fanno?

SFINGIONE — Per quelli che non hanno visto la funzione nel Duomo, la facciamo n'otra vota 'mmiezzo 'a strada. (*Ai ragazzi*) Vui autri metteteva qua. Dovete fare il coro appresso al Cardinale. (*I ragazzi e le donne si dispongono intorno ai due buffoni per assistere alle loro improvvisazioni. I due tirano fuori dalla valigia e dall'involto vecchie giacche di soldati spagnoli, cappelli, scarpe, spade. Uno si camuffa da Masaniello, l'altro da Vicerè. Le donne e i ragazzi si divertono di cuore e ridono ancor più quando Cacuocciolo, con la spada in pugno, si piazza al centro della piccola folla e assume l'atteggiamento spavaldo del capopopolo*).

CACUOCIOLO — Popolo mio, io tengo 'e mane pulite! (*Mostra le mani, nere come l'inchiostro*).

SFINGIONE (*assumendo una posa marziale*) — Masaniello!

CACUOCIOLO (*Prostrandosi ai piedi di Sfingione*) — Parla, Eccellenza, ca da 'na recchia mi entra e dall'otra mi esce.

SFINGIONE — Mi ricesse Vossignoria che cosa vuole il popolo.

CACUOCIOLO — 'Na mazziata 'o iorno e n'otra 'a notte.

SFINGIONE — E del pane che cosa dice?

CACUOCIOLO — Dice che la palata è troppo grande e che ci piacesse chiù picciredda e chiù nera e schifiosa.

SFINGIONE — E me dicesse 'na cuosa, signor Masaniello: il popolo napoletano quando ave intenzione di smettere la rivoluzione?

CACUOCIOLO — Quando Vostra Eccellenza se degna di mettere n'otra vota tutte le gabelle.

SFINGIONE — Questo mai! Non mi parlare di mettere le gabelle che divento furioso.

CACUOCIOLO — Allora devi firmare la Capitolazione e devi giurare solennemente nel Duomo.

SFINGIONE (*inchinandosi profondamente, come se si trovasse al cospetto del Cardinale*) — Eminenza, facciamo presto presto. Giuro e mi ni vaio. (*A Cacuocciolo*) Inginocchiati, Masaniello. (*Cacuocciolo obbedisce*) Adesso le campane faranno sapere al popolo che la funzione comincia. (*Imita sguaiatamente il suono delle campane*) Ndà... ndò... ndò... ndò... (*Prende un grosso bastone e si avvicina a Cacuocciolo*) Signor Cardinale... (*assesta una potente bastonata sulla testa di Cacuocciolo*) Punto!

Giuro in presenza vostra (*altro colpo*) virgola! (*Le donne e i ragazzi ridono*) e in presenza del popolo... (*Finge di meditare un attimo, poi chiede ai ragazzi*) Ci mettiamo virgola, o punto?

RAGAZZI — Punto, punto!

SFINGIONE — ... e in presenza del popolo, punto! (*Altro colpo di bastone*) punto! Che stasera me magno un piatto di maccheroni al pomodoro...

RAGAZZI — Virgola! (*e colpo di bastone*).

SFINGIONE — ... un pollastro al forno!

RAGAZZI — Punto! (*c. s.*).

SFINGIONE — ... Insalata...

RAGAZZI — Virgola! (*c. s.*).

SFINGIONE — ... formaggio, frutta...

RAGAZZI — Punto! (*c. s.*).

SFINGIONE — ... dolce...

RAGAZZI — Virgola! (*c. s.*).

SFINGIONE — Alla faccia di Masaniello! (*Questa volta i colpi di bastone saranno due, e più forti degli altri*) Punto e virgola!

RACHELE — Masaniè, comme te siente? (*Tutti ridono*).

SFINGIONE — Male, se sente male. Ma si rimette subito se ci volete dare di buona grazia qualche tornese. (*Le donne gettano ai saltimbanchi qualche moneta*).

Quadro

~ Piazza Mercato. Masaniello ha fatto sloggiare tutti quelli che abitano avanti e sopra di lui, inclusi vecchi e bambini. Totonno, a capo dei Lazzari ar-

mati, sta intimando agli ultimi sfrattati di lasciare immediatamente le loro abitazioni senza commenti e senza opporre resistenza. Sparsi per la piazza, gruppetti di cinque, sei famiglie raccolti attorno alle loro povere masserizie, non osano protestare e neppure sollevare lo sguardo verso il luogo dove si sta commettendo l'abuso ai loro danni. Sono le sette e trenta di sera, la piazza è illuminata dal riverbero di un tramonto rosso fuoco. Le botteghe sono chiuse, le porte dei bassi spalancate, e i diversi abitanti, chi in piedi, chi seduto davanti alla propria abitazione, assistono alla pietosa scena dell'esodo, muti, ma pieni di palese rancore contro l'applicazione del provvedimento. Totonno si volta verso la casa di Masaniello, guardando in alto.

TOTONNO — Io non posso passare guai per voi. Dovete scendere e dovete fare presto. (*Dall'alto nessuno risponde*) Avete capito, donn'Attanasio? Dovete scendere! (*Dall'alto, nessuna risposta*) Allora dobbiamo salire noi sopra?

ATTANASIO (*dall'interno*) — Non c'è bisogno, stiamo scendendo. Il tempo per chiudere questa mappata.

TOTONNO — E siete muto? Non sapete rispondere?

ATTANASIO — Ho risposto.

TOTONNO — Dopo un quarto d'ora.

GENNARO (*un capofamiglia cacciato via assieme a quattro, cinque persone di famiglia*) — Ma dove andiamo? Si può sapere dove ci volete mettere?

TOTONNO — Don Gennà, statevi zitto. Qua, se parliamo tutti quanti, facciamo la torre di Babele.

GENNARO — E allora, per non fare la torre di Babele, tu me miette dint' 'o cesso e io me stongo zitto? Tu mi fai uscire di casa, ma mi vuoi dire dove mi porti?

LE ALTRE FAMIGLIE — S'addà sapè! 'O vulimmo sapè!

GENUINO (*sopraggiunge seguito da Maso Carrese*) — Che c'è? Che è stato?

GENNARO — Padre Genuì, stammo mmiezz' 'a via... Masaniello ha dato ordine di sloggiare tutti gli inquilini che stanno di casa affianco e sopra di lui. Due ore di tempo per sloggiare...

GENUINO (*a Carrese*) — Hai visto? Questo è il discorso che ti stavo facendo.

CARRESE — Quello è questione che si mette paura di qualche tradimento.

GENUINO — Ma perché non lascia il potere? Perché non si toglie di mezzo?

CARRESE — E ce l'ho detto, ma tiene la capa tosta.

TOTONNO (*verso l'alto*) — Don Attanà!...

~ Attanasio entra sorreggendo una vecchia curva e mezza cieca.

ATTANASIO — Venite, mammà... Stateve attenta. (*Rivolto a un ragazzo e a una ragazza che lo hanno seguito, trasportando a fatica valigie, pacchi e grossi involti*) Avete preso tutto?

LA RAGAZZA — Sì, sì, papà.

IL RAGAZZO — Ma so' cose 'e pазze!

ATTANASIO — Statte zitto e cammina.

LA VECCHIA — Ma dove andiamo?

ATTANASIO — Andiamo in villeggiatura... Cammina, mammà.

TOTONNO — Fate un gruppo solo e camminate ap-

presso a me. (*Tutte le famiglie si uniscono formando un solo gruppo*) Facciamo presto, se non arriviamo con l'oscurità.

GENNARO — Ma dove andiamo?

TOTONNO — All'Arenaccia. Abbiamo provveduto per un alloggio cumulativo.

LE FAMIGLIE — Cos' 'e pazze! Sia fatta la volontà di Dio!

GENNARO — Nè, Padre Genuì?...

GENUINO (*rivoltato a tutto il gruppo*) — Capisco il vostro malcontento e mi dolgo dei disagi a cui siete stati sottoposti... ma mi rendo conto anche dell'amarezza con cui il Capitano Generale del Popolo, l'illustrissimo Signor Masaniello, fatto segno a mille insidie, tranelli e tradimenti, è stato costretto a prendere un provvedimento così tirannico e drastico ai vostri danni. Non dovete più considerare Masaniello un vostro pari. Egli è stato elevato da Sua Eccellenza il Duca d'Arcos, in nome di Sua Maestà Cattolica, al rango dei potenti. Gli si deve ubbidienza e fedeltà. La sua parola è legge, e alla legge ci s'inchina. Un cenno di protesta vi condannerebbe al ceppo. Fra pochi giorni, forse persino tra un'ora, un contrordine potrà riportarvi alle vostre case. Fidate nell'umore lunatico dell'uomo. Buona fortuna.

TOTONNO (*alle famiglie*) — Andiamo. (*Il corteo degli sfrattati, fiancheggiato dai Lazzari, si avvia muto verso un vicolo e scompare.*)

CARRESE (*esasperato*) — Io certe cose non le posso vedere. Padre, ma vi pare giustizia, questa?

GENUINO — 'E pura follia.

CARRESE — Ma portiamolo al manicomio, prima che ci fa condannare a morte tutti quanti!

GENUINO — Marco Vitale... Marco Vitale è la sua spina.

CARRESE — Perché, dico io, la cosa si è risolta, la Capitolazione è stata firmata, il Vicerè ha giurato... Che altro vuole?

GENUINO — Masaniello avrebbe già ceduto. Marco Vitale è l'estremista che vede in Masaniello lo strumento adatto alla realizzazione dei suoi piani insensati.

CARRESE — Ma che vo'?

GENUINO — La Repubblica. E non capisce, l'illuso, che l'unica forza che possa tenere a bada la prepotenza dei nobili è proprio la Monarchia.

MASANIELLO (*entra in piazza correndo, seguito da Marco Vitale*) — So' pazzo! Mo' vedimmo 'o pazzo chi è. (*Senza degnare di uno sguardo né Genuino, né Carrese, tira diritto fin sotto le finestre di casa sua*) Bernardi! Bernardi!

CARRESE (*gelido*) — Bernardina è uscita co' Maria Grazia per fare spese.

MASANIELLO — E non c'è nessuno?

CARRESE — Il palazzo è completamente disabitato, come tu hai voluto.

MASANIELLO (*urlando*) — E ho fatto bene! Tradimento, solo tradimento attornio a me. Tutt' 'e notte, ogni diece minute, ogni quarto d'ora, 'na voce ca strilla: « Masaniello è pazzo! » Mi affaccio: « Chi è stato? ». « Noi stiamo dormendo... Non sappiamo niente ».

CARRESE — So' 'e ragazze che scherzano.

MASANIELLO — So' 'e traditure pagate, chiste so'!

GENUINO — Caro Masaniello, ti stai comportando in modo indegno.

MASANIELLO — Io faccio chello che me pare e piace.

GENUINO — Questa non è una risposta da Capitano Generale. Lasciati guidare...

MASANIELLO (*ironico*) — Da chi?

GENUINO — Da me.

MASANIELLO — E tu, chi si'?

GENUINO (*scattando*) — Masaniello, ti ordino di smettere questo tono arrogante. Ti sei ribellato contro gli abusi dei potenti, e non t'accorgi di quelli che commetti tu ogni giorno, ogni ora. Condanne a morte senza discriminazione, ordini sballati, intimidazioni, persecuzioni!

MASANIELLO (*scagliandosi contro Genuino*) — Tu si' nu vecchjo rimbambito... (*Carrese e Vitale intervengono, fermando Masaniello*) E nun te piglio a schiaffi peché me faie pena.

CARRESE — Ma dove volete arrivare?

MARCO VITALE — Caro Maso, calmati.

GENUINO — Ma come può un ignorante amministrare la giustizia e dare un indirizzo politico al paese?

MASANIELLO (*cerca di liberarsi dalla stretta di Carrese e Vitale*) — Lassateme...

CARRESE — E zitto, e zitto...

GENUINO — Il popolo è stanco, vuole tornare all'ordine e alla tranquillità della vita normale.

MARCO VITALE — Mio caro Padre Genuino, noi vi riconosciamo il merito di avere combattuto la strapotenza della nobiltà, tutta la vostra vita, con una politica moderata, e per questo vi stimiamo. Ma ci permettiamo di dissentire dalla vostra idea e di combatterla.

GENUINO — Auguri allora, e buona fortuna. E pure a te, Masaniello. (*Si avvia per uscire*).

MARCO VITALE (*a Genuino*) — Nemici?

GENUINO — Sei tu che vuoi combattere la mia idea; io la difendo. (*Esce*).

~ Sopraggiunge Bernardina, seguita da Maria Grazia. Le due donne sono cariche di pacchi e pacchetti.

BERNARDINA — Mamma mia e che stanchezza!

MASANIELLO — Dove sei stata?

BERNARDINA — A fare spese. Mi sono comprato le cazzette, nu paio di scarpe e una sciarpa di seta tutta trapuntata.

MARIA GRAZIA — 'E scarpe so' belle assai.

BERNARDINA — Che ore so'?

CARRESE — Otto ore 'e notte, ce mancano dieci minuti.

BERNARDINA — Uh, Madonna... Mi debbo vestire. 'A Viceregina m'aspetta a Palazzo.

MARIA GRAZIA — E che vestito che l'ha mannato!

BERNARDINA — Me voglio vesti, me pareno mill'anne ca m' 'o metto. Vieni, Maria Grà: mi aiuti tu.

CARRESE — Maria Grazia deve venire co' me a Pozzuoli.

MARIA GRAZIA — Due minuti. Appena è pronta Bernardina ce ne andiamo.

BERNARDINA — Masaniè, appena me sò vestita scendo

e me faccio vedè 'a te: aspettami. (*Esce, seguita da Maria Grazia*).

MARCO VITALE (*a Masaniello*) — Io scappo. Ho una riunione urgente.

MASANIELLO (*quasi assente*) — Sì...

MARCO VITALE — Che hai?

MASANIELLO — Padre Genuino è 'na carogna.

MARCO VITALE — Forse abbiamo esagerato. Bisogna neutralizzarlo. Lo farò avvicinare da qualche persona mia. Sei preoccupato?

MASANIELLO — No, ma se ti riesce, fallo tornare da me. Ce voglio parlà. Meglio essere amico di Genuino che nemico.

MARCO VITALE — Ci vediamo più tardi.

CARRESE — Io mi vado a comprare 'o tabacco. (*Si allontana, mentre Masaniello va a sedersi sulla pedana dei comici*).

PIONE (*entrando*) — Eccomi qua. Bonasera, Masaniè. MASANIELLO — Bonasera.

PIONE — Sono stato da Scialapopolo, a Posillipo: tavolo fissato e pranzo ordinato. Tutto a posto.

MASANIELLO — Quale pranzo?

PIONE — E comme, non hai invitato il Vicerè?

MASANIELLO (*scatta in piedi come una molla*) — Uh, Maronna! E chi se ricordava... Che ore so'?

PIONE — Mo' saranno ott'ore 'e notte.

MASANIELLO (*gridando rivolto alle finestre di casa sua*) — Bernardi! Bernardi!

BERNARDINA (*dall'interno*) — Masaniè?

MASANIELLO — Non te posso aspettà, s'è fatto tarde... Debbo andare a Palazzo.

BERNARDINA (*affacciandosi*) — E ci andiamo insieme.

MASANIELLO — E tu vai dalla Viceregina. 'O Vicerè viene a mangiare co' me da Scialapopolo, a Posillipo. Debbo scappare pechè s'è fatto tardi. Ci vediamo stanotte. Piò, curre da Marco Vitale e le dice che io sto da Scialapopolo.

PIONE — Va bene. (*Escono correndo per vicoli opposti*).

BERNARDINA (*chiama forte*) — Adeli, Adeli!

ADELINA (*compare sulla soglia del suo tugurio, pigra e svogliata*) — Che vulite?

BERNARDINA — Tiene 'nu filo 'e cuttone bianco?

ADELINA — Niente. Nun ne tengo cottone. (*E rientra*).

BERNARDINA — Adeli, aspetta.

ADELINA — Che vulite?

BERNARDINA — E domanda a Donna Vicenza.

ADELINA (*in direzione del basso attiguo*) — Donna Vicè!

VINCENZA (*uscendo*) — Che vuò, Adeli?

ADELINA — 'Nu filo 'e cuttone bianco. Serve a Bernardina.

VINCENZA — E chi ne tene.

BERNARDINA — E domandate appresso.

VINCENZA (*ad alta voce, rivolgendosi un po' a tutte le donne della piazza*) — 'Nu filo 'e cuttone bianco... Serve a Bernardina.

LE DONNE DEI BASSI (*dall'interno delle loro abitazioni*) — No.

Quadro

~ Una sala del Palazzo Reale. Il Vicerè è seduto presso un tavolo ed osserva incuriosito Malvina e Virginia

che arrostitiscono spighe di granturco su di un fornello improvvisato, accanto alla finestra.

VIRGINIA — Le spighe arrostitite si mangiano calde. (*A Malvina*) Sciòscia, sciòscia... e gira quella spiga, se no si brucia.

IL VICERÈ — Il cuoco me le fa, ma me le portano a tavola sempre fredde.

VIRGINIA — E quando la spiga è fredda, il grano diventa duro. (*Toglie una spiga dal fuoco e la porge a Malvina*) Malvi, porta questa qua a Sua Eccellenza. Questa è fatta.

MALVINA (*poggia la spiga su di un candido tovagliolo e la porge al Vicerè*) — Eccellenza...

IL VICERÈ (*smorfioso, alludendo alla spiga*) — Scotta.

MALVINA — No, Eccellenza, prendetela da sotto. Da sotto non scotta.

IL VICERÈ (*tastando il gambo della spiga con la punta delle dita*) — Infatti... (*Mentre soffia sul frutto guarda il corpicino snello e attraente della giovinetta*) Tu sei come un frutto novello. Sei una spiga anche tu. (*Malvina arrossisce, s'inchina e raggiunge sua madre*).

VIRGINIA — Adesso Malvina le sa arrostitire, le spighe. Quando Vostra Eccellenza vuole, viene Malvina e ve le arrostitisce lei.

ZUFFIA (*entrando*) — Una notizia importantissima, Eccellenza: c'è di là Padre Genuino.

IL VICERÈ (*a Virginia*) — Una spiga al signor ministro.

VIRGINIA (*mentre Malvina serve una spiga a Zuffia*) — Subito.

IL VICERÈ — Ha già parlato con voi, il vecchio?

ZUFFIA (*rosicchiando la spiga*) — Qualche segno di impazienza, un paio di imprecazioni. Ha le tasche piene di Masaniello.

IL VICERÈ — Troppe tasche non vedono l'ora di svuotarsi dello stesso contenuto. (*Chiamando*) Mattia!

MATTIA (*entrando*) — Eccellenza!

IL VICERÈ — C'è Padre Genuino che aspetta. Fallo entrare.

MATTIA — Subito. (*Esce*).

IL VICERÈ — Genuino viene a chiedere una testa, cento zecchini contro dieci.

ZUFFIA — Pagherò i dieci zecchini se ne chiede una. Avrò l'onore di incassarne cento da Vostra Eccellenza se ne chiede due.

GENUINO (*entra e s'inchina al Vicerè*) — Eccellenza...

IL VICERÈ — Venite, Genuino. Sarete stanco, sedetevi. (*A Virginia*) Virginia, lasciateci.

VIRGINIA — Sì, Eccellenza. (*Assieme a Malvina raccoglie il fornello, la ventola, eccetera*) Vieni, figlia mia. (*E s'avviano*).

IL VICERÈ (*a Genuino*) — Una spiga?

GENUINO — No, grazie. (*Le due donne escono*).

IL VICERÈ (*evasivo*) — Scirocco, eh?

GENUINO — Scirocco.

ZUFFIA — Dura tre giorni.

GENUINO — Qualche volta uno, due di più, ma non supera mai la settimana.

ZUFFIA — Il maestrale spazza tutto.

GENUINO — L'illustrissimo Capitan Generale...

IL VICERÈ (*distaccato*) — Chi?

GENUINO — Il Capopopolo.

IL VICERÈ (*falsamente disorientato*) — Zuffia, chi?

ZUFFIA (*afferrando a volo il gioco del Vicerè*) — Non capisco...

GENUINO — Sì, Masaniello.

IL VICERÈ — Il pescivendolo.

GENUINO — Giusto. Il pescivendolo.

IL VICERÈ — E' pazzo. Volevate dirmi questo?

GENUINO — Volevo dirvi di più, Eccellenza.

MATTIA (*entrando*) — Il Capitan Generale, l'illustrissimo signor Masaniello, chiede di parlare a Vostra Eccellenza.

GENUINO — Signor ministro, Eccellenza: ho a portata di mano la persona adatta, un uomo dal braccio fermo e dall'occhio infallibile. Un certo Dardizzone.

IL VICERÈ — Zuffia, dieci zecchini.

ZUFFIA — Sì, Eccellenza.

IL VICERÈ (*a Mattia*) — Fai entrare il Capitan Generale. (*Mattia esce*).

GENUINO (*imbarazzato*) — Eccellenza.

IL VICERÈ — Zuffia, continuate il colloquio con Padre Genuino nell'altro salone. (*Ironico*) Io debbo mettermi umilmente a disposizione dell'illustrissimo signor Masaniello, Capitan Generale del popolo.

ZUFFIA (*precedendo Genuino e introducendolo nel salone accanto*) — Venite con me.

GENUINO — Grazie. (*Inclinandosi*) Eccellenza. (*Esce con Zuffia*).

MATTIA (*entrando*) — L'illustrissimo signor Capitan Generale.

IL VICERÈ (*siede al tavolo*) — Vieni avanti, amico mio.

MASANIELLO (*entrando*) — Eccellenza, salute.

IL VICERÈ — Che gioia vederti. Tu sei sempre una festa per me. Mattia, una poltrona. (*Mattia obbedisce*).

MASANIELLO — Eccellenza, che poltrona... Noi ce ne dobbiamo andare, è tardi. Ho fatto preparare un pranzo coi contramustacci. La Viceregina dove sta? Fate venire pure a lei, facciamo una imbarcata.

IL VICERÈ — La Viceregina non può, aspetta Bernardina. Non lo sapevi che tua moglie viene qui, stasera?

MASANIELLO — Sì, sì! Ma io tengo un poco la testa stonata.

IL VICERÈ — La Viceregina è impegnata, e io, Masaniello mio, ho un mal di testa che mi fa vedere le stelle... Devo avere pure la febbre.

MASANIELLO — Chi sa che schifezza vi fanno mangiare qua, a Palazzo. I cuochi sono una mappata di fetentoni... Fanno i dispetti, sputano nelle caseruole... Questo è imbarazzo viscerale: fatevi fare un lavativo.

IL VICERÈ — Sì, voglio mettermi a letto. Divertiti tu, Masaniello mio. Mattia!

MATTIA — Comandi.

IL VICERÈ — La più bella feluca a disposizione del Capitan Generale. (*Indica un cestino pieno di bottiglie di vino*) Questo lo avevo preparato per il

nostro pranzo: Porto e Lacrima Christi. Bevilo tu, alla tua salute.

MASANIELLO — Grazie, Eccellenza.

IL VICERÈ (*a Mattia*) — Accompagna il Capitan Generale. (*Mattia e Masaniello si avviano*) A proposito, dove vai a mangiare?

MASANIELLO — Da Scialapopolo a Posillipo.

IL VICERÈ — Ottima taverna. Se mi sento meglio...

MASANIELLO (*speranzoso*) — Mbè?

IL VICERÈ — Forse a una cert'ora riceverai una sorpresa.

MASANIELLO (*sincero*) — Speriamo. Bonasera. (*Esce*).

~ **Entra la Viceregina, abbigliata in gran pompa, e seguita da una piccola corte di nobili e cavalieri.**

LA VICEREGINA — Roderigo.

IL VICERÈ (*ammirato*) — Sei splendida!

LA VICEREGINA — Grazie, amore.

IL VICERÈ (*ai Nobili*) — Buona sera, amici.

I NOBILI (*inclinandosi*) — Eccellenza...

IL VICERÈ — Vi lascio con la Viceregina, che fra poco avrà l'onore di presentarvi la principessa delle sarde. (*Risate ironiche accolgono la battuta*) A fra poco, cara.

LA VICEREGINA — Resta anche tu.

IL VICERÈ — Non posso. Affari urgenti mi chiamano di là.

LA VICEREGINA — Non vuoi conoscere la moglie di Masaniello?

IL VICERÈ (*freddo*) — La vedova. (*Ed esce*).

MATTIA (*entrando*) — Bernardina Pisa!

~ **La corte si dispone attorno alla Viceregina in semicerchio, chi seduto, chi in piedi. Comincia la musica. Subito entra Bernardina, pettinata pomposamente, vestita d'argento; è splendida, nemmeno lo sfarzo della Viceregina riesce ad oscurare la prepotente bellezza della giovane. Le dame di corte, tutte vecchie bacucche imbottite e impomatate, nel vedere la ragazza abbassano gli occhi e piegano le labbra in una smorfia di invidioso disprezzo. Gli uomini invece allungano il collo e spalancano gli occhi. Bernardina saluta la Viceregina con un inchino aggraziato.**

BERNARDINA (*cantando*) — Eccellenza, serva vostra!

LA VICEREGINA —

Cara, cara Bernardina!

Che eleganza! Che bellina!

Vieni, siedti accanto a me.

BERNARDINA — Tropp'onore! (*Siede accanto alla dama*).

LA VICEREGINA —

Ti presento

la Duchessa Finocchiello,

il Barone Fiscariello...

Tutta l'alta nobiltà.

Il Marchese, la Contessa...

Il Visconte Lieto; il Duca...

Il Barone Zuca-Zuca.

BERNARDINA (*inclinandosi a tutti*) — Serva vostra...

I NOBILI — C'è di che... (*Mattia fa entrare i servi che portano enormi vassoi con i rinfreschi*).

LA VICEREGINA — Un rinfresco?

BERNARDINA — Troppo buona.

LA VICEREGINA — Un sorbetto.

BERNARDINA — Grazie tante.

LA VICEREGINA — Qualche cosa rinfrescante: fa ben caldo...

I NOBILI — Caldo fa... (*Mattia si inchina alla Viceregina e le porge un grande astuccio foderato di seta. La Viceregina apre l'astuccio e mostra a Bernardina una ricca collana.*)

LA VICEREGINA — Ecco, a te questa collana.

I NOBILI — Che gioiello! Che splendore!

BERNARDINA (*confusa*) — Niente affatto, nossignore... Nun m' 'a metto!

I NOBILI — Ma perché?

UN NOBILE — Sua Eccellenza s'è degnata...

UNA NOBILE — Non badare a quanto vale.

UN NOBILE — A un omaggio sì regale, non si dice mai di no.

BERNARDINA (*convinta anche dalla propria vanità femminile*) — E va bene... (*La Viceregina le cinge il collo con 'a vistosa collana.*)

TUTTI — Oh! Meno male!

LA VICEREGINA — E l'illustre Masaniello?

BERNARDINA — E 'nu buono guagliuncello.

LA VICEREGINA — Ti tradisce?

BERNARDINA — A me? Gnernò.

LA VICEREGINA —

Fa una vita faticosa,
non è stanco del potere?

BERNARDINA —

Se una cosa fa piacere,
se fa comme s'addà fa'.

LA VICEREGINA —

Ma vedrai che tuo marito
tornerà presto in famiglia.
Non ti faccia meraviglia:
per il popolo c'è il Re.

BERNARDINA —

Certamente, ma 'o Re nuosto
sta in Spagna. E p' 'e signure
songo tutte rose e sciure...
Ma 'o pezzente, comme fa?
Ca ce vò n'ata Rigina
p' 'e famiglie puverelle.
Io sto 'mmiezz' 'e femmenelle,
e vuie 'mmiezz' 'a nubiltà.

LA VICEREGINA —

Ho capito: c'è un distacco,
l'insanabile frattura.

BERNARDINA —

Se non viene una rottura
la possiamo sopportà.

LA VICEREGINA —

E fra voi, vi divertite?

BERNARDINA —

Se c'è tempo.

LA VICEREGINA —

Cosa fate?
Tarantelle, ne ballate?

BERNARDINA —

Sempre!

LA VICEREGINA —

E balla.

BERNARDINA —

Pecchè no?

Ma però, sta tarantella,
nun v' 'a faccio vasciaiola,
ma cu l'arte e cu la scola
de la meglio nubiltà.

Li tammorre nun 'nce vonno,
ca si no fanno rummore,
e li recchie d' 'e signore
s'hanna sempe rispettà.
Stenn' 'o passo, aizo 'e bracce,
faccio quattro castagnelle,
sulamente cu 'e detelle:
che fastidio ponno dà?
Accussi, 'na vutatella,
comme fosse 'na 'nzalata,
'na vutata, 'na girata,
tutte 'nzieme meglio fa.
Po' ce vonno 'e giovinotte...
Che facite là assettate?
'O mumento d' 'e culate
dà chiù gusto a chi t' 'è dà.
'E figliole stanno pronte,
'e nennelle cu 'e nennille,
quanno tozzano 'e culille
se cunzola pure 'o Re.
Cu la lengua sotto 'e diente
e lu sciatto a sputazzella
vene 'a musica chiù bella,
che fa scitta-scitta-sci!

~ Durante le strofette, Bernardina è riuscita a trasmettere a tutti i nobili una voglia irresistibile di provare anch'essi la tarantella, e ne è nata così, poco a poco, una tarantella a ritmo lento, da tutti accolta favorevolmente e danzata con gusto.

IL VICERÈ (*seguito da Zuffia*) — Non mi annoierò, Zuffia. Questa danza è davvero deliziosa e m'interessa. A presto. Mi porti buone notizie.

ZUFFIA (*inchinandosi*) — Eccellenza... (*S'avvia*).

IL VICERÈ — Aspettate. (*Gli getta una borsa piena di zecchini*) A voi!

ZUFFIA (*afferrando a volo la borsa*) — Che c'è?

IL VICERÈ — Genuino ha fatto il nome di Marco Vitale. Ho perduto la scommessa.

ZUFFIA (*ipocrita*) — Vostra Eccellenza ha più memoria di me. A fra poco. (*S'inchina ed esce, mentre la tarantella continua. Bernardina è incantevole, i nobili si divertono un mondo. Il Vicerè assiste, sorride un po' a tutti... E' chiaro che si sta divertendo anche lui*).

Quadro

~ La taverna « Scialapopolo » a Posillipo. Tra le botti e i barili addossati alle pareti del rustico locale, sono stati collocati quattro, cinque tavoli in fila per formare una sola mensa grande abbastanza da accomodare dieci, dodici coperti. Carmine Scannicchi, il proprietario, aiutato da Tola e da Cuosemo, il garzone, s'è fatto in quattro per decorare pomposamente tutto il locale. Ha steso sui tavoli una tovaglia di canapa nuova di zecca, e ha tirato fuori i piatti più belli, le brocche più pregiate, la posateria delle grandi occasioni. Dall'alto pende una corda, la cui estremità raggiunge il centro della tavolata; quando l'anfitrione lo crederà opportuno, una strappatina alla corda farà capovolgere una fila

di cesti collocati lungo la trave del soffitto, producendo così una fitta pioggia di fiori su tutta la comitiva. A pochi metri dal locale, il mare si frange contro gli scogli e lambisce mollemente la spiaggia. Improvvisamente cinque ragazze irrompono nel locale, allegre e festose. Indossano costumi da bagno ancora grondanti di acqua.

CARMINE — Avete detto: ci facciamo un bagno di dieci minuti, e state a mare da due ore... Vi ho pregato che ve ne dovete andare: il locale mi serve.

~ Le cinque ragazze hanno capito poco di quello che Carmine ha detto, e si limitano a ridere spensieratamente, e a rispondere « si » in francese, in inglese, in tedesco e altre lingue. Poi, tutte assieme, compresa la giovane negra che si trova fra loro, si raggruppano sulla soglia, e gridano verso il mare.

LE RAGAZZE — Madama Mayer! Madama Mayer!

CARMINE — Ma 'a padrona vosta sta ancora a mare? (Le ragazze ridono. Compare Madama Mayer, anch'essa in costume da bagno e inzuppata fino all'osso).

LA MADAMA (entra zoppicando) — Che pagno, che pagno! E' un mare pieno di ricci... Mi sono fottuto un piede. (A Carmine) Pane, prosciutto e fino: abbiamo fame.

LE RAGAZZE — Sì, fame...

CARMINE — Ve ne dovete andare... Vi ho pregato... Aspetto gente di riguardo, e il locale mi serve.

LA MADAMA — Se non dare da mangiare, non andare fia!

TOLA (dall'interno) — Aiuto! Aiuto! Aiuto!

CARMINE (allarmato, corre verso l'ingresso) — Ch'è stato?

TOLA (c.s.) — Carmeniè! Carmeniè! (In costume da bagno anche lei, entra correndo e si rifugia tra le braccia del marito, tutta impaurita) Uh, Madonna! 'Na ragosta... 'Na ragosta grossa accusi! Sempre appresso, sempre appresso... Io nuotavo e lei appresso... e me guardava!

CARMINE — Chella t'ha pigliata p' a mamma. (Sgarbato) Va te vieste, ch'è tarde.

TOLA — Calma, Carmeniè. Anch'io ho diritto a rinfrescarmi. (S'avvia) Che paura, che paura. (Esce).

~ Entra Carnetta seguito da Capatosta e Tuppitù. Il primo veste la divisa di Alfieri del Re, gli altri due da nobili cavalieri napoletani.

CARNETTA — Venite, nobili amici, venite. Ci abbeveriamo un bucale di aglianeca gelata di grotta, facciamo qualche dieci minuti di parlamento di cose scenziate e poi ce ne torniamo nei nostri palazzi principeschi.

CAPATOSTA — Come vuoi tu. Io ti perseguito sempre.

TUPPITÙ — E io non rompo mai le uova nel panaro a nisciuno.

CARNETTA (scorgendo le ragazze) — Guarda che belle fanciulle.

CAPATOSTA — Mi faciarebba piacere di conoscerle.

TUPPITÙ — Sono pure fresche e 'nfose.

LA MADAMA — Io e le mie ragazze aspettiamo pane, prosciutto e fino... Ma lui (indica Carmine) non ci fuole servire.

CARMINE — Aspetto gente di conseguenza.

CARNETTA — Più di noi non credo. (Mostrando Capa-

tosta) Qua ci sta il Principe di Scaramanzia, e questo (indica Tuppitù) è il Duca di Semmolatosta. Io, si vede dalla spada e dalla divisa. (Le ragazze e Madama s'inclinano rispettosamente ai tre mandrini).

MASANIELLO (dalla spiaggia) — Carminiè! Carminiè! CARMINE — Masaniello! (Corre all'ingresso) Sto cà. Comandi!

MASANIELLO — Siamo pronti?

CARMINE — Prontissimi! (Alle donne) Qua mò viene tutto il governo: Masaniello, 'o Vicerè, Ministre, Eccellenze...

LA MADAMA — A me mi hanno detto che Masaniello è impazzito.

CARMINE — Quello era pazzo prima, figuriamoci adesso!

CARNETTA — Io mi trovavo in punizione e sono uscito senza permesso. Se mi vede Masaniello... Me ne vado, arrivederci, amici nobili. (Esce).

CAPATOSTA — Noi vogliamo mangiare, ma non vogliamo dare scocciamiento a nisciuno. E poi, la nobiltà non può andare d'amore e consenso co' Masaniello.

CARMINE — Ci stanno le camere sopra, salite e scegliete dove vi volete mettere. Da una parte si vede San Martino e dall'altra Capomisenò.

TUPPITÙ — Andiamo. (S'avviano).

CAPATOSTA — Mi dispiace per le fanciulle. (Escono).

LA MADAMA (gridando verso la spiaggia) — Masaniello! Masaniello.

LE RAGAZZE — Masaniello!

MASANIELLO (entrando) — Chi si vede! (Le ragazze circondano il giovane e gli fanno mille feste) Odate di frutti di mare... Sedetevi e mangiate co' me.

LA MADAMA — Grazie! Racazze, setete. (Le donne siedono al lungo tavolo).

CARMINE — E il Vicerè?

MASANIELLO — Porta a tavola.

CARMINE — Subito. (Esce, mentre ha inizio la musica e Masaniello canta).

MASANIELLO —

Panza mia, fatte capanna,
so' cient'anne ca tu nun magne...
Magna, magna, magna, magna
e saziete...

~ Torna Carmine, assieme a Cuosemo, e servono in tavola ricche pietanze.

MASANIELLO —

Oje, panza mia, fatte varrile,
so' cient'anne ca tu nun bive...
Bive, bive, bive, bive
e abboffete!

Quattro pecore cu tutta la lana
e nu puorco cu tutte li spine
e na vacca cu tutte le corne...
me voglio mangià!

Gli invitati sono io

solo io, solo io,

chesta rrobba è tutta pe' me.

E m' 'a magno, m' 'a magno, m' 'a magno,
[m' 'a magno,

alla faccia del Vicerè! (Tira 'a corda e una pioggia di fiori freschi precipita su Masa-

niello e le donne. E in quel momento giunge dall'alto, come proveniente dalla collina, vicino al locale, la voce di Capatosta).

CAPATOSTA — Masaniello è pazzo!

MASANIELLO (*scatta in piedi*) — Chi è stato?

LA MADAMA (*ride assieme alle ragazze*) — Hanno detto: Masaniello è pazzo!

MASANIELLO (*c.s.*) — Chi è stato?

LA MADAMA — Qualche fetente, non ci pensare. (*Sempre dall'alto, ma dalla direzione opposta, giunge la voce di Tuppitù*).

TUPPITÙ — Masaniello è pazzo!

MASANIELLO (*furibondo, monta sul tavolo, snuda la spada e 'a punta contro i barili e le botti e il soffitto*) — Fetente, schifoso! Addò staie nascosto? Fatte vedè! (*Spaventate, le donne si rifugiano in un angolo*).

CAPATOSTA E TUPPITÙ (*ossessivamente*) — Masaniello è pazzo!

MASANIELLO (*con un balzo felino raggiunge l'ingresso, gridando come un ossesso*) — Carogna, fetente! Te scanno! (*Esce di corsa, sale per la collina imprecando contro i diffamatori, mentre quelli, spietati, continuano a gridare dai loro nascondigli: « Masaniello è pazzo! »*).

MARCO VITALE (*entrando*) — Dove corre Masaniello? Perché grida? (*Nessuno risponde*) Chi l'ha ridotto in quello stato? (*Alle sue spalle appare Carnetta, silenzioso come un'ombra*).

CARNETTA — Hanno strillato: Masaniello è pazzo.

MARCO VITALE — Carnetta!... Chi ti ha dato il permesso di vestire la divisa di Alfieri? (*Altre due ombre compaiono alle spalle di Marco: Capatosta e Tuppitù*).

TUPPITÙ — Il Vicerè. (*Nella frazione di secondo che Marco Vitale impiega per girarsi verso i due, Carnetta snuda la spada e lo trafigge nella schiena. Le donne, atterrite, non osano parlare*).

Quadro

~ Piazza Mercato, sono le tre di notte. Le botteghe sono chiuse, i banchi di vendita ricoperti dai soliti stracci. Sulla pedana dei saltimbanchi è stato adagiato Masaniello, solidamente legato con corde robuste. Ormai il giovane non si ribella più. L'infelice capopopolo, battuto dall'astuzia del Vicerè, si è ridotto a fissare il cielo con gli occhi sbarrati, impotente, sconfitto. Bernardina piange silenziosamente accanto al marito e gli carezza i capelli. Il volto inondato di lacrime della giovane, la nerissima chioma scomposta, la sfrontata ricchezza dell'abito d'argento, rendono più tragico il momento di sconfitta. In piedi, silenziosi, Maria Grazia e Maso Carrese, Pione e quattro, cinque giovani rimasti fedeli al loro capo, fanno circolo attorno ai due sventurati.

MASANIELLO — Quante stelle! Una, doie, tre, quattro... Ce sta pure 'a luna. Bernardi, 'a luna.

BERNARDINA — Sì... sì...

MASANIELLO (*implorante*) — E scioglieme, Bernardi. 'A corda è troppo stretta, me fa male 'a spalla.

BERNARDINA (*cercando di allentare la corda sulla spalla*) — Più tardi, più tardi ti scioglio.

MASANIELLO — Ma mò sto bene, 'a sbornia è passata.

BERNARDINA — E Bernardina ti scioglie. (*Interroga con lo sguardo Carrese, sperando di ricevere da lui un cenno di assenso*).

CARRESE — Lascia stare, Bernardi. Questo, appena lo sciogli, diventa una furia. Tu non sai che c'è voluto per fermarlo, attaccarlo e portarlo qua... Correva come una saetta, con la spada in pugno. Ha messo il terrore per le strade di Napoli. Non badava se quelli che incontrava erano uomini o femmine... « Inginocchiatevi! Baciatiemi 'e piedi! » La gente scappava; un paio di persone le ha infilate co' la spada... In dieci uomini abbiamo fatto fatica a attaccarlo.

BERNARDINA (*singhiozzando*) — Core mio... core mio...

MASANIELLO — Quanta stelle! E quant'è bella 'a luna.

CARRESE — Andiamo, Maria Grà. Dobbiamo arrivare fino a Pozzuoli.

MARIA GRAZIA — E lascio a Bernardina sola?

CARRESE — Bernardina sa meglio di noi quello che deve fare.

BERNARDINA — La lettera la sta preparando l'abate Filomarini.

CARRESE — Appena ve la porta (*indica Masaniello*) lui ci mette la croce e la consegna al Cardinale. Il Cardinale poi ci pensa lui a farla arrivare al Vicerè. Me raccomando, Bernardi, questa è l'unica via d'uscita per lui. (*A Maria Grazia*) Andiamo.

MARIA GRAZIA — Statte bona, Bernardi... (*Le due donne si abbracciano*).

CARRESE — Poi fai venì 'nu cerusico, lo fai visitare, e il cerusico ti dice se lo devi mettere al manicomio o te lo puoi tenere a casa. Ma non lo sciogliere se non te lo dice il cerusico. Viene, Maria Grà... (*Rivolto ai giovani*) Statevi buono, guagliò, e grazie di tutto.

I° GIOVANE — Figuratevi. (*E s'allontanano*).

CARRESE — Cammina, Maria Grà. (*Esce con la moglie*).

MASANIELLO (*dopo una breve pausa*) — Se il Padreterno dicesse all'umanità: « Non avete più bisogno nè di mangiare nè di bere, da questo momento potete campare solo di aria. Queste sono le ali: volate! Lasciate la terra e campate in mezzo al cielo... uno che tiene i polmoni più grandi comincerebbe subito a dire: « Io mi voglio respirare l'aria mia e pure quella che spetta a te ». A un bel momento comincerebbe sulla terra la pioggia di morti asfissati. Io nun so' pazzo, Bernardi... So' stanco... e comme me sento vecchio! (*Bernardina scioglie i nodi della corda, delicatamente. Masaniello si massaggia le membra indolenzite, si solleva a sedere, appoggia la fronte sulla spalla di Bernardina*) Nun te miette appaura 'e me?

BERNARDINA (*con dolcezza*) — No.

MASANIELLO (*Ricordando la sera del loro primo incontro*) — « Volete la barca? ». « Siamo sette ragazze... Se ci portate... ».

BERNARDINA — Amalfe si tu. 'O mare si tu... 'o cielo si tu...

MASANIELLO — Che stae pensanno?

BERNARDINA — Niente.

~ Da un vicolo sopraggiunge l'abate Filomarino, e fila diritto verso la pedana del comici. Nel vedere Masaniello slegato, si ferma, sbiancando dalla paura.

L'ABATE — Uh, Santa Gervasa mia! L'hanno sciogliuto!

BERNARDINA — Venite, padre, venite.

L'ABATE — Dovrei essere pazzo, figlia mia benedetta! Io non tengo salute per un'ora. Viene tu da me. (*Bernardina gli va vicino*) Tieni... (*Le porge una lettera*) Ho scritto in buona forma e in bella calligrafia tutto quello che mi avete detto di scrivere.

BERNARDINA — Sta scritto chiaro ca Masaniello non ne vuole sapere più di niente?

L'ABATE — Sì, figlia mia... Che, prima per rispetto alla legge, poi per ragioni di salute cede il potere a Sua Eccellenza il Vicerè, e lui se ne torna a casa sua felice e contento e buona notte. Sotto ci sta la firma: Tommaso Aniello. Lui ci mette la croce e la consegna a mio fratello. Statte bona, piccerè. (*S'avvia svelto*).

MASANIELLO — E nun scappate... Io nun so' pazzo.

L'ABATE — E chi ha detto questo? Per carità. Siamo pazzi noi, tu che c'entri? (*Esce*).

BERNARDINA — Consegna la lettera a Sua Eminenza. Quello fra poco scende per dire la messa. Io vado a preparare la roba nostra, poi scendo e ce ne andiamo ad Amalfi. (*S'abbracciano e si baciano ripetutamente, con infinito amore, poi Bernardina infla il portoncino di casa sua e scompare*).

~ Masaniello la guarda scomparire; poi alza il capo, guarda il cielo. Piano piano va alla pedana, si siede, poi si stende supino. Dalla sinistra entra una donna anziana, vestita da paesana, pulita, meticolosa e ordinata nell'abito. Si avvicina a Masaniello e rimane a guardarlo. La luce irrealistica che la circonda la divide da quello che è vivo: infatti ella è la mamma morta di Masaniello, e vive solo nell'immaginazione febbrile del giovane uomo. Masaniello balza a sedere.

MASANIELLO (*sussurrando*) — Mammà...

LA MADRE — Nun ce vulevo credere... Nun ce vulevo credere! (*Piange*).

MASANIELLO — E mò 'nce cride.

LA MADRE — Ce credo sì. Si nun fosse cosa vera, si fosse lu turmiento de 'nu suonno murbuso, m'avessa da risvegliare...

MASANIELLO (*si avvicina, fa per abbracciarla*) — Oje Màm...

LA MADRE — Vattenne! Vattenne... Nun me tucare cu chelli mmane... Assassino!

MASANIELLO — Nooooo...

LA MADRE — Sporche di sango so' li mmane toie. Quante n'haie acciso? Quante? Comm' 'a li caprette a Pasca... Comm' 'a li capitune a Natale... Vriogna! Vriogna!

MASANIELLO — Oje Màm! Tu si 'na santa. Tu nun puoi capire la responsabilità de n'ommo ca deve fare lu governo. Ce stanno li birbante, li mariuole, li canaglie, l'affamatore de lu popolo...

LA MADRE — C'è lu Verbo di Dio che arriva e coglie.

MASANIELLO — Arriva e sceglie! Sceglie l'ommo e la mente. E m'ha scegluuto pe' lu trionfo de li fini suoi.

LA MADRE — C'è lu governo.

MASANIELLO — E lu Governo songh'io. Oje Màm, Masaniello tene li mane pulite. Masaniello quanno accide riceve l'ordine da lu governo.

LA MADRE — Oje maramè! Maramè... Comme tristo e vermenuso te faciste... Comme tuosseco se fece lu sango ca te zucaste da lu pietto mio... Li corde de la paranza te mise mmano pàtete tuo pe' la pesca, no chelle de la forca... De zucchero te fece lu core pe' farlo squagliare de pietà 'nmanzo a li peccatore, non pe' farlo rimanere friddo 'nmanz' 'a li cuorpe galate de li cundannati... Comme tuosseco se fece lu sango ca te zucaste da lu pietto mio... (*Piange*).

MASANIELLO — Oje Màm, chello ca lu governo dice a Masaniello è giusto. Chello ca Masaniello dice a lu governo è giusto. Tu si' nata e pasciuta a lu paese nuosto. Vita paesana... o aspettanno 'a paranza, o dicenno 'o rosario o a cucinà... Parrocchia e cucina, e a ventun'ore a cuccia, sotto a li lenzole de tela de canepa, fresche e addurose de la culata ca tu stessa facive. Siente l'addore de lu sciato tuio... Vasenicola, menta e petrusino. Erba addurosa a ceppa e a mazzetielle, spezzata da sti mane a arravugliate 'mmiezzo a mille 'nzalate pe' sfamà la famiglia. Quanno cammine, l'aria ca passa pe' la pelle toia se profuma essa stessa, e si t'arriva tu t'ha respire e dice: chest' 'è pane! Pane a pagnotta pronto p' 'a 'nfurnata. Miette l'ogne dinto a la faccia mia e tira fino a che n'esce lu sango... io m'addenocchio e te vaso la vunnella. Straccia 'sta carne a morze fino a che n'esceno l'osse da sotto, io te vaso la vocca.

LA MADRE — Vattenne...

MASANIELLO — Lèvate 'e mezze cape e li cazette, ca io te vaso li piede...

LA MADRE — Vattenne...

MASANIELLO — Damme li mezze cape ca io vaso sti sole c'hanno scarpesato la terra...

LA MADRE — Assassino...

MASANIELLO — Noooo! Masaniello accide pe' giustizia...

~ Intanto la campana del Carmine annuncia l'alba del nuovo giorno. Al primo suono, la madre scompare, Masaniello rimane solo, trasognato, e guarda quasi con meraviglia i negozianti che cominciano ad aprire le loro botteghe, i venditori che allestiscono i loro banchi. Gli abitanti dei bassi escono sulle soglie; gruppi di fedeli entrano in chiesa, affrettando il passo per non perdere la benedizione dell'Arcivescovo. Masaniello raggiunge il centro della piazza, solleva lo sguardo accorato verso le finestre di casa sua e dopo aver riflettuto brevemente sulla lettera che stringe nella destra e che è quella compilata dall'Abate Filomarini, si avvia barcollando leggermente verso l'ingresso principale della chiesa del Carmine.

Quadro

~ Interno della chiesa del Carmine. Mentre i fedeli, isolati e a piccoli gruppi, sono in adorazione della Madonna la cui immagine domina dall'alto dell'al-

tare maggiore, Masaniello, arruffato e con gli abiti scomposti, attraversa la grande navata e si dirige verso la sacrestia.

UN MONACO (*si avvicina al giovane e gli chiede spiegazioni*) — Masaniè, ch'è stato? Come stai combinato, figlio mio. Che t'è successo?

MASANIELLO — Sua Eminenza! Dove sta Sua Eminenza?

UN MONACO (*incerto*) — L'ho visto... (*Scorgendo il Cardinale Filomarini, che sta arrivando*) Eccolo là.

MASANIELLO (*rincuorato*) — Eminenza! (*Corre incontro al Cardinale e si getta ai suoi piedi*) Eminenza, non ne posso più!

IL CARDINALE — Calmati, calmati!

MASANIELLO — Tradimento, Eminenza. Calunnia e tradimento. Contro di me ci sta un complotto.

IL CARDINALE — E' una tua fantasia, credi a me. Chi mai può avere intenzione di tradirti?

MASANIELLO — Tutti quanti! Padre Genuino, Carrese, 'o popolo...

IL CARDINALE — Non ti esaltare, stai calmo.

MASANIELLO — M'accidono! Eminenza, fate consegnare questa lettera al Vicerè. (*Consegna la lettera al prelado*) Me ne vado a Amalfi cu Bernardina. Voglio 'a barca mia! 'A rezza mia! 'O mare mio! Se resto a Napoli altre ventiquattro ore, m'accidono!

IL CARDINALE — Figliolo mio, sei esaurito, esausto... Hai bisogno di riposo. (*Rivolto a due monaci*) Accompanatelo in una cella del convento, dategli una bevanda calda, e fatelo stendere su di un lettino.

~ I due religiosi aiutano Masaniello a rialzarsi e lo conducono via, senza che il giovane opponga loro resistenza.

Frattanto un gruppo di uomini, comandati da Carnetta, entra in chiesa gridando:

CARNETTA — Viva il Re di Spagna e morte a chi ubbidisce a Masaniello! (*La folla si apre al passaggio degli uomini, facendo loro ala*) Masaniello, vieni avanti. Ti debbo consegnare un messaggio urgente. (*La folla, come un solo uomo, volta la testa nella direzione in cui sono scomparsi i due monaci e Masaniello. Questa indicazione è sufficiente per rivelare a Carnetta dove si trovi il capopopolo. Indica agli uomini il punto dove la folla ha diretto il proprio sguardo e ordina loro di avanzare. Quelli obbediscono, e Carnetta scompare alla testa dei suoi uomini.*)

BERNARDINA (*entrando dall'ingresso principale, carica di pacchi e involti, e percorrendo la navata*) — Masaniello addò sta? Avete visto a Masaniello?

CARNETTA (*dall'interno*) — Masaniello! Masaniello!

MASANIELLO (*dall'interno*) — Vuoi a me? Eccomi, popolo mio! (*Una scarica di archibugi rintrona per tutta la chiesa. La folla, atterrita, non osa parlare. Bernardina è come impietrita*). Ah, traditure, 'ngrate! (*Una seconda scarica di colpi stronca la vita del capopopolo e disperde per sempre l'eco della sua voce. Bernardina, accanto alle sue povere masserizie, rimane come paralizzata.*)

~ Piazza Mercato, qualche giorno dopo. Il popolo, che volge le spalle al pubblico, guarda in silenzio

il funerale di Masaniello che passa lentamente sul fondo del palcoscenico. Le campane del Carmine suonano a morto. Qualcuno piange, qualcuno sospira.

UNA POPOLANA — Masaniè... (*Piange*).

UN POPOLANO (*gridando*) — Masaniè...

UNA POPOLANA (*gridando forte*) — Masaniè...

UN POPOLANO — Scetate, Masaniè!

~ Il funerale è passato.

LA FOLLA — Scetate, Masaniè!

~ Si ode la voce di Masaniello, ancora umana e legata alle passioni umane, ma lontana, stanca. Il popolo trasale, poi tace e ascolta.

MASANIELLO —

Lassateme durmì n'ati cient'anne,
e n'ati ciento ancora... e n'ati mille!

Quante cchiù ne mettite 'a copp' 'a chille,
tanta pace me date.

Gente!

Popolo 'e scarpe rotte e mangia pane,
folla d'uocchie arrussutte e accattarrate...

cheste miserie voste a chi 'e cuntate?

Io songo morto acciso, e chi m'ha acciso?

Gente!

Popolo muorto 'e famme e fosse 'n faccia,
quando strillate forte 'o nomme mio

e sentite *presente*... non songh'io,

stateve attiente.

Gente!

E sento 'e voce voste lamentose,

voce straziate 'e mamme e de mugliere...

lacreme 'e sangue dint' 'a li galere...

Lu tiempo passa e vola.

Gente!

Lu siente lu cannone?

Mò non so' cchiù archibugie,

songo mitragliatrice...

E la forza se spassa,

e lu prievete te benedice.

Gente!

L'aeroplano lu siente?

Gente!

La mitraglia va a vento.

Gente!

Lu tiempo vola e passa.

Gente!

E la forza se spassa.

Fine

Questa commedia è stata rappresentata la prima volta a Roma, al Teatro Sistina, l'8 ottobre 1963, dalla Compagnia della Commedia Italiana « Domenico Modugno » e le parti principali furono così distribuite: **Domenico Modugno** (Masaniello); **Liana Orfei** (Bernardina); **Giustino Durano** (il Vicerè); **Anna Maria Di Giulio** (la Vice-regina); **Carlo Tamberlani** (il Cardinale); **Fulvio Pellegrino** (l'Ufficiale spagnolo); **Ciccio Ingrassia** (Sfingione); **Franco Franchi** (Cacuocciolo); **Giovanni De Caro** (Padre Genuino); eccetera. Regia di **Eduardo De Filippo**. Musiche di **Domenico Modugno**. Scene e costumi di **Maurizio Chiari**. Coreografie di **Ugo Dell'Ara**.

* Copyright 1963 by Eduardo De Filippo.

LEGGERE IL TEATRO

Dicono i librai di non aver mai venduto tanti libri di teatro come in questi anni. Gli editori sfornano con ritmo accelerato collezioni teatrali dalle molte voci, le vetrine che fino a non molto tempo fa ospitavano, sì e no, qualche sperduto volume, una commedia di Pirandello, una vita della Duse, un po' di D'Annunzio, oggi sfavillano di variopinte copertine: arte drammatica, scenografia, come si diventa attori, e così via. Tutto va, tutto si legge. Interrogate i commercianti, e saprete che i libri teatrali sono ricercati non solo nelle grandi città, ma in provincia, nelle cittadine che si accontentano di qualche volenterosa compagnia di filodrammatici, e dove l'assistere a una rappresentazione è rara fortuna.

La bibliografia teatrale di oggi è fatta di monografie storiche, raccolte critiche, profili di attori e registi, memorie e cronache, ristampe di testi rari, polemiche fitte di erudizione e magari di una terminologia difficilissima ed ermetica: volumetti brevi e succosi, coscienziosi e intelligenti, o vasti, frondosi, faciloni e illustratissimi; si fanno avanti nomi antichi e dimenticati, e nomi nuovi e ancora sconosciuti. Tutto va, tutto si legge: dai greci a Brecht, dal Ruzante a Lorca a Beckett.

La lettura dei testi è la più contrastata per chi ama « il teatro in piedi », vogliamo dire il vero teatro che trova soltanto in palcoscenico la sua fragrante pienezza. Rallegriamoci di tanto fervore che sollecita l'intelligenza, ricordando che il leggere drammi e commedie non è sempre grade-

vole, con la rottura continua del discorso, con tutto quello che non è scritto, che non è detto, ma che si rivelerà poi in palcoscenico. Perché non sulla carta vivono le opere teatrali, ma, com'è loro destino, alla ribalta. Le parole del drammaturgo non hanno sempre un valore assoluto, ma sono piuttosto l'esca, lo stimolo, la provocazione dell'opera vera, integrale, segreta che l'autore ha vagheggiato: quanta fantasia si perde sulla pagina, che si irraderà invece dal boccascena.

Vi sono due modi di leggere un testo di teatro; il modo intimo delicato lirico, si legge Shakespeare come si leggerebbe Saffo e Leopardi. Questo, dicono gli intellettuali, è il grande Shakespeare, nei detti sublimi si manifesta la sua pienezza creatrice. Ma v'è un altro modo di leggere, quello dell'amatore del teatro. E' forse più umile, meno umanistico e certamente più ruvido, ma, sia concesso il dirlo, è anche il più ardito e coraggioso, è il tentativo di leggere Shakespeare come apparirà possente, capriccioso, tragico e burlesco, sul palcoscenico, tra personaggi-attori che si muovono con grandi barbe finte e donne raggianti di celeste bellezza, in uno stupore un po' convenzionale e rettorico, ma decisivo. Dagli spazi e sfondi e praticabili del palcoscenico, tra spade incrociate, idilli pastorali e morti violente si schiude e si adempie la grandezza shakespeariana. La lettura « in piedi » di drammi e commedie è essenziale. Se ne esce un po' insoddisfatti, anzi inquieti, ma con l'aculeo dentro di qualcosa che è mancato, con la smania di accostarci meglio, con più vibrante possesso fantastico, alle creature che agitano il loro dolore e proiettano la loro statura nella prestigiosa cornice della ribalta. Scandalizziamo pure i raffinati, ma Tartufo non sarà mai veramente Tartufo, ridicolo, piagato e sinistro, se non lo

avrete visto almeno una volta in palcoscenico. Le grandi figure della tragedia, del dramma, della farsa rivelano la loro presenza intera solo identificandosi nella persona, tanto più povera ed effimera, dell'attore; dall'innaturale connubio scatta, calda e vibrante, la fantasia scenica. Si divertano dunque i giovani a leggere drammi e commedie, ma si facciano, leggendo, una fittizia anima di attori.

E' esattamente l'utile correttivo delle troppe letture. Perché nel molto leggere si corre un rischio; quello di credere che nelle dispute teatrali si esaurisca l'amore del teatro; e che una « lettura filologica » valga più di una rappresentazione; e che il teatro sia più che altro letteratura. Errore. Il tesoro poetico che i secoli ci hanno tramandato, non si può comprendere appieno se non in palcoscenico.

Nell'attuale tendenza dei giovani a risolvere tutta la vita in una torturante problematica, nel dilagante intellettualismo si nasconde una minaccia per il teatro. Si deve amare e leggere il teatro con ansietà morale ed estetica. Ciò è molto bello; ma le esigenze ingegnose e le sottigliezze dogmatiche e libresche possono convertire il teatro in una nuova accademia, disperderne la concretezza, perché le grandi drammaturgie si fanno astratte e inafferrabili se private di quella mediazione teatrale in cui naturalmente crescono e respirano. Leggete dunque, è una altissima testimonianza di civiltà; ma fate del teatro con verde freschezza, con entusiasmo che vi disimpegni dagli schemi e dai pregiudizi, con tutta la vostra ingenuità. Soltanto così il desiderio, il sogno profondo si incarna; è l'effimero che prende un volto magari di guizzo ma, per pochi momenti, eterno; è il divertimento teatrale, l'affascinante compromesso tra il « gioco » degli attori e la felicità dello spettatore.

Francesco Bernardelli

SLAWOMIR MROŻEK ovvero l'assurdo impegnato

Inizia da questo fascicolo la sua collaborazione alla nostra rivista, Andrej Wirth, autorevole critico teatrale polacco, saggista studioso di teatro, al quale si deve, recentissimo, un volume su Brecht. Le sue critiche al settimanale di cultura « Nowa Kultura » gli hanno valso una qualifica europea.

Egli si occupa con questo primo scritto, del commediografo Slawomir Mrozek.

■ Più brillante che profondo, a volte superficiale, ma sempre intelligente, tale è il Mrozek che conosciamo dalle letture settimanali. Solo questi attributi sarebbero sufficienti per prenderlo in considerazione. Essi costituiscono, infatti, uno stridente contrasto sullo sfondo dell'umorismo polacco (che Dio ce ne scampi!). Un calembour di bassa lega è ritenuto quasi il sommo dell'eleganza stilistica: un noto professore universitario, quando gli riesce di anagrammare il nome di un polemista, crede di « averlo sistemato intellettualmente ».

Alcune trovate dei nostri umoristi sono apparse fin sui muri, ma le incontriamo anche sulla stampa. Mentre questa, date le lacune della legislazione giornalistica, lascia una libertà illimitata, per le scritte sui muri si è passibili di pene amministrative.

Anche Mrozek, come tutti i nostri esperti in umorismo, si produce regolarmente, ogni settimana, su note riviste. Ma qui hanno fine le analogie sia nel contenuto che nella forma.

Mrozek non si alimenta né di scandali da caffè né di controversie provinciali né di aggressioni personali. La sua vena comica non ha un carattere puramente associativo. Non desidera tanto solleticare il lettore con una orchestrazione di calembours, quanto farlo pensare attraverso un effetto assurdo. Le parabole di Mrozek, costruite con una precisione sillogistica, segnano l'apparire, nella nostra letteratura, di un senso umoristico rispondente alla sensibilità contemporanea. Il calembourismo a buon mercato, così diffuso nella letteratura satirica polacca, rivela, in tale confronto, tutto il suo anacronismo. E' sempre più evidente che oggi non si può essere spiritosi al modo dei sacrosanti umoristi degli anni '20. Si conferma il luogo comune che anche l'umorismo segue la moda e la sua sensibilità è soggetta a rapidi mutamenti. L'umorismo di Mrozek si fonda su un unico elementare principio. Lo si può analizzare in tutti i generi da lui trattati: nella farsa, nella parabola, nell'aforisma. Nella farsa *I Gendarmi* (1),

(1) *La polizia* (ed. Lerici) 1° vol. del Teatro. Contiene: *In alto mare*; *Strip-tease*; *Karol*. — 2° vol.: *La polizia*; *Il martirio di Piotr Ohey*. — Del teatro di Mrozek, tradotto in italiano, si è occupato in « *Dramma* » n. 321 (giugno 1963) Ezio d'Errico.

l'ultimo detenuto del regime diventa più legittimista degli stessi tutori dell'ordine. In seguito a tale trasformazione il detenuto domina il gendarme il quale, perdendo la possibilità di opporsi all'anarchico, si sente improvvisamente minacciato nella sua « essenza » di tutore dell'ordine. Si ha così un rovesciamento del naturale rapporto di dipendenza detenuto-gendarme che diventa fonte di comicità. Nella melofarsa *Il tacchino*, Mrožek costruisce i personaggi sul principio della dissociazione dei caratteri costitutivi. Vi agisce un Capitano che « internamente non è più capitano perché ha perduto il concetto di "capitano" in quanto essenza »; un Sovrano assoluto che non vuole imporre ai sudditi nessun credo e un Eremita anarchico alla ricerca di un posto di cappellano. Ognuno di questi personaggi è stato privato proprio di quei caratteri che definiscono il significato corrente della condizione sociale a cui appartengono. Questo procedimento fa sì che i tipi diventino assurdi e più esplicito, grazie al rovesciamento delle funzioni, diventi il senso dei nessi che li uniscono nella vita reale.

Mrožek realizza così un « effetto di estraneità », notevole soprattutto in un umorista, poiché i legami e le relazioni che siamo abituati a considerare come naturali per un determinato stato di cose, si fanno improvvisamente interessanti e degni di attenzione critica. E anche se le intenzioni dello scrittore non vanno tanto lontano da indurre ad una revisione delle comuni rappresentazioni della realtà, comunque egli raggiunge sempre, per questa strada, l'effetto comico. Il Contadino che non semina e non ara è già di per se stesso un personaggio comico; e ciò indipendentemente dal fatto che la realtà produca o no tali tipi. Così il Capitano che sente disgusto per il reclutamento è ridicolo di per se stesso in quanto essere intimamente in conflitto.

Ne *L'elefante*, volume di racconti umoristici, pubblicato nel 1958, troviamo ulteriori esempi di uso dell'inversione come presa fondamentale. Nella parabola *La poesia*, il bambino diligente inevitabilmente si istupidisce perché i criteri fornitigli dalla scuola sono insufficienti per orientarsi nella realtà. Ne *L'avvenimento*, degli gnomi, nuovi arrivati di un mondo ir-reale, danno all'uomo una lezione di senso della realtà. Ne *La siesta*, il prete crede di essere diventato marxista, e così via.

La parabola che si serve del descritto metodo del rovesciamento, dell'inversione, definisce la poetica di Mrožek del periodo dei *Gendarmi* e dell'*Elefante*: soggetto della parabola è sempre un avvenimento comune, semplice, ma presentato in modo da rivestirsi immediatamente di associazioni che gli danno un senso

più generale e tuttavia preciso, riferentesi ad una realtà determinata. Così è nei migliori racconti del volume quali *La giraffa*, *L'elefante* (2), *La poesia*. Le parabole di Mrožek si rifanno alla « massa associativa » del lettore contemporaneo in un determinato paese. La tacita premessa è l'universalità di certe esperienze: da qui la massima chiarezza sotto le apparenze di sovratemporaneità e di astrattezza. Si delinea perciò molto chiaramente l'indice dei problemi a cui è sensibile la satira di Mrožek: lo scrittore si sofferma sui paradossi dell'evoluzione polacca.

Da *L'elefante* a *Il Progressista*, a *Nozze a Roccadatomo*, tale orientamento si mantiene dominante. L'alleanza tipicamente polacca di progresso e di oscurantismo, gli errori e le incongruenze del periodo di transizione che consolidano e rendono possibile tale intesa, i paradossi propri ad una evoluzione accelerata: quanta materia per uno scrittore satirico! Mrožek — bisogna riconoscerlo — è riuscito a trasformare questa problematica abbastanza centrale, in una tematica propria e in una propria fonte di ispirazione. Egli è inoltre sensibilizzato al gergo dell'oscurantismo come al « volapük » dei progressisti. Smascherare questi due falsi linguaggi è appunto il suo motivo preferito. Nell'autore dei *Gendarmi* il mettere in ridicolo una cultura di soldatesco infantilismo non è solo una resa di conti, oggi facile, degli errori del passato, ma è anche un avvertimento, sempre attuale, dinanzi ad una delle possibilità della « mass culture » contemporanea. Quindi le opere di Mrožek tratte dal volume *L'elefante* hanno soltanto in apparenza un carattere di satira della resa dei conti. Si rifanno in realtà a norme più generali, a processi in atto, all'espedito della cucina polacca nelle cui pentole, da elementi così discordanti, si sta preparando qualcosa di nuovo, dal gusto difficilmente prevedibile.

Nozze a Roccadatomo, pubblicato alla fine del 1959, pur riprendendo molti dei motivi dell'*Elefante*, per quanto concerne il contenuto, sposta l'accento dal piano strettamente polacco sul piano di una problematica più ampia, internazionale. Si verifica, contemporaneamente, uno spostamento nell'ambito della forma: qui Mrožek passa dalla parabola al genere macabro (tipico esempio *Avventura in tempo di ferie*). Pur conservando, in parte, il loro carattere di parabole, i racconti di Mrožek diventano studi stilizzati di un'atmosfera assurda. La suggestività della descrizione e la precisione stilistica nel definire, raggiungono qui una purezza non riscontrata nei tentativi precedenti. Basti ricor-

(2) *L'Elefante*; Ed. Feltrinelli.

dare il racconto *Più giù* che costituisce un breve studio della sensazione concreta, quasi fisica, dello spazio come astrazione. Così Mrožek descrive le ultime occhiate, ancora tridimensionali, dell'uomo:

« La foresta finì e Arturo gettò un grido estatico. Davanti a noi si presentò un lungo ponte e su di esso un branco di bassotti sulle loro piccole e per giunta storte zampette. — Bassotti! Non giraffe! — esclamò e cadde in ginocchio. — Avanti! Carponi! Allungati! — Sentii che una forza superiore mi costringeva a fare lo stesso. Con il poco di coscienza rimastami affermai, senza stupirmene, di avere l'orizzonte sulla spina dorsale ».

Assurde reazioni psicologiche in situazioni assurde (*L'incontro*), una filosofia del tempo tratta dall'atmosfera kafkiana (*Alla stazione*), la dialettica delle abitudini (*La partenza*), l'incapacità di sentirsi libero in un mondo soggetto al terrore (*Il manoscritto ritrovato nel bosco*, ottimo esempio di genere macabro): sono questi alcuni dei problemi su cui ora si concentra Mrožek.

In confronto con i due libri già menzionati, *Il Progressista*, pubblicato nel 1960, è soltanto (così del resto era nelle premesse) un saggio sulla comicità assurda della vita quotidiana. Questo piccolo libro contiene una raccolta di articoli che Mrožek ha ultimamente pubblicati sul settimanale cracoviano « *Zycie Literackie* ». Conformemente alla premessa, senza pretese, vi sono qui molte trovate banali ma quasi tutte intelligenti e tenute sempre nello stile di comico assurdo. Questo umorismo si ispira soprattutto (come già nell'*Elefante*) « ai naturali paradossi della realtà polacca » e, secondo Mrožek, è questa una forma che si presta particolarmente ad esprimere tale realtà. Soprattutto la lingua denaturata della stampa ispira a Mrožek sempre nuove trovate parodistico-satiriche. Questo divertimento, apparentemente frivolo, è tuttavia una espressione secondaria del coerente atteggiamento generale dello scrittore che non è capace di guardare con indifferenza al progresso camuffato « da un tappeto di velluto a fiori viola ».

IL COMICO DELLA CATASTROFE

« Resterebbe da risolvere il problema, se il gendarme che ha arrestato una persona con la quale viene contemporaneamente a trovarsi in stato di reciproco arresto... possa arrestare una terza persona da cui, d'altra parte, era stato già precedentemente arrestato, insieme alla prima persona, con cui si sono arrestati a vicenda ».

(S. Mrožek: *I Gendarmi*)

Dopo *I Gendarmi* si prova una certa delusione. Questa prima opera presentava Mrožek come un umorista di stampo ancora mai incon-

trato in quel della Vistola. Il testo non si faceva notare per profondità; al contrario, era programmaticamente superficiale. Si imperniava su un gioco di concetti, su un puro bisticcio di possibilità portate all'assurdo e sulla perfezione del sillogismo che sorprende con una conclusione alla rovescia. Scrivevo allora, e tale giudizio restò isolato, che questa opera sulla Polizia avrebbe potuto ugualmente bene essere un'opera sui camerieri. La sua azione si basa su tale principio: portare fino ai confini dell'assurdo i caratteri propri a una determinata condizione sociale, così come correntemente intesa. L'umorismo di Mrožek, infatti, ha sempre una ispirazione logica. La sua presa preferita consiste nel creare situazioni assurde attraverso l'« inversione », il rovesciamento improvviso dei significati naturali, delle funzioni, dei nessi. Il detenuto che « domina » il gendarme, assumendo il suo modo di argomentare mentre il gendarme fa uso di argomenti che ci saremmo aspettati dal detenuto: questa la tipica situazione inversa di Mrožek. E sarebbe stata altrettanto divertente qualora il cameriere avesse dominato l'avventore, il venditore il cliente e così via. Il principio comico è sillogistico, strutturato, indipendente, in un certo senso, dai significati che diamo ai simboli dell'equazione di Mrožek. Su tale strada l'autore realizza quell'« effetto di estraneità », così prezioso per un umorista. I caratteri naturali dei personaggi, degli oggetti, delle situazioni, portati all'assurdo, mostrano in una luce stridente aspetti impreveduti della realtà, rivelandone l'essenza. L'assurdo di Mrožek non è che una presa artistica secca e precisa, che tutto mette a nudo. E' questo il carattere che costituisce il suo metodo conoscitivo. Tutti i valori della prima commedia di Mrožek si realizzavano nel testo ed essa non esigeva dal teatro altro se non una chiara esposizione dell'intreccio. Nel *Martirio di Piotr Ohey*, invece, si avverte una paresi del tema: l'idea sarebbe stata ottima per uno sketch o per un atto unico. Tuttavia Mrožek l'ha sviluppata in tre atti come per mostrare che la situazione per se stessa non si trasforma in intrigo. Ciò è da ricollegarsi ad una certa ostentazione: già nel secondo atto vi si ritrova qualcosa delle battute di spirito del *Progressista*; queste battute sono effettivamente eccellenti ma non possono sostituire l'intreccio. La situazione è la seguente: la comparsa in un mondo stabilizzato di un fenomeno inesplicabile (una tigre nel bagno), porta alla dissoluzione di questo mondo e al martirio del suo eroe tipico (Piotr Ohey). Si potrebbe ricercare qui il cosiddetto « fondo » e vedere nel *Martirio di Piotr Ohey* il disfacimento di un certo stereotipo sociale e di costume in seguito all'apparire degli elementi di un nuovo

stereotipo. Ciò non è però sicuro ed è certamente molto arrischiato. Abbiamo infatti a che fare con un modello assurdo di autodistruzione di un mondo che diventa incapace di assimilare nuovi contenuti. Questo mondo, definito « focolare domestico » nell'assurdo di Mrožek, è il simbolo di una realtà chiusa e stabilizzata. In base al « deus ex machina » si verifica un fenomeno che le nozioni vigenti in questo mondo sono incapaci di spiegare. E' una tigre nel bagno, ossia l'« inviato del destino ». Non si mostra sulla scena ma la stessa convinzione che essa esiste realmente, benché nessuno l'abbia vista, porta al disfacimento del mondo che sta a rappresentare il « focolare domestico ». Cedono a questa distruzione i suoi valori tradizionali: intimità ed ermetismo della vita familiare; si frantuma il feticcio della vita privata. Ciò comporta il declino dell'eroe positivo, latore di questi valori.

La situazione escogitata da Mrožek si serve raramente di un effetto intuito che potremmo definire « comico della catastrofe ». Esso nasce sempre quando la dissoluzione di un mondo di determinate idee si identifica con la caduta del mondo in genere. In questa approfondita interpretazione, l'autore di facezie assurde Mrožek invita ad un divertimento a cui possono partecipare solo gli edificatori del nuovo mondo, poiché soltanto essi possono cogliere la comicità delle vecchie, crollanti strutture.

La nuova opera di Mrožek si presta più ad essere allestita che non ad essere « recitata ». Nel teatro « Grotteska » di Cracovia, essa ha trovato una scena che si adatta particolarmente ad un testo del genere. Il « Grotteska » ha messo a profitto le esperienze avute con *Nonna e nipote* di Gaczyński. In questa farsa, gli artisti del « Grotteska » sono passati dall'impiego dei burattini all'introduzione di marionette vive in maschera. La messa in scena dell'opera di Mrožek è un passo avanti per impadronirsi di questa tecnica, nuova ai nostri teatri. Essa esige una eccellente concezione scenografica, assicurata allo spettacolo di Cracovia da Kazimierz Mikulski. Le maschere di Mikulski sono un risultato plastico che tiene il confronto con le più famose realizzazioni in questo campo. Vi si nota una rara convergenza dell'inventiva dell'autore e dell'artista figurativo: le maschere di Mikulski esprimono appunto ciò che Mrožek ha voluto esprimere attraverso i suoi personaggi. Esse sottolineano una qualità conoscitiva, una smorfia, le danno il significato della formula satirica che con precisione definisce il personaggio lasciandogli, allo stesso tempo, abbastanza libertà per autodefinirsi nell'azione scenica. Queste maschere obbligano ad un deter-

minato stile di recitazione, fissano l'atteggiamento e il gesto. Tale stile richiede coraggio nella semplificazione e nella formalizzazione del gesto, esige un completo rifiuto della motivazione psicologica e di un generoso ricorso alla convenzione. Gli attori del « Grotteska » di Cracovia, si avvicinano a volte alla comprensione di tale principio. Tuttavia, per arrivare al completo dominio della tecnica delle marionette vive, il cui significato per il nostro teatro è evidente, occorre del tempo e ulteriori prove in questa direzione, benché la scena del « Grotteska » abbia già raggiunto risultati originali. Questa tecnica, infatti, che ha svolto un ruolo decisivo nel teatro classico cinese, si presta ancora al repertorio contemporaneo a tendenze antipsicologiche e moralistiche.

SULLA IMPOSSIBILITÀ DI ESSERE POSITIVI

La logica, fonte di comico: nei *Gendarmi* l'eliminazione del concetto « detenuto » minaccia l'idea di polizia nella sua stessa « essenza ». I concetti — ha osservato Mrožek — sono legati a coppie. Il contrario del concetto « gendarme » è il concetto « detenuto ». Quando l'ultimo detenuto riacquista la libertà, il concetto che lo designa perde il suo designato. Poiché non definisce nulla, scompare in quanto concetto. Ma l'eliminazione del concetto « detenuto » minaccia anche il suo contrario. Cos'è il gendarme senza il detenuto? Senza la possibilità di rendere chiunque prigioniero? Non è più un vero gendarme, non si può cioè realizzare in quanto gendarme. E lo stesso concetto che lo definisce perde la sua funzione, si annulla. La riduzione semantica comporta anche la riduzione ontologica. L'eliminazione del concetto diventa una spinta per eliminare l'oggetto o la persona che esso designa. La dialettica dei concetti può diventare una fonte di divertimento. Solo di divertimento? Vi è anche un particolare effetto di estraneità. Le esistenze ammesse come naturali, poste nell'andamento naturale delle cose, si presentano come problematiche. Il gendarme non esiste in quanto gendarme « in sé » ma rispetto a qualcosa. Rispetto cioè al fatto che esiste il detenuto. Il detenuto, come risulta, non designa una condizione assoluta. Nessuno esiste in quanto detenuto « in sé » ma rispetto al gendarme che gli fa la guardia. La dialettica dei concetti nasconde anche altre possibilità. Soprattutto quando l'oggetto designato non è una cosa ma una persona. Allora il rapporto tra concetto e ciò che esso designa, diventa attivo. Si può definire: realizzazione o autenticità. Il gendarme, nel suo esistere, è non solo condizionato dall'esistenza del detenuto ma anche dalla propria. Deve desiderare di

essere gendarme, ciò che si esprime nell'aspirazione a conquistare un detenuto. Se possedere il detenuto diventa per il gendarme cosa indifferente, egli mette con ciò in questione la stessa « essenza di polizia » e quindi viene a liquidarsi in quanto gendarme.

Così dal problema dei *Gendarmi* siamo passati al problema del *Tacchino*. Se nel primo fonte di comico assurdo erano i rapporti tra concetti, nel secondo è il rapporto tra concetto e contenuto. Nello sfruttare la logica come fonte di teatralità, Mrożek si spinge ancor più oltre. Questo divertimento che risulta così teatrale, avviene ai confini del teatro. Del teatro tradizionale, naturalmente, in cui vige la « logica dei caratteri » e in cui si producono, come direbbe Lukacs, persone « in carne ed ossa ». L'anti-teatro di Mrożek crea il suo « antieroe ». Pur facendovi leva ai fini di un effetto assurdo, cade una delle ultime regole della scena « realistica »: l'identità del personaggio con se stesso.

Nel *Tacchino*, vengono presentate alcune figure stereotipe dal punto di vista sia della letteratura, sia della vita: il Capitano, il Principe, il Contadino, il Poeta romantico e la sua Amante, l'Eremita, ecc. Problematico non è il loro rapporto con il mondo, bensì con se stessi. Il Capitano è un ufficiale che ha disgusto del reclutamento; il Principe è un sovrano assoluto che non ha principi; il Contadino è un agricoltore che non vuole arare, ecc. Questo rapporto della persona con la sua denominazione, che Mrożek definisce con il termine antico-polacco « nieochota » (abulia), porta alla dissoluzione dei personaggi sulla scena. Per approfondire l'effetto comico, Mrożek non solo priva i suoi personaggi della volontà elementare di « essere se stessi », ma dà loro ancora un nuovo attributo: paura di essere autentici, paura di fronte all'occasione di apparire positivi.

I personaggi del *Tacchino* si sorvegliano a vicenda, nel continuo timore che qualcuno di essi possa, improvvisamente, prendersi sul serio. Ma ciò non accade; sarebbe infatti un volersi sottrarre alle regole del giuoco che Mrożek propone. Questo giuoco consiste nell'accantonare quelle leggi teatrali che sembrava necessario osservare. Risulta che esse non sono indispensabili. Indispensabile è, ed è stata conservata, solo la coerenza nella scomposizione dei personaggi. L'azione contro le regole raggiunge il suo effetto, quando essa stessa diventa « regola ». La realizzazione del *Tacchino*, data al Teatro Drammatico di Varsavia nella regia di Bogdan-ski, non ha distanziato di molto la messa in scena al Teatro Vecchio di Cracovia nella regia di Lidia Zamkow. L'anteprima cracoviana approfondiva gli effetti parodistici contenuti nel

testo mediante un conseguente stile parodistico. In Mrożek lo stile nega i personaggi. E' come se nascesse un secondo piano dell'assurdo. Lo stile estatico-romantico del Poeta è sconfessato dall'opera buffa. Il dialogo del Poeta e di Laura sul motivo di un'aria d'opera è una magnifica trovata teatrale. La critica dei personaggi come critica del loro stile. Il giovane regista dello spettacolo varsoviano non ha approfittato di queste possibilità. Gli è mancata una concezione d'insieme pur avendo quella dei singoli personaggi. Non è riuscito a nascondere di non capire l'opera oppure di avere dei dubbi su come capirla. Questa esitazione ha portato ad uno squilibrio tra i personaggi che ha oscurato il senso dell'intreccio. Gli attori, in questa rappresentazione, « non recitano fino in fondo » e se caricano, è un caricare in sordina, con un sistematico « non accentuare » il problema.

Wyszynski nella parte del Principe e Pokora in quella di Rudolf hanno dato un tipico esempio di tale recitazione. Su questo sfondo imperversa Mieczyslaw Stoor, recitando senza silenzio, con il pedale, con una espressione veemente e piena di vita. Grazie a Stoor, il Capitano assume un significato di primo piano e ciò ha delle conseguenze fatali per la comprensione del testo. Senza errori, nella parodia, è Krafftówna; molto convincente nella maschera e nel gesto è Pak. La scenografia di Krassowski, che si ispira contemporaneamente a Punch e a Salvador Dalì, serve bene Mrożek. Ma con questo? Per rappresentare l'assurdo in teatro, è indispensabile capire l'assurdo.

TRAGISMO E COMMEDIA DELLA SCELTA

« Sto seduto, ma posso ancora uscire. Ma, uscendo, mi precludo la possibilità di sedere »

(Mrożek: *Strip-tease*)

« La scelta è il problema della dignità e del senso della vita di un uomo. Ma la scelta è, di per se stessa, una limitazione necessaria della libertà, nel gioco delle possibilità »

(Zokiewski: *Libertà e scelta*)

La messa in scena dei *Gendarmi* al Teatro Drammatico di Varsavia, l'avvenimento teatrale della stagione 1958, ha fatto scuola. Questo allestimento evitava le associazioni con la realtà, soprattutto nostrana; era, già in partenza, astratto e convenzionale. Ci si era proposto di rappresentare Mrożek, autore di parodie e di situazioni assurde, per mezzo di accorgimenti parodistici e di prese assurde. La scenografia si rifaceva alla parodia della grafica di Biedermajer (Steinberg), i costumi alle convenzioni delle operette di Offenbach. Ma questo principio, proprio rifacendosi al grottesco di Mrożek, non è determinante. L'effetto grottesco consiste in un sorprendente contrasto tra forma e

contenuto, tra significato e segno. Nella realizzazione varsoviana, l'assurdo veniva dall'assurdo e non dalla realtà. Si indeboliva così l'espressione scenica di Mrożek, autore di opere assurde. Il suo umorismo, perdendo la mordacità e il nesso con la situazione reale, si trasformava in un puro gioco di possibilità.

I Gendarmi al Teatro Drammatico hanno iniziato una tradizione scenica, in linea di massima errata, che si è conservata fino ad oggi in quasi tutti i tentativi di allestimento delle opere di Mrożek ed è stata interrotta soltanto recentemente dall'ultima messa in scena di questo autore al Teatro « Wybrzeże » a Sopot. Sono stati rappresentati tre atti unici: *Karol*, *In altomare* e *Strip-tease*. Il regista dello spettacolo, Kazimierz Braun, sembra aver capito che il grottesco agisce in teatro in base all'« effetto di estraneità », che il comico assurdo conserva il proprio valore conoscitivo solo quando si realizza pienamente in uno scenario banale. Insolite sono le situazioni, non l'atmosfera e i costumi, così Braun ha compreso Mrożek.

Nella rappresentazione di Sopot sono state sottolineate la facilità e la banalità dell'atmosfera, del gesto, degli accessori. *Karol* si svolge nell'« autentico » gabinetto di un dentista di provincia. Dietro la scrivania siede un dottore in camice bianco e non un acrobata con un pennacchio in testa e un tricot clownesco, come avrebbe suggerito la tradizione scenica. Il Nonno avrebbe potuto essere un qualsiasi impiegato del Comune della provincia di Lublino: indossa un pellicciotto, una giacca di velluto e un berretto d'agnello. Il Nipote, nella caratterizzazione di un contadino « scarpe grosse e cervello fino », è vestito da campagnolo, così come oggi un paesano della regione di Lublino. Lo sfondo, dunque, è banale e si potrebbe definire di un piatto verismo se non fosse per l'eccezionalità della situazione. Il Nonno, infatti, che la Cassa Malattie invia dal dottore per un paio di occhiali, non solo è afflitto da una miopia non comune ma si rivela anche un fanatico armato, ossessionato dall'idea del « Karolismo ». La banalità si inserisce nella straordinarietà: dalla loro compenetrazione nasce un sorprendente effetto grottesco che costringe al riso ed alla riflessione. Su tale strada il regista raggiunge una forma stilistica che sembra rispondere all'opera di Mrożek in modo considerevolmente migliore che non i tentativi, compiuti finora, di ottenere uno stile puntando sull'eccentricismo.

La messa in scena di Sopot applica questa formula, con coerenza, a tutti e tre gli spettacoli. *In altomare* si svolge in un panorama veristico. Il regista non disdegna l'effetto naturalistico:

getti di acqua autentica scorrono su onde di cartone, il fondo sonoro imita il rumore del mare. In *Strip-tease*, lo scenografo All Bunsch, pur non abbandonando la già accettata forma stilistica, riesce ad ottenere una enorme condensazione espressiva. La parete che, attraversata da due porte allungate, aggredisce molestamente lo spettatore, è quanto mai reale ma, allo stesso tempo, è quasi una metafora, una comune parete che si ripete, una specie di muro cinese che divide l'essere dal non essere. Così la chiassosa realtà del Signore I e del Signore II, concreti e pur stereotipati nei loro completi azzurri a strisce bianche, colletto grasso e forfora sulle spalle, camicia turchina e una verde cravatta cinese, fazzolettino di seta, cartella gialla, scarpe marrone... Mediante una intensificazione del banale, Bunsch raggiunge un proprio stile.

A questa regia si deve riconoscere il merito di una innovazione nella lettura di Mrożek. E' tuttavia opportuno sottolineare che, pur mantenendosi nell'ambito delle convincenti premesse scenografiche, il regista non ha abbastanza chiaramente puntualizzato alcuni tratti comici di *Karol* e di *In altomare*. Nella prima opera, la telefonata che l'Oculista riceve da Karol ha un significato decisivo per l'effetto scenico. Non si è potuto afferrare in pieno il senso di questa telefonata e la terribile trasformazione dell'Oculista, che ne è, appunto, la conseguenza. Così nel secondo atto unico, non si accentua abbastanza il ritrovamento del barattolo di carne e piselli in conserva da parte del Naufrago Medio; ciò aggiunge un che di piccante all'atto di cannibalismo che avrà luogo a momenti. Il cannibalismo non è più, allora, un atto gratuito. Sono lacune che si possono e si debbono evitare attraverso una maggiore precisione del dialogo. Dalla visita a Sopot si ricordano due attori: Tadeusz Gwiazdowski, il primo, e finora il migliore, Runtala polacco, e Tadeusz Wojtych. Gwiazdowski interpreta consecutivamente le parti del Nonno, del Naufrago Medio e del Signore II. Come Nonno è un seducente imbecille-monomane in una genuina edizione polacca. Come Signore II riesce ad interpretare la comicità ma anche l'orrore della propria limitazione nonché della situazione in cui è venuto a trovarsi. Gwiazdowski non usa stridenti mezzi di espressione; crea il personaggio in una determinata atmosfera da cui trae il gesto e il modo di essere del personaggio stesso.

Tadeusz Wojtych è un giovane attore caratterista, ha una vis comica molto particolare e una vasta gamma di possibilità. Interpreta il Nipote, il Piccolo Naufrago e il Signore I. Come Nipote è riuscito a rappresentare una figura contempo-

ranea popolare « al dettaglio », che tradisce una grande capacità di osservazione. Come Signore I ha interpretato in modo convincente lo « stereotipo dell'intellettuale ». Come Piccolo Naufrago ha dato una creazione che si svolge nel tempo e conduce il personaggio nelle sue diverse fasi, da una furbizia provocante, attraverso un terrore crescente, fino alla tragicomica estasi del sacrificio.

A proposito degli atti unici rappresentati a Sopot, si sono sentiti molti giudizi contrastanti. Ultimamente è stato perfino formulato, in qualche occasione, il giudizio che bisogna considerare Mrožek alla opposizione. So che cosa vuol dire « opposizione » in Parlamento ma non vedo molto che cosa questo termine possa significare riferendosi ad uno scrittore. Lo si può accettare solo se con ciò si vuole ritornare alla comune e, mi pare, ormai superata accezione di « scrittore impegnato » come « scrittore affermativo ». Credo che abbiamo a che fare con una certa confusione tra gli elementi che hanno prodotto lo stile di Mrožek e gli elementi che esprimono le sue tendenze. Nel 1958, Zygmunt Każyński scriveva: « In quanto tale, Mrožek è il prodotto di una crisi ideologica, ma rappresenta una tendenza che mira alla sua soluzione ». Questo, nel 1963, non è più un paradosso.

Qualità conoscitiva della crisi ideologica è la negazione della necessità della scelta. O si nega la necessità della scelta di determinati valori come condizione di un'azione sensata o si considerano « ugualmente validi » (« relativismo ») tutti quei valori che possono divenire oggetto di scelta. Mrožek, in *Strip-tease*, solleva appunto il problema della crisi ideologica così intesa. E la porta all'assurdo servendosi di una situazione artificialmente costruita. Come si può vivere non facendo una scelta, senza discernere, cioè, ciò che è necessario? Si può forse essere liberi altrimenti se non collaborando con una necessità convenientemente riconosciuta? Gli eroi dell'opera vogliono essere liberi. L'uno vuole conservare la propria « libertà interiore », restando completamente passivo nei confronti della necessità; l'altro sogna una « libertà esteriore », che consiste in una opposizione alla necessità. Una cosa tuttavia unisce il Signore I e il Signore II. Nessuno dei due capisce quella necessità dinanzi alla quale — in modo diverso — vogliono difendere la propria libertà. Questa necessità, quindi, appare loro come una « mano » mostruosa e segreta che li scaraventa nell'esistenza per poi privarli della stessa. Essi rappresentano due programmi: « Lei non fa nulla per potere essere libero di fare tutto, naturalmente nell'ambito di ciò che è permesso, io, invece, cerco di fare tutto ciò che è possibile fare ».

Pretendono che la « mano » li tratti individualmente, conformemente alle rispettive convinzioni. Ma la necessità li tratta in maniera analoga: il partigiano dell'azione interiore come il partigiano della libertà esteriore periscono insieme, frantumati dalla Necessità.

In altra forma, il motivo della libertà e della necessità si delinea in *Altomare*. La cooperazione istintiva e irrazionale con la necessità è stata qui portata all'assurdo. « In fin dei conti, una cosa è l'essere mangiato come una comune vittima della prepotenza e un'altra, come un uomo diverso, migliore, che con il proprio sacrificio... ».

In *Karol*, una necessità falsamente identificata (ossessione di sparare su Karol — allusione al messianismo eroico nazionale dei Polacchi), e il terrore morale che tale errata necessità genera nell'ambiente, diventano oggetto di una critica assurda. La trasformazione dell'Oculista in un cacciatore dominato dall'idea del « Karolismo » (« Sono miope, è vero, ma sono ancora vivo »), è una illustrazione tragicomica della demoralizzante influenza di una necessità falsamente intesa. Mrožek parte dal grottesco per arrivare alla problematica dell'indifferentismo morale contemporaneo, che le avanguardie francese e svizzera sottopongono ad una spietata analisi. Le domande che si pone oggi Mrožek nascono dal suo atteggiamento nei confronti dell'atmosfera emozionale e intellettuale della crisi ideologica contemporanea. Come si può vivere e agire senza riconoscere la necessità? (*Strip-tease*); per una collaborazione con la necessità che ci assicura una libertà relativa, basta forse superare l'istinto di autoconservazione? (*In altomare*); come agisce la gente sotto l'influenza di una necessità falsamente riconosciuta? (*Karol*). Mrožek costruisce dei modelli di situazioni artificiali e costringe i suoi personaggi ad agire secondo una logica interna. Su tale strada, la problematica della crisi è condotta all'assurdo e un po' ridicolizzata. Dalle costruzioni di Mrožek risulta infatti, che non si può agire senza riconoscere la necessità, che l'individuarela non è una questione di istinto né ha niente a che vedere con l'esaltata filosofia dell'offerta messianica, che la negazione della necessità mette in ridicolo l'individuo, ma la scelta di una necessità falsamente intesa può mutarlo in un monomane tragicomico e pericoloso... Così, dunque, in ultima analisi, l'assurdo di Mrožek assume un carattere positivo, le scabrose domande della crisi sono risolte con il sereno distacco da cui si guarda alle idee fisse e alle follie di un periodo ormai trascorso da molto tempo.

Andrej Wirt

(Traduzione di Adriana Salvagni)

Perché sono considerati grandi registi

IL “CARTEL DES QUATRE” JOUVET DULLIN PITOËFF BATY

I primi sei testi di questa serie sono stati pubblicati nel 1962 nei fascicoli di gennaio “Il teatro da camera di Tairov”; aprile “Il sistema Stanislavskij”; giugno “Gli allievi del Teatro d'Arte Mejerchol'd e Vachtangov”; novembre “Piscator, il politico” e nel 1963: aprile “Lo spettacolo puro di Reinhardt”; giugno “Il magistero di Copeau”.

Dopo la parentesi della prima guerra mondiale, Parigi era pronta alla sua nuova funzione di centro intellettuale del mondo. Il Théâtre Libre di Antoine, il Théâtre d'Art di Paul Fort, l'Oeuvre di Lugné-Poe, il Vieux-Colombier e tutta l'attività di Copeau portavano la vita teatrale ad un'altezza insospettata. Con Copeau il regista assurgeva ad un'importanza mai conosciuta: vero interprete, « animateur », giudice di tutto ciò che interessava la scelta del repertorio, la recitazione, la messinscena. Anche nella diversità delle singole concezioni i successori di Copeau ebbero una meta comune: innalzare la dignità del teatro nella ricerca di verità profonde, aliene dall'imitazione pedestre del reale: fu questo, soprattutto, il programma dell'alleanza di quattro registi nel primo dopoguerra: il *Cartel des Quatre* nato nell'orbita stessa del Maestro. Infatti due suoi componenti, Jovet e Dullin, erano cresciuti nel Vieux-Colombier, mentre un terzo, Pitoëff, era stato intimo amico di Copeau. Quattro uomini dal carattere, dalla persona, dall'esperienza diversa, ma uniti nella difesa della poesia del teatro, contro il naturalismo, e nella lotta alle mode commerciali.

« Per interessare il pubblico a Molière [...] la cosa più semplice e logica è ancora quella d'ispirarsi direttamente all'autore [...]. L'attore non possiede altro mezzo di conoscenza che ripetere l'opera e interpretarla [...]. Per l'attore l'essenziale è [...] soprattutto rifiutare alle illuminazioni della cultura quella priorità che da troppo tempo è imposta al nostro teatro [...]. Valgono solo i pensieri del poeta; essi sono l'ossatura del teatro ».

Queste espressioni di Louis Jovet testimoniano il suo credo, la grande importanza che egli riconosceva al testo; ma il suo rispetto alla tradizione si univa alle esigenze del gusto moderno. Egli amava la chiarezza, la sobrietà; la sua fede nel teatro era totale ed ottimistica la sua concezione: sentimento d'un uomo che aveva fiducia nella vita perché da essa riceveva più di quanto avesse osato sperare. Infatti la sua ascesa, dopo qualche iniziale difficoltà, fu abbastanza rapida e fortunata. Nato a Crozon nel 1887, sperimentò il teatro come attore già nel collegio di Rethel, mentre a Parigi — iscritto alla facoltà di farmacia — si diede con passione all'Action d'Art, per la quale recitò Molière (*Don Juan*), Ibsen (*Les Revenants*), Renard (*Poil de carotte*), Shakespeare (*Britannicus*), ecc. Anni convulsi, quelli, di studi universitari e di tentativi d'affermazione, culminati con l'attività al Théâtre des Arts (1911-12) e l'interpretazione di opere di Ghéon, Leloy, Couperin, Musset, Dostoevskij (*Frères Karamazov*). Nel 1913 Jovet era tuttavia sfiduciato: la sua gestione del Théâtre du Château era fallita; aveva, invero, ottenuto una vittoria negli studi con la laurea, ma la sua anima ferveva di propositi teatrali: e non l'attirava tanto la recitazione (fisico non perfetto il suo, e alquanto confusa la dizione) quanto l'ambiente tecnico del teatro: le luci,

le macchine, i movimenti. Perciò la proposta di Copeau, che lo voleva regista al Vieux-Colombier, gli apparve il coronamento di un'attesa e subito egli si votò ai lavori di restauro dell'ambiente ed alla costruzione del nuovissimo palcoscenico. E s'impose anche nell'interpretazione, specie con la commedia shakespeariana *La Nuit des Rois* (1914), dove stilizzò gli elementi fantastici e grotteschi. Dopo la parentesi della mobilitazione e del servizio militare, già nel '17 Jovet fu con Copeau a New York, dove curò l'adattamento del Garrick Theatre e, oltre che regista, fu ancora attore: Molière (*Les Fourberies de Scapin*), Mérimée, Courteline, Beaumarchais, Ibsen, Musset, ecc.

Jovet era ostinato: se la sua dizione appariva difettosa, sapeva piegarla imponendo al pubblico quel suo modo un po' brusco che gli fu caratteristico; se un problema di tecnica l'attirava, si esauriva in esso sino a spremere una conclusione positiva, come avvenne per i dispositivi scenici che andava continuamente perfezionando. Infatti, ritornato a Parigi, si valse dell'esperienza americana per arricchire il palcoscenico di nuovi ritrovati come « les Jovet », i riflettori girevoli. Ma egli non aveva ancora raggiunto la definitiva consacrazione ed era tuttavia maturo per un'azione autonoma, fuori della guida di Copeau. Lasciato il Vieux-Colombier per la direzione tecnica dei teatri nei Champs Élysées, vi preparò lo Studio di Baty e prese parte alle rappresentazioni dei coniugi Pitoëff alla Comédie, dove colse il trionfo nel *Knock* ('23) di Romains. Il '23 fu quindi l'anno decisivo di Jovet: da discepolo diveniva guida, ma non poteva dimenticare l'insegnamento di Copeau. La compagnia che diresse nel '24-25 alla Comédie des Champs Élysées accolse in gran parte il repertorio del Vieux-Colombier; la fama del regista era tale da vincere anche gli ostacoli che segnarono l'epoca del suo impresariato ('25-34).

« Ambassadeur du Génie Français »: la definizione, così lusinghiera, usata per Jovet era il riconoscimento d'un lavoro tanto assiduo quanto originale, personale. Si creava attorno a lui un'atmosfera particolare; il suo nome evocava per virtù propria una sorta d'incantesimo che tutti vinceva. La sua vita pareva già una leggenda, e poesia ogni sua opera, specialmente quando egli incontrò Giraudoux, il poeta che fa parlare la verità ma su un piano quasi magico, trascendente il reale: l'avventura impossibile, lo spazio immaginario riempito dagli affanni dell'anima, le grandi questioni del pensiero. Jovet fu attratto dal tipico linguaggio di questo scrittore: una parola che scende nell'intimo con periodi accuratamente scelti nel ritmo, nelle risonanze melodiche, per cui il dramma si fonda più sulla stessa parola che sull'azione. *Siegfried* (3 maggio 1928) fu memorabile — Jovet lo recitò trecento volte — e memorabile fu ogni rappresentazione di Giraudoux, da *Amphitryon 38* (1929) a *Judith* ('31), *Intermezzo* ('33), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ('34), *Electre* ('37), *Ondine* ('39) ed altre ancora. Il regista sapeva rilevare in modo lucido ed ironico la poeticità di questi testi e ne notava gli aspetti umani. Ma per lui fu decisiva anche la collaborazione d'un altro uomo di teatro: lo scenografo Christian Bérard che per sua suggestione si diede tutto al teatro, nel '34, dopo alcune esperienze sporadiche. A fianco di Jovet, Bérard dominò per vent'anni la messinscena francese con architetture rigorose, dove l'essenzialità degli elementi era in funzione del testo e del moto scenico: nacquero allora le sorprendenti rappresentazioni della *Machine infernale* ('34) di Cocteau, dell'*École des femmes* ('36) di Molière, dell'*Illusion comique* ('37) di Corneille, le prime d'una lunga serie.

Nel 1934-35 Jovet passò al Théâtre de l'Athénée: fu il suo approdo definitivo, con l'eccezione d'alcune regie alla Comédie Française nel '37-38 e di tournées in Svizzera e Sudamerica in tempo di guerra, dal '41 al '45. Ma gli anni dal '35 al '39 furono segnati particolarmente dall'attività cinematografica di Jovet. Egli vide nel cinema anzitutto una risorsa economica e non gli concesse una fede totale ma, tuttavia, caratterizzazioni sapienti: per lo schermo già aveva interpretato *Knock* nel '33 (e ripreso poi nel '51) ma con stile inferiore a quello, indimenticabile, della *Kermesse héroïque* ('35) di Feyder, dei *Bas-fonds* ('36) di Renoir, del *Carnet de bal* ('37) e della *Fin du jour* ('39) di Duvivier. Erano ritratti umani tutti

nitidi, concreti, ora patetici ed ora ironici: il frate, il « paria » aristocratico, l'intellettuale divenuto delinquente, l'istrione. E, dopo il fortunato quinquennio, ancor significativa doveva essere la collaborazione con Clouzot: *Quai des Orfèvres* ('47), *Retour à la vie* ('49), *Miquette et sa mère* ('50).

All'Athénée il regista, con spettacoli già entrati nel suo repertorio, ne presentò di nuovi: *L'Annonce faite à Marie* di Claudel, *Le Médecin malgré lui* di Molière, *La Belle au bois* di Supervielle, ma fu particolarmente significativo l'allestimento della *Folle de Chaillot* di Giraudoux. Era il 19 dicembre 1945: appena ritornato dall'America Jovet riapriva il suo teatro con una *féerie* d'impronta aristofanesca nell'incantesimo ironico e sentimentale di Parigi: e l'aveva scritta il « suo » autore.

S'iniziava così l'ultimo capitolo della vita di Jovet, improvvisamente troncata nel '51. Egli corse con i suoi attori in Francia e in Egitto, in Italia e in Germania per incantare le folle cosmopolite con spettacoli prestigiosi — insegnava intanto al Conservatorio — e gli parve che qualcosa mancasse ancora alla sua attività: delle grandi, personali interpretazioni dei classici. Ma il classico che egli più amava (il solo, forse) era Molière: ed ecco un *Don Juan* ('47) segnato da una pena nascosta, particolarmente acceso, tuttavia, nei colori di Bérard; ecco un *Tartuffe* ('50) dal complicato mondo interiore. Jovet era inquieto e la morte troncò una crisi spirituale che già stava per rivelarsi. Ma la sua opera, ormai, era compiuta: egli aveva fatto da mediatore fra l'intellettualità del suo tempo e i gusti del grande pubblico di Parigi, tanto che Pierre Brisson, nel '33, poteva annotare sul « Temps », a proposito del *Pétrus* di Achard: « Ormai sappiamo che il boulevard passa per gli Champs Élysées ». Brisson — con gli altri — guardava a certi effetti scenotecnici che invero, al tempo dell'apprendistato con Copeau, Jovet avrebbe rifiutati, fedele com'era allo spiritualismo ascetico del Maestro. Ma, divenuto autonomo, egli ampliò gradualmente la rigorosa visione dei suoi inizi: non era un tradimento, bensì un invito al pubblico, un invito — allettante — ad entrare in comunione coi poeti.

Il suo credo — le tensioni ideali e le vittorie — è in alcuni volumi fondamentali: *Réflexions du comédien* ('39), *Prestige et perspectives du Théâtre Français* ('45), *Écoute, mon ami* ('51), *Témoignages sur le théâtre* ('51).

■
Brillante, raffinato Jovet, quanto ruvido, nudo Charles Dullin. Se il nome del primo richiama immagini di vita elegante e di moltitudini plaudenti, il nome dell'altro ha sapore d'austerità, di consenso d'eletti. Figlio d'una famiglia numerosa (aveva diciassette fratelli) avvezza alle fatiche delle montagne savoiarde, Dullin s'incontrò col teatro a Lione, nella giovinezza, quando era un piccolo impiegato. A Parigi nel 1905, a vent'anni, affrontò le incognite della metropoli accarezzando il suo sogno e pronto ad ogni sacrificio. Gli inizi non apparvero sfavorevoli: dopo le declamazioni nel cabaret « Lapin agile », le recite di drammoni popolari nei « théâtres de quartier », giunse la scrittura di Antoine per l'Odéon (1907-08). Ma questo periodo che sembrava promettere affermazioni sempre maggiori — e segnato dall'amicizia di Picasso e Apollinaire — fu interrotto da una lunga malattia col conseguente ritorno nella nativa Savoia. Dullin non era uomo da cedere: di nuovo a Parigi, realizzò il suo sogno antinaturalistico: la fondazione del Théâtre de la Foire, per la fiera di Neuilly, con un programma d'ispirazione alle fonti popolari del teatro: parades, improvvisazioni, ecc. La sua passione per l'arte drammatica apparve quasi ossessiva; i suoi mezzi fisici non gli erano favorevoli, eppure egli vinse questi ostacoli — la deformazione del corpo, la voce cupa — con una tenacia indomabile. Scritturato al Théâtre des Arts (1909), vi rappresentò Wilde, Mortier, St-Georges de Bouhélier, ma specialmente i *Frères Karamazov* di Dostoevskij, ridotti da Copeau. Il suo fisico ed il successo nell'interpretazione di Smerdiakov, il malfattore capace di sfruttare anche la propria epilessia per scopi delittuosi, sembrarono allora relegarlo nell'interpretazione di personaggi sconvolti, inconsueti, amari; ma Dullin vi si

opponeva, tutto teso verso mondi spirituali più ampi quali doveva poi raggiungere nei personaggi di Volpone di Jonson, Arpagone di Molière, Mercadet di Balzac.

Era, quello, un periodo d'ambizioni per il Théâtre des Arts che sotto la guida J. Rouché anelava al rinnovamento; e qui Dullin esordì come regista nella *Marie-Madeleine* (1912) di Hebbel. Poi, nel '13, l'incontro, la scrittura e l'amicizia con Copeau. La sua permanenza al Vieux-Colombier cessò nel '19, al ritorno dall'America, ma quegli anni furono decisivi per la sua maturazione artistica: nelle recite di Molière (notevole l'interpretazione dell'*Avare*, 1913), di Heywood, di Ghéon, di Claudel egli superò le esperienze passate per trovare la più esatta direzione. Il contatto con Copeau fu quindi decisivo, anche se i due uomini non poterono armonizzare nel carattere e dovettero quindi separarsi. Ma Dullin era ormai in grado di fare da solo. Scritturato dall'attore-regista Gémier nel '19, con Baty nel '20, interpretò Molière, Lenormand, Crommelynck, Claudel e, per suggestione della consimile iniziativa di Copeau al Vieux-Colombier, creò nel '21 la « École nouvelle du comédien » nel quartiere St-Sulpice e poi in campagna, a Néronville. Spettacoli in villaggi e, più tardi, in teatrini di Parigi: autori rappresentati Arnoux, Regnard, Courteline, Cervantes, Lope de Rueda, Mérimée, Calderón e Molière (con una scenografia essenziale per *L'Avare*, la commedia che Dullin recitò nella sua vita mille volte).

Nel 1922-23 con una cooperativa Dullin prese in affitto il Théâtre Montmartre e lo chiamò *Atelier*: il teatro dei sessanta lavori allestiti in diciotto stagioni con migliaia di spettacoli. Fu l'epoca d'oro di Dullin, che portò alla scoperta di Salacrou e Pirandello, alla rivelazione di Barrault e della Jamois. Molte furono le rappresentazioni memorabili: *La vie est un songe* ('22) di Calderón, *La Volupté de l'honneur* ('22) di Pirandello, *Les Oiseaux* ('28) e *La paix* ('32) e *Plutus* ('38) di Aristofane, *Volpone* ('28) di Jonson, *Richard III* ('33) e *Jules César* ('37) di Shakespeare, *Le Faiseur* ('35) di Balzac, *La terre est ronde* ('38) di Salacrou e ancora *L'Avare*. Dullin appariva sempre attore e regista d'istinto. Dopo qualche vano tentativo, rinunciò a scrivere prima le regie: l'interpretazione del testo era quasi improvvisata durante lo spettacolo. Ne derivava talvolta qualche disordine — ed era stato questo uno dei motivi di contrasto con Copeau, così metodico — ma la rappresentazione appariva fresca, libera, perché, senza impacci d'elementi precostituiti, viva poteva spaziarvi la fantasia di Dullin. Il suo lavoro preparatorio riguardava solo l'attore, affinché acquisisse una specie di mestiere scenico atto a dispiegare il testo dopo averlo meditato. (Era il richiamo della commedia dell'arte). Ma Dullin attuò anche delle ricerche e delle innovazioni, come per la musica di scena che non voleva registrata ma eseguita davanti allo spettatore. L'*Atelier* perfezionò il suo stile vivo, sintetico, libero, tale da farsi riconoscere pur nella diversità delle rappresentazioni, dalla tragedia alla farsa. Periodo luminoso: ma agitato per il problema economico e per l'insoddisfazione che Dullin sempre provava. Eppure il suo nome si diffondeva all'estero; la Comédie Française l'invitava ad allestire spettacoli: e ad essa diede un eccitante *Mariage de Figaro* (1936) di Beaumarchais. La guerra colse Dullin ancor più inquieto; egli affidò l'*Atelier* al suo scenografo Barsacq e si trasferì in un teatro più vasto, quello lungamente sognato: il Théâtre de Paris. Ma l'ambiente, nella sua ampiezza, frustrava i modi consueti del regista: e non lo capiva il pubblico, così bruscamente distolto dalle sue abitudini, e neppure il condirettore L. Volterra. Eppure Dullin vi impose *Mamouret* (1941) di Sarmant. Passato poi al teatro Sarah-Bernhardt, vi ebbe accoglienze ora lusinghiere ed ora negative, ma vinse con *Les Mouches* di Sartre. Era il 3 giugno 1943. In Parigi occupata dai Tedeschi Dullin divulgava il messaggio del poeta: la proclamazione della libertà umana nel mito di Oreste che sceglie la propria libertà compiendo responsabilmente un atto di giustizia in contraddizione con l'ordine politico del tiranno e con l'ordine morale scaturito dall'obbedienza passiva ad un determinismo trascendente.

Nel dopoguerra si verificò una frattura tra il regista e la critica, che pur l'aveva esaltato. Era il segno d'una crisi, tanto più che Dullin non poteva contare sul grande pubblico, soli-

tamente restio alle sue concezioni, ma sulla collaborazione della intellettualità. Dullin aveva sempre rifiutato gli allettamenti scenografici (e qualcuno lo definiva squallido) sia per convinzione sia, spesso, per motivi finanziari. E proprio nel '46 egli esponeva la sua dottrina nei *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, illuminando le basi del suo teatro: l'essenzialità della parola e la tecnica ispirata alla commedia dell'arte, alla scena giapponese ed al cinema. E ancora una volta affermava il criterio costante della sua vita artistica: il teatro non deve indulgere allo spettatore, ma costringerlo a collaborare in una stretta comunione col palcoscenico.

Ancora qualche spettacolo apparve rilevante: la messinscena vivacissima di *Le Roi Lear* ('45) di Shakespeare, e quella, più austera, di *Cinna* ('46) di Corneille. Lasciato il Sarah-Bernhardt per motivi finanziari, il regista vagò in provincia ed ancora a Parigi da un teatro all'altro con Balzac (*Le Faiseur*), Salacrou (*L'Archipel Lenoir*) ma soprattutto con la commedia che ebbe più cara, *L'Avare*, e che nel '49 gli procurò veri trionfi a Marsiglia e ad Aix-en-Provence. Tornato a Parigi ancor fervido di propositi, vi morì nello stesso anno. Era rimasto fedele al suo programma. Jouvet aveva potuto compiacersi di qualche concessione, ma Dullin era sempre stato intransigente nel rifiutare i modi del boulevard, nell'imporre la sovranità assoluta della parola a cui tutti — attore e scenografo — sono sottoposti. I giovani avevano subito il suo fascino: « Tutto il carattere di Dullin è nel fatto che restava essenzialmente e costantemente un essere umano autentico e che sapeva creare intorno a sé un clima d'apostolato, di purezza, d'integrità artistica assoluta ». Sono parole di Barrault che s'illuminò a lui, come tanti altri, come M. Jamois, J. Vilar, J. Marais, M. Robinson, J. Holt, J. Marchat, M. Herrand, ecc., tutti giovani che frequentarono la sua scuola all'Atelier: l'iniziativa sopravvissuta alla morte del fondatore per merito di L. Arnaud.

■

Georges Pitoëff volle mostrare come fosse una vita trasfigurata dall'arte. Un fisico ed una voce sgraziati, una pronuncia difficoltosa: eppure incantava il pubblico come in un sortilegio. Era nato nel Caucaso, a Tiflis, nel 1884, dal direttore del locale teatro. Questa origine slava e l'incontro col mondo della scena già nell'infanzia determinarono la sua personalità. La naturalizzazione francese nel '29 fu solo un fatto burocratico: Georges Pitoëff (che in realtà era nato come Georgij Pitoev) ed anche la moglie e collaboratrice Ludmilla rivelarono sempre nel loro magnetismo l'origine orientale. Studente d'ingegneria a Mosca, il futuro regista aderì al Teatro d'Arte; studente di legge a Parigi, dopo la rivoluzione del 1905, recitò al Cercle des Artistes russes, dove i colloqui con la Kommissarževskaja lo indussero al ritorno in patria. Recitò con la celebre attrice, seguì Stanislavskij, ma non ne accolse il programma naturalistico, proteso com'era verso il richiamo della fantasia; indagò le leggi del ritmo e in questo gli fu aiuto indispensabile il musicista svizzero Émile Jaques-Dalcroze; si diede poi tutto alla tecnica teatrale e già i primi frutti apparvero nella compagnia che diresse a Pietroburgo — il Nostro Teatro — e con cui allestì e interpretò Shakespeare, Molière, Musset, Ibsen, Tolstoj, Shaw. Di nuovo a Parigi dal '14, fu attratto in modo singolare dai primi tentativi di Copeau, ma non si unì al Maestro: con Ludmilla, sposata nel '15, rappresentò Čechov e Gogol a Ginevra e poi pose le basi d'una compagnia personale di professionisti e dilettanti. Furono anni di duro tirocinio, di sofferenza per l'arte: l'organizzazione era difettosa, il ritmo degli spettacoli troppo intenso (al fine d'interessare il pubblico piuttosto esiguo) e assai precaria la situazione economica. Pitoëff allestiva una rappresentazione dietro l'altra: Puškin, Čechov, Blok, Andreev, Gor'kij, Maeterlinck, Claudel, Ibsen, Synge, fino a Shakespeare, Goldoni, Tagore. Già da allora manifestò quella che doveva essere la sua caratteristica costante: l'eclettismo nella scelta dei ruoli, per cui nessun ostacolo, nessun limite lo tratteneva. Fondamentale — e destinata ad influenzare il futuro del regista — apparve in quel tempo la rappresentazione del repertorio di Lenormand: *Le Temp est un*

songe, Les Ratés, Le Mangeur de rêves. Infatti con tale repertorio Pitoëff si spinse fino a Parigi, al Théâtre des Arts (1919-20) dove suscitò grandi favori e nuovi inviti. Dopo una nuova tournée nel '21 alle Arts, al Moncey ed al Vieux-Colombier, l'anno seguente Pitoëff lasciò per sempre Ginevra. Parigi lo ebbe e lo considerò suo, anche se la permanenza alla Comédie des Champs-Élysées non fu sempre lieta e tranquilla. Qui il regista diede Strindberg, Gor'kij, Cečhov, Shakespeare, ma soprattutto impose definitivamente Pirandello al pubblico parigino attraverso i *Six personnages en quête d'auteur* (10 aprile 1923). Qualche mese più tardi fu la volta di *Liliom* di Molnàr: la storia del ragazzaccio che non sa esprimere un certo fondo di bontà se non con le percosse ed i furti, diede vita ad uno spettacolo straordinario; il suo mondo realistico, fantastico, poetico parve riassumere le varie esperienze del regista ed esprimere i suoi veri ideali.

Pitoëff passò poi ad altri teatri — Arts, Vieux-Colombier, Avenue — per approdare finalmente, nel '34, ai Mathurins. Furono anni fecondi, di consensi e spesso di polemiche, perché qualche innovazione o spettacolo apparve troppo peregrino. Il regista indagava profondamente nel testo e lo riproduceva senza alterazioni od omissioni. Ma i modi dell'interpretazione scenica non conoscevano vincoli; Pitoëff non ammetteva, qui, né la tradizione né i suggerimenti degli autori o dei critici né gli indirizzi estetici, di qualunque natura fossero, ma era prontissimo ad una pignoleria veristica o ad un'audacia surrealistica se la sua intelligenza — inesauribile — così gli ispirava. Il suo stile — se di vero stile può parlarsi — fu la ricerca del sintetico e dell'essenziale, l'uso di scarni elementi esteriori ma fortemente allusivi per rendere ambienti ed atmosfere: qualche tenda, qualche fondo neutro. Nemico dello sfarzo come della retorica, impose una recitazione sobria, discreta: la parola doveva vibrare in un clima di spiritualità elevata.

Pitoëff aveva senz'altro il pregio della freschezza e l'ostinata volontà di riuscire. Sempre eclettico il suo repertorio: O'Neill come Gide o Crommelinck o Priestley o Romain, ma al vertice la *Sainte-Jeanne* ('25) di Shaw, dove il regista espresse il suo capolavoro e dove trionfò anche Ludmilla, una pulzella stranamente magnetica che trovava nell'intimo del suo essere il segreto dell'incarnazione scenica. Fra i motivi del successo di Pitoëff fu la luminosa sicurezza con cui sua moglie interpretava i personaggi più diversi: una pura quattordicenne, Edvige, in *Canard sauvage* ('18) di Ibsen; subito dopo una vecchia devota e povera nel *Miracle de Saint Antoine* di Maeterlinck; una angelica *Dame aux camélias* ('21); una piccola provinciale sedotta in *Mademoiselle Bourrat* ('22) di Anet; una Cleopatra sensuale ('29); una « femme-mouette » nella *Folle du Ciel* ('35) di Lenormand; una tenerissima Giulietta ('37). I successi di Ludmilla attrice erano quasi sempre gli stessi di Pitoëff regista: dalla loro intesa nascevano le opere perfette.

Teso verso le forze nuove del teatro, Pitoëff diede credito ad Anouilh (*Le Voyageur sans bagages*, '37, e *Le Sauvage*, '38). Spaziava quindi dal classico al moderno, scopriva i giovani e celebrava Shakespeare, il cui *Hamlet* fu come un punto d'obbligo, periodicamente ripetuto nel decennio dal '20 al '30, con un amore sempre nuovo che portava a rinnovare e perfezionare ogni volta l'allestimento scenico. E proprio in onore a Shakespeare, nel '37 Pitoëff, cinquantatreenne, interpretò l'amore appassionato del giovane Romeo. Mancavano solo due anni alla morte: ed egli li visse rappresentando un'altra decina di spettacoli ancora solitario, come prima, con risorse economiche ancora mediocri, sempre trasfigurando, ravvivando col suo fascino — coi suoi abilissimi accorgimenti — le pareti quasi nude del palcoscenico, sempre stimolando l'immaginazione degli spettatori verso approdi e fantastici e reali; e affrontò l'ultima fatica, quella che da lungo tempo vagheggiava: *Un Ennemi du peuple* di Ibsen. Nella parte del dottor Stockmann esaurì le sue ultime forze, già così precarie, e scomparve per sempre. Aveva allestito ed interpretato duecento opere di oltre cento autori, metà dei quali francesi. Non lasciava formule, teorie, riforme, ma solo il ricordo di un'arte vissuta con senso religioso.

Fra i « Quatre » Gaston Baty era l'unico a non dedicarsi anche alla recitazione. Il suo classicismo modernista l'avvicinava a Jouvet, ma da tutti i colleghi egli si distaccava per le ambizioni di riforma. Nato a Pélussin nel 1885, dal collegio domenicano d'Oullins trasse l'abitudine ad una rigida logica deduttiva; dall'incontro col Künstlertheater di Monaco — dove studiava all'università — derivò la passione per il teatro. Il progressismo scenografico di Friz Erler — inteso a restituire all'attore il primato sull'apparato scenico — lo portò all'avversione per le retoriche sovrastrutture della scena francese: e si sentì attirato dalla regia, ma l'affrontò solo dopo un decennio di preparazione intensa, in cui poté chiarire le sue idee sull'arte drammatica e progettare alcune regie in una fase meramente teorica. I suoi saggi, i suoi tentativi di creazione in questo primo periodo mostrano una diligenza rigorosa. Gémier lo inserì nel vivo della pratica; Baty lo assistette in alcuni spettacoli popolari e poi diresse lavori sempre più impegnativi: dalla *Grande pastorale* di Hellem-d'Estoc alle *Esclaves* di Saint-Georges de Bouhélier e — per la Comédie-Montaigne nel '20-21 — l'allucinato *Simoun* di Lenormand, *L'Avare* di Molière (con Dullin protagonista), *L'Annonce fait à Marie* di Claudel. « La Comédie-Montaigne ci fece da trampolino » dichiarò il regista, che infatti in quel teatro — fra consensi sempre crescenti — trovò la sua definitiva consacrazione. Egli spaziava, nel repertorio, dal « mistero » alla farsa e lo seguiva un pubblico preparato, selezionato, non una moltitudine. Baty vagheggiava affermazioni più vaste e fu allora l'epoca delle iniziative personali: anzitutto la fondazione del teatro « irregolare » la Chimère, in cui ottenne un'accoglienza trionfale, fra gli altri, *Intimité* ('22) di Pellerin. Con un programma ancor più impegnativo sorse la Baraque de la Chimère, un teatro di trecentocinquanta posti a St-Germain des Près, nel '23. Esperienza artisticamente feconda per qualche spettacolo fortunato, ma economicamente negativa. Baty ritornò da Gémier: *La Souriante Madame Beudet* di Amiel-Obey, *Emperor Jones* di O'Neill ed altre rappresentazioni che allestì all'Odéon non lo soddisfecero: cercava sbocchi nuovi, motivi e personaggi in cui incarnare i suoi vagheggiamenti. Dal '24 al '28 animò lo Studio des Champs Élysées (una sala di duecentodieci posti) con spettacoli fondamentali nella storia sua personale o del teatro francese: *A l'ombre du mal* di Lenormand, *La Cavalière Elsa* di Demasy, *Têtes de rechange* di Pellerin, *Le Dibbouk* di An-Ski, *Maya* di Gantillon replicata centinaia di volte coi suoi piccoli quadri ambientati in un postribolo del porto marsigliese: un'opera in cui la regia rilevava l'unità lirica e l'impronta pirandelliana sullo sfondo veristico. E intanto Baty volle avvicinare i pubblici stranieri con giri in Olanda, Svizzera, Italia, Germania.

Il suo programma fu ben manifesto: considerare il teatro come un'arte totale, sintesi di tutte le arti, superando il vieto realismo. « Quando presume d'imitare la natura, l'arte coglie solo il relativo, quello che passa e fugge. Impone alla nostra attenzione particolari inutili, indicazioni aneddotiche, forme superficiali. Per esprimere la vita, per commuoverci intimamente, è indispensabile che l'arte superi le apparenze, che sotto la materia raggiunga lo spirito. E vi riesce soltanto se procede attraverso suggestioni, eccitando le nostre facoltà immaginative coi mezzi del suo linguaggio convenzionale, affinché collaborino, invece di paralizzarle con precisazioni illusorie » (Da *Vie de l'art théâtral* [1932] in collaborazione con Chavance). Ed ecco il teatro ideale: « L'arte teatrale non assurge a tutta la sua grandezza, non diviene se stessa, se non quando si uniscono le due correnti [la "teatrale" e la "letteraria"]. Allora ogni cosa trova il proprio equilibrio: il testo non monopolizza più tutto il posto e gli elementi spettacolari non impediscono al testo di conservare il suo intero valore. I collaboratori — scrittore, interprete, scenografo — lavorano su un piano d'uguaglianza, in riferimento al contributo rispettivo necessario per l'opera comune. Nessuno si arroga il primo posto; ognuno l'assume a volta a volta, quando l'espressione cercata richiede lo strumento di cui dispone ».

Baty polemizzò spesso rudemente contro il teatro del boulevard e i soprusi del regista.

Il suo dogma d'un teatro che sia fusione di « théâtre littéraire » e di « théâtre de jeu » fu spesso incompreso ed egli venne talvolta definito un semplice scenografo ed accusato di considerare il testo solo un'occasione. Eppure Baty andava in scena soltanto dopo aver studiato per mesi interi i testi, per capirne e rivelarne il significato. Ma non si considerava un semplice esecutore del poeta; giudicava la propria una creazione: creazione di quello che l'autore non aveva potuto esprimere — ma solo indicare, alludere — con la sola parola. Perciò negli autori egli cercava quanto vi fosse d'incompiuto, di proposto: ed amava così gli scarni testi del Medio Evo che potevano vivere solo incarnandosi sulla scena e non, ad esempio, gli altri del Rinascimento, dove la parola richiede solo se stessa e non aiuti delle altre arti sorelle.

Nel '30 Baty coronò un sogno: il possesso del Théâtre Montparnasse (poi dedicato al suo nome). Vi giunse dopo le stagioni all'Avenue e al Pigalle; ne mantenne il carattere tradizionale, ma rifecce gli apparati scenici e nel '30-31 inaugurò il primo di diciassette anni particolarmente attivi, in cui rappresentò ventotto novità. La serata di gala spettò all'*Opéra de quat'sous* di Brecht, seguita dal *Médecin malgré lui* di Molière (di cui aveva già allestito *Le Malade imaginaire*), *Comme tu me veux* di Pirandello e lavori di Musset, Lenormand, Goethe (*Faust*), Racine (*Phèdre*, *Bérénice*), Labiche, Shakespeare (*Macbeth*), Marivaux, ecc. Baty stesso si cimentò nella creazione: *Crime et châtement* ('33) da Dostoevskij ottenne oltre quattrocentocinquanta repliche in Francia ed all'estero; inferiori invece *Madame Bovary* da Flaubert e *Dulcinée* da Cervantes. Alla Comédie Française, dove fu chiamato con Copeau, Jouvet e Dullin dal '36, furono notevoli: *Le Chandelier* ('36) di Musset, *Un Chapeau de paille d'Italie* ('38) di Labiche.

Il Montparnasse-Gaston Baty fu tra i teatri più frequentati di Parigi. La tecnica spettacolare del regista avvinceva per le scene, i costumi, le luci. Spesso, addirittura, sembrava che gli elementi visivi dominassero a scapito dell'invocato equilibrio fra « théâtre littéraire » e « théâtre de jeu »: la forma pareva soffocare l'idea. Le critiche non mancarono e se ne aggiunsero altre, dettate dalla contingenza storica. Baty aveva sempre visto nel teatro, prima di tutto, un « trampolino per i sogni » e perciò, specie nel clima della guerra, fu accusato di non capire il suo tempo, di non commuoversi davanti al dolore degli uomini. Sfiduciato e indebolito nelle forze anche fisiche, nel '49 egli si dedicò tutto ad un'attività prima svolta solo saltuariamente: i burattini popolari di Lione — i guignols — che bene esprimevano la sua avversione al realismo. « Alla frontiera dove s'arresta il potere d'espressione dei corpi umani, incomincia il regno del burattino ». Anche lui come Gordon Craig. Ormai infermo accolse tuttavia l'ultimo invito del teatro: la direzione nominale della Comédie de Provence, nel '51. Musset, Racine, Molière. Vide una sola stagione; l'anno seguente lo colse la morte nel suo paese natale.

■
Con Baty si spegneva l'ultimo uomo del « Cartel », ma l'alleanza s'era praticamente disciolta già con gli avvenimenti del '40. I « Quatre » avevano mantenuto fede al programma stabilito nel luglio del '27, quando avevano voluto associarsi « in tutti gli affari dove gli interessi professionali o morali d'uno di loro fossero in gioco ». Dominarono il loro tempo: e Parigi e tante altre città ne ricevettero linfa e calore. Furono interpreti, spesso affascinanti, non maestri autentici perché non crearono la storia e non s'estesero al futuro aprendo itinerari nuovi. Ma, curiosi di tutto, aperti alla più ampia comprensione, rivelarono poeti ed attori. Scomparvero ad una svolta del tempo quando la loro età — quasi mitica — crollò nelle rovine della guerra. E, tutti, sembrarono far proprie le parole di Baty: « Compito della nostra generazione non è di accendere sul colle roghi gloriosi, ma di trasmettere, attraverso i secoli oscuri, l'umile fiaccola che conserverà la fiamma sino al giorno in cui un'umanità migliore avrà meritato di vederla brillare. L'anima del teatro è immortale ».

Fernando Ghilardi

Jacques Copeau

E IL VIEUX COLOMBIER

In una strada obliqua vicino a Saint-Germain-des-Près c'è un piccolo teatro. La facciata è povera, il forestiero passa oltre senza fermarsi. L'insegna rappresenta due colombe (1) inscritti in un duplice cerchio. Il botteghino sembra una garitta militare, nel *foyer* bianco e diritto come una corsia d'ospedale sono appesi quadri di pittori in disarmonia con la fama. La sala è rossa di velluti, si restringe un poco sul davanti e dà l'impressione di una botte colma di vino. Il palcoscenico è piccolo, talvolta le tavole consunte per l'uso scricchiolano sotto i piedi. L'ambiente è povero, ma i segni di un'antica nobiltà resistono sulle locandine all'ingresso. Si recitano Pirandello, Garcia Lorca, Claudel.

Questo teatro è il *Vieux Colombier*, uno dei sessanta di Parigi. La sera del 22 ottobre ha acceso tutte le sue luci ed ha festeggiato i cinquant'anni. Direte: « Pochi, cinquant'anni ». Vero, non sono molti. Ma i cinquant'anni del *Vieux Colombier* sono legati ad un nome prestigioso, quello di Jacques Copeau. E nella storia del teatro francese contano come secoli.

Così la sera del 22 ottobre è accaduto un piccolo miracolo. Il palcoscenico si è popolato di ombre illustri: Copeau, Dullin, Jouvet. E il pubblico (fra cui erano Valentine Tessier, Blanche Albane, Roger Karl e i primi attori di Copeau ancora viventi, l'accademico Marcel Achard che al *Vieux Colombier* fece il suggeritore, discepoli fedeli come Jean Louis Barrault e Georges Wilson) si è trovato indietro nel tempo di mezzo secolo, in quella sera del 1913 in cui gli abitanti del Quartiere Latino, richiamati da un manifesto blu-arancio rivolto a *la jeunesse et au public lettré*, erano venuti all'inaugurazione del *Vieux Colombier*.

Direttore della nuova sala era un critico drammatico noto per la ferocia con cui stroncava Bernstein e Bataille, nemico dichiarato *du grossier e du vulgaire*, profeta di un teatro in cui la tirannia del « grande attore » cedesse all'umiltà del lavoro « collettivo ». Jacques Copeau si chiamava, appunto, questo uomo. Nato nel 1879, figlio di industriale, aveva abbracciato giovanissimo la letteratura e aveva sostituito Léon Blum (i cui meriti di critico drammatico sono stati ingiustamente dimenticati) come redattore teatrale della *Grande Revue*. Due anni dopo, nel 1909, Copeau fondava con Gide, Schlumberger, Ruyters e Ghéon la *Nouvelle Revue française*, di cui è nota l'influenza esercitata sulle lettere francesi. Nel '13, dopo avere fatto rappresentare al *Théâtre des Arts* un adattamento scenico dei « Fratelli Karamazov », Copeau si decideva al gran

(1) L'insegna è ispirata al nome; le due colombe che si baciano furono riprodotte dal disegno del pavimento di San Miniato, inviato a Copeau da un amico italiano o residente in Italia. Il famoso pavimento ripete simmetricamente i cerchi e le colombe.

passo e da teorico diventava artigiano di quel « rinnovamento dell'arte drammatica » che aveva predicato per anni. Affitta il vecchio teatro *Athénée Saint-Germain*, lo spoglia dei suoi stucchi dorati e lo trasforma nell'austero *Vieux Colombier*. Va in cerca di « talenti misconosciuti »: Blanche Albane, Gina Barbieri, Suzanne Bing, Jane Lory, Valentine Tessier, Charles Dullin, Roger Karl, Louis Jouvet, Armand Tallier. Poi mette in cartellone per la stagione inaugurale diciassette (ripetiamo: diciassette) commedie, che gli attori vanno ad imparare *aux champs*, lontano dal trambusto della capitale. *Performance* da atleti, e difatti Copeau prescrive ai suoi attori un'ora di ginnastica al giorno. Intanto lancia una campagna di sottoscrizioni e di abbonamenti a prezzi modici. Un uomo accorto, Gaston Gallimard, amministra quei « fondi del popolo », i soli capitali del *Vieux Colombier*.

La sera del 22 ottobre 1913, quando la *troupe* recita su una scena quasi nuda *Une femme tuée par la douceur*, di Thomas Heywood, e *l'Amour médecin* di Molière, tutti gli amici sono ai posti di battaglia. Il futuro Nobel, Roger Martin du Gard, tiene il guardaroba, sua moglie Hélène abbiglia gli attori, il romanziere Georges Duhamel è nella buca del suggeritore. Il pubblico applaude, ma non troppo. Pochi, per il momento, si rendono conto che è nato un nuovo stile teatrale. La critica soppesa il Molière di Copeau e scambia per sciatteria la tranquilla sincerità della recitazione e la vo-

luta povertà della messinscena. Il secondo spettacolo — *Fils Louverné*, di Schlumberger — non ha migliore accoglienza, ma *La Barberine* di De Musset trova dei sostenitori. I critici ammettono che le effusioni demussettiane guadagnano ad essere pronunciate su una scena in cui ci sono soltanto una sedia, un tavolo e un cuscino.

Una ad una Copeau fa esplodere le sue « bombe » in mezzo ad un pubblico ancora disorientato, ma già intrigato dall'aria nuova che si respira al *Vieux Colombier*. Applaudisce *L'Avare* di Molière nell'interpretazione di Dullin, s'interessa all'*Echange* di Claudel, accorre a vedere *Pain de ménage* di Renard e *La Peur des coups* di Courteline. Altri spettacoli — *La Navette* di Becque, *Le Testament du père Leleu* di Martin du Gard, *L'Eau-de-vie* di Ghéon — sono accolti più freddamente, e Copeau se ne rattrista. Come tutti i precursori, è impaziente, esige che gli altri capiscano subito. Se le cose non vanno per il suo verso diventa sprezzante con i critici, duro con il pubblico, severo con gli artisti. Disprezza la gente di teatro per amare meglio il teatro. I suoi attori capiscono il suo dramma, che è il dramma di chi aspira alla perfezione: e lo amano nonostante i suoi umori.

Dopo alti e bassi la prima stagione si conclude con due successi che ripagano Copeau delle fatiche sostenute. La ripresa dei *Fratelli Karamazov* e, più ancora, *La Notte dei Re* di Shakespeare gli attirano i consensi del pubblico più in-

telligente e sensibile della capitale.

Chiuso durante la prima guerra mondiale, il *Vieux Colombier* riapre i battenti nel '20 (e intanto Copeau, riformato, aveva tenuto una scuola di arte drammatica). Per quattro Stagioni ancora *le chirurgien du théâtre* — come lo chiamano i critici — continua la sua battaglia per un teatro di verità, senza « mattatori » e aperto al popolo. Prende congedo nel '24, facendo recitare nel « teatrino delle due colombe » una sua commedia, *La Maison Natale*. Scoraggiato dalle difficoltà finanziarie ed amareggiato — come dirà nelle sue Memorie — « dalla diffidenza degli amici e dalla confusione del pubblico », contrariato perché, a dispetto di tutte le precauzioni, « lo spirito della rive droite s'era infiltrato nel suo rifugio della rive gauche », si ritira in Borgogna, e là si dedica a formare nuovi artisti in un castello trasformato in falansterio teatrale.

Più tardi si riconcilerà con Parigi, ed essendosi accennata la sua vocazione religiosa si dedicherà al teatro sacro. Nel '33, al Maggio Fiorentino, dirigerà « Il mistero di Santa Uliva », dramma del Medioevo toscano; e sarà la scoperta di una nuova dimensione teatrale: « *Florence et Santa Croce m'ont donné le goût de l'espace. Maintenant je me vois mal travailler entre trois murs* ». Quest'avidità di spazio lo porterà a leggere sull'Acropoli, nel '37, i grandi testi antichi. Poi, fino alla guerra, sarà un'attività intensa, in un ritrovato equi-

librio. Copeau non sarà più — informa il suo biografo Jean Villard — l'uomo tormentato e tormentatore dei tempi eroici del *Vieux Colombier*. Le amicizie si riannoderanno, le discordie saranno dimenticate. Nel '40, per dieci mesi, sarà amministratore della *Comédie*, poi si dimetterà per non piegarsi alle autorità tedesche. Morirà nel '49, a settant'anni.

La serata al *Vieux Colombier* è stata, più che una commemorazione malinconica, una occasione per rivendicare la importanza della lezione di Copeau nel teatro francese. Cinquant'anni dopo, l'avventura del *Vieux Colombier* si è prolungata attraverso il Teatro Popolare di Jean Vilar, i centri drammatici di provincia, le nuove comunità teatrali. Il rifiuto del « mattatore », la concezione del teatro « globale » e « comunitario », la rivolta contro il conformismo e la *routine*, la saldatura fra palcoscenico e vita: tutti i principi che Jacques Copeau aveva difeso nel suo *Essai de rénovation dramatique* pubblicato giusto cinquant'anni fa sulla *Nouvelle Revue Française* sono diventati, oggi, il fondamento stesso dell'estetica teatrale. Questo hanno voluto dire gli uomini di teatro raccolti al *Vieux Colombier* la sera del 22 ottobre. I giovani della *Communauté Théâtrale*, questi « monaci del teatro » che lavorano nell'anonimato, hanno poi recitato brani dei primi testi portati da Copeau sul palcoscenico del *Vieux Colombier*. Così l'impressione che Lui fosse ancora vivo fra i vivi è stata completa.

Ugo Ronfani

PARIGI

- Il « signor Bardot » — Sami Frey — non è nato per recitare.
- Anche in Francia ora hanno una « divina »: è Madeleine Renaud.
- Critica severa: teatro gratis per poter giudicare.
- Due « monstre sacré » — Jean Mercure e Raymond Rouleau — entrambi registi, hanno sbagliato il proprio nuovo spettacolo.

Di Jean Cocteau appena scomparso, abbiamo detto nel fascicolo scorso, pressati dal tempo e dalla severità professionale che non ammette indugi se il giornale o la rivista stanno per andare in stampa. Ma nel riprendere il discorso sulla nuova Stagione Teatrale parigina, senza più la sua presenza — e sembra incredibile — vogliamo dire come la sua memoria resta affidata alla fedeltà degli amici. Cocteau drammaturgo ha bisogno di un uomo di teatro che senta, verso la sua opera, la stessa devozione che un Barrault, ad esempio, continua a sentire per l'opera di Claudel. Questa devozione Barrault l'ha confermata riprendendo all'*Odéon*, vent'anni dopo, *Le Soulier de Satin*, in una edizione totalmente nuova rispetto all'originaria, presentata nel '43. Il risultato è stato uno spettacolo fra i più degni di questo inizio di Stagione.

Gli estimatori di Claudel sanno che *Le Soulier de Satin*, concepito e scritto fra il '19 e il '24, racchiude in sintesi tutti gli aspetti del suo genio teatrale. È una fantasia barocca divisa in quattro « giornate », che ha per sfondo la Spagna del XVI secolo e tutti i mari e tutti i continenti. Celebra l'amore fra una gentildonna ed un cavaliere, Dona Prouheze e don Rodrigo. Amore colpevole ed impossibile sulla terra, perché Dona Prouheze è stata sacrificata ad un marito arido e crudele, ma che si realizzerà in tutto splendore nell'altro mondo, dove le anime possono finalmente incontrarsi nella

gioia. Una storia di tentazioni pagane illuminata dalla fede. Rodrigo va per il mondo con il suo amore e l'azione si sposta dalla Spagna all'Italia, all'Africa all'Asia (« la scena di questo dramma è l'universo », dice all'inizio Barrault, in veste di *Annoncier*), in un turbinio di situazioni cui partecipano eserciti e angeli, il Bene e il Male, il peccato e la virtù. Tutto è grande, bello e nobile come in Amleto, come nel Cid. L'avventuroso si mescola al comico, il pittoresco subentra al patetico, il solenne succede al meraviglioso. Un critico parigino che non ha paura delle formule ha parlato di un *western* della Fede: e la definizione è calzante. Nel '43, quando aveva diretto ed interpretato alla *Comédie La scarpetta di raso* (Parigi era sotto l'occupazione, vigeva il coprifuoco e alla Casa di Molière le *soirées* cominciavano alle 5,30 del pomeriggio), J. L. Barrault aveva conservato nella messin-scena la struttura barocca del testo. In successive edizioni ha sfrondato gradualmente gli elementi scenici, perché risaltassero soltanto i valori del testo. Questa volta, per esprimere simbolicamente l'unità del dramma nel variare delle situazioni, ha avuto l'idea di collocare al centro della scena, come elemento fisso, un grande altare barocco, come se ne vedono nelle chiese spagnole dedicate alle Madonne Nere. Diventi panca, dimora o barca quest'altare è una Presenza. Là Dona Prouheze, infiammata d'amore per Rodrigo, fa offerta della sua scarpetta di raso, « per-

ché se mai correrò verso il male lo faccio zoppicando ».

Le scene di Lucien Coulaud aderiscono a questo sforzo di semplificazione. Sostenuto dalla musica di Honegger, il verso claudeliano si leva alto e puro. E il palcoscenico s'allarga fino a comprendere terre, mari e stelle, come il poeta aveva voluto.

Gli interpreti sono all'altezza di questa regia magistrale, ad eccezione purtroppo dell'attore che impersona Rodrigo. Quest'attore è Sami Frey: un nome non nuovo agli assidui del cinema *nouvelle vague* ed ai lettori delle cronache parigine perché è stato il cavalier servente di Brigitte Bardot nella vita privata, dopo esserle stato al fianco nel film « La verità ». A venticinque anni, divorato da oneste ambizioni, Sami Frey è deciso ad essere qualcosa di più di « *monsieur Bardot* », ed è questa la ragione per cui si è buttato nell'avventura teatrale. Quello di Rodrigo è il suo secondo ruolo; prima era stato Georges Garga in « Nella giungla delle città » di Brecht, con la regia di Boursellier. Per il momento c'è *décalage* fra ambizioni e realtà. Alla virilità del gesto non corrisponde la prestanza fisica, e l'accento — dicono i critici francesi — tradisce troppe barbarie del Midi. Altrimenti detto, Sami Frey non ha *le physique du rôle*. La sua prestazione deficitaria fa risaltare anche meglio la bravura di Geneviève Page, che è una Dona Prouheze superba. Sono da accomunare negli elogi Anne Doat, Christiane Carpentier, Michel Bertay, Pierre Gallon, Pierre Bertin, Jean Des-sailly, Jean Louis Barrault nel ruolo dell'*Annoncier* e Madeleine Renaud, che qui distilla soltanto le brevi stanze della Luna ma che è l'eroina di un altro spettacolo all'*Odéon*: *Oh! les beaux jours*, di Beckett. Opera, questa, di cui non parleremo, perché è già stata veduta al Fe-

stival di Prosa della Biennale di Venezia, nella stessa interpretazione della Renaud e con la stessa regia di Roger Blin, recensita in *Dramma* di ottobre, eccellentemente da Gino Damerini. La critica parigina è divisa nella valutazione della nera allegoria beckettiana sulla vecchiaia della coppia, ma l'interpretazione della « divina Madeleine » (l'aggettivo è di Jean Dutourd, critico di *France Soir*) solleva soltanto elogi.

Avremo tempo e modo di parlare in seguito di altre illustri riprese (come la « Maria Stuarda » della *Comédie*, con Renée Faure nella parte dell'eroina di Schiller e Annie Ducaux in quella di Elisabetta); per il momento diciamo — perché ha dato il tono a questo scorcio di Stagione — della polemica scoppiata fra tre direttori di teatro da una parte e alcuni critici dall'altra, a proposito della valutazione di *La danse du sergent Musgrave* di John Arden (all'Athénée), *La Reine verte* di Maurice Bejart (all'Hebertot) e *Monsieur Vautrin* di André Charpak, dalla *Comédie humaine* di Balzac (al Récamier). Dunque la maggioranza dei critici (fra cui Jean Jacques Gauthier del *Figaro* e Jean Dutourd di *France Soir*, che da soli controllano un milione e mezzo di lettori-spettatori) ha stroncato, per varie ragioni, le tre opere. I direttori dei teatri hanno reagito facendo appello al pubblico: per alcune sere le rappresentazioni sono state gratuite, quindi i prezzi sono stati allineati sulle tariffe, modeste, del T.N.P. L'esperimento è riuscito, soprattutto all'Athénée, dove *La danza del sergente Musgrave* ha trovato finalmente un suo pubblico.

La « piccola guerra » fra critici e direttori di teatri ha posto molti problemi. La critica teatrale esercita indubbiamente, a Parigi, una

sorta di dittatura (1). Uno spettacolo stroncato dai Gauthier o dai Dutourd, dai Favalelli o dai Poirot-Delpech cade dopo due o tre settimane, con grave pregiudizio finanziario per gli organizzatori. Inutile pretendere che il pubblico scopra da solo i testi validi: quello *engagé* è inghiottito dall'enorme platea di *Palais Chaillot*, sede del T.N.P.; quello che è ancora disposto a sacrificare una serata davanti al *video* o un *week-end* a Deauville per andare a teatro non si muove senza consultare il critico-oracolo del suo giornale di fiducia. Sicché succede che i venti-trenta spettacoli nuovi, intelligenti, anticonformisti montati tutti gli anni sui palcoscenici parigini, spesso con grandi rischi finanziari, debbono passare senza scampo sotto le forche caudine di critici talvolta distratti dalla *routine*, o schiavi di interessi particolari, o impreparati a capirli, e tutto questo senza che sia possi-

(1) N. d. R. - Male per la dittatura, s'intende, comunque essa si esprima, anche solo artisticamente, ma importante il fatto che Parigi abbia una mezza dozzina di critici teatrali di così alto livello, come si dice ora, che se stroncano una commedia, questa deve essere tolta per diserzione del pubblico dopo una settimana o due, in una Capitale abituata a repliche di mesi anche per un insuccesso, e per anni se tutto va bene. Vien fatto di pensare alla nostra situazione di completa apatia ed indifferenza del pubblico, tale da svuotare anche la critica, che in genere parla a se stessa. Si deve però aggiungere che gli interessi e le improvvisazioni, da noi, non fanno più rispettare il critico, fatta eccezione di qualcuno, si capisce, come può essere un Bernardelli a Torino, città dove il suo giudizio vale esattamente come quello dei sei di Parigi. Ma in genere la critica drammatica italiana discorre per proprio conto, facendo rimpiangere Simoni e d'Amico, per citare soltanto due dei molti critici che al principio del secolo ed almeno fino alla seconda guerra, davano autorevolmente una direttiva ed un insegnamento al pubblico. Questo discorso è importante: lo riprenderemo con migliore precisazione e maggior dettaglio.

bile il ricorso diretto al verdetto del pubblico. E' una vecchia storia: cinquant'anni fa gli sforzi di un Copeau venivano già sabotati da una critica miope e *cabotinière*; oggi gli sforzi di rinnovamento di autori come Dubillard, di registi come Boursellier, di direttrici di teatro come Françoise Spira vengono frustrati con il silenzio o l'irrisione da parte di critici magari teneri verso il genere *boulevard*. Bisogna dir bene dell'ultima commedia di Camolletti o dell'ultima *pochade* di Meyer perché piacciono al pubblico che compera il giornale; bisogna digerire Ionesco o Beckett sennò gli intellettuali del Quartiere Latino s'infuriano. Ma si può, vivaddio, parlar male di quei quattro esaltati non ancora illustri che pretendono di fare del nuovo a tutti i costi. Testa nell'acqua: e che affoghino.

Mai come oggi — mentre il teatro come *loisir* viene gradualmente soppiantato dal cinema e dalla televisione, e solo può resistere il teatro delle idee, di poesia, di religione, di protesta — i critici parigini dovrebbero osare l'inquietudine e la ricerca. Se continuassero a stroncare spettacoli come quelli di Arden, Bejart, Charpak condannerebbero all'asfissia il teatro francese. Non perché si tratti di capolavori, ma perché sono opere di rottura o di ricerca, tutto sommato più meritevoli delle commedie « digestive ». Così, a proposito di *Monsieur Vautrin* è giusto osservare che l'adattamento del Charpak — molto, troppo libero — tradisce le intenzioni di Balzac, ma è altrettanto giusto ammettere che l'insieme offre un esempio interessante di teatro popolare (inoltre c'è la vigorosa interpretazione di Robert Murzeau). Quanto a *La Reine verte*, si dica pure che quest'allegoria sull'Uomo e sulla Morte è oscura, barocca, cerebrale, e che il Bejart pesca a piene mani nell'arsenale

(continua a pag. 83)

théâtre  du vieux

colombier appel

à la jeunesse, pour réagir contre
toutes les lâchetés du théâtre mercantile et pour
défendre les plus libres, les plus sincères manifes-
tations d'un art dramatique nouveau;

au public lettré, pour entretenir
le culte des chefs-d'œuvre classiques, français et
étrangers, qui formeront la base de son répertoire;

à tous, pour soutenir une entreprise qui
s'imposera par le bon marche de ses spectacles,
par leur variété, la qualité de leur interprétation et
de leur mise en scène.

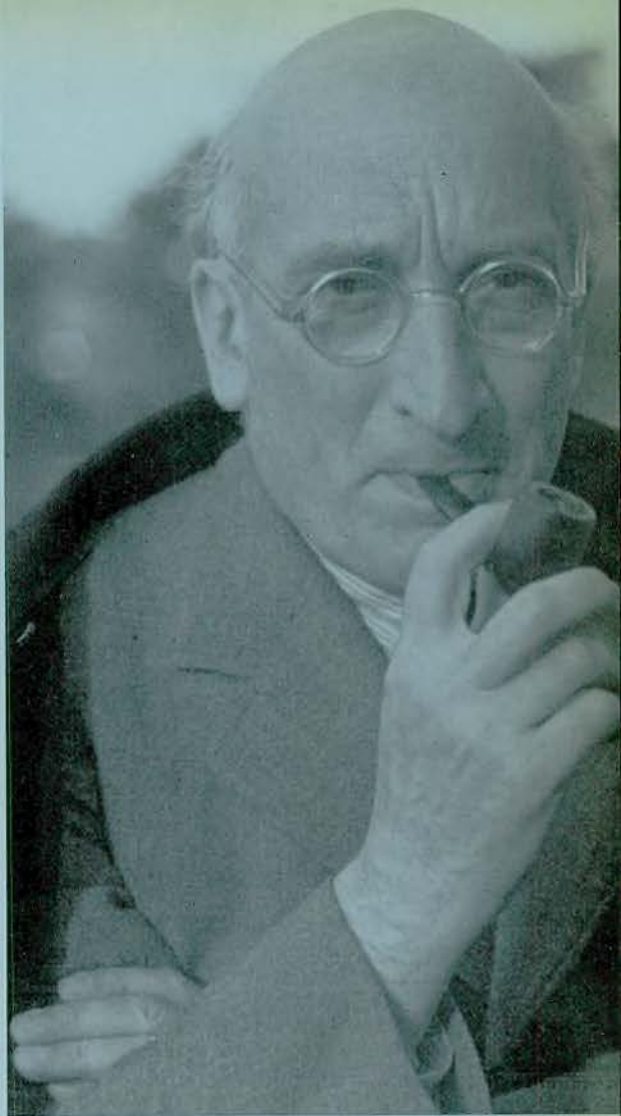
la direction

ouverture le 15 octobre

Il manifesto blu su fondo arancione, col quale Copeau iniziò l'attività del Vieux Colombier nel 1923; voleva essere (e lo fu) una sfida alla «volgarità del teatro boulevardier».



Foto sopra: Firenze 1934, Copeau di ritorno dall'America dove al « Guild » aveva allestito *I fratelli Karamazov* mette in scena in Boboli la *Sacra Rappresentazione di Santa Uliva*. E' un momento di grande fervore di opere nel teatro italiano e due grandi Uomini di teatro, Renato Simoni e Silvio d'Amico, trascinano ad operare con passione ed entusiasmo qualche centinaio di attori di un livello artistico che oggi, con le nuove generazioni, si fa fatica ad immaginare. Accanto a Copeau che dirige è l'attore Nerio Bernardi.



In alto, una delle ultime fotografie di Jacques Copeau (1879-1949) e qui accanto ancora una foto del Maestro, fatta da noi alle prove della Santa Uliva, in Boboli a Firenze: sono trascorsi trenta anni.

I due disegni che ornano la pagina, a sinistra, hanno un particolare rilievo nella storia del Vieux Colombier: quello in alto è il particolare del pavimento di San Miniato, dal quale Copeau, fondando il Vieux Colombier prese l'insegna delle due colombe che si baciano. Quando nel giugno 1929 si sciolse la « Compagnie des Copiaus » per formare, in settembre, la « Compagnie des Quinze » Copeau adattò l'insegna con la variante che si vede nel disegno in basso.



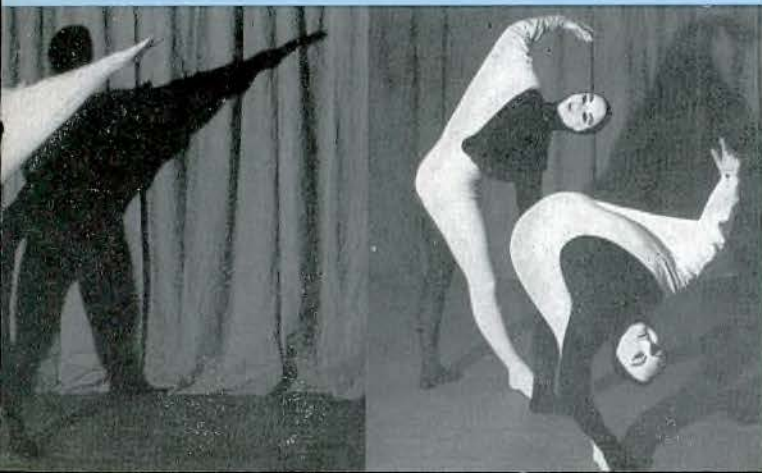
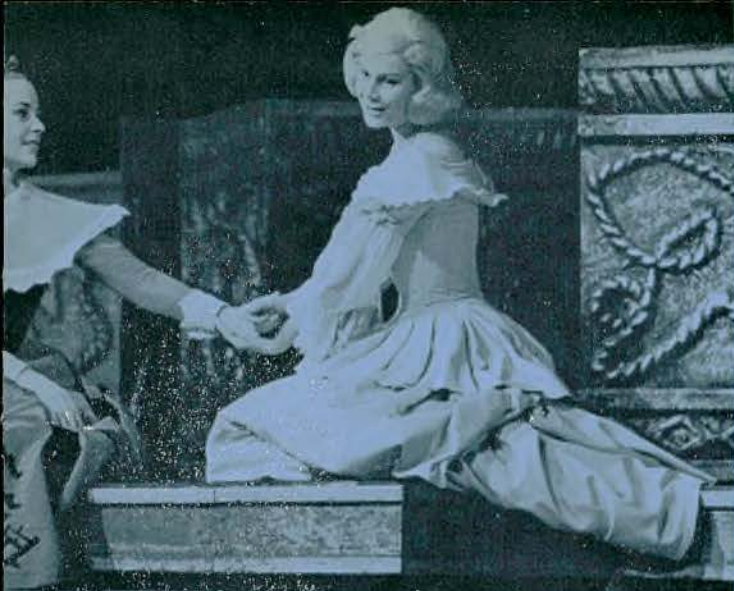
VIENNA



William Douglas Home, fratello dell'attuale primo ministro inglese, protagonista di un celebre episodio di rifiuto di obbedienza (come capitano di S. M. Britannica e durante la guerra), ha portato sulla scena il suo dramma autobiografico: *Il cattivo soldato Schmidt*. La rappresentazione è avvenuta al Volkstheater con la regia di Erich Margo. Nelle foto: in alto, il cappellano militare (Herbert Kersten) ed il capitano Schmidt (Edd Stavjanik). In basso, il capitano con l'ufficiale medico (Harry Fuss) e l'aiutante (Herbert Prodingler). Nella foto piccola, il «cattivo» soldato (attore Stavjanik).

PARIGI





Nella grande foto, due scene di *Le soulier de Satin* di Claudel, all'«Odeon», con Barrault, il devotissimo che ancora una volta ha riproposto l'opera, in una nuova e totalmente cambiata edizione. In alto, sono Genevieve Page e Anne Doal; in basso, la Page è con Sami Frey, famoso come «signor Bardot» deciso a fare l'attore, ma con poca fortuna.

Nelle tre piccole foto qui sopra: Albert Husson, autore di *Il sistema Fabrizzi* e Sacha Pitoëff; in mezzo, Edvige Feuillère, al centro, con M.me Hélène Martini, proprietaria del «Bouffes Parisiens» e Arthur L. Kopit, autore di quella sciocchezza che passa per cerebrale, ma poi alla ribalta si dimostra per quello che è: Oh, papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio a m ro ed è questo che mi rattrista». Si è molto rattristato anche il pubblico.

Le foto di danza riguardano il «Gruppo danza di Torino» che ha partecipato all'Auditorium del Museo di Arte Moderna di Parigi, nel quadro della Terza Biennale. Si tratta di sondare le giovani forze internazionali con saggi di recitazione, danza, musica, ecc. Il gruppo italiano, diretto da Sara Acquarone ha ottenuto un vivo successo con le allieve Silvia De Bernardi, Marisa Gilberti, Carla Renaudo, Mauro Masini, Aldo Sandri e Carlo Ubertone.

NEW YORK



Sacco e Vanzetti la cui vicenda ricorre ogni tanto sulla scena (è stato recitato anche in Italia dalla Compagnia Associata, con Salerno, Garrani e Sbragia, nel 1960) ha avuto una nuova edizione a New York col titolo *The Advocate*, autore Robert Noah; interprete Dino Fazio (Vanzetti) che nella foto in alto è al centro, in piedi. Sotto, gli attori Bernard Hughes e James Daly nella parte del difensore dei due anarchici italiani che morirono innocenti sulla sedia elettrica. Regia di Howard da Silva.



(continuaz. da pag. 78)

surrealista: resta il fatto che all'*Hébertot* il pubblico viene messo di fronte ad un saggio di teatro totale in cui l'alleanza fra parola, musica, danza ed immagine cinematografica apre prospettive nuove. L'equazione poetica alla base del testo — la Morte vive con l'Uomo e muore con lui, vecchia quando lui è giovane e giovane quando lui è vecchio — non manca di echi. E l'interpretazione di Maria Casarés e Jean Babilée è ragguardevole, la musica concreta di Pierre Henry interessante.

L'accanimento con cui i critici si sono gettati contro *La danse du sergent Musgrave*, poi, si può spiegare soltanto con l'anglofobia ed il nazionalismo tornati di moda in Francia. L'opera di Arden risente Brecht e ricalca Shakespeare? Vero, ma ha un suo mordente nel dialogo, una sua poesia nella storia che racconta. Come si può parlare di « fumisteria anarchica » e di « falso messaggio alla Grand Guignol » davanti a un'opera tanto rigorosa e sincera? Per fortuna il pubblico dà torto alla critica. Il pubblico accorre sempre più numeroso a vedere Laurent Terzieff nella parte del sergente Musgrave, resta soggiogato dalla violenza dell'opera, si accalora, applaude, discute. « Il dramma — ha spiegato John Arden, che è uno scrittore inglese di una trentina d'anni — mi è stato ispirato da un episodio della guerra di Cipro. Ho preferito però riportare la vicenda al secolo scorso, per meglio aderire alla mentalità popolare inglese. I miei tre soldati ed il loro sergente rientrano da una guerra coloniale. Hanno disertato dopo un massacro e sono venuti a gridare il loro disgusto in un centro minerario dell'Inghilterra del Nord paralizzato dallo sciopero ».

Quattro giubbe scarlatte in un paese nero di carbone. Su questi elementi del dramma, il regista

Peter Brook ha imbastito un giuoco scenico elementare e vigoroso come una stampa popolare. Gli orrori della guerra hanno trasformato il sergente Musgrave in un allucinato e allucinante profeta della pace. Egli ed i suoi tre uomini fingono di piegarsi al volere del sindaco (che è anche il padrone della miniera) e di arruolare i più turbolenti fra gli scioperanti per farne carne da cannone; in realtà intendono profittare della tensione esistente nel paese per sollevarlo contro la guerra.

Così nel corso della cerimonia che dovrebbe aprire la campagna di arruolamento, Musgrave fa issare su un pennone, come una bandiera, lo scheletro di un ragazzo del posto morto in guerra; e spiega alla folla a che cosa serve una mitragliatrice. Infine, trascinato dal suo furore pacifista, vorrebbe uccidere il sindaco e gli altri responsabili.

Ma il capo degli scioperanti diffida dello zelo del sergente, dietro al quale vede violenza e odio rovesciati; il sindaco profitta delle esitazioni del sindacalista e, grazie all'intervento di « veri » soldati, riesce a schiacciare la rivolta del disertore. Questi finisce in galera, in attesa di comparire davanti alla Corte militare.

Conclusione negativa, nella quale sta tuttavia il valore del dramma. Arden ha voluto bruciare tutti i luoghi comuni della letteratura pacifista, dal *Fuoco* di Barbusse ai messaggi di Russell. E affermare che il problema della guerra alla guerra non può essere risolto con proteste di piazza, o peggio con nuovi massacri, ma dev'essere un impegno — meglio: un'angoscia — di ogni uomo in ogni momento della sua vita.

Il pubblico che va a vedere *La danza del sergente Musgrave* si aspetta fino all'ultimo una favola pacifista alla Dickens. Invece il sergente Musgrave che danza sul

palco al suono di un tamburo, mentre lo scheletro del soldato penzola dal pennone, finisce vinto in prigione. Allora la lacrima di commozione non basta più; ognuno sente che quella danza e quello scheletro lo riguardano, che non si può stare soltanto a vedere. E' quanto voleva Arden: far sentire che la lotta contro la guerra non è un problema che tolleri la delega o l'indifferenza. Il regista — si diceva — è Peter Brook. Inutili le presentazioni. La sua regia ha il merito di aver fatto sentire i valori di un testo così forte ed eloquente a tutti gli attori, che recitano con grande convinzione. Magro, pallido, scattante come un automa ed ispirato come un profeta, Laurent Terzieff è un sergente Musgrave indimenticabile. Gli altri — Yvette Etlévant, Toni Taffin, Pierre Tabard, François Darbon, Pierre Le Rumeur, J. L. Bideau, Pierre Decazes — sono degni della bravura del protagonista. Una serata che comunica uno « choc » salutare. E se la critica parigina non ha voluto capire, peggio per lei. Teatro a tesi anche al Saint-Georges. La sua direttrice, Mary Morgan, applica da vent'anni la legge dell'alternanza: uno spettacolo leggero, uno serio e così via. Sul palcoscenico ancora risonante delle *drôleries* di Patate di Achard (sei anni di repliche) il regista Jean Mercure ha allestito *Le Paria* (*The Potting shed*) dello scrittore cattolico inglese Graham Greene. Gaby Morlay, Daniel Gelin e Jean-Roger Causimon sono fra gli interpreti.

Le Paria è una *pièce* poliziesca intorno al problema della fede. Siamo in una famiglia di liberi pensatori britannica. Il capo, seguace di Darwin, ha votato la vita e le opere alla diffusione dell'ateismo. In punto di morte si rifiuta di vedere il figlio James (Daniel Gelin), il quale è così indotto ad interrogarsi sulle ragioni per cui i genitori gli hanno dato

l'ostracismo. Con l'aiuto di una giovane nipote che ha letto molti gialli (la petulante Claudine Maugey) e di uno psichiatra deciso a decifrare le origini della nevrosi di James, questi finisce per scoprire che trent'anni prima, quand'era ragazzo, dopo una violenta discussione teologica col padre (l'Immacolata Concezione) aveva cercato di uccidersi, impiccandosi. Anzi si era ucciso, perché quando erano venuti i soccorsi il cuore non batteva più. Uno zio prete (Jean Roger Causimon) aveva compiuto il miracolo, offrendo quanto aveva di più prezioso, la fede, in cambio della vita del ragazzo. Da allora il padre di James non aveva più voluto vedere né il figlio né il fratello prete, testimoni del suo errore. Il religioso aveva pagato a duro prezzo la sua vittoria sulla morte, piombando nell'ubriachezza e nello scetticismo; James era cresciuto con l'angoscia di quell'esclusione dalla famiglia. Di quel dramma sempre vivo nel suo subcosciente sebbene lontano nel tempo, James non ricorda nulla, ma la sua inchiesta lo conduce presso lo zio prete, e dopo un doloroso colloquio conosce finalmente la verità. E' il ritorno in famiglia; il ritrovamento della madre (Gaby Morlay) e della moglie (Jandeline) nella consolazione e nella pace.

Il Greene di *The Potting shed* fa pensare ad un Bernard Shaw messosi al servizio della Compagnia di Gesù. L'*humour* serve per fare una lezione di catechismo. Sarà colpa dell'adattamento troppo « cartesiano » di Jean Mercure, ma i tormenti spirituali dei personaggi ci lasciano perfettamente indifferenti. L'afflato mistico che dovrebbe animare questa moderna parabola di Lazzaro è deplorabilmente assente. Soltanto il dramma del vecchio prete che ha perso la fede sembra plausibile, per merito soprattutto di Jean-Roger Causimon. L'impianto scenico realisti-

co e la regia piena di inutili sottolineature aggravano i difetti. Dopo un inizio macchinoso l'inchiesta sulla nevrosi di James procede svelta, e diventerebbe appassionante se Jean Mercure non si fosse inspiegabilmente applicato a « bruciare » tutti gli effetti, ed avesse preteso un po' di convinzione da parte degli attori. Questi, invece, hanno un'aria perplessa e annoiata. Si dice un gran bene, a Parigi, di Jean Mercure. Noi l'abbiamo visto sbagliare la regia de « Il riposo del guerriero » nell'adattamento e nell'interpretazione di Raf Vallone, quindi recidivare con « Il paria ». E non sappiamo, francamente, se il credito di cui gode è meritato. Un altro *monstre sacré* che è mancato alla prova: Raymond Rouleau. Il regista di tanti grandi spettacoli ha messo in scena al *Montparnasse* *Gaston-Baty, Et jusqu'à Bethanie*, azione drammatica che Jean-Pierre Giraudoux, figlio dello scrittore, ha ricavato dal film di Robert Bresson *Gli Angeli del peccato* girato nel '43 e noto anche in Italia. La sceneggiatura del film era stata scritta da un prete-scrittore, padre Bruckberger, ed i dialoghi erano di Jean Giraudoux.

« Si trattava di restituire alla parola la priorità che nel cinema spettava all'immagine », scrive Jean-Pierre Giraudoux presentando la sua riduzione teatrale. Intenzione lodevole, ma rimasta tale. Invece di una storia drammatica e lineare ci ha dato un melodramma prolisso e noioso, che a Raymond Rouleau è servito soltanto da spunto per un documentario sulla vita di un ordine religioso. Tutto il fascino degli « Angeli del peccato » si è dissolto. Qui il giansenismo di Robert Bresson non ha più agito da freno sul preziosismo di Giraudoux, e tutti gli sforzi di Rouleau per ricreare un clima mistico sono falliti, proprio come ne *Il paria* di Greene. Dopo Bernanos, in fatto di vita conven-

tuale siamo diventati esigenti. Non basta fare del « folklore » sui segreti di un monastero (il bucato delle buone sorelle, i giuochi delle novizie) per raggiungere la verità. La soavità delle venti domenicane che si muovono sulla bella scena fissa di Lila de Nobili (la quale è riuscita a fare l'unico miracolo dello spettacolo: riassumere sul palcoscenico tutto il convento, dal giardino alle celle alla cappella, in una diafana trasparenza che sa d'incenso) agisce come un tranquillante sullo spettatore. E il viaggio « fino a Betania » si risolve in un lungo sbadiglio. Monique Lejeune, una scoperta della *Communauté Théâtrale*, è la fiera e santa novizia decisa a strappare al peccato la ragazza perduta (Claude Génia); ma il suo zelo è troppo didascalico per risultare convincente. Resta, unica figura viva fra tante statue di gesso, Jeanine Crispin nella parte della Superiora.

Si parla molto di Dio e di miracoli anche nella novità di Albert Husson *Le système Fabrizzi*, messa in scena da Sacha Pitoëff al *Théâtre Moderne*. Ma in tutt'altro tono, perché la commedia (che è ambientata in Italia ed è stata ispirata — ci ha detto l'autore — dalla nota vicenda del bancarottiere Giuffré) è una « moralità » gaia e brillante, senza grandi pretese.

Albert Husson è un industriale lionese che ha scritto una decina di commedie di successo come *La cucina degli Angeli*, *La piccola casa da tè*, *I piccioni di Venezia*. Il suo teatro, brillante e patetico, si richiama spesso ad ambienti e situazioni italiani. Al suo ultimo eroe Sacha Pitoëff presta la sua figura magra ed allampnata, che ha in comune con quella del Giuffré solo una barba conventuale. Del famoso scandalo il commediografo ha colto soltanto la proiezione fantastica formatasi nelle menti della gente semplice ed il bancarottiere è diventato,

nella finzione teatrale, un filantropo venuto non si sa da dove per prendere il denaro dove c'è e darne dove manca, a dispetto delle ferree leggi della finanza e a confusione degli usurai.

Venerato come un santo laico, Antonio Fabrizzi vive in una casa rustica alla periferia di Roma. Il suo solo lusso è un quadro di gran valore, forse un Leonardo, che rappresenta il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Miracolo che Fabrizzi ripete a modo suo, prestando a chiunque ne faccia richiesta, senza formalità e ricevute, del denaro al tre per cento. Tutto sarebbe normale (o quasi) se il denaro prestato non fosse lo stesso che il Fabrizzi riceve in deposito da persone alle quali promette un interesse del trenta per cento. Il sistema, ovviamente, non sta in piedi: e ciononostante i clienti affluiscono pieni di fiducia per depositare o prelevare del denaro, tutti attirati dalla vita virtuosa del nostro eroe, il quale per tutta contabilità tiene un « libretto della serva » e per cassaforte un cofanetto senza serratura. La sua attività non suscita lamentele tra gli interessati, ma turba l'ordine stabilito ed inquieta i rappresentanti della chiesa, della finanza e del governo. Un vescovo, un ispettore delle Finanze, un banchiere ed un commissario di polizia si presentano al suo domicilio, lo strappano ai suoi concertini di flauto e chiedono spiegazioni. Fabrizzi non ne dà, perché non ne ha. Ma il « Sistema Fabrizzi » funziona: non basta? Irritati, i rappresentanti dell'ordine decidono di andare fino in fondo, per stabilire se Fabrizzi è un filantropo, un truffatore o uno stupido.

Per prenderlo in fallo il commissario gli mette fra i piedi una ragazza molto bella, ma che non è quello che si dice un giglio. Se Amelia — questo il nome della ragazza — vorrà che il

commissario dimentichi certi furti verificatisi nel quartiere, dovrà dichiarare di essere rimasta vittima di un tentativo di seduzione da parte del casto e romantico Fabrizzi. Piano che non riesce: tutto è puro per i puri, Fabrizzi s'innamora di Amelia, questa fa altrettanto e nell'amore diventa onesta e disinteressata.

Intanto l'ispettore ha tirato le somme sul libricino di Fabrizzi ed ha scoperto che c'è un buco di cento milioni. Quanto basterebbe per mandarlo in galera se, in alto loco, non si stimasse imprudente inferire contro un personaggio così popolare. Si soffochi dunque l'affare e la « contabilità Fabrizzi » passi alla Banca danneggiata dalla concorrenza. Questa coprirà il deficit e Fabrizzi, in cambio, sparirà dalla circolazione. Fabrizzi, però, non accetta. Non crede, infatti, che una Banca possa continuare ad applicare il sistema. Il commissario, esasperato, vuole arrestarlo. Quando Fabrizzi sta per andarsene gli spara alle spalle ma — miracolo — il nostro eroe sparisce dissolto nell'aria. Un bancarottiere? Un benefattore? Un mago? Un santo? La commedia si chiude su questi interrogativi mentre Amelia, diventata la signora Fabrizzi, continua ad esercitare la celestiale professione del marito.

Nella commedia di Husson il « caso Giuffré » ha offerto — come si diceva — soltanto lo spunto per una favola satirica. A mezzo tra un San Francesco e un Voltaire, Sacha Pitoëff sa conferire al suo personaggio una dimensione enigmatica. Il pubblico si chiede di dove viene questo « banchiere della bontà » che ignora l'aritmetica degli uomini, ma prende a chi ha troppo per dare a chi non ha. E la moralità della favola è proprio in questo interrogativo.

Le système Fabrizzi sta riportando un vivo successo di pubblico e di critica, grazie anche alla

bella scena di Yves Faucher che propone un arioso squarcio della campagna romana ed alla bravura di Dany Carrel (Amelia), Jean Berger (l'ispettore), Madeleine Clervanne (la madre di Amelia), Henry Gaultier (il vescovo). La commedia sarà rappresentata in Italia? (1).

Parliamo, adesso, di una commedia che ha sollevato un putiferio. S'intitola *Oh papa, pauvre papa, maman t'a pendu dans le placard et c'est ça qui me flanque le cafard* (« Papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio a muro ed è questo che mi rattrista »). La commedia avrebbe dovuto intitolarsi più semplicemente *Le placard* secondo il suo adattatore francese Marcel Aymé, ma il suo autore — il ventiseienne Arthur L. Kopit — si è opposto ferocemente. A pochi giorni dalla « prima », quando Edwige Feuillère, Gérard Lartigau ed Estella Blain provavano per le ultime volte, il Kopit — giunto a Parigi da New York in aereo — è piombato sul palcoscenico del *Bouffes Parisiens* e ha buttato tutto all'aria. La riduzione di Marcel Aymé era, a suo giudizio, troppo libera, i personaggi irricognoscibili, Estella Blain troppo svestita. Alterco omerico fra il Kopit ed Aymé (il quale, per protesta, ha deciso di firmare Victor Dupont all'*affiche*); fuga sull'Aventino del regista Jean Le Poulain, disperazione di *Madame Martini*, proprietaria del teatro, e crisi di nervi di Edwige Feuillère. Senza scomporsi, con l'aiuto di un interprete *Mister Kopit* ha ripreso da capo la commedia, questa volta nella traduzione letterale. E alla « generale » *Oh papa, pauvre papa* è stata fischiata.

Dopo lo spettacolo *Monsieur Dupont* — alias Marcel Aymé — guardava *Mister Kopit* con i suoi occhi alla Buster Keaton. Il suo atto unico che completava

(1) Figuriamoci: ma subito. (N.d.R.).

lo spettacolo — *Le Minotaure* — era stato applauditissimo. Un po' per sciovinismo, un po' perché era effettivamente migliore della commedia *black humour* di Kopit. *Il Minotauro* è una *pochade* di classe, rutilante di battute come nel migliore Aymé. Il protagonista (Jean Le Poulain) è un diplomatico nostalgico della vita dei campi, che introduce in salotto un trattore, simbolo per lui di bucoliche felicità, suscitando la collera della moglie, finché gli amici di casa non trovano geniale l'idea, e allora sarà la donna a supplicare il marito di non privarla di un così originale ornamento. Sulla commedia del Kopit non ci soffermeremo, perché in Italia se ne è già parlato. Edgar Poe della caricatura, Tennessee Williams del grottesco, il giovane autore americano ha voluto scrivere la storia di una « divoratrice di uomini » che, non contenta di avere ucciso il marito e di portarselo in giro imbalsamato, vorrebbe tener lontano dalle donne, per meglio dominarlo, anche il figlio. Tutto per ridere, almeno nell'intendimento dell'autore. Ma Edwige Feuillère — ci assicurano — non ha riso. Una *rentrée* mancata.

Troppi, gli spettacoli del mese, per poterli passare tutti in rivista. Limitiamoci a segnalare *La dame ne brûlera pas* di Christopher Fry, adattamento di Philippe de Rothschild (all'*Oeuvre*): una storia di streghe, cavalieri e giramondo ambientata nell'Inghilterra del xv secolo, torrente di brumoso lirismo alla moda degli autori elisabettiani. E *Un mois à la campagne* di Turgheniev (all'*Atelier*): eccellente spettacolo tra Cecov e De Musset che ci presenta una deliziosa Delphine Seyrig (*L'année dernière à Marienbad*) nella parte di una *Madame Bovary* slava.

E' giusto segnalare, per finire,

tutta una serie di spettacoli e di colloqui sul teatro e sulla danza di domani che si sono succeduti all'*auditorium* del Museo di Arte Moderna, nel quadro della terza Biennale di Parigi. Saggi sperimentali, talvolta ancora informi, ma indicativi degli orientamenti dei giovani artisti verso forme di « teatro totale », in cui confluiscono parola, musica e danza, all'insegna dell'avanguardia più spinta. Alla sezione « ricerche coreografiche » ha partecipato il *Gruppo Danza di Torino* diretto da Sara Acquarone, riportando un vivo successo di pubblico e di critica. Gli allievi della Acquarone (Silvia De Bernardi, Marisa Gilberti, Carla Renaudo, Mauro Masini, Aldo Sandri e Carlo Ubertone) hanno eseguito tre balletti: *Dialogo*, su musica di

Varese, *Masques*, su musica di Shaffer, e *Arcano*, ancora su musica di Varese. Di Sara Acquarone, Marcelle J. Michel, animatrice del *Théâtre d'essai de la danse*, ha scritto: « Questa coreografa di Torino possiede una qualità che diventa sempre più rara nel suo mestiere: l'immaginazione. Un'immaginazione debordante e barocca, che sa applicare con acuta premonizione le forme futuriste. Le sue composizioni fantasmagoriche nello spirito, ad un tempo, dei divertimenti del xvi secolo e del surrealismo, hanno un grande potere di suggestione ». Un riconoscimento che consola Sara Acquarone delle incomprensioni di cui il suo lavoro è ancora circondato in Italia.

Ugo Ronfani

Parigi, novembre 1963

VIENNA

■ Una nazione che divora più teatro che pane.

■ La nuova commedia di William Douglas Home, fratello dell'attuale Premier Britannico, narra (autobiografico) l'episodio che nel 1944 lo portò alla degradazione ed alla prigione per rifiuto di obbedienza: aveva ragione lui, umanamente, ma eravamo in guerra ed egli combatteva, col grado di capitano, nella Royal Armoured Corps, in Francia.

E' un fatto che a Vienna ed in Austria il teatro ha un valore di continuità; per cui le manifestazioni dei festivals estivi lo infiorano di mondanità e turismo, ma non costituiscono un particolare contributo di afflusso per il pubblico locale, che a teatro ci va tutto l'anno. Dedicati per lo più alla musica, all'opera e all'opéra, sono rimbalzati da un capo all'altro del paese. Di teatro si è avuta una colossale e ricchissima messinscena del *Faust II* di Goethe a Salisburgo (mai più realizzato dopo Reinhardt), ed un *Processo a Gesù* di Fabbri davanti alla Basilica di Zwettl. Non si può finire di tirare le somme del teatro estivo, senza parlare di un regista intelligente, Her-

bert Wochinz, che, nella cornice di un palazzo del Rinascimento a Spittal, ha realizzato una serie di rappresentazioni, dedicate a Goldoni, Molière, Shakespeare, Tirso de Molina. Si sono ricordati per la sua regia dell'*Arlecchino servo di due padroni*, Strehler e Jean Vilar. Il regista, un giovane entusiasta, che pare stia prendendo la via di Berlino, ha scoperto i sottintesi, le astuzie, le debolezze dei personaggi, tanto li fa aderire allo spirito dell'opera, tenendoli costantemente uno di fronte all'altro, in uno scambio veloce di umori, di ripicche, che sorprende anche chi conosce le battute. Abilissimo nel realizzare un Goldoni senza ricerca di effetti,

con dei giochi mimici che rivelano il suo studio a Parigi, con i più famosi mimi.

Finita l'estate, non c'è stata, dunque, battuta d'arresto. Il programma è denso, importante quest'anno a Vienna. Il Burgtheater festeggia i suoi 75 anni, lo Josephstadttheater i 175. Come prima novità della Stagione, il Burgtheater, che il 14 ottobre ha avuto la sua giornata commemorativa, ha presentato un riadattamento del *Teatro del mondo* di Calderón de la Barca, ad opera di uno dei giovani drammaturghi austriaci: Harald Zusanek. Alla rappresentazione ha partecipato anche il mimo israeliano Samy Molcho, che ha anche diretto la parte coreografica. Seguiranno *La tragedia dell'uomo dell'ungherese* Imre Madach, e la *Commedia profana* di Krasinski. Tra le riprese *Francesco* di Max Zweig, e nel ciclo di Shakespeare *Macbeth* ed *Enrico IV*. Lo Josephstadttheater, con i suoi tre teatri, ha un programma intensissimo e degno della commemorazione dei 175 anni di vita. Nello Josephstadttheater si seguiranno la prima assoluta della commedia *1003* di Hochwälder, *Pecore e lupi* di Ostrowski, *Eva e Lina* di Pirandello, *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, ed ancora Kaiser, Molnar, Schnitzler. Ed ancora un avvenimento eccezionale: Anouilh messo in scena da Anouilh. L'autore, uno dei beniamini, qui, assieme a Pirandello, interverrà per curare la regia di due sue opere: *Ardele* e una novità, *Orchestra*.

Nel Kammerspiele, il secondo teatro, che fa parte del complesso dello Josephstadttheater, sotto la direzione del prof. Stoss, si rappresenteranno, come sempre, i cosiddetti « boulevardlustspielen », cioè le commedioline digestive, come *Boeing-Boeing* di Camoletti, *Una domenica a New York* di Krasna, *Amore senza se e ma* di Sayers, ecc. Nel « Pic-

colo teatro dello Josephstadt », si daranno come sempre lavori di avanguardia, o quasi. Come si ricorda, lo Josephstadt ha una vecchia tradizione. Inaugurato il 24 ottobre del 1788, fu restaurato nel 1822. Ricominciò la sua attività allora con un lavoro di Meisl, per il quale Beethoven compose la musica, l'ottobre dello stesso anno. La sua fama passò i confini dell'Austria quando, nel 1924, Max Reinhardt ne prese la direzione artistica. Per festeggiare il suo giubileo, lo Josephstadt ha richiamato sul suo palcoscenico gli attori che hanno fatto parte in passato della sua compagnia. In questi giorni Luise Rainer, due volte premiata con Oscar (della quale tutti ricorderanno la interpretazione de *La buona terra*), sta raccogliendo un successo degno della sua fama di grande attrice, nelle *Piccole volpi* della Hellmann.

Il Volkstheater, come sempre, assieme ad un repertorio regolare, che include classici e moderni, offre un programma di opere « particolari ». Mentre il repertorio « normale » di abbonamento porterà sulla scena assieme a Shakespeare, Molière, Schiller, *La macchina infernale* di Cocteau, *Estate e fumo* di Tennessee Williams, *Re Nicolò* di Wedekind e *Il Professor Toti* di Pirandello, l'abbonamento (che va sotto il motto « Specchio del tempo ») includerà come sempre, per tradizione, tre opere discusse: al *Cattivo soldato Schmidt* di Williams Douglas Home (del quale parliamo a parte), seguiranno *Il vicario* di Rolf Hochhut, ormai diventato un pericolo pubblico, e *Gilda chiama Mae West* di Parent.

Una importante iniziativa, presa durante l'estate al festival di Salisburgo, ha in progetto di abbinare al festival (che ha avuto fino ad oggi un carattere prevalentemente musicale), anche una « manifestazione » teatrale. Promossa e proposta dal prof. Haue-

sermann, che presiede alla drammaturgia del Burgtheater, riunirà autori di fama mondiale, registi, attori, scenografi, per la ricerca di una nuova via del teatro, che accolga unanimemente il gusto del pubblico. Dal 15 agosto al 15 settembre di ogni anno verranno presentate prime assolute, anche in lingua originale. Queste le novità ed i programmi del teatro viennese. La febbre delle « premières » ha ripreso la città intera. Poiché tutto il mondo fa acqua, in fatto di teatro, qui si è sempre con l'acqua alla gola: si farebbe teatro dalla mattina alla sera. Evidentemente si tratta di un particolare fenomeno della nazione.

« Il cattivo soldato Schmidt », commedia in tre atti, di Williams Douglas Home, con Edd Stavjanik, Viktor Gschmeidler, Harry Fuss, Herbert Kersten. Regia di Erich Margo. Scene di Schneider Manns Au, al Volkstheater.

Nell'ambiente teatrale viennese è noto che il Volkstheater punta sempre con il suo ciclo speciale « Specchio del tempo » sulla sorpresa. La prima « première » del ciclo, di sorprese ne ha portate molte. La prima è che sotto il nome del « cattivo soldato Schmidt » si nasconde quello più noto di Home, la seconda che la commedia è autobiografica, la terza è che Home è il fratello dell'attuale Premier Britannico. La trama dell'opera, cui non si può attribuire né la leggerezza della commedia, né la gravità responsabile della tragedia, narra l'episodio che, nel 1944, coinvolse il capitano Williams Douglas Home e lo portò alla degradazione per rifiuto di obbedienza. Williams Douglas Home è nato ad Edimburgo, e per quanto sia una « creatura » dall'educazione particolare (Eton ed Oxford), non ha impedito a se stesso di essere il protagonista di un atto di insubordinazione dei più sensazionali. Nel settembre del 1944, tra un comu-

nicato e l'altro, la BBC annunciò, proprio mentre gli alleati stavano svolgendo lo sbarco in Normandia, che un ufficiale inglese, essendosi rifiutato di obbedire per questioni di principio, era stato arrestato e portato dinanzi al tribunale militare di guerra. Erano da allora passati diciassette anni, quando i londinesi improvvisamente nel '61 si sono trovati di nuovo dinanzi figure e avvenimenti della seconda guerra, e si sono sentiti ripetere le ribellioni del soldato Schmidt, alias Home. Ed hanno avuto modo (a distanza) di giudicare l'ingiusto e il giusto nel comportamento del capitano Schmidt. Sulla scena Williams Douglas Home ha riprodotto gli scontri di idee di allora, con la stessa veemenza, con la stessa tragica inutilità, con la stessa disperazione di non essere compreso, e di essere una voce unica. L'ambiente è quello in genere che si incontra in ogni caserma. Sotto la tenda da campo a Caen, troviamo un comandante (che è un gentleman), un maggiore (che lo è molto meno), un capitano (ancora più pacifista di Schmidt, ma senza ribellioni), un medico che è la figura più simpatica di tutte (nasconde, sotto un'apparenza asciutta, un interesse umano per le vicende altrui), un cappellano militare che si trova in imbarazzo non solo di fronte alle frasi non ortodosse che corrono, ma anche di fronte ai problemi che la sua veste di religioso gli impone di affrontare. Un cantiniere abituato a vedere sommergere i problemi militari sotto fiumi di whisky e a giudicare tutto con la spensieratezza che gli viene dalla sua mansione. E' difficile portare in scena il problema della insubordinazione militare e probabilmente Home ci è riuscito a metà, perché la sua opera è autobiografica, troppo cronaca per essere teatro. Prima di giungere all'episodio del settembre '44, Home aveva pubblicato ufficialmen-

te la sua opinione su vari quotidiani che arrivavano anche al fronte. Ma il suo spirito di ribellione fu con diplomatica contenutezza ignorato. Fino a che nel 1944, di fronte a quello che Schmidt-Home ritenne un atto di irresponsabilità umana, avvenne il suo rifiuto a combattere. Alla richiesta del comandante tedesco del porto di Le Havre che aveva chiesto di evacuare i civili, gli alleati risposero con un rifiuto. Secondo le notizie dei giornali, furono 12.000 i civili che trovarono la morte in seguito ai successivi bombardamenti ed alle manovre militari di occupazione da parte degli alleati. E fu allora che il capitano W. D. Home, capitano nel Royal Armoured Corps, in Francia, si presentò al suo comandante e si rifiutò di continuare un'azione di guerra che riteneva condotta ingiustamente. Il tono della commedia, che inizia con una certa allegra disinvoltura, diventa più drammatico nella seconda parte, in cui l'«humour» inglese urta contro la realtà tragica degli avvenimenti dell'ultima guerra. Non mancano gli appunti diretti al vecchio Churchill, che si accusa di volere la capitolazione a resa incondizionata. Il capitano Schmidt-Home fu degradato a soldato e condannato a un anno di prigione militare, ma subito dopo il propagarsi della notizia della sua insubordinazione, gli alleati accettarono di fare evacuare le zone della Normandia che erano teatro dell'invasione. Sotto la tenda del comando si scambiano le frasi forti che corrispondono ai diversi punti di vista degli ufficiali. Non manca il problema religioso. E' il cattivo soldato Schmidt un buon cristiano con il suo rifiuto a non volere uccidere oltre? Grave risposta per il cappellano. Nella resa senza condizioni per la Germania, stabilita da Roosevelt e Churchill, nella loro conferenza di Casablanca, Home vede l'inu-

tile corsa alla distruzione, per l'urto con la fanatica decisione di Hitler, spinto dalla cieca assurda patologica volontà di potere, a tutto distruggere, anche mezza Europa, piuttosto che cedere. Per avere affermato questa verità, Home ha fatto un anno di prigione. Nell'attore Edd Stavjanik l'autore ha trovato un appassionato soldato Schmidt che ha convinto il pubblico e gli ha risvegliato i ricordi di drammi passati con reazioni diverse. Gli altri ufficiali si erano trasformati in inglesi il più possibile. Interprete convincente il medico, Harry Fuss, che aveva assieme al cappellano (Herbert Kersten) il difficile compito di portare la nota non militare tra i militari. Forse il problema della guerra rimane una cronaca rievocatrice che non ha bisogno di fantasie per essere drammatica, perché il dramma l'aveva in sé. Comunque si tratta di una commedia coraggiosa. Sempre imprevedibili questi inglesi. Sanno odiare ed amare continuando a dar del «voi», e sono capaci di dire «vecchio stupido» a Churchill con una correttezza tutta britannica tra una pipata ed un whisky, non dimenticando yes e sir. Ne ha ancora oggi del coraggio il capitano Home, fratello del Premier Britannico. Ed il pubblico gli dà ragione. Brillante la regia di Erich Margo, che ha tagliato abilmente le scene inutili e dato giusti toni ai personaggi. Il pubblico ha applaudito con particolare interesse per il problema di coscienza che la commedia poneva. La tragedia inumana della guerra, voluta dagli uomini, ha sempre trovato il rifiuto del mondo dell'arte. «Ogni guerra, anche la più mite, con tutte le consuete conseguenze, le rivolte, i saccheggi, le rapine, gli stravizi, le uccisioni, con le scuse della necessità e della legittimità, con l'esaltazione delle gesta militari, con l'amor della ban-

diera e della patria, con le finte premure per i feriti, perverte in un sol anno più gente, che non migliaia di saccheggi, di incendi, di omicidi commessi durante un secolo da persone isolate spinte dalle passioni». Scusate, non è

una battuta della commedia di W. D. Home. L'ha scritta Leone Tolstoj (*La salvezza è in voi*). E, quando l'ha scritta, non c'erano ancora i mezzi atomici.

Titta Brunetti

Vienna, novembre 1963

NEW YORK

- Dopo miserevoli tentativi, finalmente una degna rappresentazione di Ugo Betti.
- Ritornano sulla scena Sacco e Vanzetti.
- Tra i successi esteri, domina la Gran Bretagna, con «Lutero» di Osborne.
- Le commedie musicali italiane conquistano New York: l'8 febbraio «Rugantino» di Garinei e Giovannini; il prossimo anno «Tommaso d'Amalfi» di Eduardo, con Modugno protagonista.

Ugo Betti ha conosciuto una sorte ingrata a New York, a più riprese; pessime produzioni e sciattissime versioni hanno relegato i lavori di questo misconosciuto uomo di teatro nell'ombra dei fondali della Via Lattea new-yorkese. L'ultimo fiasco fu quello di *Delitto all'isola delle capre*, presentato in una pietosa produzione a Broadway, accolto da una critica gelida che decretò spietatamente un verdetto di pollice verso. A distanza di diverse Stagioni, coloro che credevano in Betti e nel suo talento sono tornati alla carica. Il teatro «fuori-Broadway» ha presentato al «Cherry Lane» una «produzione» (come si dice qui) di *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, a cura di Richard Barr, Clinton Wilder ed il drammaturgo Edward Albee, in una versione di Henry Reed e con la regia di Richard Altman.

Con nostro grande compiacimento, ne è scaturito un lavoro di eccellente fattura, un'opera che è stata apertamente dichiarata dai critici più autorevoli quale la migliore produzione attualmente sulle ribalte teatrali della città. La complessità profonda di questa vivida esposizione di un

tema umano e sociale non ha mancato di colpire la sensibilità dei conoscitori e la fama di Betti ha cominciato finalmente a subire un salutare processo di valutazione. Ottime le interpretazioni di David Hooks, Leonardo Cimino, C. K. Alexander, mentre Maria Tucci ci è sembrata a volte un po' sfasata. Il pubblico, dal canto suo, ha ammirato un lavoro di autentico teatro, di altissimo tono artistico e sociale, ed il successo si è rivelato più che lusinghiero.

Un dramma di Robert Noah, *The Advocate* (L'avvocato) ha intanto fatto la sua apparizione al teatro dell'A.N.T.A. basato su aspetti del celebre caso giudiziario dei due anarchici italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti (1), massacrati nel 1927 dall'organizzazione poliziesca e legale del Massachusetts, sotto le pressioni di una isterica opinione

(1) Il lettore ricorderà come anche da noi il famoso « caso » Sacco e Vanzetti abbia trovato posto alla ribalta, con una « cronaca sceneggiata » di Mino Roli e Luciano Vincenzoni, rappresentata il 26 dicembre 1960 al Teatro Parioli di Roma, dalla Compagnia Artisti Associati Garrani-Salerno-Sbragia. D'altronde, anni fa, Maxwell Anderson, con *Winterset* (« Dramma », n. 5, anno 1946) aveva colto i riflessi del profondo disagio che l'avvenimento aveva suscitato, attraverso un conflitto drammatico fra il giudice responsabile della condanna e il figlio di Sacco. (N.d.R.).

pubblica. Questo lavoro è interessante per il suo fervente appello alla giustizia, e per i suoi profondi fremiti sociali. Sul livello artistico, tuttavia, il lavoro non può accampare i medesimi diritti al merito, dato che l'autore ha preferito centrare la vicenda sulla tragedia dell'avvocato difensore dei due innocenti anarchici, il quale si trova a lottare contro l'ipocrisia arida, compassata e tutta esteriore di un giacobinismo borghese radicato nella struttura forense del Massachusetts e di Boston in particolare... La regia di Howard da Silva, pur nelle ristrettezze della impostazione suaccennata, ha saputo nondimeno creare un'atmosfera di alta drammaticità; ed il lavoro raggiunge le sue punte più alte negli episodi in cui Sacco e Vanzetti vengono presentati sulla ribalta con tutto il pathos della loro spaventevole situazione di « pericolosi radicali stranieri ».

E' di grande interesse notare che per la prima volta nella storia del teatro americano, quest'opera è stata presentata in televisione in diverse città nordamericane, a circa due milioni di teleamatori, che hanno seguito con attenzione il dramma. Secondo notizie della Westinghouse Broadcasting Company, la reazione dei teleamatori è stata entusiastica; si noti che la presentazione in televisione non è stata « viva », ossia presa direttamente dal teatro, e che è consistita invece nella trasmissione di una riproduzione perfetta, su nastro magnetico, dell'intera rappresentazione presentata dieci giorni prima del debutto ufficiale a Broadway. Trasposizione, d'altronde, in uso anche in Italia, dove — meno la cronaca viva, si capisce — tutto viene inciso su nastro. Si tratta di una necessità di tempo e di perfezione, soprattutto.

Ma questo particolare tecnico non ha affatto diminuito l'alta

qualità della presentazione stessa, ed il fatto che un dramma di Broadway sia stato « lanciato » in televisione contemporaneamente al suo debutto alla ribalta, costituisce un esperimento degno di nota, che potrà essere seguito nel prossimo futuro da altri produttori teatrali, nonché da canali televisivi, i quali possono ora entrare in una simbiosi di intenti, atti a fornire a milioni di teledrammaturghi lavori di assoluta attualità.

Un dramma di Henry Denker *A case of Libel* (Un caso di diffamazione) ha avuto grande successo di pubblico. Si tratta di un famoso episodio legale nella vita dell'avvocato principe Louis Nizer, il quale ha scritto un libro *My Life in Court* (La mia vita alla Corte), dedicato alle proprie esperienze forensi. L'episodio in questione è rappresentato dal celebre caso del giornalista Quentin Reynolds, che citò per diffamazione il giornalista Westbrook Pegler per un articolo pubblicato su uno degli organi della famigerata « stampa gialla » di William Randolph Hearst, il quotidiano « Journal-American » di New York. Nizer vinse la causa e Pegler e il « Journal-American » pagarono una formidabile somma di indennizzo al calunniato. Nel dramma attuale, l'autore ha saggiamente impostato il lavoro sullo scontro di due personalità situate ai poli opposti dello spettro politico: Reynolds, noto per le proprie idee liberali; Pegler, famoso per la sua esposizione delle più reazionarie idee possibili, un uomo che fu definito dall'ex Presidente Truman come « un giornalista fangoso ». Il trauma finale, nel corso del quale il calunniatore cade nella trappola legale tesagli dall'avvocato e si sfalda dinnanzi alla Corte — nonché dinnanzi al pubblico — si rivela un pezzo teatrale di grande effetto e le interpretazioni di Van Heflin, Sidney

Blackmer, Larry Gates e Wynn Wright sono efficacissime.

Fulminea è stata l'apparizione di *Bicycle ride to Nevada* (Gita in bicicletta al Nevada) di Robert Thom. Questo lavoro, tratto dal romanzo *Dangerfield* di Barnaby Conrad, è dedicato alle ultime ventiquattrore di uno scrittore (che si può comodamente identificare con Sinclair Lewis), non riesce a convogliare il tremendo dramma di un uomo che è assolutamente alcoolizzato e brutalmente cinico ed amaro verso la vita. La rivelazione, di grande effetto, giunge troppo tardi, quando alla fine del terzo atto lo scrittore soccombe dopo una tremenda scena col proprio figlio, lasciando la critica e il pubblico totalmente insoddisfatti, proprio perché il lavoro prometteva di raggiungere delle vette che non sono mai state scalate. In conseguenza, l'opera è caduta dopo una sola rappresentazione, perdendo in 125 minuti di rappresentazione la somma di 624 dollari al minuto, per gli amanti di certe statistiche americane!

Time of Key (Tempo di chiave) è una ridicola e pretenziosa opera di Milton Erskine, in cui un individuo con sembianze di Gesù Cristo provoca una affannosa gara atomica fra Mosca, Washington e Pechino, con un'orrenda messe di luoghi comuni che hanno esterefatto il pubblico e la critica.

Una commedia in un atto *The Public Eye* (L'occhio pubblico), centrata sulle disavventure di un investigatore greco da strapazzo, ha divertito; ma due « musical » si sono imposti immediatamente per la loro freschezza indiscussa. Il primo è *Ballad for Bimshire* (Ballata per Bimshire) di Irving Burgie, il quale porta una ventata calda di esotismo ed umanità dal Caraibico, con storie di negri della Giamaica, eccellenti ritmi afro-cubani, melodie del calypso e la squisita interpretazione di un gruppo di eccellenti

attori negri, guidati dall'attore e drammaturgo Ossie Davis. L'altro è *Student Gypsy* (Lo studente gitano) di Rick Besoyan, una stupenda caricatura delle vecchie operette di Gilbert e Sullivan, Weber, Fields e Offenbach. È un lavoro di gusto, intelligenza e vena sardonica che si rivela totalmente accetto per il suo spirito iconoclastico.

Un « musical » di carattere più dichiaratamente commerciale, basato cioè su una salda ricetta di « leitmotiv » sicuri, con una storia di bambini, di papà Natale e di vicende saccarinate, è *Here's Love* (Ecco l'amore) di Meredith Wilson, tratto dal famoso film *Miracolo alla 34ª Strada* di molti anni fa. Opera prettamente mercantile, senza alcun afflato creativo, insomma, ma di ottime prospettive finanziarie per l'afflusso di pubblico.

Mentre la Francia è stata rappresentata sinora da *The Rehearsal* (La prova) di Jean Anouilh, accolta con un discreto successo, la Gran Bretagna domina il campo fra i successi esteri, con un dramma di John Osborne, *Luther* (Lutero), in cui Albert Finney provvede un « tour de force » stupendo, ad onta del fatto che il tentativo da parte di Osborne di voler spiegare la ragione dei tormenti e della rivolta di Martin Lutero colla sua cronica costipazione ci ha lasciato alquanto indifferenti; gli inglesi hanno inoltre esportato la commedia *Chips with Everything* (Al diavolo con tutto) di Arnold Wesker, un lavoro che a nostro avviso rappresenta una tremenda sferzata nei confronti della imbecillità, della ignavia e della brutalità delle sfere militari della Royal Air Force; è un documento umano di amara ironia che vale la pena di conoscere. *Semi-Detached* (Semi-distaccata), di David Turner, è un'altra commedia di gran rilievo, in cui l'autore descrive la spaventosa amo-

ralità di certa borghesia britannica di « parvenus », che lottano a tutto spiano per conquistarsi una « casa distaccata » da quella del vicino, quale simbolo di posizione sociale, anche se la loro coscienza vada a farsi benedire più volte. L'unico lavoro britannico insipido anzichè si è rivelato *The Irregular Verb to Love* di Hugh e Margaret Williams, una commediola di costumi in cui il guardiano di uno zoo è alle prese con la moglie, reduce dalle patrie carceri per avere lanciato bombe in segno di protesta per crudeltà contro gli animali, nonché col figlio, il quale si è portato a casa una incredibile ragazza « beatnik » la quale parla solo greco; una farsa di poca intelligenza, in cui le rare risate prorompono più per « tic nervoso » che per spontaneità. Ma la stagione continua, e se ne potranno vedere anche di peggiori.

NOTIZIE DI BROADWAY

■ *Rugantino*, la ormai celebre commedia musicale italiana di Garinei e Giovannini, sarà il primo « musical » straniero presentato a New York con sottotitoli in inglese. Andrà in scena il prossimo 8 febbraio, si prevede un grande successo, e già si parla di altro « musical » italiano, che verrebbe presentato il prossimo anno, la cui risonanza è giunta qui subito per il nome di Eduardo de Filippo: *Tommaso d'Amalfi*. La « produzione » di *Rugantino* ha già ascoltato a Roma la commedia di Eduardo, con Modugno protagonista. Si dichiarano entusiasti.

■ Michael Alaimo, un giovane americano entusiasta della « Commedia dell'Arte », si è cimentato in questi giorni nella Washington Square del Greenwich Village, con uno stuolo di improvvisati attori, i quali hanno a loro volta improvvisato una « Arlec-

chinata » della durata di circa quaranta minuti. La folla che si è riunita entro pochi istanti, ha seguito con grande attenzione le improvvisazioni, e si è dichiarata completamente d'accordo sulla necessità di far permettere in futuro simili rappresentazioni all'aperto, in attesa di una vera e propria compagnia ambulante di comici che provvedano a presentare « Urbi et Orbi » le delizie del glorioso genere italiano. Il signor Alaimo ha ora intenzione di creare un teatro, trainato da vigorosi puledri, che presenterà improvvisazioni alla prossima « World's Fair » di New York, se potrà ottenere il consenso delle autorità.

■ Dopo il successo di *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Edward Albee, insieme ai produttori Barr e Wilder, utilizzerà il « Cherry Lane Theatre » per il lancio di opere di autori nuovi; circa 35 drammaturghi e commediografi nordamericani, la maggioranza dei quali sono praticamente ignoti, verranno invitati a presentare i loro lavori.

■ A Stamford, nel vicino Stato del Connecticut, la comunità sta alacramente portando a termine un teatro all'aperto dedicato ad Ezio Pinza, morto in questa città nel 1957, all'età di 64 anni. Questo tributo di ammirazione nei confronti dell'interprete e cantante di *South Pacific* è stato lo spontaneo frutto del ricordo, radicato nella comunità di Stamford, dell'arte di un grande artista scomparso.

■ A Staten Island, nel frattempo, si sta completando un teatro galleggiante, ricalcante le gloriose tradizioni degli « Showboats » del Mississippi e del Missouri. Una vecchia chiatta per carbone, acquistata per poche centinaia di dollari, si sta trasformando in un autentico teatro, che sarà battezzato col nome di

« Driftwood Floating Theatre » (Teatro Galleggiante Driftwood). L'animatore dell'impresa spera di poter presentare un repertorio di classici e di novità.

■ La « Ford Foundation » ha finalmente deciso di sovvenzionare tredici complessi operistici della Nazione americana, nel tentativo di rinvigorire l'interesse manifestato nei confronti dell'opera lirica. A New York fervono i piani per l'intensificazione di un maggior numero di teatri che offrano opere teatrali per bambini; un musicale *The Ransom of Red Chief* sarà lanciato in un teatro di « fuori-Broadway », mentre tre altre compagnie produttrici hanno reso noto che sono in fase di avanzata preparazione i piani per tre commedie riservate unicamente per fanciulli.

■ Ad Harlem, nel quartiere negro di New York, usando i fondi Federali per lo sviluppo culturale dell'elemento giovanile in questo gigantesco quartiere, si è organizzata una scuola di recitazione per giovani attori negri e sono in corso di realizzazione alcuni progetti per la presentazione di drammi di ambiente negro, scritti ed interpretati da negri, in modo da attrarre gli elementi giovanili.

■ Fra i nuovi musical che saranno lanciati a Broadway si annoverano i seguenti progetti: una vita di Diamond Jim, ossia James Buchanan Brady, che guadagnò una fortuna nelle ferrovie e morì giovane dopo un'esistenza estremamente pittoresca; *The Seven Year Itch* (Il prurito dei sette anni) dalla commedia omonima di George Axelrod, da cui fu anche tratto il noto film con Marilyn Monroe; la vita di un celebre baleniere, Tom Fassenstroh, che morì in circostanze misteriose nell'Oriente.

Giorgio N. Fenin

New York, novembre 1963



Cronaca dei teatri italiani

Eligio Possenti è collaboratore della nostra Rivista, da sempre. Non sapremmo stabilire date, tanto lunga è già la nostra vita e quella di «Il Dramma». La nostra amicizia con Possenti è nata e cresciuta nella comune passione per il Teatro — che crediamo di aver lodevolmente servito — ma soprattutto al fianco, entrambi, di quell'Uomo esemplare e indimenticabile che fu Renato Simoni. La critica italiana non l'ha sostituito: sia chiaro.

Da questo fascicolo, Possenti intensifica la sua presenza, informando i lettori di quanto avviene nei teatri di Milano. Questo lo ha fatto per alcuni anni Vittorio Vecchi al quale siamo molto grati, ma Vecchi risiede a Torino, lavoro nella nostra città e non sempre gli riesce facile e tempestivo spostarsi: questa la sola ragione della nostra rinuncia alla sua valida opera.

COME SARÀ IL TEATRO DI DOMANI?

Ma parliamo di crisi. La crisi del teatro è il suo stato normale. Il teatro come la vita è in continua evoluzione. Se quel che si chiama crisi cessasse finirebbe anche il teatro. Esso non può esistere che con la febbre. Di questi tempi la febbre è alta. Sempre è così nei periodi di scelta. Che cosa sceglie il pubblico oggi? Non si sa. Pare si sia assunto la parte di testimone che non parla. Dire sempre di sì non è parlare, non è scegliere. Dopo Pirandello si è arrivati al teatro brutale, poi al teatro dell'assurdo. E come il primo esasperava il verismo, il secondo esaspera il simbolismo. Il dialogo diventa un balbettio sconnesso che crea un'atmosfera allucinata che può anche confacersi con quel tanto di follia che fa squillare i sonagli del mondo d'oggi.

Le accoglienze ai lavori di Beckett e di Ionesco indicano che anche il «teatro dell'assurdo» non è sgradito agli spettatori. Pirandello aveva detto che l'uomo è uno nessuno centomila. Beckett e Ionesco dicono che è una vittima della vita, un disgraziato condannato a vivere tra due nulla (aria di Sartre), un infelice che per sopportare l'esistenza deve evadere in un mondo irreal e sofisticato.

Non so, l'avvenire, che cosa ne farà dell'uomo. Ma non bisogna dimenticare che, in sede di teatro, ciò che vale nel tempo è l'arte con la quale il pensiero teatralmente viene esposto. Le filosofie passano. Ogni secolo ha la sua. L'arte resta.

C'è anche Brecht che non è teatro dell'assurdo: anzi è teatro didascalico inteso a dimostrare che la borghesia ha ormai fatto il suo tempo e che s'ha da dare largo accesso sociale al proletariato. Come se il proletariato non tenda a diventare borghesia e se inquadrato per impedirgli l'attuazione di questo desiderio che è poi desiderio di miglioramento della condizione umana, prima come massa e quindi come individuo, non si adopererà a rompere i vincoli e a gettare i bavagli.

Ma questi sono discorsi che esulano dall'arte del teatro e ci si

casca per il vezzo politico che si sta diffondendo dovunque e specialmente nei Teatri Stabili. Ad ogni modo spetta al pubblico decidere; se decide per il buon viso a cattiva sorte, avrà il teatro che si merita.

Ciò che importa è che gli autori drammatici non scrivano con un linguaggio da articoli di fondo dei quotidiani, ma trasfigurino fatti e persone, le innalzino sul piano elevato dell'arte scenica, là dove la cronaca diventa storia e la vita quotidiana si fa poesia.

Il primo urto a tutta l'impalcatura teatrale basata sulla vita e sul carattere è venuto, senza tesserà, da Luigi Pirandello. L'umanità si stava scannando nelle trincee per il trionfo della verità, ciascuno per la propria, quando Pirandello uscì alla ribalta a domandare con sarcasmo: «Dov'è la verità? C'è una verità sola o non piuttosto tante verità? Ognuno non ha la propria verità? E ognuno non è sempre diverso ad ogni minuto? E se è così, come possono esistere i caratteri? E le fedeli? E gli entusiasmi? E le speranze?». Un crollo. I concetti filosofici pirandelliani ripresi dal mondo presocratico furono come colpi di piccone all'edificio teatrale. Nuove vie si aprivano, nuove ricerche si offrivano. Si smantellava la composizione teatrale. La si buttava all'aria. Pirandello ideò anche una ribellione dei personaggi contro l'autore che dopo averli pensati li aveva messi alla porta mentr'essi reclamavano il loro diritto alla vita scenica.

Da ciò nuovi fermenti animarono il teatro. E poiché Pirandello nei *Sei personaggi in cerca d'autore* pone alla ribalta quei sei che chiedono a un capocomico di mettere in scena il loro dramma, ecco sorgere la necessità della regia. Non dico che i registi li abbia creati Pirandello;

ma un curioso rapporto tra la sua concezione e il sorgere della regia si potrebbe anche notare. Il nichilismo pirandelliano sarebbe stato arido e deleterio se in tutte le opere di Pirandello non si avvertisse una sofferenza profonda, sincera, patita intensamente: una sofferenza non di filosofo (che ragionando ha bisogno di una freddezza lucida di mente insensibile ai moti dell'animo e tutta intellettualistica) ma di uomo assetato di avere una risposta ai suoi perché e di un poeta che si dispera di non poter dare una, pacificatrice.

Molto c'è ancora da operare nel teatro. Molto da riorganizzare. Ora è il momento dei Teatri Stabili. A poco a poco gli Stabili diverranno di giro. E' fatale che così avvenga. Il teatro in Italia deve rincorrere il pubblico. Non è possibile fare diversamente. I nuovi condottieri del teatro, sparsi nelle varie sedi dei Teatri Stabili, sostituiranno i capocomici nomadi. E ciò con maggior tranquillità dei loro predecessori, viaggiando fin dal primo giorno con la borsa gonfia di sovvenzioni statali.

Il teatro è un servizio pubblico? E allora lo Stato lo conservi prospero e fiorente. I contribuenti concorrono ad assicurare la vita ai Teatri Stabili? Allora questi assicurino la vita al teatro. Lo Stato ha il dovere di sorreggere il teatro? E allora il teatro ricambi questo dovere dello Stato stimolando il repertorio italiano. Non è ammissibile che lo Stato sostenga i Teatri Stabili se questi non fanno posto agli autori italiani. Sarebbe come se lo Stato per aiutare il teatro in Italia mandasse le sovvenzioni all'estero.

A parte questo, il teatro ha raggiunto oggi il suo punto critico. Questa annata dirà se ha ritrovato le sue linfe migliori o se, tramutato in una « routine » di nuovo conio, riprenderà quel-

l'aspetto di ordinaria amministrazione, contro il quale si sono battute proprio quelle giovani energie che si sono dedicate al teatro nel dopoguerra e che corrono ora il pericolo di ripetere sotto forma diversa lo stesso gioco. Con questo, di peggio, che l'ordinaria amministrazione di prima faceva riempire i teatri mentre quella che ora si è iniziata non dà segni molto lieti di affluenza di spettatori, come dimostrano le statistiche della Società Autori.

Speriamo che le cose migliorino. Ma l'eccesso di spese per montare spettacoli, il concetto che l'arte drammatica debba essere soprattutto spettacolo, le teorie dei periodi di decadenza rispolverate alla luce d'oggi, il predominio dei registi più o meno qualificati anche se regolarmente diplomati sull'attore, la impossibilità che attori nuovi si formino, depressi come sono nella loro personalità dalla tirannia altrui, non offrono certo visioni rosee. Tanto più che tutte queste cose avvengono in nome di un amore sincero per il teatro. I registi, i direttori degli « Stabili », tutti appassionati, tutti innamorati dell'arte scenica, tutti e ciascuno persuasi di operare per il meglio alle fortune della scena, tutti disposti a combattere per sostenere i diversi orientamenti e le differenti idee miranti, tutte quante, giuste o sbagliate, geniali o meno, illuminate o opache, schiette o polemiche, alle fortune del teatro.

Vi sono anche le ambizioni. Benissimo. Senza ambizioni — non vanità — non si procede. Tutti, per essere veramente utili, devono servire il teatro, mai servirsi del teatro.

Il momento è particolarmente interessante. L'anno comico da poco cominciato promette di essere e forse sarà, fattivo e fecondo. Tutte le forze del teatro vi collaborino senza smanie di vani

predomini individualistici ma con spirito di corpo. E non si dimentichi che quando si alza il sipario il padrone è l'attore. Occorre studiare nei giovani attori che cominciano, la natura, le qualità istintive, anche i difetti, per riscaldarli tutti al fuoco lento e continuo di una limpida passione.

Si dà tanto addosso al teatro così detto commerciale. E' un coro contro la commedia che fa quattrini. Ma è poi sempre la cassetta che conchiude l'approvazione sulla validità di un lavoro teatrale.

Ebbene mai come ora la gente di teatro va a caccia di guadagno. Come può un attore o una attrice formarsi, recitando sul palcoscenico, poi passando al cinema, poi sullo schermo televisivo, poi nei caroselli pubblicitari?

Ruggero Ruggeri a chi gli domandava negli ultimi anni e in piena gloria di tanti successi: « Come ha fatto a raggiungere tale perfezione di recitazione e a dare alle parole tutta la carica dei sentimenti in una misura stupenda? », rispondeva: « Non ho fatto altro che recitare per tutta la vita tutte le sere ».

E' una risposta che è un ammaestramento. Una risposta che oggi va meditata.

I tempi sono cambiati, le necessità sono diverse, le lusinghe sono svariate e allettanti, le offerte e le richieste sono molteplici: tutte buone ragioni. Ma il teatro è egoista, il teatro impone sacrifici, il teatro vuole dedizione. Soltanto questa è la via, per gli attori i registi gli autori, che può indurre alle massime soddisfazioni, e può condurre a un consolidamento dell'arte scenica sì che possa continuare, con metodi nuovi, ma senza dimenticare i sacrifici, la tenacia e il disinteresse di coloro che li hanno preceduti in questo bruciante ardore che è, al tempo stesso, d'arte e di vita. **Eligio Possenti**



Al Teatro Sant'Erasmo di Milano la Compagnia diretta da Maner Lualdi e regista stesso dello spettacolo, ha rappresentato «L'avarò» di Molière nella traduzione e rifacimento di Carlo Terron.

■ La Stagione milanese è stata praticamente inaugurata da questo spettacolo. All'«Odeon», al «Lirico», al Teatro di via Manzoni «Renato Simoni», si sono avuti spettacoli già noti, come *Rugantino* e *La Fastidiosa*. Solo il «Nuovo» ha presentato quello che si dice il grande spettacolo, ma si tratta di un «musical», ricavato dalla famosa commedia *Pigmalione* di G. B. Shaw, ora ancora più celebre in tutto il mondo il suo rifacimento: *My Fair Lady*. Ricordiamo i cinque atti di Shaw al «Filodrammatici» di Milano, il 24 novembre 1914, un anno dopo che la commedia era stata scritta. Emma Gramatica fu così grande interprete, da recitare poi la commedia per quarant'anni, considerandola il pubblico il suo «cavallo di battaglia» come si diceva un tempo (il tempo che si sapeva recitare). Con Emma, erano Leo Orlandini (Higgin), Olivieri, Marchiò, la Falcini. Dunque *Pigmalione*, diventato «musical» nel 1956 a New York, per merito di Alan Jay Lerner, riduttore del testo ed autore del testo delle canzoni, musicate da Frederick Loewe, è già stato rappresentato in numerosi Paesi e sempre «esattamente» come alla sua prima apparizione, rifacendo di volta in volta le stesse scene ed i medesimi costumi, adattando fino al possibile anche gli attori a quanto avvenne la prima sera di quel lontano 1956. Perché questo? Mancanza di fiducia nella genialità altrui, o valvola di sicurezza? Vale la seconda ipotesi della quale, d'altronde, i nuovi impresari europei non fanno mistero. Proprietario della macchina per far sol-

di è Lars Schmid, autorevole impresario due volte celebre: per la sua fama e per essere l'ultimo marito di Ingrid Bergman. Al suo fianco, in Italia, orgogliosissimo, Remigio Paone, al quale si deve, ancora una volta, uno di quegli spettacoli che fanno epoca. Che è quanto egli desidera ed il pubblico spera ed attende. Interpreti italiani bravissimi, Della Scala e Gianrico Tedeschi, egregiamente coadiuvati da Mario Carotenuto, Tina Lattanzi, Cesare Bettarini, Lola Braccini, Marzocchi e Pedrani. Regia dello svedese Sven Aage Larsen.

Dunque, dicevamo, *L'avarò* di anni 296; rispettabile età che il capolavoro molieriano sopporta egregiamente. I cinque atti sono vivi ancor oggi, ragion fatta per le esigenze del tempo loro, che suscitano interesse, ilarità, gioia e malinconia nello spettatore odierno assai più che in quello di tre secoli fa. Le prime accoglienze del 1667 non sono state cordiali. Anzi sono state così ostili che Molière seccatissimo, ritirò il copione. Non lo volete, *L'avarò*? Non ve lo dò. Tuttavia, non convinto del parere negativo del pubblico, lo ripropose l'anno successivo ed ebbe la soddisfazione d'un esito migliore. Varie furono le ragioni di quell'insuccesso e di quel successetto. Innanzi tutto il protagonista Arpagone. *L'avarò* non è un personaggio simpatico, anzi è sgradevole, anzi è odioso. Soltanto un grande autore come Molière poteva con l'arte sua togliergli quella irritante apparenza. In che modo? Rendendolo così autentico da far superare l'antipatia col gusto di veder nascere sotto gli occhi un esemplare umano con tutti i segni della verità.

Inoltre il lavoro era scritto in prosa e non in versi. Ciò infastidiva gli spettatori del tempo che al verso avevano l'orecchio abituato. Infine, l'ostilità di Racine che riteneva Molière autore di

una parodia di *Andromaca* mentre l'autore di essa che aveva per titolo *La folle querelle* era l'attore Subligny.

E se ciò non bastava, ecco aggiungersi Voltaire e Riccoboni a spulciare i punti di contatto tra Molière e Plauto nel tipo dell'Avaro. Là dove il protagonista si rivolge agli spettatori con la domanda: «Il mio ladro è forse tra voi?»; là dove l'Avaro, sospettando che il servo Fleche gli abbia rubato, gli ingiunge di mostrargli le mani e mostrandoglielle quelle entrambe aperte, domanda: «E le altre?», modificazione di una simile ingiunzione in Plauto: *ostende tertiam*, che era già stata usata tre anni prima da un mediocre autore, il Chappuzeau in *Riche Vilain* che faceva dire all'avarò semplicemente: «E l'altra?».

E il Riccoboni citava un canovaccio italiano, e *La sporta* del Gelli per la battuta «senza dote» ripetuta tre volte a minaccia, e la *Belle plaideuse* di Diodorobert che aveva preceduto *L'Avaro* di tredici anni. E si tacque che anche nei *Suppositi* dell'Ariosto si trovava fonte di qualche scena di Molière.

Tutti dispiaceri per il grande commediografo che quanto assimilava poi abbelliva. Certo vi si sentono anche echi della Commedia dell'Arte. Ma sono momenti, richiami, assonanze che nulla tolgono alla genuinità dell'opera.

Quant'a Plauto, grande è la differenza da Molière, poiché quello presenta un avaro povero mentre Molière ne offre al gaudio degli spettatori uno danaroso. E i due personaggi si differenziano non poco per questa diversità di condizione. Ho detto gaudio, ma non è tutto comico il personaggio molieresco. E' comico di superficie ma triste e drammatico di sostanza. Abilità sopraffina di Molière è stata quella di fare un tipo buffo di un personaggio quasi tragico. Quando un uomo

è preso nei lacci di una passione che non è una passione ma vizio, non è comico, non può essere che drammatico.

L'*Avaro* non ha portato fortuna anche al nostro Goldoni che quando trattò il tema vide « andare a terra » alla prima recita il suo *Avaro geloso* e ottenere « tiepido incontro » il suo *Avaro fastoso* e solo ebbe conforto dell'*Avaro* scritto per una eletta schiera di dame e gentiluomini. Il personaggio finisce col generale disprezzo E « *il disprezzo — dice Molière — è una pillola che si può trangugiare, ma che non si può masticare senza smorfie* ».

Tutto questo ho premesso per metter in miglior risalto quanto sto per dire di Peppino De Filippo che ne è stato, al « Sant'Erasmo », magnifico interprete. Peppino De Filippo ha raggiunto il mirabolante risultato di rendere artisticamente simpatico un uomo odioso come Arpagone. E' un saggio di recitazione di grande classe. Si dice che sia stato più Peppino che Arpagone; ma la verità è che la potenza dell'attore s'è imposta all'avidità del personaggio e che ha fatto fluire in esso quel sangue che Molière gli aveva messo e che non sempre, nelle interpretazioni insigni che ho avuto la fortuna di ascoltare, si sentiva fluire. Ma non ho dimenticato Ernesto Ferrero, Sergio Tòfano, Antonio Gandusio, Memo Benassi e Cesco Basseggio.

Peppino De Filippo ha tratto la comicità dai terrori e dalle desolazioni, esasperando il tragico fino alla perfezione sì che cadesse naturalmente nella deformazione comica. Egli ha colorito l'azione dell'oro con una quantità di risorse, piccoli gesti, occhiate, toni di voce vari ed irresistibili. Insomma, Arpagone era là, vivo, dinnanzi agli occhi degli spettatori che si sono resi conto, applaudendo, delle possibili-

tà di un attore le cui risorse sono infinite.

La libera traduzione di Carlo Terron ha reso più razzente il testo italiano. Di solito le traduzioni nuocciono agli originali. Terron si è ben guardato dal correre questo pericolo, anche se si è preso il gusto di qualche interpolazione: ma aveva Peppino davanti; quindi, un doppio problema.

La regia di Maner Lualdi non poteva essere più accurata e festosa con tale interprete; quasi un suo godimento, prima ancora di quello del pubblico. Ne è sortito uno spettacolo di prima qualità e vanno ricordati, con Bianca Toccafondi, tutti gli altri attori.

Maner Lualdi ci sa fare: ha idee, coraggio e passione.

Eligio Possenti

■ Il « Teatro della Commenda » di Milano, il 10 novembre 1963, ha iniziato la sua seconda Stagione con la commedia di Mario Fratti *La gabbia*. E' risaputo come la Commenda sia un centro di cultura che possiede una sala di spettacolo i cui limiti sono stabiliti dalla capienza e soprattutto dalle possibilità degli interpreti, registi ecc. La signora Pizzoli che dirige il Teatro con passione e va incoraggiata e lodata per una iniziativa tanto singolare in una persona disposta a sacrifici ed a superare qualsiasi ostacolo (la scorsa Stagione non gliene sono mancati davvero) pur di realizzare la sua ambizione. Dirigere un teatro in Francia è, diremmo, mansione quasi esclusivamente femminile, dato che il bel sesso ne ha il monopolio, ma da noi è cosa singolare, e potrebbe anche sembrare snobistica. Il caso Pizzoli è invece spontaneo e sincero: alimenta con fervore una passione teatrale che risale a qualche anno, quando a Padova, con De Bosio, faceva parte del Teatro dell'Università. Ma

poiché non recita e non fa regia, alla Direzione la signora Pizzoli ha compito generale compresa la scelta delle opere, evidentemente. L'intenzione è di far spettacolo sperimentando opere nuove italiane: lodevolissimo impegno che potrebbe dare alla « Piccola Commenda » una sua chiara ed esatta fisionomia, serissimamente intesa. Ma sperimentare è cosa più difficile che proporre normalmente, e forse intorno alla signora Pizzoli occorrerebbe una commissione di lettura che la aiutasse e la sollevasse dall'impegno personale di decidere. Si eviterebbe così di rappresentare una commedia come *La gabbia* che non aggiunge nulla a quanto di già conosciuto dell'autore e non aiuta il teatro. Un'opera sbagliata ma indicativa può anche essere preziosa; un'opera vuota (con pretese) fa perdere tempo a tutti. Fratti è già un autore da non considerarsi più sperimentale e le sue opere sono perciò o valide o sbagliate. Questa, *La gabbia*, è sbagliata. Nella commedia si ripropone il tema dell'angoscia dell'uomo in modo sofisticato ed intellettualistico, con buona parte di confusione fra verismo e fantasia.

Il pittore Aligi Sassu ha preparato una suggestiva scena della quale si è servito il regista Malacrida e nella quale hanno agito con impegno e volontà Alberto Terrani, Armida Gavazzeni, Marina Robecchi, Baroni, Giorgiotti, la Pantano.



“Il Vantone”
di Pier Paolo Pasolini

Al Teatro della Pergola di Firenze, il 10 novembre 1963, la Compagnia dei Quattro ha rappresentato la commedia di P. P. Pasolini « Il vantone », rificamento di Plauto. Regia di Franco Enriquez.

■ Non a caso abbiamo precisato *Il vantone* di Pier Paolo Pasolini, attribuendo al traduttore anche il testo originale di Plauto, giacché la caratteristica di que-



TEATRO IN TV

■ ODETS: IL GRANDE COLTELLO

sto spettacolo si racchiude proprio nelle sue nuove dimensioni e nel suo nuovo linguaggio, che sono merito precipuo del suo libero ricreatore. A cominciare infatti dal titolo Pasolini ha inventato una parola tutta sua che fosse il sinonimo dei più diffusi aggettivi, che hanno sempre accompagnato il famoso « miles » plautino. L'ha chiamato « vantone », che, certamente, nel dialetto romanesco, meglio qualifica la figura del fanfarone e millantatore Pirogopolinice. Giacché il Pasolini, ricordando come le commedie plautine, ed in particolar modo questa, abbiano un pretto carattere popolare, ha voluto darle un tono ed un sapore coloritamente dialettale, anche se, a momenti il linguaggio assume forme ambigue per non esser sempre pronunciato da autentici romani. E' però fuor di dubbio che l'apporto del dialetto alla vivacità, allo spirito, al dinamismo del testo è stato senz'altro la « conditio sine qua non » del successo. Così la indipendenza della traduzione ha permesso al Pasolini di usare per Plauto il linguaggio che gli è congeniale, d'una popolarità spinta sino alla parolaccia, alla invenzione del particolare scurrile, alle espressioni più volgari, anche se a volte volutamente anacronistiche. Si sa benissimo come anche l'originale di questa commedia, più che nelle altre, sia stato mantenuto in una linea pesantemente sboccata, date le iperboliche esagerazioni dei vari tipi e le eccessive tonalità caricaturali della duplice beffa giocata allo sciocco spaccone. Plauto non fa economia di trovate e Pasolini le sottolinea con gusto, dando ai suoi versi facili rime, poco preoccupato se esse attenuino la spontaneità del linguaggio e la sua scioltezza. Egli conta sull'effetto scenico dello spettacolo, tanto da includerci motivetti e cantatine, che si concludono con una stornellata, proprio a mo' di com-

media musicale, ben conoscendo i gusti attuali del pubblico, che guardano più alla esteriorità che alla sostanza.

D'altra parte la Compagnia dei Quattro e Franco Enriquez, che la dirige, hanno ben soddisfatto la moda, offrendo, con questo *Vantone* pasoliniano, un coloritissimo spettacolo, ricco dell'attrattiva più immediata, ammodernando un antico testo in tutti i suoi elementi, riuscendo a renderlo ancora attuale perfino nei suoi più ingenui e primordiali intrighi. Dalla schematica scena di Emanuele Luzzati al ritmo incalzante, vorremmo dire vertiginoso, della regia che ha mantenuto alla recitazione un chiasoso, sgargiante e sonoro tono popolare, tutta la visione della vicenda si è come illuminata di colori accecanti in un'atmosfera da commedia dell'arte italiana. Franco Enriquez non ha creduto quindi di scervellarsi in raffinatezze, pago di saper sfruttare, pur senza eccedere troppo, ogni motivo di sicura comicità. Interpretazione quindi adeguata al serrato scorrere della trama, saprosa di caricaturali ed anche parodistiche sfaccettature in cui Glauco Mauri, nella parte riservata al servo Palestrione, ha dato una nuova intelligente prova della sua versatilità, recitando con spavaldo spicco comico e cantando con voce duttile e intonata le sue stornellate romanesche; Valeria Moriconi ha caratterizzato con sottile arte la furberia femminile nelle vesti della cortigiana; Michele Riccardini è stato un tronfio Rodomonte e Enrico D'Amato un piacevolissimo Scelledro. Assai bene affiatati e coloriti lo schietto Carlo De Cristoforo, la gentile Laura Panti, e tutti gli altri. Il pubblico, giovanilmente esuberante, ha fatto lietissime accoglienze allo spettacolo, festeggiando insieme con gli interpreti, anche l'autore, il regista e lo scenografo.

Giulio Bucciolini

L'estate scorsa, a Los Angeles, moriva Clifford Odets, uno dei migliori autori drammatici americani, una voce nuova che seppe imporsi, negli anni trenta, sui palcoscenici di Broadway. Da *Svegliati e canta* (1935) ad *Aspettando Lefty*, a *La ragazza di campagna* (1950) è sempre presente in Odets l'interesse per il rinnovamento della scena drammatica che si indovina in tutti i gradi della sua protesta sociale, si innerva nella storia sindacale, ripropone il senso della tragedia ottimistica americana, coglie la denuncia di un ambiente, ricercando sempre l'aspetto umano e morale. Proprio *Il grande coltello* (1949) chiarisce la portata di questo suo interesse, esemplifica la sua intensa ricerca espressiva che si risolve sempre nella descrizione precisa di un mondo particolare, nel caso quello di Hollywood, e di situazioni verosimili, tipiche nella sostanza.

Odets visse per qualche tempo ad Hollywood e fu sceneggiatore ed autore, fu regista di film di buona qualità espressiva, esemplari per rigore e chiarezza polemica. Uno dei migliori — *Il ribelle* (con Cary Grant) — riproponeva, quasi in una autobiografia, la sua solitudine amara, confermando il suo interesse per il personaggio e per la ricerca di un appropriato linguaggio. Quel che più colpisce in Odets è appunto questa fedeltà espressiva, questo bisogno di imporsi una struttura e di muoversi dentro senza forzare il segno dello specifico. Il suo teatro ubbidisce a particolari convenzioni sceniche, discende da una ricerca espressiva che si potrebbe definire classica, muove attorno alla parola con impegno e rigore

stilistico. Colui che venne definito anticonformista nella polemica, seppe poi trovare nella fedeltà alla scena drammatica il suo più vero equilibrio. Tutto questo forse andava detto in televisione presentando, quasi a commemorazione, *Il grande coltello*, opera di teatro che ha avuto larga divulgazione nella asciutta regia di Aldrich nel film omonimo (1). Riproponendo l'opera alla televisione, Daniele D'Anza invece di realizzarne una arbitraria riduzione (trasmessa in tre puntate come un romanzo di appendice) poteva risarcire la commedia e il suo autore di quel mirabile senso drammatico e scenico che al cinema era andato perduto. Ma il rispetto per i testi ed il loro linguaggio è un rispetto fuori moda se persino dalla trama ci si discosta mutandone a piacere la conclusione ed il significato espressivo. Così, nella riduzione televisiva de *Il grande coltello* il suicidio del protagonista, che la moglie annuncia come disgrazia, viene mutato a sorpresa come in un giallo del tenente Sheridan! Nonostante tutto qualcosa di Odets ha raggiunto lo spettatore. L'amara realtà di Hollywood e dei suoi miti, vista controluce, crea una inquietà atmosfera di angoscia, dissolve la dorata innocenza di una gioia apparente e superficiale. L'attore anche il più popolare diviene un anti-eroe, vittima del calcolo di mercato e dell'avidità di un produttore senza scrupoli, vero e proprio gangster alla ricerca di minacce e ricatti. Un clima cupo avvolge i personaggi, li dilata nella loro verità rendendoli vivi nelle mille sfaccettature, colorando il loro essere e il loro apparire di verità drammatica. Questo senso lo spettacolo trasmesso in televisione conserva; grazie alla dolente sofferenza di

Massimo Girotti (Charlie Castle, l'attore) e alla insinuante cattiveria di Glauco Mauri (Marcus Hoff, il produttore) il dramma, specie nella prima parte, costruisce una fitta tessitura in cui il gioco scenico evidenzia il significato della parola, chiarisce il senso dei rapporti umani, muove a riflessioni concluse. La protesta di Odets è la protesta di un uomo libero contro i sistemi di massificazione che tendono a distruggere nell'uomo ogni atteggiamento spontaneo; è la protesta di un ribelle degli anni trenta che ha saputo concretamente operare lasciando una sicura testimonianza di laboriosità e di intelligenza.

E' tornata sui teleschermi la rubrica *Vivere insieme*, con l'originale televisivo *I cari mobili* di Enrico Bassano (l'autore genovese aveva già scritto, per la stessa rubrica, *Il regalo*).

Evidentemente non dev'essere fa-

cile né agevole trovare trame adatte per entrare nello spirito della rassegna; e neppure troppo comodo impostare, sviluppare e « tagliare » al punto giusto un tema passibile di ampia e interessante discussione; il tutto nel giro di poco più che mezz'ora di « spettacolo » vero e proprio. Comunque nella breve vicenda ideata e realizzata da Bassano, il conflitto tra due generazioni, scattato da un motivo volutamente banale (la scelta dei mobili di una nuova casa) è condotta con viva perizia teatrale e soprattutto con un senso umano profondamente sentito e sottilmente espresso.

L'atto di Bassano è stato eccellentemente realizzato da Leonardo Cortese, ed interpretato con bravura da Laura Carli e Adolfo Geri, bene assecondata da Ivano Setaccioli, Paola Bacci, Ugo Paggi, Diego Ghiglia.

Edoardo Bruno

L'abito blu di Peppino Marotta

La morte di Giuseppe Marotta (10 ottobre 1963 - Napoli) ha lasciato un grande rimpianto, soprattutto fra coloro che lo conoscevano solo attraverso i suoi libri, cioè i suoi lettori. Questa è la più grande « soddisfazione » per un Uomo che, come Marotta, fu in vita lo spirito più irritabile per tutto quanto gli veniva dal « suo » mondo, cioè dall'ambiente letterario, che non amava, credendo di non essere amato e soprattutto « stimato » da quella critica che purtroppo ritiene valori autentici soltanto coloro che fanno parte del proprio clan.

E' risaputo come Marotta abbia tentato il teatro, soprattutto in virtù di un teatrante autentico, suo fraterno amico: Belisario Randone. Ed a Randone abbiamo chiesto « una parola » per Marotta teatrante, per ricordare anche noi l'amico, l'artista, l'Uomo.

■ Alle « prime » delle nostre commedie, Marotta vestiva di blu, con una camicia di finissimo popeline e una cravatta di raso grigio perla. « Sta bene, vero? », mi chiedeva annodandosela « Sta bene il grigio sul blu? ». Abbandonava per una sera i suoi maglioni a costa larga, le sue giacche sportive a quadri grossi di vero tweed inglese, i suoi ampi soprabiti a raglan di velluto lilla a martingala, i suoi cappellucci a falda stretta di feltro operato. Ogni tanto, ogni anno o due, per una sera, nel suo abito blu, si affacciava timidamente in un mondo non suo, del quale forse avrebbe desiderato far parte e che d'altronde lo avrebbe accolto con entusiasmo e affetto anche se leggermente velato di timore. Gli attori e i registi e gli impresari, tutti più o meno quelli che direttamente o indirettamente aveva-

no a che fare con lo spettacolo, ne conoscevano le sferzate o le carezze se le circostanze li portavano ad avventurarsi nel cinema. La sua famosa rubrica « Marottaciak » aspettava tutti al varco, senza fretta, ma puntuale e puntigliosa. Così, sul palcoscenico, Marotta si sentiva un ospite in transito, un cliente occasionale. Il teatro, nella fattispecie della commedia scritta, era da lui ritenuto più testo che spettacolo, le parole, anche qui, essendo per lui di primaria importanza. Quanta malinconia andare cercando nella mia memoria — così piena di lui — qualcosa che possa interessare il lettore abituato a una saporita aneddotica. Ricordo i suoi passi gravi in quinta durante la prima recita di una commedia nuova, la sua immancabile certezza dell'insuccesso, tanto che ogni applauso,

(1) *Il grande coltello*, è stato rappresentato al Teatro Stabile di Torino, il 29 marzo 1961, con la regia di Franco Parenti, interpreti lo stesso Parenti, Renzo Giovampietro, Giulio Oppi, Gina Sammarco, Gianni Montesi, ecc.

ogni chiamata lo prendevano alla sprovvista. Si presentava al pubblico con una faccia smarrita, più dispari del solito. Non era uomo di teatro e non lo sarebbe mai diventato, ma aveva tutte le qualità e l'estro di un vero uomo di vero teatro. Ogni suo racconto è un piccolo perfetto canovaccio da commedia, ogni suo personaggio sta bravamente in piedi, costruito in pochi tratti con una magistrale aggettivazione e sempre una o più trovate da autentico spettacolo. Azione insomma, fatti, come andava predicando ai registi di cinema che affrontavano leggermente una problematica quanto mai opinabile, ma accuratamente scevra di fatti, orfana d'azione. Spesso nella elaborazione televisiva di un racconto marottiano, la sua prosa m'era d'aiuto nei modi più inattesi. Ogni osservazione, ogni puntualizzazione aveva il sapore di una battuta già calibrata, pronta all'uso. Ma lui non lo sapeva, non lo sospettava neppure. Aveva una incondizionata ammirazione per l'attore che recitava in palcoscenico davanti al pubblico. La sua ammirazione aveva qualcosa di fanciullesco, di selvaggio direi, perché credo di poter affermare che Marotta a teatro sia andato pochissimo, forse solo alle commedie da lui scritte con la mia collaborazione. Non credo d'altronde che le abbia ascoltate più di una volta, cioè alla «prima» con l'abito blu. Non gli andava di viaggiare per assistere, nel senso di fornire la migliore assistenza, alla prima in un'altra città dopo quella assoluta. Diffidava della critica. Diceva: «Tanto scriveranno che abbiamo sbagliato e che la commedia è una chiacchiera».

Eppure abbiamo sempre fatto centro. Della nostra collaborazione teatrale ecco qui alcune cifre: *Il malato per tutti* (vincitrice del «Giro d'Italia» del Teatro delle Novità di Maner Lualdi) 109 rappresentazioni. *Il califfo Esposito* (la prima commedia della nostra collaborazione e della serie di interpretazioni di Nino Taranto) 96 rappresentazioni. *Il bello di papà* (che vedremo presto in TV per la regia di Mario Ferrero e la interpretazione di Nino Taranto) 115 rappresentazioni. *Veronica e gli ospiti* (regia di Luciano Salce, con Lauretta Masiero e Alberto Lionello) 125 rappresentazioni. *Vado per vedove* (la nostra ultima commedia, per la interpretazione di Nino Taranto) 116 rappresentazioni.

Non una commedia ha avuto insuccesso o accoglienze tiepide. Tutte invece molti applausi, molte rappresentazioni, eccellenti incassi.

Questi dati positivi non lo incoraggiavano, non lo entusiasmavano. Nel coro generale della critica, aveva per lui più voce in capitolo una riserva, un non completo consenso. Ripiombava così nella sua totale sfiducia nel teatro. Di tutte le cose scritte in collaborazione con me, solo due restano inedite, voglio dire non rappresentate: *Il Generale dei Teddy-Boys* e *Il terrore di Roma*. La prima, che doveva essere interpretata da Gino Cervi, per una serie di circostanze che spieghiamo in una lettera a Valentino Bompiani, pubblicata in *Sipario*, rimane tuttora nel cassetto. La seconda, è un breve atto unico scritto per una illustre attrice che aveva promesso di recitare a Spoleto e che poi defezionò. Quanto si crucciava Marotta di queste due uova perfettamente

gallate, in attesa della chiochia. È soprattutto del fatto che, pur dopo la loro pubblicazione, non un attore, non un impresario avesse intuito che si tratta di testi di esito sicuro, anche con le opportune indispensabili revisioni. Ne parliamo ultimamente e la sua amarezza era senza limiti. «Vedi», mi diceva «con che gusto si può lavorare al teatro da noi? La maggior parte degli attori e i registi badano più alla commedia straniera già collaudata dal pubblico, fanno Brecht e Ionesco a tutti i costi. Con quale entusiasmo, con quale convinzione delle nostre idee, ci mettiamo a tavolino per dieci ore al giorno durante mesi, senza un vero interesse al teatro italiano da parte del teatro italiano?». Anche adesso Marotta è vestito di blu, con la cravatta grigio perla, e così rimarrà in eterno: noi non lo vedremo più. Ma gli occhi del cuore non gli potranno mai cambiare vestito.

Belisario Randone

Cronaca ultima

LA NUOVA STAGIONE TEATRALE

- Nove Teatri Stabili con queste sovvenzioni: Milano (90 milioni), Genova (65), Torino (56), Trieste (30), Bologna (25), Palermo (25), Firenze (22), Catania (22), Bolzano (22). Salvo «qualche eventuale ritocco».
- Alcuni autori si propongono di «fare compagnia» per la rappresentazione delle loro commedie.
- I due Teatri Stabili di Roma e Napoli, nel 1964, a Dio piacendo.

La grande «battaglia d'estate» per il teatro è conclusa; capitano De Biase impegnato per la prima volta su tutto il fronte, ha saputo manovrare in guisa da uscirne assai bene; merito della sua intelligenza e della conoscenza dei vari problemi del teatro, sia lirico che di prosa.

Aveva le mani in pasta da anni in veste di luogotenente di De Pirro; come timoniere ha saputo pilotare fra scogli di ogni genere la flotta delle «compagnie di vario tonnellaggio», flotta che a dirla tra noi, dopo le disavventure della scorsa Stagione, teneva male le acque.

La «battaglia d'estate», a cui ha partecipato anche «Dramma», aveva essenzialmente due mete: repertorio italiano e formazione

di compagnie dette «semistabili» con aspirazioni e necessità artistiche di varia natura.

Per il repertorio italiano De Biase

(Continua a pag. 104)

Nella pagina accanto, riproduzione del manifesto creato da Paolo Garretto e stampato da Gianni Moneta, omaggio del pittore e dello stampatore che a Remigio Paone ed al Teatro Nuovo sono vicini da venticinque anni. Quanti mai manifesti di spettacoli del «Nuovo» Garretto non avrà preparato in tutto questo tempo e le Arti Grafiche Moneta sempre stampato? E qui si vuol dire a Gianni Moneta, per antico nostro affetto e ricordo — sapendo quanto faccia piacere a Paone — che nessuno di noi ha dimenticato suo Padre — Nicola Moneta — che fu il primo a far comparire stampate nella sua tipografia le parole «Teatro Nuovo», la sigla «Errepi» e così fino ad oggi che al suo posto di lavoro, con uguale competenza e passione, c'è Gianni. E' dall'insieme di tutti questi sentimenti, dalla salda catena di questi legami, che il Teatro via via si rafforza e vive, perché la passione e l'amore lo assistono, certo assai più del denaro.



Maurice Chevalier
 Charles Trenet
 Edwige Feuillère
 Carmen Miranda
 Jma Sumac
 Renato Cialente
 Elsa Merlini
 Rina Morelli
 Armando Falconi
 Paolo Stoppa
 Memo Benassi
 Renzo Ricci
 i De Filippo
 Vittorio Gassman
 Gino Cervi
 Laura Adani
 Eva Magni
 Gilberto Govi
 Randone
 Cesco Baseggio
 Alberto Sordi
 Macario
 Renato Rascel
 Mario Riva
 Catherine Dunham
 Riccardo Billi
 Totò
 Nino Taranto
 Walter Chiari
 Wanda Osiris
 Ruggero Ruggeri
 Maria Melato
 Delia Scala
 Luigi Cimara
 Jouvét
 Emma Grammatica
 Ermete Zacconi
 Paola Borboni
 Irma Grammatica
 ecc...ecc...

Paolo Garretto e Gianni Moneta
a Remigio

ANNIVERSARIO DEL TEATRO NUOVO

25



SE IL TEATRO DOVRÀ VIVERE BISOGNA CONTINUARE COSÌ

Il merito di aver incominciato è del Piccolo Teatro di Milano che ha interessato, riuscendovi, il Comune ed il Provveditorato agli Studi. Solo con la presenza i ragazzi capiranno che le immagini del video cui sono purtroppo abituati (le sole che conoscono) non hanno nulla a che fare col Teatro vero, vivo, eterno. Nella foto, il pomeriggio del 5 novembre al Teatro dell'Arte di Milano per la recita dell'ormai famoso *Arlecchino*. Ottocento ragazzi — quarta e quinta elementare — assistiti dai propri Direttori Didattici e Insegnanti, hanno avuto il primo incontro con il teatro. Anche il Teatro Stabile di Torino ha già in funzione la medesima iniziativa scolastica, ed *Il bugiardo* di Goldoni è stato rappresentato per le stesse classi quarta e quinta della Città. In otto recite al Teatro Carignano hanno partecipato 7160 ragazzi.



Al Teatro Sant'Erasmo di Milano, Peppino De Filippo, con la regia di Maner Lualdi ha interpretato un « suo » Arpagone ne *L'avaro* di Molière, ottenendo un vivissimo successo. Interpretazione discussa, si capisce, per chi presuppone il personaggio nella misura di Molière, ma Peppino è un attore eccezionale e si è calato nel personaggio a suo piacimento ed è stato irresistibile di comicità, ma quanto amaro e tragico insieme; che è poi Arpagone. Bravissimi anche gli altri interpreti: Bianca Toccafondi, Pierantoni, De Filippo figlio, la Piccinato, la Petrone, Spiritosa, disinvolta, eccellente la traduzione di Carlo Terron: un adattamento per Peppino, il che vuole dire che Terron ha dato la prima spinta all'attore.



Sopra: Filippo Scelzo (Taltibio) ed Elena Zareschi (Ecuba) in *Ecuba* al Teatro del Convegno di Milano, con la regia di Enrico d'Alessandro. Traduzione di Salvatore Quasimodo e scene di Salvatore Fiume; non sapremmo vedere uno spettacolo a più alto livello culturale e spirituale come è nelle intenzioni dell'Angelicum. Vivissimo successo. Nella foto accanto, la Zareschi, interprete eccezionale ed ammirata.



Sopra: Teatro Stabile di Torino: *Il Bugiardo* di Goldoni; attori Giulio Bosetti e Carlo Bagno; qui accanto a sinistra, Bosetti è con Paola Quattrini. Festosa ed esemplare edizione, con la regia di Gianfranco De Bosio.

A destra: Alberto Lionello, truccato per interpretare *Gotz* in *Il Diavolo e il buon Dio*, J. Paul Sartre e Simone de Beauvoir, al Valle di Roma per la prima dell'opera sartriana che, con la regia di Squarzina, e per il Teatro Stabile di Genova, è alla seconda Stagione di repliche. La media di incassi, a Roma, ha superato ogni altra città con 1.771.350.





Qui sopra, accanto alla foto di Renato Cialente, una scena della commedia *L'Albergo dei poveri* di Gorki che Cialente recitò la tragica sera della sua fine; la foto fu scattata in palcoscenico un'ora prima che morisse. Gli è accanto Sandro Ruffini, anch'egli scomparso, purtroppo, ed al tavolo con la donna, ritroviamo Aldo Silvani. Era la sera del 26 novembre 1943, a Roma.

Renato Cialente

SONO PASSATI VENT'ANNI...

Il ricordo di Renato Cialente e la tragica morte, nel momento più significativo della sua vita di Artista, è in noi, incancellabile. Sono passati vent'anni, ma siamo ancora in molti ad averlo nel cuore.

Renato Cialente era nato il 2 febbraio 1897 e fu ucciso dai tedeschi il 26 novembre 1943, a Roma; aveva dunque 46 anni ed era l'attore più ammirato — per bravura e serietà professionale — del teatro italiano. Poiché la « verità » della sua morte non fu mai detta chiaramente, ora possiamo riportare uno scritto di Renzo Trionfera, apparso dopo una visita alla Madre di Cialente, dieci anni dopo la tragica data.

Renato Cialente era un antifascista che non faceva mistero delle sue idee. Ma, soprattutto, non nascondeva in nessuna circostanza il suo odio per il nazismo. I suoi amici più intimi, del resto, dividevano le sue convinzioni politiche. Vittorio De Sica, Remigio Paone, Sergio Amidei erano coloro che Cialente frequentava con maggiore assiduità dopo l'armistizio e l'occupazione tedesca di Roma. Con Paone e Amidei, sera per sera, Cialente decideva dove passare la notte, per evitare sorprese da parte della polizia. Si era inserito anche lui, insomma, nel mondo dei clandestini. E i suoi atteggiamenti esteriori, come quello di andare in scena con una commedia di Massimo Gorki, avevano tutto il tono di una sfida verso le truppe occupanti. « Le SS », dice ora la madre, « avrebbero potuto arrestarlo; trasferirlo in un campo di concentramento; ucciderlo in una camera a gas. Ma la soluzione dell'incidente era la più sbrigativa; la meno clamorosa ».

La stampa del tempo, infatti, si occupò ben poco della morte dell'attore. Tempestivamente, il ministro della Cultura popolare aveva fatto diramare una istruzione di questo genere: « Minimizzare la notizia dell'incidente di cui è rimasto vittima Cialente. Non rilevare nei titoli la nazionalità della macchina investitrice ». Nessun particolare fu dato dai giornali nella breve notizia e nel brevissimo commento. E le circostanze dell'incidente rimasero sempre sconosciute. Il 26 novembre del 1943, quando, da un mese e mezzo, Roma era occupata dai tedeschi, Cialente era andato in scena per la prima volta all'« Argentina » con *L'albergo dei poveri*. Il coprifuoco, che in quei giorni aveva inizio alle 21,30,

Questo il famoso ritratto che Gregorio Sciltian ha fatto a Eduardo. Per ragioni ovvie di proporzioni, dovendo comparire in una copertina, abbiamo preferito un particolare di esso; ma qui — sia pure in piccolo — il dipinto intero (che si pubblica a colori per la prima volta) lo si può osservare in tutta la sua magnificenza, nella cura dei non pochi particolari, che fanno di Sciltian un maestro della pittura della realtà e degli inganni (trompe-l'oeil) che egli esercita da almeno trent'anni, considerandosi, quindi, un pioniere.

La personalità artistica di Gregorio Sciltian ed il suo talento lo hanno posto in primo piano tra i pittori di tutto il mondo, e quanto di drammatico, esaltante e comico insieme (per le vicende straordinarie che gli sono occorse, insieme a sua moglie, cara e gentile signora e compagna), vale la pena di leggere nel suo recentissimo libro, edito da Rizzoli, dal titolo significativo « Mia avventura ». Non si tratta dello sfogo, sia pure comprensibile, di un artista arrivato, ma di un libro che rivela Gregorio Sciltian come capace e vero scrittore, narratore compiuto, scorrevole, facile e nello stesso tempo profondo osservatore degli avvenimenti che descrive, che sono molti e vari. Sciltian è nato nel 1900 a Nakhicevan, incominciò a studiare l'arte in Russia e non « scampò » — nel senso tragicomico — alla rivoluzione di ottobre. Ma sognava l'Italia fin da ragazzo, la voleva come si desidera un cielo azzurro che si specchia in un mare altrettanto azzurro, era la sua idea fissa, il suo struggimento. Aveva ragione il suo inconscio, poiché è l'Italia che gli ha poi dato, dopo infinite peripezie, la celebrità e la fortuna. La merita, per la sua magnifica arte, per la sua squisitezza di Uomo, cordiale, affettuoso, generoso, amico.

Rid.

non consentiva spettacoli serali. Nonostante la paura che già dominava i romani, il teatro, quel pomeriggio, era gremitissimo. Lo spettacolo ebbe termine qualche momento prima delle nove. Appena il tempo per consentire agli spettatori di tornarsene a casa senza correr rischi.

Renato Cialente impiegò pochi minuti per cambiarsi. Uscì col regista Pietro Scharoff, con Maria Michi e Sergio Amidei. L'attore era andato al teatro in bicicletta. La portava ora per il manubrio. Doveva raggiungere l'albergo Plaza, dove aveva il suo domicilio « ufficiale ». Li avrebbe lasciato il veicolo e, a piedi, avrebbe raggiunto l'abitazione d'un noto avvocato di via Condotti, per trascorrervi la notte. Mancava ancora mezz'ora al coprifuoco e la piccola comitiva decise di fare quattro passi fino a casa. Il percorso era breve. Tutt'e quattro giunsero in piazza Colonna attraverso il Pantheon. Dopo Santa Maria in Via, alla strettoia del corso, il gruppo si divise in due coppie. Pietro Scharoff camminava a fianco di Maria Michi, Cialente era qualche passo indietro, insieme con Amidei. Il marciapiede era stretto e non era possibile farci entrare anche la bicicletta. L'attore fu costretto a camminare sul ciglio, tenendo sempre la macchina per il manubrio. Discuteva con Amidei intorno ai suoi progetti teatrali più immediati. Di tanto in tanto, il discorso cadeva sulla politica. In quei giorni, si pensava che gli angloamericani sarebbero giunti a Roma da un'ora all'altra. Di queste speranze parlavano l'attore e lo sceneggiatore.

Attraversata via Frattina, Sergio Amidei si fermò un momento e insistette per portare un po' la bicicletta. Cialente rifiutò. Disse che aveva solo

quarantacinque anni. Anzi, se non ci fosse stato il coprifuoco, quella sera, nonostante la fatica sostenuta nell'*Albergo dei poveri*, avrebbe fatto volentieri una lunga camminata. I due avevano appena superato l'ingresso del cinema Imperiale, quando Amidei, più che vedere, sentì strapparsi il compagno di fianco. Una grossa ambulanza dell'esercito tedesco, benché il corso fosse libero, era sopraggiunta quasi rasente il marciapiede. La bicicletta schizzò dalla parte opposta della via. Cialente, preso in pieno dal parafango di destra, compì una traiettoria di un paio di metri e andò a battere con la testa sul bordo del marciapiede. L'ambulanza proseguì la sua corsa. Lo sfiorò ancora e si fermò una diecina di metri più avanti. Il militare tedesco che era al volante scese; indugiò qualche secondo. Si accostò alla piccola folla radunata intorno al corpo dell'attore. Maria Michi era in ginocchio. Aveva sollevato la testa di Cialente e lo chiamava per nome. Le sue mani erano piene di sangue. Amidei gridava di cercare una macchina.

La Michi, Amidei e Scharoff alzarono da terra il corpo del loro amico. Si avviarono verso l'ambulanza investitrice. Ma la macchina si rimise in moto e partì veloce. Un ciclista riuscì ad aggrapparsi ad una maniglia della vettura; le tenne dietro per un breve tratto. Nessuno, tuttavia, annotò il numero di targa. Cialente fu portato a braccia fino ad un tassì. Quando ve lo adagiarono sopra, Amidei si accorse che l'attore era ormai spirato. Sua madre non fece in tempo a rivedere il figlio. Al momento dell'incidente si trovava, ospite di alcuni amici, in una villa presso Varese. Da Elsa Merlini ebbe telefonicamente la notizia po-

che ore dopo. Ma, per raggiungere Roma, le ci vollero tre giorni. I funerali, ormai, erano avvenuti. Fu ancora Elsa Merlini, in ginocchio dinanzi a lei, a raccontarle quel che era accaduto e come era accaduto. Elsa Wieselberger, questo il nome della madre di Cialente, piangeva senza singhiozzi, in silenzio. Quando le fu detto che Luigi Cimara, la sera dopo la morte di Cialente, dal palcoscenico del « Quirino » aveva esclamato rivolto al pubblico: « E' stato assassinato » la donna prese un ritratto del figlio e lo baciò. « E' così », disse. « L'ho sentito dal primo momento. Renato era incapace di odiare. Ma i nazisti avevano forzato la sua natura. Non poteva sopportarli. E loro lo hanno ucciso. Me lo hanno ucciso... ». La signora Wieselberger, triestina di nascita, è rimasta ferma al giorno in cui la Merlini s'inginocchiò dinanzi a lei. Parla con le stesse parole di allora. Anche lei è incapace di odiare. Ma non riesce nemmeno a perdonare.

Renzo Trionfera

Dieci anni fa, la nostra Rivista (n. 193 - 15 novembre 1953) ricordò Renato Cialente dedicandogli quasi interamente un fascicolo, con questo sommario:

Sorgono da lontano le mie parti (testo di Renato Cialente) trovato da sua sorella, la scrittrice Fausta Terni Cialente.

Mio fratello Renato (di Fausta Terni Cialente).

Continuo a parlare con lui (di Vittorio De Sica).

Piccolo ricordo (di Lucio Ridenti). Altri brevi scritti in memoria (di Elsa Merlini; Remigio Paone; Guido Salvini; Rosso di San Secondo; Paolo Grassi; Orio Vergani; Tatiana Pavlova; Carlo Trabucco; Eligio Posenti; Vito Pandolfi, Luciano Lucignani; Guglielmo Giannini; Luciano Ramo; Anton Giulio Bragaglia; Gigi Michelotti; Achille Fiocco; Alberto Bertolini; Silvio Giovaninetti; Paola Ojetti; Nicola De Pirro; Bruno Brunelli; Cesare Vico Lodovici; Gino Damerini; Vincenzo Tieri; Alberto Casella; Alessandro De Stefani; Federico Petriccione; Umberto Melnati; Giulio Trevisani; Vincenzo Torraca; Pietro Scharoff).

ha ottenuto che le Compagnie Stabili esordissero con commedie italiane; com'è noto, si voleva fossero autori viventi. Si è già parlato del perché non si è giunti a tanto, però all'autore italiano si è arrivati e dove c'è stata della buona volontà anche all'autore vivente, perché Genova ha iniziato con la Banti, Bologna con Dursi, Milano con Ambroggi; gli altri complessi elencano nel cartellone autori felicemente viventi e così anche se lo Stabile di Torino ha esordito con Goldoni, ha però in prova la novità di De Maria, giovane autore alla sua prima impresa, mentre a Firenze, Enriquez ha varato la novità di Pasolini *Il vantone*. Quindi sul fronte dell'italianità del repertorio — anche per altri eventi, come la ripresa della *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio voluta da Lualdi — la situazione è buona, migliore, senza confronti con le passate Stagioni: qui dunque il passo in avanti c'è ed è notevole.

Sul terreno delle « semistabili » le cose sono andate meno male di quanto per un momento si temesse: la Commissione consultiva riteneva di dovere sanzionare i diritti di almeno tre complessi, ma nella seduta del 30 ottobre ha dovuto limitarsi a prendere atto che una sola aveva le carte in regola, ossia aveva rispettato le norme per le « semistabili ». E' bene avvertire che questo titolo non esiste nelle norme (lo ha coniato Ridenti da poco tempo), ma tali sono da considerare quelle che le norme fissano entro questi termini: « *Allo scopo di elevare il livello qualitativo del teatro a gestione privata e di favorire la continuità dei complessi più validi, possono essere presi in considerazione, a titolo sperimentale, per un contributo speciale adeguato all'importanza dell'iniziativa, due o tre progetti di compagnie che, oltre a possedere tutti i requisiti richie-*

sti per le primarie, facciano capo ad attori già esponenti di ditte capocomicali importanti che abbiano recitato insieme almeno da un quinquennio ». Non è difficile intravedere in questi cenni i lineamenti delle Compagnie Proclemer-Albertazzi; Morelli-Stoppa-Falk-De Lullo-Valli-Albani; della Compagnia Lualdi con Ricci e la Magni (e altri validi attori come i Ninchi, la Sperani, ecc.). La Direzione del Teatro aveva offerto, insomma, quel che si dice, un abito su misura a coloro che onorano il teatro italiano e ne sono forza e prestigio, i quali si lagnavano che le provvidenze statali non giungevano ad essi in misura adeguata e li mettevano in condizione di inferiorità rispetto ai teatri stabili. La parola « privilegio » non era pronunciata ma sottintesa.

Riprendiamo in mano le norme: « *Tali progetti debbono presentare carattere di eccezionale rilievo per complesso e qualità di attori, direzione artistica, qualità di repertorio, consistenza organizzativa ed impegni almeno biennali dei principali interpreti* ». Tutto ciò significa: siano una cosa seria e non un tentativo avventuroso; l'impegno di un biennio è già di per sé una cosa concreta, ma lo deve essere ancora di più perché si esige che « *le Compagnie ammesse al beneficio di tali contributi debbono svolgere attività recitativa per almeno sei mesi, iniziare la loro attività con un'opera di autore italiano ed effettuare non meno del 33 per cento di recite italiane* » (De Biase vedeva nell'aria i vari Shakespeare, Brecht, Jonesco, Feydeau, e si cautelava). Accettando queste norme « *le Compagnie possono fruire dei contributi per l'allestimento di novità italiane nella misura prevista per le Compagnie primarie, delle integrazioni per recite a Trieste, Venezia (Ridotto), Aosta e Lugano e, compatibilmente con la disponibilità dei fondi, anche di eventuali pre-*

mi finali di limitata entità ». Un piatto ben guarnito, tutto sommato, anche se per ottenerlo gli impegni debbono essere assunti da persone serie.

All'esame del 30 ottobre la Commissione ha dovuto rilevare che la Proclemer-Albertazzi, che in estate si profilava composta di un terzo elemento (Cervi) e di un regista (Ettore Giannini) di valore che tornava alle scene dopo anni di lontananza, tale più non era. E la Proclemer-Albertazzi ridimensionata, si è accontentata di essere inclusa nel novero delle « Compagnie primarie » con le provvidenze d'uso: rientri, contributi per le commedie italiane, premi finali. L'antefatto e il post-fatto di questa vicenda può essere riassunto con la frase pronunciata da Albertazzi a St. Vincent: « Com'è difficile in Italia fare del teatro... ». Frase che, dal canto suo, può pronunciare anche il dottor Torraca dell'Eliseo, il quale avrebbe volentieri tenuto a battesimo l'eccezionale quartetto.

La Commissione, allo stato degli atti doveva limitarsi a riconoscere la qualifica di « semistabile » al complesso presentato da Maner Lualdi, mentre la terza Compagnia, quella diretta da Luchino Visconti e composta da Stoppa, Morelli, Falk, De Lullo, Valli e Albani, era ancora, al 30 ottobre, allo stato fluido: la Commissione non ritenne fosse il caso di pronunciarsi negativamente, perché, a norma di regolamento, il tempo utile per presentare domande e documenti scadeva il 1° novembre; il complesso quindi aveva ancora tempo per far conoscere la sua composizione e produrre i relativi documenti.

La Commissione pertanto si è limitata a dare il suo assenso a quelle Compagnie che già avevano ottemperato alle rispettive norme e incominciò approvando il programma dei Teatri Stabili che quest'anno sono nove: Milano, Genova, Torino, Bologna,

Firenze, Palermo, Catania, Trieste, Bolzano. Da questo elenco si rileva come non sia presente Napoli, ritenuto certo dopo la nomina di Eduardo De Filippo a suo direttore. E' evidente che un impegno assunto in giugno non poteva essere tradotto nella concretezza in novembre, prima per gli impegni di Eduardo con Modugno e poi con la TV; in terzo luogo non si improvvisa un repertorio e il complesso che lo deve rappresentare, ed Eduardo, dopo aver accettato, ha fatto bene a dire: datemi tempo perché possa fare le cose a modo. Le stesse ragioni valgono per il Teatro Stabile di Roma: l'approvazione del Consiglio Comunale reca la data del 25 luglio, troppo avanti per poter dar vita ad un programma serio ed organico. Se ne parlerà nel 1964.

Per conoscenza dei lettori diamo le cifre che lo Stato accorda ai Teatri Stabili: Milano, 90 milioni; Genova, 65; Torino, 56; Trieste, 30; Bologna, 25; Palermo, 25; Bolzano, 22; Catania, 22; Firenze, 22; salvo qualche eventuale ritocco.

Dei Teatri Universitari, era presente nell'elenco solo Venezia, ossia quello di Giovanni Poli; togliete Poli a Ca' Foscari e anche il Teatro Universitario di Venezia scompare: ha richiesto 18 milioni, prevede un'ottantina di recite, di cui 60 in patria e 20 all'estero (Tunisia, Algeria, Egitto, Libano o Israele, Spagna, Francia, Turchia, Grecia, Jugoslavia e Austria).

Ed eccoci alle Compagnie primarie: il numero uno nell'elenco spetta al « Gruppo del Teatro Libero di Roma » (la « semistabile » di cui s'è fatto cenno), amministrato da Cappelli con Visconti, ecc. Repertorio: inizio *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello; indi *Troilo e Cressida* di Shakespeare; *L'albergo del libero scambio* di Feydeau; *Gli idi di marzo* di Jerome Kilty, ed eventualmente *A porte*

chiuse di Sartre e *Antigone* di Anouilh. Richiesti in partenza 98 milioni, ridotti a 85, offerti 45, che con le varie integrazioni possono arrivare a 65-70 milioni. Compagnia del Teatro delle Novità, diretto da Maner Lualdi con vice direttore Renzo Ricci. Anche quest'anno il « Sant'Erasmo » ha due Compagnie. Per il complesso che fa capo a Renzo Ricci — come già si è detto — ha ottenuto la qualifica di « semistabile » con le relative provvidenze. Repertorio in prevalenza italiano con tre novità: *Niente altro che nostalgia* di Guido Rocca, *Il pendolo* di Aldo Nicolaj, *Mamme* di Carlo Terron.

Compagnia Proclemer-Albertazzi, diretta da Giorgio Albertazzi; una sola opera straniera (*Amleto* di Shakespeare), due novità italiane: *Antigone Lo Cascio* di Giulio Gatti e *2001* di Salvatore Cappelli; una ripresa: *La governante* di Vitaliano Brancati.

Compagnia dei Quattro, diretta da Franco Enriquez; una sola opera straniera: *La vita di Edoardo II d'Inghilterra* di Brecht; due novità italiane: *Il vantone* di Pier Paolo Pasolini e *Il Decamerone* di Boccaccio nella riduzione di Oreste Del Buono. Il foglio paga della Compagnia dei Quattro risulta il più basso: contro le 170.000 lire per i soli cinque attori principali della Morelli-Stoppa e compagni, le 495.960 della Proclemer-Albertazzi, stanno le 124.000 di questo gruppo che agisce in forma sociale; le paghe sono basse, ma possono migliorare se ci sono utili.

Compagnia Teatro Autori Italiani: capocomico Franco Brusati; in repertorio la commedia dello stesso Brusati *La fastidiosa* ed *Enrico IV* di Pirandello.

Compagnia di Prosa di Franco Zeffirelli, nata per recitare la commedia dell'americano Albee: *Chi ha paura di Virginia Woolf?*

Attori: Sarah Ferrati, Enrico Maria Salerno, Umberto Orsini, Manuela Andrei e altri sei: foglio paga 189.000 lire.

Compagnia Lilla Brignone-Puppella Maggio; la rappresenta Giuseppe Patroni-Griffi ed ha in repertorio una sola commedia: *In memoria di una signora amica* dello stesso Patroni-Griffi. Questo autore, come Brusati e, come vedremo, Manzari, Candoni e Vasile, rischiano in proprio per far rappresentare un loro lavoro.

Compagnia Dario Fo-Franca Rame; la sola commedia di Fo su Colombo.

Compagnia Teatro del Convegno, direttore Enrico D'Alessandro; annuncia la commedia nuova di Dario Martini *Fine dell'alibi* e riprende *Il mondo senza gamberi* di Gino Rocca; *Guardia alla luna* di Bontempelli e *I giorni più lieti* di G. A. Traversi.

Compagnia Goldoniana, diretta da Cesco Baseggio; annuncia una novità: *Papa Sarto* di G. Maffioli.

Compagnia di Paolo Poli; ha in repertorio una novità di Aldo Nicolaj: *Il mondo d'acqua*, due antologie di autori italiani e una novità straniera: *Paolo Paoli* (sembra un gioco di parole ma è soltanto un casuale bisticcio) di Arthur Adamov con la quale ha esordito a Milano ed ora è a Torino.

Compagnia Spettacoli Comici, di Tino Scotti.

Compagnia Dominici-Siletti; annuncia novità italiane di Terron e Bonacci, con riprese di Pirandello e D'Annunzio.

Compagnia del Teatro di Roma (Checco Durante).

Compagnia del Teatro Milanese. Compagnia del Festival delle Novità, diretta da Luigi Candoni, che annuncia una sua commedia *La verità*, e un'altra di Mario Moretti: *La Svezia*.

Compagnia di Prosa Nicola

Manzari; annuncia una commedia propria: *Salud*.

Compagnia del Teatro Arlecchino; repertorio in prevalenza italiano, novità e riprese.

Centro Iniziative per un nuovo Teatro Italiano.

Compagnia Comica del Teatro del Ridotto (Venezia).

La Piccola Commenda di Milano, diretta da Dolores Pizzoli, che ha già esordito con *La gabbia* di Mario Fratti, ed annuncia solo commedie sperimentali italiane. Potrebbe essere un'idea, ma la scelta dei testi è difficile e pericolosa. Occorrerebbe una molto valida ed indiscussa commissione di lettura.

Gruppo Teatrale Il Collettivo. Compagnia del Buonomore, diretta da Silvio Spaccesi.

Compagnia di Prosa Maria Teresa Albani.

Comitato per le Celebrazioni D'Annunziane.

Compagnia del Teatro Romeo (iniziativa di Orazio Costa).

Seguono le due Compagnie di Modugno e Paone (per l'esattezza è una società nella quale Remigio Paone entra solo per un ottavo) per le commedie musicali *Tommaso d'Amalfi* e *My Fair Lady*.

La Commissione veniva riconvocata il 14 novembre e si trovava davanti a una valanga di nuove compagnie: 31 che con le 29 esaminate il 30 ottobre portano la cifra degli «eventuali» complessi a 60, cifra mai raggiunta nell'ultimo decennio.

Ciò sta a significare che il teatro prende quota? No, perché dietro certe sigle si nasconde solo il desiderio di fare del teatro a spese di qualcuno — lo Stato per gli altri — il quale sia disposto a dare, ma per lo Stato il dare non è né facile né semplice: vi sono da un lato le norme — meno male! — e dall'altro la Corte dei Conti che alla fine delle gestioni rivede le bucce.

Diremo anzitutto che le riserve avanzate nella precedente seduta

sulla Morelli-Stoppa e C. sono state superate dall'assicurazione: 1) che la gestione sarà semestrale in quanto l'inizio delle recite avverrà in dicembre e non in gennaio; 2) la durata della compagnia sarà biennale; 3) il giro è assicurato; 4) i contratti sono stati regolarmente depositati; 5) la sovvenzione iniziale sarà di 45 milioni.

Ed ora ecco il secondo elenco delle compagnie che hanno chiesto il «via» ufficiale: quattro teatri universitari: Centro Universitario Teatrale di Roma (contributo: 2 milioni). Centro Studi Teatrali dell'Università di Bologna (3 milioni), Centro Universitario Teatrale di Bari (1 milione), Centro Universitario Teatrale di Parma (2 milioni e mezzo).

Gravina - Occhini - Pani - Ronconi - Volontè; Compagnia di Prosa diretta dalla R.A.M. rappresentata da Andrea Machay (con riserva: un mese di tempo per completare la documentazione); Compagnia Teatro degli Anni Verdi (concessa una sovvenzione di 5 milioni); Compagnia Italiana di prosa: capocomico Mario Imperoli (c.r.); Teatro d'Essai, diretto da Gilberto Casini (c.r.); Teatro delle Dieci (accolto fra le compagnie intermedie); Studio di Arti sceniche diretto da Alessandro Fersen (concessa sovvenzione di 2 milioni); Compagnia Spettacoli Comici diretta da Marco Mariani (c.r.); Compagnia di Prosa «I novissimi», Compagnia di Prosa «Il Gobbo» e Compagnia Diana Torrieri (mancano le relative documentazioni); Teatro della Cometa (rinvia), Compagnia di Prosa di Renzo Giovampietro (c.r.), Compagnia di Prosa di Rocco d'Assunta (c.r.); Teatro Classico di Roma diretto da Fulvio Tonti (c.r.); Ente Teatro Cronaca diretto da Mico Galdieri (Napoli); Compagnia di Prosa «I Corvi» (fra le secondarie); Compagnia Teatrale Italiana

diretta da Paolo Paoloni; Compagnia del Ridotto del Teatro Eliseo (c.r.); Compagnia del Teatro Comico Italiano diretta da D. C. Rosaspina (c.r.); Compagnia di Prosa Marisa Mantovani (c.r.); Compagnia Italiana di Prosa Lupo, Valeri, Gazzolo (c.r.); Compagnia Grandi Spettacoli Gialli diretta da Ubaldo Lay (c.r.); Compagnia Teatro delle Arti diretta da Umberto Ruggiero (c.r.); Compagnia di Prosa «Gli indipendenti» diretta da Lucio Chiavarelli (c.r.); Compagnia di Prosa «Neuma» (c.r.); Compagnia di Prosa Albani, D'Angelo, Giuffrè, Misericocchi diretta da Gianfilippo Carcano (c.r.); Compagnia Drammatica Italiana diretta da Pietro Sharoff e Aldo Rendino (c.r.); Compagnia di Prosa Turi Vasile diretta da Lucio Ardenzi (c.r.); Compagnia di Prosa A.B.C. (c.r.); Compagnia di Prosa Ines Zaccagnini (manca la documentazione).

Come si vede le compagnie approvate senza riserve sono pochine in questo secondo elenco; la maggioranza deve produrre entro un mese i documenti per ricevere il via. Probabilmente i più lasceranno cadere l'iniziativa e le compagnie veramente in attività supereranno di poco la trentina, che è all'incirca il numero dello scorso anno.

Si rileva comunque che non è più in lizza Diego Fabbri come capocomico; non ci sono Andreina Pagnani e Gino Cervi; non figura il binomio Sbragia-Garrani che avrebbe potuto aspirare alla qualifica di «semistabile»; la Compagnia di Vasile dovrebbe contare su Ferzetti, la Volonghi, Paolo Ferrari, Raoul Grassilli, Lea Massari, Giulia Lazzarini... Sono voci; crediamo siano speranze; auguriamoci diventino realtà...

Carlo Trabucco

LUCIO RIDENTI: Direttore responsabile
Proprietà artistica e letteraria riservata alla
Editrice e stampatrice ILTE - Industria Libraria
Tipografica Editrice - Torino - corso Bramante, 20
I manoscritti, le fotografie ed i disegni non richiesti, non si restituiscono per nessuna ragione



La prosa alla radio

IL CAMPIELLO
di Carlo Goldoni

Programma Nazionale
giovedì 7 novembre

LENA E LEONCE
di George Büchner

Terzo Programma
venerdì 8 novembre

COSÌ È (SE VI PARE)
di Luigi Pirandello

Terzo Programma
venerdì 15 novembre

LA FIGLIA DI IORIO
di Gabriele D'Annunzio

Programma Nazionale
giovedì 21 novembre

WOYZECK
di George Büchner

Terzo Programma
venerdì 6 dicembre

AGNESE BERNAUER
di Friedrich Hebbel

Terzo Programma
venerdì 13 dicembre



Sport invernali a



TORINO

CAPITALE DELLE ALPI

SESTRIERE

BARDONECCHIA

CLAVIERE

SAUZE D'OULX - SPORTINIA

CESANA

CHIOMONTE

PRAGELATO

ALA DI STURA

BALME

USSEGLIO

LOCANA

PRALI

OULX - BEAULARD

GROSCAVALLO

GIAVENO - L'AQUILA

COLLE DEL LIS

Un imponente complesso turistico - sportivo:

4 funivie, 17 seggiovie, 50 skilift, 1 slittovia; piste di pattinaggio, campi di hockey e di curling, trampolini di salto, piscine all'aperto con acqua riscaldata.

■ **ALBERGHI E PENSIONI DI TUTTE LE CATEGORIE**

Informazioni: Agenzie di viaggio - Enti Provinciali per il Turismo

Informazioni particolari: Ente Provinciale per il Turismo - Torino