

PATRICIA BIANCHI

Nel corpo delle parole. Il linguaggio del teatro di Patroni Griffi

1. *La consistenza delle parole*

Per raccontare la poetica “naturale e strafottente” di un intellettuale radicalmente innovativo anche nella forma linguistica come Giuseppe Patroni Griffi, la via migliore appare quella di una rilettura delle sue stesse parole, sia nelle più esplicite esternazioni di metodo di lavoro sia nella corposità della sua produzione letteraria e teatrale.¹ Patroni Griffi dichiara esplicitamente in quale teatro creda:

Io credo in un teatro che è sempre esistito: il teatro dei personaggi più che delle storie. Non credo nel teatro delle parole in libertà, della falsa letteratura come se ne sente tanta; detesto i monologhi perché ormai li scrivono tutti ed è quanto di più antiteatrale possa esistere, è solo lo sfogo di un autore.

Un teatro fatto di parole in scena nei corpi e nelle voci degli attori:

Il personaggio, e, di conseguenza, quell'amore e odio che uno porta per l'attore, è il teatro. Il teatro non è la trama. Non si va a teatro per seguire una trama [...] il teatro si basa su colonne, e queste colonne sono i personaggi; quindi il teatro si basa sugli attori.²

Scrittura complessa, quella per il teatro, nella concezione di Patroni

¹ Per le opere teatrali si rimanda a *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1999, edizione a cura di Paolo Bosisio, autore anche della argomentata *Introduzione. Una grande passione*; a corredo del volume una documentata teatrografia e un glossario. Tra i romanzi sono stati ripubblicati *Scende giù per Toledo* e *La morte della bellezza*. Come le edizioni delle singole opere teatrali e dei romanzi, anche l'edizione Bosisio, relativamente recente, risulta di difficile reperibilità. Con una contraddizione che spesso si ripropone nell'era della riproduzione digitale, anche Patroni Griffi, autore noto e rappresentato, rischia di essere smarrito per la lettura.

² ??? da compilare

Griffi che scommetteva nel legame necessario tra testo drammaturgico e l'agire teatrale messo in atto dagli attori, tra il punto di vista dell'autore e la ricezione del pubblico.

Patroni Griffi sa che «per scrivere per il teatro bisogna avere una grande passione»³ e lucidamente distingue tra lo scrivere per la narrativa, per il teatro, per le sceneggiature filmiche o radiotelevisive:

fare un film è come scrivere un libro, mentre scrivere una commedia non è come scrivere un libro, non è come fare un film, è un'altra tecnica, c'è qualcosa di diverso, di più straziante, devi con una battuta far capire un personaggio, devi far capire un linguaggio, devi soprattutto non dire quello che diresti narrativamente.⁴

I personaggi sono tutti nel loro linguaggio, e le parole compongono una rappresentazione della società e delle sue contraddizioni, con un'analisi appassionata e spietata assieme, che sa guardare all'essere umano nel suo profondo, senza fermarsi alle apparenze della diversità e dell'emarginazione ma neppure alle apparenze di presunta normalità.,

Il gusto dell'intelligente provocazione e la cifra anticonformista sono, ad esempio, in una sua dichiarazione che, anche linguisticamente, da uno stile formale vira verso l'italiano di uso medio:

Bisogna incominciare con un minimo di malafede, non sapendo dove si vada a finire [...] Io credo che nessuno abbia mai scritto sapendo dall'inizio alla fine ciò che sarebbe successo. Poi vengono fuori storie e personaggi che, quando uno si guarda indietro dopo un po' di mesi, si rende conto del fatto che non ci aveva proprio pensato.⁵

Estraneo a una concezione astrattamente letteraria della scrittura drammaturgica, Patroni Griffi articola, fino dalle prime prove,⁶ il suo lavoro

³ *Personaggi poi la storia*, intervista di A. Ciullo, «Paese sera», 10 maggio 1981.

⁴ *Di bugia si vive*, intervista di L. Vaccari, «Il Messaggero», 24 marzo 1982.

⁵ Si notino qui, nell'ultimo periodo, gli usi del *che* in una sintassi modulata sul parlato con locuzioni e forme lessicali informali. **Per l'uso medio F. Sabatini, ...**

⁶ Nel 1950 scrive il radiodramma *Il mio cuore è nel Sud*, una ballata in versi e prosa con musiche di Bruno Maderna e nel 1958 farà il suo esordio come drammaturgo con *D'amore si muore*, presentata con grande successo al Festival Internazionale della prosa di Venezia dalla Compagnia De Lullo-Guarnieri-Valli-Albani. Nello stesso anno è rappresentata anche *Lina e il cavaliere*, di cui è coautore con Franca Valeri, Vittorio Caprioli e Enrico Medioli.

compositivo in un dialogo continuo e necessario con la scena, alla cui concretezza di luogo e di persone ogni singola parola scritta è destinata ogni singola parola scritta:

Le commedie che ho scritto mi sono sempre nate da idee teatrali, da una visione precisa cioè che del teatro avevo nel momento stesso in cui avevo deciso di scrivere una commedia. Non ho mai pensato a un'idea astratta e poi mi son detto ora cerco di scriverla per il teatro. No, al contrario: ogni cosa nasce perché è destinata a un linguaggio preciso.

Si comprende così la ragion d'essere nel teatro di Patroni Griffi della compresenza di variazioni di registro, dall'italiano formale ai dialetti, e di una frequentazione insistita dei territori del "basso" e del disfemico.

Formatosi in una solida tradizione umanistica con competenze anche musicali e attenta alle culture straniere contemporanea, Patroni Griffi prende le distanze dalla sua stessa capacità di scrittura educata e raffinata per procedere in una ricerca di forme espressive altre. E pur avendo iniziato con una tipologia nuova, quella del radiodramma, Patroni Griffi privilegia il teatro in anni di avanzata del cinema e della televisione, ma lavorando dall'interno sulle convenzioni teatrali, agendo sulla decostruzione delle regole, e dal punto di vista espressivo con il distacco da un italiano esangue di ambienti piccolo borghesi e da una tradizione di maniera e consolatoria negli intrecci, nel disegno dei personaggi ma anche negli allestimenti.

Questa ricerca personalissima di scrittura drammaturgica significa anche per Patroni Griffi prendere le distanze da quelle tendenze degli anni Cinquanta che facevano prevalere in scena i linguaggi non verbali rispetto al linguaggio verbale, come dirà Pasolini, quel teatro «del Gesto o dell'Urlo [...] dove la Parola è completamente dissacrata, anzi distrutta, in favore della presenza fisica pura».⁷

Per Patroni Griffi il teatro è centrato sulla parola, dove la parola è fatta di voce e di testo d'autore, di scrittura e di scrittura scenica; la drammaturgia di Patroni Griffi si rivela, come vedremo, attenta e dettagliata proprio nelle didascalie e nelle indicazioni per gli attori per trarre tutte le tonalità e sfumature possibili per la consistenza delle parole che è anche consistenza dei personaggi. Ed è sempre una scrittura per il teatro,

⁷ P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 1968, 9, poi in P.P. PASOLINI, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1988, p. 716.

senza ammiccamenti a formule di tipo narrativo letterario, al “bello stile” che pur sarebbe stato facile per Patroni Griffi che opta per linguaggi nuovi di corpi e di emozioni.⁸ I rimandi a opere letterarie e musicali, ma anche a film, saranno funzionali all’evocazione di scenari culturali entro il quale si collocano i personaggi,⁹ ambienti non meno concreti rispetto a quelli evocati con toponimi e odonimi.

La scommessa di Patroni Griffi è quella di portare in scena un mondo reale con un lingua contemporanea corrispondente, e dunque attraverso la parola “naturale”, senza infingimenti o attenuazioni, fare affiorare il vissuto e l’umanità dei personaggi, in tutte le loro gamme, scavando sino alle profondità emozionali.

Non è un caso, dunque, che nella *Prefazione* alla prima edizione della prima commedia, *D’amore si muore*, l’autore delinea le coordinate linguistiche del suo spazio drammaturgico:

Si sa che gli italiani parlano i dialetti, talvolta persino le lingue straniere – con inflessioni non italiane bensì dialettali – parlano tutto tranne l’italiano. Non c’era che un’unica soluzione: affrontare la sciatteria del linguaggio reale dei miei personaggi, senza vergognarsene, e attraverso una scelta di parole comuni, e servendosi della tipica formulazione frantumata delle frasi del linguaggio parlato, tentare di raggiungere uno stile. Uno stile che superasse l’improbabile italiano del teatro borghese e allo stesso tempo non fosse gergo, capace di restituire al teatro una immediatezza espressiva, e di dare al pubblico italiano la possibilità di riconoscersi tra i personaggi che affollano la scena.¹⁰

Nel progetto innovativo di scrittura teatrale la trama si allontana dagli snodi tradizionali della drammaturgia per concentrarsi sui movimenti interni a gruppi di personaggi, su sfondi di una realtà urbana e sociale

⁸ Raffaele La Capria, tra l’altro amico di gioventù di Patroni Griffi, coglie le possibili suggestioni di un filone espressionista novecentesco che fa capo al *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda, da cui Patroni Griffi avrebbe assorbito il piacere della sperimentazione linguistica: si veda *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, ...p. 433.

⁹ Si vedano ad esempio le citazioni dalla letteratura inglese che introducono e caratterizzano *Prima del silenzio*.

¹⁰ G. PATRONI GRIFFI, *Prefazione dell’autore a D’amore si muore*, «Il Dramma», 263-264, agosto-settembre 1958, pp. 4-39 (la citazione p.14); Il testo commedia fu poi edito da Cappelli (Rocca S. Casciano, 1960) con introduzione di Alberto Moravia e note alla regia di Giorgio De Lullo; successivamente, insieme a *Anima nera* e *In memoria di una signora amica*, in G. PATRONI GRIFFI, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1965.

che ora appare inedita rispetto alle precedenti rappresentazioni. Eppure Patroni Griffi si muove e racconta territori ben noti anche alla tradizione teatrale: la Napoli della borghesia e dell'arcaicità popolare, la Roma dei salotti intellettuali e delle inquietudini esistenziali e così

D'amore si muore è la storia di un amore impossibile, caparbio e ineluttabile, che si manifesta tra persone e in un ambiente che, a prima vista, sembrerebbero refrattari ad una simile tragedia.¹¹

Nulla è più scontato o prevedibile, in un periodo, sulla fine degli anni Cinquanta, di rivolgimenti della società e delle coscienze, di relativo benessere e crescente indifferenza alle ideologie riformiste.¹²

In *D'Amore si muore* l'innovazione linguistica gioca su un raffinato capovolgimento di stereotipi, che ha il suo punto d'arrivo in una lingua d'uso medio, apparentemente innocua, e tuttavia, come avvertiva Moravia

con un distacco e una spezzatura ironica quasi insensibile, che ci fa sentire che è pur tuttavia un linguaggio e non una trascrizione fonografica, Insomma la novità sarebbe quella di essere usciti così dalla lingua povera e artificiale del teatro borghese come dal dialetto. Di avere adottato con spontaneità e senza sforzo apparente un "parlato" che sinora andava virgolettato.¹³

Per rappresentare teatralmente questo cambiamento, Patroni Griffi sceglie i giovani, i ragazzi che con i loro codici linguistici e di comportamento si andavano sempre più differenziando dagli adulti, anche per una diversa sensibilità. Edoardo e Renato, i due giovani che si muovono nel mondo del cinema in *D'amore si muore*, nella quotidianità usano frasi brevi con espressioni altamente informali a tratti regionali, in quegli anni caratteristiche di un linguaggio generazionale come «questa casa è un casinò o un ospizio di beneficenza», «purché non rompano le scatole a

¹¹ *Prefazione* cit., p. 13. Il tema dell'amore in questo primo lavoro risente del romanticismo di de Musset, di cui Giorgio De Lullo era interprete d'elezione, e l'attore sarà il destinatario della commedia di Patroni Griffi.

¹² Nella ricerca di un nuovo racconto teatrale della realtà Patroni Griffi si confronta idealmente con i grandi drammaturghi americani, come Arthur Miller e Tennessee Williams, e con le esperienze di Giorgio Strehler e Luchino Visconti.

¹³ A. MORAVIA, *Prefazione a D'Amore si muore*, cit., p.10.

me», «che ti frega?», «che si pappa qui se si ha fame?», «gliene ha sbattuto in faccia una [sceneggiatura]», «mi sta rompendo l'anima», «alla radio mi ci hai sentito in disco, perché, quei fetenti, i dischi miei li trasmettono», «gli devi fa guadagna' un po' di soldi».

Un grosso grammofono inonda di suoni la scena («La vostra [...] è una fissazione, siete malati, un cancro musicale. Quel grammofono non ce la farà più, un giorno esploderà»),¹⁴ quasi ad affidare alle note e alle parole del melodramma come il *Trovatore* l'espressione dei sentimenti e delle emozioni che implodono nei protagonisti. I protagonisti sono misure diverse «incapaci d'amare, terrorizzati dall'amore» eppure alla ricerca di rapporti profondi e autentici, e nella scena finale, dopo la morte di Renato, Edoardo sintetizza il dramma di una generazione: «Come ci costruiamo con le nostre mani un lavoro, gli interessi, una personalità, perché non dovremmo costruirci un sentimento? Se c'è un materiale magifico, a disposizione, non lo si butta via. È prezioso. Ci manca l'educazione del cuore, signora».¹⁵

L'autore guarda ai giovani che in maniera più acuta investono sui rapporti d'amore e d'amicizia come antidoto allo svuotamento delusione dell'impegno nella società, antidoto che si rivelerà fatalmente inefficace.

Balzano in avanti i personaggi con il loro complicato spessore umano, fatto di fragilità e contraddizioni, connaturati alla loro essenza. Solo in apparenza questi personaggi sono rappresentati in una chiave "naturalistica" a cui ci rimanderebbero i temi del degrado, del corporeo, della diversità di genere.

Di fatto Patroni Griffi fa un lavoro di ricerca sulla diversità, marcata anche linguisticamente, sino a darle una valenza quasi epica, di nuovo paradigma per il racconto della dimensione umana moderna.

Anima nera (1960) conferma l'abilità del drammaturgo nel costruire personaggi molto diversi tra loro attraverso un linguaggio carico di espressività, e il testo si configura oltre ogni convenzione anche nell'impianto che prevede l'accostamento simultaneo di azioni e sovrapposizioni di controcene, con ricorso insistito a procedimenti di *flashback*, rifacendosi a una tecnica cinematografica.

In questo testo i dialoghi procedono incalzanti nell'inesorabile rivelazione di errori e pentimenti, dando forma alla storia «di un amore che fa i conti con la vita e che dunque per esistere deve non solo verificarsi,

¹⁴ *D'amore si muore*, ed. cit. p. 73.

¹⁵ *D' amore si muore*, ed. cit., p.110.

riscontrarsi in un rapporto (un preciso rapporto, come quello matrimoniale) ma anche verificarsi e riscontrarsi in un bilancio di due vite».¹⁶

La tessitura dei dialoghi, con battute allungate rispetto alle prove precedenti, si svolge in una sintassi ben articolata e fluida, equidistante da letterarietà di maniera o caratterizzazioni di parlato, così che si ottiene un effetto di verità realistica anche in un contesto di vicende di esperienze traumatiche. Con la stessa leggerezza controllata il drammaturgo adopera un lessico di uso medio proprio per esprimere sentimenti forti:

ADRIANO: L'odio, l'odio che è la parte più nera del mio cuore sia benedetto, che ti vedeva al sicuro, protetta dall'odio confortevole dei tuoi verso di me... maledetto il tuo amore che mi si svela adesso vile, indifesa, sperduta in una notte senza amore. La prima in cui le mani nostre notturne non lacerarono i veli falsi del pudore a ritrovare l'unica sincerità che ci rimane: lo slancio di due corpi nudi che si amano [...].¹⁷

La violenza verbale esplose come una stilettata con una sola parola pronunciata proprio dalla pura Marcella contro la torbida Mimosa:

MARCELLA: Lei è... (*esita*) una puttana.[...] Non ho mai detto finora una cattiva parola, le sembrerà assurdo, ma è vero, e mi... mi ha fatto molta emozione dirla, sono sicura che se non ne ho dette evidentemente non c'entra l'educazione, ma perché non ne avevo sentito il bisogno finora. Questa è la prima volta che ne dico una, perché proprio non saprei come esprimere diversamente quello che penso di lei.¹⁸

Dunque la parola "necessaria" in un sistema di rappresentazione: Patroni Griffi raffina il suo stile e anche grazie all'orditura sintattica tra i dialogati riesce a gestire intrecci e strutture più articolate.

Anche in questa commedia le didascalie dettagliate danno conto di un'azione scenica progettata sulla pagina, e quindi di una drammaturgia d'autore estremamente pianificata sino a coincidere con la regia, attenta a dare corpo ai personaggi, come nel caso di Adriano, sin dall'inizio fissato nel gesto del pettinarsi:

Quello di pettinarsi sempre e ovunque è una delle sue caratteristiche, del

¹⁶ R. LA CAPRIA, *Prefazione a Anima nera*, a cura di T. Kezich, con note di regia di G. De Lullo, Cappelli, Rocca San Casciano, 1960, p. 13.

¹⁷ *Anima nera*, ed. cit., p. 157.

¹⁸ *Ivi*, p. 164.

resto tipica delle persone del popolo – da cui egli trae la sua origine – che fanno risiedere nella chioma ben tenuta molto del loro orgoglio. Ovunque trovi una superficie lucida, che faccia da specchio, Adriano cava un pettinino tascabile e si dà una rattivatina.¹⁹

E andrà ricordata l'introduzione prescritta dell'autore di un *juke-box*, diffusore di musica "leggera", che genera sino alla fine della commedia la colonna sonora anche con un automatismo indipendente rispetto ai personaggi con un effetto in parte straniante:

Il *juke-box* si illumina di colpo e attacca una musica dolce. Le luci mutano e il complesso scenico assume in pieno il suo disegno astratto.²⁰

Un sottofondo di suoni-musica pop da emittenti tecnologici contemporanei che ci rinvia ai successivi sfondi musicali di Annibale Ruccello,²¹ autore che per più aspetti riprende e sviluppa temi di Patroni Griffi.

L'effetto di straniamento ottenuto grazie al linguaggio musicale sarà ripreso anche successivamente, ad esempio in *In Memoria di una signora amica* (1965)²² dove convivono l'"alto" della sonata per pianoforte di Shoemberg e i motivi della sceneggiata napoletana.²³

2. Cicatrici

In memoria di una signora amica è in qualche modo un doppio dramma, della vita e delle radici napoletane, un dramma sofferto da una generazione del dopoguerra e in particolare da quella dei giovani intellettuali che vivevano (a) Napoli:

Napule è fernuta, è diventato un paese di gentarella.

Non basta neppure la guerra – e che guerra – per liberarci dall'infelicità,

¹⁹ Ivi, p. 117.

²⁰ Ivi, p. 121.

²¹ Sul teatro ruccelliano si vedano i saggi nel volume *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.

²² Qui Patroni Griffi lavorerà come regista nella messa in scena: questo spiega in parte le didascalie più asciutte.

²³ Si veda in questo volume il saggio di Matteo Palumbo.

dalla disgrazia – comme vulimme dicere – dal destino fetente di nascere napoletani.²⁴

Il dialetto napoletano è qui la lingua della ferita esistenziale, di una quotidianità feroce del dopoguerra, di una generazione che deve sopportare l'emigrazione, e dunque per nulla consolatoria nell'oleografia di uno sbiadito "pittoresco".

Di qui la necessaria scrittura in variazione tra dialetto e italiano, con continui cambi di codice proprio come nella realtà linguistica dei parlanti. E ovviamente non è il napoletano "raddolcito" delle case borghesi: è il dialetto "di strada", come intendiamo dalla crudezza del lessico, che a tratti si fa turpiloquio, caratterizzando lo spessore di personaggi che travalicano il limite del perbenismo tradizionale anche nella dimensione della rappresentazione del teatro dialettale tradizionale. L'infelicità di nascere napoletani sembra venir fuori maggiormente nei momenti corali, dove il registro difemico è "naturale", come la commistione di lingue e di corpi, ad esempio nella cantilena oscena di Pascariello contro i soldati americani contagiati dalle prostitute napoletane:

PRIMA PROSTITUTA: Né Pascariè, ma che son of beach e' 'a essere tu! E se dicono sti fetenzie?

SECONDA PROSTITUTA: (*alla prima*) Tu 'o conosci a chisto – 'o c' quant' è bellillo – e' 'a vede' che figlio 'e mappina è... Chillo sta 'e casa int' 'o vico nfaccia a me – a un anno, già jastemmava 'e muorti, è overo Pascariè?²⁵

E il dialetto è anche la voce nostalgica della memoria, in un elenco evocativo che ha il gusto di antiche poesie:

MAESTRO: Na vota 'o mese 'e Maggio, a Napule arrivava c' 'a voce 'e chillo ca venneva 'e fave fresche... [...] L'aria era chiena d'addore, ma no addore 'e campagna, addore d'orto, – addore 'e ciardino, che a Napule voleva dicere 'a rosa e 'a lattuga, 'a vasinicola e 'o gelsumino, 'e galline 'e palummi, 'o fico 'a mimosa 'a rosa marina 'e limuni 'o geranio 'o garofano, 'a menta e l'aglio...(come se avesse finito, poi di nuovo) 'e fravule... (*un'altra pausa, poi ancora*) 'a pansée...²⁶

²⁴ *In memoria di una signora amica*, ed. cit., pp. 227-229.

²⁵ *Ivi*, p. 208.

²⁶ *Ivi*, p. 225.

Come evapora il profumo antico della città, così anche la sua parlata ha mutato la sua miscela: il dialetto di “strada” sembra prevalere con le sue note acri, la dolcezza rassicurante del dialetto del salotto di casa sfuma, affiora una nota un po’ artificiale di una parlata con innovazioni e contaminazioni.²⁷

Probabilmente la pluralità di letture metaforiche della *Signora Amica* ha fatto sì che non fosse pienamente valutato nella sua portata questo riuso del dialetto in funzione di descrittore di una nuova e antropologia urbana con forme di disagio non solo sociale ma anche esistenziale.

Persone naturali e strafottenti (1974)²⁸ sarà poi la radicalizzazione di un’indagine sulle “persone”, estremizzata anche in una scelta di lingua disfemica al limite con l’osceno, comunque coerente con l’essenza di personaggi dannati per una condizione esistenziale estrema. La dimensione entro la quale si muovono i personaggi coincide con una immutabile marginalità, con un degrado senza speranza. È lo sguardo dell’autore

²⁷ Come nota Nicola De Blasi: «Questa varietà locale non più dialettale, ma nemmeno ancora del tutto italiana, si può forse identificare in un passaggio di *Cammurriata* di Giuseppe Patroni Griffi [...]. Le parole di Patroni Griffi alludono a una sorta di snaturamento e di perdita del napoletano “tosto”, proponendo quindi una sorta di variazione sul tema del mito del napoletano “corposo”, cui si contrappone, in una visione dal basso, un dialetto esposto a innovazioni di vario genere e qualificato come “mezo cazzetto” (mezza calzetta):

“... Io nun so’ vulgare comme site
vuie, io nun parlo lazzerò accussì”
“Tu parli mezo cazzetto”.
“E che vuol dire mezo cazzetto?”
“E ’o napulitano ca parlano ’e napulitani
pe s’aggrazià chilli che nun so’ napulitani.
È ’na lengua ruffiana ca niente tene
a spartere
c”a lengua napulitana
chella verace
ca nun te piace
pecché nun ’a può parlà (...)
’A tazzulella ’e caffè nun esiste
esiste ’o ccafé!
Ne vurrìa ’nu pucherille, nun se rice,
se rice: Ràmmene ’nu poco.
(...)
’A lengua napulitana è lengua tosta”.

(N. DE BLASI, *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci, [anno] p. XX)

²⁸ I ed. Milano, Garzanti, 1974.

su un mondo reale, di cui non si doveva parlare, e che si muoveva accanto al mondo “perbene”, con il quale i contatti erano più intensi di quanto si volesse far credere. Una delle contraddizioni di Napoli, sottolinea Patroni Griffi, «città pilota», ma con il massimo dell'inquinamento, delle malattie infettive, della mortalità infantile, delle abitazioni insane e altri tristi primati incompatibili con la modernità.

Emblematica la battuta di Byron al suo compagno occasionale: «Come fai a non prendere atto che questo mondo indecente esiste». E in quel mondo indecente ci si racconta anche con l'antidoto dell'ironia e la ricerca sulla parola diventa qui centrale nella sperimentazione drammaturgica, così che proprio per le *Persone naturali e strafottenti* si può applicare la definizione di parola-corpo. Corpi diversi, come quello di Mariacallas, un travestito, o di Violante, affittacamere di un bordello, “una donna senza età” dall'improbabile abbigliamento:

S'è messa un vestito malandato, con lustrini, e un piccolo cappello da sera, regalo probabile di una signorina del bordello dove per anni ha fatto la serva. Di quel lungo tirocinio porta le cicatrici nella parlata: un'eco di accenti italiani e stranieri appresi da quella varietà di pensionanti che ha servito. Ma ha la grazia strampalata delle napoletane.²⁹

Ma chi è Mariacallas? Un travestito, sì, che a Napoli trova comunque un'accettazione maggiore che altrove nella rete sociale perché è in qualche modo l'evoluzione della figura del *femminiello*, che nella costellazione dei generi era tradizionalmente un uomo vestito da donna, senza modificazioni nel corpo, ritenuto portafortuna e pertanto impiegato in piccole attività nella gestione del gioco del lotto o della tombola, accettato nelle famiglie come aiuto alle mansioni delle donne, e non inevitabilmente dedito alla prostituzione. Mariacallas ha incamerato nel suo vissuto questa dimensione arcaica di appartenenza di genere, e nello stesso tempo è culturalmente avanzata: cita il “Grande Viennese”, cioè Freud, parla di antirazzismo. Non a caso alterna italiano (nei dialoghi con Byron e Fred) e dialetto (con la napoletana Violante). Ma Mariacallas deve fare i conti con se stessa e con la sua realtà passando per la ferita di un appellativo («Femmenellone»)³⁰ urlato in una rissa che, nella sua doppia derivazione, irride al suo genere:

²⁹ *Persone naturali e strafottenti*, ed.cit., p. 333.

³⁰ Patroni Griffi propone la forma anche in *Cammuriata*; l'accrescitivo, poco fre-

E chi si trova in mezzo al parapiglia? Io. Coltellate vere. Tutti in strada che strillano. Sirene della polizia. Fuggi fuggi votta votta. Riesco a sguagliarmela. Scampo in un vicolo – un cesso in testa. Femmenellone!... Ignoranti. Per loro il travestito è soltanto un essere inferiore, un deficiente, che vive un eterno carnevale. Secondo loro, travestirsi, non può essere una libera scelta fatta da una persona consapevole.³¹

La storia della parola *femminiello*³² e delle sue varianti trova un suo spessore di significati nella declinazione dei contesti d'uso, sia parlati che scritti, e di questi contesti antropologici culturali diversificati si darà qui conto sinteticamente con esemplificazioni da testi letterari e di saggistica e da altri documenti.

Ma di interesse primario, in una prospettiva di storia linguistica, è proprio la parola *femminiello*, con la sua costellazione di varianti lessicali, morfologiche e grafico-fonetiche, in quanto nome designante nei processi di una costruzione identitaria.³³

Il rapporto tra nome e identità di gruppo (o di singoli individui) è plastico e reciproco: si potrebbe dire sia che il nome crea un'identità di genere, riconoscibile nel sociale, sia che un'identità di genere crea il nome.

Il significato di base del napoletano *femminiello* m.sing./*femminielli* m.pl.,³⁴ termine diventato oggi panitaliano, è, come sappiamo, quello che indica un uomo orientato al femminile negli atteggiamenti, nell'abbigliamento e nelle scelte sessuali.

quente, è modellato in parte su suggestione di *ricchione* «omosessuale» e *femminone* «donna appariscente».

³¹ *Persone naturali e strafottenti*, ed.cit., pp. 389-40.

³² Mi sia consentito rinviare a P. BIANCHI, *Femminielli*: storia di una parola tra gergalità e comunicazione antropologica In *Femminielli*, a cura di P. Valerio e E. Zito, Napoli, Dante e Descartes, in stampa.

³³ Per un approfondimento in chiave di studi di genere si rinvia al recente E. ZITO - P. VALERIO, *Corpi sull'uscio. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Napoli, Filema, 2011; sulle parole che nelle diverse lingue e culture indicano gli uomini al femminile si veda la descrizione antropologica di G. D'AGOSTINO, *Il sesso in maschera* in *Maschere e corpi: tempi e luoghi del Carnevale*, a cura di F. Castelli e P. Grimaldi, Roma, Melteni, 1997, pp. 152-53.

³⁴ Tra i dizionari del napoletano, attribuisce alla parola un significato riferito all'uomo Andreoli: «Essere nu femminella, dicesi di uomo vago di pettegozzi e di scandali, Essere un pettegolo, un mettiscandali» (R. ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Torino, Paravia, 1887, s.v.). La reticenza di altri dizionari ottocenteschi induce a ipotizzare la gergalità della parola.

La parola ha impressa nella sua forma metafonetica l'origine meridionale o più precisamente napoletana: presenta infatti il dittongo di tipo metafonetico /je/ nella forma maschile singolare e plurale, in sillaba chiusa³⁵ e nel parlato è pronunciata con la vocale finale evanescente. Osserviamo il suffisso *-iello/-ielli*, maschile, unito a *femmina*, parola di base femminile che, ricordiamo, in napoletano ha il significato di donna senza la coloritura negativa che può avere in italiano: nel napoletano alcuni nomi femminili possono avere un doppio diminutivo, uno al maschile in *-iello* e uno al femminile in *-ella*:³⁶ ad esempio da *cammara* si ha *camhariello* e *cammerella*, da *fenestra* si ha *fenestriello* e *fenestrella*, da *fune* si ha *foneciello* e *fonicciella*, da *mazza* si ha *mazzariello* e *mazzarella*.

Dunque nel nostro caso è stata utilizzata dai parlanti una possibilità morfologica del sistema dialettale, ma desementizzando il valore diminutivo e puntando invece sul suffisso come elemento di formazione di un nuovo lemma indicatore di una categoria, in parte sul modello di quanto avviene ad esempio nel caso di *saponariello* (apprendista rigattiere), *scarpariello* (apprendista calzolaio), *vastasiello* (apprendista facchino), nomi che indicano chi apprende o inizia a praticare un mestiere.

D'altro canto sappiamo che è proprio della creazione dei gerghi intervenire sulle parole di un dialetto o di una lingua con lo «svisamento fonetico» e con l'uso di suffissi per la formazione di parole gergalizzate.³⁷

È probabile che la parola, di cui non sono state ancora rintracciate con sicurezza le prime attestazioni, si diffonda in un ambiente di gergalità,³⁸ dove la comunicazione era prevalentemente interna al gruppo e do-

³⁵ Per una descrizione del napoletano e dei dialetti campani N. DE BLASI, *Profilo linguistico della Campania*, Bari-Roma, Laterza, 2006.

³⁶ R. CAPOZZOLI, *Grammatica del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1889, pp. 69-70. Per una descrizione diacronica del napoletano si veda A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Niemeyer, Tübingen, 2009.

³⁷ Per i gerghi in area italiana e una rassegna degli studi precedenti C. MARCATO, *Il gergo*, in *Storia della lingua italiana* a cura di L. Serianni -P. Trifone, II, Torino, Einaudi, 1994, pp. 757-91; EAD., *Dialetto e gergo in I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. Cortelazzo, C. Marcatò, N. De Blasi, G. I. Clivio, Torino, UTET, 2002, pp. 1056-62.

³⁸ La voce è in E. FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento ad oggi*, Milano, Mondadori, 1991, con la notazione di un cambiamento generazionale: «Oggi femminielli sono i giovani travestiti, che spesso escono dal calvario di complesse operazioni chirurgiche, e rappresentano una delle più drammatiche piaghe sociali di Napoli»; da Ferrero la voce è ripresa in V. BOGGIONE - G. CASALEGNO, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, Torino, UTET, 2000.

veva essere in qualche modo oscurata verso l'esterno, sia per motivi di accettazione sociale dell'identità sessuale altrà, sia a causa di intrecci sotterranei tra marginalità, devianza e illegalità. La circolazione della parola tra fine Ottocento e inizio Novecento sarà estesa proprio a partire dalla saggistica del positivismo antropologico per poi arrivare nella seconda metà del Novecento a una diffusione del regionalismo nell'italiano attraverso testi letterari e teatrali.

Sul piano dell'uso sincronico, va poi considerata la forma che si realizza nel parlato dialettale diastraticamente basso dove oggi sono attestate pronunce con il dileguo delle vocali atone: *f(u)mm(o)niell(o)*, *fmmniell*. Da qui la variante abbreviata e forse volutamente criptica *fummo*, *fumm*, tuttora in uso.³⁹

Un nome tra maschile e femminile: perché sono in uso, attestate a partire dall'Ottocento, le forme *femminella/femminelle* e *femmenella/femmenelle* in parallelo al maschile *femminiello* e le sue varianti. Anche per la forma grammaticale femminile si tratta di parole del dialetto, che in questo caso coincidono nel significante con l'italiano, dove per altro è di antica attestazione «femminella» nel significato di «uomo debole, pavido, credulone».⁴⁰ Per questa parziale coincidenza con l'italiano e un significato più generico sembrano dare un grado di gergalità più basso alla forma femminile, che tuttavia, proprio per questo, è maggiormente specializzata all'interno del gruppo chiuso dei parlanti che condividono il codice di un linguaggio di genere.

Una traccia toponomastica la troviamo nel *vico Femminelle* menzionato da Salvatore di Giacomo,⁴¹ un vicolo dove si concentrava la prostituzione dei travestiti in una zona cittadina compresa tra *L'Imbrecciata*, Porta Capuana e Sant'Antonio Abate, luoghi in cui sin dal Cinquecento si esercitava la prostituzione, lì confinata anche da provvedimenti statali, e lasciata alle vessazioni della malavita e della camorra.

Si collocano sul registro nettamente dialettale le forme con dileguo della vocale finale *femmenell* e *femminell* che oggi troviamo largamente adoperata nel parlato e nello scritto: basti qui ricordare l'intitolazione

³⁹ M.T. GRECO, *Gergo e dialetti*, in *Lo spazio del dialetto in città*, a cura di N. De Blasi - C. Marcato, Napoli, Liguori, 2006, p. 146.

⁴⁰ S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), Torino, UTET, 1968, vol. V, s.v.

⁴¹ S. DI GIACOMO, *La prostituzione a Napoli nei secoli XV, XVI e XVII* (1899), Napoli, Editrice Gazzetta di Napoli, 1994, p. 181.

dell'associazione *Femminell Antiche Napoletane*⁴² e la frequenza di questa grafia nei *blog* e nei siti in rete.

Ritroviamo in *Scende giù per Toledo* del 1975 questa forma con una normalizzazione mediante aggiunta della vocale finale del maschile:

Si cazzottano, le teste che sbattono contro le pareti dell'angusto abitacolo, si scambiano insulti che suonano raddoppio di un'eco [...] soltanto a femmenello l'eco risponde marchettaro.⁴³

Nell'uso e nell'opzione tra le forme maschili e femminili entra in gioco la percezione del sé e dell'identità di genere: infatti la percezione degli "altri" porta a scegliere *femminiello*⁴⁴ e le sue varianti, mentre per nominarsi e autonominarsi le individualità del gruppo aderiscono, ovviamente, a una narrazione del sé al femminile e dunque usano *femminella*, *femmenella* e *femm(e)nell*.

Non a caso il film-documento di Massimo Andrei, che ha un punto di vista interno al gruppo, si intitola *Cerasella, ovvero estinzione della femmenella* e racconta di Mina 'a russollela.⁴⁵

Nella mobilità del genere grammaticale rientra anche la posizione dell'articolo masch. 'o innanzi a femminile: in rete troviamo citati *Giggin 'o femmenell*, *Aitan 'o femmenell* e notizie di cronaca nera riferite a un pregiudicato detto 'o *femmenell*.

In un testo teatrale di Eduardo De Filippo, *Mia famiglia* del 1956, si menziona un personaggio presunto omosessuale con l'epiteto «'o *femmenella*».⁴⁶ Per la circolazione del termine si segnala anche un'attestazione nella forma italianizzata in *Una vita violenta* (1959) di Pasolini:⁴⁷

⁴² L'aggettivo *antiche* esprime efficacemente l'atteggiamento di rivisitazione e di recupero di una dimensione esistenziale e di comportamenti oggi mutati, di cui si ha traccia solo nel ricordo e nella memoria, così come *napoletane* rimarca la dimensione geografica di appartenenza.

⁴³ G. PATRONI GRIFFI, *Scende giù per Toledo*, Milano, Garzanti, 1975, p. 66. Il romanzo è stato riedito nel 2012 da Baldini Castoldi Dalai editore di Milano.

⁴⁴ Per citare contesti antropologici rituali, ricordiamo che si parla comunemente di *Juta de' femminielli* a Montevergine nella festa della Candelora e della tradizionale *Tombola de' femminielli* che oggi è riproposta come evento teatrale.

⁴⁵ Il film è del 2007.

⁴⁶ *Mia Famiglia* in E. DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori I Meridiani, 2005, II, p. 1414.

⁴⁷ P.P. PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano Garzanti, (1959) 1965², p. 142.

«Parlavano tutti come le femminelle, mezzo in napoletano»⁴⁸. Ancora a Pasolini si deve la diffusione di «effe», abbreviativo gergale di «effeminato»:

«Dimme un po'», chiedeva uno dei pischelli all'effe, «Sabbrina che fine ha fatto?» «Come?» fece l'effe, drizzandosi come gli avessero messo un zeppo nel didietro.⁴⁹

Possiamo ipotizzare, a partire dalle diverse scelte di rappresentarsi che deduciamo dai soprannomi che riporta anche Patroni Griffi (Ottavia Piccolo, Sayonara) che, attorno agli anni Cinquanta, cambi il modello di femminilità a cui si ispira il gruppo e il modello linguistico di riferimento diventi, più pervasivamente, l'italiano in quanto lingua del teatro di varietà e del cinema con l'entusiasmo per gli stranierismi e i neologismi di prestigio, un modello sostenuto anche dal supporto dei giornali popolari che illustravano la vita dei divi e delle dive e dunque di un modello teatral-cinematografico che scalzava quello della fidanzata e della sposa.

Nominare e nominarsi dunque è una faccenda complessa quando riguarda i *femminielli*, come ci fa capire Giuseppe Patroni Griffi in *Scende giù per Toledo* a proposito della conflittualità comunicativa tra *Rosalinda Sprint* e il ragazzino figlio del suo sarto:

il figlio del sarto sta nella guardiola con la testa affondata in un libro, la vede arrivare – quell'aria stravolta, lo strillo in pizzo al labbro – si spaventa (vuoi vedere che mi rifà la storia di ieri?) e premuroso, senza aspettare che Rosalinda Sprint attraversi l'androne, si slancia fuori vociando a tutto fiato verso i ballatoi in alto: «Papàààà, il ricchione!». Uno schiaffo che rintrona nell'imbuto del palazzo gli incolla guancia a guancia – strepiti, pianto, il precipitarsi del sarto giù per le scale e della moglie fuori dal suo tugurio.

⁴⁸ Per la datazione di «femminella» si veda P. D'ACHILLE, *Retrodatazioni di parole nuove*, in *Studi latini e italiani in memoria di Marcello Aurigemma*, Roma, Herder, 1997, pp. 345-47; si veda anche ID., *Memoria del parlante e diacronia dei parlanti*, «Studi di lessicografia italiana», XI, 1991, pp. 269-322.

⁴⁹ *Una vita violenta*, cit., p. 147; si veda anche *Dizionario del lessico amoroso* cit. s.v. Per la diffusione della parola in area panitaliana, possiamo sottolineare che il termine napoletano con tutte le sue varianti assieme alla parola «femminella» nello specifico significato iniziarono a circolare a livello sovraregionale veicolati dal successo teatrale della *Gatta Cenerentola* di De Simone (Torino, Einaudi, 1977), dove si assiste alle scene del «suicidio del *femminella*» e «il Rosario dei *femminielli*».

Figlio di mappina scarda di cesso càntero ma ch'è successo io non ho fatto niente stronzilla dimmerda che ho detto il ricchione [...]

A un tratto, silenzio. Girano per l'androne frastornati muti, ad esaurire la nevrastenia che si scarica a terra dalle gambe [...] il portiere si avvia nella grotta buia dietro la guardiola, camera da letto e laboratorio, Rosalinda Sprint lo segue; la moglie e il ragazzino scompaiono in un altro buco.

Il bavero del paltò è perfetto, sta su rigido e le incornicia la testa che sembra testa mozza in coppa di lenci. [...]

Rosalinda Sprint è pronta a perdonare, dimentica di quanto si sono buttati in faccia – il sarto sente ancora il dovere di giustificare suo figlio.

«Quello va a scuola, è un ragazzo istruito, le cose le dice col nome scientifico. Voi non vi dovete offendere, lui non ci ha messo malizia. È l'istruzione che lo fa parlare così. Il ragazzo non ci ha ancora quel, diciamo, corrompimento della vita che abbiamo noi grandi, che ti fa comprendere, è vero, che anche se la cosa scientifica si chiama così, anche se ha il suo nome nei libri, non si deve dire. Il ragazzo crede ancora che tutto quello che ha un nome si può dire».⁵⁰

⁵⁰ G. PATRONI GRIFFI, *Scende giù per Toledo*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 32-33.