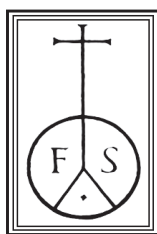


ISSN 1973-7602
ISSN ELETTRONICO 2035-3553

RIVISTA DI LETTERATURA TEATRALE

7 · 2014

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIV

Direttori / *Editors*
PASQUALE SABBATINO · PIERMARIO VESCOVO

Comitato editoriale / *Editorial Board*

CRISTIANA ANNA ADDESSO (*Napoli*) · CARMELO ALBERTI (*Venezia*)
BEATRICE ALFONZETTI (*Roma*) · ROSSEND ARQUÉS (*Barcellona*)
PATRICIA BIANCHI (*Napoli*) · VINCENZO CAPUTO (*Napoli*)
GIANNI CICALI (*Washington*) · NICOLA DE BLASI (*Napoli*)
RICCARDO DRUSI (*Venezia*) · KONRAD EISENBICHLER (*Toronto*)
ANDREA FABIANO (*Parigi*) · TONI IERMANO (*Cassino*)
STEFANO MANFERLOTTI (*Napoli*) · NERIDA NEWBIGIN (*Sydney*)
ANTONELLA OTTAI (*Roma*) · MARZIA PIERI (*Siena*)
PAOLA QUARENghi (*Roma*) · GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO (*Napoli*)
FRANCO VAZZOLER (*Genova*) · ELISSA WEAVER (*Chicago*)
SUSANNE WINTER (*Salisburgo*)

★

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione e alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*,

Pisa · Roma, Serra, 2009² (ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net

★

«Rivista di letteratura teatrale» is a Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

LUCIELLA CATENA DI FERDINANDO RUSSO: IL DIALETTO NAPOLETANO COME SCENARIO TEATRALE

PATRICIA BIANCHI

Università di Napoli «Federico II»

1. FOTOGRAFARE LA REALTÀ

FOTOGRAFAVA la realtà napoletana Salvatore Di Giacomo con la sua macchina, una Kodak 99, e si racconta che Ferdinando Russo un giorno gliela chiese in prestito, ricevendone una risposta scoraggiante, in quanto Di Giacomo avrebbe detto: «tu mi dici che foto vuoi e io te la scatto». Una negazione dell'attitudine artistica e tecnica del 'fotografare'?

La patente di 'fotografo' arriverà a Ferdinando Russo ma con segno negativo, di banalizzazione del canone realista, da parte Benedetto Croce che, dopo un silenzio significativo, inserirà negli articoli su *La vita letteraria a Napoli dal 1880 al 1900*¹ un giudizio fortemente limitativo sulla poesia di Russo, autore per altro assai popolare a Napoli, proprio nel momento in cui era in stampa la raccolta in quattro volumi dell'opera russiana di un trentennio,² a partire da *Sunettiata* del 1887 che aveva avuto la prefazione autorevole di Roberto Bracco nel pieno della sua fama.³

Scrivendo Croce di Russo che «quelle sue composizioni erano fotografie», aggiungendo: «[...] parodie, lazzi, buffonerie, vivaci, ma anche di solito sciatte, scorrette, grosso-

¹ Nei fascicoli v e vi della «Critica» del 1910 Croce pubblicò una prima parte del suo studio; nella seconda parte, anticipata sul «Giornale d'Italia» del luglio 1911, intenzionalmente non si faceva menzione di Russo. Non mancarono articoli e lettere risentite dei sostenitori del poeta. Poco dopo l'anticipazione, nell'agosto di quello stesso anno, Croce invia a Russo le bozze della «Critica» in stampa, dove tra l'altro si leggeva: «Il Di Giacomo fu seguito da moltissimi, specie in questa ultima forma letteraria, dei quali sono da ricordare il fecondo Ferdinando Russo, che esordì con una corona di sonetti, *Gano 'e Maganza*, in cui si faceva parlare l'ultimo rapsodo del molo; e Alfonso Fiordelisi, che si attenne anch'egli al genere del Belli e del Fucini». Il saggio crociano poi in *La letteratura della nuova Italia*, vi, Bari, Laterza, 1940.

² F. RUSSO, *Poesie napoletane*, Napoli, Perrella, 1910; il volume non raccoglie tutte le poesie antecedenti, e ad oggi manca una raccolta sistematica delle successive. Tutta l'opera di Russo, poetica, narrativa e teatrale, attende una sistemazione filologica che ne permetta una nuova lettura critica; si vedano E. MALATO, *Per l'edizione delle poesie di Ferdinando Russo*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, Napoli, Liguori, 2002, I, pp. 289-317; S. DELLA BADIA, *Storia editoriale e variantistica di 'Nparaviso*, «Napoli Nobilissima», v s., IX, v-vi, settembre-dicembre 2008, pp. 244-252; come unica edizione critica con commento linguistico si segnala F. Russo, *'E scugnigge. Diciassette sonetti nel testo del 1897*, ed. critica a cura di N. De Blasi, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2009; una larga parte di testi poetici sono stati di recente riproposti in G. AMEDEO, *Ferdinando Russo. Poesie. Il sorriso e la violenza di Napoli plebea e piccolo-borghese*, Napoli, Cuzzolin, 2007.

³ F. RUSSO, *Sunettiata*, Napoli, Casa, 1887. Roberto Bracco, giornalista, scrittore e drammaturgo di fama, nella sua *Prefazione* delinea bene il carattere stilistico di Russo: «Egli è istintivamente, irresistibilmente, poeta vernacolo [...] né tenta mai di esprimere altra impressione o altro concetto che quell'impressione e quel concetto i quali trovino nel dialetto una manifestazione. E la sua poetica verginità, su cui appunto come su cera vergine, il vero lascia una impronta profonda e precisa, non iscansa le scabrose realtà della vita popolare, degli ambienti sinistri, saturi d'ignoranza, d'efferatezza e di fantasticherie; e questa stessa verginità selvaggia, s'insinua poi, all'impensata, nell'intimo dell'animo, e va a toccarne dolcemente le segrete corde della pietà e dell'amore». La *Premessa* fu ripubblicata da Bracco in *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, Carabba, 1941.

lane, perché l'imitazione della parlata napoletana dava buon pretesto al freno dell'arte. Rarissimo vi si incontra qualche movimento poetico». Il giudizio è accresciuto di negatività anche per l'insistita comparazione con Di Giacomo che dispiacque al Russo, e segna l'inizio di una sua personale contrapposizione con Di Giacomo, con una bipolarità che, con diverse argomentazioni, si rifletterà poi nella critica letteraria successiva.¹

Russo e Di Giacomo sono significativi anche in un quadro più ampio di cultura letteraria proprio perché propongono con urgenza anche emozionale il problema della rappresentazione del reale, e in particolare Di Giacomo elaborerà una sua linea di interpretazione nel segno della riconsiderazione del reale attraverso l'immaginazione e il sogno, mentre Russo opererà per una dimensione descrittiva di un'umanità urbana degradata fisicamente e moralmente. Queste diverse visioni della rappresentazione artistica del reale si rifletteranno anche nella scrittura teatrale dei due autori.

Del resto già nella *Prefazione* del *'O libbro d' 'o Turco* Russo aveva fatto questa dichiarazione di poetica anche linguistica:

'O libbro d' 'o Turco l'ho scritto per dimostrare che si può fare il verso armonioso e musicale, e la strofa d'amore, napoletana, quando si vuole; e se talvolta nel sonetto che riproduce gli usi e i costumi del popolo non vi è la *botta finale* e la trovatuccia che fa ridere; se talvolta v'è l'espressione, quantunque efficace, crudele e dura, dichiaro che il vero non so travisarlo né blandirne le crudeltà né attenuarne le crudeltà.

Lo sento così, e lo rendo così; e a chi non piace il genere do un consiglio: vada a comprare una scatola di *tocos*² invece del mio libro.³

Lo strappo dalla linea crociana-digiacomiana si accentua successivamente in quanto Russo non perde occasione per ribadire negli scritti saggistici e anche nelle poesie la sua idea di narrazione del reale e delle scelte linguistiche più coerenti a tale idea, che si traducono, in linea generale, in opzioni per una variazione del napoletano popolare e 'basso'.

Durissime poi saranno le stroncature di Russo a Di Giacomo drammaturgo sia per *A San Francisco* che *Assunta Spina*,⁴ giudicati negativamente per l'assenza di verosimiglianza nella costruzione della vicenda scenica e per l'uso di un dialetto ingentilito e selezionato secondo il gusto dell'autore.

Sono quelli gli anni in cui Russo anima la rivista «Vela latina», attiva dal 1913 al 1917, aperta al movimento futurista con gli interventi di Francesco Cangiullo, ma nello stesso tempo attenta allo studio dell'antica letteratura dialettale, da Velardiniello a Cortese, a

¹ Invitava a una critica innovativa al di fuori delle contrapposizioni A. PALERMO, *Mezzo secolo di letteratura a Napoli. Salvatore Di Giacomo (e Ferdinando Russo)*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da G. Bárberi Squarotti, v, *Il Secondo Ottocento e il Novecento*, Torino, UTET, 1994, t. 1, pp. 225-232.

² Il *tocos* è il nome di un tipo di sigaro; se con una sigaretta tra le dita è spesso fotografato Russo, il sigaro torna invece in pagine letterarie coeve come elemento descrittore di ambienti: «Fumando una sigaretta *Tocos*, il cui fumo odoroso aveva riempito la piccola stanza, don Gennaro Parascandolo si assorbiva profondamente nello studio di un piccolo taccuino, sfogliando le pagine di uno scadenziere, paragonando le scadenze annotate in lunga fila, a certe cifre oscure ed enigmatiche, segnate nel piccolo taccuino, talvolta prendendo la penna e scrivendo qualche cosa, una parola, un numero sopra la paginetta dello scadenziere già fitta di caratteri» (M. SERAO, *Il paese di Cuccagna*, Milano, Treves, 1890, cap. VII: «Si sedettero ad un tavolino e ordinarono della birra e dei sigari finissimi, *tocos* di Manilla»; E. SALGARI, *La Caduta di un impero*, Firenze, Bemporad, 1911).

³ F. RUSSO, *'O libbro d' 'o Turco. Cunto napolitano*, con illustrazioni di Pietro Scopetta, Napoli, Pierro, 1890.

⁴ Una critica anche verbalmente accesa a Di Giacomo (e a Croce suo sostenitore) nella «Vela latina» del febbraio 1914. Per le vicende testuali dei due drammi digiacomiani si veda ora T. IERMANO, «*A San Francisco*» di Salvatore Di Giacomo: dal poemetto al dramma, «Rivista di Letteratura Teatrale», 2, 2009, pp. 59-74.

cui Russo dedica suoi originali saggi, e non mancano scritti su testi teatrali a testimoniare una sensibilità verso questa forma artistica così connaturata alla cultura cittadina.¹

E a proposito del dialetto scriverà che lui, osservatore attento del parlato dialettale anche nelle sue forme espressive sulle scene dei teatri popolari napoletani, non ritrovava nel modo di parlare dei vari Pascariello, Turzillo e Pippo Coccozza l'essenza dello «schietto... napoletano», poiché tutti questi personaggi gli apparivano ancora come maschere antiche, caricature gustose, ma non vere:

Io, allora giovanetto, ero assetato di verità. Appassionatissimo di Napoli e del dialetto patrio, andavo istintivamente in cerca del *documento umano*, senza ancora aver letto Flaubert, Balzac e Zola, e senza però conoscere i canoni della Scuola naturalistica; e, frequentando la Partenope e il Mercadante, teatrini popolari di via Foria, e la Fenice e il San Carlino, non sapevo persuadermi che quel dialetto, quei tipi di Turzillo, di Picchio, di Pippo Coccozza, del Tartaglia, del Pascariello, fossero schietto sangue napoletano. Erano infatti derivazioni di maschere più antiche, caricature gustose assai spesso, ma non vere, né nella parlata, né negli atteggiamenti, o nel costume, o nella foggia del vestire.²

Si può notare come Russo affidasse soprattutto alla sua percezione degli usi del napoletano un giudizio sulla validità linguistica della rappresentazione letteraria e teatrale, nel quale confluiva anche la sua ricerca *dal vero*:

Ritenevo bastasse, per dar *carattere* a una persona o a una scena, riprodurre semplicemente e fedelmente *dal vero* il dialogo, l'esclamazione, l'estemporanea battuta di spirito, la frase passionale, cogliendole sulla bocca del vero popolo. E mi confondevo nelle folle e mi ficcavo negli ambienti più bassi e varii, e disparati; e notavo, con lo stupore gioioso dell'archeologo, certe singolari differenze di linguaggio da una classe all'altra del popolo, dall'uno all'altro quartiere. L'oste di Chiaia non si esprimeva come il beccaio di Borgo Loreto [...] il dialetto di Santa Lucia differiva da quello del Pendino e della Vicaria, come quello di Montecalvario differiva da quello di *basso Porto*. Erano però *nuances* [...], sfumature che fin allora sfuggirono ai così detti studiosi del dialetto. Ma, dalla osservazione assidua di queste sfumature, io ritraevo, per le mie esercitazioni poetiche, tesori di originalità. Scoprivo in ogni strato del dialetto napoletano un gergo, e secondo l'opportunità, lo adottavo. Ecco perché non fui imitatore di nessuno. Compresi subito che non era necessario seguire le orme del Di Giacomo, come, dopo di me, hanno fatto tanti altri. Il Di Giacomo, col suo gusto e il suo ingegno, ingentiliva assai delicatamente il dialetto, ma era sempre il suo dialetto, non quello vario e ricco del popolo napoletano.³

Dunque Russo riconosceva un 'gergo', cioè una lingua con caratteri fonetici, morfologici e lessicali specifici e in parte non condivisi all'esterno in ogni variazione del dialetto correlata ai gruppi sociali, agli ambienti e alle situazioni comunicative: era questo tipo di gergalità a dare preziosità letteraria alle sue scelte dialettali, nelle poesie di tipo realistico come nel teatro, garantendo il realismo della rappresentazione.

2. IL DIALETTO NAPOLETANO COME SCENARIO

In questo clima, e con queste convinzioni, Russo ritornerà a scrivere per il teatro: nel 1913 aveva scritto in italiano in tre atti *Il folle amore* e *La Primavera della vita*.⁴ Ora in

¹ R. GIGLIO, «Vela latina», «Rivista di letteratura italiana», XXIII, 1-2, 2005, pp. 467-472; E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei sec. XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003, pp. 103 sgg.

² *Il dialetto napoletano e la critica*, «Vela latina», 15 marzo 1917.

³ *Ibidem*.

⁴ *Il folle amore*, Napoli, Pierro, 1913; *La Primavera della vita*, Napoli, Pierro, 1913.

napoletano compone nel 1920 la *Luciella Catena*¹ e nel 1921 *'A paranza scicca*. Cambia il codice linguistico, ma anche l'ambiente sociale e le modalità di interazione dei personaggi e complessivamente si riconosce una diversa idea di scrivere per il teatro, più rispondente alla dimensione di dialettalità che Russo ricercava come sua cifra stilistica e poetica.

La *Luciella* di Russo nasce come componimento poetico in napoletano, pubblicato nel 1890 in *'O libro d' 'o Turco. Cunto napolitano*² e riproposto in *Piedigrotta* (1909), dove compaiono delle illustrazioni di Luca Postiglione.³ La vicenda è quella di una giovane e bella popolana di S. Lucia, che gode di una certa agiatezza e decoro, che s'innamora di un giovane luciano spregiudicato e, non più ricambiata, si vendica ferendolo con una «spatella di Genova»⁴ nel bel mezzo della festa di Piedigrotta, e quindi rovesciando il *topos* dello 'sfregio' alla donna. Nella prima parte del componimento prevale una descrizione di luoghi e persone della S. Lucia del passato, con toni di folklore rievocativo accentuati da intarsi di forme desuete, come «fare cannavola»⁵ che compare nella descrizione di *Luciella* fatta dall'innamorato:

cu 'e zucculille 'o pere
m' 'e fatto cannavola:
cu 'e cazetelle nere
sì ccarnala tu sola!

E Carmela, la vecchia domestica, riprende il termine quando introduce l'amore non corrisposto di *Luciella*, sottolineando anche il «fuori quartiere» dell'infedele innamorato:

CARMELA: Isso? [...] Comme! ...Tu vire na rosa 'e maggio comm' a chella, na figliola ca fa cannavola a tuttuquante, ca s'ha cusuto ll'uocchie pe nu guardà a 'nata faccia d' ommo, e me vai facenno l'avucellone fore quartiere! Chest' è, quann' uno tene 'a magnatoia vascia e 'a capa a tre icchese!⁶

Ma questa 'pittura' (dalla memoria) di personaggi in ambiente nel corso della narrazione assume i colori perturbanti dell'evento delittuoso voluto e attuato da una giovane donna in apparenza lontana dal mondo malavitoso e tuttavia, come spesso accadeva e accade a Napoli,⁷ in bilico per una sotterranea condivisione di stili di comportamento.

¹ Da segnalare la parziale omonimia e la sovrapposizione tematica con *'Assunta Spina* digiacomiana di *Amalia Catena* (*'E Stiratrice*). *Scene drammatiche napoletane in un atto* di S. RAGOSTA, Napoli, Abbato, 1896, da cui fu tratto un film nel 1925 per la regia di Mario Volpe.

² F. RUSSO, *'O libro d' 'o Turco. Cunto napolitano*, Napoli, Pierro, 1890; il volume contiene una *Prefazione* dell'autore, 35 componimenti di vario metro e altri 27 componimenti, tra cui *Luciella Catena* e anche *'A Madonna d' 'e mandarine* e *'E sfogliatelle*, poi confluiti in *'Nn Paraviso*, Napoli, Pierro, 1891. Per la complessa situazione editoriale delle poesie di Russo si veda MALATO, *Per l'edizione delle poesie di Ferdinando Russo*, cit.

³ IDEM, *Piedigrotta 1909*, Napoli, Pierro, 1909. Il volume raccoglie racconti, poesie e canzoni di Russo, corredati da illustrazioni di Luca Postiglione e Carlo Siviero e dagli spartiti musicali delle canzoni. Alle pp. 45-52 *Luciella Catena* è illustrata da Postiglione. Ricordiamo che Pierro, il libraio-editore di Piazza Dante, stampò gran parte dei testi russiani e di altri protagonisti di quella stagione letteraria.

⁴ La *spatella di Genova* è un fermaglio in forma di spada d'acciaio acuminate che le donne infilavano per sostegno nei capelli raccolti. La *spatella* era considerata ornamento di pregio nell'abbigliamento delle popolane napoletane.

⁵ *Fare cannavola* 'fare gola', 'ingolosire' e metaforicamente 'attrarre'.

⁶ *Luciella Catena*, ed. cit., atto 1, p. 14. Nelle citazioni si riproduce la grafia del napoletano del testo.

⁷ Sul tema della condivisione implicita dell'illegalità oggi si veda *La zona grigia. Scrittori per la legalità* a cura di P. Bianchi, Napoli, Guida, 2014, e il sito *Biblioteca Digitale sulla Camorra e Cultura della Legalità* (www.bibliocamorra.altervista.org), coordinato da Pasquale Sabbatino.

Questa prima *Luciella* ha l'andamento narrativo di un piccolo poemetto, con larghi inserti descrittivi e dialogati, è l'osservazione di una vicenda di passione a tinte fosche e patetiche insieme, e inscritta in un codice di comportamento influenzato da quello camorristico. Un componimento poetico di descrizione e narrazione apparentemente, come altri del Russo, ma che proprio per i contenuti e le scelte di un lessico dialettali marcato deve essere catalogato diversamente dalla poesia di tipo sentimentale e soggettivo.

La vicenda di *Luciella* in forma di poesia non fu più riproposta in altre raccolte russe, nonostante l'apprezzamento dei lettori; Russo ripenserà alla dinamica narrativa dell'intreccio e al potenziale linguistico, e la rielabora in forma di dramma in due atti¹ che dopo l'edizione del 1920 non è più ripubblicato. Dunque un testo generato da un altro testo dello stesso autore, e entrambi descrivono una realtà della memoria, distanziata e in parte riplasmata, più che una realtà 'dal vero' in un momento sincronico.

Una nota nel volume informa che il dramma fu rappresentato per la prima volta al Teatro Sannazzaro di Napoli l'otto maggio 1920 dalla compagnia dialettale di Mariù Gleck.² Per successive rappresentazioni, troviamo notizia nella rivista «Il Dramma» (xix, 1943, p. 39) di una rappresentazione fatta dalla Compagnia delle Arti. È significativo che ancora nel 1954, in un numero monografico di «Sipario» dedicato al teatro dialettale napoletano, si trovi una traduzione in italiano della *Luciella* fatta da Anton Giulio Bragaglia.

Anche per la *Luciella* andrà segnalata una mancata collaborazione: Viviani non volle rappresentare il dramma e a questo rifiuto seguì un attacco di Russo su «Il libro» del 15 giugno 1925 con una scia di difesa di Viviani da parte di Lucio D'Ambra su «L'Epoca» e una replica dello stesso Russo.

Questo episodio è da collegare con una precedente collaborazione, non andata a buon fine, tra Russo e Viviani, di cui dava notizia dal «Mattino» del 27 marzo 1919. In quello stesso anno Viviani rappresentò al Teatro Umberto di Napoli *Marina di Sorrento*, un atto unico che riprenderà nella *tournee* del 1929 in America Latina. Proprio un giornale argentino, l'«Ultima Hora», sosterrà che i versi della *Marina di Sorrento* erano opera di Russo, e la musica e la parte in prosa di Viviani.³

Diciamo subito che i due drammi dialettali di Russo, specialmente 'A *Paranza scicca*, ottennero dal pubblico un insuccesso sbilanciato rispetto alla fama consolidata dell'autore.

¹ F. Russo, *Luciella Catena. Due atti napoletani*, Napoli, Pierro, 1920.

² Mariù Gleck era il nome d'arte di Maria Raiano, attrice che recitò nei film della Dora Film di Elvira Coda e Nicola Notari e nella Compagnia Molinari al Teatro Nuovo di Napoli, formando poi una propria compagnia con Eugenio Fumo. Fu la protagonista di *Nuttata 'e neve* di R. BRACCO nel 1919 e l'anno successivo «l'attrice cambiò autore, rivolgendosi a Ferdinando Russo che scrisse per lei *Luciella Catena* che riscosse un successo caldissimo, uno dei più significativi dai tempi di *Assunta Spina*. Piuttosto singolare è la sua affinità con il famoso titolo digiacomiano e più ancora col suo precedente *Amalia Catena*: il cognome della protagonista è uguale sia nel dramma di Ragosta che in quello di Russo, il che fa pensare a certi film in serie o ai format televisivi ripetuti all'infinito nel nostro presente» (F. CANESSA, *Attori si nasce. Protagonisti e grandi famiglie del teatro napoletano*, Capri-Napoli, Edizioni La Conchiglia, 2013).

³ Ricordiamo che *Santa Lucia Nova*, due atti in versi di VIVIANI, fu rappresentata nel 1919, e la vicenda, ambientata nell'attualità, vede contrapposti il gruppo di popolani *luciani* ai nuovi ricchi del quartiere: si veda R. VIVIANI, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, A. Lezza, P. Scialò, Napoli, Guida, 1988, III, pp. 20 sgg.

Ma *Luciella* avrà un'eco nella drammaturgia e nella letteratura napoletana per una rete di correlazioni e contrapposizioni ben oltre alla sua vita sulle scene.

«Non era ancora adulta Assunta Spina e già nasceva *Luciella Catena*»: così Giuseppe Marotta¹ sintetizza un'ideale linea di passaggio e di continuità tra due figure di personaggi femminili che, in modo diverso, hanno segnato il teatro, la letteratura e in parte anche il cinema dell'inizio del Novecento. E ancora Marotta, nelle pagine su *L'amore a Napoli*, accosta i due nomi e le due storie come simbolici di una certa antropologia del comportamento amoroso:

Eccole dopo qualche anno di matrimonio le sposine dei vicoli, eccole fra i cenci della loro bellezza, intontite dalle avversità e dal bisogno, irriconoscibili, vecchie a vent'anni... Come fu breve la loro stagione: c'è da meravigliarsi se una di queste vecchie di vent'anni si tocca una cicatrice sulla guancia e sospira? La sua bellezza valeva sangue e lacrime allora; questo fu il suo intenso e fuggitivo modo di essere preziosa. Il più conciso romanzo è un grido; d'istinto la gente dei vicoli drammatizza i suoi effimeri amori, ne fa il romanzo che può, li rende fulminei e dolorosi come uno scatto di coltello. Dagli abbaini i poeti tendono l'orecchio e scrutano, per narrare la storia di Assunta Spina e di *Luciella Catena*; fa freddo o caldo frattanto, piove o torna il sereno.²

Dell'*Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo³ ci interessa qui sottolineare la funzione di inevitabile rimando speculare che le è stata assegnata da chiunque volesse occuparsi di un testo tanto diverso come la *Luciella Catena*.

La *Luciella* per altro è stata collocata già da Adriano Tilgher in una linea di parentela letteraria tutta al femminile («quella sorella minore di Carmen che è la *luciana* *Luciella Catena*»),⁴ collegata a un folto gruppo novecentesco di figure femminili fortemente connotate da un'appartenenza a specifici ambienti sociali in quanto, come nota Enzo Grano, soprattutto a Napoli «era gara tra i commediografi, ciascuno dei quali voleva proporre al pubblico un suo tipo di donna napoletana, o per meglio dire di donna popolare napoletana».⁵

Ma, ancora come Assunta Spina, la vicenda di *Luciella* conosce una trasformazione di genere e di forma, passando da componimento in versi a testo teatrale, confermando in entrambe le forme la scelta linguistica del dialetto napoletano nelle sue variazioni sociali.⁶

La vicenda di *Luciella* anche nel testo teatrale è centrata su quella di una giovane e bella popolana bionda, che si innamora non ricambiata di un bellimbusto e per gelosia e dispetto finirà per trafiggerlo sfilando dal nodo dei capelli una «spatella di Genova», lo spadino acuminato che ornava le acconciature femminili, anche con una gestualità ripresa da un codice di comportamento femminile di tipo camorristico. Attorno a lei, a

¹ G. MAROTTA, *Coraggio, guardiamo*, Milano Bompiani, 1952, p. 275.

² IDEM, *L'oro di Napoli*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 150 (1 ed. 1947).

³ Dopo gli studi innovativi di A. PALERMO, *Salvatore Di Giacomo*, in *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1974, p. 99, si vedano i lavori di De Blasi, Iermano e Malato citati.

⁴ A. TILGHER, *La poesia dialettale napoletana, 1880-1930*, Roma, Bardi, 1944, p. 30.

⁵ E. GRANO, *La sceneggiata*, Napoli, ABE, 1976, p. 53.

⁶ N. DE BLASI, *Poesia e teatro. L'elaborazione teatrale di temi delle novelle*, in *Le Letterature dialettali. Salvatore Di Giacomo*, cap. XII del vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento della Storia della letteratura italiana* dir. E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 855-859, 905-907; IDEM, *Questioni di repertorio: a proposito di lingua poetica e di lingua in scena in area napoletana*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. Scognamiglio, Napoli, ESI, 2006, p. 227.

caratterizzare una pittura d'ambiente che si fisserà poi nel più trito colore locale, figure e personaggi tipici di quel mondo, dalla *capera*¹ all'*ostricarò* ai *marinari*.

Il contesto in cui agisce Luciella è fortemente connotato nel luogo e nel periodo: siamo nel borgo di S. Lucia, durante la festa di Piedigrotta, nel settembre del 1886. E S. Lucia si distingue, anche nelle intenzioni dell'autore, dal resto della città come minoranza con anche linguistica.²

Dunque dimensioni spaziali e temporali marcate antropologicamente, quasi incluse e cristallizzate in un dentro/fuori rispetto alla dimensione urbana di una possibile modernizzazione. In ultima analisi, il Russo di *Luciella* sembra rifiutare la modernità, e riporta se stesso come narratore-drammaturgo e il suo pubblico in una vita del passato, non necessariamente idilliaca e perfetta, e forse mai esistita nelle dinamiche in cui viene descritta, ma che si concretizza fortemente come un universo folklorico immaginario che resterà a lungo nella cultura antropologica e non solo.

La stessa onomastica e toponomastica e il richiamo alla Madonna della Catena,³ venerata in una chiesa del borgo, si radicano ai luoghi con forte potere evocativo.

Di questa specificità di ambiente ci danno conto subito la descrizione in didascalia della casa di Luciella e del suo abbigliamento, ma anche le relazioni in scena del microcosmo femminile fatto dalla vecchia domestica, dalla *capera*, dall'*acquaiola*,⁴ dalla folla delle *luciane*.⁵

Un chiacchiericcio di donne fatto di modi di dire e proverbi popolari («quann' uno tene 'a mangiatura vascia», «tutto zucchero e mele», «tutto ntingole-e-mingole», «quanta vuommeche e male appetite», «me coso 'a vocca cu sette punte 'e fierro», «chiste so' nummere»), dove l'autore riproduce una varietà bassa di dialetto napoletano con dei tratti fonetici diastatici ben caratterizzati, soprattutto nel parlato della serva Carmela, ad es. con il rotacismo di -r- per -d-: «Maronna», «rico», «buono», «nu ribbusciato» («debosciato»); e lo stesso tratto torna anche in parole di Totonno Catena come «rifficuldà» («difficoltà»)⁶. La sistematicità di tratti fonetici dialettali, unita a scelte lessicali e di onomastica locale permette all'autore di costruire attraverso la lingua uno scenario teatrale ben definito nel quale inscrivere la trama. Anche le didascalie in italiano che descrivono personaggi e luoghi contribuiscono alla costruzione di questo spazio locale e dialettale.

Il padre di Luciella è così presentato nella didascalia della III scena assieme all'amico Mucchiettiello:

¹ La *capera* era la pettinatrice che andava di casa in casa a sistemare le acconciature delle donne più agiate, riportando spesso chiacchiere e pettegolezzi.

² Sul tema dei quartieri napoletani come appartenenze antropologiche e linguistiche si veda N. DE BLASI, *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci, 2013, e, per una testimonianza del 1847, G. VALERIANI, *Porta Capuana. Vocabolario d'uso napoletano-toscano. Regole del napoletano*, a cura di P. Bianchi, Napoli, Marchese, 2014.

³ La chiesa della Madonna della Catena, protettrice dei marinai, già citata da Giordano Bruno, si ritrova menzionata anche da Francesco Mastriani. In alcuni quadri di Vincenzo Migliaro che ritraggono il borgo di S. Lucia prima delle nuove costruzioni ottocentesche del Risanamento la stessa chiesa è ben visibile circondata dal brulicare delle attività marinaresche e dai piccoli commerci del borgo popolare.

⁴ A S. Lucia erano tipici i venditori di acqua sulfurea (*acqua zurfegna*) proveniente dalle vicine fonti del Chiamone e contenuta nelle *mummare*, anfore di creta. Si ricordi anche il bronzo *L'acquaiolo* di VINCENZO GEMITO del 1891 e le molte altre rappresentazioni artistiche di queste figure antropologiche, poi banalizzate nelle infinite riproduzioni dilettantesche e commerciali che formano il *kitsch* della napoletanità.

⁵ *Luciani* e *luciane* sono detti gli abitanti di S. Lucia, dove l'identità di riconoscimento nel borgo prevale sulla napoletanità.

⁶ *Luciella Catena*, ed. cit., p. 31.

Totonno Catena, tipo di vecchio luciano arricchito coi piccoli traffici del mare; già marinaio della marina borbonica. È senza baffi, con la barba grigia corta che dalle tempie gli giunge sotto il mento. Veste calzoni chiari e giacca chiara dalla quale apparirà la maglia di lana blu con sul petto una grande ancora trapunta in rosso. È bruno di colore, rugoso e come screpolato dalla salsedine e dai venti, nei suoi quarant'anni di mare. Gesto lento e misurato. Ha la paglia di panama fra le mani.

Lo segue Mucchiettiello, ostricaro che ha la sua "bancarella" sulla via larga di Santa Lucia, fra le altre allineate innanzi alla fontana di Giovanni da Nola, a sommo dei due curvi rami della scala che scendeva alle rive, e alla osteria di Starita. È in calzoncini di tela e maglia rossa, senza giacca, col berretto tondo di lana blu. Altro tipo cinquantenne caratteristico il cui trucco si affida al gusto dell'attore.

L'autore fissa con molta precisione la scena e la figura fisica dei personaggi, facendone 'tipi caratteristici' immutabili anche nei colori, cristallizzati nelle loro personalità.

Non a caso a una prima percezione saranno gli stessi personaggi e scorci paesaggistici quelli su cui si posa l'occhio di un viaggiatore toscano come Renato Fucini, che però insisterà sulla premodernità dello stile di vita e del dialetto quasi gergale degli ostricari, degli acquaioli e delle popolane discinte.¹

I protagonisti maschili, Totonno, con l'ostricaro Mucchiettiello esprimono il tema dei popolani filoborbonici, nostalgici dei tempi di re Franceschiello, ricordati come tempi dell'abbondanza.² E se le prime strofe di *'O luciano d' 'o rre* sono un'efficace descrizione antropologica di S. Lucia con la sua gente che sarà riscritta in *Luciella*, nella *Prefazione* alla prima edizione del 1910 Ferdinando Russo si sofferma nella narrazione delle vicende di Luigi ostricaro borbonico e della marineria prima dell'Unità, motivi anche linguisticamente poi ripresi e rielaborati nelle due *Luciella*.

Sull'*ostricaro* come personaggio tipico e come parola dialettale Russo si sofferma in più occasioni. Proprio nella *Luciella* teatrale si apre una storia della parola come autovalutazione del parlante quando l'autore fa spiegare a Mucchiettiello il significato del termine dialettale e regionale «ostricaro fisico» che indica il mestiere del venditore di ostriche, tradizionalmente tramandato di padre in figlio come arte nobile:

MUCCHIETIELLO: Eh! me ricordo ca ero guagliunciello ancora, quanno servette ll'ostriche a 'o RRe, proprio 'e chisti tiempe, 'a notte 'e Piererotta, a mare, dint' 'a varca riala!...Isso doppo me dette quatte pezze, [...] quatto pezze! E...me chammaie "ostricaro fisico"!

LUCIELLA: Chi sa po' che vulette veni a dicere! [...]

MUCCHIETIELLO: Vulette di... ca io sapeva taglià ll'ostreche comme fosse...fisicamente, va! Cu tutta l'abbilità diseca 'e chi l'ha da sapè taglià! E io facette scrivere stu "fiseco" ncopp' 'a bancarella ca sta ancora llà! E se legge ancora: "Mucchiettiello, Ostricaro fisico"! E n'aggio servute signore 'e carrozza!³

Di Totonno poi si intuisce la nostalgia borbonica, e non solo del servizio in marina, con un vagheggiamento di una utopica età dell'oro che trasmette alla figlia:

¹ R. FUCINI, *Napoli ad occhio nudo. Lettere ad un amico*, Firenze, Le Monnier, 1891, ora ed. a cura di T. Iermano, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004.

² Il tema filoborbonico è esplicito nel poemetto *'O luciano d' 'o rre*, Napoli, Bideri, 1910, dove nella descrizione di S. Lucia ritorna la figura dell'ostricaro.

³ *Luciella Catena*, ed. cit., atto I, scena III, pp. 36-37. La bancarella con la scritta citata è riprodotta in stampe ottocentesche dei mestieri di Napoli tuttora circolanti in copie contemporanee; in una inquadratura del film *Pane amore e...* di L. Comencini (1955) si vede una bancarella con l'insegna «ostricaro fisico».

TOTONNO: [...] tu si' piccerella, nun t'aggio fatto mai mancà niente, e 'a miseria nun 'a vide, nun ll' 'e vista, e mai 'a vedarrai! Ma ccà, Santa Lucia nostra era 'o quartiere addò tutte stavamo buone! 'O Re nostro nce prutiggeva, 'e furastiere nce facevano campà cuntente, 'e pezze 'argiento sfunnavano 'e cazzette! Mo, a poco a poco, ched' è? Ne è rummasa sulo l'acqua zurfegna! Tuttecosa te vene stuorto, e pure si mine 'o sciato a mmare te va nfunno.¹

Nel guardare all'indietro per Totonno si include anche l'adesione ad antichi codici d'onore, altri da quelli della società moderna:

TOTONNO: Embè?... E che se dice? A chi 'a vuo' dà, sta scannaturata nganna? [...] Quaccheruno v'avesse mancato 'e rispetto? Io nun songo ancora tanto vecchjo, po'... E ve pozzo ancora fa cercà scusa all'uso nostro antico 'e Santa Lucia, quando spezzàvamo 'e ccannelle r' 'e gamme a cchiù d'uno!²

Destinataria di questi discorsi è Luciella, della nuova generazione dei *luciani*, che assorbe questa visione tradizionalista del mondo attraverso la rievocazione nostalgica, in cui tutto si ricolloca su populistici valori positivi, anche taluni comportamenti di tutela dell'onorabilità personale che ignorano la legge della società civile privilegiando il farsi giustizia da soli. È il consenso latente ma pervasivo a una ipotetica camorra 'buona', regolatrice in proprio di diritti e doveri, con una violenza sotto traccia.

Il buon senso popolare sa però quanto sia labile il confine con la devianza camorristica più feroce e pericolosa: così la giovane sarà avvertita dalla fedele Carmela che il suo amato ha frequentazioni pericolose, in una *climax* che va dalle cantine alle case di tolleranza alle bische sino agli incontri con i capi della camorra come Ciccio Cappuccio:

CARMELA: [...] Diceno ca va dinto 'e cantine, dinto 'e ccase malamente, ncopp' 'e ccase 'e juoco... E l'hanno visto pure cu Ciccio Cappuccio e cu ciert'ati mamma-santissima ncopp' 'o Campo [...]. Nun t'abbasta! Tutto è poco? ...nce vo' 'o riesto? ...S'è menato a na brutta vita... Se sta magnanno tutt' 'e denare che l'ha lassato 'o pate...³

La vendetta di tipo camorristico è attuata, ma, come sappiamo dal gesto finale del dramma, dove Luciella oltrepassa un limite di cui lei stessa è in parte inconsapevole, trasformandosi da patetica innamorata delusa in vendicatrice assassina. Ma il gioco dei ruoli secondo il codice d'onore di camorra sarà rispettato sino all'estremo del respiro del corrotto Erricuccio che non può ammettere di essere stato ferito da una donna, e dunque la sua difesa estrema di Luciella coincide ambigualmente con la difesa di se stesso come *guappo* rispettabile:

LA GUARDIA: [...] È lei! ...La riconoscete?

ERRICUCCIO: (con uno slancio si divincola, riesce ad alzarsi, va rapido a Luciella, la strappa alle guardie. Poi ritto, eroico, lasciando cadere il fazzoletto insanguinato, cinge alla vita la ragazza, l'abbraccia, con espressione tenerissima, e grida a voce altissima) A chi? Ma che state mbriache! Lassàtela! Chesta è 'a nnamurata mia!⁴

Ora a chi conosca la produzione poetica di Ferdinando Russo o a chi solo ne scorra i titoli non sfugge che tutti i temi di cui si intesse la Luciella – dal *luciano* del re alle popolane, dai mestieri di strada ai marinai ai bassi, dai *guappetielli* alla Piedigrotta sino ai gesti di passione cruenta – sono ritornanti nella poesia russiana, che per altro spesso è strutturata con andamento dialogico. Le scelte linguistiche sono decisamente virate

¹ Ivi, atto I, scena III, p. 36.

² Ivi, atto II, scena III, p. 73.

³ Ivi, atto I, scena II, pp. 25-26.

⁴ Ivi, atto II, scena IV, p. 89.

verso un lessico caratterizzato anche in senso gergale, dove sono esibiti i nomi delle cose necessarie a quelle realtà antropologiche e dove i suoni del dialetto sono fissati nella scrittura in modo conservativo, volutamente senza contaminazioni con l'italiano. Ma il manierismo popolare che Croce rimproverava a Ferdinando Russo con la sua pretesa di usare realisticamente la 'parlata del popolo' può essere letto non come la rappresentazione del reale soggettiva dell'autore, la ricerca del 'documento umano', ma come una sua maniera di selezionare e rappresentare in testi poetici, narrativi e teatrali, con un personale filtro letterario in cui la scelta linguistica e stilistica è elemento distintivo.

Proprio il procedimento creativo di Russo, in cui nuovi testi si formano non unicamente lavorando *dal vero* ma anche a partire da porzioni di altri suoi testi, dimostra la sua maniera di scrivere la realtà attraverso tessere già definite della sua stessa scrittura. Proprio *Luciella Catena* per elementi narrativi e scelte linguistiche¹ è significativa di questa tecnica compositiva russiana: ne risulta un dramma in cui prevale l'effetto di costruzione per tessere più che di movimento, in cui il descrittivismo linguistico dei personaggi sopravanza la dimensione psicologia.

Forse con la fissità di una foto d'epoca.

(bianchi@unina.it)

SOMMARIO

Ferdinando Russo è autore significativo in un quadro più ampio di cultura letteraria otto-novecentesca perché propone con urgenza anche emozionale il problema della rappresentazione del reale anche utilizzando una lingua locale come il napoletano: Russo opta per una dimensione descrittiva di un'umanità urbana 'bassa' e marginale, spesso con toni rievocazione nostalgica del passato, e tale rappresentazione del reale veicolata da un napoletano popolare e a tratti gergale si riflette anche nella sua scrittura teatrale, in particolare nei suoi due drammi *Luciella Catena* (1920) e *A paranza scicca* (1921). Con una contestualizzazione all'interno della produzione russiana, si è sottolineato come tutti i temi di *Luciella Catena* – dal *luciano* del re alla vita delle popolane, dai mestieri di strada ai marinai ai *bassi*, dai *guappetielli* alla Piedigrotta sino ai gesti di passione cruenta – siano ripresi dalla poesia russiana, che per altro frequentemente è strutturata con andamento dialogico. A partire da *Luciella Catena* si mette in luce il procedimento creativo di Russo, in cui nuovi testi si formano non unicamente lavorando *dal vero* ma a partire da porzioni di altri suoi testi, con una maniera di scrivere la realtà attraverso tessere già definite della sua stessa scrittura.

ABSTRACT

Ferdinando Russo is a significant author in the context of the literature culture of the 19th and 20th centuries. He urgently and emotionally proposes the problem of representation of reality using a local language as the Neapolitan. Russo opts for a descriptive dimension of urban 'low' humanity and the marginal, often with nostalgic evocative tones of the past, conveyed by a popular Neapolitan and sometimes slang that is also reflected in its theatrical writing, especially in his two dramas *Luciella Catena* (1920) and *A paranza scicca* (1921). It is important to emphasize that all the issues of *Luciella Catena* – from *luciano* of the king to the life of the simple people, from the crafts to the sailors peculiar *bassi* dwellings, from the *guappetielli* to Piedigrotta up to the gestures of ferocious passion – we are taken back to the poetry of Russo, which otherwise is structured on a dialogic trend. From *Luciella Catena* the creative process of Russo is highlighted, in which new texts are formed not only working from life but from other portions of his lyrics, with a way of writing the reality through a narrative net already defined in his own writing.

¹ Ulteriori elementi a dimostrazione di questa ipotesi saranno dati dall'edizione e il glossario di *Luciella Catena* e di *A paranza scicca* di prossima pubblicazione a cura di chi scrive.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2014

(CZ 3 · FG 21)



Redazione, amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net
www.libraweb.net

Abbonamenti · Subscriptions

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's website www.libraweb.net.

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12 del 18/4/2008
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2014 by FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1973-7602
ISSN ELETTRONICO 2035-3553

SOMMARIO

PATRICIA BIANCHI, PASQUALE SABBATINO, <i>Laudatio Academica di Peppe Barra</i>	9
GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, <i>Lo stato dell'arte teatrale a Napoli dai Borbone ai Savoia</i>	15
LUCREZIA GIRARDI, <i>Appunti linguistici sul teatro di Viviani: il realismo del lessico settoriale</i>	29
PATRICIA BIANCHI, <i>Luciella Catena di Ferdinando Russo: il dialetto napoletano come scenario teatrale</i>	51
CARLO TITOMANLIO, <i>La didascalia drammaturgica. Un approfondimento semiotico</i>	61
CHIARA PIANCA, <i>Gli 'incarnanti' e la finzione nella finzione. I Promessi Sposi alla prova di Giovanni Testori</i>	73
MARTA MISURALE, <i>Il femminile nel teatro musicale di Azio Corghi e José Saramago</i>	99
MONICA CITARELLA, <i>Espiantati: il 'mistero' del teatro secondo Franco Autiero</i>	111
JUAN CARLOS DE MIGUEL, <i>Violenza e poesia in Dacia Maraini: la trilogia del teatro breve delle vittime (2004-2011). Scrittura, scena, lingua</i>	135
VINCENZO CAPUTO, <i>Roberto Bracco e Luigi Capuana</i>	161