

ISSN 1973-7602

RIVISTA DI LETTERATURA TEATRALE

2 · 2009

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMIX

Direttori / Editors
PASQUALE SABBATINO · PIERMARIO VESCOVO

Comitato editoriale / Editorial Board
CARMELO ALBERTI (*Venezia*) · ROSSEND ARQUÈS (*Barcellona*)
PATRICIA BIANCHI (*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

ITALIANO, DIALETTI E ALTRE LINGUE NEL TEATRO DELLA NUOVA DRAMMATURGIA NAPOLETANA

PATRICIA BIANCHI

1.

SE Napoli si può definire come città teatrale in rapporto ai luoghi reali e dell'immaginario, è anche, storicamente, un luogo privilegiato in cui si sono espressi movimenti e personalità significativi per la drammaturgia e la letteratura teatrale italiana e europea: così, lungo l'asse cronologico, ha particolare rilievo la densità di esperienze di scrittura teatrale e di messe in scena che si realizza a Napoli a partire dagli anni ottanta, accomunate, nella diversità dei percorsi autoriali e attoriali, da una profonda esigenza di rinnovamento, correlata alla crisi del teatro di parola nella cultura europea e al superamento dell'esperienza delle avanguardie europee. La crisi del teatro di parola, come si dirà più avanti, comporta per la specificità della drammaturgia a Napoli, a partire dagli anni ottanta, una sostanziale rivisitazione dei sensi profondi del linguaggio e la ricerca di una nuova partitura dove variare i registri linguistici.

D'altro canto, lo sviluppo di una drammaturgia contemporanea che utilizza come elemento significativo il dialetto¹ pur avendo un orizzonte internazionale trova una radice fertile proprio nella prestigiosa tradizione teatrale e letteraria che ha usato il napoletano e nella persistenza del dialetto urbano (e regionale) come lingua della comunicazione trasversale.²

Gesto, immagine, commistione di codici comunicativi, decostruzione del linguaggio formale, smantellamento degli intrecci scenici e narrativi diventano i nuovi cardini della ricerca teatrale napoletana, e in particolare di autori come Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato. Questi autori-attori, a cui si possono affiancare le esperienze attoriali di Antonio Neiwiller, Silvio Orlando, Tonino Taiuti, sono accomunabili nel gruppo indicato come *Nuova Drammaturgia*,³ nome usato proprio da Annibale Ruc-

¹ Per un quadro d'insieme degli aspetti linguistici cfr. N. BINAZZI, S. CALAMAI (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Padova, Unipress, 2006. La dialettalità caratterizza in misure diverse anche la drammaturgia del romagnolo Raffaello Baldini, del toscano Ugo Chiti, della scuola piemontese del Teatro Settimo di Gabriele Vacis e Laura Curino, del veneto Marco Paolini; interessanti le scelte linguistiche espressive dei siciliani come Emma Dante e Franco Scaldati e il messinese Spiro Scimone.

² Per aspetti letterari dell'uso di italiano e dialetto cfr. P. BIANCHI, *La funzione del dialetto nella narrativa di autori campani contemporanei*, in N. DE BLASI, C. MARCATO, *La città e le sue lingue*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 267-280.

³ Aspetti diversi di drammaturgie e attività teatrali sono oggi usualmente rubricate come forme della *Nuova drammaturgia*. Il nome è stato tra l'altro diffuso e condiviso attraverso il titolo del libro *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di L. Libero, Napoli, Guida, 1988, in cui erano raccolti testi teatrali come *Bellavista Carolina* (1987) di Santanelli, *Ferdinando* (1985) di Ruccello, *Pièce noire* di Enzo Moscato. Per una rassegna complessiva si veda anche *Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, a cura di E. Sant'Elia, Napoli, Pironti, 2004; una documentata analisi con un'aggiornata bibliografia e teatrografia dei tre autori più significativi della *Nuova Drammaturgia* in E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002; nei primi anni '80, dopo le pionieristiche esperienze di Gennaro Vitello e Antonio Neiwiller, si sviluppano a Napoli anche le attività teatrali di Mario Martone e del gruppo Falso Movimento.

cello in un'intervista del 1984.¹ Ma non va trascurata, che piaccia o meno, l'etichetta *Dopo Eduardo*, che definisce un gruppo generazionale situato più in avanti rispetto al contesto culturale e linguistico in cui aveva agito De Filippo, e dunque con la necessità di andare oltre al modello drammaturgico eduardiano, alla 'commedia umana' dei rapporti sociali e famigliari tradizionali, già incrinata tuttavia da segni di più profondo malessere. Agire dopo Eduardo nella città ha significato anche fare i conti con un forte disagio esistenziale e sociale ormai cronicizzato e con dimensioni autobiografiche difficili che premono sotto la trasposizione letteraria. Lo ricorda Moscato in un'intervista del 1997:

Per autori/attori, come me e il compianto Annibale Ruccello, a torto o a ragione, definiti, dalla critica di settore, come i "dioscuri", i fondatori inseparabili (almeno fino alla morte di Ruccello, nel 1986), come i giovani pionieri di quella corrente o movimento o tendenza drammaturgica, chiamata, tautologicamente, *Nuova Drammaturgia* o anche *Dopo-Eduardo*, e che è nata, giustappunto, a Napoli, sulle e dalle macerie di quello spartiacque che è stato il terremoto del 1980, il rapporto autore/palcoscenico, scrittura/rappresentazione, vale a dire il legame globale col teatro, non è stato mai accademico né formale.

Mai filtrato. Mai vissuto con distacco o indolente indifferenza, atteggiamento tipico, questo, dei "colletti bianchi" locali. Sin dagli inizi, ciò che ci ha mosso, ciò che ci ha motivato a metterci in scena, è stata unicamente la passione.

Un teatro e una drammaturgia, dunque, che creano nuovi spazi di espressione e rappresentazione, anche con la riscrittura del rapporto interno – esterno, dentro – fuori, secondo la lezione di Pinter, in cui la prevalenza dell'interno e la riduzione degli spazi scenici nella «camera chiusa» diventano stilemi della marginalità e dell'alienazione vissute come condizione esistenziale senza soluzione. Così, nonostante la riconoscibilità apparente di luoghi, oggetti o realtà visive e musicali dell'ambiente mediatico contemporaneo e un apparente descrittivismo realistico, la tensione drammaturgica muove verso i luoghi interiori, del profondo e dell'oscuro, valutati come unico elemento rappresentabile; non è un caso che, in particolare nei lavori di Enzo Moscato, acquisti una rilevanza centrale l'attore-narratore come elemento formale di coesione del testo e dell'azione scenica, con un sostanziale appannamento del nucleo drammatico della vicenda.

Rappresentare i luoghi interiori ha significato anche incrociare la dimensione dell'archetipo e del mito, Eros e Tanatos, Maternità e Cibo, e anche elaborare una stilizzazione simbolica con modalità espressive di esaltazione e stravolgimento fuori dalla tradizione.

Il teatro di Santanelli, di Moscato e di Ruccello ha una matrice profonda di letterarietà con coloriture antropologiche, se non altro per la potenzialità simbolica che attraversa il racconto di storie della marginalità e dell'inconscio, e nello stesso tempo segna un'esperienza diversa rispetto ai linguaggi teatrali e letterari. Se tentiamo di analizzare la fase iniziale della *Nuova Drammaturgia* e cerchiamo elementi comuni tra Santanelli, Moscato e Ruccello, notiamo che sulla lingua converge la maggiore carica innovativa, anche se in apparenza si continua sia una tradizione di italiano 'alto' che informale sia la ripresa di usi dialettali: in realtà è proprio l'amplificazione e la distorsione di tali varietà che rompe un sistema tradizionale e ricompono un nuovo linguaggio teatrale.²

¹ «Ridotto», 11-12, novembre-dicembre 1984.

² Per gli aspetti linguistici si vedano S. STEFANELLI, *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati, 2006; EADEM, *La nuova drammaturgia a Napoli*, «Ariel», 3, 1988, pp. 121-126; C. GIOVANARDI, *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi ottocenteschi*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 91-124.

Amplificando e distortendo la tradizione della commedia, si insiste sull'italiano più vicino agli usi parlati bassi sino a scoprire il parlato degli emarginati e si attraversa una dimensione di dialettalità che non è più espressività di realismo o caricaturale, ma è un dialetto che assume anche la lingua della tragedia. A sua volta la tragedia è contaminata con il comico, il realismo anche del basso corporeo scivola nel sogno e nel delirio mistico, il gesto del quotidiano si alterna con il gesto rituale e simbolico. La rappresentazione di queste complessità di contenuto si riflette in un plurilinguismo di autore, dove le variazioni di italiano, napoletano e altre lingue europee sono sostanzialmente rifunzionalizzate e creativamente ridistribuite come espressione del comico e del tragico.

All'interno dell'elaborazione della *Nuova drammaturgia*, per percorsi diversi, il dialetto è ripensato in modo simile a quanto è avvenuto nella poesia dialettale del Novecento, che ha rivisitato i dialetti come lingua del profondo; ma anche nella prosa narrativa contemporanea gli usi di variazione dialettali, e in particolare dei dialetti meridionali, sono al centro di una ricerca stilistica e linguistica innovativa.¹

Sono gli stessi drammaturghi ad offrirci indizi della loro ricerca linguistica, ed è significativa l'autovalutazione di Moscato sulla sua lingua:

La mia Lingua Teatrale – in verità un misto multisonoro e ritmico di napoletano e altri idiomi (italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo, greco, latino, saraceno...) – un po' è inventata, artificiale, costruita 'sub vitro' come in un'officina alchemica, privata e segretissima, un po' è il ricalco esagerato, iperbolico, ridondante, del caos multietnico-poliglottico che ci gira, ai tempi nostri, attorno.

Soprattutto a Napoli, radix-matrix da sempre, di strazi-sublinità vocali, d'armonie-cacofonie di echi urbani, decibel, rumori, urla. All'incrocio, dunque, di queste due istanze: rispecchiamento di realtà e superamento della stessa nella pratica fantastica dei suoni, si situa ciò che io parlo a teatro. Che è ovviamente in linea con la tradizione idiomatica dei Padri e in rotta con loro. In linea, perché sempre nella ritualità scritto-scenica dei nostri drammaturghi maggiori (Viviani, De Filippo, Petito, Bracco, Di Giacomo...) la lingua – l'importanza della lingua, del 'modo di essere in sonorità' di storie, personaggi, tematiche, figure – è stata cardinale, strumento espressivo principe del testimoniare politico, cioè civico, del loro teatro; in rotta, perché in me, nel mio modo d'intendere la scena, tale lingua si stravolge consapevolmente nel plurale, nelle Lingue, nella propria coralità sconfinante-debordante d'infinite assonanze-evocazioni-amplificazioni glottico-desinenziche, che le fanno uscire di colpo dall'isolamento o campanilismo antropo-territoriale, andando a stabilire parentele, consaguineità con altri nuclei-costellazioni significati del comunicar mediterraneo in scena, Africa compresa.²

I testi teatrali che consideriamo sono dunque indicatori sensibili di un ambiente culturale e linguistico, in quanto selezionano indubbiamente dall'uso comune forme e lessico sia dell'italiano che del napoletano, e tuttavia il valore testimoniale dell'uso linguistico contemporaneo non può essere analizzato disgiunto dalla valenza di creatività letteraria, per cui, come avverte Maria Antonietta Grignani, occorre considerare sia i punti di vista estetici degli autori sia le loro scelte linguistiche in un'indagine sulla letteratura della parola:

Il lavoro delicato della letteratura sulla parola ha che fare con un mezzo su cui si concentrano in stratigrafia geologica la tradizione, le realtà, i quesiti molteplici del presente e, perché no, i presagi del futuro. Qui nella letteratura, linguaggio e ideologia si rivelano per quello che sono: due facce di una stessa medaglia. Il dialogo o le ripulse degli autori saranno la superficie visibile di

¹ Si veda, ad es., la scrittura di G. Montesano in BIANCHI, *La funzione*, cit.

² A. BARSOTTI, *Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi*, «Ariel», 1, 2005, pp. 168-188.

punti di vista estetici, ma i punti di vista estetici non sono mai autonomi, anzi travalicano, molto di più di quanto ci piacerebbe pensare, il singolo che scrive.¹

2.

I temi centrali del teatro di Manlio Santanelli sono già nell'impianto di *Uscita di emergenza*, Premio Idi del 1979,² commedia in due tempi solo apparentemente inscritta negli schemi di un teatro tradizionale, dove tutto è rivisitato dal punto di vista della marginalità. In questo testo assai stratificato, che si presta costantemente a una doppia lettura di fisicità e metafora, il rito e il sacro diventano un mezzo per esorcizzare una realtà vissuta come insopportabile da Cirillo, ex suggeritore teatrale, e Pacebbene, ex sagrestano, costretti, loro malgrado, a vivere insieme sull'orlo del baratro, cioè in una stanza che sta per crollare in un palazzo senza tetto in un quartiere dissestato dal bradisismo. E sono proprio Teatro e Chiesa, attraverso simbolo e metafora, i più esposti al rischio di crollo e l'inquietudine esistenziale dei protagonisti, personaggi a loro volta ai margini di questi mondi, viene dal presentimento di questa dissoluzione di valori e riferimenti che si esprime in una lingua del quotidiano, ma un quotidiano pervaso dal tragico:

PACEBBENE: E po' da 'nu mumento a n'ato, punto e a capo!... Comme si 'mpietto ... eh, proprio accusi: comme si 'mpietto a me nu trave 'e chiste accumulencia a tuculià! ... Se ne vene ... e dinto a niente se ne cade tutte cose!³

Cronologicamente primo della *Nuova Drammaturgia* napoletana, Santanelli, in quest'opera che ne è il manifesto, esplora il tema della stanza-prigione e dello sguardo verso un esterno: lettore attento della drammaturgia europea del Novecento, egli stesso dichiarerà come suoi autori di riferimento Pinter e Beckett, Ionesco, Mrozeck.⁴

Santanelli si confronta in modo esplicito con la tradizione eduardiana, di cui accetta in qualche modo la discendenza diretta, esprimendo il «desiderio di non restare legato mani e piedi alla tradizione che mi appartiene per anagrafe e per estrazione»: proprio sganciando definitivamente l'uso del dialetto a teatro dalla rappresentazione connotativa di un certo ambiente, l'autore recupera il «corpo verbale», secondo la famosa formula di Sartre, per dare forma ad altre realtà esistenziali, più inquietanti e marginali, e soprattutto per virare da una dimensione realistica a una simbolica e metaforica:

Favorito dall'evoluzione dei costumi, io beneficio della possibilità di affondare i miei strumenti investigativi, le mie fibre ottiche in quelle pieghe dell'anima nelle quali suole annidarsi lo 'scandalo', quel genere di trasgressione morale e sociale che Eduardo, vuoi per naturale repulsione, vuoi per immaturità dei tempi, osava appena sfiorare, e sempre in maniera trasversale.⁵

La distanza da Eduardo si misura nettamente nella commedia *Bellavita Carolina* del 1987, che per molti aspetti esterni (la Napoli del dopoguerra, il tema della fame e del contrabbando, la crisi dei rapporti familiari) riporta alla *Napoli milionaria* eduardiana. Qui il contrabbando dei generi alimentari nelle bare dell'impresa funebre Bellavista, e la rab-

¹ M. A. GRIGNANI, *Novecento plurale*, Napoli, Liguori, 2006, p. 3.

² Forniamo qui l'indicazione delle raccolte complessive degli autori citati, sottolineando la necessità di una ricognizione filologica tra le diverse edizioni e le varianti e riscritture. Per Manlio Santanelli si veda *Teatro*, Napoli, Guida, 1999.

³ M. SANTANELLI, *Uscita d'emergenza*, Napoli, Guida, 1999, p. 107.

⁴ IDEM, *L'ineffabile piacere di amarlo e tradirlo, nonostante tutto*, «Il Mattino» (inserto speciale per il centenario della nascita di Eduardo), 24 maggio 2000.

⁵ SANTANELLI, *L'ineffabile piacere di amarlo e tradirlo, nonostante tutto*, cit.

biosa volontà della madre Carolina di cambiare cognome – e destino – alla figlia assumono i toni feroci e esasperati di una lotta per la vita, senza tregua e senza speranza, testimoniata da personaggi disperati, prigionieri delle istanze di base della vita e della morte, e dunque nei dialoghi il napoletano diventa l'unica lingua primaria possibile:

CAROLINA: Poi 'o muort' 'e famma comincia a digerire. E 'ncopp' 'a digestione che fa, se mette a penzà a quello che è bene e a quello che è male?... Pe' se fa' rimané tutt' 'o magnà 'ncopp' 'o stomaco?... E una volta che 'o muort' 'e famma ha digerito, se va a cuccà. E chi è chillu sconsiderato che si schiatta il sonno con i pensieri?... La mattina appresso, 'o muort' 'e famma se sceta, e pe' primma cosa che fa? Corre al cesso. E quello è l'ultimo momento pe' se fa' venì scrupoli 'e coscienza... uscito da là dentro, 'o muort' 'e famma, guarda un po' la vita!, s'accorge che l'è venuta famma 'n'ata vota. E la storia accumencia d' 'o capo, e la ruota gira una continuazione, e 'o muort' 'e famma nun tene mai tempo p' 'e penziere, p' 'a memoria, p' 'a coscienza.¹

Anche per Santanelli l'uso del dialetto napoletano rappresenta una scelta linguistica funzionale ad una intenzione drammaturgia, e non un recupero mimetico dell'oralità: egli si rapporta a un contesto urbano ormai di larga italoфония, con prevalenze di italiano regionale, dove pure permane il dialetto come lingua della comunicazione privata e familiare, ma anche come lingua altra rispetto alla comunicazione istituzionale. E dunque Santanelli usa il dialetto napoletano con la funzione di lingua della verità, di codice alternativo che permette agli individui l'accesso diretto alla realtà dell'esistenza, spesso con cambi di codice e di intenzioni comunicative legati a effetti di spiazzamento, ad esempio quando evoca il demone come personificazione carnevalesca:

PACCEBENE: ...E voi allora rispondete. "Pietà, Pietà, Satanasso bello!..." E 'o diavolo: "Che l'è fatto!" E vuie facite finta 'e non capi!: "Ma quali due? ...Io non mi arricordo... io ci ho un vuoto qui..." E isso: "A Paccebene e Cirillo" e ve dà una botta e furchettone 'ncapa giusto sopra il vuoto! ...E vuiv ve sentite 'o ffriddo 'ncuollo...sissignore! Pure dinto 'o ffuoco... pure dint' 'a tiella... pure dint' all'uoglio bollente!²

Forme colte e popolari si susseguono senza preoccupazione di scale sociolinguistiche o di traduzioni interne, superando alcuni stilemi eduardiani che insistono sulla commutazione di codice con la riformulazione a breve distanza della forma italiana e della forma dialettale, generando una lingua variegata, di fatto non lontana dagli usi linguistici liberi dei parlanti.

In parallelo l'autore si serve proprio dell'italiano più formalizzato, e in particolare del formulario italiano della liturgia cattolica e del Vangelo, per evocare un ambiente culturale e sociale fuori del contesto proprio, e dunque con una sorta di ribaltamento dei valori di significato, come a inizio della commedia, quando il sagrestano biascica un discorso delle beatitudini rovesciato che si chiude con un'invettiva di tipo biblico rinforzata dalla trasposizione in napoletano:

PACCEBENE: ...Guardate gli uccelli dell'aria: si preoccupano di cosa mangeranno? No di certo. Eppure il Signore provvede al loro nutrimento. Guardate i gigli dei campi... si preoccupano forse di come vestiranno? No di certo. Eppure il Signore provvederà al loro vestimento... In verità in verità vi dico: Beati i poveri perché saranno ricchi!...Beati gli infelici perché saranno consolati!...Beati i disgraziati perché saranno aggraziati!...Beati i senz'atetto perché vedranno il Cielo! Beati tutti quanti, meno che voi, piezo 'e scurnacchiato! Vuie avit' a schiattà dint' 'o fuoco eterno, co 'l l'uoglio bollente ca v' arriva fino a 'mmocca.

¹ IDEM, *Teatro*, ed. cit., p. 75.

² Ivi, p. 15.

Per formazione culturale, Santanelli è comunemente più incline ad un uso dell'italiano inteso come lingua di cultura europea, con un potenziale di traducibilità, e la sua sperimentazione di una dialettalità regionale, per altro raramente disfemica e bassa, si lega alla rappresentazione di una realtà locale che assume a simbolo della marginalità universale.

La capacità di Santanelli nel gestire piani stilistici e linguistici si conferma precocemente nell'*Isola di Sancho*, presentata nel 1983 alla «Città Spettacolo» di Benevento, una parabola sul potere ispirata al *Don Chisciotte*, dove sono contaminati e fusi generi e stili diversi, dai canovacci della Commedia dell'Arte alla sceneggiata, dalla poesia lirica alla tradizione poetica dialettale; successivamente con *Regina Madre* del 1984 si raffina una scrittura che intesse il lessico colto, riferito ad atmosfere filosofiche e psicanalitiche novecentesche, con cambi di codice a favore di una dialettalità e di una regionalità del parlato informale. Santanelli si è misurato con l'italiano della più raffinata letterarietà in *Le sofferenze della Radegonda e del Capitano Della Morte* del 1984, rivisitazione drammaturgica del romanzo *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di Vittorio Imbriani. Qui Santanelli amplifica il gioco dell'espressionismo linguistico imbrianesco, fondato su processi di derivazione del lessico e su riprese di arcaismi e cultismi non solo dell'italiano ma anche del napoletano, giocando con una sua creatività linguistica alla maniera di Imbriani, e rinforza il sistema della contaminazione sul piano macrotestuale inserendo liberamente le strutture dell'operetta e di una composizione musicale, come avverte il sottotitolo *Rondò capriccioso*. La dimensione metaforica e simbolica, cifra anche della successiva drammaturgia di Santanelli¹ trova espressione nella rielaborazione di un tessuto linguistico dalla filigrana letteraria che si alterna con un'italiano di uso medio caratterizzato da tratti di informalità e regionalità.

3.

La scrittura drammaturgica di Enzo Moscato,² assai fertile e variata, ha aspetti linguistici e tematici di grande complessità: egli stesso definisce il proprio teatro come un teatro «sul limite», un teatro cioè che si fonda sulla antinomia e sulla dissonanza e vive delle contrapposizioni, facendo dell'ossimoro la propria cifra:

Mi è spesso accaduto di praticare drammaturgicamente, sia per iscritto che in scena, questo sconvolgimento d'aspetti, questo capovolgimento totale di tratti, quest'ossimoro radicale – paradosso per cui una figura, una cosa, un concetto, è all'unisono, se stessa e il suo esatto contrario – cui il bios stesso della Lingua, in tutta la sua polimorfia, allude.

La lingua di Moscato scaturisce dalla fusione e dallo scontro di sistemi diversissimi.

In una battuta di *Ragazze sole con qualche esperienza* del 1983 Moscato allude alla «parlata italianistica, pseudocolta e piccoloborghese» che ingloba le banalità del linguaggio dei media e della letteratura di consumo: l'effetto di polimorfia che caratterizza tutta la drammaturgia moscatiana scaturisce dalla commistione con il dialetto napoletano,

¹ Per la teatrografia e la bibliografia aggiornata si veda il sito www.manliosantanelli.com.

² Per il teatro di Enzo Moscato si vedano i volumi *L'angelico bestiario (Festa al celeste e nobile santuario, Pièce noire, Ragazze sole con qualche esperienza, Bordello di mare con città, Partiture)*, Milano, Ubulibri, 1991; *Quadrilogia di Santarcangelo (Mal-à-Hamlè, Recidiva, Lingua, Carne, Soffio, Aquarium Ardent)*, Milano, Ubulibri, 1999; *Orfani veleni (Scannasurice, Signuri, signuri...Co' Stell'Azioni, Orfani veleni)*, Milano, Ubulibri, 2007. Per Moscato in particolare sarebbe opportuno uno studio filologico sulle riscritture d'autore.

spesso ripreso nella sua varietà arcaica o più bassa diastraticamente, sino a includere la gergalità degli emarginati, delle prostitute e degli omosessuali. La complessa ricerca linguistica di Moscato sembra inscrivere tutta nel segno di una ricerca di creatività letteraria, e solo questa tensione di creatività letteraria rende possibile la coesione di un lessico composito e di strutture sintattiche che hanno provenienze e livelli stilistici molto diversi, insieme a frammenti di lingua letteraria, tratti dalle lingue classiche e dalle lingue europee moderne – il francese, l'inglese, lo spagnolo, il tedesco – che a loro volta veicolano lacerti delle drammaturgie e della poesia novecentesca. Si ricordino, ad esempio, le citazioni macro testuali e le riprese dall'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master o da Jean Cocteau in *Co'Stell'Azioni* e i richiami a Shakespeare, Webster, Marlowe in *Orfani veleni*. Ma la mescolanza di lingue e dialetti, ad esempio veneto e spagnolo, diventa anche un'eco di una sorta di lingua franca di ambienti promiscui e marginali:

SMILZO: Oh Johnny, però xè bello! Xè proprio una mona, me par! Mi me vodria cavà una voggia! Uhè, camarera-caramba, xè veramente una dona, o è solo un reciòn com' a leu?¹

È ancora Moscato a parlare di una «lingua cancerosa», affetta di quella «peste»² da cui scaturisce il nuovo, che secondo Antonin Artaud esprime una delle funzioni più caratterizzanti del teatro, ed è lo stesso autore ad annoverare Artaud, insieme a Genet e poi Lacan, Jung e Sade tra «i sovversivi» cui si ispira la propria idea di teatro. Filosoficamente attrezzato all'osservazione e alla sistemazione critica della propria opera, Moscato la definisce anche con la categoria del «barocco degradato», che «cresce e si gonfia sino al punto di esaurirsi in quanto tessuto verbale significante per avvicinarsi addirittura al grado zero della scrittura [...], di modo che le parole finiscono per confondersi, puramente e semplicemente, con il sordo rumore della vita che passa e si consuma». Così le strutture linguistiche assumono il valore di ritmo, o rumore, di 'partitura' in cui il cumulo di citazioni produce una diversa armonia, oltre la formalizzazione tradizionale.

La stessa Napoli «città soglia» è espressione massima, al contempo concreta e astratta, dell'ossimoro, dell'ibrido che caratterizza tutto il teatro di Moscato, e si trasmuta in metafora assoluta dell'esistenza attraverso il valore di scrittura forte:

I.

La fogna è il vizio che la città ha nel sangue.
L'istinto popolare non si è mai sbagliato.
Si potrebbe dire che, da dieci secoli,
la cloaca è la malattia di Parigi.
E Jean Valjean SI TROVAVA
nella fogna di Parigi.
Altra somiglianza di Parigi con il mare:
così nell'oceano come a Parigi,
chi vi si tuffa può scomparire...

II.

Meglio per voi sarebbe non essere mai nati:
nella contea di N. l'inorganico avviluppo,
senza lingue della Vita, nella vita,

¹ Si cita qui dall'edizione E. MOSCATO, *Pièce Noire (Canaria)*, in *Dopo Eduardo* a cura di L. Libero, Napoli, Guida, 1988, p. 179.

² Si veda IDEM, *Lingua, Carne, Soffio*, in *Quadrilogia di Santarcangelo*, cit., pp. 90-91.

ormai fluisce come fango.
 O tutto schiuma, tutto schiuma. Da bere.
 Come birra-sorella.
 E la vostra galleria di Foto,
 portrait of The Black Lady,
 è davvero una Splendida Vergogna:
 tra sete e rasi, nastri, rare stoffe di Madera,
 Ella vi offre,
 inebrianti come vino,
 Buchi nella Pelle, Squarci Purulenti,
 una Lebbra avvelenata
 come Acqua di Colonia.
 Quando abbassi gli occhi dal crepuscolo,
 non riconosci più
 questi Canili e Porcili e Bestiari,
 con il doppio ossimoro in croce sugli Ingressi:
 Tacito Tumulto, Viva Morte, Assordante,
 Sonorissimo Silenzio...

III.

Dio! E quanta polvere! Uno sfacelo!
 Tutto va per aria!
 Su tutto, sopra a tutto, un Velo!
 Dimmi un po', dimmi
 è qui, da un anno,
 è qui, che non lavano per terra?
 E gli ospedali? E il thé,
 e le adorabili vecchiette?
 Chi pensa a Sigfrido, chi?

IV.

Per rincuorarci, esplodono i dipinti,
 i *trompe l'oeil*,
 gli inganni di stucco sul soffitto:
 tracce antiche, cocci, rossi pompeiani:
 matrone bellissime con i seni denudati...
 ma l'Uomo alla Macchina;
 il Corvo nello Specchio;
 la marxiana Sintassi capovolta degli Oggetti,
 insaturi fermentano in Ampolle,
 come chimici, mortiferi ossidri.
 Prodigioso boato senza forma,
 (quasi) un deliquio
 e un discorso con se stessi.
 Ma sì, ma sì, anche le calosce!
 Come ad un Cannibale!
 Far simili baratti è una Vergogna,
 pure nel Delirio!

V.

Cosa poi rimane dei rosari...
 e dei Garcia (oh, voglio la sua testa!)

e delle mammole o delle Medee –
 Giuditte insanguinate ai Tribunali
 o sugli spalti di via Portamedina...
 cosa poi rimane, In End of Moon
 del cuore giacobino
 trafitto dalle lame del Mercato, lazzarone...
 questo è solo cera rossa, lacca, sigillo,
 un fumo, fumetto, fumino,
 dalla trama trasparente, sfilacciata.

VI.

La fogna è il vizio che la città ha nel sangue.
 Discendere nella fogna
 è come entrare nella tomba,
 ed ogni specie di orride leggende
 coprono di orrore
 il gigantesco immondezzaio.
 Formidabile sentina che porta le tracce
 delle Rivoluzioni del Globo,
 così come delle Rivoluzioni degli Uomini,
 ed ove si trovano le vestigia
 di tutti i cataclismi:
 dalla conchiglia del Diluvio Universale,
 al brandello del lenzuolo funebre di Marat...

VII.

Nella contea di N. albeggia, ora.
 Autunno, grigiori, nebbia – torbidi esotismi.
 Vasci e rasoi, vasci e rasoi.
 Pettini e spazzole, pettini e spazzole...
 Quasi una fiera del Lindore.
 Ma le Madri sono tutte calve
 o sporche alla finestra.
 Oh, alla malora, alla malora!
 Io, per me, arriverò, arriverò nel fondo
 anche senza Eroi!
 Pur senza i Maestri,
 senza i Maghi della Merda!
 Cieche guide al Sottosuolo!¹

Il percorso creativo di Moscato, da *Signuri signuri* del 1982 a *Co' Stell'Azioni a Partiture e Rasoi* sino ai suoi lavori recenti, in qualche modo tende a sconfinare dalla forma della drammaturgia per divenire forma di scrittura della poesia, dove la poesia è intesa come atteggiamento di vita e continua mutazione, nella storia ma in una dimensione astorica.

Così scrive Moscato nella *Prefazione a Orfani veleni*:

Giacchè la Poesia è una ricerca incessante, una processualità, un pellegrinaggio, un esilio, “sine die”, un andare e ritornare, senza posa e senza senso, su se stessa, all’infinito, come il mare e le sue onde, piuttosto che un approdo, una meta, un appiglio, precisi. Resto in piedi – e miracolosamente, devo dire, poiché l’In-formale, il Neutro, l’a-Storico, sono viscide paludi, su cui nulla si

¹ IDEM, *Rasoi*, Napoli, Teatri Uniti, 1994.

può erigere – il gigante argilloso della Lingua, la mia particolare e strana Lingua, non napoletana e napoletanissima, allo stesso tempo; astratta e, al contempo, materia, corposa, deittica, esatissima, qualsiasi sia il senso o il significato che possiamo voler dare al termine esattezza. Ma su questo – su tale mistero e paradosso – posso e voglio dire poco o niente. Innanzi tutto, perché, sinceramente, poco e niente m'è lecito sapere, e poi, perché, in essi, nel mistero e il paradosso, se permettete, è riposto tutto il mio piacere di comporre.¹

4.

L'intelligenza teatrale di Annibale Ruccello, scomparso tragicamente nel 1986, resta ora fissata nei suoi testi.² Le prime prove di Ruccello, come la rielaborazione della *Cantata dei pastori* di Andrea Perrucci e *L'Osteria del Melograno* scritto con Lello Guida nel 1977, scaturiscono dalla fusione di studi di tipo antropologico e folklorico con ricerche sul campo e sperimentazioni teatrali alla scuola di Roberto De Simone.³

Ma sarà la contemporaneità l'oggetto dell'intensa scrittura teatrale ruccelliana, dove, oltre l'apparenza del comico, il tono della tragedia imminente è dato proprio dall'impossibilità del rappresentare l'oggi come «evento eroico». Così l'unica rappresentazione possibile sarà quella dello «scarto fra i miti del passato, gloriosi perché espressione di una cultura originaria autentica, e quelli di oggi, laceri perché espressione di una cultura massificata di riporto».⁴ Già *Le cinque rose di Jennifer* del 1980 introduce le tematiche del disagio esistenziale provocato dalla frantumazione dei miti della subcultura consumistica, e in qualche modo il travestito Jennifer trova anche nell'espressione linguistica una forma di travestimento in quanto l'italiano stereotipato da *mass media* o da fotoromanzo che ripete per darsi tono non veicola una comunicazione dei reali pensieri e sentimenti ma sembra solo utile a riempire con dei suoni l'angoscia della solitudine esistenziale («È uno che ho conosciuto in discoteca... Siamo stati insieme... in una notte abbiamo già trovato l'intesa perfetta»).

Senso di solitudine e di impotenza fanno dei personaggi di Ruccello presenze prevalentemente monologanti, come in *Anna Cappelli*, o monologanti di fatto dal punto di vista dello spettatore, il quale per esempio non vede e non sente gli interlocutori telefonici di Jennifer o di Maria in *Mamma – Piccola tragedia minimale*. L'ascoltatore, sul piano della ricezione, può intendere i testi di Ruccello, al pari di Viviani e di Eduardo, secondo una riconoscibile linea di verosimiglianza, in quanto la lingua dei personaggi in apparenza non ha i connotati dell'invenzione linguistica, ma è la lingua che nella realtà parlerebbero persone simili ai personaggi messi in scena, e sulla scena l'autore enfatizza i cambi di codice tra italiano e dialetto in rapida sequenza, le contaminazioni con l'in-

¹ IDEM, *Orfani veleni*, cit., p. 10.

² A. RUCCELLO, *Teatro (Le cinque rose di Jennifer, Notturmo di donna con ospiti, Weekend, Anna Cappelli, Mamma, Ferdinando)*, Milano, Ubilibri, 2005. Si sono occupati della lingua di Ruccello in particolare Stefania Stefanelli e Claudio Giovanardi nei volumi sopra citati; ricordiamo anche i saggi di D. DI BERNARDO, *Il plurilinguismo nei drammi di Ruccello tra espressivismo e mimesi*, «Linguistica e letteratura», in c.d.s., e *Dopo Eduardo: la lingua e la 'nuova drammaturgia' di Annibale Ruccello*, in N. DE BLASI, T. FIORINO (a cura di), *Eduardo De Filippo scrittore*, Napoli, Dante & Descartes, 2004, pp. 287-319. Inoltre si vedano i saggi di N. DE BLASI, *L'espressionismo verosimile di Annibale Ruccello, tra continuità e distacco* e P. BIANCHI, *Linguaggio della passione e passione del linguaggio in Annibale Ruccello*, in *Atti del Convegno "Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento"*, Napoli, ES1, 2009, risp. pp. 29-51 e pp. 75-91.

³ Oltre agli studi degli anni degli anni universitari su Monsignor Perrucci, pubblicati in *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della "cantata dei Pastori"*, Napoli, Guida, 1978, ricordiamo gli articoli sulla iconografia popolare della Madonna nell'area di Castellammare apparse sulla rivista «Campania».

⁴ FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste*, cit., p. 52.

glesi d'accatto della comunicazione mediatica ma anche la sintassi poco accurata del parlato sino ad effetti di sub-standard sia nella sintassi che nei malapropismi e fraintendimenti lessicali.

La polifonia tra italiano, dialetto e altre lingue secondo registri alti e bassi era già nella tradizione teatrale napoletana, in particolare in Viviani, ed è stato osservato che

Ciò che però allontana Eduardo dai suoi "successori" è l'intento comunicativo che si cela dietro l'uso di lingue "diverse". Per lui la modulazione dei registri, la contrapposizione italiano-dialetto, la caratterizzazione idioletale sono strumenti che servono a riprodurre in qualche modo le voci della strada. Per Ruccello e gli altri il fine del plurilinguismo è invece essenzialmente espressionistico e tutto risolto all'interno del gioco teatrale.

Pertanto le scelte linguistiche di Ruccello sarebbero caratterizzate da

un linguaggio "materico", eccessivo, pieno di risonanze e di tonalità musicali, assolutamente irriducibile entro le stringhe della lingua letteraria tradizionale.¹

Come ha recentemente osservato Nicola De Blasi, se il linguaggio teatrale di Ruccello è estraneo alla lingua letteraria tradizionale, non è però assente tra le diverse opzioni offerte dal repertorio linguistico della realtà urbana: un'ipotesi da non sottovalutare è che in certi contesti, per certi argomenti, da parte dei parlanti gli usi linguistici della realtà, dotati di funzione comunicativa ma anche di fortissima connotazione espressiva, siano non remotissimi da questi linguaggi «materici», eccessivi e musicali messi in scena. Da sondaggi effettuati sui testi di Ruccello sono stati recuperati, accanto alle parole di plastica del linguaggio televisivo e mediatico e agli stranierismi infiltrati nel linguaggio comune, forme lessicali dialettali finora non segnalate dai repertori dialettali che possiamo senz'altro considerare attestazioni in sincronia della varietà campana.² E dunque Ruccello sa cogliere l'espressionismo dei parlanti incrociandolo con la tradizione 'comica' da cui da cui muove e, per altri versi, si distacca.

Innovazione, contaminazione, sperimentazione sono senz'altro categorie di riferimento utilizzabili come descrittori della 'lingua in scena' di Annibale Ruccello: scelte linguistiche, quelle di Ruccello, di raffinata duttilità rispetto agli usi dell'italiano contemporaneo, con una fusione nella scrittura drammaturgia di usi parlati informali, di una dimensione dialettale e regionale e delle varietà giovanili e gergali della contemporaneità. Una scrittura che si fa partitura per la recitazione, attenta alla ri-creazione di una sonorità fonetica che a sua volta si fonde con una sonorità mediatica di un italiano trasmesso (parlato o cantato) con cui l'autore costruisce un ambiente sonoro caratterizzante, al quale andranno aggiunte le musiche di scena previste dall'autore stesso. Un sistema linguistico e comunicativo complesso, dunque, per la lingua in scena di Ruccello, che sembra muoversi per intersezioni e incrementi, in un rapporto avvertito con la variazione linguistica presente nello spazio e nel tempo sul territorio, e nello stesso tempo anche un sistema drammaturgico autoriale orientato secondo direttrici di riprese, e modificazioni, di stilemi della tradizione teatrale locale e internazionale (e Eduardo varrà per ambedue le tradizioni), e con una ricezione originale dei grandi modelli di riferimento della cultura europea del Novecento, da Proust a Tommasi di Lampedusa a Freud.

¹ C. GIOVANARDI, *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Roma, Editori Riuniti, 2007, nel capitolo *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, pp. 91-124.

² L'affermazione di Giovanardi è ripresa e commentata in DE BLASI, *L'espressionismo verosimile di Annibale Ruccello*, cit., p. 33.

La descrizione della complessa partitura linguistica del teatro di Ruccello non dovrà dunque procedere per definizioni sintetiche, e dovrà sospendere anche una disamina di quelle definizioni, che pure opportunamente sono state proposte per descrivere le tendenze linguistiche della drammaturgia di Ruccello, mentre converrà privilegiare qualche considerazione su elementi per così dire primari della drammaturgia ruccelliana. Sono costituenti primari, senza dubbio, l'italiano e il dialetto. Ma proprio per il dialetto occorre specificare che nei testi così diversi tra loro che compongono la produzione teatrale di Ruccello – e basti qui ricordare *Le cinque rose di Jennifer* o *L'ereditiera* o *Mamma* o *Ferdinando* – sono rappresentate varietà del repertorio differenziate per tratti sociolinguistici, oltre che per elementi fonetici e morfologici, con diverse misure di commutazione di codice con l'italiano; la lingua comune, a sua volta, è rappresentata in gamme di varietà, dagli usi regionali all'uso medio alle forme popolari agli usi ibridati con stranierismi di tendenza. E inoltre, nella prospettiva di analisi testuale e linguistica ma anche da un punto di vista della ricezione, si dovrà di volta in volta tenere in conto anche delle varietà del dialetto adoperate da Ruccello, che non coincidono del tutto con quello che viene comunemente percepito dai parlanti, anche di altre regioni, come il 'napoletano di Napoli' cioè il dialetto della città diastraticamente medio-alto e in parte codificato dalla tradizione letteraria: la variazione dialettale assume in Ruccello una funzione comunicativa e teatrale che l'autore ha, intenzionalmente, veicolato attraverso l'uso in scena, ad esempio, di forme fonetiche, morfosintattiche e lessicali dei dialetti dell'area vesuviana o forme arcaiche, usate dalle generazioni degli anziani, o forme innovative e ibridate usate dai giovani.

La rappresentazione della variazione linguistica nel teatro di Ruccello è generata senz'altro dall'ascolto e dalla percezione sensibile dell'ambiente parlato: recenti studi nel contesto regionale campano e nell'area metropolitana di Napoli in particolare hanno verificato come l'uso del dialetto e di forme miste di italiano con dialetto siano di fatto le forme più frequenti della comunicazione anche in gruppi di parlanti di fascia d'età giovanile e media con livello di istruzione media e medio-alta.¹ Le attenzioni di Ruccello verso la realtà del parlato e le forme più vive del discorso messe in atto dai parlanti sono state anche testimoniate direttamente da amici e compagni di lavoro. Annibale non perdeva occasione per osservare e ascoltare i gruppi di giovani studenti di Castellammare nei luoghi di ritrovo abituali dopo la scuola, paragonabile a una specie di *bird-watching* linguistico, perché aveva intuito come dai giovani venissero innovazioni creative nel lessico, nella sintassi e nella fonetica, innestate sulla conservazione di una dialettalità solo in parte sovrapposta all'uso dell'italiano.

L'osservazione, l'inchiesta di tipo socio-linguistico che Ruccello sperimenta negli studi universitari, la raccolta di fenomeni e fatti dall'ambiente linguistico sono in qualche modo metodi preliminari del lavoro di Ruccello, in parte innati alla sua sensibilità, e successivamente raffinati nel corso della sua formazione culturale e nel suo indirizzo di studi sociologico e antropologico. L'osservazione e la ripresa dell'ambiente linguistico reale stanno alla base dei processi creativi della scrittura teatrale di Ruccello, che sembra poi procedere per ricollocazioni e condensazioni in un luogo dell'immaginario teatrale, così che la Forcella de *La telefonata*, ovvero *Piccola tragedia minimale* compendia mon-

¹ Per una descrizione degli usi linguistici contemporanei cfr. P. BIANCHI, P. MATURI, *Dialetto e italiano negli usi linguistici dei parlanti di Napoli e della Campania*, in *Lo spazio del dialetto in città* a cura di N. De Blasi, C. Marcato; Napoli, Liguori, 2007, pp. 1-24; N. DE BLASI, *Profilo linguistico della Campania*, Bari-Roma, Laterza, 2006.

di antropologici e stili di vita simili nel territorio. Di questi prelievi troviamo un segno, ad esempio, in alcune schegge di onomastica, come la ripresa dei cognomi Sici gnano e Bartola utilizzati per indicazioni di esercizi commerciali: in effetti si tratta dei nomi di due antiche ditte di abbigliamento di Castellammare, la seconda situata proprio nei pressi della casa di famiglia di Rucello ma ricollocata a Forcella come improbabile boutique di alta moda d'occasione:

Jà vedé isso ca se 'ncapunette ca vuleva a tutte 'e coste 'o ggins 'e Giorgio e Armani... Ma puozze piglià nu piccio e nu piccio e nu piccio ca tanno se quitaje quanno scennette cca abbascio e c' 'o ccattaje... Eh! Cca abbascio, proprio a Forcella! Da Bartola alta moda... Vintemilatre!... Eh, 'o dicette pur' isso ca era stato n'occasione...¹

E dunque anche il rapporto dell'autore con l'ambiente linguistico del suo tempo e del suo territorio si può inserire in una dinamica di relazioni improntate all'attenzione ai diversi linguaggi, da cui l'autore trae un suo linguaggio plurimo, mimetico rispetto alla realtà linguistica, piuttosto che un plurilinguismo modulato letterariamente. La dimensione della dialettalità, che ha nel teatro di Rucello una misura originale anche per riprese e differenze con la tradizione teatrale precedente, trova qui una cifra caratterizzante nell'innesto con la cultura antropologica tradizionale: sappiamo che la ricerca antropologica è stata alla base della formazione di Rucello, e anche in questo caso era un'attitudine e una passione alla ricerca sul territorio di espressioni comunicative che lo portava ad andare in giro per feste di paese e cerimonie tradizionali per raccogliere suoni, parole, gesti, storie. Anche in *Ferdinando*, come in altri testi rucelliani, si rintraccia una filigrana delle tradizioni popolari, ad esempio nelle citazioni di proverbi e modi di dire o accenni a leggende che rimandano a una cultura orale condivisa:

Pare 'n'agiulillo ma secondo me già sape 'a lecca e 'a mecca e 'a mevera secca.
Ce può maie mettere 'o sale 'ncoppa 'a cora!
Fatte accattà 'a chi nun te sape.
E commo sapite avutà 'a pizzella.
'E pperete d' 'a badessa songo 'ncannellate.
Mo' sicuramente te regnaranno 'e ciancie, 'e vruoccole, cassesie e ciricianciole.²

Sarà la baronessa Clotilde a ricordare una leggenda d'amore della sua famiglia:

Guarda quant'è bello 'o curtile 'a ccà coppe, tutto janco... Pare nu curtile 'e latte affatato [...] erano dint' 'a sserate comme a cheste ca se diceva ca a palazzo Lucanigro, a papule cumpareva pe' coppe 'e scale un cavaliere antico, cu l'armatura, a cavallo... dice ca se senteve 'o rommore d' 'e zuocchele d' 'o cavallo mente scenneve 'e scale... Se fermava dint' 'o curtile... Aizava 'a spata ca 'mponta teneva n'anielle 'e brillante... Dice ca 'o cavaliere cercava l'amante soia... Ca era na bisavola d' 'a nosta... Genoveffa... dice ca 'ò cavaliere a ogni chiaro 'e luna 'a triecent'anne turnave ogni mmese p' 'a cercà...³

Nello stesso tempo, Rucello ci appare impegnato nella sfida di rappresentare il nuovo, che spesso è smarrimento e degrado dell'essere umano, e quindi la sfida è il mettere in scena le crisi delle coscienze e delle relazioni umane con il segno di uno stile che è allo stesso momento comunicazione e ricerca di forma per l'espressione delle emozioni e dei sentimenti.

¹ A. RUCCELLO, *Mamma. Piccole tragedie minimali. La Telefonata*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 133.

² IDEM, *Ferdinando*, in *ivi*, pp. 110, 128, 158, 156, 177, 154.

³ *Ivi*, p. 159.

Una ricognizione sugli stilemi linguistici che caratterizzano il linguaggio della drammaturgia di Annibale Ruccello incrocia necessariamente l'analisi del testo di *Ferdinando*, che pure per molti aspetti, si differenzia dagli altri lavori teatrali di Ruccello.

Ferdinando enfatizza il modello della scena chiusa, tipico del teatro di Ruccello e dei nuovi drammaturghi, ma, a ben vedere, utilizzato anche nel teatro eduardiano: c'è l'ambiente chiuso della camera da letto, quasi una tana di sopravvivenza, luogo più interno della casa, chiuso all'*altro*, apparentemente impenetrabile al cambiamento, e poi c'è un ambiente temporale e sociale chiuso, staccato nel tempo perché collocato in un passato che non vorrebbe avere futuro. E dunque l'azione scenica è 'fuori' del tempo e dell'*altro*. Ma sarà proprio l'impatto con il tempo e con l'*altro* a far esplodere il sistema della camera chiusa, con una accelerazione che travolgerà il sistema di rituali e di convenzioni sino all'esplosione finale del caos delle emozioni e delle azioni.

Nell'interno accade tutto, o almeno tutto ciò che pertiene alle passioni, in una gamma che va dall'amore – o le forme degli amori possibili tra esseri umani – alla morte; e allora la villa vesuviana di donna Clotilde, dove movimenti e eventi sembrano stagnanti nelle scene iniziali, diventa il luogo dell'accelerazione senza contenimento delle passioni, passando per la rappresentazione anche della loro negazione. Quando nella camera chiusa entra l'*altro* inizia, inesorabilmente, la dissoluzione. Così è indicativa una battuta di Gesualda, parente povera e servente di Clotilde, rivolta a Ferdinando che insiste per organizzare in casa la recita della *Cantata dei pastori* di Perrucci:

GESUALDA: (*che finora è stata trascurata sia da Don Catello che da Ferdinando*) Io so' sicura ca ve facite na 'ntussecata cu 'a baronessa. Clotilde nun vullarrà maie e poie maie arapì 'o salone abbaschio... Vedè gente... Ammuina dint' 'a casa...¹

Ma Ferdinando è già con la sua presenza una contrapposizione allo spazio chiuso, è «ammuina» dei comportamenti e delle passioni, anche se la sua natura, come la sua identità, viene interpretata con il segno contrario del «miracolo», della «benedizione», come dirà don Catello, che, lasciando da parte il suo italiano letterariamente esibito delle conversazioni formali, si muove alternando disinvoltamente tra italiano comune e il dialetto della comunicazione familiare:

DON CATELLO: [...] Tu sì' state nu miracule dint' a chesta casa... 'Ncapo a quinnece juorne ca stive ccà 'a baronessa è comme si avesse ripigliato fede nella vita. Si è alzata, non si lamenta più delle sue malattie, legge, gira per il palazzo, sta facendo riaprire le stanze, ogni tanto parla di voler dare salotto... Non esce ancora, è overo, ma io so' sicuro ca a primavera, 'a prima dummeneca 'e sole, farrà attaccà 'e cavalle 'a carrozza e se venarrà a ripiglià 'o posto suoio nel banco di famiglia in chiesa... Il banco del Lucanigro... E sarrà nu bello spettacolo chillu juorne... La baronessa Lucanigro e suo nipote Ferdinando... Il bel Ferdinando... Tutt'è due nel banco di famiglia!²

L'interno è inteso da Ruccello anche come luogo della comunicazione teatrale centrata sul personaggio-persona: pur facendo parte di una partitura armonica, ciascun personaggio si muove secondo un suo ritmo linguistico, da donna Clotilde che rivendica un dialetto di appartenenza e identità 'alta' a cui si abbina un francese proprio della cultura dei salotti e dei circoli nobili, a Gesualda con la sua asprezza lessicale e sintattica di dialettalità provinciale, resa più evidente nella messa in scena anche dalla pronuncia recitativa delle interpreti, all'erudito don Catello, che oscilla dal latino ecclesiastico al-

¹ Ivi, pp. 158-159.

² Ivi, p. 148.

l'italiano letterario al dialetto 'borghese', sino a Ferdinando, che dissimula, e mente, con un italiano manierato, in contraddizione con la volontà di restaurazione di Clotilde, ma poi fa affiorare il dialetto assieme alla sua vera natura nel tragico rivolgimento finale.

Proprio per questo atteggiamento linguistico inusuale di Ferdinando – un giovane che sistematicamente in famiglia si esprime in un italiano letterario al modo di un purista – la baronessa Clotilde è sfiorata da una percezione di differenza, e di sospetto, che però negherà a se stessa accecata dalla crescente attrazione, vagamente incestuosa, verso il giovane nipote:

CLOTILDE: Eppure è strano stu 'uaglione...Tene quaccheccosa... [...] Me fa quase paura... Si l'avisse sentito primma, mente nun ce stive... Parlava 'e na manera comme a n'omme 'ruosso... [...] 'A verità faceva pure nu poco ridere... Pecchè parlava comme a nu libro... Nu poco comme a don Catellino quanno vo' fa' sapé ca isse sape... [...] M'ha cuntato tutto nu fatto, comme si fosse d' 'o suoio, ca invece chissà int'a qua' libro aveva pigliato e s'era 'mparato... Ma è già galante... Comme ce sape fa cu 'e femmene...?¹

Il profilo dei personaggi è tracciato dal loro stesso linguaggio, come Ruccello stesso informa:

Tendo molto a costruire per linguaggi anche i personaggi. Spesso individuo prima un modo di parlare e poi intorno a quello costruisco il personaggio vero e proprio. Alla fine mi accorgo di aver riprodotto delle stereotipie verbali che sono del mio ambiente, di mio padre, di mia cugina, pur cercando di evitare, come massimo dei mali, di far autobiografia a teatro. Finisco comunque per raccontare il mio ambiente.²

A differenza di altri testi di Ruccello, in cui la 'voce' dei *media* entra nell'azione non solo come descrittore dell'ambiente ma come protagonista, qui la collocazione cronologica esclude tale possibilità. L'esclusione della 'voce' esterna è anzi sottolineata sin dalla prima scena, quando donna Clotilde inveisce contro i contadini di cui si sentono in lontananza i canti e le voci, e dunque, paradossalmente, chiude la sua camera a quella cultura antropologica dialettale che è più contigua alla sua, pur nella diversità di appartenenza sociale. La differenza sociale della nobildonna decaduta è da lei stessa sottolineata in un amaro monologo:

CLOTILDE: 'O ssapive tu? Tu ca gghjve a corte, tu ca tenive nu palazzo a Napule ca se ne cadeva 'e principe e contesse... C'avesse fernute ll'urdeme anne d' 'a vita toia dint' a na campagna sperduta... Tu ca tenive pe' musica 'e tutte 'juorne Mozart... Cimarosa... Arridotta a tené dint' 'e recchie d' 'a matina 'a sera tammore e castagnette sunate d' 'e peggio lazzare e cafone.³

E dunque è ancora l'interno che si fa metafora di una condizione difficile della sociabilità e dello sfaldamento delle reti sociali, a partire dal territorio campano e oltre lo spazio diacronico. E dunque anche il dialetto, espressione di quell'ambiente, ne risulterà più debole come lingua identitaria nelle coscienze dei parlanti: come descrittore di questo ambiente di crisi, Ruccello sembra mettere in azione qui non il rumore mediatico ma gli atti di volontà linguistica, per così dire, espressi dalla dichiarazione d'intenti di Clotilde e dalle considerazioni metalinguistiche sul dialetto sparse nel testo, dal richiamo a un canone di tradizione letteraria dialettale dalla *Posillicheata* di Pompeo Sarnelli all'abate Perucci e *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso* che diviene un ele-

¹ Ivi, p. 145.

² IDEM, *Una drammaturgia sui corpi*, «Sipario», 466, marzo-aprile 1987.

³ IDEM, *Ferdinando*, cit., p. 148.

mento di descrizione funzionale all'azione scenica. Per certi aspetti il dialetto di tradizione alta, il dialetto dei nobili, lo stesso dialetto napoletano in alternanza alla varietà di Castellammare di Stabia e della penisola sorrentina, è il 'rumore' di fondo di *Ferdinando*, l'elemento che dovrebbe assicurare la coesione e invece, paradossalmente, conduce alla disgregazione e alla confusione, facendo deragliare dal profondo le identità dei personaggi. Non è un caso che nel drammatico rivolgimento finale donna Clotilde, dialettologa per principio politico, si accorge di parlare italiano («Ovvedite! 'a cosa è seria... Me so' misa a parlà ppure italiano a bello e bbuono») mentre Ferdinando, italofono per mistificazione, fa riemergere la sua dialettalità («E basta cu stu Ferdinando! Me state scuccianno! Io nun so' Ferdinando! Io me chiammo Filiberto! [...] Nu ve so' nipote, nun ve so' parente, nun ve' so' niente»).

Ferdinando è anche una scrittura teatrale di ricerca sul dialetto, in cui si sperimenta la variazione e soprattutto, come dichiara l'autore, «un napoletano più imbastardito, stabiense... e così diventa una lingua molto più irta, con molte più "doppie"».

In *Ferdinando* la perdita del sogno è il doloroso prezzo delle passioni, e comunque la passionalità sembra sempre rivolta contro qualcosa (un regime politico, un gruppo sociale) o contro qualcuno, e i rapporti di passione carnale si muovono qui in più triangoli conflittuali che hanno come vertice Ferdinando (Gesualda, Clotilde, Ferdinando; Gesualda, don Catellino, Ferdinando; don Catellino, il sagrestano, Ferdinando).

La passione è rivolta anche contro l'italiano, ed è il tema iniziale della baronessa Clotilde, nella prima scena, quando riprende bruscamente Gesualda per una frase pronunciata in italiano:

CLOTILDE: E non parlare italiano! Hai capito! Nun voglio senti 'o ttaliano dint' a sta casa... Io e isso c'avimme appiccate il 13 febbraio del 1863... Contemporaneamente all'ammainarsi della gloriosa bannera 'e re Bburbone s'ammainaie pure ll'italiano dint' 'o core mio... Na lengua straniera!... Barbara!... E senza sapore, senza storia!... Na lengua 'e mmerda!... Na lengua senza Ddio!... se proprio ce tiene a parlà n'ata lengua parla latino ca è na lengua santa!¹

Con una contraddizione, donna Clotilde inizia una frase con pretti italianismi, con un avverbio formato secondo una modalità tipica dell'italiano («contemporaneamente all'ammainarsi della gloriosa»). Di questa lingua degli uomini senza Dio donna Clotilde se ne serve per le trame con il potere, ad esempio quando vuole scrivere all'arcivescovo per rovinare don Catellino.

In contrapposizione all'italiano inventato ma incombente, Rucello tenta un modello di una lingua 'pura' ma concreta, corporea e sonora. Ecco la difesa e la messa in azione del dialetto come 'lingua delle viscere' ancor prima che 'lingua materna', un dialetto che nei personaggi di *Ferdinando* si manifesta come lo stato primigenio, antecedente alla lingua di plastica contaminata con l'impatto mediatico del consumismo contemporaneo. E tuttavia anche questa lingua delle viscere, che forse è l'unica possibile per manifestare la passione carnale, è destinata a subire l'inganno e la doppiezza opportunistica, ed è violata proprio da Ferdinando-Filiberto, che si muove sul doppio registro del dialetto e dell'italiano dei 'Piemontesi', degli pseudo-intellettuali, degli 'altri'.

Il rifiuto polemico di Rucello per l'italiano omologato e imposto dai *media* si ricollega senz'altro alla posizione di Pasolini nella 'nuova questione della lingua' novecentesca, e comunque per la scrittura teatrale di Rucello era urgente superare, proprio nel

¹ Ivi, p. 153.

tempo reale della scrittura, l'impoverimento dell'espressività e la riduzione della lingua comunicativa, in particolare di quella relativa alle emozioni e alle passioni.

E allora, come descrivere i rapporti affettivi di odio-amore tra quattro persone in isolamento coatto? Eliminati in partenza i residui letterari del frasario amoroso e passionale, in fondo di natura conservativa e reiterativi, e i processi di generazione metaforica, ma anche gli eufemismi e i trivialismi propri del linguaggio amoroso della tradizione letteraria alta e bassa, resta l'utopica lingua 'pura', cioè il dialetto 'chiantuto' della tradizione popolare seicentesca, con le parole della corporeità e la descrizione concreta della gestualità sessuale, o la sua evocazione nel desiderio e nella tensione passionale. Ma ancora una volta la parola diventa altro, si trasforma con un movimento apparentemente impercettibile ma accelerato e inarrestabile, in cui le «piccole tragedie minimali», per citare un fondamentale saggio di Matteo Palumbo, diventano «grandi tragedie epocali».¹

Negli anni ottanta, come sappiamo, Ruccello ripensa profondamente alle modalità comunicative del teatro anche all'interno del gruppo napoletano *Nuova Drammaturgia*. La drammaturgia del 'dopo Eduardo' ritorna, con consapevolezza, a una dialettalità più conservativa e ancorata alle varietà locali, meno disposta al microcambio di codice con l'italiano. Luciana Libero specifica che quello che ha distinto questi autori dal teatro dialettale di sempre, è stato l'uso del dialetto «non come forma di un teatro di tradizione ma come forma e linguaggio di un teatro sperimentale sul piano della scrittura e, per quanto riguarda i riferimenti drammaturgici, di vocazione non solo italiana, ma in generale internazionale»; si può rimandare a un confronto con autori come Thomas Bernhard, il francese Bernard Marie Koltes, il tedesco Heiner Müller, l'inglese Tom Stoppard e gli americani David Mamet, Sam Shepard e Albert Innaurato, tutti autori con una medesima ansia di reinvenzione di un linguaggio che potesse esprimere anche le contraddizioni dei propri Paesi.

I nuovi drammaturghi napoletani sono stati avvicinati a Genet, Pinter, Beckett, Artaud, ossia al teatro della malattia e del malessere, per gli aspetti relativi ad una angosciata visione del mondo e della vita e della dissoluzione dell'individuo e del suo patrimonio linguistico. Ma si tratta di dissoluzione o piuttosto di scomposizione di un fittizio ordine normativo, che è ben diverso da una realtà in movimento? Non dimentichiamo che gli autori della *Nuova Drammaturgia* attraversano criticamente il rapporto con i grandi drammaturghi napoletani del passato, rivisitandone l'impianto convenzionale (costruzione della trama e dell'intreccio, spessore psicologico del personaggio, ripartizioni in atti, tempi o quadri), ma negando allo stesso tempo ogni convenzione «nell'offerta di vicende assolutamente degenerate nel contenuto e nel linguaggio, prive di qualsiasi messaggio o morale» e dunque si ricollegano alla tradizione, ma secondo una linea di tradimento e trasgressione, che restituisce il degrado e il dolore, il senso collettivo della perdita del sogno, l'angoscia che sottintende al quotidiano della città e del vissuto.

¹ M. PALUMBO, *Le "piccole tragedie minimali" di Annibale Ruccello*, in *Nord e Sud*, Napoli, ESI, 2000.

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

E-mail: fse@libraweb.net · www.libraweb.net

Abbonamenti · Subscriptions

Italia: Euro 55,00 (privati) · Euro 85,00 (enti, con edizione *Online*)

Abroad: Euro 85,00 (*Individuals*) · Euro 115,00 (*Institutions, with Online Edition*)

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, Visa, Eurocard, Mastercard)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

E-mail: fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b · I 00184 Roma

E-mail: fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12 del 18 · 4 · 2008

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2009 by

FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1973-7602

SOMMARIO

PIERMARIO VESCOVO, <i>Le bugie con le gambe lunghe</i> (Alarcón, Corneille, Goldoni)	9
ANNA SCANNAPIECO, <i>Per una 'giusta politica della memoria': sui centenari di Carlo Gozzi e di Carlo Goldoni</i>	31
SEBASTIANO BOLLATO, «Addio cielo fatto di onde piene di raggi di luna e di misteri!». <i>L'evoluzione della didascalia nel teatro per musica tra Otto-Novecento</i>	45
TONI IERMANO, <i>A San Francisco di Salvatore Di Giacomo: dal poemetto al dramma</i>	59
SRECKO JURISIC, <i>Attorno a una 'commedia' dannunziana: English spoken</i>	75
NICOLA DE BLASI, <i>Il «dentice» e il «simonico»: Sik Sik, l'artefice magico in televisione (1962)</i>	81
PASQUALE SABBATINO, <i>Lumie di Sicilia di Pirandello e la traduzione napoletana di Peppino De Filippo</i>	109
LUIGI SCORRANO, <i>Citazioni illustri e doppiaggi parodistici: la letteratura nelle opere di Peppino De Filippo</i>	127
PATRICIA BIANCHI, <i>Italiano, dialetti e altre lingue nel teatro della Nuova Drammaturgia napoletana</i>	139
ELISA RAGNI, <i>Il libro di teatro di Carmelo Bene</i>	157
SILVIA DISEGNI, <i>Interview à Denis Krief en scène d'opéra</i>	177