

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Tradizione, tradimento, traduzione. Percorsi della nuova drammaturgia napoletana**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/9077> since 2016-11-27T17:49:36Z

*Publisher:*

Rosenberg & Sellier, torino Lexis Snc Servizi Editoriali:via Trecate 9, 10141 Turin Italy:011 39 011

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

This is the author's final version of the contribution published as:

Pizzo, Antonio. Tradizione, tradimento, traduzione. Percorsi della nuova drammaturgia napoletana. IL CASTELLO DI ELSINORE. 41 pp: 67-97.

When citing, please refer to the published version.

Link to this full text:

<http://hdl.handle.net/2318/9077>

Antonio Pizzo

## Tradizione, tradimento, traduzione

### Percorsi della nuova drammaturgia napoletana

#### 1. Tradizione

«Jesse sole», sorgi sole: così iniziava la *Gatta Cenerentola* riproponendo un antico canto contadino napoletano che raccoglieva in poche frasi l'ansia e il desiderio di liberazione, di affrancamento dal dolore, l'insostituibile bisogno di un nuovo giorno. Riascoltate adesso quelle frasi ci ricordano che proprio in quegli anni partì un rinnovamento del teatro napoletano.

La scena teatrale del dopoguerra a Napoli fu ancora essenzialmente dominata dalle figure di Eduardo (1900-1984), Peppino (1903-1980) e Titina (1898-1963) De Filippo. Furono artisti prolifici e attivissimi per tutta la durata della loro vita (ad eccezione di Titina che dovette prematuramente ritirarsi dalle scene a causa di problemi al cuore). Peppino ebbe una intensa attività di autore e attore a teatro, al cinema e alla televisione. Eduardo rafforzò il proprio successo di drammaturgo (la sua ultima opera, *Gli esami non finiscono mai*, è del 1973) e poi negli anni '60, '70 fino al 1981, si dedicò alla trasposizione televisiva del proprio repertorio. Il peso di questi artisti diventò di assoluto rilievo nazionale, valicando ampiamente i confini regionali. La stessa esperienza del Teatro San Ferdinando ricostruito da Eduardo negli anni Cinquanta somiglia a un ritorno più che a una partenza<sup>1</sup>. A ciò si aggiunge (e spesso si collega) il lavoro delle cosiddette «famiglie teatrali» (i Taranto, i Maggio, i Giuffrè, ecc.) che hanno fortemente segnato il panorama teatrale napoletano. Tra gli anni Quaranta e Sessanta, dunque questo panorama mostrava una estrema vitalità produttiva, si imponeva a livello nazionale e soprattutto navigava nel solco della tradizione secondo le direttrici della drammaturgia e dell'attore: Eduardo e Totò si spartivano i successi e i pubblici.

Ma la tradizione, tranne nei casi migliori che abbiamo citato, diventava, nel corso degli anni, una palude dove affondare tutti i sogni di riconciliazione e ricostruzione, tutte le voglie di rinascita.

Gli anni Cinquanta a Napoli. Un decennio cupo, dominato dal laurismo, dal formarsi di un gruppo dirigente della Democrazia Cristiana, e non solo della Democrazia Cristiana,

che saprà fare del clientelismo una forma di cultura per amministrare uno stato moderno con basi di massa. Il lungo, incredibilmente lungo dopoguerra e le sue conseguenze<sup>2</sup>.

La città si fece preda di vecchi e nuovi affaristi della politica. I condomini panoramici della collina di Posillipo arricchivano palazzinari improvvisati mentre nel centro storico ancora rovinavano interi fabbricati feriti dalle bombe di decenni prima. Su tutto dominò un populismo facile e approssimato di cui fu emblema il ricco armatore Achille Lauro che, fatta la propria fortuna sotto il fascismo, scese in politica all'età di sessantacinque anni. Ecco come lo ricorda Maurizio Valenzi.

Il suo modo di trattare era insopportabile ed era fondato sulla convinzione di poter comprare chiunque [...] In poco tempo divenne presidente di un partito – quello monarchico – e passò di successo in successo cavalcando una politica ribellistica nei confronti del potere nazionale e muovendosi spregiudicatamente con le promesse, i doni, i pacchi di maccheroni e le scarpe spaiate, fino a diventare nel 1952 sindaco di Napoli<sup>3</sup>.

La politica conservatrice di Lauro, fu di esempio anche per le successive alleanze di governo che impararono a sobillare un ingenuo orgoglio culturale attraverso la riesumazione della tradizione dialettale. A partire dal *Teatro del Popolo* del 1952 fino alle feste di Piedigrotta degli anni Sessanta, la cifra comune era la svendita della Napoli più smaccatamente oleografica, riprodotta in chiave consumistica. Il dialetto napoletano diventò, nei casi fortunati, un rifugio elitario, se non il mantello di una identità nobile e antica che serviva a coprire le crepe del presente.

... il *Teatro del Popolo* recuperò queste commedie soprattutto dal punto di vista dei contenuti patetici e di una comicità tutta congelata dentro il buon senso della piccola borghesia. D'altra parte il tipo di rapporto con il pubblico [...] era di ricerca del facile consenso. Si era ben lontani anche da un'idea di teatro come specchio di vita: il teatro riproponeva al pubblico l'immagine in positivo che il pubblico aveva in se stesso<sup>4</sup>.

Eppure anche il giudizio crudo e inappellabile di una parte della critica sullo sviluppo (o meglio sulla regressione) del dialetto napoletano a teatro, non può rinunciare a riconoscere, malgrado tutto, un lato eversivo del dialetto, la sua intrinseca vena beffarda, quella radicata opzione di protesta che non si era completamente estinta<sup>5</sup>.

Uno dei primi a marciare in questa prospettiva fu certamente Eduardo, che aveva deviato la tradizione della drammaturgia dialettale verso soluzioni meno farsesche. Già a partire dalla complessa genesi di *Natale in Casa Cupiello*, e poi continuando ad allontanarsi dal populismo più facilmente consolatorio con le opere che comporranno la *Cantata dei giorni dispari*. In seguito, negli anni Sessanta, cominciarono ad emergere ulteriori e originali proposte di matrice diversa da quella oleografica tradizionale.

Nel 1963 Giuseppe Patroni Griffi scrive *In memoria di una signora amica* (quattro atti, dei quali i primi due ambientati a Napoli, il terzo a Roma e il

quarto ancora a Napoli)<sup>6</sup>. Nell'arco dei cinque anni, che nella vicenda trascorrono tra il primo e il quarto atto, si passa dalle miserie del dopoguerra alle speranze di benessere della ricostruzione. Nella *pièce* emergono disillusioni, tradimenti, degrado e speranza con i toni amari e già meno riconcilianti della *Napoli milionaria* di Eduardo. Una simile atmosfera, sospesa tra cupezza dei sentimenti e pessimismo della ragione, torna in *Notturmo* (1965) di Gennaro Pistilli la cui produzione drammaturgica si contamina spessissimo di un dialetto crudo e vivo, legato al presente ma al di fuori di ogni attitudine folcloristica<sup>7</sup>. In una situazione in cui ancora molti teatranti, intellettuali e politici inneggiavano al «vernacolo», considerandolo una sorta di gloria personale alla quale agganciare un cinico e utilitaristico populismo, queste esperienze furono soltanto delle eccezioni isolate, spesso costrette a emigrare altrove. Quasi tutti sentirono la necessità di porre una distanza tra sé e la palude regional-popolare. Non solo Eduardo, ma gli stessi Patroni Griffi, Pistilli. E ancora Francesco Rosi, che nelle sue pellicole, *La sfida* (1958) e *Le mani sulla città* (1963), aveva letto con estrema lucidità il disastro che stava accadendo.

La guerra, quella dei bombardamenti, dei tedeschi, dell'invasione degli alleati, della fame e della sopravvivenza, aveva segnato una profonda frattura nella società napoletana. Ma non meno dolorosa fu la nuova e più tragica miseria della sconfitta, della fine dei sogni d'inizio secolo. E, su questa coscienza amara, ritornano i frutti migliori della produzione artistica napoletana. Questa coscienza diventò un tema ricorrente e amaro in romanzi come *La pelle* di Curzio Malaparte o in testi teatrali come quelli di Eduardo.

In una certa produzione drammaturgica del dopoguerra, la tradizione dialettale sembra tentare il proprio riscatto (dal localismo nella quale era crollata) mediante una più precisa coscienza politica e sociale della realtà locale. Se le feste di piazza e gli spettacoli popolari riesumavano, per altri fini, un superficialmente orgoglioso passato remoto anteguerra di patetismo familiare, questi autori rispondevano portando a galla la parte sommersa e imbarazzante della storia: alla tranquillizzante rievocazione si contrapponeva la dolorosa memoria. Proprio Eduardo porrà al centro di alcune sue commedie il tema della memoria: Gennaro Iovine lotta contro il disperato tentativo degli altri personaggi di cancellare il ricordo della guerra in *Napoli Milionaria* (1945); Matteo Generoso è invece ossessionato dal ricordo ne *La paura numero uno* (1950). Sono i segnali di una tradizione che non vuole essere imbrigliata nei confini di un passato consolatorio.

Napoli ha accumulato una storia dello spettacolo che torna utile anche negli anni in cui il dopoguerra era ormai già finito e si affrontavano le tensioni politico-sociali di un paese che diventava moderno. E su questa scia, negli anni Sessanta e Settanta, anche in relazione alle proposte più avanzate della cultura nazionale, si collocano i tentativi di sperimentazione teatrale, di cui ricorderemo almeno il Teatro ESSE che vide crescere al suo interno

personalità importanti per la scena italiana come il regista Gennaro Vitiello, lo scenografo Giovanni Girosi e la costumista Odette Nicoletti<sup>8</sup>. Assistiamo ad un fiorire di piccoli gruppi nei quali si formeranno personalità di rilievo (Silvio Orlando, Antonio Newiller, Peppe Barra). In quegli stessi anni si affaccerà alla ribalta Massimo Troisi, lavorando in piccoli gruppi teatrali a San Giorgio a Cremano<sup>9</sup>.

A ciò si aggiunge, negli strati del proletariato urbano degli anni Settanta, il genere della *Sceneggiata* (un drammone patetico fondato sul tema della canzone di successo), per cui alcune sale si affollano per le compagnie di Mario Merola o Mario Da Vinci<sup>10</sup>. Qui il dialetto è lingua quotidiana e già imbastardita dalle contaminazioni del contemporaneo, mentre i temi si riallacciano al populismo della letteratura napoletana di fine Ottocento riletto attraverso l'opposizione tra famiglia e società, derivata però da quella (ben più deleteria) tra clan malavitoso e leggi dello stato.

Per altri versi poi, sul finire degli anni Settanta, Napoli appare pienamente inserita nelle sperimentazioni che preferiscono lavorare sullo spazio scenico, sul teatro-danza, sulle nuove tecnologie al di là della drammaturgia del testo. E fra tutte è da ricordare l'esperienza di Falso Movimento che inizia la propria attività nel 1977 sotto la direzione di Mario Martone. Siamo però all'interno di un fenomeno che, almeno agli esordi, si mantiene distante dalla tradizione dialettale e si inserisce in un più generale rinnovamento della scena italiana (insieme alla Gaia Scienza di Barberio Corsetti, ai Magazzini Criminali, alla Società Raffaello Sanzio, a Krypton, ecc.)<sup>11</sup>.

Appare quindi evidente che, seppur con ambizioni e risultati molto differenti, a Napoli si continua a scrivere, recitare e produrre a teatro, senza soluzione di continuità, da secoli. E non è una produzione marginale o di nicchia bensì sono proposte che si impongono sempre a più vasto livello e si confrontano con il panorama italiano ed europeo. Nelle evidenti diversità di ciascuna proposta possiamo comunque riconoscere la singolare vitalità del dialetto, in quanto tutte (a volte in modo esclusivo) ne hanno fatto uso.

Sarà proprio il dialetto la cifra distintiva di quella rinascita invocata nell'incipit della *Gatta cenerentola*<sup>12</sup>. Fu proprio quest'opera, nata nel 1976 dalla collaborazione di Roberto De Simone con alcuni tra i migliori giovani attori e musicisti napoletani, che – sul piano della contaminazione tra prosa e lirica, tra tradizione colta e popolare – s'impose come il primo esempio di successo teatrale che coagulava le tensioni già diffuse e segnava una chiara differenza rispetto alla tradizione eduardiana. Qui gli studi etnologici, il fascino della tradizione teatrale, la cultura musicale si incontrano per superare radicalmente i luoghi e i temi della drammaturgia eduardiana, riproponendo invece fantasie di modello pettitiano, se non precedenti (come il Cerlone o il Marchese di Liveri). Lo spettacolo ha un successo prima nazionale e poi mondiale e diventa una pietra miliare nella storia teatrale napoletana.

Negli atti Ottanta e Novanta poi rileviamo un'eccezionale energia, per cui l'intero complesso teatrale e spettacolare di Napoli, oltre la produzione drammaturgica, sembra emergere con più originalità all'interno del panorama nazionale. Sul versante delle nuove proposte alcuni giovani attori napoletani di impongono sugli schermi nazionali (Massimo Troisi, Lello Arena, Silvio Orlando, Lina Sastri). La sala del Teatro Nuovo sui Quartieri Spagnoli viene recuperata per ospitare la nuova produzione dei giovani gruppi di sperimentazione. È uno spazio importante per la città e favorisce la nascita di nuove esperienze che, nel tempo, coordineranno le proprie attività fino alla fondazione di Teatri Uniti (Mario Martone, Tony Servillo, Antonio Newiller). Negli stessi anni va segnalato il crescente interesse per Raffaele Viviani che dà vita ad allestimenti, convegni, celebrazioni<sup>13</sup>; si nota una più attenta riscoperta della tradizione dell'attore (i Maggio riuniti da Calenda per *'Na sera e Maggio*, la compagnia dei fratelli Carlo e Aldo Giuffrè che si dedica al repertorio napoletano); il lavoro di Luca e Luigi De Filippo, che con le rispettive compagnie presentano – oltre ai repertori paterni – anche quello scarpettiano. E non ultimo il già citato De Simone che continua la propria ricerca tra teatro, tradizioni popolari e opera lirica riproponendo sia la *Gatta Cenerentola* sia molte altre produzioni con il gruppo Media Etas.

Il dialetto napoletano ha continuato ad esistere, come lingua per il teatro, fin dalla rinascita scarpettiana del teatro San Carlino. Va però detto che, per quanto sia dimostrabile questa persistenza, è pur vero che la drammaturgia, fino agli inizi degli anni Ottanta, ancora stenta a dotarsi di una unità di stili e temi tanto da poter parlare di un fenomeno organico o di movimento. Il corpus dei testi di Eduardo lascia sempre meno spazio a proposte alternative; il cosiddetto repertorio resta ancorato alla produzione dei primi decenni del secolo.

Va per altro detto che questa assenza di una rilevante produzione drammaturgica nei due decenni precedenti agli anni '80 non è solo napoletana ma nazionale. La ricerca teatrale, lanciata in attacchi contro il cosiddetto teatro ufficiale aveva scelto come bersaglio il testo e la parola. Riproponeva questioni già aperte dalle avanguardie storiche, e operava contaminazioni tra specifici diversi come il cinema e le arti figurative:

La reazione polemica alla tradizione plurisecolare di un teatro fatto essenzialmente di parole è tale che si giunge, in taluni esempi recenti della nuova Avanguardia, ad un vero e proprio teatro del silenzio, dove la comunicazione avviene in tutti i modi tranne che attraverso il linguaggio<sup>14</sup>.

Ma ecco ancora che in un decennio difficile per la società napoletana, quando timide spinte rinnovatrici della prima giunta di sinistra guidata da Maurizio Valenzi furono tragicamente schiantate la sera del 23 novembre 1980, allorché il terremoto e la successiva – e infinita – ricostruzione rinsaldarono lo scellerato patto tra politica e crimine organizzato, quando la Sala

dei Baroni (Consiglio Comunale) si trovò ad ospitare tanti e potenti politici poi coinvolti negli scandali dello scorso decennio, ecco che qualcosa nel teatro cambia.

Nel 1985 Annibale Ruccello (nato a Castellammare di Stabia nel 1956 e morto in un incidente d'auto nel 1986) e Manlio Santanelli (nato a Napoli nel 1938) vincono il Premio IDI con le opere *Ferdinando* e *Regina Madre*. Nello stesso anno Enzo Moscato (nato a Napoli nel 1948) vince il Premio Riccione Ater con *Pièce Noire*. Da questo momento la critica italiana riconosce la presenza a Napoli di una nuova sperimentazione teatrale fondata sulla scrittura in dialetto. Nel 1986 viene organizzato in città un convegno intitolato «Sotto il vulcano»: s'impone il termine «Nuova Drammaturgia», individuando così un fenomeno teatrale che non solo recupera il testo come elemento fondamentale dello spettacolo teatrale, ma si pone in stretto contatto con la tradizione del teatro dialettale napoletano.

Era dagli anni '50 che non si assisteva ad una così vivace fioritura di testi teatrali di area partenopea. Come spesso accade, il fenomeno, emerso all'attenzione tra l'85 e l'86, può essere fatto risalire, per essere più precisi, a circa sette anni prima, nel 1979, quando Manlio Santanelli scrive *Uscita d'emergenza*, che nel 1981 vince il Premio IDI e il Premio Associazione dei Critici Italiani<sup>15</sup>. Passano pochi anni e l'attenzione per il fenomeno, e per il suo successo sulle scene, porta poi a un ulteriore riconoscimento con la pubblicazione delle opere tra cui va ricordata certamente l'edizione curata da Luciana Libero, *Dopo Eduardo. Nuova Drammaturgia a Napoli* (Napoli Guida editori, 1988), nella quale sono raccolti tre testi: *Bellavita Carolina* (Santanelli, 1987), *Ferdinando* (Ruccello, 1985), *Pièce Noire (Canaria)* (Moscato, 1985). Già cospicuo, seppur ancor disomogeneo, appare il numero di interventi critici su questo fenomeno, e quasi tutti hanno riconosciuto la centralità di questi tre nomi.

Per quanto questi nomi appaiano essere tra i più interessanti, è chiaro del resto che, a un'analisi più attenta, il fenomeno della nuova drammaturgia non può essere esaurito con tre testi e tre autori, peraltro provenienti da esperienze differenti.

Val la pena completare il quadro, anche solo come citazioni, con ulteriori figure.

Con una produzione più differenziata e con esperienze più ad ampio raggio si segnala Antonio Scavone (nato a Napoli nel 1947). Ha alle spalle una gavetta da autore radiofonico, e solo dal 1982 si dedica al teatro con un lungo monologo per attore *Vi servo io* (interpretato da Tommaso Bianco). Anche lui però ha adoperato il dialetto come nel caso del suo maggior successo *Acchinson* (1991), allucinata storia di un barbiere di provincia<sup>16</sup>. Come attore invece inizia la propria carriera Francesco Silvestri (nato a Napoli nel 1958), e proprio a seguito dell'interpretazione insieme a Ruccello di *Le cinque rose di Jennifer*. Solo dopo comincia a scrivere (inizialmente per il teatro per ragazzi) e diventa



autore di fama nazionale (è recentissima la pubblicazione di una sua raccolta di testi per i tipi della Gremese)<sup>17</sup>. Tra le opere in dialetto napoletano che più lo avvicinano al panorama della nuova drammaturgia segnaliamo *Streghe da marciapiede* (1992). Fecondo autore e regista è anche Ruggero Cappuccio. Di lui ricordiamo *Shakespeare Re di Napoli*, quasi una favola in dialetto napoletano su una mitica presenza di Shakespeare a Napoli, oppure *Delirio marginale* (scritto mescolando il napoletano ad altri dialetti). Tra gli autori teatrali dialettali va poi ricordato Vincenzo Salemme, figura più ellittica in questo discorso in quanto si è prevalentemente dedicato alla riedizione della «farsa» scarpettiana e del vaudeville in dialetto napoletano, per passare poi con successo al cinema. Ma c'è anche un altro e più indefinito orizzonte di nomi minori (Fortunato Calvino con *Cravattari* e Franco Zaccaro con *Storiacce*), e di tutti coloro che, pur riconoscendosi maggiormente nel ruolo di attori, sono stati per lo più gli autori dei propri testi: Tonino Taiuti, Peppe Lanzetta, Riccardo Zinna, e altri.

Non è questa la sede per un'anagrafe degli autori, quindi ci permettiamo di non citare tutti. Ma questa lista suggerisce che il fenomeno della nuova drammaturgia – al di là delle scelte di questo o quell'editore nel pubblicare gli autori – oltre l'evidente vitalità in confronto con il panorama nazionale, non è la casuale coincidenza d'intenti di tre artisti, quanto la persistenza di una civiltà teatrale che, come nei migliori casi, continua ad essere feconda e produttiva attraverso i decenni. Ma è anche una attitudine a fondere indissolubilmente le componenti dello spettacolo per cui le distinzioni tra Poeta, Testo e Attore risultano sfumate. Del resto ciò si colloca in una tradizione di autori-attori ampiamente riconosciuta come peculiare napoletana:

A Napoli [...] non s'è realizzata quella sconnessione che invece caratterizza la storia del teatro italiano nel passaggio dal primo al secondo Novecento [...] non vi si è dissipata la memoria storica dei Grandi attori del passato, da Petito a Viviani e a Scarpetta. la tensione e il confronto tra i diversi generi di spettacolo [...] Anche la ricerca d'avanguardia, i tentativi più sperimentali non viaggiano in un'orbita separata da quella dei teatri più commerciali [...] La tradizione dell'attore che scrive ha continuato a essere il cuore e la pietra di paragone della produzione artistica<sup>18</sup>.

Quella di Santanelli (che è stato spesso impegnato nelle regie delle proprie opere), di Moscato, Ruccello e Silvestri (che sono attori, autori e registi), è una scrittura che nasce da un contatto forte e diretto con l'esperienza della scena. Sono autori che scrivono per una scena e per attori che già conoscono (se non per se stessi).

Quando si legge *Bellavita Carolina*, *Ferdinando* o *Pièce noire*, si ha l'impressione che gli autori sappiano con estrema precisione per quali attori stanno scrivendo. È come se a distanza comparissero le ombre del loro teatro mentale, che è fatto di teatro di minoranza, di giovani cooperative volontarie e sperimentali, ma che anche degli attori che siamo abituati a veder incarnare i personaggi del vasto repertorio eduardiano. È il cerchio non ancora infranto d'un teatro mentale unitario, precisissimo, visto e rivisto, accampato nella

memoria, che crea lo spazio culturale pieno in cui un'eredità può trasmettersi e viaggiare anche per vie impreviste, lasciando crescere vive mescolanze inusitate<sup>19</sup>.

Eduardo De Filippo ha saputo far tesoro della propria tradizione teatrale, che era poi una tradizione familiare: ha saputo ricongiungere Scarpetta con Pirandello, ha voluto con tutte le sue forze saldare il patrimonio dialettale con le sorti del teatro nazionale. Con la straordinaria lucidità della propria intelligenza, con la serietà e la fatica del mestiere («è stata tutta una vita di sacrifici e di gelo! Così è il teatro. Così ho fatto» ricordava in uno dei suoi ultimi interventi pubblici<sup>20</sup>), si è imposto sulle scene come incarnazione del teatro napoletano. Dopo la sua scomparsa, il discorso sul teatro dialettale a Napoli è spesso stato deviato sulla ricerca di possibili eredi di Eduardo. Ma l'unico per cui si possa parlare di eredità è solo il figlio Luca. Eduardo stesso era un erede ed ha adoperato il «lascito» secondo i modi e gli intenti adatti al suo tempo. Ha lavorato sulla tradizione, se ne è allontanato seguendo linee di sviluppo più moderne e aggiornate, ha rifiutato le contaminazioni del varietà, ha allontanato da sé il carattere del «buffo». Per Eduardo, la memoria del teatro dialettale era anche consapevolezza della necessità di allontanarsi dalle ipoteche oleografiche che, come abbiamo visto, l'aggredivano. Ma la tradizione fondeva il mestiere d'attore e quello d'autore. Eduardo scelse di intervenire su quella che fino ad allora era stata individuata come la zona più debole della tradizione dialettale: il testo. Il rinnovamento, secondo Eduardo, passava attraverso un generale accoglimento della tradizione attorica e un sostanziale ripensamento della tradizione della scrittura. La scrittura di Eduardo porta in se stessa la memoria della farsa scarpettiana, ma tende negli anni ad aggiornarsi: giungendo a negare (nella scrittura, appunto) la tradizione, inserendo considerazioni di ordine umano-psicologico e politico-sociale in precedenza totalmente estranee. Il passaggio è già chiaro in *Natale in casa Cupiello*: i successivi – negli anni – approfondimenti della scrittura, trasportano ciò che era una breve farsa verso l'affresco tragico. La miseria economica è sempre più dichiarata miseria morale<sup>21</sup>. Le tensioni interne al nucleo familiare già protagoniste del primo atto di *Miseria e Nobiltà* di Scarpetta, qui si spogliano dei dati concilianti del pretesto comico e servono come chiave per mettere in scena un dolore esistenziale. Con gli anni Eduardo approfondirà sempre più il rinnovamento della scrittura dialettale usando solo esteriormente forme, intrecci e temi tradizionali ma sacrificandole spesso in favore di una più attenta presa di posizione politica e sociale orientata verso i temi della sinistra del dopoguerra. A partire da *Napoli Milionaria*, dietro apparente naturalismo della vicenda patetica si mostra la coscienza dell'autore che costruisce drammi e personaggi a tesi. Per cui, come suggerisce Wanda Monaco, Amalia è la rappresentazione del popolo napoletano travolto, Gennaro è la sanità della memoria, la bambina Rituccia è la morale, la famiglia è la metafora di un sistema sociale in movimento.

Ciò che consente ai personaggi di muoversi, di parlare, di produrre senso teatrale è un elemento esterno: la tesi che l'autore vuole dimostrare, tesi che è piuttosto una denuncia della corruzione esercitata dal governo fascista prima e provocata dalla guerra poi<sup>22</sup>.

Eduardo ha usato il teatro dialettale. Non ha continuato la tradizione: l'ha deviata secondo i propri fini. La sensazione di assenza di altre proposte significative all'interno della drammaturgia napoletana è dovuta, in parte, proprio alla direzione data da Eduardo. L'ha portata in un angolo sempre più stretto sul testo e sul «ragionamento»: una via definitivamente lontana dalla tradizione. Una intuizione certamente efficace per il recupero e lo sviluppo della tradizione della scena dialettale negli anni del dopoguerra, della ricostruzione, ma che non ha rivelato altrettanto efficaci possibilità di sviluppo nello specifico della scrittura.

Le nuove proposte hanno avuto necessità di un tempo ampio, di una distanza, ma soprattutto che la storia cambiasse. Questi nuovi autori non vivono quindi della lezione eduardiana (certamente non intesa come imitazione). Hanno compreso invece che, come Eduardo aveva utilizzato il «lascito», così potevano fare anche loro. Non esiste un «dopo Eduardo» perché chi ha voluto imitarlo ha dato frutti poco interessanti e non duraturi. Esiste invece una *nuova* drammaturgia», poiché è riuscita a produrre storie nuove, del presente, utilizzando «il mestiere» ancora vivo nella «civiltà teatrale» napoletana.

## 2. Tradimento

In questa luce andrebbero lette *Uscita d'emergenza*, *Bellavita Carolina*, *La cinque rose di Jennifer*, *Notturmo di donna con ospiti*, *Ferdinando*, *Festa al celeste e nubile santuario*, *Pièce noire (Canaria)*. E proprio nelle vicende che raccontano emerge una evidente frattura con la lezione eduardiana. Sono storie in cui spicca, come cifra comune, l'idea di un «teatro della malattia», tanto da ricordare alcuni ambienti malsani di Ibsen o Strindberg – ricordiamo di quest'ultimo il quadro familiare de *Il pellicano* dove solo le fiamme sembrano porre fine all'abiezione. Sono vicende che hanno luogo in ambienti claustrofobici, in cui il protagonista è spesso pervaso da una angosciosa visione del mondo e della vita, in cui è dichiarata la dissoluzione dell'individuo e del suo bagaglio linguistico. Sono drammi scritti immaginando un'umanità divorata dalla catastrofe, priva di redenzione e salvezza.

E la città, ormai lontana dalle cartoline con il golfo, in cui le mani dei potenti avevano creato immensi quartieri ghetto, in cui il terremoto aveva scoperto ferite vecchie e mai guarite che stridono ancor più acutamente con l'avanzata del moderno, sembra fornire la materia ottimale per questo genere di atmosfere. Per raccontare queste contraddizioni, per dare forma a queste lacerazioni è tornato ancora utile il dialetto, che la sedimentazione

dei secoli passati ha da tempo trasformato, nell'uso, in «lingua teatrale». Ciò che è «antico» in questo caso aiuta ad assumere la distanza necessaria per osservare il «contemporaneo». Secondo una linea che riecheggia la nuova estetica postmoderna, in questi scrittori è attivo un dispositivo drammaturgico che si fonda sulla coesistenza tra tradizione e modernità, in cui lo sguardo sul presente si spoglia da qualsiasi riflessione sulla storia passata e da ogni militanza politico sociale<sup>23</sup>. È un atteggiamento acritico nei confronti del tempo storico, sconosciuto ad Eduardo e solo accennato in Patroni Griffi.

L'impianto dei testi mostra alcuni forti tratti convenzionali (costruzione della trama e dell'intreccio, costruzione dialogica dei personaggi, articolazione della vicenda, ripartizione in atti, tempi o quadri). Anche le ambientazioni tradiscono una memoria teatrale del passato. L'interno borghese di molte commedie di Eduardo De Filippo ci viene riproposto in *Bellavita Carolina* di Santanelli; la tipica villa vesuviana in cui Eduardo Scarpetta ambientò tante sue farse diventa la scena di torbide passioni delittuose in *Ferdinando* di Ruccello; gli scorci di vicoli e la confusione del porto di Viviani assurgono ad allucinanti luoghi di perdizione e magia in *Pièce noire* di Moscato. Luoghi simili, dunque, ma con una certa idea malsana e deviata dell'ambiente: il mondo descritto appare fortemente degenerato, fino ai limiti dell'incubo, dell'irreale; dove non funzionano le normali regole e norme della morale comune. Le vicende alle quali assistiamo velano i luoghi di una tonalità nera e magica.

Di fatto, proprio sul versante dei temi, si apre la prima forte frattura con la tradizione. Le opere sono permeate spesso da un acceso conflitto tra i personaggi, secondo toni di frequente violenti, acri, espliciti. La futura Vergine Maria che avvelena le sorelle in *Festa al celeste e nubile santuario*; l'assassinio di Don Catello in *Ferdinando*; i delitti della Signora come errori di creazione in *Pièce noire*; l'estasi erotica della madre, «parente di San Gennaro», che costringe la figlia alla fuga, in *Bellavita Carolina*. Sono per altro conflitti che si innestano in una dialettica tra Sacro e Profano sulla quale aveva già operato Roberto De Simone, mettendo in gioco le dinamiche popolari tra religione e superstizione. Alcuni elementi della scena e della narrazione, come sangue, sperma, escrementi, veleno, diventano così ricorrenti da assurgere a materiali di un mondo alchemico primitivo. Secondo una contraddizione solo apparente, il tema religioso non allude consolatoriamente a uno slancio spirituale dei protagonisti, bensì li ricollega al mondo nero della magia. Il tema magico passa dallo stadio di pretesto (quale a volte troviamo in Eduardo – *Questi fantasmi*, *La grande magia*, *Non ti pago*) a inquietante e quotidiana realtà.

I conflitti si risolvono solo con la morte. Ancor più che nei drammoni strappalacrime di Eduardo Minichini o quelli patetico sentimentali di Di Giacomo, ancor di più che nelle Sceneggiate, il tema della morte acquista una singolare centralità. Rari sono i casi di drammi dialettali in cui non vi sia

una ben studiata dipartita del protagonista, dell'amata, del cattivo di turno, atta a provocare l'effetto commovente e a sancire la morale di turno. Ma qui è diverso. La morte non è un effetto drammatico: è un destino tragico come quello di Antigone, di Fedra. In più, in questi testi, la morte è un atto violento (omicidio o suicidio), spesso lugubre e macabro, di una vena *noire* di cui abbiamo memoria solo attraverso alcune messe scena di Federico Stella<sup>24</sup>. In *Bellavita Carolina* la morte è una presenza ossessionante nella vita della protagonista, una sorta di maledizione alla quale ribellarsi: lei è moglie di un impresario di pompe funebri alla quale tocca un cognome tanto beffardo da mettere ancor più in luce il proprio disagio. Se per Eduardo la presenza del macabro catafalco allestito nel basso di *Napoli milionaria* diventava «anche» pretesto farsesco, qui l'autore mantiene a distanza ogni possibile compiacimento comico. Anzi i toni diventano sempre più raccapriccianti, quando il testo ci rivela su cosa è imbandita la tavola:

CAROLINA. [...] controllate la tavola dove mangiate!... (*esaltata*) Ma non solamente la parte di sopra!... Controllate pure quello che ci sta' sotto! [...] Guardate 'ncopp' 'addo' avete mangiato... 'ncopp' 'a cosa vi siete abboffati fino a mmo' tutti quanti!... Guardate!... Guardate! (*Carolina, in preda a un furore demoniaco, tira via la tovaglia rivelando, in un fragore di stoviglie, la singola re base su cui la tavola, per l'occasione è stata apparecchiata: due bare!... all'unisono, un tuono fortissimo, araldo del temporale che era già nell'aria, viene a sottolineare la carica terrificca della scena. La signora Cosenza lancia un urlo, si alza e retrocede fino a schiacciarsi alla parete... Anche Giulia si alza ... vorrebbe ritirarsi nella sua camera... ma resta ferma sulla soglia, come ipnotizzata. Dalla cucina accorrono Carmela e Vincenzina e restano anche loro impietrite da quella visione... al centro della scena, Carolina ride di un riso selvaggio, tribale, che via via che cresce assomiglia sempre più ad un ruggito*)<sup>25</sup>.

E – continuando su questa strada – incontriamo, negli altri autori, una lunga serie di omicidi. Sanguinari ed efferati come nei casi di Elisabetta e Annina in *Festa al celeste e nubile santuario*, Desiderio in *Pièce noire*, la protagonista in *Jennifer*, i figli di Adriana in *Notturmo di donna...*, Cicala e Scialò in *Ragazze sole con qualche esperienza*, Don Catello in *Ferdinando*; tra realtà e finzione come per l'idraulico e uno studente in *Week end*, il cliente-manichino in *Acchinson*. In tutti però vale l'idea disperata della morte. Se la morte di Amleto al termine della vicenda shakespeariana assume i toni più temperati del divenire storico (per cui la storia dell'individuo si risolve nella storia dell'Uomo), le morti di questi nuovi personaggi non contengono alcuna speranza salvifica, non aprono a soluzioni storiche: tutto resta chiuso disperatamente nella dimensione individuale. Per di più la morte non è mai un gesto eroico, non è nemmeno determinata da una riflessione esistenziale. Anche in questo gesto estremo, l'individuo non sembra recuperare alcuna dignità perduta. Così, al destino tragico viene negata la nobiltà della tragedia. Alla fine si muore per un nulla: perché si era già morti. La morte come atto gratuito, acritico e amorale. Esempio in tal senso è il modo in cui Rucello costruisce la trama di *Ferdinando*. Non sarà il protagonista «bello

e cattivo» a commettere l'unico omicidio della vicenda: se la morte è sempre un atto gratuito, lui, che si muove per interesse, non potrà uccidere. Potranno invece le due donne, Matilde e Gesualda; le cui passioni condurranno all'assassinio e ne riveleranno una tendenza folle (a ben vedere, già presente dall'inizio del dramma). Cosa ci fa un grosso letto a baldacchino nel salone di una vecchia villa borbonica? Come interpretare un arredamento che è a metà tra camera da letto e salotto di ricevimento? e tutti i medicinali in giro sui mobili? e i resti di cibo in giro? e l'aria stantia? Immaginiamo subito un ambiente malsano, una sorta di lussuosa prigione, un ospizio, un casino decaduto, nel quale si è autoreclusa Donna Matilde, che impera dal suo letto, con i lunghi capelli sciolti sul cuscino, «una donna non più giovane, le cui forme opulente si disegnano sotto le coltri con una languidezza anch'essa caratteristica di chi è uso trascorrere nel letto gran parte della propria esistenza»<sup>26</sup>.

È la follia che illumina tutti i protagonisti, sia che appaia insita nella storia, come in Moscato e Rucello, sia che si presenti come anomalia, come in Santanelli. Tutto è immerso in una tensione irragionevole tale da permettere ogni deviazione. Avvicinarsi a questi testi significa, da subito, accettare le regole di un mondo alterato. Tutto sembra al suo posto ma tutto è sottosopra. Questi testi declinano una complessa scala di toni della pazzia: da quella più velata della nobiltà decaduta in *Ferdinando* fino a quella più allucinata di Moscato. L'inizio di *Festa al celeste e nubile santuario* è con Annina che all'alba, mentre sta per salire i gradini che la conducono al proprio «basso» dove abita con la sorella, trova i panni del suo amato bene, Toritore:

ANNINA (*tono sorpreso e lusingato*)

Uh! S'ha scurdato 'e panne!

S'ha scurdato tutt'e panne, ccà, ncopp'e grare!

(*Sollevato, uno per uno, i logori stracci del mucchietto*). A cammisa... o cazone... e scarpe...

(*prima sorride scioccamente, poi, quasi estasiata*)

... 'e mutandelle... 'e mutandelle soie!

(*Stringendole dolcemente al grembo*).

Chill'è asciuto proprio scemo! È diventate chiù scemo 'e chello che è!

P'ammore!

Le piace, se diverte, le pare na pazziella!

Comme se iesse ncopp'a giostra, comme se iucasse a «uno mponti la luna»!

E nun mangia, nun beve, nun dorme chiù: vvò fa sempe... maie se stancarria!

E aroppe... (*ridacchiando*) se scorda pure e se vesti e corre tutt'annuro p'e viche e allucca, strille, abballa... pare che ghiesce arinto o ffuoco.

(*Solleva religiosamente, le mutande in alto, contro la luce della luna*)

Oh aucelluzzo, aucelluzzo mio bello, doce e carnale!

Oh aucelluzzo, aucelluzzo mio bello... auciello 'Salvatore', auciello «Toritore»!

(*Odora le mutande, tira un profondo, enfatico sospiro*).

Comm'a addurate! Comme profumate!

E grazie, grazie 'sta ferita che pure a me avit'araputa dint'a carne... carne 'e vascio, carne 'e vecchia... carne 'e chi nun spera...

carne 'e chi s'avutava dint'o letto tuccanese da sola...

carne d'altare, carne de ostia insanguinati...  
(*Con tono ieratico, solenne, sacerdotale*).  
Oh Potente, Generoso Auciello mio...  
Santo Spirito...  
Semenza Bona ' ll'omme...  
Sacro Ago del mio imene, trapunto e fiore, dolcissimo...<sup>27</sup>

Annina è una figura insolita fin dal suo primo apparire. La didascalia ce la descrive con in mano una caffettiera napoletana e aggiunge che è «leggermente discinta sia nell'abito che indossa un classico voto alla Madonna di Pompei, sia nei capelli», tra i quali ha messo una rosa. Presto ci accorgiamo che c'è qualcosa di inquietante in lei, un contrasto che ce la fa apparire fuori fuoco. È una donna religiosa, già anziana, che abita in un basso e che pratica, divertita ma in segreto, uno strano sesso con un improbabile amante, un ritardato mentale che poi fugge seminudo. Il suo monologo parte dai toni della parlata quotidiana e scivola poi verso un aulico blasfemo. In questo modo l'autore costruisce in poche efficacissime battute l'atmosfera nella quale avrà poi luogo l'intera vicenda.

Una sottile vena di follia introduce anche la storia di *Bellavita Carolina*. Ad apertura del sipario troviamo Carolina che insegue Carmela – la cameriera – intorno a una tavola imbandita, colpevole di non aver mondato correttamente i fagiolini. L'afferra e gliene infila uno in bocca per punizione.

CAROLINA (*mostrandole un fagiolino*). Si monnano così i fagiolini, rispondi, si monnano così?... Che vuoi mettere a tavola, a Giulia mia... spròccoli di legno?... Poi te li senti tu i suoi allucchi!...

CARMELA (*imprudente*). Volesse 'o cielo che allucasse!... Quella non parla nemmeno. È un mese che non dice una parola!...<sup>28</sup>

È la cameriera che, come spesso accade in molte commedie napoletane, suggerisce ipotesi, fornisce spunti al dialogo, lancia degli indizi allo spettatore. In questo caso è lei a nominare il disordine mentale: «Signo', ma non può essere stata la guerra? [...] Le bombe hanno fatto tanti di quei guai nell'atmosfera dell'aria... Non possono essere state loro a scombinare la capa della signorina Giulia?»<sup>29</sup>. Da sottile e inquietante accenno, la follia diventa, al termine del dramma, esplosione di sensi e visioni, quando la protagonista dichiara di essere stata amante di San Gennaro:

CAROLINA. Mi appizzava le unghie nelle carni!... E più incasava sotto a isso, più io mi sentivo salire in cielo, appriesso a isso!... Era lui, non me pozzo essere sbagliata...

Fino a coinvolgere la figlia, come una maledizione, per tenerla legata a sé:

CAROLINA (*con un balzo le sbarra la strada*). No! Tu non te ne vai!... E da oggi in poi potrai guardare tutti quanti a testa alta... E gli altri dovranno baciare dove tu hai posato il piede!... Perché tu non ti chiami Bellavita, no!... Tu ti chiami Sangennaro!... Giulia Sangennaro!...

GIULIA. Pazza! Sei una pazza visionaria!

CAROLINA. E mo' avvertiamo subito 'o Vescovo!... E si non vo' fa' carte, io lle faccio 'na bella causa!... Faccio analizzare il sangue tuo, e dimostro che è lo tale e quale a quello del miracolo!...

GIULIA. Tu bestemmi!... È il diavolo che parla in corpo a te!

CAROLINA. È causa vinta!... Io tengo la prova, e tu lo sai: la tua cammesella! Sì, sì... avevi ragione, a mamma. Chella cammesella macchiata di sangue... il sangue di quando tu sei diventata femmina!...

GIULIA. Non ti voglio sentire, non ti voglio sentire!

CAROLINA. Dieci anni te l'aggio tenuta nascosta, dieci anni!... E mò ' venuto 'o momento 'e cacciarla fore!...

GIULIA. No, sei solo una povera malata di mente! Una pazza scatenata! Ma non mi farai impazzire appresso a te! (*Di corsa raggiunge l'uscita senza voltarsi indietro*)<sup>30</sup>.

Questa poesia della morte e della malattia segna uno spartiacque anche con l'Eduardo più amaro del dopoguerra, e sancisce la vicinanza alle quasi contemporanee esperienze dell'austriaco Thomas Bernhard, il francese Bernard Marie Koltes; i tedeschi Heiner Muller e Rainer W. Fassbinder e Botho Strauss, e, andando indietro nel tempo, a Genet.

Su questo orizzonte di pazzie, demenze, allucinazioni si consuma un ulteriore tradimento della tradizione, nella maniera in cui questi autori ripropongono tra i propri protagonisti una statuaria e irriducibile figura di donna. Più precisamente «il femminile» è protagonista assoluto di questa drammaturgia. Clamorosa infatti, spicca l'esclusione della figura maschile dalla scena. Quasi a testimoniare una insanabile sconfitta del mondo moderno. Se in *Napoli Milionaria* (1945) la scomparsa di Gennaro Iovine dura lo svolgersi della prima parte del II atto, per segnare poi nel ritorno una possibilità di ricomposizione di un ordine nuovo, con la famosa battuta «ha da passa' 'a nuttata», nelle opere che abbiamo citato gli uomini sono banditi per sempre. Anche in *Ferdinando* la protagonista è una donna e l'apparizione del bellissimo giovane somiglia a quella di un demone malvagio che porta tutto alla dissoluzione. La figura maschile è relegata ai ruoli «negativi» (si ricordi Giggino procuratore di bambini in *Pièce noir*): sono ladri, delinquenti, subnormali, e spesso vittime. In aspro contrasto con le protagoniste della drammaturgia dialettale, da *Assunta Spina* a *Filumena Marturano*, la donna non può essere compresa nel già sperimentato binomio madre o puttana; e in ogni caso, in qualsiasi estremità del binomio si collochi, la donna non è il contraltare salvifico, non è più detentrica dei valori familiari, non è la perdizione che si redime o l'onestà che si perde. Diventa un essere diabolico e allucinato che perde i propri figli (*Bellavita*), li uccide (*Notturmo*). Diventa maga, tenutaria di bordelli (*Pièce noire*), schiava di una possessione erotica (*Ferdinando*). Naturalmente vale anche in questo caso ciò che si è detto in generale sulla scrittura: manca qualsiasi prospettiva storica.

Eduardo, nel famoso monologo, in cui Filumena Marturano rivela ai figli di essere la madre, denuncia le ragioni socio economiche di miseria e lo squallore che l'hanno costretta alla prostituzione: «Avvoca', 'e ssapite chilli



vascie... (*Marca la parola*) I bassi...»<sup>31</sup>. Moscato invece descrive le circostanze ambientali (il Porto, la miseria, ecc.) per La Signora di *Pièce noir*, come del tutto casuali, mettendo così l'accento sulla ferita insanabile della perdita dell'Io. Non c'è nessuna motivo nella perdizione: è un destino assoluto:

LA SIGNORA (*a se stessa*). 'O puorto... 'o puorto... Il porto, già. Forse è stato solo perché questa è una città di mare che la mia vita, qui, è andata come è andata. Ma io, per fare la «Signorina», non aggio mai tenuto nessuna vocazione, nessuna predisposizione. Erano i tempi. Erano le circostanze. Me ce so' trovata arinto, come tante altre, senza sape' né comme né pecchè... e non tanto p' 'a 'uerra, p' 'a miseria... no... ma piuttosto per un'apatia, un vuoto, un'improvvisa indifferenza per tutto. P'ogni ccosa. Forse odiavo la mia giovinezza. Succede. O forse volevo solo sprofondare, annullarmi<sup>32</sup>.

Non c'è nessuna pietà per se stessi, nessun rammarico. Queste figure, sono un coacervo di turpi azioni, delitti, assenza di morale; viene in mente una sorta di Lady Macbeth resa ancor più turpe dal degrado socio economico, a cui manca l'orrore di sé. Una donna persa nei propri delitti, senza salvezza. Sono figure queste che contengono ed espongono una forte frattura dell'individuo. È una poetica della perdita. In questo caso le protagoniste sembrano aver perso parte di se stesse: hanno perso la propria femminilità.

Su questo piano appare coerente l'introduzione del tema dell'omosessualità: un elemento di forte novità e pregnanza in questi testi, secondo modi clamorosamente originali anche rispetto ai personaggi di Patroni Griffi o di De Simone.

I travestiti di Moscato non sembrano creature in carne ed ossa, come la Rosalinda Sprint di Patroni Griffi, né sono l'eccesso appariscente, esibizionista, caricaturale della donna, come in Mastelloni e in un certo uso che ne fa lo stesso De Simone, contaminando però il travestito con l'antico femmeniello; e sono, a giusto titolo, ben diversi dall'antico, indimenticabile femmeniello, sopravvissuto fino a metà circa degli anni Sessanta, tenera figura ermafrodita, dotata di una spontanea vis comica e preda di un tragico dissidio interiore, che preferiva per pudore venare di sentimentalismo, creatura tollerata-amata-irrisa nei vicoli, dove svolgeva determinati mestieri, il cuoco, il cameriere, il sarto, il parrucchiere, fra i quali anche la prostituzione<sup>33</sup>.

La frequenza con cui assistiamo a forme di travestitismo in questi testi e nelle loro messe in scene, sembra quasi suggerire un amplificarsi abnorme dell'universo femminile. In tal modo la figura femminile è colta attraverso una lente distorta per sottrarle ulteriormente quella possibilità di redenzione di cui abbiamo accennato. Forse perché l'omosessualità accomuna la biografia di Rucello, Moscato e Silvestri, forse in quanto l'archetipo del «femmeniello» è cardine di una metafora di mutazione, differenza, alterazione (della mente oltre che del corpo), ma è certo che il travestito diventa un segno potentissimo e frequente. Ricordiamo infatti di aver assistito alla prima rappresentazione di *Festa al celeste e nubile santuario*, dove gli attori erano lo stesso Enzo Moscato (nel ruolo di Annina) insieme a Gino Corcione (Elisabetta) e Tata Barbalato (Maria). Questi tre uomini, vestiti di bianco

nuziale, spingevano verso una lettura ancor più distorta del dramma. Il travestitismo non spostava assolutamente la storia di queste tre sorelle verso il comico o la commedia; acquistava al contrario un'ambiguità fortissima perché non era dato di comprendere se quegli attori stessero rappresentando tre donne o tre «femminielli». Così quelle figure venivano imprigionate in un limbo tra uomo e donna, e private del proprio sesso. Sotto questa luce il sogno mistico di una nuova Maria Immacolata diventava ancora più angosciante.

Jennifer è presentato come un travestito dalla didascalia iniziale. La sua più grande preoccupazione è attendere, disperato, la telefonata del suo uomo Franco. Però la *pièce* non ci appare come un discorso sul tema sociale dell'omosessualità come, ad esempio, il teatro gay americano ci ha insegnato (*Amici, complici, amanti, Bent, Festa per il compleanno del caro amico Harold, L'ospite inatteso*, ecc.): diventa invece una tragedia della provincia, la testimonianza della solitudine dei migliaia di «deportati» (come lo stesso Ruccello ebbe modo di dire) in un hinterland senza storia. La figura del travestito serve a segnare ancor di più questo senso di emarginazione (non solo umana ma esistenziale).

La stanza deve rinvviare immediatamente a un senso di desolazione e di solitudine, mascherate però da una vernice leziosa, di quella leziosità a basso costo. Non deve comunque essere volgare, ma soltanto un po' kitsch. In tal senso l'arredamento può essere casuale ma bisognerà pur sempre rinvviare allo spettatore l'idea che la persona che vi abita sia morbosamente «donna».<sup>34</sup>

Anche in *Ferdinando*, la promiscuità sessuale del ragazzino non è atta solo a svelare il marcio della villa vesuviana e dei suoi «reclusi» (come il protagonista – in *Teorema* di Pasolini – scardinava le fragili sicurezze della borghesia), bensì diviene una metafora di dominio, potere, inganno, delitto e si sposta sul piano dell'esistenziale.

La figura del travestito e dell'omosessuale è utilizzata dagli autori come una chiave per l'apertura agli inferi della sottocultura napoletana. Questa *caduta* si tinge di aneliti estatici simili al teatro di Jean Genet. Per quanto le vicende della vita siano differenti (orfano ed ex galeotto Genet, popolano inurbato Moscato), è certo che esiste una vicinanza all'autore francese più volte dichiarata da Moscato e più volte segnalata dalla critica. In particolare ci accorgiamo che esiste una individuata coincidenza nel prediligere i luoghi e le situazioni di degrado (prigioni, bordelli) come strumenti per indagare i lati oscuri dell'animo umano. *Trianon*, ad esempio, è la storia di due prostitute e un travestito ambientata in una cella. Qui il debito verso Genet è forse più evidente per come la costrizione in un luogo claustrofobico, il degrado sociale dei protagonisti, convivono con un tono epico e a tratti eroico dei protagonisti. Dell'autore francese è possibile riconoscere anche il tratto di un erotismo omosessuale e, nello stesso tempo, violento. Il personaggio di

*Querelle*, portato sullo schermo da Fassbinder, rivela un'evidente affinità con i protagonisti della nuova drammaturgia. Il giovane marinaio lotta e fa sesso con la stessa intensità ma soprattutto con la stessa intenzione: amore e passione sono tutt'uno con tradimento e omicidio

Ma a che servono questi temi ricorrenti? Perché questo insieme di donne e travestiti, magia e follia, sesso e santità? Una risposta la troviamo proprio in un parallelo che Moscato innesca tra se stesso e Genet:

Io penso che il rapporto tra innovazione e tradizione non può essere che di tradimento. [...] Abbiamo una visione dantesca di condanna del tradimento, ma c'è nel tradimento qualcosa di positivo, basti pensare a Genet, a tutta l'opera di tradimento che ha dovuto fare prima al suo essere ladro, poi anche al suo essere intellettuale... Credo di essere nella sua stessa situazione per paradossale che sembri. [...] Tutto il discorso sulla lingua e sui dialetti, almeno nel mio caso, è completamente rovesciato. Mi sono trovato in una situazione di pieno culturale da questo punto di vista e ci ho lavorato sgonfiandolo e sottraendolo, privandolo cioè di senso. [...] Bisogna lavorare sulla disidentità. [...] Ho avuto un grosso problema, e l'ho ancora, a fare i conti con la persistenza di questa cultura, queste tradizioni. [...] Siamo tutti senza radici. Bisogna estraniarsi dalle radici<sup>35</sup>.

L'unica soluzione per continuare a scrivere e produrre teatro all'interno di una tradizione teatrale, la sola maniera per far fruttare le potenzialità di una esperienza secolare, di raccontare storie «reali», che parlassero di ciò che stava accadendo, era proprio abbandonare (in senso postmoderno abbiamo detto) la prospettiva storica, e far convergere il passato e il presente del teatro dialettale in un indistinto tempo interiore per cui la tradizione viene costantemente citata e tradita allo stesso momento. *Querelle* tradisce chi ama e in questo rinasce ogni volta. Solo nel tradimento dei temi, delle storie, delle figure – evidente in tutta la loro produzione – questi nuovi autori hanno individuato l'unica possibilità di vivere nel teatro. Il dialetto napoletano, in quanto «lingua teatrale», porta inevitabilmente su di sé una serie di stereotipi, esempi, memorie. L'imbarbarimento della lingua e lo spiazzamento dei temi crea un potente contrasto nei termini di una tensione tra l'attesa e il risultato. Lo spettatore vede costantemente tradite le proprie aspettative per poi essere subito dopo attratto nel solco della consueta tradizione, e poi ancora tradito. In questo movimento interiore crediamo che la nuova drammaturgia napoletana abbia individuato, con intelligenza e sensibilità, un efficace strumento di fascinazione.

### 3. Traduzione

A circa vent'anni dalla comparsa dei primi testi, è apparso che la vicinanza di questi autori non è casuale: che esistono i tratti comuni di uno stile unitario. Certamente è una drammaturgia nuova per i temi, le storie. Indubbiamente apre un confronto serrato con la tradizione del teatro dialettale sul piano linguistico, ma credo che il loro inserimento nella categoria del

«napoletano» meriti ulteriori riflessioni. Troppo superficiale sarebbe la definizione se la interpretassimo solo come sistemazione geografica. Abbiamo visto all'inizio che in città, negli stessi anni, c'erano molti altri autori che producevano testi. Non basta. Se il problema fosse solo geografico, d'ufficio dovremmo includere nel movimento anche le commedie di Vincenzo Salemme. Abbiamo anche visto che non è corretto definirli «napoletani» in quanto «eredi di Eduardo», perché proprio quella eredità dichiarano di voler tradire. Anche l'uso del dialetto non è la cifra specifica: non tutti coloro che adoperano il dialetto napoletano contemporaneo fanno parte di questa nuova drammaturgia. Ad esempio le pellicole di Nino D'Angelo, o di altri emergenti dal filone canoro dei neo-melodici, vedono il dialetto fortemente contaminato da vocaboli italiani o stranieri, ma si tratta della sopravvivenza del drammone populistico-popolare alla Minichini.

Bisogna analizzare forse più profondamente l'uso specifico della lingua per rintracciare la presenza del «lascito» napoletano. Abbiamo visto che la tensione tra antico e moderno si mostra clamorosamente nel modo in cui questi autori hanno gestito il rapporto tra ambiente e vicenda, e nella dinamica di tradimenti e degenerazioni degli archetipi sul piano linguistico.

Lo stesso ritorno al tessuto verbale, negli anni Ottanta, contiene una intenzione eversiva rispetto alle contemporanee mode imperanti sulla scena. Certo è peculiare che questo ritorno utilizzi il dialetto e ne riscopra la potenza di lingua teatrale. Già l'attenzione etnografica di alcune esperienze degli anni Settanta, tra i primi il già citato De Simone, avevano recuperato il folklore locale e quindi il dialetto. A ciò contribuirono molti gruppi musicali tra cui i «Zezi» (oggi prodotti dalla Real World di Peter Gabriel) di Pomigliano d'Arco – luogo della mitica AlfaSud – che si ribellavano alla follia della catena di montaggio riscoprendo le radici della cultura contadina. In quei casi il dialetto serviva come strumento di contrapposizione: all'alienazione del presente si contrappone la sanità, e non in senso retorico, delle proprie radici. Nel caso invece di questi nuovi autori il dialetto contribuisce a dare voce alla dissoluzione dell'individuo. A questo scopo bisogna che, accanto alla citazione della tradizione, ci sia la perdita dell'unità della lingua la quale si contamina pertanto di tutti i registri possibili. La lingua di questi nuovi autori è insieme imbarbarita e imbastardita, un lessico complesso e violento, tra gergo degli agglomerati metropolitani periferici e orgogli da Capitale del Regno. C'è il napoletano di tradizione colta (quello barocco di Gian Battista Basile), c'è il dialetto quotidiano più comprensibile di Eduardo, c'è l'italiano raffinato e quello moderno della televisione, ma anche l'americano dello slang giovanile o addirittura il latino di formule religiose o magiche. Il tessuto verbale dei drammi si muta così in un *milieu* linguistico insondabile che si autoalimenta, gonfiandosi al massimo della verbalità fino al monologo (*Mamma, Scannasurece*). È vicino alla realtà, ma con tali salti e rotture (di ridondanza e barocchismo) da perdere il valore di

connotazione sociale naturalistica o regionalistica. Così questo parlare estremo e contaminato somiglia alla litania di un rito pagano, perché questa lingua di nessuno è una lingua magica. Ricordiamo ciò che lo stesso Eduardo diceva per la sua traduzione della *Tempesta*.

Quanto è bello questo napoletano antico, così latino, con le sue parole piane, non tronche, con la sua musicalità, la sua dolcezza, l'eccezionale duttilità e con una possibilità di far rivivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua possiede più<sup>36</sup>.

I testi di Santanelli, Rucello e Moscato, coerentemente con le vicende e i temi adoperati, hanno ulteriormente dimostrato la possibilità dell'uso del dialetto in funzione non connotativa e naturalistica bensì magico evocativa; così come ha fatto – sul piano delle ricerche etnologiche – Roberto De Simone (con cui Rucello – val la pena ricordarlo – fece le sue prime esperienze nel mestiere del teatro).

E una meticolosa attenzione all'uso della lingua è propria delle opere di Enzo Moscato che, non ha caso, ha poi deviato il proprio percorso verso un teatro di poesia dove l'attore diventa cantante e il testo diventa un poema.

*Pièce noire* è esemplare. A cominciare dai nomi dei protagonisti. I due travestiti, angeli caduti, Bramosia-Hong Kong Susy, Cupidigia-Shangay Lil dichiarano la cifra duplice del testo tra raffinatezze lessicali e gergo americano da bassifondi. Ma sarà il prediletto Desiderio, al culmine della propria allucinazione, a rivelare una ancor più inquietante attitudine recitando versi in inglese, spagnolo, francese. In questo monologo l'autore sembra voler ricondurre la nostra immaginazione alla più famosa follia di Ofelia: ma la filastrocca sconcia e popolare del testo shakespeariano diventa qui citazione colta di autori come Sylvia Plath, Federico Garcia Lorca, Jean Cocteau, Charles Baudelaire. Perché così Desiderio rivela lo stridore di un mondo che ha perso la propria unità, perché in lui si sono tragicamente mescolati ricchezza e povertà, alto e basso, colto e popolare<sup>37</sup>. In questo il personaggio confessa la propria mostruosità: un patchwork di pezzi di mondo, un Frankenstein della conoscenza.

Sempre nel secondo atto, quando il dramma sta volgendo in tragedia e raggiungendo il proprio acme, interviene un personaggio di sapore felliniano: la monaca-esorcista che nelle sue formule recita in napoletano, ma anche in raffinato italiano:

LA MONACA. Legga bene colui che si contorce  
Il collo non si storce  
Bene mediti colui che si sacrifici  
E i lembi suoi mortifica  
Si rettifici l'ostinato  
Che già tanto ha crapulato  
e frenati, o continente,  
che già viene la «Tuttadenti»

*(Tira brutalmente una ciocca di capelli di Desiderio; come prima, è un altro – Hong Kong Suzy – a toccarsi la tempia con un gemito; La Monaca, a lui) Non ve preoccupate, chisto se chiamma «casuale di spostamento del dolore». Essa (indica Desiderio) non po' senti peccché conosce la mia lingua misteriosa. (Prende ad armeggiare sotto le gonne di Desiderio, che prende a ridere convulsamente, come se gli facessero il solletico). E tu che me raccontate? Tu che me raccontate, bella figliola? Damme nu segno, damme na mano, ca ccà nun pozzo restà 'na settimana!<sup>38</sup>*

E dopo, continuando il suo esorcismo in cui il demone sembra però dover essere espulso con una sorta di parto maschile («Mezza femmena sta ancora 'ncuorpo a essa, e mezza dint'a chella scatulella! La Chiesa chiama questo male “Femminilis Obiecti Incorporatio”...» – questa la diagnosi della Monaca<sup>39</sup>), le formule magiche diventano una serie di suoni incomprensibili di vago sapore medio orientale

Nà Tàì Zivòki Tà!  
Sciab Zò Kut Nàì!  
Masik Zò Balàm!<sup>40</sup>

Tocca poi a Desiderio riportare il tessuto verbale verso i lidi del conosciuto ma solo per descrivere meglio l'abominio degli esperimenti della Signora, con una fantasia di sesso e morte, muovendosi lentamente dall'italiano al dialetto:

DESIDERIO (*con gli occhi chiusi*). Nel cesso... nel cesso... ho visto vagare manine di feto abortito... squame... liquame di vagina... Pesciolini col prepuzio circonciso... una placenta rosa, densa e dura... come latte cagliato... dal tubo di scarico vapori di zolfo, sudori giallastri... ho sputato, ho sputato... ed è venuto fuori Vicienzo... Vicienzo.  
LA MONACA (*affascinata, voce roca*). E chi è Vicienzo, chi è?  
DESIDERIO. Il suo sesso era grande come un bulbo... una lampadina... e si accendeva... si accendeva... il suo sesso... cresceva a dosi... io gli davo uno sciroppo, lo sciroppo seccato nell'orinale... lui lo beveva e il suo bulbo cresceva... cresceva... cresceva...  
LA MONACA (*come sopra*). E tu ch'he fatto, cu 'stu Vicienzo? Ch'he fatte?  
DESIDERIO. Io stavo disteso sopra il sofà... e Vicenzo c'è sagliuto acoppa, doce-doce si è disteso pur'isso... mi ha accarezzato... e poi... e poi mi ha baciato... qua (*si tocca vagamente il ventre*).  
LA MONACA. Proprio lloco?  
DESIDERIO. Sì, ccà... E... ad un tratto, dal soffitto è sceza una scatoletta, 'na buatta piccerella... questa scatoletta si è messa a parlare a Vicienzo, piano piano, a bassa voce... «Acqua... Acqua... Fuoco... Fuoco... Che sfaccimme!... Che sfaccimme!...»<sup>41</sup>

Naturalmente il problema della lingua è già presente in Eduardo, dove il parlato era gestito secondo un movimento che andava dall'italiano al dialetto e viceversa, nel tentativo di illustrare una struttura sociale che si andava modificando sotto i suoi occhi e in cui emergevano fratture e distanze da riparare. In questo orizzonte il dialetto conservava comunque un valore salvifico. Era la lingua dei sentimenti, della verità, delle riconciliazioni: era il simbolo di una possibile riedificazione morale della società. L'andare e

venire tra lingua e dialetto era un dispositivo efficacissimo per sottolineare passaggi, per trascorre in un attimo dalla verità alla menzogna, dalla ragione al torto, dalla logica ai sentimenti; senza che ci fosse bisogno di una metafora esatta, di una corrispondenza univoca dei termini. Leggiamo, ad esempio, uno tra gli ultimi dialoghi del terzo atto di *Filumena Marturano*, quando Domenico Soriano, sul punto di sposare la protagonista, prima di avviarsi alla cerimonia tenta ancora di vincere: di ottenere il nome del figlio. Qui il personaggio mostra una doppiezza di motivazioni interiori: ha sinceramente capitolato di fronte a Filumena ma non vuole rinunciare al suo potere virile; si sposa per vero affetto ma anche per rassegnazione alla vecchiaia; vuole ancora essere padrone del proprio capitale ma vuole anche lasciarsi andare alla comunione familiare:

FILUMENA. E stasera ce spusammo

DOMENICO. E si' felice?... Almeno credo

FILUMENA. Comme no?

DOMENICO. E allora m' 'he 'a fa' sta' felice pure a me. Asséttate, Stamme a sentì [è un moto sincero dell'animo; ha un rospo dentro che non riesce più a tenere]. (*Filumena siede*) Si sapisse quanta volte, in questi ultimi mesi, ho cercato di parlarti e non ci sono riuscito. [e qui entrano velatamente le ragioni del capitale, della mascolinità, del diritto: e passa gradualmente alla lingua italiana] Ho tentato con tutte le mie forse di vincere questo senso di pudore e me n'è mancato il coraggio. Capisco che l'argomento è delicato e fa male a me stesso metterti di fronte all'imbarazzo delle risposte; ma nuje ce avimm' 'a spusà [ancora una sterzata velocissima al dialetto che segna la percezione della profondità dell'atto sacro e vuole per un momento chiamare Filomena sui termini del sentimento]. Tra poco ci troveremo inginocchiati davanti a Dio, non come due giovani che ci si trovano per aver creduto amore un sentimento che poteva essere soddisfatto ed esaurito nel più semplice e naturale dei modi... Filume', nuje 'a vita nosta ll'avimma campata... io tengo cinquantaduje anne passate e tu ne tiene quarantotto: due coscienze formate che hanno il dovere di comprendere con crudezza e fino in fondo il loro gesto e di affrontarlo, assumendone in pieno e fino in fondo tutta la responsabilità. Tu saie peccché me spuse: ma io no. Io saccio sulamente che ti sposo peccché m'he ditto che uno 'e chilli tre è figlio a me...

FILUMENA. Sulo pe' chesto?

DOMENICO. No... Pecché te voglio bene, simme state nzieme vinticinque'anne, e vinticinque'anne reappresentano una vita: ricordi, nostalgie, vita in comune... l'ho capito da me che mi troverei sbandato... e po' peccché ce credo; sono cose che si sentono, e io lo sento. Ti conosco bene e perciò te sto parlanno accusi... [qui Domenico ha rotto gli argini del suo imbarazzo e può proseguire la richiesta fino in fondo, cercando di raccogliere la pietà della futura moglie e facendo leva sui suoi sentimenti più profondi] (*Grave, accorato*) Io a notte non dormo. So' diece mise, 'a chella sera, te ricuorde?... che non aggio truvato cchiù pace. Nun dormo, nun mangio, nun me spasso... nun campo!...<sup>42</sup>

Un dispositivo simile è attivo anche nelle opere della nuova drammaturgia napoletana, e forse ancora più evidente per la possibilità di giocare con una maggiore sedimentazione (televisione, cinema, ecc.) in entrambi i registri. Ciò che si è perso è l'uso del dialetto in funzione consolatoria. Non è più simbolo di una riedificazione morale, perché non c'è niente da riedificare. Quel senso di disperazione di cui abbiamo detto a proposito del tema della morte sorregge anche le scelte linguistiche. Neanche questa volta il divenire

storico si fa elemento risolutore. Ci sono alcuni passi di *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985) che ben rivelano quanto la confusione sull'orizzonte linguistico sia parallela a una indefinitezza morale delle due travestite-prostitute Bolero e Grand Hotel. Già i nomi – ancora i nomi sempre così allusivi in Moscato – contengono il destino dei personaggi: legati a una sottocultura di telenovelas e pettegolezzi, di melodrammi impossibili e improbabili, di facili fantasie romantiche. E questa è la cifra del loro linguaggio. Nel primo atto, le due in veste da camera, nel loro piccolo appartamento di città («moderno ma non lussuoso»), aspettano l'arrivo di due ex carcerati conosciuti per posta e mai visti di persona: curiose come due adolescenti al primo appuntamento le travestite<sup>43</sup> interrogano la disposizione di chicchi di riso gettati in un bicchiere d'acqua come in una sfera di cristallo. Ma proprio come due adolescenti la competizione si mescola con la complicità e scatta la lite.

GRAND HOTEL. Aggio capito. Cosicché, praticamente, in poche parole, tu mi accusi di aver abusato dei miei poteri para-normali, di aver tirato acqua al mio mulino?

BOLERO. Sì!

GRAND HOTEL. Di aver operato degli imbrogli elettorali?

BOLERO. Sì!

GRAND HOTEL. Di aver pre-visto e poi scelto tra quei due chi era più fornito in base alla nostra scala Mercalli?

BOLERO (*scandendo dispettoso*). Sì. Sì. Sì. Proprio così!

GRAND HOTEL (*pausa, poi repentinamente rovesciando l'asprezza in amaro e sconsolante vittimismo*). E hai proprio ragione, Bolè! Inutile mentire. È stato proprio accusi! Nu juorno me so chiusa dint'ò cesso e pe' curiosità, solo per candida e semplice curiosità, aggio interrogato 'o bicchiere in riferimento a quell'*inciucio*. (*Sgranando gli occhi*). Sapisse ch'è succieso. Bolè! Sapisse c'aggio visto! Li conosci a quegli elefantini piccolini, di vetro che si mettono sul comò per bellezza? Quegli elefantini la cui proboscide è curiosamente più grande di loro? Li conosci, sì? Ebbene, Gennarino mio mi è apparso così, quel giorno... Lui non si vedeva proprio! Si vedeva soltanto quella cosa mostruosa, gigantesca, di un'altra galassia! Nientedimeno neanche il bicchiere riusciva a contenerla! Straripava, straboccava, se ne usciva di qua e di là, comme 'a lengua e Menelikko [...] Ho provato pena e dolore per te, Bolè! Proprio così! Pena e dolore per te, se per caso incocciavi a quella cosa! Mi sono deto: «No! Bolero nun l'adda subbi stu trauma! Bolero, per la sua natura, per la sua natura così strettamente problematica, è per la linea del difetto, non dell'eccesso *elefantiaco*! Bolero è così delicata, così romantica [...] E insomma Bolè, a verità è chesta: ca l'aggio fatto per te! Solo per te m'haggio scegluta a Gennarino! Salirò per te, in vece tua, tutti i gradini di quel patibolo! Credimo!

BOLERO ...e coraggiosamente offrirai la testa al boia, il collo delicato alla mannaia...

GRAND HOTEL. Proprio così! E mentre tu, con Cicala, godrai le delizie dell'amore, di quell'amore possibile perché capiente, io con Scialo farò la *capra* espiatoria, da sordido oggetto di scambio! (*Si soffia il naso*). Del resto, ahimè è già successo infinite altre volte. Io, sempre io ho pagato! T'arricorde l'anno passato su quella nave militare maltese? E con quel gruppo di turchi ciprioti quando stavamo a Creta? E con i Black Americani di stanza a Bagnoli...? Chi, dico chi? chi, tra noi, chi fra me e te...

BOLERO (*continuando ironica la diatriba, come se la sapesse a memoria*). Si è sempre offerta in olocausto? Ha sempre preso su di sé l'amaro calice e brutale peso della passione? [...] E non ghi annanzo cu sta canzone, Grand Hotè! A sapimmo troppo bbòna! So secoli ca ci a miette dint'a tutte 'e salse! [...] Ah! Si putisse guardà dint' 'o specchio quando fai



l'eroina! Quando faie 'a melodrammatica! Te sbattisse ciente vote 'e mane tu stessa! (*Alzando il tono*) Ma chi è Titina De Filippo vicino a te? Chi è Paola Borboni, Isa Miranda, Tina Pica? Chi so'? Addò se mettono? Tu t'e magne a tutte quante c'a capa annanzo! Accussi, oj: (*gesto allusivo con tre dita in bocca*) àum!!<sup>44</sup>

Qui il linguaggio dei vicoli si mescola con quello dei fotoromanzi e delle riviste scandalistiche, con quello dei telefilm americani e dei telegiornali. Chi parla così? Esiste una categoria sociale per questo linguaggio? Non credo. Ma soprattutto non credo che questo linguaggio serva a individuare una categoria socio-economica. La contaminazione è tale da negare una prospettiva storica; la lingua non ha il senso sociale. Il continuo cambio di registri tende a fare della lingua un'astrazione: diremo che è una lingua gratuita fatta per narrare di individui singoli, metafore di una soggettività estrema e chiusa in se stessa. È una lingua inventata per narrare vicende epicamente esemplari. Una drammaturgia del soggetto che percorre tutto il Novecento da Strindberg fino a Beckett. Ma contrariamente all'afasia beckettiana qui il linguaggio cresce a dismisura, prolifera in tutte le direzioni. La parola è protagonista ancor più che i personaggi.

Infatti se consideriamo la struttura drammaturgica dei personaggi, appare evidente che le opere di Moscato, Ruccello e Santanelli, riducono al minimo la distanza tra il dire e il fare. Tutto ciò che è fatto, è detto. I personaggi esternano completamente se stessi, portando quasi al grado zero la distanza tra testo e sottotesto.

Nella drammaturgia eduardiana spesso si aprivano pause e silenzi, nei quali l'attore trovava spazio per portare alla luce lati inespressi del personaggio. A parte le figure di contorno, i protagonisti dei testi di Eduardo non sono più quelle figurine ritagliate dalle riviste nei Café, come ai gloriosi anni del San Carlino. L'impegno nella scrittura eduardiana, come abbiamo visto in *Natale in Casa Cupiello*, fu anche quello di individuare più approfonditamente le dinamiche interiori dei propri protagonisti fino a configurare una sorta di psicologia del personaggio; se non un subconscio, riusciamo in alcuni passaggi (tra testo e didascalie) almeno riconoscere alcune più precise motivazioni interne.

Dalla scrittura teatrale al problema del personaggio, gli autori della Nuova Drammaturgia rivelano una clamorosa distanza da Eduardo. Ma è forse proprio in relazione ai problemi circa la struttura drammaturgica del personaggio che recuperano il più antico «lascito» della tradizione napoletana.

Che tipo di personaggio vive in questi drammi? quali problemi pone all'attore che vi si confronta?

Un testo come *Le tre sorelle*, in cui l'azione sembra svolgersi essenzialmente nell'animo dei personaggi, ha richiesto attori educati ad una raffinata gestione/espressione della propria interiorità psicologica, come quelli del Teatro d'Arte di Mosca. Possiamo con buona approssimazione dire che nelle

parole dei personaggi di Čechov l'attore deve fondamentalmente trovare il non detto ed esprimerlo; in certi casi cioè quello che sottende al testo ha la stessa importanza di ciò che viene detto. Nei testi di Santanelli, Rucello e Moscato i personaggi prendono corpo attraverso ciò che viene detto in scena e non attraverso ciò che viene nascosto. Poche didascalie. Pochi silenzi. Ecco perché questi autori tendono di sovente al soliloquio. Anche nella tragica follia di personaggi come la travestita Jennifer di Annibale Rucello la parola diventa assoluta e assurge quasi a monologo, relegando gli altri personaggi a semplici intrusi telefonici di cui non sentiamo neanche la voce. Jennifer, chiusa nel suo monocale kitsch alla periferia della città, aspetta la chiamata di un suo fantomatico amante, ma riceve solo quelle che gli giungono per un errore della rete telefonica del quartiere. Pur se in un discorso frammentato, quale quello che si ottiene ascoltando soltanto una parte di una telefonata, Jennifer è tutta dipinta nelle sue parole: una figura dai contorni forti, in cui le contraddizioni sono tutte tragicamente palesi.

JENNIFER ...Pronto... No, avete sbagliato numero... Ma tu si' Jenise... eh... Songh'io Gesù... È 'a primma vota ca si mettono in comunicazione ruie telefone r' 'o quartiere... Sia pur per sbaglio... Eh... che se rice... E niente pure 'a chesta parta... Stongo aspettanno 'a telefonata 'e chillu strunzo... Come chi?... Franco... T' 'o si scurdato?... Eh... Avesa telefonà... In verità so' tre mise ca s'avessa fa' vivo... Comme non t' 'o ricuorde. Chillo 'e chella sera... 'a sera r' 'a discoteca... Ah... è overo chillo po' nun ce veniste... No... È uno che ho conosciuto in discoteca... Siamo stati insieme... molto bene... Parlaimo 'e tanti cose... Po' isso aveva parti pe' Milano... ricette fra na summana torno... Appena arrivo ti telefono... Questo tre mesi e mezzo fa... Comme ha ritto pe' dicere... Si vedeva che era sincero... Te pare a te ca io nun capevo si me voleva fa' fessa... Addò maie... Io romantica... Nun m' 'he capito proprio... Io ci ho il senso pratico nelle cose... Cu chisto io mi sistemo... L'amore?... Eh... Chi ci pensa più all'amore... Oddio certo era simpatico... Un bell'uomo... Sì, sì... Siamo stati insieme... Anche a letto... eh... Nun c'è male... Fantasioso... Ah... Ma tu pienze a una cosa?... Te pare a te ca ce pigliavo 'a misura... Eh... quanto basta per soddisfare... E po' pare ca è a misura ca conta... Mh... Ma finiamola con questo mito dei marocchini... Ci sono gli europei che sono così simpatici... Quello mò Franco, non per dire... Ma quant'è bellillo... Dolce... Tenero... Delicato... No!... Nunn'è ricchione... È delicato... Ci sa fare... Sì... In una notte abbiamo già trovato l'intesa perfetta... vabbene?... E po' 'o voglio bene... Franchetiello mio... Franco!... Franco! Uè... si te rico 'na cosa nun me sfottere... Io sa' che faccio... Ogni sera... cucino na bella cena... Priparo 'a tavola... Bella cu 'a tuvaglia... 'e coppe 'e cristallo... 'e cannele... None n'aspetto 'o muorto... Comme si prosastica... 'E cannele sono un fatto bello... Eh, romantico sì, va bene?... Priparo tantu bello... Me vesto pur'io... e 'o 'spetto... None nun stongo ascenno cchiù 'a sera... Eh... Addò c'è gusto non c'è perdenza... No, ma stasera m' 'o ssento proprio ca vene... Sa quando tu tiene proprio 'o presentimento!... M'aspetto 'a nu mumento all'ato a bussata soia... Anzi, no sai che fa... Telefona dalla stazione... E dice fra mezz'ora sto da te... E io sono già pronta che l'aspetto... Anzi non te l'ave a male ma io mò attacco... Non vorrei che truvasse occupato... Quello poi pensa che sto parlando con un altro uomo... Si ingelosisce... Pensa che me lo sono dimenticato e mi lascia... Allora ciao... E non lo so se ci vediamo in questi giorni... Quello poi se viene Franco non so per quanti giorni si ferma... Può darsi che vuole stare solo con me... Ciao, ci vediamo ciao (*Riattacca ed accende la radio*)<sup>45</sup>.

Il sottotesto è ridotto ai minimi termini, il personaggio non prende vita dalla dinamica psicologica che sottende alle proprie parole ma è interamente esposto in ciò che dice. Si racconta, si illustra, diventa narratore di se stesso.

Chi ha assistito alle messe in scena interpretate da Moscato o Rucello, ne ha probabilmente ricavato la sensazione che il personaggio stesse «leggendo» le proprie battute sulla scena più che «interpretarle»<sup>46</sup>. In entrambi era chiara la lontananza dalla scuola dell'intimismo psicologico. In altre parole, il problema di «immedesimarsi» nei propri personaggi non sembrava essere un punto fondamentale del loro lavoro. Ciò che emergeva era invece la necessità di mostrarli, quasi denunciarli.

È chiaro che questa attitudine era già presente in altri modelli drammaturgici, tra cui – va la pena ricordarlo – c'è il teatro dialettale napoletano (da Scarpetta a Viviani): il testo, le parole che vengono pronunciate dal personaggio, contengono già tutto il significato.

Osserviamo il «Sapunariello» una tra le figurine patetiche che Viviani inserisce in *Via Toledo di notte*, e vi ritroviamo la stessa dimensione derelitta unita alla volontà di raccontarsi, esporsi al pubblico<sup>47</sup>.

*(Entra 'O sapunariello: piccolo cenciaiuolo, esangue, scalzo, con un soprabito a sbrendoli che a stento gli ricopre le nudità intirizzite; ha un grosso cesto infilato al braccio destro e, con la sinistra regge una lanterna).*

[...]

'O SAPUNARIELLO. 'Mmiez'a ciento e sidice pezziente, a butta' 'o tuocco, e asci' io il presidente!

LEOPOLDO (*sarcastico*). Il presidente dei ministri!

PASCALINO. Sa' che 'mmiria tiene 'ncuollo?!

'O SAPUNARIELLO. M'aggi'a mettere nu cuorno contr' 'e maluocchie! (*Sospira*) Nun c'è che fa'! Quanno chella zellosa d' 'a fortuna ha ditto ca no, è fernuta!

Musica

Jh che tramuntatella sereticchia

ca se n'è scesa dint' 'a nu mumento!

Si mo tenesse 'o ppoco d' 'a pelliccia

stesse a cavallo, accidarria stu viento!

Ma stracquo e strutto, annudo e muorto 'e famma,

stu viento comm' 'accido, pe' sape'?

Sarrà tutt' 'o cuntrario, cor' 'e mamma:

chisà qua' juorno 'o viento accide a mme!

[...]

E schiara n'atu juorno, 'a faccia mia!

E comme fosse che aggio fatto? Ll'uovo!

(*Si alza, guarda nella cesta, con un senso di sfiducia*)

Na notte, p' 'o Mercato e 'a Vicaria,

ched'è na pezza vecchia? Nun 'a trovo!

Sciorta, scio'! Caccia nu poco 'a capa quanno te sputo 'n faccia! (*Guarda la lanterna: s'è spenta*)

Tenevo 'na lanterna e s'è stutata:

mo chiudo 'o magazzino e bonsuaré!

E me ne vaco a casa addu 'a cecata,  
ca n'occhio tene e ha miso n'cuollo a mme!<sup>48</sup>

Viviani visse e lavorò in una realtà completamente differente da quella dei nostri autori contemporanei, ma queste sue figurine paiono rivelare un'assonanza con i personaggi dei nuovi testi napoletani. Viviani imparò a creare i suoi personaggi sulle scene dei Cafè e dei Varietà, come elementi a se stanti, fotografie di una Napoli popolare a lui ben nota. Queste figure nacquero nei ben precisi limiti di tempo imposti a una breve esibizione: erano «numeri» di varietà. Dovevano presentarsi con segni caratteristici ed essenziali per essere ricordate come un «tipo» di umanità. Anche quando l'autore le trasferì a teatro, la scrittura conservò quella capacità di caratterizzare con tratti significativi e veloci. Ma soprattutto, anche quando i personaggi cominciarono ad interagire tra di loro, mantennero la necessità di dire tutto, di raccontarsi direttamente al pubblico. Anche in questo caso tutto ciò che è detto è fatto, e viceversa. Ci sembra che l'urgenza principale nei testi di Viviani fosse quella di creare soprattutto il quadro, la rappresentazione visiva e sonora. «Il mio teatro è fatto di suoni, di voci, di canti... non di intrecci e di problemi centrali» ebbe a dire lo stesso autore<sup>49</sup>. Così i personaggi in scena possono improvvisamente intonare una canzone che racconta la propria storia, possono danzare, oltre che naturalmente interagire con lo spazio e gli altri personaggi. Non è questa la sede per aprire il discorso su Viviani ma lo segnaliamo come uno di quelli che nella tradizione del teatro napoletano ha percorso una strada radicata alla scrittura scenica più che al testo. I problemi che questi testi pongono agli attori non potranno essere risolti secondo i modelli dell'intimismo psicologico e dell'immedesimazione. Sono testi che hanno richiesto una pratica attorica differente, più improntata secondo lo stile del racconto. La sola presenza del tessuto musicale, di per sé stessa, definiva una distanza tra attore e personaggio che ben poco si addice alla matrice verista.

La figura magra e nervosa di Viviani, la sua maschera prodigiosamente mobile, cui si obbediva un organo vocale capace delle più impensate variazioni tonali [...] pareva si scomponessero, si frazionassero nella teoria dei più impensati atteggiamenti, nella incarnazione simultanea dei più vari personaggi, presentati di scorcio, in sintesi fugaci. Viviani avendoli conosciuti li disprezzava perché non avevano più niente da dirgli, e ne scopriva altri, senza riuscire ad affezionarsi mai a nessuno. Questo dinamismo trovava la sua componente spettacolare nella rivoluzione culturale instaurata dal Teatro di Varietà. Tuttavia la originalissima scoperta storica vivianesca si attuava in un *movimento* realistico, opposto ad un immobilismo veristico<sup>50</sup>.

Viviani fa del mestiere antico imparato sulle tavole dei logori teatrini napoletani – fin dal suo debutto al Teatrino della Porta di San Gennaro a soli quattro anni e mezzo – uno strumento per descrivere criticamente il mondo presente, quello della Napoli dei vecchi quartieri popolari ma anche degli

ambienti intellettuali, dell'avanguardia futurista. Più volte si è accennato a una sorta di «straniamento» del suo teatro, citando le esperienze brechtiane.

L'essere al centro delle esperienze avanguardistiche, oltre a porlo decisamente sul piano nazionale come uno dei massimi rappresentanti del Varietà italiano, consentiva a Viviani una capacità di critica totale<sup>51</sup>.

I problemi del personaggio nella drammaturgia del Novecento sono complessi e ancora non analizzati nella loro complessità. È possibile quindi cogliere sorprendenti analogie tra le figurine di Viviani, i protagonisti della nuova drammaturgia e le ipotesi tracciate da Lorenzo Mango per l'interprete del teatro di avanguardia. Per un singolare contrasto sembra che la scena senza testo della sperimentazione teatrale degli anni Settanta e i nuovi approcci alla scrittura dialettale condividano un simile piano di ipotesi per i propri personaggi. In un caso la «perdita» era soprattutto negazione del racconto e del testo; nell'altro era negazione della prospettiva storica.

Rispetto al rapporto che lega attore e personaggio la questione va posta, invece, in maniera più problematica. Occorre riferirsi all'idea di *perdita* che appartiene alla teatralità contemporanea. Anzitutto esiste una perdita letterale: il personaggio come identità svanisce con lo sparire del testo. Non esiste, cioè, più come individuo nominabile, non possiede uno spessore e quindi neanche una finalità autonoma rispetto alla scena. Diventa, invece, una funzione mobile, un elemento strutturale, percettivo o grammaticale. La definizione letterale della funzione del personaggio tende a negare ogni dimensione di alterità alla realtà scenica. L'attore non cela nulla dietro il gesto, e soprattutto, la sua apparenza si documenta da sé senza ricorso alla evocazione di una differenza<sup>52</sup>.

Questa corrispondenza, a prima vista improbabile e sorprendente, appare più circostanziata e meno occasionale se consideriamo che tra il finire degli anni Settanta e lo svolgersi degli anni Ottanta il panorama teatrale napoletano non viveva di una netta divisione tra questi giovani autori e gli esperimenti della cosiddetta nuova spettacolarità. La scena del Teatro Nuovo ospitava nello stesso cartellone sia Ruccello che Martone. E la nuova drammaturgia ha dimostrato di percorrere la strada della contaminazione anche rispetto alle esperienze a lei più vicine. Traduce quindi, nella scrittura contemporanea, un modello drammaturgico di personaggio che, non solo era già presente nella tradizione dialettale, ma era anche correlato alle proposte della più moderna avanguardia.

L'attore che agisce sulla scena d'avanguardia deve innanzitutto privarsi di spessore psicologico. Non deve ambire alla edificazione di un valore interno al suo ruolo ma deve, anzi, sfruttarlo solo nel senso fisico di un'azione. L'attore non utilizza una tecnica che gli consenta di scendere entro se stesso per esternarsi sulla scena ma indaga una tecnica esclusivamente formale che nega ogni valore recondito al suo agire, e lo priva di significato. È l'origine del rifiuto della psicologia come luogo per eccellenza del significato e della identità<sup>53</sup>.

Rispetto all'impersonazione che ipotizza un confronto, parliamo ora di *disegno* che è termine che ricorda il vedere e il creare la visione. Il personaggio si forma come creatura (gemmazione) di un disegno attivo di attitudine, sensibilità ed esecuzione<sup>52</sup>.

Proprio quando la presenza di Eduardo sulle scena diventava meno ingombrante, questo gruppo di autori rilancia la scrittura dialettale aggiornandola alla diffusa estetica del postmoderno, coniugando in questo stile tradizione e avanguardia. Costringono i personaggi apparentemente reali in storie impossibili, allucinate per cui non consentono al lettore alcuna partecipazione. I loro protagonisti sono una rielaborazione eretica dei «tipi» di matrice scarpettiana o addirittura pettitiana. Una riedizione tragica dei tratti umoristici del caratterista.

Il presente di Moscato, Ruccello, Santanelli è fatto di metropoli esplose e vicoli degradati, dove si legge Genet o Pinter. È un universo dilaniato e frammentato in cui, come si è visto, l'armonia, l'unità, la regola si sono definitivamente perse: mamme uccidono i figli, donne vogliono procreare senza il parto, uomini pretendono di essere donne. E la geniale intuizione diventa quella di ricorrere a un «mestiere nobile» per raccontare questa dilacerazione.

Esemplare in tal senso l'itinerario di Enzo Moscato che, negli anni, ha lentamente abbandonato la forma drammatica classica del dialogo per diventare un «cantante». Se Viviani parte dal Varietà e giunge alla prosa, Moscato torna alla forma del «recital», assemblaggio di numeri e vecchie canzoni napoletane. I suoi testi si scioglieranno in una sorprendente partitura per attore-poeta. Proprio con *Partitura* (1988) dimostra che il dialetto napoletano si addice all'assoluto buio, all'angoscia esistenziale, a un pessimismo cattivo che non si redime: non si aspetta più che passi «la nottata».

A nuttata è passata.  
E stanno ancora durmenne, chilli ll'a ncoppa?  
Vulesse sapè comme fanno cu stu calore, stu calore  
Si jamm' annanz' accussì, scoppierà n'epidemia,  
nu brutte culera, che saccio?  
O a peste de' surice, a malaria spagnola, a freva gialla...  
e allora forse hanno ragione lloro, chille llà ncoppa:  
è meglio ca se dorme, quando se dorme, nun se sente niente, niente...<sup>55</sup>

Questi autori hanno tradotto le forme e i modi della drammaturgia dialettale pre-eduardiana (quella delle «macchiette» e dei «tipi comici»), quella tradizione del teatro dialettale napoletano (inscindibilmente: e di attore e di testi) per cui frammenti di realtà venivano isolati e transcodificati per la vita scenica, in un mezzo per parlare dei drammi di un presente a-storico e assolutamente individuale. La loro non è una drammaturgia politica o sociale, eppure hanno voluto adoperare modi dettati dalla propria memoria, da quella che ancora una volta si mostra come una delle poche

«civiltà teatrali» in Italia. Ma è un'eredità la cui ricchezza è sentita come dolore acutissimo, a volte rabbioso, in un continuo movimento di abbandono e ricongiungimento: per cui la tradizione può essere un modo rassicurante per tradurre l'ineluttabilità di un incessante tradimento.

Brutta, sporca, lurida, chiavica città!  
Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola città!  
Brutta sporca lurida, chiavica, zoccola,  
immondissima città!  
Casino delle sirene, scuoglio de' malevestute,  
azzurro arenile infame!  
Nisciun' esametro, nisciunu spondèo,  
nisciunu verso alessandrino,  
nessuna gloria di parola di Bisanzio,  
nessuna innocenza, nessuna purezza estratte  
dai fuochi, dai roghi poetici  
potranno mai competere coi fiumi, coi miasmi,  
con i mali odori delle tue viscere ammalate,  
col tuo fegato di splendida puttana  
infetto da dissenteria,  
con i tuoi palazzi a spuntatore, rifugio de' mariuole,  
a ghiuorno e notte  
con i tuoi portoni nobili e umidi  
del piscio dei gatti e dei Cristiani  
del tuo arco trionfale a sant'Eligio, sotto il quale  
si accucciano a cane  
vecchie straccione, pe' durmì, e femmene senza marito,  
a parturì,  
piglianne loro stesse 'e criature cu e mmane,  
tagliannese o curdone cu e diente, senza vammana,  
manco fosse nu cierro e capille o n'ogna piccerella,  
incarnata, ca fa male, ca fa male, ca martella...<sup>56</sup>

<sup>1</sup> Eduardo inaugura il suo Teatro San Ferdinando il 21 gennaio 1954 con *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito (Cfr. *Cronologia della vita e del teatro* in appendice alla edizione tascabile de *La cantata dei giorni dispari*, curata da Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 1995).

<sup>2</sup> Wanda Monaco, *La contaminazione teatrale*, Bologna, Patron, 1981, p. 21.

<sup>3</sup> Attilio Wanderlingh, *Maurizio Valenzi un romanzo civile*, Napoli, Edizioni Sintesi, 1988, p. 125.

<sup>4</sup> Wanda Monaco, *op. cit.*, p. 23.

<sup>5</sup> Mi riferisco al già citato libro di Wanda Monaco ma anche a un intervento di Claudio Meldolesi che la Monaco più volte riprende: *Sulla differenza recitativa: gesti parole e cose dialettali nel teatro «maggiore» del dopoguerra*, relazione tenuta alla Biennale nel corso del convegno «Lingua e dialetto nel teatro italiano d'oggi», ottobre 1979.

<sup>6</sup> Giuseppe Patroni Griffi nasce a Napoli nel 1921 e vi trascorre tutta la sua giovinezza fino al 1944 quando si trasferisce a Roma. Autore radiofonico e teatrale, regista, lavora negli anni Cinquanta e Sessanta con la compagnia di Giorgio De Lullo. *In memoria di una signora amica* è messa in scena nel 1963 dalla compagnia di Lilla Brignone e Pupella Maggio per la regia di Francesco Rosi. Tutto il teatro di Patroni Griffi è stato recentemente edito a cura di Paolo Bosisio: *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1999.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda l'attività di Gennaro Pistilli gli studi non forniscono un materiale ampio e

circostanziato. Un breve profilo lo si trova in Wanda Monaco, *op.cit.*, pp. 31-33; a ciò si aggiunge l'introduzione di Roberto De Monticelli ad alcuni testi dell'autore, *L'ampio bacino di venere*, Milano, Giordano, 1966. Per gli alti testi di Pistilli cfr. *L'arbitro*, Torino, Einaudi, 1961; *Missione compiuta*, Roma, RAI, 1973; *Capo finisterre, L'arrivo dei cavalli, Il momento due*, Roma, Serarcangeli, 1989.

<sup>8</sup> Il Teatro Esse nasce nel 1964 dall'attività di alcuni docenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Alle attività del gruppo collaboreranno anche Roberto De Simone, Giuseppe Barra, Leopoldo Mastelloni (Cfr. Wanda Monaco, *op. cit.*, pp. 153-178).

<sup>9</sup> Ma va anche detto che una forte vitalità esiste sul piano della produzione musicale dagli anni '60 agli '80; dagli Showmen di Mario Musella fino a Napoli Centrale di James Senese e poi alla fama nazionale di Pino Daniele.

<sup>10</sup> Si vedano a proposito gli interventi di Goffredo Fofi, *La sceneggiata uccisa dalla storia dai neofiti*, e di Marisa Bello e Stefano De Matteis, *La sceneggiata*, entrambi in «Scena», a. II, n. 1, febbraio 1977; oppure Enzo Grano, *La Sceneggiata*, Napoli, Attività bibliografica editoriale, 1976.

<sup>11</sup> I giovani gruppi teatrali sul finire degli anni Settanta e negli anni Ottanta sono stati oggetto di molta attenzione e ormai le informazioni principali si possono trovare anche su alcuni manuali di storia del teatro. È comunque utile ricordare alcuni degli interventi storico-critici come Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, Roma, Edizioni Kappa, 1983; Lorenzo Mango, *La scena della perdita*, Roma, Edizioni Kappa, 1987; Valentina Valentini, *Teatro in immagine*, Roma, Bulzoni, 1987; Mario Costa, *L'estetica dei media*, Lecce, Capone, 1990; Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro Italiano 1975-1988*, Milano, La Casa Usher, 1988; Annamaria Sapienza, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana*, Napoli, IUO, 1992.

<sup>12</sup> È in commercio il video di una delle ultime riedizioni dello spettacolo, pubblicato insieme al testo (Torino, Einaudi, 1999)

<sup>13</sup> *Incontro di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, Napoli, LAN, 1988 (gli incontri sono del 1986).

<sup>14</sup> Roberto Alonge, *Teatro e Società nel Novecento*, Milano, Principato, 1974, p. 7.

<sup>15</sup> Anche gli altri due autori sono attivi in quegli anni. Enzo Moscato scrive *Carciuffolà* nel 1978, ed Annibale Ruccello scrive *Le cinque rose di Jennifer* nel 1980.

<sup>16</sup> Antonio Scavone, *Una notte d'Italia e Achinson*, Roma, Editori e Associati, s.d.

<sup>17</sup> Francesco Silvestri, *Teatro: una rosa, due anime tre angeli, quattro streghe*, Roma, Gremese, 2000.

<sup>18</sup> Ferdinando Taviani, *Eduardo e dopo*, in *Dossier Eduardo De Filippo e la sua eredità*, in «Lettere dall'Italia», Istituto dell'Enciclopedia Italiana, anno V, n. 19, luglio-settembre 1990, p. 24.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>20</sup> Queste frasi fanno parte del discorso di ringraziamento per il conferimento del Premio Taormina Arte «Una vita per il teatro», Teatro Antico di Taormina, 15 settembre 1984.

<sup>21</sup> Ricordiamo che *Natale in casa Cupiello* nasce come atto unico (l'attuale secondo atto) nel 1931, al quale viene aggiunto l'attuale primo nel 1932 per poi essere completata dal terzo atto nel 1934. Una prima versione definitiva è pubblicata da «Il Dramma» nel 1943 e poi nella forma più conosciuta da Einaudi nel 1959 (per le varie edizioni della *Cantata dei giorni dispari* cfr. l'appendice curata da Anna Barsotti nell'edizione tascabile, cit.). Il manoscritto originale eduardiano è pubblicato nell'edizione Meridiani di Mondadori a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, 2000.

<sup>22</sup> Wanda Monaco, *op. cit.*, p. 48.

<sup>23</sup> Non è questa la sede per indicare una bibliografia dell'estetica post-moderna. Ci limitiamo a segnalare Remo Ceserani, *Raccontare il post-moderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997.

<sup>24</sup> Federico Stella (Napoli, 1835 – 1926) fu attore e capocomico. Benché sia reputato un'importante figura del teatro napoletano, le notizie biografiche in nostro possesso sono scarse. Figlio di Francesco Stella (Pulcinella al Teatro Sebeto), sappiamo che fu uno degli attori più significativi di quello che Vittorio Viviani definisce il «Basso Romanticismo napoletano». Dal 1886 fu capocomico della Compagnia Stabile «Città di Napoli» insediatasi al San Ferdinando non appena questo fu rinnovato; rimase in quel teatro come attore capocomico, e poi solo come direttore fino al 1924. Le fonti lo ricordano spesso nella interpretazione della vecchiaia in *La jena del cimitero* di Eduardo Minichini.

<sup>25</sup> Manlio Santanelli, *Bellavita Carolina*, in *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988, p. 75.

<sup>26</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, in *Teatro*, Napoli, Guida, 1993, p. 89.

<sup>27</sup> Enzo Moscato, *Festa al celeste e nubile santuario*, in *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 21.

<sup>28</sup> Manlio Santanelli, *Bellavita Carolina*, cit., p. 36.



- <sup>29</sup> *Ibidem*.
- <sup>30</sup> *Ivi*, pp. 78-79.
- <sup>31</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, Torino, Einaudi, 1991, p. 196.
- <sup>32</sup> Enzo Moscato, *Pièce noire*, in *L'angelico bestiario*, cit., p. 78.
- <sup>33</sup> Fabrizia Ramondino, *Teatro e poesia in Enzo Moscato*, in *L'angelico bestiario*, cit., p. 12.
- <sup>34</sup> Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, in *Teatro*, cit., p. 23.
- <sup>35</sup> Tratto dall'intervento nell'Assemblea permanente presso il Teatro San Leonardo di Bologna il 12 aprile 1996. L'intervento è reperibile al sito web <http://www.comune.bologna.it/iperbole/tsanleon/pages/teatro/old/stag98/schede/febbraio/alchimia.htm>.
- <sup>36</sup> Eduardo De Filippo, nota alla traduzione della *Tempesta*, Torino, Einaudi, 1984, p. 187.
- <sup>37</sup> I versi che Desiderio cita nella prima scena del secondo tempo di *Pièce noire* sono liberamente tratti da: Sylvia Plath (*I am vertical, L'ingessatura, Paralytic, Poppies in July*); Jean Cocteau (*Vous avez décidé, on sort et on entre*); Federico Garcia Lorca (*La Canción del Mariquita*); Charles Baudelaire (*Sisina*). Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, cit., pp.114-117.
- <sup>38</sup> Enzo Moscato, *Pièce noire*, in *cit.*, p. 126.
- <sup>39</sup> *Ivi*, p. 128.
- <sup>40</sup> *Ivi*, p. 127.
- <sup>41</sup> *Ibidem*.
- <sup>42</sup> Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, cit., p. 207. Tra parentesi quadre ho segnalato, con i miei interventi, i momenti in cui il cambiamento di registro linguistico è chiaramente motivato dai sentimenti di Domenico Soriano.
- <sup>43</sup> Adopero volutamente il genere femminile parlando dei personaggi in quanto mi sembra più corretto rispetto al loro background culturale. A partire dalla figura del «femminiello» il parlato ha sempre preferito il genere femminile nel nominare ogni sorta di trans-sessualità. Così come Mario Mieli nel suo *Elementi di critica omosessuale* (Torino, Einaudi, 1977), non dice «i frocie» ma «le frocie», la cultura gay tende ad amplificare la qualità *transgender* e applicare il genere femminile anche al termine travestito che diventa così «la travestita».
- <sup>44</sup> Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, in *L'angelico bestiario*, cit., pp. 157-158.
- <sup>45</sup> Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, in *Teatro*, cit., p. 41.
- <sup>46</sup> Ho potuto negli anni assistere ad alcuni spettacoli messi in scena dai due autori e in particolare ricorso *Scannasurece, Trianon, Festa al celeste e nubile santuario, Rasoi* (di Enzo Moscato), e *Notturmo di donna con ospiti, Le cinque rose di Jennifer, Ferdinando* (di Annibale Ruccello).
- <sup>47</sup> Il «Sapunariello» è una di quelle brevi figurine napoletane che Viviani aveva trasportato dal Varietà al teatro di prosa; diminutivo di sapunaro (che baratta sapone per moneta o lo baratta a cenci) è il più povero dei robivecchi, quasi un mendicante vagabondo. *Via Toledo di notte* è del 1918. Raffaele Viviani, *I capolavori*, Napoli, Guida, 1992, pp. 69-73.
- <sup>48</sup> Raffaele Viviani, *I capolavori*, cit., pp. 69-73.
- <sup>49</sup> Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida, 1977, p. 155.
- <sup>50</sup> Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992, p. 729.
- <sup>51</sup> *Ivi*, p. 732.
- <sup>52</sup> Lorenzo Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, p. 34.
- <sup>53</sup> *Ivi*, p. 35.
- <sup>54</sup> *Ivi*, p. 43.
- <sup>55</sup> Enzo Moscato, *Partitura*, in *L'angelico bestiario*, cit., p. 270.
- <sup>56</sup> *Ivi*, p. 268.