



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI
Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali
Indirizzo: Filologia, Letteratura e Linguistica
Ciclo XXIII
DIRETTORE: PROF. ALDO MARIA MORACE

**Un'analisi dello stereotipo in Eduardo De Filippo,
Annibale Ruccello e Giovanni Testori**

Tutors:
Prof. ALDO MARIA MORACE
Prof. Giuseppe Serpillo

Dottoranda:
Maria Gabriella Signorello

Desidero ringraziare i miei tutors e tutte le persone che mi hanno voluto bene e con il loro affetto mi hanno sostenuto nel mio lavoro di ricerca.

[...] Che memorie, che immagini abbiamo ereditate
che età non mai vissute, che esistenze
fuori della letizia e del dolore
lottano alla marea presso gli approdi[...]

Mario Luzi

INDICE

Introduzione	i
Capitolo I Dalla parte dell'autore	1
Capitolo II Questi fantasmi!	13
Capitolo III Il sindaco del rione Sanità	33
Capitolo IV Filumena Marturano	50
Capitolo V Ferdinando	66
Capitolo VI Ambleto	87
Capitolo VII Macbetto	110
Capitolo VIII Edipus	126
Bibliografia	140

INTRODUZIONE

La finalità generale di questo studio è quella di esaminare il processo di significazione a partire dalla relazione inscindibile fra lettore/spettatore e autore. Si modula in obiettivi specifici sviluppati attraverso l'analisi di commedie tratte dalla *Cantata dei giorni dispari: Questi fantasmi*, *Filumena Marturano* e *Il sindaco del Rione Sanità* di Eduardo De Filippo; *Ferdinando* di Annibale Ruccello e da *Ambleto*, *Macbetto* ed *Edipus*, contenute nella *Trilogia degli scarozzanti* di Giovanni Testori. Il focus della ricerca si incentra sulla funzione dello stereotipo nelle opere suddette. Le commedie verranno lette come testi dal particolare valore letterario, in grado di realizzare, in modo assoluto, un processo vicino al senso più profondo dell'*opera aperta* pensata da Umberto Eco. I lavori teatrali scelti si fondano, per quanto riguarda l'opera di De Filippo, su stereotipi e ossessioni di una Napoli folclorica che potrebbe indurre l'autore alla facile soluzione della farsa. Tra le varie strategie drammaturgiche l'uso dello stereotipo consente ad Eduardo di non accettare il giuoco facile e di entrare nelle dinamiche mentali, nei meccanismi automatici della maldicenza per animare le vite appiattite dei suoi personaggi e illuminarle di una luce potente e rigenerante. Lo stereotipo sarà un elemento ricercato in due autori dissacranti e anarchici del teatro italiano che sia pure in modo indiretto molto devono all'autorità di De Filippo. Annibale Ruccello e Giovanni Testori, innovatori del linguaggio teatrale, sentono in comune col drammaturgo partenopeo, la necessità di una lingua con forti connotazioni dialettali, ed evitando operazioni conservative, istituzionalizzano una lingua creata al servizio del teatro in rapporto dialettico con la tradizione, piuttosto che una lingua salvata. Questo scarto generazionale e la revisione linguistica e tematica s'innestano sulla rivoluzione silenziosa di De Filippo. La palingenesi dei protagonisti del teatro eduardiano attinge a piene mani da una solida tradizione teatrale e opera un costante lavoro di reinvenzione tematica e strutturale. Questa compresenza di elementi viene amalgamata e resa viva dalla lingua dialettale radicata nella tradizione dell'Italia contadina, in corsa verso un futuro di benessere e smarrimento. Eduardo stesso ci descrive questa folla di

anime protagonista della sua ribalta e che successivamente troveremo con varie declinazioni nelle opere di Ruccello e Testori:

... folla di diseredati, di ignoranti, di vittime e di aguzzini e di ladri, prostitute, e imbroglioni, di creature eroiche ed esseri brutali di angeli creduti diavoli e diavoli creduti angeli¹.

La scena dello scrittore si popola di figure in cerca di un autore che si muovono tra la farsa e la tragedia in un momento propizio per una legittimazione culturale e artistica. La drammaturgia di Eduardo intercetta il desiderio di cambiamento comune ad un folto gruppo di autori, quali Terron, Fabbri, Bompiani, Callegari ed altri ancora. Sul rinnovamento che investì il teatro italiano del secondo dopoguerra e che ebbe come esiti successivi le innovazioni di Testori e Ruccello si è espresso in modo efficace Andrea Bisicchia:

Sono autori giovani che sentono le nuove esigenze sociali e morali di un' Italia che cambia e che si predispongono a rappresentarla con una certa obiettività, ma anche con una struggente partecipazione critica, attraverso una severa introspezione, una ricerca della colpa ed un impegno rivolto ad un futuro diverso. Lo stile ed il linguaggio sono serrati, attenti a cogliere i rivolgimenti della coscienza, l'inquietudine dell'individuo in rapporto alla sua realtà contingente, la crisi intellettuale, morale e spirituale, il significato di quei sentimenti che la guerra ha sconvolto fino ai limiti della distruzione².

I personaggi che nascono dalla penna di questi autori sono descritti in modo mirabile da Alberto Savinio, estimatore di Eduardo e convinto assertore del potere innovativo del suo teatro. Nelle parole del critico troviamo il senso della rivoluzione che animò Ruccello e Testori.

Un teatro nel quale l'universo si riflette tutto; un teatro nel quale assieme con i personaggi che finora abbiamo visto sfilare sulla scena con mortifera monotonia appariranno e opereranno anche i personaggi che finora sono rimasti nell'ombra o che nessuno si era sognato di considerare tali; un teatro nel quale l'uomo si mostrerà intero e porterà alla luce della ribalta anche le

¹ E. DE FILIPPO, *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, VIII.

² A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Eduardo*, Milano, Mursia, 1982,

parti di sé che finora restavano celate o per pudore, o per paura, o per ignoranza o per pigrizia³.

Se la rivoluzione che si stava compiendo era impetuosa e inarrestabile, familiare e rassicurante doveva risultare la forma. Senza il tramite linguistico Eduardo avrebbe perso davanti al suo pubblico la possibilità di diventare l'interprete più attento della realtà contemporanea, privandolo di una veste al tempo stesso popolare e borghese. La lingua è forma e sostanza di un sapere stratificato dai secoli e pronto a sbriciolarsi per mostrare emozioni che chiedono il corpo di una parola. Per questa sua caratteristica Giulio Trevisani scrive di Eduardo:

...se il linguaggio di queste opere è fondamentalmente dialettale, e napoletana è l'ambientazione, lo spirito che le anima è universale ed è questa la caratteristica che ha dato al teatro di Eduardo il segno della poesia e il diritto di cittadinanza nel teatro di ogni paese⁴.

Parafrasando Alvaro si può ben dire che il napoletano di Eduardo impersona «l'uomo d'oggi ovvero l'eroe di tutti i giorni».

La cadenza napoletana di Eduardo non è che una delle tante convenzioni teatrali, uno strumento più adatto degli altri, perché più aderente alla realtà che egli come autore vuole rappresentare⁵.

L'uso della lingua dialettale in Ruccello, pur inserendosi nel solco della stessa tradizione espressiva, vuole sostanzialmente differenziarsi in quanto l'autore rimprovera l'utilizzo da parte di De Filippo di un dialetto imborghesito, implicitamente asservito ad una concezione sociale borghese e perciò incapace di esprimere le dilanti contraddizioni della società a lui contemporanea. La creazione linguistica di Testori appartiene ad uno stadio successivo in cui non è più possibile che un dialetto, nel caso di Ruccello lo stabiese, si faccia carico di una istanza espressionistica forte. Infatti la sua lingua è impastata di dialetto lombardo e di parole appartenenti ad altre tradizioni linguistiche, tra cui in primo luogo il latino. I tre autori sono accomunati da un credo: la lingua è

³ A.SAVINIO, «Corriere della Sera», Milano, (4 luglio 1946).

⁴ G. TREVISANI, *Storia e vita del teatro*, Milano, Ceschina, 1967, 12.

⁵ C. ALVARO, «Sipario» XI, 119, 1956.

forma e sostanza di un sapere stratificato dai secoli e pronto a sbriciolarsi per mostrare emozioni che chiedono il corpo di una parola. L'urgenza di relazionarsi ad un pubblico, comune agli autori oggetto della ricerca, è determinato anche dal loro intimo rapporto col proprio tempo e dalla convinzione dell'utilità sociale del teatro, politico nel senso più etimologico del termine. Gli autori utilizzano la scena per realizzare nella pratica performativa *La grande magia* che secondo Alejandro Jodorowsky sancisce:

l'atto straordinario che abbatte i muri della ragione.. Distrugge la scala dei valori e costringe lo spettatore a giudicare da solo. Agisce come uno specchio in cui ciascuno si vede con i propri limiti. Eppure questi limiti manifestandosi, possono suscitare una presa di coscienza⁶.

L'autore che sceglie di scrivere per il teatro resta sospeso in una *terra di nessuno* dove le regole della letterarietà devono agire sulla lingua modellando una parola di agile e fulminea bellezza. In questa operazione gli scrittori De Filippo, Ruccello e Testori sentono la fascinazione di codici linguistici diversi, dialettali perché legati a contesti culturali fortemente connotati, ma principalmente intesi nell'accezione etimologica (*διὰ λέγειν*=parlare attraverso, discutere). Il rapporto fra questi autori, i critici e il pubblico ha vissuto momenti di fortuna alterni, ma per emanciparsi dal possibile tranello delle facili suggestioni il tramite della lettura resta basilare per capirne il valore. Gli atteggiamenti della critica letteraria esistenti fino ad oggi, si sono sviluppati intorno ai poli autore-testo-lettore; un discorso a parte va fatto per la drammaturgia che nel processo di significazione della pratica performativa impone lo spettatore come referente di non inferiore dignità. Proprio la critica letteraria del ventesimo secolo ha rivolto le sue attenzioni al momento della lettura e al lettore: quest'ultimo è diventato il principe dell'interpretazione in quanto non esiste, secondo l'estetica della ricezione, un discorso possibile sulla letteratura senza un lettore.

L'indagine sulle ragioni del lettore prende l'avvio da alcune posizioni dottrinali che ne rendono centrale il ruolo come interpretante del testo e diminuiscono la distanza tra la volontà autoriale e l'orizzonte d'attesa. Con un determinismo quasi scientifico, Gracq investe il lettore di una grande responsabilità, sostenendo che l'effetto di un'opera su di esso è uguale al

⁶ A. JODOROWSKY, *La danza della realtà*, Milano, Feltrinelli, 2006, 167.

processo di composizione. Gli scrittori, secondo Gracq, scrivono obbedendo a una certa impressione direttrice, analoga se non identica a quella che provano i lettori.

La relazione quasi obbligata di Gracq viene rivisitata in chiave più democratica da Iser. L'interazione fra autore e lettore viene vista come un'esperienza che non consiste nel cercare un'idea preesistente al testo, ma nel vivere un rapporto. Le potenzialità del significato di un testo vivono dentro l'interpretazione. Nella coscienza del lettore l'opera letteraria diventa la creazione di un testo, in cui per Iser la figura del destinatario e la ricezione sono in parte già iscritti.

Il punto di vista di Jauss, anche se più latamente riferito all'opera letteraria nel suo complesso, si adatta in modo calzante allo statuto dell'opera teatrale. L'ellittica scrittura teatrale non conserva in sé un segreto da svelare ma agisce come una partitura in grado di risvegliare ad ogni lettura un suono nuovo. Non è soltanto *l'interprete* a rendere viva la letteratura, ma il dialogo continuo fra testi e lettori e il conseguente trasformarsi in tessuto vivente di relazioni. In questa ottica diventa importante, per ricostruire il metodo dell'autore, il contesto storico-intellettuale a lui contemporaneo, ma Jauss è profondamente convinto che in ogni caso la letteratura sia in grado di trasmettere un insegnamento morale e universale in quanto agisce sul lettore e sul suo comportamento sociale, estetico, rinnovandone la percezione del mondo. Il lettore, a cui la critica letteraria chiede una ricezione dell'opera non ingenua, viene legittimato nella sua operazione dalla deflagrante esplosione dell'io che si compie grazie al pensiero freudiano. Il mondo economico diventato capitalista veste i panni di una borghesia affarista e pragmatica a cui fa comodo un *pensiero dominante*, affrancato dalle logiche del mercato, dotato dell'autorità necessaria per esprimere emozioni e piaceri rimossi o distanti. In questo contesto l'autore diventa importante al punto che i critici si impegnano a definire le relazioni che ne fanno un mediatore tra società e opera letteraria.

La critica freudiana cerca l'origine dell'opera nella vita dello scrittore ma da un punto di vista differente. Freud rivolge la sua attenzione ai silenzi, alle ambiguità di un testo, alle parole intime, alle situazioni narrative, agli inciampi involontari che permettono di cogliere le tracce di un'attività dell'inconscio ed indirizzano in modo determinante verso un'interpretazione piuttosto che verso un'altra: un'attenzione minuziosa ai dettagli insignificanti, che marchiando i testi di uno stesso autore permettono al critico di notare nell'opera le ricorrenze non volute e non pensate delle figure retoriche e delle

metafore. La lettura freudiana ritiene che esista una relazione tra la vita dell'autore e il testo, ma il legame si instaura attraverso delle vie inconse, attraverso dei *fantasmi*. La scrittura scopre l'inconscio e l'incessante deriva del significato.

Quando l'attenzione si sposta sul segno, portandolo a sistema con la linguistica strutturale, si separa la letteratura dal mondo esterno, rendendo la lingua centrale nell'analisi del testo. Si crea forse una vera rottura, ci si allontana definitivamente da quel legame apparentemente inscindibile con l'autore per analizzare l'occorrenza segnica. Il linguaggio, innanzitutto, significa: preesiste ad ogni creazione individuale, e questo è il suo carattere primordiale, la sua vocazione originale che trascende tutte le altre funzioni. Ma, aspetto da non trascurare, il linguaggio ancor prima di servire per comunicare serve per vivere; grazie alle parole si costruiscono idee e versi che impongono un ritmo al pensiero.

Il lettore di De Filippo, Ruccello e Testori ha fatto proprie queste posizioni dottrinali, sia pure in modo inconsapevole, e se i testi di De Filippo si offrono agili alla lettura, propongono un cambiamento di prospettiva, che sia pure con le notevoli differenze e i doverosi distinguo, sono fondamentali per capire l'innovazione tematica e linguistica di Ruccello e Testori.

Il teatro non solo racchiude in sé i tre aspetti autore-testo-lettore (spettatore), ma li arricchisce. La catena comunicativa produce una trasfigurazione segnica che agisce attraverso il tramite del corpo attoriale ma che consegna al lettore un'autorità interpretativa nuova, dove il testo diventa quell'oggetto capace di una virtus significativa che al di là del suo autore lo fa esistere.

Nella ricerca, il criterio di scelta delle opere è legato alla loro diffusa ricezione, determinante nell'immediata identificazione tra autore e testo. La fortuna dei lavori teatrali è stato il tramite per l'invenzione di personaggi diventati stereotipi o per la costruzione di linguaggi drammaturgici, stereotipi essi stessi della personalissima concezione culturale degli autori.

CAPITOLO I

DALLA PARTE DELL'AUTORE

Eduardo De Filippo, eminente uomo di teatro, riassume nella sua personalità tre figure rimaste, nella pratica odierna del palcoscenico, isolate e divise, ma che, dal Ruzante a Molière, ai nostri comici dell'arte, costituirono gli elementi essenziali della drammaturgia: l'autore, l'attore e il regista.

Con queste parole si apre la relazione di Giovanni Macchia per il conferimento a Eduardo del premio Feltrinelli per il teatro 1972, assegnato dall'Accademia Nazionale dei Lincei. Il riconoscimento si unisce alle due lauree *honoris causa* dell'Università di Birmingham (1972) e dell'Università di Roma "La Sapienza" (1980). L'intellettuale celebrato da Macchia, principalmente come autore, affrontò tutti i generi dello spettacolo con uguale maestria (varietà, rivista, teatro di prosa e lirico, cinema, televisione) ma, proprio come uno dei suoi *fantasmi* vaga senza fissa dimora nelle "storie" della Letteratura e nelle "antologie" di teatro. Paola Quarenghi nel lamentare l'ingiusta sorte del drammaturgo definisce bene il senso della rivoluzione eduardiana, tutta costruita dentro la tradizione, senza la ricerca dell'effetto che sconvolge ma coinvolgendo il suo pubblico in un dialogo da padre a figlio:

Il suo impegno Eduardo lo ha sostenuto con un progetto graduale, coerente e organico, teso non tanto alla valorizzazione delle singole componenti dell'attività teatrale, ma alla realizzazione di un'idea di teatro che va oltre l'ambito strettamente artistico per comprendere in un'unica prospettiva valori etici ed estetici.⁷

Come emerge chiaramente da queste parole, ci troviamo di fronte ad un personaggio totale e assoluto, diventato mito a dispetto della sua indole

⁷ P. QUARENGHI, *Vicoli stretti e libertà dell'arte*, in E. De Filippo *Teatro*, I, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, I Meridiani, 2007³, XII.

anticonformista. Nel solco di un anticonformismo apparentemente elitario si collocano gli altri due autori della ricerca.

La parola di Eduardo, Ruccello e Testori è in primo luogo una parola cucita addosso al corpo dell'attore, come si può riscontrare dalle testimonianze di autorevoli interpreti della scena italiana. Annibale Ruccello scrisse per Isa Danieli, un'attrice nata artisticamente nella scuola di Eduardo e musa ispiratrice della nuova drammaturgia napoletana, l'opera *Ferdinando* in soli venti giorni. La Danieli portò sulle scene italiane con notevole successo il testo dell'autore, così come si evince da una sua testimonianza del 1998:

...così a dieci anni dalla morte di Annibale ho voluto, conservando fedelmente la sua regia, riprenderlo, ed ora siamo già alla terza edizione e non mi sono sorpresa, quando a Lecco e persino a Rovereto lo spettacolo è stato capito e accettato con enorme successo.⁸

Il plurilinguismo della scrittura drammatica di Giovanni Testori si nutre delle suggestioni attoriali di un grande mattatore delle scene italiane quale fu Franco Parenti. La recitazione dell'attore rappresentò per Testori l'ispirazione per una nuova stagione creativa come l'autore stesso testimonia:

Una sera lo vidi in teatro mentre recitava la *Moscheta* del Ruzzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, a me capita sempre, quando un attore mi conquista una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre-esattamente quelle che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza dell'attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante.

Mi dicevo: 'Le sue parole *non sono quelle lì*, sono altre.' E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che poi sarebbe diventata quella di Amleto [...]⁹

Dalle testimonianze riportate emerge come la scena si ponga come ambito laboratoriale in cui la parola viene "messa alla prova": interrogata nel profondo e arricchita di nuove potenzialità di significato. Il travestimento linguistico di cui si servono gli autori di questa ricerca diventa uno specifico atto di *parole* che ostacola il fruitore del testo, marginalizzandone la diffusione

⁸ ISA DANIELI, *Introduzione* a A. RUCCELLO, *Ferdinando*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998, 7.

⁹ F. PANZERI, *Trilogia degli scarozzanti, L'Amleto*, in G. Testori, *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 2008², II, 1531-1532.

anche per il suo discostarsi dai canoni letterari tradizionali. Infatti nella nota definizione di Umberto Eco, il testo è “una macchina pigra”, ed il testo teatrale è una macchina “più pigra delle altre”. Anne Ubersfeld parla di “testo bucato”,¹⁰ e come sostiene Jean-Pierre Ryngaert «in ogni caso più bucato di tutti gli altri, dato che presuppone che nella rappresentazione i suoi segni verbali entrino in relazione con un insieme di segni non verbali». Senza l’ausilio della rappresentazione, il testo rimane affidato al lettore, che come ci ricorda ancora Umberto Eco, deve sempre attualizzarlo, senza che questo significhi lavorare sulla messa in scena, compito concreto e determinato nel tempo.

La questione merita di essere approfondita sul piano teorico, valutando le ragioni del lettore. Da questa prospettiva è possibile capire come ad esempio il codice linguistico di Eduardo, proprio per la sua oscillazione tra ambiti dialettali diversi e per il particolare statuto del testo drammatico che traveste gli elementi della letterarietà, non abbia reso giustizia all’autore. La teoria della lettura, attualmente al centro di un dibattito sui criteri della letterarietà, fornisce nuovi spunti per collocare e valutare il testo teatrale.

A questo scopo si può partire da una domanda apparentemente semplice: quali testi o ambiti possono essere definiti “letterari”? Secondo la teoria della letterarietà - la *litératurnost* nella terminologia adottata da Jakobson nel 1921, la lettura come atto di Sartre¹¹ - è sempre necessario indagare sull’asimmetria che s’instaura tra il lettore- decodificatore di un testo che potremmo definire ordinario o standard e il lettore di un testo letterario.

L’operazione che il lettore compie può essere valutata da due punti di vista: da quello del lettore (Ricezione-soggetto) e da quello del testo (Finzione-oggetto). Nel primo caso, ci si concentra sull’esperienza percettiva che il lettore fa della finzione letteraria, del testo o, per meglio dire, sulla sua esperienza

¹⁰ Cfr. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978, tr. it. di P.Stefanini Sebastiani, *Theatrikòn: leggere il teatro*, Roma, Editrice universitaria La goliardica, 1984.

¹¹ Cfr. su questo punto J. P. SARTRE, *Qu’est ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, tr. it *Che cos’è la letteratura?* Milano, Il Saggiatore, 2004. L’opera si pone come un’indagine del processo della lettura in relazione alla scrittura, focalizzando l’attenzione su tre domande principali: che cosa scrivere? Perché si scrive? Per chi si scrive?

La letteratura si realizza come un atto di cooperazione fra autore e lettore. Particolarmente appropriata risulta la spiegazione che Sartre dà del termine passione, riferendosi all’operazione compiuta dal lettore. «Passione, nel senso cristiano della parola, cioè una libertà che si pone risolutamente in stato di passività allo scopo di ottenere, mediante il sacrificio, un certo effetto trascendente. Il lettore si fa credulo, discende nella credulità, e questa, benché finisca per rinchiudersi su di lui come un sogno, si accompagna minuto per minuto alla coscienza di essere libera» ivi, 39.

La lettura come momento centrale del processo letterario è per Sartre «da festa, lo specchio ustorio che brucia tutto quanto vi si riflette è la generosità, cioè la libera invenzione, il dono», ivi, 114.

fenomenologica nei confronti del linguaggio letterario. All'interno di quest'opera di decodificazione vanno considerate le dovute differenze rispetto al cosiddetto linguaggio normale, ordinario, standard, ma anche le competenze, le attese, le frustrazioni del lettore e la sua memoria storica in quel *procedimento ostacolato della lettura*. Tenendo conto di tutte queste variabili, il lettore percepisce la superficie del testo e ne attiva il senso, una posizione che per il versante formalistico–strutturalista può essere debole, storicista e relativista, affetta da uno psicologismo che porta alla «fallacia affettiva...la confusione fra la poesia e i suoi risultati (ciò che è e ciò che fa)» così che essa «sfocia nell'impressionismo e nel relativismo».¹²

Ciò che si ottiene è «che il testo poetico in sé, inteso come oggetto di specifico giudizio critico, tende a scomparire»¹³ a favore della variabilità incontrollabile delle letture. Il significato di un testo non può essere prerogativa del lettore agente e del suo processo di lettura, perché altrimenti si perderebbe l'oggettività. L'immutabilità del testo, o meglio, la sua dinamica deve essere preservata, la sua evoluzione individuale deve essere interna e prevedibile come tale: «la forma dell'opera letteraria va riconosciuta come forma dinamica»,¹⁴ scriveva Tynjanov anticipando la poetica dell'opera aperta. Questa forma si realizza nelle interrelazioni delle parole così che la percezione della forma «è sempre percezione dello scorrimento»; anche se, sottolineava lo studioso, nel concetto di questo scorrimento non è «affatto necessario introdurre una dimensione temporale».¹⁵ Succede infatti che il lettore debba compiere diversi viaggi all'interno del testo e di se stesso prima di poter riempire la sua “casella bianca”.

L'opera si configura autonomamente nei suoi elementi: una combinazione autonoma, non dipendente dalla percezione storica e soggettiva di essa.

La seconda posizione menzionata, cosiddetta dalla parte del testo o dalla parte della finzione–testo, fa dipendere la condizione del lettore quasi interamente dal testo: «Il testo contiene sempre in se stesso le sue istruzioni per l'uso» scriveva Todorov.¹⁶ Questa posizione, che potrebbe essere definita testo–centrica o *text-oriented*, s'interroga sul come un testo ci conduce alla

¹² W. Wimsatt, K. M. Beardsley, *The Affective Fallacy* (1948), in K. M. Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the meaning of poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, 21

¹³ *Ibidem*

¹⁴ J. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jarzyka*, Leningrado 1924, tr. it. *Il concetto di costruzione*, a cura di T. Todorov, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, 422.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ T. TODOROV, *La lecture comme construction*, in *Poétique* 1975, trad. it. *La lettura come costruzione in I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, 422.

costruzione di un universo immaginario. Quali aspetti del testo determinano la costruzione che noi produciamo a partire dalla lettura, e in che modo?». ¹⁷ Questa posizione parte così dalla considerazione del lettore come prodotto del testo, destinatario iscritto formalmente come strategia del lavoro autoriale, cosicché si possono distinguere un autore reale, un *implied author*, un *implied reader* (termine coniato da Booth, ripreso poi da Iser) e un lettore reale.

A questo proposito Iser parla di «una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente» ma, prosegue Iser, «senza necessariamente definirlo». ¹⁸ Se la prima posizione richiamata asserisce che si ha letteratura solo per opera della lettura, la seconda afferma che si ha lettura solo per opera della letteratura. Da un lato siamo di fronte a strategie testuali che permettono la lettura, avvicinandosi al centro del testo, dall'altro ci avviciniamo al lato della percepibilità del testo, vale a dire alla sua parte esterna prima di accedere alla voluminosità semantica dei suoi codici, alla sua letterarietà. In questo senso la fabula e l'intreccio nei testi degli autori in esame sono strategie testuali capaci di condurre personaggi discutibili sul piano umano dalla meschinità alla redenzione.

La letteratura, grazie alla vita del lettore e ai suoi meccanismi testuali, non è solo struttura chiusa, fuori della storia, ma anche comunicazione, tramite, intermezzo, messaggio. La teoria della comunicazione di Jakobson ritiene che dei sei «fattori costitutivi di ogni processo linguistico» ¹⁹ (*codificatore, messaggio, decodificatore, codice, contesto, contatto*), nella comunicazione cosiddetta letteraria sono praticamente essenziali *messaggio* e *decodificatore*, mentre il *codice* «interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente ed al destinatario», ²⁰ il contesto – il referente, quell'elemento che può essere afferrato dal destinatario – e il *codificatore* (l'autore) «non esistono che come rappresentazioni». ²¹

Possiamo dire che la referenza del messaggio nella letteratura, così come il tipo di codice linguistico usato -il sistema di segni- e l'autore -inessenziale per il testo e la sua struttura oggettiva- sono compresi in quello che definiamo finzione o messaggio; corrispondente alla funzione poetica del linguaggio con la quale si relaziona il ricevente-lettore. È qui necessario quindi ricordare

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ W. ISER, *Der akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, Munich 1976, tr. ingl rivista *The Act of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, tr. it. *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987, 74.

¹⁹ R. JAKOBSON, *Closing Statement. Linguistics and Poetics* (1958) in Th. A Sebeok, *Style in Language*, Mit Press, Cambridge Mass, tr. it. in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966, 185.

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

come Jakobson intenda la funzione poetica del linguaggio. I sei fattori citati sopra generano una differente funzione del linguaggio, differenti messaggi che si formano «sul diverso ordine gerarchico»²² dei fattori, e non sul loro monopolio. Il testo con la sua gerarchia fluttuante si offre alla volontà organizzatrice del lettore. La funzione cosiddetta referenziale o denotativa, orientata al contesto è considerata la funzione dominante dei messaggi ordinari, rispetto alla quale le altre funzioni sembrano avere una funzione accessoria. La lettura di un testo drammatico proprio per una fedeltà ipotetica al vissuto quotidiano sfrutta la funzione referenziale denotativa e ostacola la comprensione lineare del messaggio, ne ostacola la comprensione più profonda.

In relazione alla funzione che si concentra sul messaggio, la funzione poetica, una precisazione è necessaria. La funzione poetica non è «la sola funzione dell'arte del linguaggio» ma piuttosto ne è «soltanto la funzione dominante».²³ Questa funzione, prosegue Jakobson, «mette in risalto l'evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti»²⁴ e «fa di un messaggio verbale un'opera d'arte».²⁵

La funzione poetica, sempre nella definizione di Jakobson, la letterarietà, non implica un utilizzo di particolari o speciali elementi linguistici, ma opera al livello dell'organizzazione di elementi comuni.

Questo significa che non è la metafora che fa la poesia, ma una determinata, ad esempio, densità o complessità di questi elementi che rende visibile l'effetto che si può chiamare letteratura. Mettere in crisi il concetto di letteratura serve per verificare quanto il sistema letterario possa accogliere elementi nuovi, che godono di considerazione tra il pubblico ma sono ancora sentiti estranei al canone. Eduardo De Filippo si difendeva dalle critiche mosse ai suoi scritti manifestando un'aperta ostilità nei confronti del linguaggio cosiddetto letterario in quanto nemico del teatro stesso. La scelta dialettale è conseguente a questa convinzione dell'autore, anche se nella redazione affidata alle stampe le commedie oggetto della ricerca sono *addomesticate* dall'uso dell'italiano, non bisogna dimenticare che i testi nascevano in napoletano per poi stemperarsi nell'idioma nazionale, accogliendo termini di altre tradizioni dialettali. L'esigenza di creare una lingua popolare e letteraria al tempo stesso sarà avvertita con declinazioni diverse da Giovanni Testori e Annibale Ruccello.

²² *Ibidem*

²³ *Ivi*, 190.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ivi*, 181.

Interessante è vedere come in altri ambiti culturali venisse avvertito il problema di ciò che comporta il virtuosismo linguistico della lingua d'uso. Significative sono le osservazioni di Samuel Beckett sulla scelta di abbandonare l'inglese in favore del francese e anche se ad una prima lettura possono suscitare qualche perplessità, aiutano a capire il senso di questo disagio:

«In francese è più facile scrivere senza stile»; « il relativo ascetismo del francese è da preferire all'inglese, che «per la sua stessa ricchezza presenta la tentazione della retorica e del virtuosismo»; «mi rimisi a scrivere - in francese - col desiderio di impoverirmi ulteriormente»²⁶.

Il giudizio di Beckett, non entra ovviamente nel merito del valore delle due lingue ma esprime piuttosto la necessità sentita dall'autore di utilizzare uno strumento, il francese, purificato dall'uso dell'inglese letterario, protagonista della stagione che lo aveva visto scrittore di romanzi e racconti fino al 1945. Diversissimi per estrazione culturale e sociale, Eduardo e Beckett, hanno declinato in maniera diversa le inquietudini del dopoguerra, inventando una forma nuova che rendesse più acuta la sensibilità del lettore-spettatore che si confrontava con il loro *testo*. Esperienze artistiche di diversa estrazione culturale ci testimoniano come sia assolutamente possibile allontanarsi dal *bello stile* e risultare incisivi dal punto di vista stilistico e comunicativo. È utile fornire una spiegazione su quali possano essere i meccanismi di ricezione del testo.

Il significato si dissolve in ritmo, e le parole sono unite fra loro da nessi non logici ma sonori; diventando puri stimoli, del tutto estranei alla forma che dovrebbe informare il pensiero. Il linguaggio non serve più a descrivere situazioni oggettive, poiché la riduzione delle parole a stimoli pone in essere associazioni irrazionali di termini, collegati fra loro da legami e sviluppi incomprensibili sul piano logico ²⁷.

Come afferma Compagnon: «non solo i tratti considerati più letterari s'incontrano anche in un linguaggio non letterario, ma in esso sono a volte

²⁶ C. FRUTTERO, *Introduzione a S. Beckett, Teatro Completo*, a cura di P. Bertinetti, tr. it., Torino, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 2004, XXXI.

²⁷ W. ISER, *Il linguaggio teatrale di S. Beckett*, in *Samuel Beckett Teatro Completo*, a cura di P. Bertinetti, tr. it. C. Fruttero, Torino, Biblioteca della Pléiade, Einaudi- Gallimard, 1994 (2004), 703.

anche più visibili, più densi che nel linguaggio letterario, come accade nella pubblicità»²⁸.

Rivedendo lo schema proposto da Jakobson alla luce della semiotica, Umberto Eco scrive che il messaggio funzione estetica si produce quando «si presenta come strutturato in modo ambiguo e appare autoriflessivo [...] quando cioè intende attirare l'attenzione del destinatario anzitutto sulla propria forma»²⁹. La forma dialogica del testo teatrale è il tessuto, dalle trame larghe o strette, dentro il quale l'autore misura gli elementi drammaturgici e dove solo al lettore è permessa un'intrusione discreta.

La comunicazione letteraria risulta così da qualcosa di più di una semplice funzione poetica del linguaggio, anche se possiamo forse caratterizzarla come dominante in una gerarchia di valori sempre fluttuante. La forma scelta dal testo teatrale-letterario deve produrre la cosiddetta *willing suspension of disbelief* di Coleridge, sospensione dell'incredulità del lettore disposto a credere che quello che legge esiste ma che può decadere da un momento all'altro. La funzione espressiva del testo teatrale-letterario deve essere considerata, al di là della funzione poetica che rende il linguaggio poetico–metaforico come esclusivamente ambiguo, deviante, perché come scrive Goodman, la metafora non è in fondo «semplice ambiguità», ma «richiede una combinazione della novità con l'appropriatezza, dell'inaspettato con l'ovvio»³⁰. Dalla combinazione di questi due elementi nella pratica della lettura, si produce un'esperienza estetica di autonomia del segno e di apertura di senso. Contrariamente a quanto si possa pensare anche per la presenza dell'interprete, nel caso ad esempio di Eduardo è il testo che restituisce verità all'autore e non lo spettacolo teatrale, prova ne sia il travisamento delle regie postume. Deve essere il testo a vivere nella lettura e deve imporre la sua *ars operandi*. Perciò è più opportuno, come sostiene Antoine Compagnon nel suo saggio sul rapporto tra teoria letteraria e senso comune, riformulare la domanda “Che cosa è la letteratura?” per chiedersi piuttosto “Che cosa fa la letteratura?”³¹

Il “fare” della domanda deve essere inteso in due sensi: il primo – quello costitutivo – produce un testo, o se si vuole *finge* un testo come il portato di

²⁸ A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, 39.

²⁹ U. ECO, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1982, 63.

³⁰ N. GOODMAN, *Languages of Art*, The Bobbs-Merril Company, Indianapolis 1968; tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976, 65.

³¹ A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune...*, 19-20.

un valore estetico condiviso; il secondo – quello ricettivo – opera l'incontro tra il codice del mittente e quello del destinatario.

Per la teoria della lettura non esiste letteratura se non dentro la ricezione. Il testo teatrale non può prescindere dal destinatario e deve trovare le sue ragioni ancor prima sulla pagina scritta che sulla scena; al di fuori di questa logica non può esserci l'autore.

Lo stereotipo

Il termine stereotipo proviene dall'ambiente tipografico dove fu coniato verso la fine del Settecento per indicare la riproduzione di immagini a stampa per mezzo di forme fisse.

La parola stereotipo fu introdotta nell'ambito delle scienze sociali dal giornalista Walter Lippmann³² che nel 1922 pubblicò un volume innovativo sui processi di formazione dell'opinione pubblica.

Egli sosteneva che il rapporto conoscitivo con la realtà non è diretto ma mediato dalle immagini mentali, stereotipi appunto, che ognuno si forma ubbidendo anche ai condizionamenti esterni, condizionamenti che la nascente società di massa andava imponendo, in quel particolare momento storico, attraverso i suoi mezzi di comunicazione.

In questo modo si creano immagini che hanno come caratteristica quella di essere delle semplificazioni, spesso grossolane e rigide, della realtà, ma che sono utilizzate dalla mente umana per fronteggiare l'ambivalenza che altrimenti ci obbligherebbe a un lavoro incessante di riflessività, necessaria per sostenere la complessità di informazioni che la vita sociale produce.

Lippmann intuì che il processo di semplificazione della realtà è determinato culturalmente; entra nella *langue* di una cultura e viene poi acquisito dai singoli e da loro utilizzato per un'efficace comprensione della realtà. Un aspetto da non trascurare è la funzione difensiva dello stereotipo che tende a mantenere una determinata cultura ed organizzazione sociale, salvaguardando così le posizioni acquisite dall'individuo. In questo senso è molto appropriata la definizione di Gordon Allport³³ che in uno studio sul pregiudizio ha definito lo

³² Cfr. WALTER LIPPMAN, *Public Opinion*, New York, Macmillan, 1922.

³³ Cfr. GORDON ALIPORT, *The nature of Prejudice*, Cambridge, Cambridge UP, 1954, tr. it., *La natura del pregiudizio*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

stereotipo «un credo esagerato associato ad una categoria» evidenziando così la funzione ombrello, per dirla con Eco, che esso svolge nel contesto sociale. Risulta interessante ai fini di questo lavoro di ricerca un'intuizione di Lippmann riguardo il modo di funzionamento degli stereotipi, che orientano la valutazione dei dati percepiti dalla conoscenza, a partire dalla loro percezione, in funzione degli stereotipi stessi. Tutto ciò porta come conseguenza alla riproduzione degli stereotipi, dal momento che le informazioni che li contraddicono vengono tralasciate. Al livello sociale essi diventano una raffigurazione della realtà, semplice nell'apparenza, ma che dal punto di vista ideologico contiene in sé due caratteristiche difficilmente conciliabili. Lo stereotipo è al tempo stesso semplice e complesso. La sua apparente semplicità lo rende un elemento adatto per quella semplificazione di informazione che la mimesi del testo drammatico richiede in quanto privo di elementi diegetici; la sua complessità lo offre al drammaturgo come nucleo gnoseologico da affrontare per operare un cambiamento di prospettiva. Nel saggio, *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi*, Manfred Beller elenca alcune qualità funzionali individuate da Hermann Bausinger:³⁴

... la capacità di esprimere una parziale verità in quanto generalizzazioni di caratteristiche effettive; la funzione di orientamento che riduce la complessità di materiali confusi, facilitando così la comunicazione; la qualità di creare degli effetti reali offrendoci delle possibilità di identificazione³⁵.

Lo stereotipo come specifica espressione linguistica e letteraria è portatore di “una dimensione di qualifica morale e metafisica”, che Zijderveld sottolinea differenziandolo da un concetto affine: quello di cliché. Esso si limita ad essere una riduzione astratta, una formula espressiva, una figura retorica e per cogliere la liminare differenza fra i due concetti è utile tenere presente la definizione dello Zijderveld che il Beller riporta nell'articolo sopra menzionato:

³⁴ Cfr H. BAUSINGER, *Stereotypie und Wirklichkeit*, in A. Wierlacher, D. Eggers, U. Engel, A.F. Kellertat, H.-J. Krumm, E. Konrad, *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Munich, Iudicium Verlag, XIV, 1988; H. BAUSINGER, *Name und Stereotyp*, a cura di H. Gerndt, *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben*, München, München, 1988.

³⁵ M. BELLER, *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi* in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi editore, 2004, 451.

un cliché può essere definito una forma di espressione umana (nelle parole, nelle emozioni, nei gesti, nelle azioni) che - per l'uso ripetuto nella vita sociale - ha perso il suo originale, e spesso ingenuo, potere euristico³⁶.

Cliché e stereotipo sono attivi nella costruzione dei personaggi, tuttavia è il carattere d'immediatezza di rappresentazione dello stereotipo che entra in rapporto osmotico con la rappresentatività della parola drammaturgica regalándole una virtù significativa nuova e provocandone un'amplificazione di senso. Il testo drammaturgico è il luogo dove la scrittura diventa strumento d'interpretazione della realtà. Il mezzo letterario, in virtù della sua capacità rappresentativa, si presta ad essere specchio di un'analisi delle caratteristiche umane e ad una conseguente riflessione sulla natura umana stessa, trasponendo il risultato di questa ricerca antropologica in quella che è stata definita «la metafora viva del testo»³⁷. Infatti una corrente interpretativa dei *Cultural Studies*³⁸ parla di antropologia letteraria, definizione introdotta da Fernando Poyatos³⁹ nel 1977, che ha tra i suoi fondamenti l'idea che la scrittura letteraria esprima la cultura d'origine dell'autore e di conseguenza si ponga come “testo” per un'analisi antropologica. Vengono presi in esame non più i fatti contenuti nel testo, ma i suoi procedimenti interni, le sue caratteristiche fondamentali. Le caratteristiche funzionali dello stereotipo

³⁶ C. ZIJDERVELD, *On the nature and Functions of Clichés*, in *Erstarres Denken*, Tübingen, Narr, 1987 citato da M. Beller, *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*,...451.

³⁷ Cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, tr. it, *La metafora viva*, Milano, JakaBook, 1984.

³⁸ Cfr. su questo punto E. Borello, S. Mannori, *Teoria e tecnica delle comunicazioni di massa*, Firenze, University Press, 2007, 31. Nel testo Silvia Mannori evidenzia come i *cultural studies* abbiano la caratteristica precipua di essere al crocevia tra diverse tradizioni disciplinari, attingendo suggestioni teoriche e approcci empirici delle scienze sociali e degli studi storici, letterari e filosofici. La studiosa nell'affrontare la problematicità di una definizione sintetica della nuova disciplina, individua un presupposto teorico indispensabile per capire la carica dirompente dei *cultur studies* nell'esplorare i nuovi territori della socialità. Infatti la disgregazione delle società gerarchizzate e l'imponente diffusione dei mezzi di comunicazione ha portato ad una diversa declinazione del concetto di cultura e la Mannori, nel riportare la definizione che viene formulata da Stuart Hall nell'articolo *Cultural Studies: two paradigms in Media culture and society* del 1980, sottolinea la portata di questo cambiamento: «La cultura non è una pratica né semplicemente la descrizione della somma delle abitudini e costumi di una società. Essa passa attraverso tutte le pratiche sociali ed è la somma delle loro interrelazioni». La nuova accezione del termine cultura provoca un cambiamento di prospettiva che illumina attori diversi e marginali del vivere sociale e contribuisce a quella “rivoluzione dal basso”, quella commistione di tradizione nobile e popolare che è la linfa vitale stessa della cultura. A questo proposito così si esprime la Mannori: «Nel concetto di cultura rientrano sia i significati e i valori che sorgono e si diffondono nelle classi sociali, sia le pratiche effettivamente realizzate che esprimono e contengono valori e significati».

³⁹ F. POYATOS, a cura di, *Literary Anthropology. A New Disciplinary Approach to People, Signs Literature*, Amsterdam, Benjamins, 1988.

entrano nell'economia del testo teatrale, felicemente definito "testo bucato", offrendo al lettore un limite produttore di infinite risemantizzazioni. In questo senso appare pertinente la proposta scientifica di Wolfgang Iser⁴⁰ che individua nella capacità d'invenzione del singolo un tratto specificatamente umano della letteratura. Infatti la duttilità della scrittura e la sua plasticità ne fanno un mezzo ottimale per la rappresentazione e la descrizione delle differenze e dei mutamenti propri della natura e della cultura umana. La finzione letteraria, *das Fiktive*, è specchio di una caratteristica antropologica fondamentale: la continua tensione dell'individuo a superarsi e ad uscire dai confini del mondo reale e creare così immagini fittizie. A tal proposito risulta significativo quanto scrive su Iser Renata Gambino:

La letteratura rappresenterebbe, dunque, una forma di antropologia estensiva, in quanto fornisce all'uomo, attraverso la creazione di un mondo *virtuale* (*phantasmatische figurationen*) uno strumento utile a verificare i possibili rapporti che di volta in volta si vengono a creare fra l'uomo e il mondo circostante. La finzione letteraria crea estensioni dell'umano, superamenti di sé grazie alla sua libertà da limiti pragmatici. Questo processo metterebbe in luce la condizione umana e contemporaneamente indurrebbe a una variazione nella percezione del reale da parte del soggetto, con conseguenze dirette sulla vita del singolo. La capacità immaginativa sarebbe, sempre secondo Iser, non soltanto in grado di creare mondi alternativi, sia in senso sincronico che diacronico, ma permetterebbe di canalizzare nel quotidiano la quantità di fantasia necessaria, affinché abbia luogo lo sviluppo culturale. La letteratura non rappresenterebbe soltanto un utile strumento d'indagine antropologica, ma anche un *elemento attivo* di sviluppo culturale, in quanto mezzo di comunicazione in uso⁴¹.

Partendo da questi presupposti si è cercato nella *metafora viva del testo* il rapporto fra lo stereotipo e la creazione drammaturgica.

⁴⁰ Cfr. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp

⁴¹ R. GAMBINO, *Antropologia letteraria*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*,...74.

CAPITOLO II

QUESTI FANTASMI!

Il lavoro sull'analisi degli stereotipi eduardiani vuole anche cercare una risposta all'ossessione dell'autore Eduardo De Filippo condannato, come attore a cercare la perfezione e come autore a non trovarla. In Eduardo c'è l'amarezza di un uomo deluso dalla scrittura che per lui rappresentò sempre un'*amante ideale*. Eduardo aveva costruito parole ed emozioni attraverso le opere dei più prestigiosi autori di teatro, i giudici severi della sua scrittura erano Molière e Shakespeare; perciò l'assoluto diventava l'obiettivo della sua forma letteraria e rendeva maggiormente evidente l'urgenza di un cambiamento linguistico rispetto al modello scarpettiano. L'ossessione per la scrittura si alimentava delle tante ore passate in giovanissima età a ricopiare i copioni di ogni genere drammatico nella compagnia di Eduardo Scarpetta; grazie a questa operazione l'autore Eduardo De Filippo cresceva in consapevolezza e ridimensionava il manierismo eccessivo del teatro napoletano, a partire dal problema della scrittura scenica. Perciò il tema scarpettiano che pure si può leggere nella trama di *Questi fantasmi!* viene superato. Il protagonista è Pasquale Lojacono, uomo di mezza età in cerca un riscatto. Gli si offre la possibilità di andare a vivere gratis con la moglie Maria in un palazzo seicentesco, col compito di sfatare la leggenda che lo vuole infestato dai fantasmi. Pasquale, dimostrando l'inattendibilità delle dicerie, spera di trasformare l'appartamento in una pensione affittando alcune delle sue diciotto stanze. Il piano viene sconvolto dall'arrivo in casa dell'amante della moglie, Alfredo Marigliano, che sfruttando la leggenda dei fantasmi, ha trovato un modo per accedere indisturbato all'appartamento. Alfredo si rivela per Pasquale un fantasma benigno, infatti lo colma di regali e gli fa trovare denaro in una certa giacca. Maria, disprezzando il comportamento da parassita del marito, decide di fuggire con l'amante. A complicare la vicenda arriva un esercito di fantasmi: il cognato di Alfredo, i suoceri, i figli e la moglie. Pasquale li accoglie come anime in pena giunte dall'aldilà. Il fantasma Alfredo disertando la casa di Pasquale lo condanna ad un'esistenza misera, fino al giorno in cui decide di attuare una fuga d'amore con Maria e viene fermato da Pasquale. Di fronte alle sue parole, Alfredo si ritira sconfitto,

lasciandogli sul tavolo il necessario per uscire dall'indigenza che lo affligge. Eduardo stesso dichiara che *Questi fantasmi* è una tragedia moderna:

la capitolazione di tutti i sentimenti, la distruzione di tutti i poteri della nostra civiltà. È un momento di sbandamento del dopoguerra, che ha poi rivoluzionato tutto. I fantasmi chi sono? Sono tutti quelli che ovviamente vivono questa nostra vita e sono i fantasmi del passato che vengono agli occhi alterati di Pasquale Lojacono. Infatti, qual è la battuta di Pasquale Lojacono al finale del secondo atto, quando si affaccia al balcone e parla col professore? «Niente professore, niente! Tutto a posto i fantasmi non esistono i fantasmi siamo noi!». Siamo noi che consolidiamo e portiamo avanti, a passo lentissimo, le leggi più anacronistiche e distruttive della terra⁴².

Nel gennaio del 1946, Eduardo rappresentò al teatro Eliseo *Questi fantasmi*. La trama può essere sintetizzata brevemente, anche perché gli elementi costitutivi sono gli stessi di tante farse e pochades familiari al pubblico. Il bordo esterno del lavoro tratta di un tradimento, perciò i protagonisti sono necessariamente il marito Pasquale Lojacono, la moglie Maria e l'amante Alfredo Marigliano. Il lettore si aspetterebbe, quasi sicuramente, una *peripezia* come soluzione finale, ma l'arrivo delle anime presenti nella casa, che Pasquale Lojacono si appresta ad abitare, complica la situazione. Eduardo nutriva molte perplessità sulla riuscita della commedia perché era certo che difficilmente il pubblico benpensante avrebbe accettato le verità scomode presenti nel testo. Servendosi di un incipit farsesco, l'attore di consumato mestiere salva l'autore e gli consegna le chiavi per entrare indisturbato nelle coscienze del suo pubblico. La commedia si offre alla percezione del lettore con lo stereotipo formale della farsa e con lo stereotipo tematico del triangolo amoroso. Da questa prospettiva l'intreccio si complica perché gli avvenimenti saranno sempre trasformati in eventi. Le indicazioni della didascalia ci trasportano subito nel mondo di *Questi fantasmi* e introducono il deuteragonista della storia: *un palazzo del Seicento, decisamente barocco*. Contrariamente a quanto avviene nelle altre commedie Napoli fa sentire la sua presenza anzi la sua anima, infatti, come viene spiegato nella didascalia, il testo parla di anime, e la città stessa diventa un'anima. Associare Napoli ad una corallità viva e palpitante è un'operazione istintiva, direi quasi naturale, ma smorzare i suoni dei vicoli fino a soffocarli dentro la macchinosa architettura di un palazzo barocco è già

⁴² E. DE FILIPPO, *Lezioni di Teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di P. Quarenghi, Torino, Einaudi, 1986, 68-69.

un'operazione di senso nuova. Il palazzo con la sua vetusta nobiltà diventa ossimoro della Napoli devastata dalla guerra. L'anima dolente della storia, lo splendore avvilito dalla guerra, diventa ingombro; dimenticare il passato significa non accettare la sconfitta, nascondere una tradizione, culturalmente, prima che socialmente nobile. Sebbene una vulgata tradizionale, inquadri Eduardo in un ambito strettamente popolare, l'autore scrisse per un pubblico essenzialmente borghese, perché, contrariamente a quanto si possa pensare, anche Pasquale Lojacono è un borghese, malgrado la sua presentazione sgangherata e goffa.

Così acconciato, Pasquale si staglia come un incrocio fra Pulcinella e Charlie Chaplin, ma evoca anche altre figure clownesche, che costellano i drammi di Beckett e Ionesco e che verranno riprese, in contesti e con obiettivi diversi, da altri autori⁴³.

In questo modo, Donatella Fischer descrive l'apparenza dell'*anima in pena* in Pasquale Lojacono. Nel riprendere la definizione di Anna Barsotti che parla di vinti defilippiani, la studiosa mette in evidenza il carattere particolare di questo personaggio, che rispetto agli altri vinti porta dentro di sé una carica emotiva che induce rispetto e ammirazione, e lo proietta oltre la contingenza di una realtà ostile e difficile. I tentativi di Lojacono di pareggiare i conti con la vita, credendo che il benessere lo possa appagare, sono il portato di una mentalità borghese a cui Pasquale sta consegnando il suo sogno d'amore. Le sue inquietudini sono ancora intrise di un romanticismo credibile che non si ritrova nei personaggi di Beckett e Ionesco. Anche se diversa è la temperatura emotiva, uguale è la febbre; così il pulcinella chiassoso e scomposto della commedia dell'arte e lo straniato e malinconico clown del teatro europeo condividono la stessa visione tragica della vita. Lo stereotipo della Napoli folklorica ed eccessiva non è mai utilizzato se non in chiave critica, il testo scritto descrive personaggi in rapporto dialettico con una tradizione filosofica-comportamentale che fa della parola un'arma di sottile seduzione o di pesante condanna⁴⁴. Nelle farse di scarpettiana memoria, riprese e in alcuni casi riscritte da Eduardo, l'eccesso è assente e i testi regalano personaggi che hanno già il rigore espressivo di quelli presenti nella *Cantata dei giorni dispari*. Anche nella commedia *Non ti pago*, il mondo dei morti dialoga con quello dei

⁴³ D. FISCHER, *Il teatro di Eduardo De Filippo, la crisi della famiglia patriarcale*, Oxford, Legenda, 2007, 98.

⁴⁴ Cfr. A. PUGLISI, *In casa Cupiello. Eduardo critico del populismo*, Roma, Donzelli, 2001.

vivi suggerendo i numeri “giusti” per il Lotto. Dietro il gioco e l’innocenza dell’illusione si nasconde la dispotica volontà di Don Ferdinando, gestore per tradizione familiare, di una ricevitoria. Il protagonista aveva passato tutta la vita accarezzando il sogno di una sua vincita e durante anni di onorato servizio aveva consegnato altre vincite ad illustri sconosciuti, assistiti da anime evidentemente più generose dei suoi trapassati. Quando Don Ferdinando affitta a Bartolini, personaggio di brillante e fortunato avvenire, la stanza del suo appartamento dove un tempo dormiva, gli viene giocato un tiro mancino. I numeri “salvifici” vengono dati dal padre di Don Ferdinando proprio a Bartolini, giovane e futuro genero. L’inutile tentativo di non risarcire il vincitore è destinato a fallire anche in virtù della motivazione pretestuosa: l’anima del trapassato in buona fede avrebbe indovinato il posto ma sbagliato persona, non poteva sapere del suo cambio di stanza. Il determinismo empirico di Don Ferdinando, al limite del blasfemo, fonda i suoi presupposti su motivazioni storico-culturali di cui bisogna tener conto per capirne il radicamento sociale e la sua influenza sulle creature eduardiane. Annibale Ruccello, autore di cui si tratterà in seguito, analizza la causa di questa commistione tra sacro e profano nella sua tesi di laurea, recentemente pubblicata col titolo *Il sole e la maschera*:

I problemi connessi alla fede e all’ortodossia assumono a Napoli delle caratteristiche originali a confronto dei rimanenti stati italiani, venendosi a stratificare su di una problematica religiosa con forti addentellati con la cultura dei dominatori spagnoli e su di una complessità di esigenze e di bisogni propri delle classi subalterne meridionali che per motivi di ordine storico...avevano elaborato un’esperienza culturale che sfociava nell’irrazionale e nel fantastico ricoperti da un velo di autentica religiosità⁴⁵.

Ruccello si riferisce al particolare momento degli ultimi decenni del Seicento e dei primi del Settecento, epoca in cui opera il gesuita Andrea Perrucci, autore della *Cantata dei pastori*. Il testo modellizzante delle sacre rappresentazioni campane dimostra come l’irridente spirito partenopeo non venne fermato neppure dall’oppressione moralizzatrice della Controriforma. Questa strana religiosità che convive con la credenza senza soggezione culturale è alla base di un vissuto comune che rende serissimo lo sdegno di Don Ferdinando e l’

⁴⁵ A. RUCCELLO, *Il sole e la maschera*, Una lettura antropologica della cantata dei pastori, Napoli, Stamperia del Valentino, 2008, 15.

incredulità di Pasquale Lojacono. Il lieto fine d'obbligo nella *Cantata dei giorni pari*, non basta a costruire l'illusione di un testo nato per divertire. Lo smarrimento di Don Ferdinando è troppo profondo e nasconde un dolore radicato nella solitudine di una famiglia che non riconosce più l'autorità paterna e affila le armi del rancore spingendolo al riscatto di un'improbabile vincita. Il protagonista di *Non ti pago* porta dentro sé in modo dirompente i segni di una disillusione personale e generazionale, mentre Pasquale Lojacono razionalizza in un ironico distacco la sua marginalità esistenziale, riuscendo a giocare con *le sue anime* e vincendo *la sua partita*. La forma drammaturgia della commedia salva Don Ferdinando nello stesso modo in cui la costruzione del personaggio restituisce ad un uomo lacerato e offeso, Pasquale Lojacono, una rinnovata dignità. La caparbieta e la disperazione di Don Ferdinando sono il negativo della fotografia di Pasquale Lojacono. Grazie alle *anime*, presenti in *Questi fantasmi*, si stempera la tragedia che i personaggi portano, ciascuno a suo modo, a compimento. La linea di sottile demarcazione che separa la realtà dalla finzione serve a isolare nel tempo e nello spazio la verità indicibile: la realtà non può essere vissuta alla luce della coerenza. Pasquale potrebbe non credere nei fantasmi, ipotesi che il testo non esclude né conferma esplicitamente, ma nessuno potrebbe evitare il tormento di vedere il rivale Alfredo in tutto lo splendore economico, se non intervenisse un'irrazionale credenza a lenire lo stato di impotenza che lo imprigiona. Se sapesse, dovrebbe vedere, ma lo *straniamento* vero o presunto gli concede l'unica via di fuga e libertà possibile in una società, quella dell'Italia del 1945, dove la coerenza significa cieca obbedienza ai ruoli e una moglie che tradisce viene esposta al dileggio della comunità. Nonostante gli stereotipi utilizzati indirizzino la nostra attenzione in senso opposto, le azioni di Pasquale sono guidate da una logica diversa, non rintracciabile nelle dinamiche comuni, per le quali la delusione legittima di Maria passa per una richiesta di attenzione tacita e imperiosa. La lucida disperazione e lo straniamento conseguente sono l'effetto più originale di quel *pirandellismo* che parte della critica ha indicato come attivo nelle opere di Eduardo e soprattutto in *Questi Fantasmi*. L'uso dello stereotipo, dunque, gli permette di effettuare un'operazione che non sarebbe riuscita così bene ad altri autori. Il rapporto con Pirandello gli aveva permesso certe confidenze, autorizzate anche da una naturale inclinazione per il mistero delle contraddizioni che dominano gli uomini perfino nei momenti più felici. Secondo Taffon:

L'incontro fondamentale con Pirandello negli anni 1935-36, sia come regista di Liolà (dirigendo il fratello Peppino), sia come attore protagonista nella versione napoletanizzata de *Il berretto a sonagli*, sia infine, come drammaturgo nell'elaborazione svolta gomito a gomito con il grande scrittore siciliano della novella di quest'ultimo *L'abito nuovo* (che porterà in scena l'anno successivo alla morte del grande autore) spingerà Eduardo a una maggiore sicurezza e consapevolezza nell'elaborazione anche tecnico-drammaturgica del suo repertorio che vedrà aumentare le commedie scritte in tre atti; gli permetterà pure di superare quell'impostazione farsesca troppo legata agli effetti ed ad una «compressione» dello svolgimento drammatico che gli aveva assicurato il favore del pubblico, senza doverselo alienare⁴⁶.

L'allievo Eduardo gioca con i testi di Pirandello e osa scrivere alla sua maniera:

ARMIDA. (*con tono di voce opaco*) Signore, voi in me non vedete una donna, in queste figure vedete una famiglia.. Voi vedete cinque fantasmi.

PASQUALE. (*rassicurato dalla dolcezza di voce di Armida*) Accomodatevi. [...]

ARMIDA. (*accettando di buon grado l'invito*) Grazie. (*Tutti prendono le sedie e siedono a loro volta*) Io sono morta un anno e mezzo fa.

PASQUALE. Ah è recente (*Tuono in lontananza*).

ARMIDA. Queste due figure di adolescenti (*Li mostra*) Pulisciti il naso tu.. (*Col fazzoletto pulisce il naso alla femmina*). E tu... (*al maschio che in quel momento è in preda al tic*) smettila controllati...Lo fai apposta...(a Pasquale) È uno spirito di contraddizione... Queste due figure di adolescenti, vi dicevo, sono due morticini (*Tuono più forte. Armida, tragica per la sua freddezza*). Io fui uccisa mentre amavo, nell'istante in cui le vibrazioni del mio cuore, del mio cuore, del mio animo, dei miei sensi...capitemi, toccavano l'acme della completa, capitemi, completa felicità...

PASQUALE. Proprio in quel momento?...Che peccato!

ARMIDA. Uccisa perché murata viva in una casa fredda e triste⁴⁷.

⁴⁶ G. TAFFON, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Bari, Editori Laterza, 2005, 70.

⁴⁷ E. DE FILIPPO, *Questi fantasmi*, in *Teatro, II, Cantata dei giorni dispari* a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, (I Meridiani), 2007², 397-398.

Lo stile pirandelliano, così facilmente riconoscibile, viene profanato dal contenuto comico e dalle indicazioni delle didascalie: un gioco che manifesta nella sua realizzazione il desiderio di mostrare la *contaminatio* e che ha come effetto secondario, ma non trascurabile, quello di regalare all'autore siciliano una popolarità che in quel momento Pirandello non aveva. L'operazione giova al canone perché da un lato rende familiare il pirandellismo e dall'altro sottolinea la nascita di una forma nuova della scrittura teatrale. In questo senso Eduardo si pone come mediatore culturale d'eccezione rendendo la costruzione razionale dei personaggi pirandelliani non più eccessiva ma stereotipa. De Filippo inventa lo stereotipo "Pirandello" e porta lo sberleffo del guitto alla serietà dei suoi personaggi, rendendo giustizia ad un desiderio di prossimità e identificazione che segna un distacco intellettuale fra il pubblico e l'autore siciliano. Questo tributo al grande amico rallenta i ritmi del testo e nuoce all'unità stessa della commedia o meglio della *tragedia moderna*, ma risulta un utile travestimento per arrivare ad un pubblico più vasto e traghettare i fantasmi fuori del castello incantato della sua coscienza di scrittore. Secondo Ugo Piscopo:

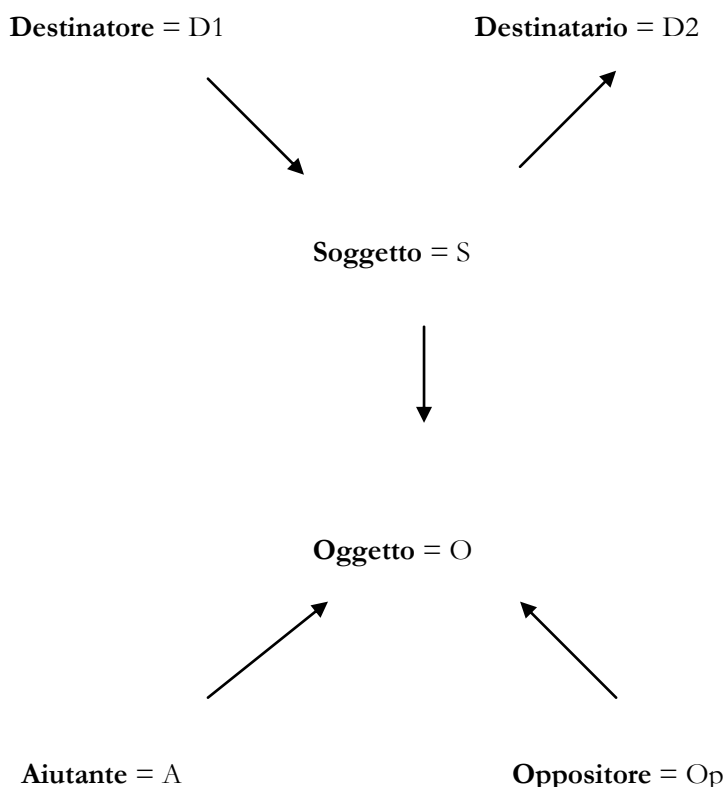
Di confidenze e di scambi di favore con le forze latenti della vita, la novellistica e il teatro napoletani abbondano[...]. Ma in nessun testo, in nessuna rappresentazione appartenenti alla tradizione si delinea un'atmosfera allucinatoria-visionaria come in questo lavoro di Eduardo, che, piuttosto nella sua tessitura e nei suoi effetti, fa pensare a quelle cornici di assurdo entro cui molti personaggi pirandelliani, sia della narrativa sia del teatro, liberano solitarie e strane fabulazioni, presentano liste di conti da risarcire, rivendicano per il sogno una dimensione e un significato di valore⁴⁸.

Eduardo vuole scuotere il pubblico dalla passività e dall'indifferenza di fronte ai problemi che chiedono una risposta e si depositano nelle coscienze sino a bloccarle e a limitarne in modo totale la capacità d'espressione. Quest'esigenza detta la sua cifra stilistica e nell'analisi della poetica, sottesa alla scrittura della commedia, la costruzione dei personaggi rappresenta uno degli elementi più significativi. Il testo vive di un'irrisolvibile ambiguità, perché manca una caratterizzazione psicologica rigorosa e coerente. Grazie allo stereotipo, la soluzione di *Questi Fantasmi!* sarebbe semplice e consolatoria per tutti, anche per i personaggi se avessero *un'anima dolente e vera*. Ma pur nell'evidenza degli

⁴⁸ U. PISCOPO, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1994, 201.

esiti niente di scontato si offre alla percezione del lettore. Lo schema attanziale rappresenta un valido aiuto per capire le ragioni dei *nostri fantasmi*:

Il modello attanziale si serve di un gioco di forze per rendere conto delle strutture profonde dell'opera. Tali forze (simbolizzate da un sistema di frecce) non devono necessariamente coincidere con i personaggi. Esso si presenta nel seguente modo:

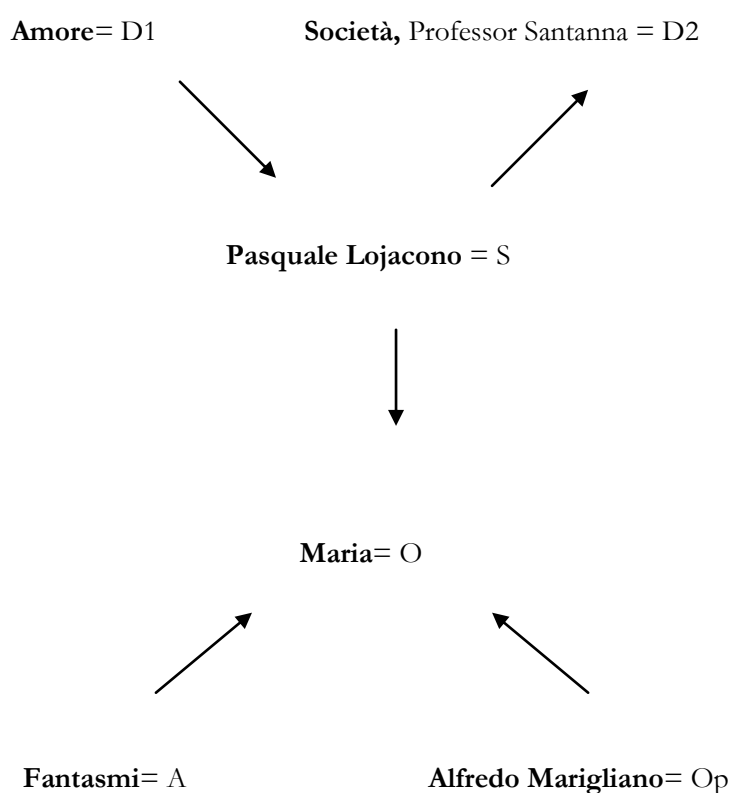


Si tratta innanzitutto, d'individuare l'asse principale che traduce la dinamica dell'opera, letteralmente il suo motore, isolando il soggetto e l'oggetto dell'azione e ciò che li riunisce, la freccia della volontà, del desiderio. Scriviamo, quindi, che $S \rightarrow O$. Dobbiamo determinare l'identità del soggetto nel testo, tenendo presente, però che è impossibile separarlo da ciò che lo lega all'oggetto e costituisce la ricerca. Il soggetto può quindi coincidere con l'eroe, benché ciò non sia sempre vero. L'individuazione di questa coppia centrale è determinante, ma si svolge completamente al di fuori della psicologia, perché il soggetto e l'oggetto sono necessariamente legati e il punto essenziale è questa dinamica che li unisce⁴⁹.

⁴⁹ J. P. RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, tr. it. L. Volpini, *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino editore, 2006, 50-51.

Seguendo questo schema, e volendo rimanere fedeli ad una tipologia che rende attivo lo stereotipo, si possono, senza dubbio, riempire le caselle in modo tradizionale.

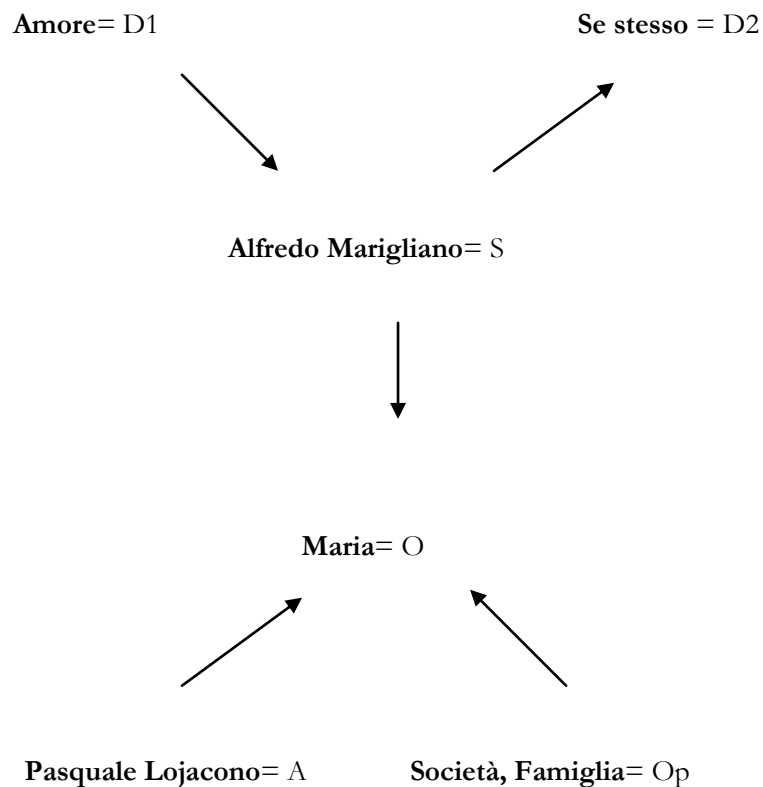
SCHEMA I



Alcune caselle non pongono alcun problema e rispettano le nostre attese, ma altre ci conducono alla complessità che il testo manifesta e nasconde. Anne Ubersfield, nel parlare delle forze attanziali, rimarca la necessità di non fermarci ad una sola ipotesi ma di procedere con uno schema diverso, specialmente nel caso di un testo particolarmente complesso. Una comparazione dei due schemi ci permette di entrare nella dinamica di un agire individuale che si trasforma in passività o rassegnata accettazione.

Di fatto, l'interesse dello schema attanziale è quello di offrire una cornice propizia alla manipolazione delle forze che si affrontano nel testo, e attraverso ciò, insegnare, provando diverse soluzioni, a diffidare delle evidenze⁵⁰.

SCHEMA 2



Lo schema I rappresenta la storia ponendo al centro Pasquale Lojacono ed il rapporto che unisce il protagonista a Maria, espresso dal verbo amare (Pasquale → Maria). Ma quando ci troviamo a rispondere alla domanda proposta dal destinatario (per che cosa?), alcune osservazioni ci fanno propendere per una soluzione inaspettata. Le ombre che si allungano su

⁵⁰ *Ivi*, 52

Pasquale sono insidiose e imperscrutabili, quanto e molto più dei *suoi fantasmi*. Il dirimpettaio di fronte, l'illustre professor Santanna, gli ricorda la "sentita partecipazione della gente" *allo scialo dei triti fatti*, anche quando un rispettoso silenzio eviterebbe deflagranti esplosioni emotive. Pasquale, che potrebbe vivere con strategico distacco la sua situazione sentimentale, è costretto a tener conto dei sussurri e delle chiacchiere così come dello sguardo di silenziosa riprovazione e della ossessiva presenza del professor Santanna. Il controllo sociale condanna l'uomo che ha fallito nella realizzazione economica e nel matrimonio: contaminato nella sua essenza più profonda, l'amore per Maria perde la sua forza. Di fronte al terribile verdetto Pasquale agisce prima di tutto per lavare la colpa e cercare il riscatto. Ma l'obiettivo non è più Maria e quindi se stesso: un misto di ambizione e appagamento lo ubriacano e gli fanno trovare la strada della rivincita. Il calice amaro viene addolcito dall'illusione della vittoria anche se il controcanto di Maria rivela il senso di un amore perduto.

GASTONE. Ve l'ho detto: una santa, siete una santa! E...vostro marito?

MARIA. Più agitato che mai. In certi momenti mi fa paura...Pieno di debiti. Ha già venduto diversi mobili. La pensione forse, avrebbe potuto rendere perché cominciava a venire qualcuno, ma sapete manca diversa roba. L'uomo che ci fornì la camera da bagno, ci ha fatto il sequestro, e mio marito sapete cosa mi ha detto ieri sera? Non ti preoccupare, quello che mi faceva trovare il denaro non si è fatto più vedere... Ma vedrai che qua torna⁵¹.

Nel lettore rimane molto viva e forte la percezione di uno stato alterato della coscienza che domina Pasquale al punto da confondere la veste istituzionale del matrimonio con la sacralità di un rapporto di affinità elettiva che non ammette trucchi e scorciatoie. In questa visione allucinata i *fantasmi* rappresentano i suoi *alleati*, anche se il testo tradisce un'insofferenza di Pasquale verso *queste presenze*; infatti la sua costruzione si regge grazie ad un solido impianto razionale. La sua passività apparente gli serve per allontanare i morsi della gelosia e consentire che Maria ami Alfredo; il copione così costruito serve a sollecitare in Maria una scelta che altrimenti non potrebbe essere totale. Cosciente che un'imposizione non regala alcuna sincerità d'affetto, Pasquale martoria il suo essere, animato dalla certezza che la vittoria

⁵¹ E. DE FILIPPO, *Questi fantasmi in T(II)*, ..., 405-406.

sarà sua. Ogni nobile convinzione soccombe davanti alle regole della rispettabilità sociale e il sipario si chiude nel momento in cui ogni certezza si spegne nel buio. Lo schema II mette al centro il personaggio di Alfredo Marigliano, l'amante di Maria. Alfredo entra in scena nel più tradizionale dei modi, nascosto dentro un armadio. Un'altra volta, come già era accaduto per la prima grande entrata in scena di Pasquale, l'effetto comico suggerisce una possibilità d'interpretazione che viene indicata da uno stereotipo:

Vedi Mari', io rispetto le tue idee; però tu conosci le mie...Non è colpa tua. Te l'hanno ditto, l'hanno predicato, o' ssapive primma 'e nascere ca' e cose se fanno 'e nascosto. Ma il mio progetto non cambia. E se è vero che non si può pretendere di cambiare da un momento all'altro tutto l'ordinamento di una vita sociale, ti garantisco che l'ordinamento di un solo mondo, quello nostro, lo cambierò io. Con mia moglie ho parlato chiaro I figli andranno per la loro strada, so' grosse...Pago, pago la penale per essere venuto meno ad un contratto, nu piezzo 'e carta ca, quando l'hê firmato, è comme na condanna a morte... ca te ncatena pe tutta' 'a vita...⁵²

Il fantasma-Alfredo con poche battute dimostra un' insofferenza per il ruolo di amante, un senso di caldo affetto scioglie il lettore e lo induce ad ascoltare le ragioni della sua passione. Questa scelta drammaturgica è dettata dalla forte esigenza di presentare non solo l'amore clandestino di Maria e Alfredo, ma anche i tanti, gli altri amori clandestini secondo un'ottica diversa da quella della vergogna e del peccato. L' Italia del periodo, dominata dal perbenismo borghese e dal pensiero cattolico, rendeva difficile l'affermarsi di un pensiero liberale e autoreferenziale. Succedeva così molto spesso che la coscienza del singolo accettasse costrizioni laceranti; pochi erano capaci di scelte radicali, pochissimi sapevano sopportare le inevitabili conseguenze. Eduardo così ci descrive Alfredo:

[...]È Alfredo Marigliano. Il suo modo di parlare, il tono della sua voce possono caratterizzarlo a prima vista un mezzo nevristenico esaltato, al contrario egli è solamente un sentimentale, cultore del libero pensiero e della sua indipendenza⁵³.

L'appartenenza di Marigliano allo stereotipo dell'amante da *pochade* risolverebbe la problematicità del personaggio che invece si pone come

⁵² E. DE FILIPPO, *Questi fantasmi! T(II)* ...,375

⁵³ *Ivi*, 374

coscienza critica di una società. L'agire sicuro e determinato riversa su Alfredo una luce di modernità e anticipa necessità e istanze che verranno rivendicate in modo più deciso negli anni a venire. La Fischer mette l'accento su un aspetto importante per la comprensione di Alfredo e Pasquale. Per quanto prevaricante nella fabula e strutturato in maniera complessa, Pasquale porta avanti la sua battaglia in modo parallelo ad Alfredo. Lojaco lotta per riconquistare il cuore di Maria e quindi il suo posto nella società, Marigliano lotta per conquistare Maria e affermare la sua libertà esistenziale. Le simpatie del lettore sono equamente distribuite fra i due personaggi, perciò il confronto finale è un duello di coraggiosa vigliaccheria. Sottolinea la Fischer:

Da un punto di vista teatrale è la prima volta che Pasquale e Alfredo si trovano fianco a fianco di fronte al pubblico, e la loro posizione è significativa poiché ora entrambi si trovano al cospetto della loro giuria, ognuno con la sua storia, con le sue aspirazioni e con i suoi torti. Alfredo è spaventato nel vedere Pasquale e sentendosi colto in flagrante, cerca di sfuggire, ma Pasquale lo ferma e proprio come in un processo (e si ricorda nuovamente il ricorrere di quest'immagine), è il primo a prendere la parola e discolarsi per le sue azioni nel suo ultimo lungo monologo⁵⁴.

La pagina scritta rende più evidente questo scontro, in quanto, privati dell'interpretazione registica, senza le inevitabili coloriture dettate dalle esigenze sceniche, i personaggi, anacronistici e sconfitti, si presentano in tutta la loro vulnerabilità. È una confessione laica: il monologo appassionato di Pasquale, il suo *dolore sotto chiave* determina la decisione di Alfredo. La frase «Hai sciolto la mia condanna», giganteggia nella coscienza del lettore e sbarra la strada ad ogni soluzione positiva. La parola condanna è sapientemente collocata dopo il verbo sciogliere; quanto il verbo suggerisce una sensazione di libertà e piacevolezza tanto in ossimoro il nome 'condanna' identifica il limite e la costrizione. La scelta di Alfredo lo porterà a cercare Maria, *questo fantasma*, in altri sguardi, in altre apparenze, privato della sua ragione esistenziale viaggerà nella vita estraneo a sé e agli altri. La pietà pirandelliana incontra la forma di Eduardo e detta le struggenti parole di Marigliano. La scrittura eduardiana è una partitura di italiano e dialetto in cui i due codici linguistici dialogano tra loro regalandosi a vicenda dolcezza e asperità. Scrive il Bisicchia:

⁵⁴ D. FISCHER, *Il teatro di Eduardo De Filippo, la crisi della famiglia patriarcale ...*, 109.

[...] nella scrittura, nella sua concezione di far teatro c'è un "intuito" realistico che diventa espressione teatrale, mezzo immediato di comunicazione, piuttosto che un realismo di maniera. Ma questo intuito è anche poesia. La parola eduardiana è sempre più proiettata alla ricerca di significati universali, diventa contemporaneamente corposa e diafana, la si coglie e poi ti sfugge perché tende all'assoluto.⁵⁵

Se in *Questi fantasmi!* la costruzione dei personaggi è sempre ambivalente per quanto riguarda Maria, Eduardo riesce a caricare la sua presenza di tanti e tali interrogativi da renderla necessaria malgrado non sia possibile capire in modo chiaro i suoi desideri e le sue ambizioni. Ancora Donatella Fischer:

Maria è lasciata nell'ombra, di lei non si sa niente, non si ha accesso ai suoi pensieri, né si sa veramente perché abbia un amante. Eppure il suo silenzio merita di essere "ascoltato", in quanto esso appare non come la caratteristica di una donna insignificante e soggetta alla volontà del marito, ma come una condanna di quest'ultimo. Non a caso Maria non resta mai in sua presenza, ma si ritira in altre stanze, lontano dalle allucinazioni di Pasquale. In tal modo, la rimozione del personaggio e l'assenza di dialogo che ne deriva, mettono in evidenza la profonda spaccatura tra Pasquale e la moglie...⁵⁶

Anche se non giganteggia nella commedia, Maria impone una considerazione e un rispetto comune alle "donne di Eduardo". Di certo soltanto Pasquale continua a pensare che la sua crisi di coppia sia dovuta ai suoi rovesci economici, ma per le coscienze non alterate dai fantasmi, il male di Maria ha la concreta disperazione di un male di vivere, di uno spaesamento che viene da lontano. Maria è una donna del dopoguerra troppo fragile per camminare da sola, ma che sente l'impossibilità di dividere la strada con un compagno che le riserva lo spazio della sua ombra. Eppure basterebbe un atto di coraggio da parte di Pasquale perché le ragioni del suo adulterio si dissolvessero. Nelle parole di Maria si legge la delusione per un progetto di vita fallito, ma ancora di più il disprezzo per l'accettazione incondizionata di un futuro senza dignità. Con imperiosa fermezza, anche con un'asprezza di toni a lei inusuali, Maria, in

⁵⁵ A. BISICCHIA, *Nata come popolana è diventata manager*, «Primafile» n. XXVI, (dicembre 1996).

⁵⁶ D. FISCHER, *Il teatro di Eduardo De Filippo, la crisi della famiglia patriarcale ...*, 101.

un ultimo estremo tentativo, vuole condividere con Pasquale un senso di appartenenza sacrale e biologico, che non ha ancora il sapore della consapevolezza ma che connota la sua qualità d'amore. Questa strana creatura che sussurra invece di parlare, con rare eccezioni, è un essere dimidiato; l'educazione tradizionale l'ha abituata al silenzio e soprattutto a realizzare se stessa attraverso il matrimonio, perciò nell'ombra continua a desiderare e a soffrire. Il fantasma della "donna cosmetica" sicura e determinata, non alberga in lei. Le attenzioni di Alfredo non avrebbero possibilità di successo se Pasquale accettasse di giocare la sua partita con i sentimenti, esse rispondono al senso di vuoto di Maria e alla sua remissiva accettazione che da silenziosa si è trasformata in disperata. Colmare il vuoto di Maria è un'impresa molto al di sopra delle possibilità di Pasquale e anche dei suoi lettori-spettatori a lui contemporanei che avidamente aspettavano di trovare un po' di sé in questo strano napoletano dalla flemma inglese. Il vento impetuoso della modernità non può ancora spazzare le certezze sedimentate da secoli di inalterate abitudini. Per questo Eduardo mette in bocca a Pasquale delle parole che risolvono le "bizzarie" di Maria, dettate dal rassicurante stereotipo maschile sulla donna:

MARIA. Ma tu che vuoi da me? Ci siamo sposati, cinque anni fa, fidando sulle tue speranze di riuscire a vincere, come dicevi tu. Queste speranze ci hanno aiutato a vivere, Dio lo sa come, fino ad oggi, e ancora nelle mani della speranza stiamo affidando il nostro avvenire. Tu dici che io non parlo...E ringrazia a Dio! Ti seguo faccio chello ca vuo'... Ma che vita stiamo facendo?...Questi soldi da dove vengono?...Questi mobili, in casa, chi li ha messo?

PASQUALE. E a te che te mporta?

MARIA. Comme che me ne importa... la gente domanda. Dice: «Ma vostro marito non parla?»

PASQUALE. E perché la gente deve sapere i fatti nostri? Si capisce che non parlo. Non sono cose che si dicono...Non ne devo parlare...e nemmeno con te...specialmente con te... Ah tu perciò staie 'e malumore?... E io l'avevo capito!... Maria mia, ma tu ti vuoi spiegare troppe cose! Già non sarisse femmena. Gelosia, di' la verità?... Non fare la sciocca, Mari'. Tu devi pensare una sola cosa, mio marito non è scemo. Finalmente siamo riusciti a metterci un poco a posto...» Come? Non ha importanza... Finalmente... ecco: c'è un'anima buona che ci aiuta, e speriamo che ci

aiuti sempre più per l'avvenire. Tu sei felice. Io son contento: tiriamo avanti e chi vó a Dio, ca s' 'o prega⁵⁷.

Questa dichiarazione di inferiorità della donna è uno schiaffo alla ragione ed anche al progresso che lambisce i personaggi di *Questi Fantasmi!* senza mai attraversarli. Questo stereotipo proprio nel momento in cui viene esibito con forza mostra la sua debolezza, non solo per il suo ovvio anacronismo, ma anche per la sua evidente pretestuosità. Appare chiaro che Pasquale sceglie un'arma facile per risolvere il suo imbarazzo. Grazie alle sue solide costruzioni, ossificate nel tempo, lo stereotipo sociale si offre con semplicistico pragmatismo ai meccanismi più conservativi della convivenza sollecitando un'impermeabilità alle dinamiche dialettiche. Al di fuori della sua struttura chiusa ma funzionale, si colloca un'umanità abitata da una confusione benefica, rivelatrice di un'autonomia di pensiero. Un personaggio che sembra soddisfare un'esigenza di rassicurante tranquillità è il Professor Santanna. Chiarisce Maurizio Grande:

L' unica presenza che ci richiama alla realtà è l'occhio libero da pregiudizi e illusioni che *guarda dal di fuori* cosa accade nella casa dirimpetto. È, in fondo, l'unica istanza razionale della commedia, è lo specchio che non mente, la presenza non allegorica; il tutore della "normalità" e la fonte di un giudizio non alterato dalla implicazione nel gioco che si tiene nella casa dei fantasmi⁵⁸.

Il giudizio espresso da Maurizio Grande anche se non riflette le caratteristiche che il personaggio ha nell'opera, risulta invece calzante nel rappresentare il ruolo che lo stereotipo affida alla figura del professore. La sua è una figura taumaturgica, in quanto per definizione rappresenta la saggezza e la cultura; con la sola presenza regala a Pasquale una serenità che allontana dubbi e fantasmi. La parola Professore, nel linguaggio cifrato napoletano, è circondata da un alone di sacralità; pronunciata in modo pomposo e sottolineata da una doverosa pausa, pone il malcapitato destinatario del "titolo" in una situazione difficile. Ogni sua erudita dissertazione deve passare il vaglio della curiosa e spregiudicata intelligenza del pensiero partenopeo e se la prestazione risulta deludente, «o professo» perde la sua aura in maniera irrimediabile. Messo alla

⁵⁷ E. DE FILIPPO, *Questi fantasmi!* in *T(II)*, 385.

⁵⁸ M. GRANDE, *Un ballo in maschera* in *L'arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, a cura di A. Ottai e P. Quarenghi, Roma, Bulzoni, 1990, 61.

prova, Santanna non sembra incarnare valori altamente culturali; sappiamo molto poco di lui e le notizie del portiere Raffaele ci raccontano di un uomo schivo e riservato, dedito alle lezioni private. Per quanto Pasquale e Santanna siano distanti culturalmente, entrambi sono figure raggomitolate dentro ambienti claustrofobici; il primo nel “palazzo barocco” e il secondo dentro “una casa angusta” quanto il suo orizzonte esistenziale. Santanna, anche forse per reazione alla marginalità sociale di uomo vedovo e pensionato, legge la realtà dalla prospettiva del suo balcone. È in virtù di questa similarità di punto di vista, da questa presunta obiettività di sguardo che lettore e pubblico si identificano con Santanna. Uniti da un destino comune entrambi si trovano privati del filtro della quarta parete e ad una distanza troppo ravvicinata dalla miseria e nobiltà di Pasquale. Grazie a questa confidenza eccessiva, quasi imbarazzante, Eduardo smonta il suo stereotipo. Le notizie delle strane visioni non sono solo avvalorate dalla mente semplice di Raffaele, ma anche dal colto dirimpettaio che intrattiene con Pasquale argomentate dissertazioni sui fantasmi “aromatizzate al caffè”. Il professore parla per interposta persona, infatti non una parola viene detta da lui; è la voce del silenzio, la stessa che sostituisce le ragioni della cultura con la facile diceria e il banale chiacchiericcio nella società. Santanna diventa il correlativo oggettivo del vuoto d’attenzione di parte della critica, in generale per la produzione teatrale e nello specifico per le sue commedie, dovuta anche a un pregiudizio che ritiene il teatro un sottogenere della letteratura. Eduardo chiede un impegno più deciso agli intellettuali, per evitare che i giovani autori del nuovo teatro italiano sprofondino nella palude dell’indifferenza e il potere indisturbato costruisca un pensiero di “Stato”. In un’ Italia dove ancora non esisteva la televisione, il teatro e il cinema erano l’unico luogo della riflessione e del confronto, la comunicazione era dettata da regole espressive diverse ma sia il teatro che il cinema declinavano un pensiero libero in cui l’orizzonte d’attesa si identificava. Nella produzione teatrale del dopoguerra Giorgio Pullini evidenzia due nuclei importanti:

Potremmo definire, grosso modo, i due filoni principali, quello dei processi morali e quello dell’ amoralità innalzata a morale, riflettono due momenti successivi del dopoguerra e conseguono internamente l’ uno dall’altra. Ma direi che il primo assorbe in sé, nel suo tono investigativo, anche il secondo: lo scadimento dell’azione morale in azione causale, pratica, arrivista, giustificata in se stessa al di fuori di

qualsiasi coerenza ideologica, continua ad uniformarsi al metodo dell' inquisizione dei pensieri, del dibattito intellettuale⁵⁹.

Santanna come giudice degli *straordinari fatti* di casa Lojacono è un personaggio dentro l'innovazione formale di Eduardo ma fuori dal dibattito intellettuale del teatro europeo. Il lettore, più ancora che lo spettatore è in grado di cogliere una qualità diversa, una inquietudine che viene da lontano. Per quanto riguarda l'atto performativo, le dinamiche della scena con i monologhi di Eduardo sui balconi chiamano in causa lo spettatore, il pubblico capisce di essere investito di un ruolo diverso rispetto al passato. Il pubblico, nella felice definizione di Giorgio Taffon «teatralizzato» nella figura del Professor Santanna, è l'unico veramente capace di una lettura critica e consapevole dell'atto rappresentativo. Il professore, chiuso nello stereotipo della sua rappresentazione, anche se riassume davanti agli occhi di Pasquale le caratteristiche dell'uomo di cultura, tuttavia resta escluso dalla comprensione profonda dei fatti. Il mancato o il raro incontrarsi di Maria e Pasquale in *Questi fantasmi!* somiglia all'incomunicabilità presente in altre coppie del teatro europeo a cui manca l'aiuto di benefici fantasmi. Taffon indica nel dramma del 1944, il *Malinteso* di Camus, una similarità di trama e di tematiche:

Il 1944 è l'anno della pubblicazione e dell'andata in scena del malinteso di Camus, uno dei drammi di riferimento del cosiddetto «teatro dell'assurdo», dove Marta e la madre gestiscono una locanda, uccidono gli occasionali pensionanti per poter accumulare un po' di denaro riscattandosi dalla miseria, e, per un «malinteso» arrivano ad uccidere Jan, fratello di Marta, capitato fra loro in incognito dopo molti anni, proprio per donare un po' di benessere alla famiglia [...] Da una piccola città della Boemia, dove si ambienta il dramma camusiano, tale perché il malinteso diviene esistenziale *impasse* etica dell'agire, alla grande città di Napoli; da un impossibile senso tragico (non c'è nel dramma camusiano catarsi, redenzione, e il capo espiatorio nulla insegna) all'ambigua comicità, mista a compassione, che le vicende di un piccolo borghese, napoletano, Pasquale Lojacono, propongono, tramite *l'amore transitivo* del suo interprete, che ne assume tutte le sfumature caratteriali, il linguaggio, la fisiognomica, e che, proprio per la sua libertà creativa, lo impongono al pubblico con tutte le sue ambiguità di possibile *ipocrita*: anche Pasquale vuole tirare fuori se stesso e soprattutto sua moglie Maria (lo stesso nome della compagna dello Jan camusiano),

⁵⁹ G. PULLINI *Il teatro italiano fra le due guerre (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958, 324-325.

gestendo una pensione; e anche Pasquale rimane dall'inizio vittima di un «malinteso» proprio lui che si dice incredulo di fronte alle ipotetiche presenze di fantasmi in quella casa seicentesca, scenario di antichi fatti cruenti (come la locanda di Camus lo è di omicidi, però commessi al presente)⁶⁰.

Il teatro dell'assurdo sbarca a Napoli, un assurdo napoletano, dove i silenzi di Eduardo riecheggiano quelli di Beckett ma nella sostanza fanno rivivere la profondità dell'agire napoletano che è parco di modi, e piuttosto affida ad una gestualità istintiva ed essenziale l'espressione del disagio rispetto all'allegria esibita a bella posta in risposta alle aggressioni della vita. Il commediografo, pur essendo profondamente convinto che l'eleganza partenopea giacesse sepolta nello stereotipo del chiasso e dell'eccesso, non mancava di rappresentare personaggi popolari dotati di una loro nobiltà anche se le difficoltà economiche e la professione incondizionata dell' "arte di arrangiarsi" ne adombrava le esistenze. Senz'altro il portiere Raffaele è un degno esponente di questa stirpe di nobili-pezzenti. Giorgio Taffon scrive di lui:

Il fondamentale personaggio del guardiaporte, in un certo senso custode e baluardo della linea di confine che divide il mondo esterno della strada dall' interno, diventa qui mediatore del contatto con i fantasmi oltre che del dialogo col professore Santanna, gli uni e l'altro collocati in un'altra dimensione. Proprio per la sua propensione relazionale Raffaele non è tuttavia solo dialettologo: nelle frasi che rivolge al Professore e nei dialoghi con Pasquale Lojacono mostra di saper dominare con sufficiente adeguatezza l'italiano[...]⁶¹.

Indubbiamente Raffaele svolge molto bene il suo compito e accoglie noi e Pasquale nel palazzo secentesco, informandoci minuziosamente sull' oscuro passato dello stabile e raccontando una storia che nelle intenzioni dell'autore ha il compito di anticipare il dramma di Pasquale e Maria. Nei momenti cruciali della commedia contrappunta con una bonomia che si tramuta in ironico disprezzo, gli allucinati atteggiamenti di Pasquale. Capace di briosa simpatia come di giudizi inappellabili, il "custode dei fantasmi" ci stupisce per un' insospettato gesto di pietà nei confronti di Maria.

⁶⁰ G. TAFFON, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900,...*, 87-88.

⁶¹ N. DE BLASI E P. QUARENghi, *La lingua. Lingua e dialetto* in *T(II)*, 439.

[...] Succede a nu cierto punto, che fra marito e moglie nasce quella scocciantaria, ca uno dice : Vuo' sapé la verità ... Mo veramente... Mah , lasciamo andare. Dipende, dipende da tante cose. Un poco perché e te veco oggi e te veco dimane e te veco doppodimane... me sceto e te veco, te scite e me vide ... e ce vedimme a Natale e ce vedimme a Pasca. Viene quell'abbondanza di sazieta ca poi finisce ca fa schifo! Sì, è vero, viene anche quel bene che non è quello di prima, più sostanzioso, ma la donna non lo comprende. La donna tiene sempre la capa fresca, nun ave a che penzà... 'e gghiesse truvanno sempre chelli nzpetezze, quelle attenzioni vummecuse di quando uno sta nel momento della *focosità!* Ecco che la donna s'intristisce, voi le parlate e quella non vi risponde, che è la peggio cosa. 'A bon'anema di mia moglie pure faceva lo stesso. Ma io 'a facevo parlà, perché 'a vulevo bene. Quanno vedevo ca pigliava 'anzìria, duie, tre ghiuorne 'e taciturnaria, avutavo 'a mano 'e a pigliavo a pacchere. Certe volte 'a struppiavo 'e mazzate, ma parlava... Eh povera donna! Me ricordo che quanno abusava, se metteva dint'e braccie mieie, me baciava 'e manne e m' 'e bagnava e lagrime e d' 'o sango ca le scenneva d' 'o naso... Voi, per esempio, signo' avissev' a abbuscà nu poco. Ve faciarrìa bene... Ascesse nu poco 'e sangue pazzo e ve vulisseve cchiù bene e prima.[...] ⁶².

Raffaele riporta una vulgata popolare, secondo la quale un rapporto tra marito e moglie doveva nutrirsi anche di schiaffi e botte; in misura accettabile contusioni e graffi rafforzavano il vincolo matrimoniale. Ovviamente solo l'uomo era autorizzato a esercitare “questa affettuosa violenza” nei confronti della moglie che si doveva considerare felice delle “amorevoli attenzioni”. Utilizzando questo stereotipo Eduardo riporta i suoi personaggi svuotati di forza e perciò quasi identificabili con “i fantasmi di palazzo” ad una dimensione più terrena. Dietro il discutibile punto di vista di Raffaele c'è il desiderio di dare concretezza all'incontro con la persona amata, realizzando una completezza emozionale nel rapporto tra corpo e anima.

⁶² E. DE FILIPPO, *Questi fantasmi!*, in *T(II)*..., 411.

CAPITOLO III

IL SINDACO DEL RIONE SANITÀ

La fabula del *Sindaco del rione Sanità* racconta di Antonio Barracano, un uomo sui settantacinque anni, con un passato da guappo, che mantiene rapporti con “amici” americani, che lo aiutarono da giovane quando fuggì per un omicidio e lo protessero in patria. A Barracano compone vertenze d'onore e d'affari. La commedia racconta il crepuscolo di quest'uomo. Chi è Antonio Barracano? Questa domanda nella sua disarmante semplicità richiede una risposta non facile. Eduardo parlava così della commedia:

...una commedia simbolica non realistica....parte da un personaggio vivo, vero, che affonda le sue radici nella realtà, ma poi si sgancia da essa, si divinizza, si sublimizza, per dare una precisa indicazione alla giustizia⁶³.

L'affermazione risente del clima politico culturale degli anni Settanta, periodo in cui si sentiva fortemente l'idea di un teatro “didattico”, ma è anche un'indicazione su quale importanza avesse il tema della giustizia per Eduardo che attraverso le parole di Barracano ricorda che se «la legge non ammette ignoranza...non ammette tre quarti della popolazione».⁶⁴

Questa è una delle motivazioni per cui De Filippo non poteva ridurre la commedia stessa e la complessità di Barracano dentro una storia di camorra. Nell'accorato appello dell'autore allo spettatore, che precede la registrazione televisiva della commedia, emerge con forza una parola di straordinaria delicatezza e incisività: *devozione*. Questa incondizionata propensione alla *pietas* che Eduardo richiede allo spettatore esiste solo all'interno di un'interrogazione sulla realtà che esula dallo stereotipo ma in cui fatalmente inciampa, più lo spettatore che il lettore, per poi cadere in uno stato di conoscenza più articolato e profondo.

⁶³ S LORI, *Eduardo intervistato*, « Il Dramma » Torino, anno XLVIII, 11-12, (novembre-dicembre 1972), 143.

⁶⁴ E. De Filippo, *Il Sindaco del Rione Sanità*, in *T(III)* a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, I Meridiani, 2007², 882.

La commedia si apre con una didascalia che porta il lettore in un universo immaginifico, quasi un mondo altro, le cui meraviglie preannunciano la figura di un essere speciale, portatore di una cifra esistenziale diversa e circonfuso da un'aura di sacralità che sconfina nel mito:

*Uno stanzone gradevole, luminoso, il soggiorno di un grande appartamento a pian terreno, situato ai piedi del Vesuvio, verso Terzigno o Somma Vesuviana. L'arredamento è costituito da oggetti vistosi e mobili massicci. Da un'ampia vetrata si scorge il rigoglioso agrumeto e i filari d'uva che si stagliano sul turchese argenteo del mare di Napoli. Alba imminente di una serena notte dei primi di settembre.[...]*⁶⁵

Come sempre la didascalia diventa parte essenziale del testo, in questo caso per portare il lettore *in medias res*, altrove per svelare le inattese sfumature che il dialogo offre al lettore. Come nota Antonella Ottai:

La didascalia trascorre da una scena ad un'altra, da una battuta ad un'altra, satura i vuoti e li trasforma, ove occorra, in silenzi; spazializza i tempi di un discorso che si consuma a vista e che utilizza allo stesso modo prossemiche, sonorità, posture, gesti del volto e del corpo, e tutto l'universo del fuori scena, per quel che la scena lascia traspirare. Contemporaneamente al dialogo e al discorso diretto che svolge, la didascalia lavora reintroducendo nel testo la logica del discorso indiretto, la presenza forte di una terza persona che guarda e ascolta insieme, esplorando continuamente le qualità sensoriali del quadro che si anima intorno a chi parla. In modo così fitto, che, per amor di paradosso, si potrebbe anche ribaltare a volte nei confronti del dialogo l'accusa di intrusione all'interno di un'altra scrittura, d'interrompere una narrazione, inserendo brandelli strappi di discorso dentro il flusso prorompente del racconto visivo.⁶⁶

La tragedia moderna per tenere fede al suo statuto di commedia si serve della maschera per dire le sue verità, e l'autore al principio del primo atto, nell'oscurità del mattino, svela assi e tavole di legno apparecchiate in tutta fretta, forse per una ribalta, necessaria prolessi di quella scena della *commedia umana* che sta per svolgersi. Il frenetico affaccendarsi nella villa di Terzigno segna l'inizio di una giornata particolare per Barracano a causa di un'insolita

⁶⁵ E. DE FILIPPO, *IL sindaco del Rione Sanità*, in *T (III), Cantata dei giorni dispari...*, 823.

⁶⁶ A. OTTAI, *Le due scritture il tondo e il corsivo nelle commedie di Eduardo*, in *L'arte della commedia*, (atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo: Roma, Teatro Ateneo 21 settembre 1988), a cura di A. Ottai e P. Quarenghi, Roma, Bulzoni, 1990, 85-86.

visita. Davanti al suo cospetto si presentano due giovani amanti, soli di fronte al mondo e forti di un autentico e ingenuo sentimento d'amore, che stravolge la placida esistenza del Sindaco, dedita ad un rigoroso esercizio della logica e all'amministrazione di una giustizia nobile perché vicina alle esigenze del suo popolo.

Dentro il salotto borghese mascherato da assi e da tavole di legno si materializza una infermeria di fortuna, governata da un piccolo esercito di solerti ed efficienti soldatini che, malgrado la sicurezza mostrata, non può fregiarsi di un'autorità professionale ufficiale. In questo silente e operoso manipolo spicca il dottor Fabio Della Ragione; anche la sua persona, come tutti i personaggi della corte di Antonio Barracano, non sfugge ad un destino voluto da un artefice superiore: il sindaco burattinaio. Fabio Della Ragione è stato un giovane idealista, una persona ghiotta di ideali da spendere per il bene della causa, uno di quei rari esseri disposti anche a vivere al limite della legalità pur di vedere trionfare una società diversa, ovviamente più giusta. Quando l'azione si svolge, il chiarore dell'alba illumina un uomo di mezza età che ha rinunciato ai nobili propositi della giovinezza e passa le giornate a cucire le ferite dei mariuoli del quartiere Sanità, sempre a disposizione del volere di Antonio Barracano, sacrificando ideali e deontologia professionale. L'ombra o meglio la penombra che scontorna le figure è l'elemento che accomuna luoghi e persone all'inizio della commedia: lo spazio travestito regala autorità ai figuranti della recita e sottrae valore al dottor Fabio Della Ragione. I gesti e gli oggetti dell'improvvisata compagnia si inseriscono pienamente in quella drammaturgia del quotidiano in cui le piccole cose acquisiscono un forte sapore simbolico, come ci sottolinea Agostino Lombardo⁶⁷.

Il procedimento di parcellizzazione dello spazio è comune a molti lavori di Eduardo, anche se in questo caso viene costruita una nuova ribalta che vuole suggerire la tragica fine che si va preparando: gli spazi delle commedie eduardiane sono quasi sempre spazi travestiti, luoghi sottratti allo stereotipo rappresentativo. Il segno più evidente di questa rivoluzione formale e quindi concettuale lo troviamo in *Natale in casa Cupiello*, in una camera piena di cose e di persone, divisa in spazi più piccoli da paraventi che, come afferma Anna

⁶⁷ Cfr. A. LOMBARDO, *Eduardo De Filippo: da Napoli al mondo* 1992.

Barsotti, rivela nel modo più manifesto il passaggio storico dalla farsa al dramma⁶⁸.

Quando i mobili e gli oggetti del vivere quotidiano appaiono in modo chiaro, il dottor Fabio Della Ragione, in maniera altrettanto chiara, si rivolge al sindaco passando dal registro ossequioso a quello diplomatico, sbilanciandosi suo malgrado in un trattenuto dissenso che non sortisce nel suo interlocutore il risultato sperato.

La strategia drammatica prevede che proprio tutti obbediscano ad Antonio Barracano e che le voci dissenzienti vengano messe a tacere. Inutile risulterà, dunque, la ribellione del medico, personaggio tormentato e solo anche contro la sua ragione che lo vorrebbe riportare al senso etico della scienza coscienza.

ANTONIO. Vi ho domandato se avete deciso

FABIO. Don Anto', voi conoscete la mia natura. Sono un uomo sincero dalla punta dei piedi a quella dei capelli. Don Anto' non ci burliamo la mia partenza v'addolora. Dopo trentacinque anni e più di collaborazione, diciamo, e mi permetto dire, di amicizia, si capisce che la mia decisione vi mette in imbarazzo in quanto rende più difficile il compito che vi siete prefisso di portare a termine e che finora abbiamo svolto assieme. Sarò presuntuoso, ma dovete ammettere che vi viene a mancare il braccio destro della funzione pratica di un'idea che ha impegnato nella sua attuazione quasi tre quarti della vostra vita. Siamo d'accordo [...]

ANTONIO. (*ripigliando il discorso interrotto*) Siamo d'accordo. E allora?

FABIO. (*riassumendo in una sola frase la sua intima convinzione*) sono stanco di girare a vuoto.

ANTONIO. Quando partite?

FABIO. Dopodomani

ANTONIO. Con l'aeroplano?

FABIO. Ho fatto pure il biglietto[...]

ANTONIO. Ma in trent' anni quanti ferimenti e delitti abbiamo evitati.

⁶⁸ Cfr A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma , Bulzoni, 1988.

FABIO. Sono assai: è un mare di gente. Come potete pretendere di portare a termine un'impresa così sproporzionata, assurda! E poi, io sono stanco di aggiustare teste, ricucire pance, estrarre proiettili da gambe, braccia, spalle... (*Comincia a perdere il controllo dei suoi gesti. Un tremito nervoso si impossessa del braccio destro e si propaga pian piano in tutto il corpo, la voce gli si altera via via fino a caratterizzare quella stridula e scroccante di coloro che sono attanagliati da veri e propri attacchi d'isterismo*) Ho pagato a caro prezzo il giorno maledetto che vi ho conosciuto. Mi tenete con voi da trent'anni come un prigioniero, in ostaggio. È la terza volta che mio fratello mi paga il biglietto per farmi andare in America con lui, dove troverei finalmente riposo e vita dignitosa, ed è la terza volta che mi fate perdere l'occasione. Invece di farmi uccidere in America, uccidetemi qua... (Spalanca le braccia e mostra il petto a don Antonio) Avanti uccidetemi, così non se ne parla più[...] Ho disonorato un cognome... Faccio schifo, sono una chiavica! Un fetente! [...] ⁶⁹

Avvilite e annientate le sue aspirazioni migliori Fabio Della Ragione, *nomen omen*, come una pagliuzza che produce un insignificante fastidio fra le zampe del leone Barracano, ricorda al Sindaco il passato scomodo ed il fragile presente.

Della Ragione scalfisce l'immagine di Antonio Barracano e ne fa emergere il lato scontroso e ostile. Il dottore esce di scena come se dovesse scontare un reato di lesa maestà e lascia libero il Sindaco di mostrare il suo potere.

ANTONIO. Portateme 'o scostumato

IMMACOLATA. (*che non ha compreso*) 'o scostumato...?

ANTONIO. 'o parlanfaccia.

IMMACOLATA. (*c.s. chiede spiegazione al dottore*) Dotto'...? Fabio non può aiutarla perché nemmeno lui ha capito.

ANTONIO. L' unica cosa di questo mondo che quando parla dice la verità: 'o specchio[...]

IMMACOLATA. (*torna recando uno specchio portatile*) Qua sta il parlanfaccia (E lo porge ad Antonio)

⁶⁹ E. DE FILIPPO, *Il Sindaco del Rione Sanità* in *T (III)*..., 841-848.

ANTONIO. (*specchiandosi e rivolgendosi direttamente allo specchio*) Neh, scustumatone! E se dice chesto? E che tengo sittantacin'anne c'aggi' a dà cunto a qualcheduno? Questo? (*Indica a se stesso il solo che si trova fra le sopracciglia*) E questo non ha niente a che vedere con l'età. Questo si chiama Giacchino, 'o guardiano d'a tenuta Marvizzo, a Scafati...T'ricuorde? (*Poi si rivolge a Fabio, pronunciando ancora una volta quel nome con la mascella inferiore protesa e le palpebre completamente abbassate*) Giacchino...⁷⁰

Lo specchio è semanticamente legato alla specularità drammaturgica con cui sono costruiti i vissuti dei vari personaggi e a come interagiscono col processo di identificazione di Antonio Barracano.

Nello specchio il Sindaco vede la sua forma attuale e si conforta di non rivedere il ragazzo e il giovane uomo di un tempo piegato dalla fatica e dai ricordi. Barracano non può non sentire nella caparbietà e nelle aspirazioni di Fabio Della Ragione forze eversive, attraenti al punto da indurlo ad umiliare il povero dottore per avere così la misura di un suo potere superiore a quella fascinazione inaspettata e devastante.

Inizia così una sfilata di strani personaggi, ognuno portatore di una storia diversa, ma tutti accomunati dalla fede nell'onnipotenza di Antonio Barracano.

Il modo con cui il Sindaco dirime le controversie e dona pace alle coscienze inquiete del suo piccolo presepe, giganteggia sulla pagina e restituisce il senso di un uomo intriso di profonda umanità. Derisi nelle loro piccole controversie, vanno via i malavitosi che avevano osato turbare la quiete paradisiaca della villa di Terzigno; distrutto nella sua fame di prevaricazione, anche l'usuraio deve retrocedere dai suoi intenti speculativi:

ANTONIO. Vi dovete accontentare di tutti biglietti di diecimila PASCALE. Non vi preoccupate. Io tengo la tasca segreta nella fodera della giacca.

ANTONIO. E allora siamo apposto. (*A Geraldina*) Bella 'e papà, apri 'o tiretto.

GERALDINA. Quale tiretto papà? (*guarda il tavolo che non ha ombra di cassetti*)

ANTONIO. Questo tiretto qua figlia mia. (*Finge di aprire un cassetto al centro del tavolo*) Ecco qua, questi sono tre pacchi da centomila lire ognuno. (*Finge di prendere i tre pacchi*)

⁷⁰ EDUARDO DE FILIPPO, *Il Sindaco del Rione Sanità* in *T (III)*..., 836-837.

Uno, due e tre. (*Li mette sul tavolo con lo stesso sistema*) Don Pasqua', io li ho contati: volete avere l'amabilità di contarli voi, adesso?

PASCALE. (*non avendo capito il gioco, guarda Antonio non sapendo se dubitare delle proprie o delle facoltà mentali dell'altro*) Don Anto', e che conto

ANTONIO. Le trecentomilalire.

PASCALE. (*c.s.*) ma... Don Anto'...

ANTONIO. Contate (*E punta con insistenza negli occhi dell'uomo il suo sguardo d'acciaio*)

PASCALE. (*impaurito e quasi affascinato da quello sguardo tremendo, capisce che l'unica via di salvezza per lui è quella di contare l'immaginaria somma. E sotto gli occhi vigili di Antonio e quelli divertiti degli altri, Pascale con la morte nel cuore, finge di mettere l'uno sull'altro trenta fogli da diecimila*) Uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove, dieci...

ANTONIO. E sono cento. Contate[...] Stringetevi la mano, e la pace è fatta.⁷¹

Come spesso accade in Eduardo la concretezza del reale lascia il posto per motivi di convenienza ad una realtà immateriale ed anche il nostro sindaco si gioca questa carta. In questo caso però il gioco viene condotto a carte scoperte.

Barracano dichiara il suo *bluff* e pretende l'accettazione incondizionata delle sue regole. Come Otto Marvuglia ne *La grande magia* e Geronta Sebezio in *Il contratto* anche il Sindaco racconta un'illusione in cui credere, ma in questo caso la "magia" porta ad un risultato tangibile e Pascale deve veramente estinguere il debito dello sfortunato Vincenzo.

Ancora una volta reale ed irreale si incontrano per sollevare da un peso insostenibile e dare così concretezza a ciò che il senso di giustizia del protagonista esige.

La corte osannante che circonda il Sindaco decostruttivizza la sua immagine di opprimente padrone ed un totale consenso lo avvolge convincendoci della sua malia.

Antonio Barracano, irsuto interiormente, a metà fra bile e tenerezza è un personaggio uscito dalla commedia dell'arte che veste panni borghesi:

⁷¹ EDUARDO DE FILIPPO, *Il Sindaco del Rione Sanità* in *T III*, 854-855.

Eduardo assume nella sua arte il bianco ed il nero della classica maschera napoletana: quel bianco che è emblema insieme di ingenuità, ignoranza e follia ... il nero mascherale del volto in cui si coagulano astuzia, ambiguità, estro della beffa e della frode, tutto quanto è necessario, al sottoproletario degli Zanni, per sopravvivere⁷².

Barracano è un borghese anomalo, dalla sua anima proletaria e disperata ha preso la spinta per emergere dal peso dell'ingiustizia e della fatica infinita dei giorni senza nome, incisi sulle ossa piegate dal lavoro, illuminati dalla luce di un riscatto possibile ma sempre lontano. Ora che la sua palingenesi è arrivata e che potrebbe tranquillamente accomodarsi nella nuova condizione borghese, Barracano sente nel brusio indistinto del rione Sanità una domanda di giustizia che gli impedisce di rimanere indifferente icona del suo status sociale.

Del resto la borghesia c'è, e io non credo nel tagliare le teste ma nel cercare di farle pensare, così, ogni volta che posso, mi rivolgo al borghese medio per cercare di liberarlo dalla paura cieca che ha chi possiede dei beni, per fargli capire che al mondo ci sono anche cose più importanti della proprietà. Secondo me il popolo, per diventare migliore, ha solo bisogno di liberarsi della sua fame secolare, della sua ignoranza secolare e del secolare cattivo esempio datogli dalla nobiltà prima e dalla borghesia poi. Se quest'ultima prende coscienza dei propri privilegi e del cattivo uso che ne ha fatto, ciò non può che andare a vantaggio del popolo, oltre che della borghesia stessa, la quale non è un "mondo grigio" ma un mondo che ha dato impulsi notevoli al progresso dell'umanità... La giustizia è sempre incoerente e ingiusta. Insomma il mio sogno di un mondo migliore è come un pallone in cui, anno per anno, si sono andati ad infilare spilli in quantità, sgonfiandolo sempre di più...⁷³

La costruzione del personaggio di Antonio Barracano affonda le sue radici nella letteratura europea contemporanea e viene egregiamente rappresentato nei drammi pirandelliani. In *Pensaci Giacomino* (1916) *Il berretto a sonagli* (1918) *Così è (se vi pare)* (1917) troviamo il personaggio-tipo del drammaturgo siciliano che impone la sua *virtus significativa* quando la vita cozza contro le relazioni sociali e costringe a sopportare tale condizione o a tentare una via d'uscita.⁷⁴ I tanti personaggi di De Filippo sono creature angosciate, strozzate da vite

⁷² R. DE MONTICELLI, *Il monologo silenzioso di Eduardo*, «Corriere della Sera», 1.3.1974.

⁷³ Eduardo risponde alle domande di un gruppo di studenti Roma Teatro Eliseo, 1976, cit. in I. QUARANTOTTI DE FILIPPO, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1986, 172-174.

⁷⁴ Cfr FRANCA ANGELINI *Il teatro del novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1976

ingiuste ma sempre e costantemente pronte a rilanciarsi e a cambiare le regole del destino. Da queste vite 'imbrogliate' Antonio Barracano prende le distanze e nasconde dietro le sue granitiche certezze le fragilità che lo governano. Nella sua persona non troviamo quella rassegnazione apparente, quel vivere un'esistenza riflessa e non agita in prima persona, che è la caratteristica principale dell' archetipo defilippiano; piuttosto l'uso rigoroso della logica lo apparenta con la fredda razionalità pirandelliana.

AMEDEO. Questo è stato servizio 'e Malavita.

GENNARINO. (*che è entrato assieme agli altri*) Papà, se mi date il permesso, a Malavita la sparo io. (*Trae di tasca la rivoltella.*)

AMEDEO. Se non ti dispiace, questo sfizio lo vorrei avere io (*Estrae anch' egli la rivoltella.*)

ARMIDA. (*seriamente e maternamente preoccupata*) Nun ve fate male con queste rivoltelle...

ANTONIO. Un momento! Armi, bella 'e Totonno, voglio sapere una cosa e poi la rivoltella che deve servire per Malavita è una sola: 'a mia. Quando Malavita t'ha fatto 'o malamente, t'è venuta a truvà dint' 'a cammera toja?

ARMIDA. No

ANTONIO. A che ora è successo il fatto?

ARMIDA. All'una dopo mezzanotte. Mentre pigliavo le uova dal gallinaio.

ANTONIO. Armi', bella 'e Totonno, quanto ti voglio bene io?

ARMIDA. (*convinta*) Assaie

ANTONIO. E tu a me, me vuo' bene?

ARMIDA. (*come per dire «puoi metterlo in dubbio»*) Toto'...

ANTONIO. Tu stanotte hai sofferto, ma in questo momento chi sta soffrendo cchiù assaie, io o tu?

ARMIDA. (*convinta*) Tu.

ANTONIO. E 'a cicatrice ca te resta ncopp' 'a mammella sinistra, addó me resta a me?

ARMIDA. (*ω*) Ncopp' 'o core

ANTONIO. Malavita sta nella masseria per difendere la casa, la famiglia e le galline. Sei stata tu che hai provocato Malavita (*Rivolto ai figli*) Mettetevi la rivoltella in tasca (*I figli ubbidiscono*) Ave ragione 'o cane (*Nessuno fiata, Armida rimane soddisfatta di quella conclusione*) Adesso come ti senti⁷⁵?

L'arte del ragionamento regala a Barracano un prestigio e un'autorevolezza che lo protegge dal destino di molte creature di Eduardo. Riconoscendo una matrice comune alle esistenze costruite dal commediografo, la critica parla di personaggio archetipo, in quanto l'elemento che le apparenta è la loro capacità di scontrarsi con la vita aggirando difficoltà e tormenti fino a trasformarsi in un'altra essenza, nella certezza di un nobile riscatto. Per questo i lineamenti di Antonio Barracano, induriti anzitempo dagli anni e dalle fatiche, diventano il marchio aristocratico di quelle rivoluzioni sociali che solo la lucidità di una mente abituata al 'giudizio' può esercitare. Questo eroe sprezzante delle regole nel suo percorso attraversa strade illecite e allontana la frontiera della moralità in modo pericoloso rendendo meno evidente la spinta propulsiva del suo progetto esistenziale. Scrive acutamente Ana Isabel Fernandez Valbuena:

En este caso no se trata de un observador pasivo, sino de un ombre activo que interviene y actua de forma determinante en la vida de los demás para que «el que no tiene padrino» lo encuentre en él :«Don Antonio es nuestro padre.¡El padre de todos nosotros!¡Es el padre de Napoles!» tal como le grita uno de su protegidos. Es un personaje contradictorio, porque con su comportamiento, que pretende cambiar el destino de los infelices, lo que hace en definitiva es propiciar la continuidad de la situación que provoca su infelicidad .⁷⁶

Di questa idealità è investita la figura di Antonio Barracano. La parabola tragica che lo vede protagonista segna un momento particolare della scrittura di De Filippo. Gli anni Sessanta, appena principiati, dettano la ribellione del giovane Rafiluccio non meno delle forze messe in campo da una tragedia moderna che ubbidisce ai dettami del tragico. Barracano è l'eroe predestinato, già nella sua condizione di padre, modello formale e sostanziale di un vissuto

⁷⁵ E. DE FILIPPO, *Il Sindaco del Rione Sanità in T (III)* ..., 860-861.

⁷⁶ A. I. FERNANDEZ VALBUENA, *Eduardo De Filippo: un teatro un tiempo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, 146.

tradizionale e ancestrale. Questa compresenza di elementi rende attivo lo stereotipo del padre-patriarca accentratore di un potere pressoché illimitato nei confronti del suo nucleo familiare e del rione Sanità. In questo senso, un riscontro sullo stereotipo può essere evidenziato dal confronto con un altro punto di vista, offerto ancora una volta dalla Valbuena. Il filtro di una cultura osservante passa attraverso due sistemi antropologici (quello italiano e quello partenopeo) e ci offre una lettura più oggettiva dei dati presenti nel testo:

Eduardo presenta un personaje con buenas intenciones, aun cuando las ponga en práctica al margen de la ley. La situación en la capital partenopea ha evolucionado mucho en los últimos años en lo que a criminalidad se refiere, pero no podemos trasladar el juicio de Eduardo sobre este padrino de barrio a los boss que dirigen el destino de sus conciudadanos en los barrios populares hoy día. Aunque su poder y su presencia se toleran, no se hace por buscar su protección de un sistema de normas paralelo al de la sociedad civil, que abarca todos los niveles: del transporte público “paralelo” de notas escolares y diplomas, de mercancías robadas, a la supuesta protección de establecimientos públicos. Antonio Barracano, en cambio, es un héroe casi romántico, enorme en su soledad, padre per antonomasia (rodeado de toda su familia, que le sirve), enigmático en su discurso y dogmático en su planteamientos⁷⁷.

Sicuramente Eduardo vuole compiere un atto di denuncia civile, scrivere, come acutamente definisce la commedia Roberto De Monticelli, «un documento sociale di attualità addirittura urgente», ma anche confrontarsi con una creatura straordinaria, un groviglio di ragione e pulsione animale fotografato in «uno sguardo agghiacciante che ricorda molto da vicino quello apparentemente mansueto della belva intristita perché costretta a vivere in cattività»⁷⁸.

Queste parole raccontano il mistero del Sindaco, la forza e il fascino della sua persona non scavano mai un solco abbastanza profondo fra la sua esistenza e quella degli altri postulanti che gli si presentano, ma è il ragionare freddo e preciso che gli conferisce lo stigma di appartenenza ad una stirpe superiore e stabilisce la distanza e la solitudine dell'eroe:

⁷⁷ A. I. VALBUENA, *Eduardo De Filippo. Un teatro un tempo ...*, 147.

⁷⁸ E. DE FILIPPO, *Il Sindaco del Rione Sanità in T (III)*...835.

Pur partendo da un personaggio vero l'opera è simbolica, non realistica; affonda le radici nella realtà, ma poi si sgancia da essa per dare una precisa indicazione sulla giustizia, così come le immagina questo straordinario personaggio fatto di solitudine, di amarezza, di disillusione; un personaggio che è immerso solo accidentalmente nella vita del suo tempo, ma in realtà accarezza una sua primitiva e nobile visione del mondo, alimentata dal ricordo del suo passato e dal desiderio di un avvenire migliore⁷⁹

La guerra privata contro l'ingiustizia lo trasforma in un eroe degno di una tragedia che ubbidisce ad uno stereotipo del genere e compie un atto di ὑβρις. Barracano ha usurpato il titolo di giudice e ritiene di poter governare il destino degli altri; con un solo gesto della mano impone il silenzio e incute un timoroso rispetto. Come è fatalmente stabilito, la punizione si abbatte sugli uomini che osano troppo, su quelle creature che per presunzione o stoltezza confondono le competenze umane con il volo illimitato del potere divino e Barracano pagherà con la morte la sua illusione di onnipotenza. Se è vero che sul piano formale la tragedia moderna, come la chiama Eduardo, ripropone i rapporti di causa-effetto della tragedia classica, diversa è la motivazione ultima a cui perviene. I nuovi tempi esigono un cambiamento di passo: gli eroi devono morire e lasciare il posto agli uomini, ad una logica assoluta e superiore; è tempo che subentri la finitezza umana e il suo procedere mettendo assieme ragione e verità. Non a caso l'ultimo atto di questa tragedia lo compie Fabio Della Ragione: libero dai freni e dai lacci di un ruolo subalterno e scomodo, ritrova forza e dignità firmando di suo pugno un referto medico autentico sulla fine del Sindaco, che segna l'inizio di una libertà di scelta ritrovata.

La scelta è un tema che attraversa la commedia: da quando Rafiluccio comunica a Barracano la sua intenzione di uccidere il padre, il tempo drammaturgico scorre con implacabile velocità, un'accelerazione imposta dalla drammaticità della decisione. Il Sindaco interrompe la dimensione solenne del suo tempo sentendosi per la prima volta inadeguato, capendo repentinamente di essere disarmato di fronte alla freddezza lucida che traspare nell'affermazione del ragazzo:

RAFILUCCIO. Don Anto', domani mattina devo uccidere mio padre.

⁷⁹ M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo*, Roma, Minimum fax, 2009, 341.

ANTONIO. (*si ferma a un passo dall'uscio, si gira verso i due e fissa sul ragazzo lo sguardo incredulo. Dopo una lunga pausa dice*) Non ho capito bene.

RAFILUCCIO. (*con più distacco*) Domani mattina devo uccidere mio padre⁸⁰.

Nella terribile decisione del ragazzo Don Antonio vede agitarsi gli spettri del devastante rifiuto di un padre, il dolore di un figlio che sente l'esclusione affettiva tradursi nella quotidiana riprovazione sociale e nel definitivo allontanamento dal contesto socio-culturale da cui aspetta approvazione e motivazione esistenziale. Nell'accorato appello che fa alla mente provata di Rafiluccio, Barracano spera che lo stereotipo del figlio che ubbidisce alla volontà, anche se dispotica, del padre possa agire e il terribile piano non si compia. Ma quando la ragione decide di non piegarsi a convenienze e convenzioni anche i rapporti sociali ancestrali subiscono una dolorosa revisione. Nell'impossibilità di trovare conforto nel rispetto di un rassicurante stereotipo familiare, Barracano incassa la sconfitta e si trova a combattere anche contro i suoi personali fantasmi, come acutamente rileva la Barsotti:

Alla forza vacillante delle Istituzioni, che si piega sotto l'arroganza e l'astuzia della gente «carogna», il sistema di cui Antonio Barracano fa parte ha opposto quella arcaica dei Clan famigliari: agli orfani dello stato e della Giustizia pubblica ha offerto come alternativa la regressione alla Tribù. Della «tribù» chiamata «Rione Sanità» Antonio è il capo e lo stregone, il Padre..

Il Parricidio rappresenta dunque l'infrazione di un Tabù che nemmeno, tantomeno in nome della «sua» giustizia, il padre-padrino Barracano può accettare e assolvere. Perciò egli si sente doppiamente coinvolto in questa «frattura»: nella parte del «figlio» ma anche in quella del «padre». Nella condizione del figlio egli rivive la propria, originaria, di debole perseguitato dall'ingiustizia; ma in quella del padre, in quanto atavico, tribale, egli sente messo in gioco, discusso, il suo stesso ruolo, la sua stessa «missione» nella vita⁸¹.

Un'ispirata presenza dilata il tempo e lo spazio e interrompe il senso doloroso di una scelta estrema. Rita, la fidanzata di Rafiluccio, entra nella commedia

⁸⁰ E. DE FILIPPO, *IL Sindaco del rione sanità*, in *T III ...*, 862.

⁸¹ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo (tra mondo del teatro e teatro del mondo)*, con bibliografia riveduta e accresciuta, Roma, Bulzoni Editore, 1995², 418-419.

attraverso lo sguardo di Barracano, cioè attraverso gli occhi di un uomo che ha imparato a conoscere le persone dai gesti più minuti e che dà un senso ai silenzi e alle frasi mancate. Rafiluccio e Rita con il bambino che porta in grembo nella loro unità sono semanticamente legati alla famiglia, tema base dell' Eduardo drammaturgo che in questo testo si salda alla necessità di suggerire, anche attraverso un richiamo simbolico, una religiosità che scandisca i tempi di questa tragedia moderna. Rafiluccio, Rita e suo figlio, diseredati, emarginati dalla società, soli contro il mondo, proprio come una novella sacra famiglia incarnano quel desiderio di rinnovamento e libertà dagli stereotipi modellati da una realtà difficile e ostile di tutta una generazione di napoletani in cerca di un cambiamento.

Rita appartiene alla grande schiera dei puri eduardiani, tutti quei personaggi che lottano per non infangarsi con la vita, per mantenere lo sguardo incantato ed essere capaci di costruire una realtà in nome di un grande sogno, sia pure in modo illusorio⁸².

RITA. Aspettate, mo sentite. Una mattina, questo un anno e mezzo fa, stavo comprando il pane come al solito: «Posso offrirvi il cinematografo stasera?».

ANTONIO. Chi questo Rafiluccio?

RITA. No. Un meccanico che si era comprato certi taralli. «Mi dispiace» diss' io « ma non vado al cinematografo con chi non conosco.» « Non fa niente» disse il meccanico. « Vuol dire che ce ne andiamo io e Rafiluccio. Rafilù, ci sei?» «No» disse Rafiluccio, «Stasera è impossibile», e me guardava fisso dentro agli occhi. «Tengo un appuntamento alle nove precise, all'ingresso del cinema Santa Lucia.» e me seguitava a guardà. Io capii. Alle nove precise all'ingresso d' 'o Santa Lucia, sentette' 'o braccio' 'e Rafiluccio che passava sotto' 'o braccio mio. Io camminavo con gli occhi chiusi nun vedevo niente. Aspettavo che mi diceva qualche cosa. Finalmente mi disse sottovoce:« Me vuo' bene?» « A sett'anne!» dicett'io. «E tu quando hê penzato a me 'a primma vota?» « Sett'anne fa.» Due persone uno pensiero. Da quella sera mi è diventata indifferente qualunque cosa: 'a gente p' 'a strada non m' interessa, nun guardo 'e magazine, nun desidero nu cinematografo, si me parlano, nun sento chello che me dicono. Quando sto cu Rafiluccio so' contenta e me pare lecita qualunque cosa. E Rafiluccio m' ha spiegato che questo succede quando una persona è fatta

⁸² Cfr. A. Barsotti, *Eduardo drammaturgo (tra mondo del teatro e teatro del mondo)*, ...

esclusivamente per un'altra persona. In altri termini, la donna allora diventa completa e può apprezzare le cose belle quando incontra l'uomo fatto proprio per lei, e l'uomo la femmina: io ho trovato Rafiluccio e Rafiluccio ha trovato me ⁸³.

Le parole prima timide e incerte, poi via via più sicure della fidanzata di Rafiluccio commuovono e coinvolgono Barracano che si trova a riscoprire la bellezza di un sentimento genuino e autentico. Quando Rita parla di Rafiluccio illumina la pagina e ci regala un senso di rinnovato candore che scaturisce dalla sua appartenenza incondizionata al suo uomo. La purezza e l'incondizionata fiducia nell'altro sono la scelta di Rita e squarciano la diffidenza e il disincanto del suo interlocutore. Il Sindaco in quella creatura macilenta e scarnificata, vede le sembianze di un angelo portatore non solo materialmente della nuova vita che tiene in corpo, ma spiritualmente capace di compiere dentro il suo essere, indurito dal tempo e dal disinganno, un mutamento. Se Antonio Barracano nel dirimere le contese dei suoi "assistiti" si poneva come giudice *super partes*, in questo momento sente che la vita lo sta chiamando in causa ed esige da lui la risoluzione di un antico debito. Come spesso avviene nelle commedie di Eduardo, le figure femminili che si trovano nei suoi lavori sono "compagne", donne che sanno stare accanto ai loro uomini e ingentiliscono il cammino difficoltoso dell'esistenza. L'eleganza e l'intelligenza della figlia del sindaco Geraldina, emergono sin dalle prime battute della commedia e mettono in ombra la figura del fratello, figlio certamente devoto e affezionato, ma privo di quel tratto di orgogliosa fierezza che distingue la stirpe Barracano. Non si può parlare di Eduardo senza ricordare la sua capacità di rendere sulla pagina i motivati silenzi femminili e il racconto di quella attitudine alla pazienza e all'ascolto che rendono la donna una insostituibile regista delle dinamiche familiari. Saranno le donne di casa Barracano che aiuteranno Rafiluccio, e grazie alle medicine e ai prodigi di un sostanzioso brodo di pollo, Rita riprenderà vigore e forze per affrontare anche il temuto giudizio del Sindaco. La regina del cuore di Antonio Barracano è la moglie Armida, la sola che nutre i suoi giorni e gli regala un senso di sazietà di affetto che ingoia l'umiliazione e i vuoti del passato. In Rita, creatura che il destino gli ha messo davanti, il Sindaco riconosce un essere vulnerato, non tanto dalle ristrettezze economiche quanto dalla solitudine emotiva che la costringe a sentirsi emarginata. L'amore per Rafiluccio è un amore grande di quelli che meritano di essere condivisi e che

⁸³ E. DE FILIPPO, *Il Sindaco del Rione Sanità* in *T (III)*...,874.

invece l'egoismo e il calcolo di un padre-padrone costringono all'anonimato e all'oscurità. Una crepa incrina la costruzione delle certezze del sindaco. L'invenzione di un personaggio "scrigno", come quello del Sindaco, permette ad Eduardo di mostrarne gradualmente le sfaccettature e compiere un lavoro drammaturgico che allontana dallo stereotipo Barracano e lo avvicina allo statuto di un eroe tragico, intriso della debolezza propria del doloroso cammino di un uomo tormentato da una lunga attesa di giustizia.

Di qui – come osserva Anna Barsotti – la metamorfosi graduale del «carattere» del protagonista nel secondo atto: che segna il passaggio della dràmatis persona dal campo semantico dei Temi dell'io in quello dei Temi del tu; ovvero le connotazioni del personaggio, attratte in un primo tempo nell'orbita dei temi dello sguardo, sembrano muovere ora verso quella dei temi del discorso. Perché nel secondo atto don Antonio "parla". Quasi insensibilmente (è la maestria dell'Autore che sa sviluppare i suoi caratteri senza scarti bruschi) egli modifica il suo comportamento scenico: appare più sciolto più umano (ricordiamo che taglia egli stesso un pezzetto di mozzarella e lo porge a Rita semisvenuta per la fame) come slegato dal clichè superomistico che l'aveva imprigionato per tutto il primo atto⁸⁴.

In un saggio sui finali, Giulio Ferroni cita una considerazione di Lavagetto a proposito dei lavori teatrali di Beckett, *per la prima volta al mondo c'è un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie*. Più volte nel corso di questo lavoro si è detto come l'esperienza letteraria di Eduardo si saldi con i citati Beckett, Pirandello e Ionesco. In questa commedia più che altrove, Eduardo sente la necessità di un finale forte, catartico, che racconti – come dice il critico Lavagetto – «la fine di tutte le storie». Storie, non storia; il plurale è autorizzato dalla convinzione eduardiana che non debba concludersi solo la parabola esistenziale di Barracano, ma che la fine tragica del sindaco, così come è concepita nel lavoro teatrale, sia anche la fine di tutte le storie di malavita del Rione Sanità e la fine di un racconto per stereotipi che da sempre caratterizza la realtà partenopea. Attraverso il sacrificio di Barracano si impone un sistema semantico nuovo. La tragedia moderna si compie mettendo al centro non più l'uomo dai trascorsi incerti, ma un uomo che si può accostare ad un *Christus patiens* nella definizione di Anna Barsotti:

⁸⁴ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo ...*, 417.

Perché nel terzo [atto] assistiamo all'ultima trasformazione del Protagonista: il quale da Superuomo, da giudice del Giudizio Universale, si è fatto (nel secondo) "uomo" e in quanto tale subisce il martirio, per trasformarsi appunto, nel terzo, in una specie laica di *Christus patiens*. Pensiamo all'ultima cena organizzata in casa sua, prima della morte, attorno alla tavola imbandita che riunisce i discepoli fedeli e quelli che lo rinnegheranno [...] Ultimo rito-spettacolo: per la regia della "vittima sacrificale" [...] Il rito si ripropone attingendo in questo finale magistrale anche al mondo classico, pagano: perché il protagonista ha qui, nella sua mancanza totale delle prospettive ultraterrene, di speranza di resurrezione, la forma mentis dei grandi stoici, che si lasciavano morire con distacco, dopo aver disposto ogni cosa quaggiù. Infatti Antonio Barracano abbandona la scena.⁸⁵

L'ingranaggio della commedia ferma le parole di Antonio Barracano e dilata i suoi movimenti, che così, circondato da un'obbligata frenesia amorosa, si consegna ad un immaginario di violenza e sangue. La redenzione di Antonio Barracano disorienta ed è faticosa perché passa attraverso un personale senso della giustizia; manca al personaggio la necessaria investitura di bontà mentre il suo tratto ruvido allunga le ombre sinistre sedimentate nel suo profondo. L'oscuro cammino del Sindaco illumina un perimetro più ampio di quello del rione sanità, dove la verità prima ancora che la giustizia gioca una partita truccata col destino; l'anima dolente di Antonio Barracano si identifica e trova la sua forza nell'onnipotenza di un potere occulto, fiero della sua estraneità al contesto civile ufficiale.

L'ingiustizia insudicia e sgualcisce gli eleganti vestiti di Antonio Barracano e stringe in una morsa la villa di Terzigno, luogo di paradisiaca bellezza. Eduardo tenendo fede alla convinzione che il confine fra la tragedia moderna e la commedia è inesistente costruisce la sua tragedia. Questa commedia tragica per esistere ha bisogno di un elemento di sacralità, necessario perché il dramma si compia. Infatti la infeudazione nel sacro di Antonio Barracano è speculare al mascheramento della realtà che lo illude. Come un dio pagano o allo stesso modo di un signorotto feudale il sindaco riceve l'omaggio dei suoi familiari e diventa così icona sacra, vestito e agghindato come un feticcio di una religiosità ossequiosa e inconsapevole.

⁸⁵ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo ...*, 421-422.

CAPITOLO IV

Filumena Marturano

Rileggendo uno stereotipo della drammaturgia di De Filippo, *Filumena Maturano*, non possiamo non rintracciare in essa degli stereotipi tematici portanti. Eduardo nel 1946 scrisse *Filumena Marturano* per la sorella Titina, “cucendole addosso” il ruolo della protagonista al punto che l’attrice e il personaggio finirono per coincidere. La storia di Filumena, ex prostituta che riesce a farsi sposare dall’amante Domenico Soriano, borghese benestante e rispettato e a dare così un nome ai propri figli, diventa un’occasione per confrontarsi con stereotipi vecchi e nuovi. La costruzione granitica di una donna che sfida le convenzioni per offrire ai suoi figli una legittimazione sociale, secondo una critica accreditata, ha reso Filumena icona del trionfo della maternità. È di questo parere anche Eric Bentley, che definisce Eduardo una delle pochissime personalità del teatro moderno e lo paragona a Synge e a O’ Casey. Il critico dedicò all’eroina eduardiana una traduzione e definì *Filumena Marturano* «Eduardo’s most powerful tribute to mother love⁸⁶». Nell’attività del drammaturgo Eduardo il giudizio della critica straniera assunse un ruolo determinante, infatti se il suo pubblico non smise di tributargli il meritato successo, ad esclusione di rare occasioni, difficile gli risultò ottenere riconoscimenti come autore. A tal proposito Eduardo stesso ci parla di come la sua liberazione da interpretazioni stereotipiche, che lo giudicavano principalmente un attore e sminuivano la sua portata di autore, avvenne grazie alla ribalta internazionale. Fra le esperienze più significative, senz’altro quella inglese merita un approfondimento, in quanto lo impose definitivamente come autore. La traduzione eliminava il dialetto, l’elemento che lo aveva ingiustamente ghettizzato e la scena inglese gli regalava un ampio prestigio. L’orizzonte d’attesa non era più partenopeo e neppure italiano, ma la fascinazione era identica. Il segreto probabilmente è da ascrivere alla formazione del pubblico anglosassone, educato ai tempi, ai ritmi e alle sapienti costruzioni dei testi shakespeariani ed anche ad un rapporto diverso col teatro.

⁸⁶E. BENTLEY, *Son of Pulcinella* in *In Search of the Theatre*, London, Dennis Dobson, 1954, 281-95.

Nella società inglese le istanze sociali e culturali attraverso il teatro diventavano patrimonio comune, prima di esistere nelle coscienze esistevano sul palcoscenico e il pubblico non faticava a riconoscere sulla scena la forza dell'autore che Trevisani attribuisce a De Filippo:

I contenuti del suo teatro nascono dalle inquietudini delle coscienze e dai fermenti sociali[...] dalla lucidità con cui appaiono, tolte le maschere, le menzogne, gli egoismi, le cattiverie degli uomini⁸⁷.

Le trame ben scritte di Eduardo arrivavano in un momento storico in cui la scena inglese conosceva autori dalla scrittura sincopata ed ellittica mentre i personaggi eduardiani affidavano il loro disagio ad una parola liberatoria e rivelatrice. L' Italia squarciata dalle ipocrisie e dagli stereotipi entrò "a corte", nel tempio del teatro inglese. L'avventura inglese fu vissuta accanto al regista Franco Zeffirelli. Eduardo aveva per Franco Zeffirelli un affetto speciale, dovuto anche al comune dramma dell'abbandono, ma nonostante ciò l'autore non gli perdonò il terribile insuccesso di *Sabato, domenica e lunedì* a Broadway e quando il regista decise di riproporre sulla stessa ribalta *Filumena Maturano*, Eduardo cercò di contenere la ridondanza e l'eccesso di Zeffirelli scrivendogli una lettera appassionata:

La tua regia inglese era molto bella, fatta con amore e slancio e piacque a tutti: critici, pubblico, autore. Come è diritto di un regista creativo, tu aggiungesti di tuo ottime cose...Ma ce ne sono due o tre che ti prego di togliere[...] Io sono un autore non cattolico, e quando al terzo atto, durante il matrimonio fuori scena, tu fai inginocchiare Rosalia, centrandola con uno spot, e le fai giungere le mani, in breve fai succedere il "miracolo" io mi sento, come autore, tradito. Sono certo che tu puoi capirmi, non è vero Franco?...So che la Plowright ha contribuito all'abolizione della battuta finale di Domenico; ma tu ti devi imporre per dare alla commedia il giusto significato, e cioè la capitolazione assoluta dei privilegi borghesi nei confronti del diritto di tutti all'eguaglianza, che è poi il vero insegnamento di Cristo. Anche se non sono cattolico, sono però cristiano⁸⁸.

La fortuna della commedia è stata tale che Filumena è diventata un personaggio stereotipo, portatore di una sua aura di sacralità che l'ha

⁸⁷ G.Trevisani, *Teatro Napoletano dalle origini*, Bologna, Edizione Fenice del Teatro, 1957, LXIX.

⁸⁸ M GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo*, Roma, ELLEU Multimedia, 2004, 378.

consegnata a pubblico e lettori conclusa in una forma definitiva. Le parole di Eduardo hanno reso Filumena *domina* dell'immaginario teatrale, intoccabile simulacro della commedia, intesa nel senso eduardiano: la vera tragedia moderna. Magnificata e al tempo stesso limitata dall'identificazione Filumena-madre, risulta difficile capire la carica eversiva che il personaggio rappresentò nell'Italia del 1946. Un ricordo di Ferruccio Marotti ci può aiutare, riportandoci all'atmosfera di quel periodo:

Eduardo l'ho visto la prima volta in scena quando ero ragazzo, al Teatro Verdi di Trieste, nell'ultima replica di Filumena Maturano con Titina. Rimasi sconvolto da tre cose: l'angoscia, il dolore, la sofferenza che emanava Titina, gli abiti sgargianti delle ragazze delle case chiuse che affollavano la platea e alla fine piangevano e si spellavano le mani per gli applausi, e la lite furibonda di un tizio che schiaffeggiò la moglie all'uscita del teatro, perché lei parteggiava per Filumena...⁸⁹

Sin dalle prime battute il "brivido tragico" di Filumena ci attraversa.

Chi è questa donna che entra in scena da "viva" urlando le sue ragioni? Una donna dalle caratteristiche che Luciana Libero le attribuisce definendola una madre guerriera, una figura maschile, in quanto corazzata, determinata a tutto pur di realizzare il suo progetto. «Filumena è una donna che non piange⁹⁰». Scomposta, lontana dai canoni borghesi Filumena scaraventa sull'imbelle Soriano un fiume di parole, in preda ad una vera e propria ansia declamatoria e non ubbidisce allo stereotipo della donna che deve stare zitta, al limite sussurrare ma sicuramente non urlare. A stento riusciamo ad individuare in lei la Filumena della Barsotti, la madre in preda ad una vera e propria "ossessione familiare"⁹¹ anche se proditoriamente Eduardo lascia che il personaggio sia recepito attraverso una familiarizzazione con uno stereotipo, in modo che si possa arrivare ad un cambiamento di prospettiva. Filumena è una prostituta, una donna invisibile per la società dell'epoca e nel convincimento popolare è giusto che Soriano la tratti con disprezzo; impensabile che la sposi. Le ragioni che dettano la reazione della donna si ritrovano nelle parole della Compatangelo:

⁸⁹ F. MAROTTI, *Introduzione* a M. L. Compatangelo, *O Capitano, mio Capitano. Eduardo maestro di drammaturgia*, Roma, Bulzoni editore, 2002, I.

⁹⁰ L. LIBERO, *Le lacrime di Filumena*, Napoli, Guida Editrice, 2000, 47.

⁹¹ A. BARSOTTI, *Eduardo Drammaturgo*, Roma, Bulzoni, 1995, 217.

Filumena che è stata sempre derubata della libertà e della considerazione di sé, ha un sogno risolvere il rapporto con i figli, dargli luce svelarlo in una verità[...] il vero sogno è quello di una vera famiglia unita, della quale faccia parte assumendosene le responsabilità, l'unico uomo che lei abbia amato e al quale ha dato tutto: il narcisista Domenico Soriano⁹².

Filumena è l'eroina dei vinti defilippiani. Eduardo alla voce della rassegnazione sostituisce la voce di Filumena che si alza alta e potente e trascina le creature dimenticate e nascoste della società nella speranza di un nuovo riscatto. Lo sfondo della vicenda è, come possiamo dedurre dall'anno di pubblicazione della commedia il 1946, la società italiana colta all'indomani del conflitto quando ancora erano recenti le ferite della guerra e il Paese si misurava con enormi disuguaglianze economico sociali. Dentro questa realtà difficile si muove la nostra protagonista, che vive in un universo dove la povertà economica si traduce in povertà d'affetti:

La protagonista prostituitasi per povertà, sostiene una lotta strenua, contro una società che la vuole ostracizzare, per far valere i propri diritti umani non elemosinando la nostra solidarietà e tanto meno la nostra commiserazione, ma ergendosi al di sopra del sentimentalismo facile, denunciando con indignazione l'ingiustizia, l'ipocrisia, l'egoismo, e affermando la propria inattaccabile dignità⁹³.

Filumena fa vibrare la corda civile di Eduardo. La donna vuole sposare Soriano per legittimare i suoi tre figli. Impossibile non vedere un riferimento con la personale biografia di Eduardo che era figlio illegittimo di Eduardo Scarpetta ed aveva conosciuto la tacita rassegnazione della madre e il suo silenzioso dolore nel sentirsi esclusa dal vincolo matrimoniale.

Il testo della commedia è alimentato dalla vita non risolta di Luisa De Filippo, madre di Eduardo, e dalla cocente delusione dei figli nel sentirsi esclusi anche dal conforto di un benessere economico. Nella sua aspirazione ad essere accettata dalla società ed ad ottenere la rispettabilità borghese Filumena mostra una combattività ed una lucidità superiori rispetto ad altri personaggi eduardiani. Nell'aderire al suo progetto di vita il personaggio di Filumena

⁹² M. L. COMPATANGELO, *Scene madri del secolo breve*, in *Il cattivo Eduardo*, a cura di I. Moscati, Venezia, Marsilio, 1998, 115.

⁹³ M. MIGNONE, *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica Sociale*, Roma, Trevi editore, 1974, 123

perde parte dell'iniziale carica dissacratoria e tristemente insegue Soriano nella sua meschina mentalità da ragioniere, infatti fino a quando esisteva il sogno Filomena era stata una donna capace di amare e di aspettare, quando il suo desiderio si realizza incomincia a pretendere, animata da un profondo sentimento di rivalsa. Questo percorso dal mondo dell'ascolto a quello dell'affermazione accorcia le distanze che la separano da un pubblico piccolo – borghese che vede nel matrimonio il punto più alto di riuscita sociale, ma così facendo si allontana da quella grande e potente costruzione drammaturgica che le apparteneva inizialmente.

Il primo atto dell'opera si apre in una stanza, il salotto di casa Soriano, che è una sorta di arena dove si svolge la lotta di potere fra Filomena e Soriano e simboleggia, in quanto designa lo spazio pubblico della casa, quella stessa società di cui Filomena vuole far parte, attraverso il riconoscimento che le può garantire l'istituzione del matrimonio.

La didascalia descrive la stanza sottolineando l'accostamento di stili diversi che fanno trasparire il desiderio di esibire il proprio agio finanziario.

In casa Soriano.

Spaziosa stanza da pranzo in un deciso « stile 900 » sfarzosamente arredata, con gusto, però, alquanto medio. Qualche quadro e qualche ninnolo, che ricordano teneramente l'epoca umbertina e che, evidentemente, un tempo, completarono l'arredamento della casa paterna di Domenico Soriano, disposti con cura alle pareti e sui mobili, stridono violentemente con tutto il resto ⁹⁴.

Filomena Maturano sembra fuori luogo rispetto alla tavola, elegantemente apparecchiata per il padrone di casa e per la giovane fidanzata, su cui spicca un centrotavola di rose rosse freschissime.

La descrizione dello studio mette in tavola uno degli stereotipi del vivere borghese, in cui l'accuratezza dell'arredamento serve a simulare una pretesa di cultura che non corrisponde ad uno stato di essere reale.

Non un libro, non un giornale, non una carta. Quell'angolo, che soltanto Domenico Soriano osa chiamare « lo studio », è ordinato e lindo, ma senza vita ⁹⁵.

⁹⁴ E. DE FILIPPO, *Filomena Maturano*, in *Cantata dei giorni dispari, Teatro (II)* Milano, Mondadori, 2007², 531.

⁹⁵ E. DE FILIPPO, *Filomena Maturano*, in *T(II) ...*, 531.

Lo spazio si fa così amplificatore di senso e restituisce ingigantita la piccolezza di Soriano. In questa prospettiva giganteggia la figura di Filumena che ci appare ai margini della stanza in posizione di sfida, nella pagina si affrontano un uomo e una donna ma in realtà si scontrano due mondi contrapposti:

In piedi, quasi sulla soglia della camera da letto, le braccia conserte, in atto di sfida, sta Filumena Maturano. Indossa una candida e lunga camicia da notte. Capelli in disordine e ravviati in fretta. Piedi nudi nelle pantofole scendiletto. I tratti del volto di questa donna sono tormentati: segno di un passato di lotte e di tristezze⁹⁶.

Il mondo di Soriano è quello della Napoli borghese, egli riassume nella sua persona gli elementi di una napoletanità decadente, dimostrandosi un uomo, nella sua flemmatica apparenza, cinico, bugiardo e ipocrita. Tuttavia sarebbe semplicistico liquidare il personaggio con questi impietosi tratti. Qualcosa che egli stesso non sa definire sfugge alla sua rigorosa costruzione mentale. Questa donna che gli si pone davanti ha la forza la potenza di strapparla dalle sue convinzioni, perché come sostiene Guerrieri Domenico Soriano è un uomo di mezz'età in crisi. Egli stesso lotta tra la necessità di trovare un nuovo senso alla sua esistenza e l'indolenza flemmatica che lo porta ad accomodarsi in situazioni stereotipiche vuote ma non impegnative. Filumena attua una rivoluzione nel microcosmo di Soriano. Nelle feroci parole che indirizza alla donna, insultandola per l'inganno da lei architettato che lo ha spinto a sposarla credendola in punto di morte, ritroviamo tutta la rabbia di Domenico Soriano:

[...] Solamente na femmena comm'a tte, puteva arrivà addò si' arrivata tu! Nun te potevi smentì [...] Ma nun te credere ch' he vinciuto 'o punto nun l'he vinciuto! Io ta'ccido e te pavo tre sorde! E a tutte chille che t'hanno tenuto mano[...]⁹⁷

Domenico in un dialogo monologo esprime tutto il suo orgoglio di maschio ferito, che teme di fare la figura del “fesso” di fronte a tutta Napoli e la sua volontà di usare il suo denaro per sbarazzarsi di Filumena.

Le parole di Domenico dimostrano il suo disprezzo per una donna che egli percepisce non come un essere umano con tutta la sua dignità, ma come una “malafemmina”:

⁹⁶ E. DE FILIPPO, *Filumena Maturano*, in *T(II)*..., 532.

⁹⁷ E. DE FILIPPO, *Filumena Maturano*, in *T(II)*..., 535

[...] Tu te ne vaie ... e si nun tene vaie tu cu' 'e piede tuoie, overamente morta iesce 'a ccà ddinto . Nun ce sta legge, nun ce sta Padreterno ca po' piegà a Domenico Soriano. Attacco 'e falzo a tutte quante ! Ve faccio jì' ngalera ! E denare e' ttengo e abballammo, Filume!'Te faccio abballà comme dich'io. Quann'aggio fatto sapé che si stata tu, e 'a coppa'a qua' casa te venette a piglià, m'hanno 'a da' ragione afforza! E te distruggo Filume', te distruggo⁹⁸!

Secondo lo stereotipo linguistico della sua classe sociale nonostante Soriano si esprima abitualmente in italiano, la lingua dei potenti, in questo caso usa il dialetto per abbassarsi al livello di Filumena e farle comprendere meglio le sue minacce.

Ma la rabbia e le minacce, persino di morte, di Domenico non spaventano Filumena, che anzi le vede come una controprova del fatto che egli teme di perdere la sua posizione di privilegio sociale.

FILUMENA. (*nauseata*) E chesto capisce tu: 'e denare ! E cu' e denare t'he accattato tutte chillo ca he voluto! Pure a me t'accattaste cu e' denare! [...]Ma Filumena Marturano ha fato correre essa a te!⁹⁹

Filumena disprezza il mondo di Domenico dominato dall'ipocrisia dove non esiste spazio per sentimenti di vera umanità ma nello stesso tempo è questo mondo che può rendere lei e i suoi figli liberi dall'infamia dell'illegittimità. La violenza verbale di Soriano lungi dal spaventarla la rafforza sempre più nel perseguire i suoi obiettivi e nel rivendicare le sue ragioni, lo spazio linguistico a lei assegnato dall'autore diventa sempre più esteso e viene da lei utilizzato per sottoporre Soriano ad un vero e proprio processo che coinvolge il lettore:

FILUMENA. (*nauseata*) Qualunque femmina, dopo vinticinque anni che ha passato vicino a te, se mette in agonia. T'aggio fatto a serva... Quando isso parteva pe' se spassà: Londra, Parigi, e corse, io facevo 'a carabbinera: d 'a fabbrica a Forcella, a chella d' 'e Virgene [...]. L'aggio purtata ' a casa nnanze meglio 'e na mugliera! L'aggio lavate 'e piede! E no mo che so' vecchia, ma quann'ero figliola. E maie ca me fosse

⁹⁸ *Ivi* ...,535-536

⁹⁹ E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *T(II)* ...,538

sentuta vicin'a isso apprezzata, ricunusciuta, maie! Sempre comm'a na cammarera c' 'a nu mumentu all'ato se po' mettere for' 'a porta ¹⁰⁰!

Filumena nel primo atto sottopone Domenico ad una guerra psicologica combattuta usando l'arma del linguaggio, con la quale semina dubbi nel suo interlocutore e lo fa sentire vulnerabile come quando, improvvisamente rivela il vero motivo per cui si è fatta sposare e cioè che lui le serve:

[...] Na femmina comm'a mme, ll'he ditto tu e mm'o stai dicenno 'a vinticin'anne, se fa ' e cunte. Me serve... Tu, me serve! Tu te credive ca doppo vinticin'anne c'aggiu fatto 'a vassaia vicino a tte, me ne ievu accussì, cu na mano nnanze e n'ata areto ¹⁰¹?

Filumena rifiuta l'offerta di denaro di Domenico e fa un'ulteriore rivelazione: ella è madre di tre figli. E quando Domenico le chiede come ha fatto a mantenerli, lo spiega:

FILUMENA: (*imperterrita*) t'aggio arrubbato! Te vennevo e scarpe ' e vestite, ' e scarpe! E nun te ne si' maie accorto! [...] Cu' 'e denare tuoie, aggio cresciuto 'e figlie mieie ¹⁰².

La sequenza delle rivelazioni sembra predisposta per piegare l'avversario. Domenico non comprende le ragioni di Filumena costretta dal bisogno a sfruttare il suo sfruttatore e non apprezza il fatto che nonostante la sua professione non abbia rifiutato i suoi doveri di madre, per lui quello che conta è il fatto di essere stato ingannato, il danno alla sua posizione e al rispetto di cui gode in società. Domenico Soriano non vuole apparire un uomo “ di paglia” davanti agli altri e tanto meno davanti agli occhi dei figli della sua amante.

Di fronte al cinismo di Domenico Soriano Filumena dà voce alle sue ragioni con un lungo monologo che segna uno dei momenti più significativi dell'opera, in cui viene rievocato il suo passato, la sua famiglia e tutto il suo dramma. L'anima sofferente di Filumena cammina per i vicoli di Napoli stretta dal freddo abbraccio di un umanità irrancidita dal dolore, che nella

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *T(II)*..., 540-541

¹⁰² E. DE FILIPPO, *Filumena Maturano*, in *T(II)*..., 542

disperazione del momento sente lontana. Durante questo percorso raccoglie il sale della vita e scioglie, davanti all'immagine della Madonna che la confessa, la sua angoscia.

FILUMENA. (*rievocando il suo incontro mistico*) Erano 'e tre dopo mezzanotte. P'a strada camminavo io sola. D'a casa mia già me ne ero iuta 'a sei mise (alludendo alla sua sensazione di maternità). Era 'a primma vota! E che faccio? A chi 'o ddico? Sentivo in capo a me 'e vvoce d' 'e cumpagne meie: «A chi aspetti! Ti toglì il pensiero! Io conosco a uno molto bravo...». Senza vulé, cammenanno cammenanno, me truaie dint' 'o vico mio, nnanz' all'altarino d' 'a Madonna d' 'e rrose. L'affruntaie accussì (punta i pugni sui fianchi e solleva la sguardo verso una immaginaria effige, come per parlare alla Vergine da donna a donna):« Ch'aggi 'a fa? Tu saie tutto ... Saie pure perché me trovo int' 'o peccato. Ch'aggi 'a fa?» Ma essa zitto, nun rispunneva.[...]Cchiù nun parle e cchiù la gente te crede?..Rispunne!» (Rifacendo macchinalmente il tono di voce di qualcuno a lei sconosciuto che in quel momento, parlò da ignota provenienza) «'e figlie so' figlie!» Me gelaie.[...].¹⁰³

In questo monologo Filumena cambia registro, abbandonando il disprezzo e la sfida nei confronti di Domenico, ed usando toni tragi-comici, talvolta patetici a cui si alternano momenti mistici.

E' significativa la sua scelta di appellarsi non ad una divinità maschile, come potrebbe essere il Cristo, ma alla Madonna che rappresenta la figura universale della madre che perdona e non giudica.

Anna Barsotti ha evidenziato le caratteristiche particolarmente evocative dei monologhi di Filumena:

L'essenza di questi monologhi al femminile non è nel ragionamento, nella disquisizione, nel cavillo (quelle sono le armi del mondo, del linguaggio "d' 'o munno ca se defenne c' 'a carta e c' 'a penna"!); è nella potenza e suggestione delle *immagini*. Le immagini concrete di un'esperienza di vita che, anche nel presunto incontro mistico con la Madonna, conserva la *coscienza della realtà*¹⁰⁴.

¹⁰³ E. DE FILIPPO, *Filumena Maturano*, in *T(II)*...,544

¹⁰⁴ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo*, Roma, Bulzoni, 1995...,214

La cura che Eduardo dedica al linguaggio di Filumena, dimostrando la sua sensibilità di grande comunicatore, trasforma Filumena in una finissima retore che sa utilizzare svariati registri linguistici, che sulla pagina come sulla scena si risolvono in una grazia del suono.

Il linguaggio di Filumena è improntato alla passione più che alla ragione. Tuttavia questo linguaggio può essere visto come uno strumento di una precisa strategia volta a raggiungere determinati risultati presso i propri interlocutori ¹⁰⁵. Il monologo della protagonista può essere considerato un' esemplificazione di «immaginazione» dialogica elaborato da Bakhtin in base al quale la parola non è mai a se stante ed autosufficiente ma presuppone una risposta, che può essere implicita od esplicita¹⁰⁶. Ogni atto comunicativo comporta non solo un interlocutore ma una reazione. Le parole di Filumena hanno una funzione che secondo le teorie di Jakobson potrebbe definirsi “conativa” in quanto tendono ad ottenere una particolare reazione e si prefiggono lo scopo di convertire alla propria ideologia.

Le parole di Filumena pongono Domenico di fronte alla questione della maternità e dei figli. In questo momento viene introdotta la famosa frase «e ffiglie so' ffiglie' » che verrà ripetuta fino alla fine e verrà fatta propria da Domenico.

Il tono passionale della prima parte del monologo di Filumena viene improvvisamente interrotto da un rapido ritorno alla realtà, come se consapevole di essere riuscita a suggestionare Domenico e di aver compiuto un passo importante verso la vittoria, Filumena voglia scaraventarla nella dura realtà dei fatti:

Ca perciò so' rimasta tant'anne vicino ate.. pe' llo aggio suppurtato tutto chello ca m'he fatto [...]¹⁰⁷

Il successo di Filumena è reso evidente dalla reazione imbarazzata di Domenico all'arrivo della sua giovane fidanzata, che sembra far trapelare il suo senso di colpa.

Diana è un personaggio con caratteristiche opposte a quelle di Filomena: borghese raffinata si esprime solo in italiano ad evidenziare la sua superiorità sociale e può essere considerata come una rappresentazione dello stereotipo

¹⁰⁵ Cfr M. MIGNONE, *Il Teatro di Eduardo De Filippo Critica Sociale...*

¹⁰⁶ Cfr. M. BAKHTIN, *The Dialogic imagination: four Essays*, ed. by Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981. In particolare il capitolo *Discourse in the Novel*, 259-422

¹⁰⁷ E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano...*, 545

del perbenismo borghese che trova in Domenico Soriano uno strenuo sostenitore. Allontanata Diana Filumena sente di avere la vittoria in pugno e canta la canzone che parla di un cardellino in gabbia dichiarando che il cardellino è Domenico., il quale risponde con rabbia chiamandola «serpe», «diavola», «strega». Alla fine dell'atto l'exasperazione di Domenico è la prova evidente che la guerra psicologica intrapresa da Filumena sta dando i suoi frutti, egli va via lanciando minacce mentre Filumena si siede a tavola con la vecchia servitrice Rosalia preparandosi a consumare la cena che Domenico aveva ordinato per la fidanzata, canticchiando la canzone del cardellino (*cardillo*)

Il secondo atto inizia con il dialogo fra due personaggi minori, Rosalia e Alfredo, che raccontano il legame fra la vecchia servitrice e Filumena che l'ha salvata da un destino di mendicante. La rivelazione della generosità della protagonista fa emergere una figura di prostituta 'dal cuore d'oro' che ritroviamo presente in Balzac e nella commedie di Raffaele Viviani. Questo stereotipo della prostituta buona deriva da teorizzazioni che risalgono al diciannovesimo secolo, in cui veniva elaborata una distinzione fra la prostituta buona vittima del bisogno e la prostituta cattiva mossa da avidità e vanità. Filumena parzialmente si può avvicinare a questo modello ottocentesco dove la povertà è la causa nobile della prostituzione, così avviene ad esempio per la prostituta di Salvatore di Giacomo in 'O vico, tuttavia il personaggio di Filumena presenta una maggiore complessità. Per la protagonista eduardiana la prostituzione non ha niente di nobile è una condotta inflitta dalla povertà e dall'uomo che ne approfitta, ma è anche l'unico modo che ella ha trovato per sopravvivere e che le ha permesso di allevare i figli.

Filumena a questo punto della commedia fa chiamare i figli per rivelare loro la sua maternità, ma viene interrotta da Domenico che la fa parlare con l'avvocato per spiegarle che il matrimonio in extremis non è valido perché estorto con l'inganno:

DOMENICO: (*dallo studio, seguito dall'avvocato Nocella, interviene. Ha ripreso il suo tono normale di un uomo sicuro del fatto suo. Si rivolge a Filomena con energia bonaria*) Lascia stà Filume', non è il caso d'imbrogliare maggiormente le tue cose ...(*All'avvocato*) Io, senza essere avvocato, lo dissi prima di voi. Era chiaro.(*Filumena lo guarda dubbiosa.*) Dunque, qua c'è l'avvocato Nocella che può darti tutti gli schiarimenti che vuoi.(*Ai tre ragazzi*) La

signora si è sbagliata. Vi ha incomodati inutilmente. Vi chiediamo scusa e...se volete andare...¹⁰⁸

Ascoltando Domenico e l'avvocato Filumena si rende conto che il finto matrimonio può essere facilmente smascherato dalla legge, di fronte alla quale si trova disarmata. La sua lotta per uscire dall'oscurità ha subito un duro colpo, ma proprio mentre sembra soccombere Filumena ritrova una nuova forza.

FILUMENA: *(rimane per un attimo assorta. D'un tratto risponde all'ultima frase che le aveva rivolto Nocella. Il suo tono è altero, ma va crescendo di fervore fino allo scatto)* E io manco! *(A Domenico)* Io nemmeno te voglio! *(A Nocella)* Avvoça' procedete. Nun o' voglio nemmeno io. Nun è ovè oca stevo mpunt' ' e morte. Vulevo fa na truffa! Me volevo arrubà nu cugnome! Ma cunnusevo sulo ' a legge mia: chella legge ca fa ridere, no chella ca fa chiagnere! [...] ¹⁰⁹

Dai dialoghi dei personaggi emerge che la guerra che Filumena sta combattendo è anche una guerra di linguaggi, Filumena contrappone il suo linguaggio e quindi il suo mondo a quello colto fatto di parole scelte con cura di Soriano e dell'avvocato.

Filumena si schiera con estrema fierezza contro quel mondo che vuole escluderla e reagisce coinvolgendo i figli:

FILUMENA:*(inviperita)* Statte zitto *(dal terrazzo ricompaiono i tre giovanotti un po' disorientati ed avanzano di qualche passo nella camera. Dal fondo, quasi contemporaneamente, Rosalia entra recando un vassoio con tre tazze di caffè, comprende la delicatezza del momento e, dopo aver appoggiato il vassoio su di un mobile, si pone in ascolto avvicinandosi quindi a Filumena, la quale, rivolta ai figli, così apertamente parla loro)* Guagliu', vuie site uomme ! Stateme a senti.. *(Mostra Domenico e Nocella)* Ccà sta 'a gente: 'o munno. 'O munno ca se difende c' 'a carta e c' 'a penna. Domenico Soriano e l'avvocato...*(Mostrando se stessa)* E ccà ce sto io: Filumena Marturano, chella ca ' a leggìa soia è can un sape chiagnere. Pecché 'a gente, Domenico Soriano, me l'ha ditto sempe: «Avesse visto maie na lacrema dint'a chill'uocchie!» . E io senza chiagnere... 'o vvedite? Ll'uocchie mieie

¹⁰⁸ E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *T(II) ...*, 571-572.

¹⁰⁹ *Ivi*, 575

so' asciutte comm'all'esca...(*Fissando in volto i tre giovani*) Vuie me site figlie¹¹⁰!

Filumena racconta della sua vita nei bassi, il suo passato di miseria e di degradazione, con una famiglia dominata dalla rabbia e dal risentimento:

FILUMENA: Quant'èramo? Na folla! Io 'a famiglia mia nun scaccio che fine ha fatto. Nun 'o vvoglio sapé. Nun m' 'o ricordo! ... Sempre ch' 'ffaccie avutate, sempre in urto ll'uno cu' ll'ato! Ce coricavamo senza di: "Bonanotte!" Ce scetàvemo senza di: "Bongiorno!" Una parola bona me ricordo ca m'a dicette pàtemo ... e quando m'arricordo tremmo mo pe' tanno... Tenevo tridece anne. Me dicette: "Te staie facenno grossa, e ccà nun ce sta che magà, 'o saje?"¹¹¹

La maestria con cui Filomena fa uso della retorica nel raccontare le drammatiche vicende della sua vita le fa ottenere quella che Luciana Libero definisce "sospensione morale di giudizio"¹¹²

La rivelazione fatta da Filumena le assicura la solidarietà dei figli e pone il lettore in una posizione di forte empatia. Filumena prima di andare a casa del figlio maggiore che le ha offerto la sua ospitalità, sferra un colpo decisivo nella guerra col suo antagonista. A Domenico che l'ha ascoltata in silenzio Filumena rivela:

FILUMENA:... uno 'e chilli tre è figlio a te!

DOMENICO: (*rimane con lo sguardo fisso inchiodato a quell'assurda verità. Dopo una pausa, cercando di reagire alla piena dei suoi sentimenti*) E chi te crede? [...]

FILUMENA: Te potevo dicere ca tutte t'erano figlie, ce avarisse creduto...[...]

T'o potevo dicere primma? Ma tu l'avarisse disprezzate all'ati duie...E io 'e vvulevo tutte eguale, senza particolarità¹¹³.

¹¹⁰ *Ivi*, 575-576.

¹¹¹ *Ivi*, 577

¹¹² L. LIBERO, *Le lacrime di Filumena ...*, 53

¹¹³ *Ivi*, 579

Le parole di Filumena sono interessanti perché ci illustrano quella che è la concezione della verità della protagonista. A differenza della relatività che ritroviamo in tante opere di Pirandello, nell'opera di Eduardo vi è una sola verità, quella proposta da Filumena che la rivela a poco a poco arricchendola di nuovi dettagli, riuscendo alla fine a smuovere Domenico dal suo cinismo e dalla sua indifferenza. Filumena alla fine del secondo atto va via furente, non prima però di aver raccontato a Domenico, che non ricorda, le circostanze del concepimento di suo figlio.

FILUMENA: E' ovèro! Tu non te ricuorde

[...]Na sera, una ' e chelli ttante, ca, quando te ne ive, me regalavie na car' ' e ciento lire...na sera me diciste: "Filume' facimm'avvedé ca ce vulemmo bene "

e stutaste 'a luce. Io, chella sera te vulette bene overamente. Tu no tu avive fatto avvedè. E quanno appicciaste ' a luce n'ata votame diste ' a soleta carta ' e ciento lire. Io ce segnaie ' a data e 'o giorno: ' o ssaie ' e nummere ' ssaccio fa'...¹¹⁴

Filumena emette una sentenza lapidaria " 'E figlie nun se pàvano", con queste parole si vendica di Soriano che avendo voluto solo l'illusione dell'amore potrà avere soltanto l'illusione della paternità.

Il terzo atto ci mostra il salotto di casa Soriano addobbato con numerosi fiori di colore delicato ma "non bianco". Si devono celebrare le vere nozze fra Domenico e Filomena, nonostante l'aria di festa l'atmosfera è un po' malinconica. Domenico appare trasformato interiormente, nel momento in cui ha ammesso la sua sconfitta rinunciando all'immobilismo di un mondo borghese stereotipato pieno di ipocrisia, conquista la compassione dell'Autore e della sua protagonista. Filomena con una nuova dolcezza lo invita ad accettare i tre ragazzi senza che sia svelata l'identità del suo figlio carnale, e questo per la sua stessa serenità. I figli «quanno so' gruosse, quanno song'uommene, o so' figlie tutte quante, o so' nemice..»

Di fronte alla trasformazione del suo vecchio antagonista che ha accettato una paternità spirituale, Filumena può permettersi il lusso di quelle lacrime che la durezza della sua vita le aveva impedito di concedersi.

¹¹⁴ *Idi*, 579-580

Nella scena finale Filumena, che finalmente è riuscita ad ottenere per sé e per i figli il riscatto sociale per cui ha lottato tenacemente, si scioglie in un pianto liberatorio. Domenico la stringe a sé teneramente.

FILUMENA: (felice) Dummi sto chiagnenno. Quant'è bello a chiagnere...

DOMENICO: [...] E' niente. [...] 'E figlie so' ffiglie. E so' tutte uguale ...

Hai ragione, Filum' hai ragione tu¹¹⁵ !...

La frase «'e figlie so' ffiglie» pronunciata da Domenico Soriano riabilita Filomena, infatti viene pronunciata quando il processo di imborghesimento della protagonista è ormai avvenuto. Lo stereotipo della donna – prostituta è stato abbandonato per accogliere una donna cambiata da un'assunzione di maternità tardiva che le regala una nuova nascita come essere umano. Come dice Luciana Libero:

Esaurito il suo compito, realizzato il suo disegno, il “ corpo corazzato” razionale e virile costruito dall'autore e riflesso di se stesso, si frantuma, va in pezzi ; si compie il “ miracolo del nome del padre ” la serpe è schiacciata, la diavola, la strega si muta in Madonna piangente. Solo allora salta fuori l'io femminile, l'acqua pura sulla ghiaia pulita e levigata e, come in un apparizione, sgorgano le calde lacrime di Filumena Maturano¹¹⁶.

Filumena e Soriano nella loro diversità di fondo finiscono entrambi, con motivazioni diverse per aderire ad un identico statuto. Infatti appartengono alla «categoria dell'ambiguità», creazione della drammaturgia di De Filippo, per cui le scelte dei suoi personaggi sono sempre incerte e la loro vita un'esistenza degna più del purgatorio che non del paradiso ma in ogni caso non dell'inferno. Filumena finisce per essere una borghese a tutti gli effetti in quanto accetta le convenzioni dettate dalla società e si rifugia in un matrimonio di convenienza che ha come punto di forza l'affermazione dello stereotipo familiare, svuotandolo tuttavia dal di dentro.

La forza di Eduardo come autore è quella di aver creato uno stereotipo teatrale che si incarna nel personaggio di Filumena e che ha costituito un *exemplum* per molti altri drammaturghi italiani, infatti Filumena è l'icona della donna che si impone nella società a dispetto delle convenzioni. In questo

¹¹⁵ *Imi*, 598

¹¹⁶ L. LIBERO, *Le lacrime di Filumena*, Napoli, Guida Editrice, 2000, 55-56

senso la scrittura di Eduardo purifica la sua immagine e la restituisce nella sua veste di donna carica di una forza ancestrale che travolge anche le coscienze più abituate a pensare e parlare per stereotipi. Se il tempo glielo avesse concesso De Filippo avrebbe voluto dedicare una nuova riscrittura alla commedia, nel desiderio di rendere Filumena ancora più scolpita sulla pagina:

Ho protetto il dialetto come fosse una lingua.[...] Altra cosa era il napoletano del Sei-Settecento che spicca dalle pagine di Basile o dell'abate Galiani: quello sì che aveva una dignità, un impasto, un suono vero[...]L'idioma napoletano mi incanta proprio per i suoi sinonimi, le sue onomatopee. Mi piace al punto tale che se ne avrò voglia[...] riscriverò presto nella medesima forma arcaica, ma sempre recitabili due commedie del mio stesso repertorio, Filumena Maturano e Napoli Milionaria[...] Vorrei essere riuscito a scrivere senza ipotecare un tempo preciso, per una Napoli che tale resterà per sempre¹¹⁷.

¹¹⁷ R. DI GIAMMARCO, *Io difenderò sempre la mia lingua*, «La Repubblica» (28 gennaio 1984).

CAPITOLO V

FERDINANDO

La vicenda si svolge in un'antica casa nobiliare, alle pendici del Vesuvio, nella campagna napoletana, un tempo residenza estiva della famiglia Lucanigro, circondata dai campi in cui lavorano i contadini, un tempo al servizio della famiglia, ormai espropriata di terre ed averi. Siamo nel 1870, dopo la caduta dei Borbone e la nascita dello Stato Italiano. All'interno della grande casa Lucanigro vivono la proprietaria Donna Clotilde, vedova del conte Lucanigro e la cugina Gesualda, figlia di padre ignoto e appartenente al ramo povero della famiglia. La villa è frequentata da Don Catellino, parroco della zona, prete confessore delle donne, cresciuto e istruito dai Lucanigro, poiché la madre, una serva, diceva di averlo concepito con il nonno di donna Clotilde. La nobile, da quando è morto il marito, vive nella villa, rinchiusa in un salone adibito a camera da letto, sala da pranzo, stanza delle confessioni e delle preghiere. Con lei convive la cugina Gesualda, costretta a servire l'arcigna Clotilde. Le giornate trascorrono tra i lamenti e le angherie della nobile che sfrutta la cugina, inveendo spesso contro di lei, e le visite di Don Catellino. Il prete viene a confessare Clotilde, per darle conforto spirituale, visto che lei si proclama ripetutamente "sul punto di morte", nonostante mangi cioccolata e beva "nucillo" di nascosto. Presto si scopre che Don Catellino ha un rapporto morboso con Gesualda, "zitella" dall'animo freddo ma spinta da passioni fisiche irrefrenabili. Tutto ruota intorno ad una "cascetta" che ha preso la stessa Clotilde, incolpando del furto il suo defunto marito e successivamente scegliendo come capro espiatorio una giovane cameriera. L'arrivo di una lettera, consegnata a mano proprio da Don Catellino, costituisce un evento straordinario.

La lettera, proveniente da Napoli ed è firmata dal notaio Trinchera che annuncia alla donna l'arrivo di Ferdinando, figlio dei lontani parenti Coppola di Mondragone, cugini di secondo grado del defunto marito. Il ragazzo rimasto orfano di padre e madre, secondo le convenzioni giuridiche deve essere affidato solo a Donna Clotilde, l'unica parente prossima. Il giovane ammalierà tutti con la sua parlata da intellettuale nobile e manierato. Donna

Clotilde si innamorerà delle “carni fresche” di questo giovanotto, dei suoi modi di fare e nonostante ritenga deprecabile l’uso della lingua italiana, adorerà il suo nome borbonico. Con Ferdinando instaurerà un rapporto carnale che ha come scenario la camera da letto di Donna Clotilde, da dove è stato opportunamente spostato il letto di Gesualda. Il cambiamento operato sulla nobile è evidente, e, infatti, nel secondo atto la troviamo vestita accuratamente e con dipinta sul viso un’espressione di felicità. Anche Don Catellino rimanendo affascinato da questo giovane, interrompe il rapporto con Gesualda, scatenando le sue ire a causa dell’astinenza sessuale.

Don Catellino, usa nei confronti del giovane l’ascedente che gli deriva dal suo ruolo di guida spirituale ma ben presto le “attenzioni” si tramutano in un rapporto omosessuale, anche per le insistenze del giovane. L’intreccio di questi rapporti morbosi si chiarisce lentamente nel corso della commedia, lasciando Ferdinando sempre incolpevole e mettendo contro invece i tre personaggi. All’inizio ognuno pensa che l’altro voglia impadronirsi della “cascetta”, ma successivamente l’apparente pacifica convivenza tra i personaggi, viene distrutta dalla gelosia per i legami torbidi che ognuno instaura con Ferdinando, tanto da mettere per un momento in secondo piano le mire sull’eredità.

Alla fine Ferdinando rivela di essere Filiberto, figlio del notaio Trinchera, complice del padre nelle macchinazioni contro casa Lucanigro.

L’ interno descritto nel primo atto della commedia è una claustrofobica stanza, dove in bella mostra si trova un lettone e intorno, anche ad un’analisi superficiale, risultano evidenti le tracce di una segregazione forzata da uno stato di malattia vero o presunto. Donna Clotilde, la malata, distesa sul letto in apparente immobilità, impartisce ordini e detta sentenze. Unica interlocutrice di donna Clotilde è donna Gesualda. La fin troppo vigorosa Clotilde esercita una vera e propria tirannia nei confronti della povera Gesualda che per parte sua, sia pure nell’ambito di una ristretta possibilità di reazione, tenta di limitare le offese della illustre baronessa Lucanigro. Entrambe trascinano le loro esistenze logorandosi in una guerra di parole, risentimenti e silenzi carichi di sospetto e attese frustrate. Nella commedia intercorre pochissimo tempo fra l’arrivo della lettera e quello di Ferdinando:

L'articolazione accelerata (dal 5 al 7 agosto, con un solo giorno di intervallo) deve tradurre l'ansia e l'eccitazione delle due donne, poste di fronte all'imprevisto che giunge dall'esterno a spiazzare l'autoisolamento e la scelta di una malattia immaginaria come rifugio e riparo dallo scacco della vita¹¹⁸.

Anche se l'aura della storia impreziosisce arredi e tendaggi, misero è il modo in cui il tempo si frantuma e persino l'arrivo di una visita consueta può rappresentare un salutare inganno allo stillicidio quotidiano. Perciò la visita di Don Catello, confessore e padre spirituale di donna Clotilde, allarga gli orizzonti delle due donne e convince il lettore che la commedia subirà un cambio di passo. Ma queste previsioni vengono smentite ancora una volta dall'atteggiamento di Clotilde, che ad uno stereotipo che la vorrebbe una malata timorata di Dio e rispettosa dei suoi rappresentanti sulla terra risponde con una sfrontatezza e una strafottenza che mortifica il povero prelado. Donna Clotilde, Gesualda e Don Catello rappresentano un triangolo fondato su un odio reciproco benché il perbenismo di certe forme richiami l'illusione di una possibile normalità. Negli spazi permessi dalle intemperanze di Donna Clotilde, Don Catello emerge come personaggio e dimostra di usare un eloquio forbito e nutrito da una solida cultura letteraria. Sono questi i momenti di autentica rivalsa del povero Don Catello, una risposta alle avversità della vita che lo hanno costretto a cedere il braccio ad una nobile decaduta e arroccata nei suoi vecchi privilegi.

DONNA CLOTILDE. [...] ogne gghjuorno...Arrevata ll'ora 'o massaro sunava 'a campanella...ndilindò, ndilidòn...E addò steveno steveno, chello ca steveno facenno facenno avevano venì tutte quante dint' 'o curtile e s'avevano dicere 'o rusario...¹¹⁹

Proprio alla fine della visita, quando le dinamiche dei personaggi sono ormai chiare, una lettera portata dall'illuminato Don Catello svela che la visita vera deve ancora arrivare e di lì a poco un evento scuoterà quelle coscienze addormentate da secoli di privilegi o dalla rassegnazione di un ruolo predestinato. In casa Lucanigro arriverà Ferdinando. Il suo arrivo crea una

¹¹⁸ R. ALONGE, F.MANARA, *I figli di Eduardo (e i nipotini di Pirandello)*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardia e utopia del teatro. Secondo 900*, Torino, Einaudi, 2001, III, 697.

¹¹⁹ A. RUCCELLO, *Ferdinando*, Napoli, Guida editore, 1998, 13.

vera e propria rivoluzione nel microcosmo di casa Lucanigro. A cominciare dal nome di sapore monarchico, e quindi gradito alla baronessa, per finire all'aspetto angelico, tutto sembra alimentare la convinzione che un *angelus novus* sia venuto "a miracol mostrare". Ed in effetti il miracolo avviene. Clotilde ritrova una salute insperata e un vento nuovo soffia su quelle coscienze avviliti e addormentate. Le trame della commedia si ingarbugliano, ma ogni personaggio rimane fedele al suo copione, tutti si impegnano con determinazione a cercare e trovare uno stato di grazia che dall'appagamento dei sensi alla pienezza dei sentimenti somigli a quella ebbrezza dell'essere chiamata amore. Ruccello non crea false illusioni: Clotilde nel suo isolato inselvaticarsi ha perso e forse non ha mai avuto la grazia necessaria per aprirsi ad un sentimento di amore completo, Gesualda ha contrabbandato sensi ed emozioni accettando un amore fatto di amplessi rubati ad un uomo diventato prete più per convenienza sociale che per reale vocazione. E proprio inaspettatamente la macchina amorosa si serve di questo ministro di Dio, spingendolo sempre più nella profanazione dei voti religiosi e ricordandogli nel modo più crudele che la sua condizione esige una scelta. In tutto questo Ferdinando agisce sulle coscienze delle sue vittime solleticando vanità taciute e istinti repressi, presentandosi come vero diavolo tentatore di queste anime prave, inaridite anzitempo e spente ad ogni gioia di vivere.

Come è stato sottolineato:

[...]le caratteristiche della nuova drammaturgia napoletana sembrano tutte raccolte ed esemplificate in questa nuova opera di Ruccello, nella rabbia con cui il teatro manifesta il dolore per la decadenza di una civiltà, per l'orrore di una vincente società del degrado. Ruccello tocca assai da vicino l'intoccabile, l'indicibile, l'inguardabile: il vizio come individuazione della persona, come verità di anime ammalate che si alimentano della degradazione della carne; un delirio dei sensi che oppone voracità a voracità e costringe i personaggi a sbranarsi, a mangiare gli avanzi di una vita esangue depredata da una turpitudine vampiresca.¹²⁰

Così quella palingenesi attesa diventa un viaggio verso il male; il rancido languore dei giorni consumati nel vuoto si è trasformato in egoistica

¹²⁰ M.GRANDE, *L'intrigo della storia*, «Rinascita», 24 marzo 1986, in L. LIBERO, *Introduzione a Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida editori, 1988, 24.

soddisfazione e tutti i nostri personaggi inseguono questo desiderio incuranti dei limiti che la saggezza imporrebbe. In *Ferdinando* il linguaggio ha una grande importanza, non soltanto per l'uso del dialetto stabiese ma anche per la differenza dei registri che marca le diversità nella connotazione dei personaggi. Donna Clotilde nel parlare scaraventa parole dialettali spesso volgari, incatenandole in frasi intrise di stereotipi che affondano nei pregiudizi più retrivi.

DONNA CLOTILDE. chesta ccà è Gesualda, ca nunn'è na cammarera come il suo sguardo sfrontato e superbo potrebbe far credere, ma è 'na parente. Una cugina...Povera...Però pure si è pezzente tu le jà purtà rispetto perché ha molto sofferto nella vita. È figlia 'e zoccola¹²¹[...]

Don Catello pur destreggiandosi nella lingua dialettale usa un italiano colto, che sembra esibire per evidenziare una differenza fra il mondo popolato da fantasmi monarchici e il progresso di un'epoca culturalmente avanzata di cui si sente parte. La perizia linguistica di Don Catello gareggia con quella di Ferdinando anche se la lingua "professata" dal giovane è un guanto che nasconde trappole per facili prede. La vera sfida linguistica è quella tra Ferdinando e Catello: entrambi appartengono al nuovo che avanza, sebbene il germe che feconda i loro mondi sia diverso. Catello è un uomo che nella cultura ha trovato degli ideali capaci di rappresentarlo in modo autentico; Ferdinando usa l'artificio retorico di una lingua connotata culturalmente per nascondere la sua potenziale forza distruttrice. Il mondo nuovo che avanza ha la possibilità di procedere in modo filologico, seguendo l'amore per la realtà e di conseguenza preferire la verità alla menzogna, oppure perdersi in una corsa opportunistica rincorrendo l'illegittimo e il falso:

CLOTILDE. Eppure è strano stu uaglione...Tene quaccheccosa[...] Me fa' quase paura...si l'avisse sentuto primma, mentre nun ce stive. parlava 'e na maniera comme a n'omme ruosso...[...] Perché parlava comme a nu libro... Nu poco comme a don Catellino quando vo' fa sapé ca isse sape¹²²[...]

¹²¹ A. RUCCELLO, *Ferdinando ...*, 43.

¹²² *Ini*, 54.

Ruccello usa questi due contrapposti modi di essere per raccontare un nuovo che sente appartenere anche alla sua epoca: negli anni '80, momento in cui la commedia è stata scritta, i bagliori accecanti dell'effimero incominciano ad accendere il futuro, creando un'illusione di progresso.

I nuovi autori si ricollegano alla tradizione, pur nelle differenti angolazioni, come punto di riferimento creativo, ma secondo una linea di tradimento e trasgressione, anticonsolatoria, che restituisce il dolore e il degrado, il senso collettivo di perdita del sogno, l'angoscia che sottintende al quotidiano della città¹²³.

Clotilde si oppone ad una modernità sentita anche nella sua capacità intrinseca di distruzione e si arrocca sulle sue posizioni rimanendo linguisticamente legata al suo mondo borbonico, anzi sarebbe giusto dire, ad un suo mondo dove regole e sentimenti esistono in virtù di un affaristico senso dell'esistenza. Clotilde oltre ad essere la protagonista di *Ferdinando* è il simbolo del rapporto problematico con la contemporaneità di Ruccello, il collocare il personaggio in un'epoca distante dagli eventi vicini all'autore serve per marcare in modo netto una distanza culturale non tanto tra passato e presente, quanto raccontare una differente costruzione del mondo attraverso una lingua diversa dall'italiano:

Il rifiuto della modernità è totale in Annibale Ruccello e si tramuta in rifiuto per l'italiano, lingua «inesistente» e imposta dai nuovi strumenti di potere; la pacatezza di Eduardo è sostituita perciò dalla visceralità linguistica dialettale costitutivamente impura per l'interferenza con l'«odioso» standard televisivo¹²⁴.

Il riferimento ad Eduardo ci porta dentro ad una questione di notevole importanza della drammaturgia napoletana, infatti Napoli e in generale tutto il territorio che gravita nella sua area culturale ha come punto di riferimento un teatro in dialetto che necessariamente viene associato alla lingua di De Filippo. Ragioni politico sociali hanno dettato una imposizione massiccia del napoletano come lingua privilegiata d'espressione, sia tra il popolo che tra

¹²³ L. LIBERO, *Introduzione a Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli ...*,12.

¹²⁴ D.DI BERNARDO, *Dopo Eduardo: la lingua e la "nuova drammaturgia" di Annibale Ruccello*, in *Eduardo De Filippo scrittore* (Giornata di studio Università degli Studi di Napoli Federico II: 20 marzo 2001), a cura di N. De Blasi e T. Fiorino, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2004, 290.

l'aristocrazia avveduta o meglio ravveduta, quasi in sapore di borghesia. Questa scelta linguistica d'elezione ha rappresentato un humus importante per la comunicazione: unificando strati culturalmente distanti è servita a creare un'identificazione di valori antropologicamente condivisi:

la napoletana può essere considerata una civiltà teatrale a sé stante, non solo per l'esistenza di grandi autori-attori, è un teatro che lega in un dialogo e in una dialettica regioni dello spettacolo – la farsa, la rivista, la sceneggiata, il teatro di successo e quello di avanguardia, quello commerciale e quello di gruppo – che nel resto d'Italia si separano fino a perdere qualunque punto di contatto¹²⁵.

Nei quartieri spagnoli, tra aristocratici e popolari si comunicava senza fatica: una contiguità esistenziale che significava condivisione di luoghi fisici e luoghi dell'immaginario. L'intellettuale napoletano necessariamente abbraccia il mondo popolare senza avvertire una distanza ma sentendosi completamente di uno sguardo esistenziale che impreziosisce la realtà e rende attivo il canone della bellezza. Così come a Napoli esisteva una *parole* espressa da La Capria, Patroni Griffi, Rosi, sviluppatasi intorno agli anni '50, in modo speculare attorno agli anni '80 Santaniello, Moscato, Rucello mettevano le basi per una nuova drammaturgia che per suoni e accenti era ancorata al territorio ma che ridesegnava regole e contenuti della scrittura scenica contemporanea:

la drammaturgia di Santanelli, Rucello e Moscato, si articola allo storico passato secondo una relazione strabica: da una parte riproponendo l'impianto drammaturgico convenzionale (costruzione della trama e dell'intreccio, spessore psicologico del personaggio, articolazione dialogica della vicenda, ripartizione in atti, tempi o quadri) di tipo naturalista; dall'altra negando tale convenzione nell'offerta di vicende assolutamente degenerate nel contenuto e nel linguaggio, prive di qualsiasi messaggio morale, che agiscono in un grande vuoto pneumatico di regole o norme¹²⁶.

¹²⁵ F.TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro: introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, 197.

¹²⁶ L. LIBERO, *Introduzione a Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli ...*, 12.

L'ardimentoso Eduardo in lotta contro i poteri costituiti e creatore di un linguaggio teatrale diverso, irrobustito dagli influssi dialettali e paternamente accogliente nei confronti del suo pubblico diventa per i giovani intellettuali napoletani degli anni '80 uno stereotipo da superare in virtù dell'esigenza di svelare le dolorose trasformazioni della Napoli plastificata dalla omologazione.

Per indicare e raggruppare i drammaturghi partenopei degli anni ottanta, Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Manlio Santanelli, è stata utilizzata l'espressione "Dopo Eduardo". Questa espressione, se può essere valida come categoria temporale, è pericolosa dal punto di vista concettuale perché sembra riproporre quell'idea edipica e oleografica di tradizione, imbalsamata dal principio di ereditarietà e di filiazione, che proprio questa generazione di autori ha rifuggito e rifiutato. Le operazioni drammaturgiche di Ruccello, Moscato, Santanelli, richiamano piuttosto un «teatro dell'orfananza, della ricerca di fratelli perduti» scevro di padri-modello da imitare e ricordare con ossequio quasi paralizzante e ripropongono una tradizione che non si traduce in campanilismo o folklore, ma al contrario in ritorno alle autentiche radici antropologiche che accomunano ogni cultura ed ogni società¹²⁷.

La pagina di Ruccello racconta impietosamente i suoi personaggi senza che la cura, o meglio la pietà umana, s'incarichi di nascondere gli abissi esistenziali di Clotilde, Gesualda, Ferdinando e Don Catello. Non è un caso che l'autore, pur non disconoscendo un legame con la tradizione del teatro partenopeo, senta di appartenere ad un'idea di drammaturgia più di stampo desimoniano e vicina alla sua riscoperta viscerale del vissuto antropologico. Perciò Ruccello sente una diverso rapporto con la tradizione:

[...] non è di continuità diretta ma di riscoperta, un andare a riconsiderare quella che può essere stata una scrittura scenica, e cosa [...] può funzionare ancora può essere l'adesione al reale del quotidiano di Eduardo; può essere la rappresentazione vivianesca dell'emarginazione¹²⁸.

Rispetto all'eredità desimoniana, Ruccello agisce in modo differente, evitando che il teatro di tradizione di De Simone diventi stereotipo e si chiuda in

¹²⁷ D. DI BERNARDO, *Dopo Eduardo: la lingua e la "nuova drammaturgia" di Annibale Ruccello*, in *Eduardo De Filippo scrittore ...*, 287.

¹²⁸ G.G. – L.G. RUCCELLO, *Una drammaturgia sui corpi*, intervista ad A. Ruccello, «Sipario», 466, (marzo – aprile 1986), 74.

autocelebrazione. Il suo è il racconto di una disperazione esistenziale tutta figlia di un malessere nascosto nelle pieghe dell'apparente benessere.

...sono in ostaggio di forze che li dominano. Essi sono simili ad un territorio occupato, che è stato spogliato della sua ricchezza e cancellato. L'esercito nemico responsabile di questa aggressione, è composto dalla società di massa: con il suo linguaggio miserabile e caricaturale, con la prepotenza dei miti televisivi, con il falso prestigio dei suoi oggetti di consumo, con la simulazione della felicità¹²⁹.

La retrodatazione storica di Ferdinando in questo senso rende meno attivo il rapporto causa-effetto fra travisamento culturale e conseguente impoverimento esistenziale e i personaggi presenti nel testo sono nella loro essenzialità il prodotto di una solitudine che ha incancrenito le loro coscienze. Echi di Pinter e Beckett si ritrovano in questi esseri sospinti ai margini della storia e, al di là del riferimento borbonico, è il delitto che chiude la commedia a segnare l'annientamento e la cancellazione dal contesto civile di Clotilde e Gesualda.

Schiacciate dalla colpa, le due assassine continueranno la loro esistenza chiuse nel segreto di quel gesto indicibile. La morte sociale che le attende è il destino riservato agli uomini dominati da passioni o meglio da ossessioni solipsistiche che si nutrono di solitudine e si materializzano nella negazione dell'altro, di cui il delitto di Don Catello è la più manifesta rappresentazione. Nel gioco degli egoismi Ferdinando-Filiberto sembra avere la meglio, non tanto per una sorta di predestinazione ma per la natura intrinseca del nuovo, autenticamente sentito come bello nella sua manifestazione iniziale, suadente al punto da appiattire la capacità di giudizio e imporre linee e direttive che vanno nella direzione di un cambiamento non sempre positivo e soprattutto illusorio quanto basta. Ferdinando-Filiberto è un *crocevia del significato*¹³⁰, trovandosi a ricoprire il ruolo di vettore dell'azione e rapportandosi con il sistema dei personaggi del dramma in modo da orientarne il senso.

Ferdinando mette al centro del testo l'idea dominante di Ruccello che l'autore di teatro sia fatalmente compromesso con la vita e debba lottare contro gli stereotipi imperanti che contribuiscono alla costruzione di un falso sé e che di

¹²⁹ E. FRASCANI *I nipoti di Eduardo*, Bologna, editore La Lanterna, 1998.

¹³⁰ Cfr J.P. RYNGAERT, *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino editore, 2006.

conseguenza alterano l'asse dei valori dell'esistenza. Il travestimento di Ferdinando-Filiberto, oltre ad essere la condizione comune a tutti i personaggi del testo, è una condizione esistenziale che nasce dalla necessità di reazione nei confronti di una società omologata e stereotipata che comprime le spinte più autentiche dell'individuo inserito in un contesto sociale. La corsa verso nuovi traguardi sentiti come indispensabili viatici di una possibile felicità, trasforma gli uomini degli anni '80 in angeli-demoni, così come succede a Ferdinando-Filiberto. Il segno attraverso cui si rende manifesto questa ambiguità è il travestimento della recita di Natale, usata in questo contesto come espediente meta-teatrale che traccia una linea di continuità tra la tradizione teatrale napoletana e la maschera tragica dell'uomo alienato di tanta drammaturgia contemporanea. L'apparente indifferenza in cui scivolano le creature di Pinter o Beckett è la maschera protettiva di un uomo estraneo a se stesso ed agli altri. Per entrare dentro le ragioni del travestimento di Ferdinando-Filiberto è necessario partire dall'analisi del concetto di travestimento che ritroviamo negli scritti dello stesso Rucello:

Il costume può essere soltanto la maschera o ancora più semplicemente un volto annerito dal fumo, una fascia intorno alle tempie. In ogni caso esso distingue, separa, evidenzia. Sempre offre l'opportunità per ogni licenza, per ogni eccesso, per il comportamento ritualizzato, per la trasgressione alla norma. In tal senso esso protegge chi lo indossa, annullandone la singola personalità e inserendo l'attore in un codice comunicativo il cui alfabeto di segni lo accomuna a chiunque altro ha indossato, indossa o indosserà l'elemento teatrale in un rituale di esorcizzazione e di evocazione i cui labili confini sono appunto tracciati dalla maschera che cela e rivela ad un tempo. Il costume rende praticamente invisibile la persona accomunandola all'indistinto limbo di larve spettrali che si affaccia sulla scena virtuale. Ma se in tal senso questo elemento è riconducibile alla sua diretta matrice carnevalesca (come rapporto con il mondo dei morti) un'altra caratteristica lo collega ad altri aspetti del Carnevale, più legati a tematiche come il mondo alla rovescia, il capovolgimento dei ruoli sociali, sessuali, ecc. Il segno infatti del travestirsi è alla base stessa del teatro popolare campano. Il travestimento più frequente è quello dell'uomo vestito da donna¹³¹[...].

¹³¹ A. RUCCELLO, *Il teatro popolare in Campania*, in R. Picchi, *Annibale Rucello. Scritti inediti*, Roma, Gremese editore, 2004, 135.

La maschera pirandelliana e il travestitismo del teatro campano si sono depositati nella scrittura del teatro contemporaneo italiano e Ruccello ne utilizza le potenzialità di stereotipo nella costruzione dei suoi testi. L'identificazione di elementi consueti, stereotipi di senso ancor prima che formali, permette di articolare psicologie e travagli esistenziali che risultano spesso dirompenti rispetto ad una vita organizzata secondo atteggiamenti stereotipati.

Ferdinando-Filiberto maschera la sua vera natura fino al compimento del suo piano, esplodendo in modo liberatorio in una confessione fiume che lo decostruttivizza restituendolo a quell'impasto di arrivismo ed egocentrismo che caratterizza il suo modo di essere e la nuova epoca che avanza. Spogliato del suo potere fascinatore Ferdinando-Filiberto perde la sua speciale connotazione e viene riassunto nella particolare società ruccelliana fatta più spesso di vittime che si trasformano in carnefici o viceversa. Con il suo smascheramento Filiberto dichiara di appartenere alla schiera dei borghesi invaghiti degli averi della nobiltà e, abbandonata la sua aurea, si confonde nuovamente con la vita disegnando lo spazio limitato e misero che gli è destinato:

Nun ve so' nepote, nun ve so' parente, nun ve so' niente. So figlio 'o nutaro Trinchera, ca lentamente, cu pacienza, negli anni, sotto i nomi più svariati s'è 'mpussessato 'e tutte l'ipoteche vostre, 'e tutt' 'e cambiale, 'e tutte 'e diebbete... Nun ce sta bisogno d' 'o testamento... 'A rrobba vostra è ggìa mia. Pe' diritto... E nun sulo 'a vostra... 'E meglie nobbele 'e Napule, manche sapennele hanno lassate tutte cose a me... Unico erede d' 'o studio Trinchera... 'A primma famiglia burbonica veramente fedele ai Savoia... Pe' chesto me chiammo Filiberto. P' 'ammore d' 'o rre. No re Burbone ma 'o rrè... chillo 'e mò¹³²!

L'uso meta-teatrale delle prove de *La cantata dei pastori*, ha all'interno del testo la funzione di rimarcare lo scontro culturale e psicologico di Catello e Ferdinando-Filiberto. Don Catello soggiogato dal potere di fascinazione di Ferdinando-Filiberto, si vede costretto nei suoi confronti, in un *servitium amoris*¹³³ da cui a tratti cerca di emanciparsi con le armi della cultura e,

¹³² A. RUCCELLO, *Ferdinando ...*, 107-108

¹³³ Cfr A. RUCCELLO, *Ferdinando...*, 94.

invocando una filologia del testo, detta la regia della sacra rappresentazione ma senza ottenere i risultati sperati. Infatti un'aria di generale anarchia domina i protagonisti della recita che sono incapaci di entrare in comunicazione tra loro sulla scena così come lo sono nella vita o meglio nella loro orchestrata organizzazione di egoismi. Ruccello forte della sua formazione antropologica filosofica, ricorre ai simboli presenti nella cultura partenopea per raccontare questa storia di amore e morte che stringe in un legame fatale il povero don Catello. La recita prevede che Ferdinando-Filiberto indossi i panni di S. Michele e don Catello quelli della Vergine.

La figura di S. Michele, nella cultura partenopea, è associata a quella del maligno, tanto che Ruccello nei suoi studi afferma che nelle sacre rappresentazioni viene raccontata la lotta sostenuta dall'arcangelo e dal diavolo¹³⁴.

Ferdinando-S.Michele diventa icona del bene e utilizza un codice linguistico e culturale vicino a quello di don Catello, inserendo sapientemente riferimenti teologici e mostrando contemporaneamente di conoscere il sentimento popolare religioso così da mostrare un'appartenenza al mondo di Clotilde e Gesualda. Lo stesso Ferdinando incentiva l'identificazione con S. Michele raccontando un sogno il cui protagonista è don Catello. Nel sogno, durante una messa celebrata da don Catello, a cui sono presenti Clotilde, Gesualda e il notaio Trinchera, avviene un evento prodigioso: ai piedi dei due chierichetti presenti alla funzione improvvisamente spuntano gli zoccoli del Maligno e Ferdinando, vestito nel sogno da S. Michele, salva don Catello dal diavolo, portandoselo con sé in volo.

FERDINANDO.[...]Conoscevo tutti i fedeli presenti... E all'improvviso ho capito. Ho capito che erano tutti morti e che stavo assistendo alla messa del diavolo. Infatti ho guardato meglio i due chierichetti che vi stavano affianco ondeggiando il turibolo e dalla loro tonaca è lentamente apparso lo zoccolo del Maligno. E la loro faccia era di caprone selvatico. E ridevano, ridevano ma senza allegria, come ride il diavolo. Allora ho voluto salvarvi, non volevo che steste fra tutti quei morti. Sono volato sull'altare. Con lo scudo ho accecato un caprone mentre con la spada ho scacciato l'altro. Vi ho preso fra le braccia e

DON CATELLO. [...]chi 'o ssape si sarraggio capace 'e nun me mettere a chiagnere quanno te vedarraggio vestito 'a San Michele! Si nun fosse p' 'a tonaca ca porto me piacesse affà a mme 'o diavolo! Sulo p' 'o piacere 'e essere scamazzato sott' 'e piere 'a n'angelo accusi bello!

¹³⁴ Cfr. A. RUCCELLO, *Il teatro popolare in Campania ...*, 140.

siamo volati via, verso la luna mentre la chiesa prendeva fuoco. Zia Clotilde voleva seguirci, ma non c'è riuscita perché è stata ghermita dalla mano di zia Gesualda, che più che mano era un artiglio. La zia Clotilde è rimasta ad urlare con la veste impigliata nel portone...¹³⁵

Come già ricordato, nella cultura popolare campana S. Michele non solo viene visto come il guerriero che combatte il male, ma è affiancato spesso al tema diabolico. In tal modo per slittamento semantico S. Michele risulta associato al diavolo e di conseguenza, come il santo, anche Ferdinando resta una figura sospesa tra il sacro e il diabolico. Alla base della costruzione di questo personaggio doppio ci sono anche gli elementi desunti dalla psicanalisi e dalla antropologia campana.

Il giovane Ferdinando è un bisessuale e questo lo ricollega all'immagine dell'ermafrodito di cui parla Jung, riconducendolo allo stereotipo del fanciullino divino:

secondo lo psicologo svizzero, nonostante la sua mostruosità l'ermafrodito è diventato un salvatore che supera il conflitto. In fase arcaica alcune figure di fanciullo sono portatrici di cultura e vengono identificati con fattori culturali di grande importanza, come il fuoco, il metallo, il frumento. Questo fanciullo è una divinità infera che per alcuni casi presenta molti punti di somiglianza con la maschera di Pulcinella¹³⁶.

La bisessualità di Ferdinando è vista antropologicamente come elemento divino e infero allo stesso tempo e questa compresenza di fattori ne rende evidente la sua pregnanza semantica.

Se nella cultura campana non mancano gli accostamenti della figura di S.Michele al diavolo¹³⁷, accanto a questo aspetto bisogna considerare la vicinanza del santo alla Vergine.

La figura di S.Michele, infatti, è in alcuni studi antropologici affiancata a quella di Maria: gli stessi sono i luoghi dedicati al loro culto (grotte, fiumi) ed

¹³⁵ A. RUCCELLO, *Ferdinando ...*,94-5

¹³⁶ A.ROSSI, *Il rituale di Macerata Campana*, in A. Rossi, R. De Simone, *Carnevale si chiama Vincenzo*, Roma, De Luca Editore, 1977, 77.

¹³⁷ Cfr. B.SAVIANO, *Teatro sacro dell'entroterra napoletano. Sacro e profano*, Napoli, Editoria Mediterranea, 1997, 53-4.

entrambi vengono rappresentati nell'atto di schiacciare il serpente, simbolo del maligno. In *Ferdinando*, Ruccello associa le due figure caricandole di rimandi antropologici e psicologici che affondano le radici nei suoi studi e da essi prendono le mosse per portare al massimo della tensione la resa dei conti finale fra Ferdinando e don Catello, uno scontro tra due mondi, non soltanto tra due creature travestite da un'ipocrisia dettata da opportunismo. Perciò risulta importante considerare il legame Don Catello-Maria e Ferdinando-S.Michele. Anche nell'iconografia ci sono elementi che li accomunano, infatti vengono raffigurati, la Madonna con il manto azzurro e la veste rossa e S Michele con la veste azzurra e il manto rosso¹³⁸.

Nel testo anche la coppia Ferdinando-Catello indossa i colori che l'iconografia assegna alla Madonna e a S. Michele. In modo subliminale. Attraverso l'utilizzo di segni stereotipi della rappresentazione sacra, Ruccello ci porta dentro un discorso antropologico che stratificandosi nei secoli finisce per semplificarsi in segni-simbolo che suggeriscono una possibile interpretazione senza arrivare al livello della coscienza, ma pur tuttavia agendo nel testo come indicatore di senso. Alla fine quando il piano di Ferdinando-Filiberto si è realizzato Catello cade ai piedi del Ferdinando-S. Michele, così come succedeva nelle rappresentazioni campane dove l'attore che doveva impersonare il diavolo alla fine doveva morire ai piedi del santo: «'o suonne 'e Ferdinando... Aveva capì... San Michele ca me veneva a piglià¹³⁹...»

Il senso di questa morte ha il sapore di un'espiazione che don Catello offre in cambio di un ritrovato candore che gli permetterà probabilmente di poter confidare nel perdono divino. Nel delirio finale le parole di don Catello più che un'invocazione di aiuto nei confronti dell'amato sono il disperato tentativo di aggrapparsi ad un sentimento vero, mai vissuto prima di allora, che proprio in virtù di questa forza si lascia con bruciante dolore.

È giusto interrogarsi sulla vera natura di Catello. Se ci fermiamo alle azioni che il prete compie, ne possiamo senza dubbio trarre un ritratto fosco, dove tutto viene letto alla luce della forte ambiguità presente nella sua persona. Ma negli spazi concessi dall'esuberante malata donna Clotilde, il prete esprime una personalità arricchita dalla cultura e un senso di disagio per le convenzioni,

¹³⁸ Cfr M.NATALE, *Il santo protettore*, AA.VV., *Caserta e la sua diocesi in età moderna e contemporanea*, Napoli, Ed.scientifiche italiane, 1995, 320-3.

¹³⁹ A. RUCCELLO, *Ferdinando ...*, 105.

che si traduce in atteggiamenti stereotipati, volti a nascondere il profondo dolore che l'esclusione sociale gli aveva provocato a causa della sua nascita illegittima, per nascondere a sé e agli altri la sua frustrazione negli affetti e nello stesso tempo per rimarcare l'attuale appartenenza ad un ceto sociale elevato:

DON CATELLO. [...]Ho visto che la mia visita vi ha interrotto un'amena lettura... La bella Pusillecheata di Masilio Reppone sotto il cui pseudonimo si celava, voi lo sapete benissimo, l'eruditissimo monsignor Pompeo Sarnelli, appassionato cultore del nostro bel dialetto, benché fosse napoletano non di nascita, ma soltanto di adozione. Era nato, infatti a Polignano, in provincia di Bari il mese di Gennaio, non ricordo più di quale giorno, ma se vi interessa domani stesso ve lo potrò dire con certezza, del 1649 e solo nel '65 si trasferì a Napoli dove studiò teologia e diritto sotto la guida di Francesco Verde - poi Vescovo della qui vicina Vico Equense. Il nostro buon monsignore fu insignito del titolo di Accademico e ammesso a far parte dell'accademia degli spensierati di Rossano...¹⁴⁰

Nella discussione con donna Clotilde, Don Catello rispolvera i ricordi del seminario fingendo, o forse illudendosi, di credere che nei suoi tutori ci fosse un'attenzione affettuosa e partecipata alla sua giovane vita:

DON CATELLO.[...]ricordo che in collegio fu il rettore stesso che volle umilmente assumersi il ruolo della Santissima Vergine Maria. E d'altronde quale maggiore gioia per lui, che era quasi e più di una madre per tutti noi, poter impersonare la Madre per eccellenza: La Mamma...¹⁴¹

Le parole di donna Clotilde ci raccontano un Catello sprofondato nella vergogna della sua nascita e dedito al più totale servilismo. Nessuna considerazione viene riservata all'erudito Don Catello: nel suo intimo, donna Clotilde ritiene, secondo uno stereotipo imperante, che la tonaca che indossa, dichiara in modo evidente un'indiscussa vicinanza al genere femminile e, come se non bastasse, la dilagante omosessualità dei prelati la spinge a considerare il fatto come una conseguenza inevitabile:

¹⁴⁰ A. RUCCELLO, *Ferdinando ...*, 29-30.

¹⁴¹ *Ini*, 61.

DONNA CLOTILDE.[...]è overe ca vuie ve truvate addò ve truvate soltanto grazie ai Lucanigro ma è overe pure ca vuie alliccasève 'o culo, 'nfino a Satanasso o all'arcivescovo, ca po' è 'a stessa cosa pe' putè avè 'e cchiù....sempre 'e cchiù ...Pecché avita sazzia 'na famma arretrata...Vuie tenite 'a famma 'tutt'a pezzenteria r' 'a razza vosta pe' sette generazione...¹⁴²

La distanza tra Donna Clotilde e don Catello è incolmabile, li separa una lontananza culturale e sociale. Inoltre, nella sua concezione stereotipata dei ruoli sociali Donna Clotilde si sente costretta ad esercitare una supremazia sugli esseri che le sono inferiori e don Catello si offre come bersaglio facile alla soddisfazione dell'istinto di casta che domina la nobile. L'autore in don Catello ha reso evidenti tutti gli elementi negativi che in Ferdinando sono svelati gradualmente nel testo fino alla manifestazione finale della sua totale doppiezza e falsità. Catello si presenta subito in tutta la sua disperazione esistenziale, che lo costringe a cercare gli amplessi negli incontri fortuiti, aumentando il senso di estraneità alla sua missione sacerdotale e il disgusto per se stesso.

La morte lo salva dal suo destino di perdizione, lo salva dalla società ipocrita e lo libera dalla maschera che lo costringe in un ruolo per lui ormai insostenibile. Le sue ultime parole sono un grido che squarcia le menti allevate al perbenismo e sorde al richiamo dei sentimenti autentici:

DON CATELLO. Nun te fa fessa Gesuà! Nun te fa fessa! Nun m'hê 'cciso tu...Ma m' 'acciso l'ammore...L'ammore ca te fa' perdere 'e sienza e nun te fa capì cchiù niente! M'ha accise na cosa ca tu nun putarraie maie pruvà! Puverella! Ferdinà! Curre! M'accidenò».¹⁴³

Catello possiede una specificità che Rucello gli attribuisce, ma che rimane sotto traccia per tutta la commedia per poi esplodere alla fine. Infatti soltanto nel momento conclusivo risulta chiaro che Catello non ha scambiato Ferdinando per una delle sue solite conquiste e le parole della velenosa Gesualda non trovano conferma nei sinceri sentimenti del prete:

¹⁴² *Ivi*, 26.

¹⁴³ *Ivi*, 106.

GESUALDA: sarà il tuo istitutore... colui che si prenderà cura della tua anima e della tua cultura e quindi in qualche modo, anche del tuo corpo... Appena sarò trasuto in intimità cu te cercarrà 'e te convincere ca site quase pariente¹⁴⁴.

Tuttavia la strada dalla lascivia morale alla scoperta di un sentimento amoroso autentico di Catello, deve ancora una volta tenere conto delle promesse sociologiche da cui Rucello parte per costruire questo percorso di redenzione. Nella sua corsa verso il basso, Catello conduce il rapporto con Ferdinando basandolo anche sulla superiorità che deriva dalla notevole differenza di età, di conseguenza in questo rapporto il prete assume i panni dell'uomo maturo che impone al giovane una sessualità perversa. Nei balli per la festa della Madonna delle galline, che Rucello studiò in un suo saggio, viene rappresentata visivamente una situazione in cui c'è un legame tra un uomo adulto e uno giovane in stato di passività nei suoi confronti, che ricorda il rapporto Catello – Ferdinando. Il prete quindi, si deve riscattare da un servaggio amoroso che lo vede rivestire i panni di un uomo che approfitta del giovane e della sua passività per ottenere i suoi favori sessuali. Rucello nei suoi studi antropologici parla di come il discredito e la riprovazione sociale che accompagnano la figura del diverso sessualmente (sia egli omosessuale o bisessuale) nella società massificata non riguardi quella campana. In quest'ultimo contesto il nome *femminello* e il concetto ad esso collegato, racchiude dei significati positivi, in quanto indica una creatura liminale fra mondo maschile e femminile e per questo tipo particolare di statuto ne recepisce le caratteristiche migliori. Ma la caratteristica più importante da sottolineare è l'aura di grazia e di purezza che circonda la figura del *femminello* che, collegata a don Catello in qualità di uomo travestito, di prete con tonaca, semanticamente può essere considerata una sua qualità.

A questo proposito si può ricordare come nella tradizione popolare il *femminello* o la *femminello*, secondo la dicitura partenopea, è la persona destinata all'estrazione dei numeri del lotto, proprio perché ritenuto portatore di una sua innocenza. Don Catello è la risposta che Rucello si sente di dare ad una società costruita per stereotipi, che obbedendo alle leggi dell'omologazione emargina la diversità sessuale e in genere ogni altro tipo di diversità. Il codice culturale della tradizione in questo caso agisce sulla

¹⁴⁴ *Ivi*, 44.

costruzione della società contemporanea per abbattere la convinzione stereotipa della società di massa.

Altro effetto della contemporaneità, dell'epoca di Ruccello e drammaticamente della nostra, è l'ossificazione di una lingua impoverita che limita le sue possibilità d'espressione. Il drammaturgo usa in tutti i suoi lavori la scrittura come mezzo che veicola una lingua ricca, qualunque sia il linguaggio scelto dall'autore o volutamente costruita in modo da restituire il senso attuale di povertà linguistica che domina la nostra società. In *Ferdinando*, Clotilde si fa portavoce del disagio di Ruccello, ovviamente identificando nella lingua italiana il demone da abbattere in quanto lingua degli invasori piemontesi. È interessante vedere come partendo dal disprezzo per la lingua italiana di Clotilde, Ruccello si serva di stereotipi linguistici per rappresentare il tramonto di un mondo in decadenza. Nella definizione di donna Clotilde la lingua italiana è: «lengua 'e mmerda...Na lengua senza Ddio!» Tale è la sua convinzione, che intima sia a Gesualda che a Don Catello di non parlare italiano, semmai, se vogliono, la lingua latina, che almeno è lingua sacra. Il napoletano resta la lingua d'eccellenza prova ne sia che anche grandi latini come Cicerone, una volta venuti a Napoli, hanno abbandonato quella latina, attratti dal dolce "suono" del napoletano. Donna Clotilde è avulsa da qualunque tipo di sentimentalismo, ma si sente chiamata da un suono, da una parola che le parla in modo dolce. Questa malia avvertita da Clotilde, anche se per la nobildonna l'idioma partenopeo rappresenta il privilegio dell'origine aristocratica, ci porta dentro le scelte linguistiche di Ruccello. L'autore nella sua originale ricerca linguistica cerca una lingua che non brilli di meccanica razionalità o che non sia contaminata da stereotipi comunicativi ma che recuperi la capacità di "suonare", di trovare gli accenti di una sua musicalità e convincere, aprire le porte alla conoscenza delle emozioni più profonde. Così persino l'arcigna Clotilde, protetta nel ventre materno della "sua lingua" quotidianamente legge la *Posillecheata*, raccolta di favole napoletane, sulla base dei racconti basiliani, realizzata da Pompeo Sarnelli, sotto lo pseudonimo di Masillo Reppone. Mentre Gesualda legge stentatamente, Donna Clotilde fa un commento estemporaneo:

DONNA CLOTILDE. [...] E po' co sta lengua toscana avite frusciato lo tafanario a mezo munno! Vale cchiù na parola Napoletana chiantuta ca tutte li vocabole della Crusca»...¹⁴⁵.

Piuttosto che parlare italiano, Clotilde, anche per regalarsi una patina di aristocrazia, si lascia andare a qualche parola francese e chiede a Don Catello di portarle qualche altro libretto in napoletano. Il prete promette di accontentarla anche se le letture a lui più congeniali sono in lingua latina e per mostrare la sua erudizione si dilunga in una dissertazione che viene interrotta bruscamente da Donna Clotilde:

DONNA CLOTILDE. [...] jatevenne a parlà 'a lengua vostra cu don Eggidio, cu' don Libborio, cu Amedeo, cu tutte chili liberale, giacobbine, frammassone e 'nzivuese ca stanno arrevutanno' a rota d' 'o tempo!...¹⁴⁶.

Nel dialogo Catello Clotilde vengono menzionate tre lingue oltre l'italiano: il francese, il latino e il napoletano. Ogni espressione linguistica rappresenta un mondo depotenziato di valore. Il francese da lingua dell'aristocrazia che ha visto i fasti dell'impero napoleonico, modellizzato sulla figura di Luigi XIV, diventa sulle labbra di Donna Clotilde una lingua impacciata e vuota di senso, proprio del mondo che la baronessa rappresenta. Il latino di Don Catello è la lingua degli eruditi e continua ad avere un'aura sacrale in quanto lingua della chiesa ed espressione del potere ecclesiastico, ma ha perso il suo radicamento nella realtà e diventando autoreferenziale, esclude invece di accogliere la comunità dei parlanti. Il napoletano, lingua materna, lingua della comunicazione, anche di quella difficilissima e snervante fra Don Catello e Donna Clotilde, raccoglie il testimone della sfida dei secoli, diventando la lingua della difesa, quel nucleo d'identità e passione che nelle sue diverse declinazioni può essere chiamato "napoletanità". Tre lingue che rappresentano mondi destituiti di senso: stereotipici appunto.

Come abbiamo visto, tutto l'universo Lucanigro è immerso nel passato. La villa in cui si svolgono i fatti è un microcosmo chiuso che rivela la sua debolezza e fragilità quando viene stravolto dall'arrivo di Ferdinando-Filiberto.

¹⁴⁵ *Ivi*, 19.

¹⁴⁶ *Ivi*, 32

Clotilde per mantenersi legata alla cultura antica usa dei modi di dire, riferimenti a rituali popolari, elementi religiosi antichi, tutto quel patrimonio culturale, che Ruccello e De Simone avevano studiato attentamente. La baronessa si fa portavoce di modi di dire o proverbi che appartengono a stereotipi linguistici che sottolineano di più il suo legame col passato. Passato che si pone come uno spazio atemporale organizzato secondo la ritualità imposta dalla baronessa, che non rinuncia al rassicurante Rosario quotidiano, anche se questo le comporta una notevole dose di noia, come dice affidandosi alla saggezza popolare:

«N'avimme fatta n'ata, come dicette chillo ca vuttaie 'a vascio a mugliera». D'altronde Clotilde interpreta un sentimento religioso che nel meridione e soprattutto in area campana ha avuto ampia diffusione: la familiarizzazione con le figure dei santi. Un esempio di questo processo culturale è splendidamente descritto in *De Pretore Vincenzo* di Eduardo de Filippo, dove un piccolo furfantello invoca l'aiuto di S.Giuseppe perché lo assista nelle sue malefatte. Puglisi, rifacendosi al saggio di Galasso *L'altra Europa*, così si esprime su questa peculiarità del sentimento religioso napoletano:

Galasso è consapevole di come sia un punto delicato il modesto contenuto di spiritualità nel rapporto familistico e contrattualistico con la santità non mediato dal clero e dalla liturgia; una liturgia, peraltro, riservata al clero, colta prevalentemente nei suoi caratteri scenografici e di spettacolarizzazione, distanti dalla sensibilità popolare. Il segno di un deficit di direzione sentitamente accolta come tale¹⁴⁷.

La Madonna rientra in questo processo di familiarizzazione perché anche la sua è un figura di intermediazione e perciò presente nei proverbi, rassicuranti stereotipi linguistici radicati nella personalissima costruzione di senso di una cultura. Così si esprime Clotilde alludendo alla tradizione simbolica napoletana delle sette sorelle e al culto della Madonna: « Mamma d'e Sette Muntagne!». Nella sua rappresentazione dal basso della classe aristocratica Clotilde non si fa mancare espressioni del più retrico pregiudizio sociale, in cui la figura maschile subisce una *diminutio* a causa del prevalere dell'autorità femminile: «è a vunnella c'agliotte 'o cazione e nunn'è o cazione ca straccia a vunnella ». Naturalmente stereotipi che si trasformano in pregiudizio colpiscono il

¹⁴⁷ A. PUGLISI, *In casa Cupiello: Eduardo critico del populismo*, Roma, Donzelli, 2001, 57.

bersaglio preferito della baronessa: Gesualda. Infatti la sua origine umile viene costantemente ricordata alla povera donna, che secondo Clotilde non può, a causa della sua storia personale, non cedere alle tentazioni della carne: «'E figlie d' ' e male condotte se porteno signate 'nfaccia 'e peccate d' 'e mamme» Il rapporto irrisolto con Don Catello viene sintetizzato da questa espressione colorita:«'A carna troppo cotta fa sagli 'o tuosseco» Donna Clotilde dedica una filastrocca all'oggetto dei suoi desideri che esalta le sue doti di amante e così si esprime:« Sape 'a lecca e 'a mecca e 'a mevera secca».

CAPITOLO VI

AMBLETO

L'*Ambleto* si svolge alla corte del re Arlungo, in un luogo imprecisato che potrebbe, secondo le parole di *Ambleto*, essere Elsinore o Camerata o Lomazzo o la Mediolanensis urbiz. A questa indeterminatezza geografica si accompagna quella temporale in cui si fondono l'epoca barbarico-medievale seicentesca e il tempo d'oggi a cui appartengono i personaggi attori. Ambleto è uno scarrozzante, cioè un'appartenente alla ditta degli *scarozzanti*, compagnia *scavalcamontagne* che porta in giro il suo repertorio.

L'*Ambleto*, inserito nella *Trilogia degli Scarozzanti*, prende le mosse dall'elaborazione teorica che ritroviamo in un saggio fondamentale di Giovanni Testori : *Il ventre del teatro*, manifesto programmatico della sua drammaturgia, pubblicato sulla rivista *Paragone. Letteratura*, diretta da Roberto Longhi, nel giugno 1968. In questo caso la data assume una grande importanza perché rappresenta uno di quei momenti di accelerazione della storia in cui le epoche cambiano radicalmente il pensiero stesso dell'umanità. In quegli anni Testori vive il fermento sociale e politico e le inevitabili ripercussioni sul teatro mondiale, e sembra soprattutto non accettare l'imperante divisione tra letteratura e drammaturgia. Condivide con Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg l'idea del teatro-vita, e necessariamente del teatro-letteratura. Per Testori non esiste una scissione tra scrittori e teatro che si realizza nella frattura fra scrittori e società, ma il vero allontanamento si compie fra gli stessi autori e la vita.

Il Manifesto di Pasolini e di Artaud, e le esperienze avanguardiste, del 1967, sancite dal Convegno per un Nuovo Teatro, tenutosi a Ivrea nel giugno 1967, normano l'infrazione alla regola. In precedenza, nel 1966, si era avuta la pubblicazione su *Sipario* di un manifesto firmato da critici, da artisti e da teatranti che proprio allora entravano sulla scena italiana, quali Leo De Bernardinis, Eugenio Barba, Carmelo Bene. In esso si denunciava, l'arretratezza del teatro nostrano rispetto alla scena internazionale, e l'ingerenza politica e burocratica e si proponeva come rimedio la pratica della

sperimentazione, intesa come contestazione assoluta e globale del teatro ufficiale.

Il saggio testoriano *Il ventre del teatro* voleva mettere al centro della sua riflessione la diversità, come cifra connotativa con cui l'autore si deve porre nel contesto nazionale, diversità intesa come consapevole e tormentato isolamento artistico. Lo stile in cui Testori sviluppa le sue considerazioni non esula dunque dal suo modo di vivere "isolato", e persegue la linea della ossessiva indagine sull'esistenza umana.

Testori non vuole che il teatro mimi la vita, ma tenta la strada della ricerca per un teatro che sia esso stesso vita; il suo è un andar contro gli archetipi antinaturalistici *inchiavardati* nel mondo del naturalismo, mentre egli ribadisce più volte che:

Il teatro vero (la tragedia), non potrà mai essere rappresentazione criticata e quindi formale e superficialmente estetizzante della vita, ma sempre e solo verbalizzazione tentata¹⁴⁸.

L'ossessione per il teatro di parola di Testori intercetta la stessa necessità fideistica di Pasolini di una fondazione per così dire "verbale" di un nuovo teatro. La parola resta il centro del loro pensiero e agire drammaturgico, ma quello di Pasolini è un teatro di idee che diventa, come felicemente espresso in sua definizione, *socialmente utile*. Testori invece si pone come obiettivo la ricerca di una dimensione metafisica che spieghi il destino primo e ultimo dell'uomo. La concezione teatrale di Testori è esemplificata da queste parole:

Il luogo in cui il teatro è vero teatro, non è quello scenico, ma quello verbale, e risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola¹⁴⁹.

La parola come corpo e come azione assume su di sé lo svelamento, o più precisamente il tentativo di svelamento del profondo, delle viscere; il *verbum* si fa carne per condurre il lettore-spettatore alla verità. «La parola è lo strumento del rito teatrale».

¹⁴⁸ G. TESTORI, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», nuova serie 40, 220, (giugno 1968), 95.

¹⁴⁹ G. TESTORI, *Il ventre del teatro*, ...96.

La parola di Testori diventa essa stessa contenuto drammatico, che, soprattutto nella *Trilogia degli scarozzanti*, porta in sé tutto il conflitto esistenziale dell'autore.

La *Trilogia* (*Ambleto, Macbetto ed Edipus*) nasce nel 1973 insieme al Teatro Pier Lombardo di Milano, dove andò in scena con la regia di Andrée Ruth Shammah e la grande interpretazione di Franco Parenti, per il quale Testori l'aveva scritta. Dietro la rivisitazione dei grandi modelli tragici shakespeariani, possiamo leggere la metafora stessa del teatro e dell'attore. *Ambleto*, è il primo scarozzante che accompagna l'autore nel suo travagliatissimo percorso di ricerca e consunzione ed Edipus l'ultimo superstite degli scarozzanti che raccoglie il testimone di questa dolorosa via crucis.

Ambleto segna una svolta nel cammino artistico-ideologico di Giovanni Testori. Alla base del nuovo sentire c'è il tormentato percorso di un intellettuale cattolico in crisi, alla ricerca del proprio Dio. Testori ambienta l'opera nei luoghi dell'interland milanese, che diventa sineddoche del mondo, e dà sfogo ad un dramma collettivo al di fuori del tempo e dello spazio. *Il ventre del teatro* è l'occorrenza materiale, il luogo del mistero, in cui poter svolgere la propria ricerca psicologica e religiosa, dove poter gridare la disperazione dell'autore.

Gli *scarozzanti* sono figli del ventre, quel luogo o meglio quel non luogo che impasta parole e uomini, un mistero di per sé inconoscibile, una profondità insondabile. Testori preannuncia di voler «varcare la soglia della scorza [...] e cominciar qualche viaggio in profondo»¹⁵⁰, affascinato dalla «capacità di calarsi [...] entro le viscere dell'umana natura»¹⁵¹. La nostalgia per una purezza originaria accompagna sempre gli *scarozzanti* anche nei momenti dove si fa più disperata la lotta contro la devastazione del vivere:

[...] Se la verità originaria è perduta, occorre recuperarla, o meglio suggerirla, attraverso gli intrichi delle parole e delle connotazioni simboliche, che quella verità stessa però sempre tradiscono¹⁵².

¹⁵⁰ G. TESTORI, *Catalogo della mostra di Tanzio da Varallo*, Torino, 1959, 23.

¹⁵¹ G. TESTORI, *Meditazioni vecchie e nuove sulla Croce*, in *Gran Teatro montano*, Milano, Feltrinelli, 1965, 119.

¹⁵² G. TESTORI, *Il ventre del teatro ...*, 104.

L'appartenenza dichiarata da Testori alla «categoria dell'impossibilità» lo avvicina alla «categoria dell'*impouvoir*» di Artaud come scrive Santini:

È come se, per entrambi, il punto di partenza fosse questa sorta di irresponsabilità che si traduce nell'immagine di un muro o, che è lo stesso, di un abisso cui ci si trova continuamente di fronte, dopo ogni tentativo sempre e comunque irrisolto, in direzione di una propria pienezza vitale¹⁵³.

Dopo *I Segreti di Milano* e *I Trionfi*, il teatro si rivela finalmente a Testori come il luogo dove realizzare l'obiettivo che egli ha sempre cercato di raggiungere attraverso i vari generi letterari trattati, che vanno visti quindi come strade su cui l'autore si è mosso verso l'unico scopo della sua tragica e disperata visione del mondo: trovare una giustificazione al primo atto della nostra esistenza, spiegare le ragioni della nostra nascita. Sulla sua ricerca linguistica "ostacolata" così si esprime Testori:

[...] E' tutta la vita che tendo a questo. Tendo, insomma, perché non so, o non posso far altro; tendo a passare oltre l'estetico. Come se dell'estetico, della forma, riuscissi solo ad avvertire l'arresto, il blocco che esso impone all'urgenza di una cosa da vivere, dunque, da dire; cosa o evento, di cui non so fino a che punto possa ritenermi responsabile¹⁵⁴.

Negli anni Sessanta, quando comincia a scrivere per il teatro, Testori usciva già da una pratica linguistica molto personale, che, nella narrativa de *I Segreti di Milano*, era passata da un'iniziale deformazione linguistica a un italiano con accenti dialettali.

Il panorama della drammaturgia nazionale registrava l'assenza d'una vera lingua parlata, ed era segnato dalla divisione tra lingua e dialetto. Testori, prima nelle opere di narrativa e poi in quelle teatrali, si era schierato dalla parte del linguaggio dialettale, collegandosi alla tradizione letteraria in dialetto sentita come espressione di una *langue* popolare. All'inizio questa lingua viene investita da una dimensione primigenia, come strumento di una «discesa antropologica e psicologica all'origine della propria terra e delle proprie

¹⁵³ G. SANTINI, *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, QuattroVenti, 1996, 22.

¹⁵⁴ G. TESTORI, *Il mio teatro contro l'artificio*, «Il Sabato», 1988, 5-11.

radici¹⁵⁵», vissuta dall'autore in una dimensione mimetico - collettiva. Il dialetto milanese voce della disperazione dei primi personaggi testoriani si trasforma, nella *Trilogia degli Scarozzanti*, in un linguaggio babelico fino all'incomprensibile, il risultato della discesa testoriana nel ventre; questo *pastiche* o *grammelot*, misto di dialetto, latino e pura invenzione linguistica svolge la sua funzione di sprofondamento nelle radici dell'essere: «Per affondare nei primordi della materia umana, cerco parole che abbiano un'intensità fisica»¹⁵⁶. La parola è riflessione dell'esistere, che raccoglie in sé l'origine e la fine dell'esistenza. In questa chiave possiamo leggere l'indicazione che viene dal modello shakespeariano in cui il testamento di morte lasciato da Amleto all'amico Orazio, diventa l'invito a svelare, a narrare tutto ciò che, fino ad allora, è rimasto nascosto. Testori sembra partire proprio da questa necessità di dire cose che fino ad ora non potevamo essere dette, e farle in un luogo diverso, con un linguaggio diverso, un *pastiche*, un'invenzione linguistica, che incarni nel senso letterario del termine il mistero del nostro essere al mondo. Il dubbio dell' *Essere o non essere* viene trasformato dal drammaturgo nel *Perché si è*.

Nella mia vita [...], ho ripercorso ed ho fatto ripercorrere a certe mie figure, il cammino della nascita. C'è un personaggio, l'Ambleto, in cui il monologo dell'essere o non essere viene sostituito da un altro monologo in cui egli ritorna al momento in cui è stato generato, fino a ridiventare la prima goccia¹⁵⁷.

Dal ventre tutto parte e al ventre tutto ritorna, in questo tormentato cammino teatrale di Giovanni Testori verso la verità dell'essere. *L'Ambleto* si discosta dall'originale shakespeariano con un protagonista che si ribella ai ruoli precostituiti e al potere fino ad approdare al rifiuto totale della vita ridotta a un fatuo inganno concluso dalla vittoria del nulla. *L'Ambleto* è già presente con questo nome in una trasposizione che fu fatta nel Settecento per il Teatro Regio di Milano. Un dramma per musica composto da Apostolo Zeno e Pietro Pariati per Scarlatti¹⁵⁸, di cui Testori non era a conoscenza ma che dimostra come la riscrittura del testo di Shakespeare affondasse in una tradizione culturale che utilizzava modelli teatrali diventati stereotipi di una drammaturgia popolare. La familiarità, la contiguità col modello proposto,

¹⁵⁵ F. BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990,97.

¹⁵⁶ G. TESTORI, *Il ventre del teatro*, ...,103

¹⁵⁷ G. TESTORI, *La maestà della vita*, Milano, Rizzoli, 1982, 374.

¹⁵⁸ Cfr E. THALER, *Teaching English Literature*, Paderborn, München Wien Zurich, UTB Shöning, 2008.

creava un immediato riconoscimento e portava lo spettatore a quell'amplificazione di senso che senza questa costruzione "basica" di significato non avrebbe permesso un disegno drammaturgico più articolato. L'*Ambleto*, dunque porta su di sé le ascendenze della nobile letteratura elisabettiana e la blasonata tradizione delle riscritture teatrali, diventata memoria culturale radicata nel territorio. Testori in un'intervista riassume il senso del suo percorso umano e letterario:

Mi riesce difficile ricomporre, non credo di essere unito come si crede. Dalla casa, dalla regione, dalla lombardità, dai rapporti profondi sono chiamato ad uscire: non avrei altrimenti niente concluso. Se ho amato tanto le origini è per il fatto che sono stato chiamato dal loro contrario¹⁵⁹.

L'intreccio dell'*Ambleto* di Testori si condensa sulla vocazione amorosa di un eroe costretto, forse più che disposto, a caricarsi del male universale, che nel rapporto negato con la madre e nell'attrazione omosessuale per il Franzese, suo alter ego positivo e angelicato, trova una sorta di espiazione delle colpe dell'umanità. L'affettività frustrata porta a una regressione infantile, un ritorno alla situazione fetale che non celebra il miracolo della vita, bensì registra la sola possibilità del non essere. Il testo con i suoi fulminei salti di registro e le sue trasgressioni stilistiche, tiene insieme i pezzi di un conglomerato logico che agisce sulle conoscenze sedimentate nel profondo della psiche, grazie al confronto dinamico e irriverente con il testo di Shakespeare. Il drammaturgo inglese non è il solo costante riferimento paradigmatico della formazione letteraria di Testori, ma attua la sua funzione modellizzante allo stesso modo di letterati ed artisti di formazione lombarda. Così l'autore si esprime su questa scelta d'elezione a proposito dell'attore Parenti:

Io sono grande amico di Parenti perché è uno dei grandi attori in assoluto, in più è un grande lombardo. Ha questo sentimento della dignità dell'uomo che ha legato, in Lombardia, sempre, cattolici e laici, Parini, Cattaneo, Manzoni, Beccaria. Questa è la necessaria conciliazione tra senso religioso e senso civico¹⁶⁰.

¹⁵⁹ P. DEL GIUDICE, *Insorgere per risorgere*, «L'indice dei libri del mese», 2, (febbraio 1990),17.

¹⁶⁰ F.PANZERI, *Cronologia di G. Testori Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008², II, XXXII.

Degli autori citati sicuramente Manzoni rappresenta un modello letterariamente forte, tanto che Testori decide di metterlo “alla prova” nel suo *I promessi sposi alla prova*. Il drammaturgo intercetta un problema che Manzoni sente come limite espressivo della parola e lo risolve declinando il linguaggio nel modo imprevedibile ed eversivo che marchia la pagina testoriana. Eco nell’analizzare il linguaggio dei *Promessi sposi* parla di semiosi naturale e semiosi artificiale. La semiosi naturale è per lo studioso la capacità, esercitata in prevalenza dagli umili, di interpretare la realtà attraverso *signa* o *semeia*; la semiosi artificiale è propria del linguaggio verbale che si rivela insufficiente a spiegare la realtà oppure viene usato in maniera artificiosa per nasconderla.

Poiché dall’esercizio della parola non si può sfuggire[...] diremo che i Promessi Sposi può elaborare ed esemplificare la propria semiotica implicita, e presentarsi come una celebrazione verbale della semiosi popolare solo a prezzo di una ininterrotta catena di ipotiposi. Macchina linguistica che si celebra nel negarsi, il romanzo ci dice qualcosa su altri modi di significare, e ci suggerisce che esso, cosa verbale, di questi modi sta al servizio, perché racconto non di parole ma di azioni, e persino quando racconta parole le racconta in quanto hanno assunto funzione di azione¹⁶¹.

L’ipotiposi, la capacità che il linguaggio ha di evocare ciò che verbale non è, viene risolta da Manzoni con la narrazione mentre la soluzione adottata da Testori si compie nella destrutturazione della parola che diventata coagulo plurilinguistico. Scomposta e ristrutturata, la parola svela e diventa portatrice di un nuovo senso destituendo di valore gli stereotipi espressivi.

Alla luce delle considerazioni fatte precedentemente non può non emergere l’atipica originalità che Testori rappresenta per la scrittura teatrale, per quel carnale rapporto tra occorrenza segnica e referente che sulla pagina Testori realizza. Il *pastiche* linguistico, l’idioletto o *melange*, come ha dichiarato l’autore viene utilizzato come lingua teatrale. Nel saggio, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, lo scrittore nel fornire un’interpretazione del pittore esprime il senso di un percorso che egli stesso fece suo:

Ma è a questo punto che nelle sue mani, sotto il suo sguardo, ai piedi del suo lungo viaggio, si deposita, come centro per motore, un pugno, straziato e dolente di materia;

¹⁶¹ U ECO, *Dall’albero al labirinto. Studi storici sul segno e l’interpretazione*, Milano, Mondadori, 2007, 511.

ancora quella dell'antica «parlata», certo; ma così bruciata dalle proprie ragioni, arrivate ormai al limite più avanzato della teoria, da essere, per dignità e fermezza, pari e fin superiore alla lingua stessa; da essere essa pure nient'altro che lingua; e lingua risalente di continuo, come un fiume giusto, lento e sterminato, alla sorgente primigenia; diciamo pure alla sorgente eterna della parola che si fa carne¹⁶².

L'eliminazione della quarta parete, realizza sulla scena l'abbattimento dello stereotipo comunicativo teatrale che prevede degli spazi ben divisi, in cui pubblico e attori, ognuno per le sue competenze, dividono funzioni diverse della comunicazione. La frammentazione, l'esplosione dei canoni espressivi tradizionali, esprime al livello linguistico l'idea di tentare con la parola la ricerca di una nuova identità piuttosto che raggiungere la certezza di una identità. E perciò da subito, attraverso le introduzioni all'opera – i cosiddetti “introibi” – si chiarisce che le stesse sono fatte dai personaggi nell'intento di registrare diversi modi di essere personaggio, in un gioco aperto che segna nella pagina il limite fra finzione e realtà. Grazie a ciò, il lettore sempre più si avvicina allo stordimento della contemporaneità, che nel testo resta sempre un elemento attivo, sia pure nella “cumfusione” temporale che domina l'azione dei personaggi. Amleto, nella sua duplice veste di attore-*scarozzante* e di direttore di scena, annuncia formalmente l'inizio della tragedia. L'attore *scarozzante* con questa immagine: «rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola», macchia la pagina con un colore rosso simbolo di quel sangue che imporpora le cose e sconcia le persone, meglio squarta i maiali. Questa visione evoca l'urlo straziante degli animali al macello, lo strazio di quell'urlo suona come un atto d'accusa nei confronti di quell'umanità perbenista ed educatamente addestrata al massacro che uccide, dimentica delle conseguenze brutali del gesto. La forza impressionistica della descrizione è il frutto del profondissimo studio che Testori dedicò alla pittura, tanto da affermare in modo deciso: «I miei padri sono tutti pittori¹⁶³». Furono soprattutto i pittori lombardi che assorbito l'attenzione dell'autore e gli dettarono indicazioni fondamentali per la sua poetica, come possiamo evincere da uno dei tanti saggi che

egli dedicò ai suoi amati “padri”:

¹⁶² G. TESTORI, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana* in G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, 453.

¹⁶³ Cfr. G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

Non si tratta, è chiaro, di fingere, né tantomeno, d'illudere e metterci davanti un qualunque *trompe-l'oeil*; si tratta d'un bisogno delle viscere e del sangue che chiedono al pittore di non essere solamente testimone della realtà, ma di salvarla per sempre, non attraverso la sua semplice rappresentazione, bensì attraverso la sua stessa concrezione materica: che essa sia lì, insomma, nella sua penosa sofferenza di cosa che si forma, e che, pur succube degli eventi, vive, resiste e grida¹⁶⁴.

Queste suggestioni figurative aprono la tragedia, che secondo tradizione inizia narrando una storia a tratti favolistica, portando gradualmente il lettore-spettatore dentro il nucleo nero del dramma, che ha bisogno perché lo stereotipo formale si compia di un *incipit* anzi di un *inzipit*:

AMBLETO.[...]Inzipit Amuleti tragedia. Inzipit qui, A Elzinore. Inzipit a Elzinore o in n' impota che àltero paese. Mettiamo in del regno de Carmelata. Mettiamo in de quello de Lomazzo. O anca un po' più in de giù, squasi alle porte della illustrissima e magnificentissima Medionalensis urbiz .Tanto fa l'istesso. Quando si è chivati indidentro della cassa, cassa è e chivata resta per totos quantos e in totos quantos i loca locorum dell'univerzo mondo. Sera est. Anzi, crepuscolorum crepuscola diligant. Diligant in della porpora, in del vometo e in del vino. Per de qui e per de là ci sono in del giro ammò dei tochelli de neva e de brina. Totus est negher. Negher e rododendoro e porpora e mortadella marcita. El cielo rona. E a me, me pare de vedere in dappertutto brindelli de carna e de sangua; carna e sangua in della terra; carna e sangua in delle nigore; carna e sangua in delle foreste, in dei pollàri, in delle stalle, carna e sangua in delle cassine e anca indidentro del lago; carna e sangua, marmelada, violame, confittura e macellaria che iscolano giù, 'me fudesse che anca i muri, le cassine, i làrezzi, i moròni e imperzino le nigore aressero le loro robe[...]¹⁶⁵.

Il testo entra nel vivo e Ambleto celebra il funerale del padre. Il conflitto fra i due emerge fin dalle prime parole che Ambleto indirizza al padre nella bara, icona fredda e dolente della morte, ed è inconsueto il muto dialogo che Ambleto intrattiene con il re defunto; consegnato alla verità della morte, l'uomo ha perso i suoi possedimenti e si offre per la prima volta nudo alle domande fondamentali del figlio. Le parole di Ambleto sono pugnali che trafiggono il corpo senza vita del povero re, la veemenza del tono poco si

¹⁶⁴ G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, 241.

¹⁶⁵ G. TESTORI, *Ambleto*, in *G. Testori Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008², II, 47-48.

addice al dolore e alla disperazione di un figlio straziato dalla scomparsa del padre. Ma c'è, alla radice di quest'atteggiamento, la convinzione profonda di essere un ingranaggio di un sistema che prevede automi asserviti al potere. Dentro questo convincimento il padre di Amleto e il potere finiscono per coincidere, così come di fatto avviene anche nell'economia dei rapporti familiari; e infatti, Testori mette al centro della sua riflessione drammaturgica i rapporti fra i personaggi di questo fantasmagorico regno, che per convenzione appartengono ad una famiglia ma che in realtà sono dentro uno stereotipo sociale. L'autore vuole muovere un'accusa al sistema famiglia, enfaticamente dichiarato asse portante della società, soprattutto italiana, che da culla accogliente e rassicurante più spesso stritola i suoi figli costringendoli in schemi prefigurati e assegnando loro un ruolo che finisce per annientare sensibilità e costruzione futura di senso. Ancora una volta, sul filo della provocazione costante, Amleto introduce una *scarozzante*, Gertruda. La donna, secondo il duplice statuto che appartiene a tutti gli *scarozzanti*, è prima di tutto attore e poi personaggio di questo strano regno, che preferibilmente si trova nelle regioni lombarde, amate da Testori, più di quanto possa con attendibilità situarsi in Danimarca. L'ingeneroso figlio presenta il personaggio-madre schiacciandola in una goffa rappresentazione di se stessa e legandola ad un paragone animalesco che sottrae e in qualche modo aggiunge sacralità al ruolo di madre che Gertruda possiede. Pavoneggiandosi nella sua goffaggine, la regina dichiara la sua appartenenza al mondo del fatuo e dell'effimero, presentandosi come una soubrette della rivista. Lo stereotipo della diva o meglio della divina da avanspettacolo è metafora della corte scintillante d'oro e d'argento che per contrasto mettono in risalto il ferreo suono della "corona ferramentaria":

GERTRUDA. Capisserò! Capisserò! Ma 'desso, lassami. Avrò ben da avere anca io el mio entroibus! 'Na vorta, quando le ditte de noi andaveno un po' meglio de 'desso, enteravo per d'in zima de una scala. Sui baselli arevo tutte le mie gherls e i miei boys de me. Le luzze erano un glamur et anca un glamore. In ditorno me sparzevano petala de rose e gottate de profumo. E in della platea, me 'plodizzavano tutti¹⁶⁶.

Gertruda, nel suo sgangherato agghindarsi per una festa a cui lei sola è invitata, si dimostra prontamente lesta a manovrare la situazione in modo da

¹⁶⁶ *Ivi*, 1151.

restare attaccata al potere e sceglie, per giustificare la nuova condizione di fresca sposa del cognato, frasi degne del più trito stereotipo della vedova inconsolabile. In Amleto tutto è visione: la parola stessa ha una sua gravidanza visiva e arriva ai livelli più nascosti dell'inconscio. In questa farsa destinata a diventare tragedia, ogni personaggio tiene fede ad un suo copione che prevede l'annientamento dell'altro e in un clima torbido e plumbeo gli uomini si sbranano senza esclusione di colpi, perché il bene prezioso che ogni personaggio insegue e persegue è quello di ottenere e raggiungere un potere, sia esso materiale o carnale. Arlungo, personaggio in cui si identifica l'immagine stessa dell'usurpatore, dichiara il suo credo:

ARLUNGO.(portandosi verso la bara) Bernarda et potere, bernarda et potere, bernarda et potere... Ma, alla fine dei contamenti, tra bernarda et potere, potere. Sempre e inzolo potere. Anca senza bernarda. Potere che soffèghi, che strozzi, che strazzi, che schiazzzi. I zervelli de tutti, giù, in del tombino, come succede dei ratti, dei vermeni, dei lumagotti e dei scarafazzi. Potere et bernarda, potere et Bernarda, potere et bernarda¹⁶⁷.

Testori utilizza il doppio statuto di Amleto personaggio-attore e si serve dello stereotipo formale del meta-teatro per informare il suo pubblico di lettori-spettatori sui personaggi convenuti sulla scena, e mostra i segni del potere smontando l'io arrogante e superbo di questi fantocci innamorati del ruolo. Alla fine Laerto, fratello di Lofelia, spogliato delle onorificenze appare come uno dei tanti replicanti di questo dramma, dove tutti partecipano di un clima generale di festa che si tramuta nei luttuosi paludamenti della morte. Lo sguardo dissacrante di Amleto restituisce la giusta prospettiva a tutti i personaggi del testo e risponde a quell'esigenza fortemente sentita da Testori di procedere per sottrazione e così togliere le sovrastrutture e gli orpelli costruiti dalla società per tornare ad uno stato di originaria purezza. Per Testori la vita è semanticamente legata alla mutazione come costruzione di un mascheramento e anche gli *scarozzanti* passano con notevole disinvoltura da un ruolo ad un altro. Sulle note di una musica che ricorda lo striptease, Gertruda lascia cadere a terra i simboli regali della corona e del mantello per diventare Lofelia. La giovane Lofelia è l'anello più debole nella piramide del potere, anche lei partecipa al suo meccanismo perverso ma alle trame di suo

¹⁶⁷ *Imi*,1153.

padre Polonio che vuole darla in sposa all'eccentrico Ambleto, reagisce con un sentimento di genuino e infantile amore per il suo "prenze". Tuttavia questo nobile sentire non la salva dall'essere anche lei un fantoccio, un burattino manovrato dai più avveduti e sanguinari parenti. Lofelia è solo un mezzo, nemmeno l'amore le conferisce uno statuto migliore e le parole che indirizza ad Ambleto sono prive dell'illuminazione della grazia del sentimento amoroso. Il personaggio parla usando tutti gli stereotipi da pubblicità o – per cercare un antecedente più letterario – dei romanzi d'appendice ottocenteschi. Nel regno di Ambleto nemmeno l'amore può essere cantato: non appartiene agli *scarozzanti*, in quanto le loro umili origini non prevedono che possano avere una sublimazione delle loro povere vite, e non appartiene al personaggio Lofelia che assomiglia ad una bambola meccanica, perché privata di un suo originale pensiero "inchiavardata" negli stereotipi costruiti ad arte dal sistema:

LOFELIA. Oh 'me sei bello! Oh, 'me mi piasì! Con tutti quei pensamenti, con tutta quella fèvara e quella malangonia lì, in del tuo sguardare de te! 'Pena te vardo, me viene el mancamento. La crappa me scarliga in del via e sento in de dosso un fremidore come se indidentro del sangue me corressero le luzzèrte...

AMBLETO. A farti scàrligare, spetta in del dopo. 'Desso torna indidentro del corteo.

LOFELIA. Ma tu me fai la promessa che me amarai? Armeno un tantino incosì. Non te dimando de più. Un tantinino incosì...

AMBLETO. Ho dizzuto in del dopo ¹⁶⁸!

Un momento di purezza nel laido svolgersi degli eventi è offerto dalla preghiera che una bambina recita davanti alla fossa del re defunto. Per un momento c'è una sospensione della barbarie e la pagina testoriana ritrova gli accenti poetici che sono sempre sottesi alla costruzione della lingua del drammaturgo. La verità che ci raggiunge anche nei recessi più tormentati del nostro essere, arriva come una folgorazione improvvisa che si presenta con tutta la grazia e l'innocenza di una bambina ed è portatrice di quella salvifica serenità che, se da un lato accentua le nostre ombre, dall'altro costruisce un io forte, capace di resistere al dolore che diventa disperazione. "Illuminato dalle sue ombre", Ambleto urla la sua solitudine e trova la forza per scagliarsi contro la orrida massa di vassalli del potere:

¹⁶⁸ *Idi*, 1154.

AMBLETO. Facci indesù un segno papà! Dicci 'na parola mezza ...(*Distaccandosi dal Francese e urlando*) L'angina, la 'poplessia, il groppo, l'infàrtus, la spina in del cuore, la guerra con quelli di Canturio, tutte balle! Ma 'scoltate voi del corteo, voi de Lomazzo, voi de tutte le valli del desopra, del desotto e del dentorno? Tutte balle! [...]

AMBLETO. E 'lora , via! Via cagni de regnanti! Lassàtemi solo! Ho dizzuto de lassàrmi solo! Dopo del tutto, el morto, per vacca che fudesse, è el papà mio de me! E, 'lora via! Via! (*Exeunt tutti tranne Ambleto*) [...] ¹⁶⁹

Nel monologo iniziale della seconda scena Gertruda dichiara di voler prendere in sposo il cognato Arlungo. L'entrata in scena di Gertruda è, secondo la caratteristica di questa *scarozzante*, sempre sull'orlo del nonsense. Con Gertruda, più che con altri personaggi, Testori mescola i piani e ne smonta il valore simbolico (essendo al tempo stesso regina e madre), mettendole in bocca espressioni che si adattano più ad una donna di estrazione popolare che ad una signora in odore di aristocrazia. Il calzaturificio della Varese, citato dalla regina, introduce un luogo del consumismo di massa, simbolo stereotipico di quel processo di massificazione che porta ad un'immediata referenza dell'oggetto consumistico. Le "iscarpe" dorate sono per Gertruda uno status simbolus perché la sua concezione della vita è materiale: gli oggettose coincidono con gli oggetti-uomini. Il monologo contiene tutti gli stereotipi del potere più usati, che Gertruda usa nel modo più avveduto possibile, mescolando con scaltrezza sentimentalismo e diplomazia politica:

GERTRUDA. 'Ste gainè! V'arevo ben dizzuto de tegnìrle serrate in della pollèra! Incosì m'hanno inlordato sù tutto. Anca el manto. Anca le iscarpe dorate che ero andata a 'quistare 'positamente in del calzaturificio del Varese! (*Gertruda e Arlungo salgono i gradini e si siedono sul trono. Appena Gertruda prende a parlare, Ambleto e il Francese si siedono in terra e cominciano a giocare a scacciaquindici o ai dadi*) Vi ho qui reuniti, voiàlteri che siete della nostra istessa fameglia e de quella, ammò più granda, che è la regia corte imperiale, per essere io l'angelo 'nunziante e, vorarissi dire, l'istesso Gabriello e rendervi incosì partecipi de una decisione che ho prenduto per el bene nostro de noi, ma sopraindeltutto per el bene sommo ed eternissimo del regno e del regnante che è sì, como ha da essere, nostro de noi, ma che è anca vostro de voi [...] Arlungo disevo, è stato da me arzato e, per incosì dire, azzunto all'altare del Dio vuno e trino, come

¹⁶⁹ *Ivi*, 1156.

mio legittimo isoso; legittimo isoso e, donca e nel contempus, legittimissimo re.
(*Ponendo lo scettro nelle mani di Arlungo*) [...] ¹⁷⁰

Un discorso a parte merita il personaggio del Francese, in quanto contrariamente agli altri sembra incarnare caratteristiche positive e soprattutto Testori lo investe in qualche modo di una sensibilità che non viene riconosciuta agli altri personaggi, fatta eccezione per Ambleto. Ma secondo l'uso testoriano, anche il *Franzese* viene investito da una luce di dissacrante ironia. Complice una lingua francese rivisitata alla maniera di Testori, il *Franzese* diventa lo stereotipo del poeta e in trasparenza si possono leggere, nelle frasi dello *scarozzante-Franzese*, echi di quel gusto per il meraviglioso che erano propri della poesia del Seicento, riferimento temporale che si ritrova sottotraccia nel testo:

ARLUNGO. Franzese?

IL FRANZESE. Demandé de muà?

ARLUNGO. Uì De tuà. Se pode savere qual è el color suo de lei?

IL FRANZESE. Colore, in che senso?

ARLUNGO. Nel senso de quella preferenza che, per usare un'ufemismo, nomineremo cromatega e poeticale, visto che lei se diletta de far poasie.

IL FRANZESE. El colore del sangue, ruà. E de l'amùr ¹⁷¹.

Nel dialogo fra Gertruda e Arlungo, la regina e il suo sposo discutono sull'irritante comportamento del giovane Ambleto. L'intesa fra i due è totale perché entrambi sono mossi dalla stessa voracità del potere, ma in questo caso, venendo meno allo statuto del personaggio, la regina pronuncia una frase in cui riecheggiano elementi del modello shakespeariano che si è depositato nella cultura letteraria fino a diventare esso stesso uno stereotipo. La frase è impastata di leggerezza popolare e filosofica visione del mondo.

GERTRUDA. In dove vorrà 'rivare quel vermeno?

ARLUNGO. Io per me credo de saverlo de già.

GERTRUDA. Savere ! Savere! L' emportante è non savere! L'emportante è presavere!

¹⁷⁰ *Imi*, 1157-1158.

¹⁷¹ *Imi*, 1160-61.

ARLUNGO. Per l'appunto, reina: io presò.

GERTRUDA. E lora cosa specci? Conta. Vomida de fuora.

ARLUNGO. El Francese...

GERTRUDA. El francese?

ARLUNGO. Secondo de me, referendomi all'ideologico, ha da avere strani legamenti

...

GERTRUDA. Lui? Con quella faccia de angiole lì?

ARLUNGO. Ispessissimo sotto l'angiole se nasconde el Satana che altero è se no un angiole che s'è rivoltato?¹⁷²

Il dialogo si chiude con una domanda, una delle tante domande testoriane che al suo interno contiene la risposta per eccellenza. La vita è un travestimento in cui niente è come dovrebbe essere; i santi sono diavoli e viceversa, perciò come dice la regina non resta che “presavèr”, avere un'intuizione fondamentale che sia capace di dare il giusto ordine alla vita. Sono pochi i momenti in cui Gertruda mostra un qualche valore; in genere la regina resta fedele al suo ruolo di marionetta del potere che recita un copione in cui ogni battuta è studiata nei minimi particolari ma che entra in crisi quando dimentica una parola della recita.

GERTRUDA. Per spiattellarci davanti la verità tutta e intègra, ce dirò che me sono permettuta... Permettuta? Permettuta un corno! Sono o sono no la reina? È o è no mia l'interità totale de questo regname? Sì? E lora è mia anca la stanza dove el mio suadisante filiuole ha instabilito che lei aresse da dormire¹⁷³.

Inoltre Gertruda incarna quell'ideale di donna manager che è più uno stereotipo della nostra contemporaneità ma che Testori, dotato di una profetica preveggenza, intercetta. È questo essere nel suo tempo e allo stesso modo avere lo sguardo spostato in avanti, riconosciuto a Testori da tanta critica, che gli conferisce un posto speciale nella cultura italiana. Nella scena quarta ritroviamo Lofelia in cortile al cospetto dell'amato Amleto che in toni molto diretti le dichiara di non essere interessato al suo amore. Testori, aristocraticamente convinto che la cultura significasse isolamento

¹⁷² *Imi*, 1162.

¹⁷³ *Imi*, 1167.

dall'indistinto chiacchiericcio e che questa condizione fosse necessaria per caricare di senso la propria proposta culturale, non manca di ridicolizzare il nozionismo scambiato per cultura che si andava diffondendo nella società a lui contemporanea. Le edicole in cui fanno bella mostra gli inserti che promettono erudizione nei più svariati campi del sapere oggi sono una colorita e patinata realtà che spesso alimenta erronee costruzioni della conoscenza, ma che negli anni Settanta erano un desiderabile punto di approdo per allargare la piramide sociale. Lofelia è il mezzo usato da Testori per denunciare la rapida degenerazione della cultura in nozionismo:

LOFELIA. Un vucabulario spezzialissimo che me son fatta prestare in della biblioteca del Munizzipio. Vorevo farne più degna de lei ...

AMBLETO. Più degna de me? E cosa segnifica?

LOFELIA. Segnifica che io...Podo assidermi, prenze?

AMBLETO. Assideti. Se dise: assideti o assedeti?

LOFELIA. Credo che in del vucabulario questo non c'èva. In del comunque lei pensa che io podo veramente osare...

AMBLETO. Osa, osa...(*Lofelia si siede*) E 'desso che hai osato?

LOFELIA. Già ha rasòne. El più è andare in dell'avanti. El vucabulario dicèva: procedere...

AMBLETO. E procedere in che cosa?

LOFELIA. Se lei sapesse como, invece de star qui a soffegare in sta' castellaria, vorraria essere vuna delle tante che la mattina vanno in la filanda o in la fabbreca a fabbricare le sete per le buticche de Vièn o de Parigi!

AMBLETO. E chi t' obbliga a star chiavata in de qui?

LOFELIA. El mio papà.

AMBLETO. Fudessi in de te, 'na mattina, troverei un qualche sistema de sortire e non me farei più vedere, ma proprio impiù! Incosì, oltra agli altri, libereresti anca me.

LOFELIA. (*alzandosi*) Liberare te? Liberare te de me? Ce dò in così fastidio? E pensare che io non riesco ad avere in della crappa che lei! Soprattutto in sti tempi che la vedo

tutta immaligoniata. E pensare che, anca ieri, per venirci in aiuto, per dessetare questa sua sete de savere, ho refatto un' altera vorta l'enterrogatorio al papa mio de me...¹⁷⁴

Testori usa gli stereotipi sociali; rappresenta in Lofelia la donna stupida e senza cervello della vulgata popolare, macchietta di se stessa e incapace di un pensiero autonomo che in un mutuo scambio di ruoli si offre come scarrozzante ingenua, come semplice mestierante senza assurgere mai al rango di artista. La povera Lofelia in quanto essere femminile riassume agli occhi di Ambleto tutte le colpe della madre Gertruda che si condensano nella mancanza fondamentale della regina e cioè nella sua assenza d'amore che ha portato Ambleto a restare nel corpo e nell'anima diviso in *Am* e *bleto*. Chiuso nel suo mondo separato e distinto, Ambleto si accanisce sulla povera Lofelia che ritroviamo umana e disperata al cospetto del suo "prenze", da cui viene incaricata di scoprire la vera causa di morte di suo padre. Ambleto la accusa di ingenuità e addirittura di far parte di quei cortigiani bramosi di scalare la piramide del potere che lui tanto detesta. Nessuno si salva, perché il potere è un virus che infetta le menti più sane e per Ambleto lo stesso Dio incarna questa brama di potere. Lo stereotipo teatrale di riferimento è sempre il testo shakespeariano, ma la diversità è tutta in quell'incipit in cui è assente l'essere e campeggia l'avere. Il verbo pone l'attenzione sull'avvenuta coincidenza fra essere e avere. Ambleto uomo dimidiato, disperato e in lotta contro tutti progetta di distruggere il regno stesso. Il "prenze" trova conforto nell'unica persona che può dare una risposta alla sua eterna richiesta d'affetto: il Franzese. Sostenuto dal calore di un abbraccio del suo amato, regredisce allo stadio infantile e poi ancora più indietro fino a diventare sperma, nell'impossibilità di essere accolto nell'affetto del grembo materno. Lo spettro del padre svela che è stato ucciso da una formaggella avvelenata, ma, rispetto al modello shakespeariano, questa rivelazione del fantasma del re non consegna al figlio alcuna risposta salvifica. L'unica raccomandazione del re defunto è quella di salvare "la statuazione", la piramide dell'ordine e del potere. Il principe sentendosi abbandonato, medita una vendetta finale che distrugga la vita stessa e ogni possibilità futura di esistenza.

AMBLETO. [...] La verità che zercavo hai savuto no darmela, pater, ma el filo della vendetta, sì! E' mo lo strengio in delle mani, io! La statuazione se sfassarà! La

¹⁷⁴ *Imi*, 1173.

piramida se spetascerà tutta, a comenzare dall' Unico e Unichissimo che ce sta su, in la cima! Ce ha fabbricati de sangue e de merda? E in del sangue e in della merda ce torneremo adosso! Questo regname, questo globamento de zellule e de atomi, ha da finire! Ha da finire in una brusata generala! Che el niente, el niente totale e univerzalo, lui e inzolo lui poda finalmente ridere de noi e de tutto quello che ce siamo illusionati d'aèr fabbricato! ¹⁷⁵

In mezzo a tutto questo, la regina vive nel suo mondo autoreferenziale, occupata a tessere le trame dei suoi intrighi. Secondo un procedimento tipicamente testoriano, dopo il punto di massima tensione Testori inserisce una situazione o un personaggio che possa sdrammatizzare la situazione e naturalmente il drammaturgo inserisce Gertruda. Madre fatua e snaturata, moglie infedele non ha nessuna possibilità di incidere sulle scelte di Ambleto e tanto meno sulla sua essenziale fame d'amore. Il confronto con Gertruda sarà durissimo e liberatorio per il "prenze" che riuscirà finalmente a parlare del suo amore per il Franzese senza sentirsi schiacciato dal giudizio della regina, portavoce involontaria della vulgata popolare e del giudizio stereotipo che accompagna le unioni omosessuali. Non si può fare a meno di non vedere nel rapporto Franzese-Ambleto un riferimento alla omosessualità dell'autore, che egli visse come una colpa da espiare. Agivano su questo convincimento ragioni di natura religiosa e motivazioni sociali: entrambe affondavano le radici negli stessi stereotipi socio-culturali che Ambleto deve affrontare. Nonostante la riprovazione sociale, il "prenze" ama di un sentimento vero e sincero il suo Franzese che lo ha curato materialmente e spiritualmente dalla sua incapacità di amare, perché il vero dramma di Ambleto è quello di non essere in grado di percepire sensibilità e affetto. Di questa incapacità farà le spese la_povera Lofelia, una delle vittime innocenti di questo dramma fosco.

Come si è detto, non si può parlare di totale negatività in quanto le frequenti contaminazioni di generi diversi creano una struttura polisemica in grado di mutare improvvisamente registro senza che l'unità dell'opera ne risenta. La *scarozzante* a cui spesso l'autore affida il cambio della direzione narrativa è Gertruda. La regina è priva di una qualunque originalità di pensiero e quindi non può far altro che infarcire i suoi discorsi con frasi stereotipiche che cerca di pronunciare in modo stentoreo per gustarne l'effetto:

¹⁷⁵ *Ivi*, 1185.

GERTRUDA. Il re ha parlato come un libro istampato. Istampato e poi anca istoriato. Fate incosì, Polonio. E dite a colei che io ebbi a tenere nelle mie brazza in del momento che recedeva la santissima battesimazione; diteci che così fazzendo, renderà grazzia mirabile anca alla sua reina che è in primis, la sua 'fezzionatissima madrina. Questo sia donca ciarissimamente istabilito per quel che conzerne Lofelia¹⁷⁶.

Sul registro della commedia avviene un altro accadimento dentro le mura della torbida regia: Ambleto uccide Polonio. La morte del servo del potere si conclude con toni da farsa; meglio, da stereotipi pubblicitari. Testori irride alla morte di un uomo che ha perso la sua dignità, e invece di regalargli un finale di maestosa potenza con parole solenni scrive per Polonio parole più adatte ad uno *jingle* pubblicitario:

POLONIO. Reina...reina...el vostro lacchè de voi more... ma in del morire...ve raccomanda il suo purissimo lilium... Inseguitala con amore, reina... con l'istesso amore che ho sempre nudrido inverzo de voi ¹⁷⁷.

Sono parole pesanti e crudelmente epigrammatiche quelle che chiudono l'esistenza di Polonio e se non intervenisse la pietà di Lofelia la sua sarebbe la fine tragica di un uomo ridicolo. Nel dialogo con Ambleto Lofelia parla con accenti di insolita dolcezza, destinando al padre un ritratto di grande tenerezza.

LOFELIA. [...]EL mio papà penzava inzolamente ai baselli e alla corona. Siccome areva faticato talmente in della sua giovinezza, vardava e vedeva niente d'altero che quello. Forze per sentarcesi in de sopra e respirare un po' in pase. E incosì credeva che anca io te volessi bene e te portassi tutta la 'fezzione che te porto, inzolamente per quello.¹⁷⁸

Accenti di non minore intensità sono regalati ad Ambleto da Lofelia. In questa straziante testimonianza d'amore la scarozzante-Lofelia si emancipa dalla sua condizione di sottomissione culturale ed esistenziale per assumere, proprio alla fine della sua vita, sulla pagina e sulla scena, un tratto connotativo che le regala maestosità:

¹⁷⁶ *Ivi*, 1191.

¹⁷⁷ *Ivi*, 1199.

¹⁷⁸ *Ivi*, 1203.

[...] Ma io, a te, te vorevo bene anca passato de anni 'me sei e rovinato dalle letture, dalla 'narchia e da tutte 'ste strambarie. Anca lui, lì, che la reina diceva che arevi rubaliziato...La Madonna inzolamente sa se, 'desso, podo sentire del rancoramento inverzo de uno che, come lui, è stato sgiaccato fuora de casa dai suoi medesimi genitori¹⁷⁹[...]

In Testori, l'amore che secondo gli stereotipi letterari è sempre visto come forza d'innovazione e cambiamento, da «categoria del possibile» diventa «categoria della pietà». Lofelia nella sua impossibilità di amare e sia pure dentro una follia cucitale addosso più dal modello shakespeariano che non da Testori, esprime questa sostanziale uguaglianza tra amore e pietà. Taffon nel menzionare il pittore Tazio da Varallo¹⁸⁰, uno dei “padri” testoriani, riformula il termine pietà in *impietà* indicando con ciò il tipo di amore del Franzese per Ambleto.

C'è una via alla pietà, residua possibilità, seppur virata al suo negativo, cioè l'*impietà*? L'angelo della battaglia di Sennacherib sembra dire di sì, come “l'angioro” appunto pietoso, cioè il Franzese, che per Ambleto, in un amore sì forte da poter includere ma pur superare, in sublimante progressione, anche il fisico tropismo che attira l'un all'altro, rappresenta l'angelo della salvezza¹⁸¹.

La scena si incarica di dare spazio al dramma intimo del personaggio, che diventa l'alter ego monologante del drammaturgo e pronuncia il suo grido di denuncia verso il Mistero-Dio.

AMBLETO. Se hanno da finire tutti incosi, figli dai vèntari delle madri, no! Basta! In sù la terra s'è partorido anca troppo et el mondo è pieno e strapieno de cristi e cristi che vanno e vanno e nissuno capisse né indove, né imperché: donne, vuomini, bestie, vacche, aseni, ischiavi; pronti domà a farsi 'sassinare e rostire.

La piramida degli Egizzi ha da desfarsi, vose del deserto! Ha da desfarsi in de giù, 'me una crema caramellata¹⁸²!

¹⁷⁹ *Ivi*, 1203-1204.

¹⁸⁰ Cfr. G. TESTORI *Sennacherib e l'angelo*, [1973] in *Realtà della pittura. Scritti sull'arte dal Quattrocento al Settecento...*, 268.

¹⁸¹ G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni editore, 2011, 70.

¹⁸² G. TESTORI, *Ambleto*, in *Opere 1965-1977 ...*, 1181.

Per Testori c'è solo una verità indicibile, che ha come conseguenza la necessità di procedere per tentativi, e più spesso sono importanti le domande e non le risposte. L'uomo di Testori è in rapporto con forze o presenze che lo sovrastano e lo trascendono: Dio, la "Piramide" del potere, il peso e la vergogna del peccato. Questo confronto titanico non si sublima nella funzione catartica del teatro classico, ma riconduce l'essere umano allo stadio di regressione iniziale: «deve condurre il suo fruitore alla melma, al pantano iniziale [...] e lì reimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza»¹⁸³. Nel suo essere un cattolico integralista l'uomo Testori ancor prima del drammaturgo, cerca il senso della *giustificazione* (*δικαιοσύνη*) della fede, sentendo la nullità dell'essere in confronto alla grandezza di Dio. S. Paolo, nel formulare in modo organico ed esplicito la dottrina della giustificazione, individua nell'azione di Cristo il momento essenziale: «Tutti hanno peccato e sono privi della gloria di Dio, ma sono giustificati gratuitamente per la sua grazia, in virtù della redenzione realizzata da Gesù Cristo¹⁸⁴». Testori vede nel Cristo in croce, un uomo che secondo i dettami della legge ebraica ha compiuto un atto sacrilego: ha dichiarato di essere Dio. Cristo converte il genere umano non proponendo un ritorno all'antica alleanza ma indicando la strada per la nascita della nuova ed eterna alleanza. Questo Cristo sulla croce, per l'autore vive l'impossibilità di modificare la realtà senza che ciò comporti un atto in apparenza eversivo; rende giusta l'umanità facendosi ingiusto. Questa marginalità, questa impossibilità di appartenenza ai giusti *informa* i personaggi di Testori e il drammaturgo si muove nella direzione di una verità difficile da accettare. Il percorso di fede dell'autore è vissuto nel segno di un cattolicesimo di profonda interrogazione che si allontana dallo stereotipo del cattolico passivo che accetta le verità di fede, incurante della problematicità del vivere sociale. Nel saggio, *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, pubblicato nel 1972 come l' *Ambleto*, lo scrittore usa uno dei suoi "padri" come raffigurazione pragmatica del Cristo dolente, che si incarica con il suo sacrificio di rappresentare l'umanità tutta. Il segno della pittura di Grünewald con il suo tratto apparentemente non rifinito esprime in modo incisivo il senso di provvisorietà dell'esistenza umana e la sua materialità, offesa nella carne. Così l'autore dichiara a Luca Doninelli:

¹⁸³ G. TESTORI, *Il ventre del teatro ...*, 106.

¹⁸⁴ S. PAOLO, *Lettera ai Romani* 3, 24-25.

Mathis von Grünewald è il pittore che, più di chiunque altro, in modo implicito ma potentemente tragico, mostra la reciproca implicazione dei regni minerale, vegetale e animale, umano e divino. La sua forza è quella di creare una sorta di tessuto comune a tutti questi livelli diversi dell'essere, coinvolgendoli tutti insieme nel mistero della Resurrezione¹⁸⁵.

Anche Amleto si incarica di essere portatore di forze che lo sovrastano e nel tentativo di redimere “la statuazione”, in un ultimo spettacolare gesto, indossa i simboli stereotipici del potere per affermare, negando nell'apparenza la nullità del potere: «Fabbrechiamoci per un momento la figurazione che arevano i re¹⁸⁶». Così facendo si investe dell'autorità necessaria per compiere un gesto eversivo che consegna al popolo ogni possesso, rendendolo in questo modo libero di compiere delle scelte non più motivate dalla necessità ma dall'etica:

AMBLETO.[...]imperché anca voi, diventando padroni, ariate da comprendere che la proprietà, e inzolamente lei, è il vermeno maledetto che fa andare tutto in del pus e in del marcio¹⁸⁷.

Le ultime parole di Amleto sono indirizzate al Franzese, il solo che ha lacrime sincere per il suo “prenze”. Nel delirio del trapasso il principe riesce finalmente a vedere la possibilità di un mondo pacificato che esprima un senso di armonia, irraggiungibile traguardo per l'uomo prigioniero della “statuazione” a cui si sente legato da una dolorosa appartenenza:

AMBLETO.[...]Ce ritroveremo, 'mio fezzionatissimo angioro. Ce ritroveremo, mio 'fezzionatissimo vendicatorio. Allora, come una grandissima nevicada, fabbricati domà de aria, vivremo insieme per sempro, in del niente, como se tutto fudesse in solamente la fantasia de noi. E, forse tornati per sempro in del niente, reussiremo a capire quello che qui se chiamava vanamente felicità, la giustizia e, indelsopradeltutto, la vita¹⁸⁸.

Con queste parole epigrammatiche si chiude l'*Amleto*. Nessuno si è salvato dalla furia distruttiva del protagonista, nemmeno la madre, che a dispetto del ruolo sancito dalla tradizione culturale assume su di sé, per il drammaturgo, la

¹⁸⁵ L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993, 113-114.

¹⁸⁶ G. TESTORI, *Amleto*, in *Opere 1965-1977*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2008², II, 1227.

¹⁸⁷ *Ivi*, 1227.

¹⁸⁸ *Ivi*, 1228.

colpa fondamentale di aver generato dei figli destinati alla solitudine esistenziale.

CAPITOLO VII

MACBETTO

Macbetto resta fedele ai disperatissimi temi di Testori. Diversamente da *Ambleto*, segue per almeno due atti la tragedia shakespeariana, sia pure nella riscrittura del libretto di Piave per il *Macbeth* di Verdi (dove *Macbeth* viene chiamato *Macbetto*), riprendendone gli attacchi delle arie e le battute del coro. I ruderi di un'antica chiesa di montagna sono lo scenario in cui si compie la profezia delle streghe, ridotte di numero e freudianamente forgiate in una sola, che *Macbet* sconciamente partorisce, proiezione di se stesso e delle sue ambizioni. Il povero *Macbet* si trova in questa condizione a causa della *Ledi* che gli ha dato delle pillole malefiche. La *Ledi*, nome che identifica l'originaria *Lady Macbeth*, entra in scena solennemente annunciata da un corista e legge una lettera in cui il protagonista la informa dello *straordinario parto* e le racconta la profezia della strega: « la stria dise che sarèm re e reina/ e che, al contrario del Cristo/da vuomini diventerèm divini»¹⁸⁹/» La tragedia prende le mosse da queste parole scritte che sembrano suggellare un patto di morte che lega in modo indissolubile la *Ledi* e *Macbet*. La *Ledi* nella sua spregiudicata conquista del potere è rappresentata con tratti di marcata crudeltà e decisione, caratteristiche già presenti nel modello verdiano. *Lady Macbeth* attraverso il tramite della scrittura melodrammatica viene consegnata ad uno stereotipo che la vede predominante nel rapporto con *Macbeth*; anche in virtù della scelta di Verdi che la voleva trasformare in icona del male, al punto da scritturare per la parte attrici di “stereotipica” bruttezza. Testori trasforma la *Ledi* in un'autentica macchina del male e ciò non può non attirargli le accuse di misoginia da parte della critica, a cui egli risponde negando di aver costruito un'immagine deformata della donna ma al contrario di averle creato un monumento «atroce e debitamente insultante» come tutti i monumenti. Convergono nella costruzione di questo monumento due stereotipi che finiscono poi per negarsi nella concezione stessa del personaggio. Da un lato Testori recupera l'idea stereotipica che vedeva una sostanziale identità fra il male e la donna, di tanta credenza popolare; dall'altro cancella con i tratti della *Ledi* l'immagine

¹⁸⁹ G. TESTORI, *Macbetto*, in *G. Testori Opere 1965-1977*, II, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008², 1250.

stereotipica di una donna dolce e sottomessa al volere maschile. Regala alla donna un monumento, «atroce e debitamente insultante» intendendo con ciò la raffigurazione di un essere non in rapporto dialettico con la realtà, ma chiuso, concluso in una forma che la separa dal “sensibile” svuotandone l'essenza. Infatti la Ledi è quella creatura che nel vaticinio della strega «non serà/ né femmina/ né maschio», perché non esiste un carattere sessuale che sia portatore di una valenza negativa assoluta: il male è connaturato all'essere umano. Nel terzo atto la Ledi, in questo caso abbandonando il modello di Shakespeare e Verdi, dietro suggerimento della strega, produce con i gas degli intestini suoi e del marito l'arma pestifera e mortifera, un'arma atomica capace di uccidere tutti i nemici. Macbet è attratto e respinto al tempo stesso dal grembo della donna e tutto ciò lo porta ad avere una nostalgia di esso e un desiderio di rientrarvi e dissolversi. Taffon riferendosi alla ripetuta insistenza di Testori sul rapporto donna - male, parla di *ginecofobia* piuttosto che di *misoginia*, in quanto è la capacità generativa femminile a costituire l'inizio e la fine di tutto, compreso del potere, anzi del *poteraz*. Lo stato d'animo di Macbet è così analizzato da Taffon:

Lo stesso sentimento trapela nella messinscena degli Scarrozzanti: terrore della donna, che soprattutto in Macbetto trova il suo apice quando la Ledi trasferisce il suo potere di generare nel potere nudo e crudo, totale, compreso quello di dare la morte, di uccidere per ottenere la corona, in un'orrenda spirale dalla quale Macbet non può, terrorizzato lui stesso, non reagire dandole la morte; sulla ledi, che avrebbe voluto materna al punto tale da entrare nel suo ventre fino alla nientificazione, alla non vita più che alla morte, Macbet scarica tutta la sua violenta dissacrazione del ventre materno; d'altra parte lui stesso, inconsapevolmente, nel partorire analogamente la Strega, specchio della sua interiorità, aveva già identificato, abbassando totalmente nel suo valore nella dimensione scatologica quell'atto che la natura ha riservato alla donna¹⁹⁰.

Per Macbet la donna è la causa di ogni male e quindi in un estremo tentativo di respingere l'identità tra morte e potere, il protagonista ferisce mortalmente la Ledi che a sua volta lo pugnala prima di morire. I toni in *Macbetto* sono ancora più cupi di quelli di *Ambleto*. Macbet muore invocando invano la possibilità di una rinascita e con ancora maggiore intensità spera di essere salvato come espressione del creato in un umile “cavretta”. Ma anche quest'ultima speranza è destinata a spegnersi così come si spengono i lumi della poesia :

¹⁹⁰ G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano fra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2011, 71.

MACBET[...]Un'alba? Cosa mò domando? Un ciaro,/ un mattutino celestrino / il tenaro levarsi de un albetta/che trema e si stremisce me fudesse/dell'arca di Noè la superstita cavretta?/ Non vuoi lassarci 'sta pettitissima/ e poarissima speranza?/ E se non la lassi a loro te/ come podrò lassarla me ?/ Smoccola, su, smoccola mia cira/ è stracco lo scrivano/ e la giornata dimanda insolamente/ de ' rivare di pressa alla sua sira ¹⁹¹.

Il commento del coro che lo segue spegnendo ad una ad una le candele perché non si veda più nulla di «sto morbato mondo» che, come il cielo e «universo intrego», somiglia «al buso senza luse e senza fine dell'interna», commenta la disperazione del protagonista. Una angoscia più cupa finisce col diversificare *Macbetto* da *Ambleto* anche nei contenuti, nella tragedia manca la tensione degli intrighi politici e sociali mentre è presente una costante dissacrazione che schiaccia ogni istinto nobile e vitalistico. La tragedia per compiersi ha sempre bisogno di un nucleo religioso, sia esso mito o religione: un nucleo forte su cui costruire una storia; per dirla con Nietzsche la tragedia ha bisogno di una «[...] realtà religiosamente riconosciuta sotto la sanzione del mito e del culto¹⁹²». E il sacro entra subito nel *Macbetto* ed è affermato per negazione, infatti la chiesa squarciata, descritta nella didascalia iniziale, rappresenta una sacralità violata, la profanazione di un mistero. Testori si oppone alla perdita di senso della contemporaneità e all'indiscriminata adesione ai modelli stereotipici di un vivere omologato, oppone un recupero del mistero e della sacralità della vita, come atto dell'esistere legato ad un momento di unica autenticità. Sono ancora i suoi “padri” ad indicargli la strada di un pellegrinaggio personale nei luoghi dell'esistenza:

Le nostre valli serbano ancora più di un mistero; ancorché l'anonima legge dell'appiattimento consumistico tenda a eliminarli tutti quei misteri; o a distruggerli ancor prima di averli affrontati; magari per paura che da loro possano venir i primi sintomi d'una rivolta; la quale non potrà essere che rivolta dalle radici e delle radici; che sono e saranno pur sempre d'umanità, di *religio* e delle connesse necessità di vita e di cultura. O l'uomo è veramente destinato a livellarsi in questa sorta d'incombente «internazionale»

¹⁹¹ G. TESTORI, *Macbetto*, in *G. Testori Opere 1965-1977*, II, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008², 1320.

¹⁹² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia. Genealogia della morale*, Torriana (Fo), Orsa Maggiore Editrice, 1993, 48-49.

colonizzazione della cultura e prima e insieme del cibo, degli abiti, della carne e della vita¹⁹³?

Una presenza che sostituisce tutti gli altri personaggi è il coro, il simbolo della povera e dolente umanità di schiavi verso la quale Testori ha palpiti di comprensione e compassione. Gli scarozzanti di Macbetto come quelli di tutta la trilogia sono protagonisti di un teatro oracolare e poetico insieme, ma anche cialtronesco quando occorre, circense, in grado di contenere e di sostenere le confessioni impudiche dei personaggi. Un teatro che accoglie quella tradizione italica da cui Testori si sentiva felicemente *contaminato*. La disgregazione dell'apparato letterario si sviluppa progressivamente e nel *Macbetto* troviamo un "pessimismo cosmico" che segna l'andamento delle battute, articolate in versi polimetri privi di rima con una scelta lessicale sempre più elementare. La sintassi si frantuma in virtù del predominio della parola singola, con una tendenza spiccata alla ripetizione, all'iperbole, al superlativo quanto al diminutivo, in un'atmosfera verbale improntata all'accumulo eterogeneo e sbrigliato di termini slegati fra loro e destinati a urtarsi per generare ulteriori significati. La coppia malefica Ledi-Macbetto, si giustizia a vicenda in una castrazione reciproca che verifica la valenza del connubio fra amore e morte. Nel testo il monologo si mostra come la forma privilegiata in una scrittura scenica totalmente svincolata dalla priorità dell'azione e orientata verso la condivisione di un rovello interiore così fagocitante e urgente che assume sulla pagina i toni di una preghiera, forma della comunicazione molto usata nel dramma. In *Macbetto* i personaggi sembrano indirizzarsi ad un pubblico o a un'entità superiore onnisciente nella speranza di essere liberati dall'atroce condanna di un destino sacrificale. Ogni personaggio grida la sua solitudine dell'anima in un discorso che nel suo straripante fluire di parole, in realtà tende alla non comunicazione. Per capire da dove prende le mosse questo Macbet, agitato dai più drammatici interrogativi ma che rimane nella sua veste essenziale una macchietta, un omino schiacciato dalla preponderanza della sua Ledi, bisogna risalire al repertorio comico di tanto avanspettacolo in cui era presente lo stereotipo del perdente, dell'uomo sempre in eterno scacco nei confronti di una donna dominante. Perciò tremante e impaurito di fronte alla Ledi animalesca, soccombe il povero Macbet. Se da un lato troviamo questa ripresa di uno stereotipo del teatro popolare, dall'altro i modelli sottesi sono i

¹⁹³ G. Testori, *La realtà della pittura...*, 181-182.

drammaturghi europei del secondo Novecento: gli autori che hanno dovuto confrontarsi con l'assurdità del presente rifugiandosi nel paradiso fittizio del surreale come Dürrenmatt o denunciare la labilità di tutti i percorsi umani e dei rapporti interpersonali come Beckett¹⁹⁴. All'incomunicabilità, al monologo autoreferenziale in stile nominale, al dialogo ridotto a semplice funzione fatica, Testori replica con un incessante flusso di parole che avverte il suo limite nel descrivere il mondo circostante almeno quanto si sforza di superarlo creando un universo alternativo e praticabile sia pure verbalmente. In *Macbetto* manca il piacere della conversazione o la pura riflessione dialettica, lo scrittore lombardo non si lascia attirare dalle lusinghe dell'argomentazione e privilegia uno stile in grado di avvicinare il più possibile il significante al significato, in una corrispondenza biunivoca come quella esistente fra il corpo e le sue capacità di relazione con la realtà circostante. Lo sperimentalismo letterario di Testori si sottrae alle trappole dell'esercizio formale, in virtù di un'attenzione quasi ossessiva al dato oggettuale, non tanto nella prospettiva di una ricostruzione naturalistica quanto nel desiderio di penetrare nelle ragioni originarie e profonde della realtà prescelta. La Ledi e Macbet parlano di oggetti, lo stesso corpo è un oggetto da sezionare, in quanto le loro orride trame assassine vengono mostrate sulla pagina attraverso le conseguenze materiali dei loro gesti. Il *menage* della strana coppia è più vicino a quello di due tranquilli sposi di navigata convivenza e nei dialoghi dei due ritroviamo stereotipi comportamentali della coppia tradizionale, almeno per quello che concerne la divisione dei ruoli. Il tormento e la lacerazione psichica non sono presenti in questi coniugi che hanno come intendimento fondamentale quello di restare aggrappati al loro potere, utilizzando soprattutto i mezzi illeciti:

MACBET. Il vincere, il schiacciare il strangolare, il spetasciare,/ pur di salire la scala del comando,/ pur d'essere là, in la cima,/ solo e solissimo in della terra integra?/ E il cristo che son io?/ E quel che evo? E la mia vita/ dei giorni, tutta, fin a qui?/ Le mie fermate lì , incosì,/ di povera tristizia?/ E quelle tremanti e mai finide, mai,/ di malinconiga imperizia?/ A che service, parla sù,/ rivare, vincere imperare?/ Il poteràz, mi vosi dentro/ e dentro del mio

¹⁹⁴ Cfr. C. MELDOLESI, *Con o dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma; la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, «Teatro e storia», XX, (2006), 27.

corpo mi scrivi sù e rescriveri/ con la penna, la biro, la matita?/ L'infinido
poder? Il poderàz?/ Desso lo vardo sì! Desso lo tocco¹⁹⁵!

La stesura di un testo, per l'autore può indifferentemente appartenere all'universo logico e consequenziale della prosa o sfociare nella formula icastica, franta e sintetica del verso, poiché in Testori la parola è sempre autonoma dalla frase in cui è inserita e si ritaglia una violenza semantica originale e spiazzante.

Il monologo della strega è uno dei tanti momenti in cui la donna, in questo caso manifestatamente malvagia, svolge il ruolo principale che l'autore le assegna secondo il suo stereotipo di creatura infernale. Ella consiglia Macbet ma allo stesso tempo gli ricorda, proprio come la sua consorte, che è un uomo debole in quanto è dominato da troppe paure e il *poteraz* non appartiene ai deboli. La strega rappresenta la reificazione dell'ambizione di Macbet, infatti giace senza forze e quasi senza vita a terra. Nel portarla via dalla scena Macbet porta via da se stesso la proiezione stessa del suo io debole, preda delle donne manipolatrici.

LA STREGA. Possibile non est./ Carna speggiante son/ ma senza l'ossa più e
senza più la spina./ Ligami in vuna grotta, qua,/ visino de 'sta giesa./ Tu va' al
totalo compimento di te,/della tua Ledi e, donca, anca de me./ Vieni de tanto
in tanto/ a dirmi pissa da bèvare e carna da mangiare¹⁹⁶.

Macbet è degno personaggio di una trilogia incentrata sulle possibilità sceniche della tragedia, comunemente considerata un genere in crisi e in via di estinzione in quest'epoca contemporanea che esclude figure eroiche, avventure sacrificali dagli esiti collettivi e conflitti con un assoluto divino, storico o sociale. La tragedia di Shakespeare è un modello di grande suggestione che s'impone di prepotenza nella storia della drammaturgia ma che deve la sua fortuna al livello popolare, oltre che alle varie riscritture, ad una caratteristica del drammaturgo inglese sottolineata dal Carcano. Giulio Carcano tradusse la tragedia di Shakespeare, italianizzando *Macbeth* in *Macbetto* e nell'introduzione al testo del 1848, accostando il drammaturgo ai grandi tragici greci afferma che sebbene Shakespeare non conoscesse la tragedia greca riuscì in ciò «che nessuna estetica, nessuna industria di retore[...] poté

¹⁹⁵ G. TESTORI, *Macbetto*, in *G. Testori Opere 1965-1977*, II..., 1246-1247

¹⁹⁶ *Ivi*, 1247

mai insegnare, la sacra e arcana origine del pianto¹⁹⁷». In tempi più recenti Brook si è espresso sul valore paradigmatico del teatro Shakespeariano anche per la drammaturgia del secondo Novecento:

Shakespeare è un modello di teatro che contiene Brecht e Beckett, non va al di là di tutt'e due. La nostra necessità, nel teatro postbrechtiano, è di trovare la via di proseguire, per tornare a Shakespeare. In Shakespeare introspezione e metafisica non attenuano nulla. Al contrario, è mediante l'inconciliato contrasto tra Rozzo e Sacro, mediante lo stridio delle note assolutamente dissonanti, che riceviamo le urtanti e indimenticabili impressioni dei suoi drammi. È proprio perché le contraddizioni sono tanto forti, che ci accendono così profondamente¹⁹⁸.

Come si può vedere Shakespeare attraversa come un fiume carsico la storia della letteratura drammatica per emergere e riversare nelle diverse tradizioni letterarie con cui viene in contatto, la freschezza della sua attualità di “grande classico”. Il testo di Shakespeare fa esplodere la sua capacità comunicativa utilizzando strumenti e stilemi espressivi propri della tecnica cinematografica, come acutamente osserva Kott:

Se Shakespeare costruisce la sua azione per grandi sintesi, evidentemente esige che l'attore la interpreti in conseguenza. Il testo è intenso, metaforico. Shakespeare lavora sempre per primi piani, come in un film. L'amante, il traditore, il re, l'usurpatore; una breve scena d'insieme ed un monologo. Un monologo detto davanti alla macchina da presa, sul proscenio, in faccia allo spettatore. Un grande monologo, l'equivalente di un primo piano¹⁹⁹.

Testori riprende da Shakespeare questa centralità del monologo come mezzo espressivo per mettere al centro l'uomo e consegnarlo alla sua necessità di confessare la sua infinita limitatezza e così demolire la sua costruzione della “statua del sé”. In questa direzione si pone la riflessione linguistica a cui viene affidato il compito di costruire un'immagine metaforica e deformata che restituisca alla drammaturgia il compito di essere essa stessa inchiesta esistenziale, usando un linguaggio che destruttura e decodifica se stesso alla ricerca di matrici originarie comuni. Perciò in questo scompaginarsi dei valori, nella confusione contemporanea del vivere Macbet, vanamente cerca parole che innalzino il suo misero “stato creaturale” e si serve del poeta per dettare il suo credo:

¹⁹⁷ G. CARCANO, *Macbetto*, tr.it, Milano, Coi tipi Di L. Di Giacomo Pirola, MDCCCXLVIII, XIII.

¹⁹⁸ P. BROOK, *Il teatro e il suo spazio*, tr. it R. Petrillo, Milano, Feltrinelli, 1968, 104.

¹⁹⁹ J. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964, 240-241.

Scrivi incosì, poeta, scrivi incosì/ de più e ammò/ col verso tuo, che è sifolento sì/
 ma è anca un po' laurato!/Se tu m'assisti, 'desso che la sira/ si fa densa e scura,/ forse
 non arò più di me pagùra/ e il mio destino podrò 'cettar/ con anema segura!/
 Sperluscerà, donca, di tutta la mia gloria/' sto grandissimo teatro?/ Tutta de me
 sperluscerà/' sta giesa dissacrada e sconscacrata?/ E anca qui, 'sto regno, che è di già/
 ma più sarà in dell'andare avanti/ sturbato e insaguanato?/Sì, mò sì ti stringio nelle
 dida,/ o dominio, o potero, o poteràz²⁰⁰!

Testori utilizza la filastrocca, uno stereotipo dei giochi infantili per dare voce al coro, che in questa tragedia rappresenta la grande folla degli umili, dei senza nome, di tutte quelle persone che non prendono parte alle grandi decisioni della storia ma che finiscono sempre per partecipare degli aspetti negativi della “grande storia”. Ancora una volta Testori affida alla lingua il compito di veicolare un messaggio forte, che arrivi nelle viscere, sconvolga i convincimenti radicati da false ideologie, servendosi dell'autonomia del significativo. Gli accenti di una cantilena infantile, che nel suo ripetersi, in modo ossessivo, somiglia tanto al marziale procedere ripetitivo e implacabile delle marce militari, ritmano il tempo di una filastrocca. Frasi da bambini che non si addicono agli adulti, ma sottotraccia ci pare di leggere la motivazione di questa attribuzione: il potere non alleva adulti. L'aspirazione del *poteraz* è quella di costruire una società infantile e gestire un esercito di bambini pronti a soffrire, pronti a morire, con le armi magari di plastica o di cartone perché non c'è difesa possibile dove le menti sono state abituate alla tacita ubbidienza:

CORO. [...]Una sedia, due, tre.../ Una sedia, disi , c'è?/ Una sedia dei
 seggioni,/ per distenderci e posare, per fermarci e per crepare.../Qued sarà?
 Anzo, qued'è?/ Una giesa, una giesa pare a me.../ Una giesa?/ Sconscacrada,
 refiutada.../Par davanti che ci sia/'me un altàro un balaùstro.../ A 'rivarci
 non ci 'rivo!/ Qui restiamo, qui moriamo.../No! 'Me vermini, di forza,/ la
 strissiamo!/ In la giesa più al sicuro/ poderemo reposare,/ le ferite e i
 moncarini/ poderemo medecare.../Merda, sangue, merda!/ Ecco qui cos'è la
 guerra,/ sia che svincia/ sia che perda²⁰¹!

Il coro commenta l'azione, ma proprio come avviene nella vita degli uomini vinti, anch'esso è costretto in qualche modo a farsi portavoce del pensiero del *poteraz* , perciò lo troveremo in alcuni momenti diventare espressione del

²⁰⁰ G. TESTORI, *Macbetto*, in *G. Testori Opere 1965-1977*, II..., 1246-47.

²⁰¹ *Ivi*, 1236-1237

«ventre», secondo l'accezione di Testori, mentre altrove supinamente diventerà cassa di risonanza del pensiero dettato da stereotipi politico-culturali. Il commento alla forza e alla possanza del generale Duncan è uno di questi:

CORO. Vardando pare anche a noi/ con te e con Duncan/ di gloria e di vittoria trionfare²⁰².

Ma gli elogi sulla forza si sprecano anche all'indirizzo dello stesso Macbet, che come abbiamo detto non è, per espressa volontà dell'autore, un uomo forte. Recita la sua parte come può ma senza talento e spesso finisce per chiedere aiuto al coro perché dimentica le battute fondamentali del suo copione:

CORO. Ecco, 'riva il generalo./'Me un leone s'è battuto;/ no uno sbreco, no uno sfriso lui ha avuto²⁰³.

La regressione che è uno dei grandi temi testoriani, non può non toccare anche Macbet che da generale dalle tante medaglie subisce una strana metamorfosi. L'evoluzione a cui il personaggio viene sottoposto è, al livello semantico un'involuzione, in quanto è guidato nelle sue scelte da due donne, la Ledi e la Strega, che per il loro essere donna sono considerate nella drammaturgia del *Macbetto* uno scellerato prodotto genetico e come tali non possono che esercitare un'influenza negativa su Macbet. Lo spirito da favola nera che tinge il dramma è ricreato anche grazie alla presenza di figure stereotipiche della fiaba. Ancora una volta la strega si incarica di assumere su di sé archetipi e ossessioni dell'immaginario. La figura della consigliera, presente in tante fiabe, viene modulata da Testori sulle caratteristiche della strega. Infatti, secondo un procedimento tipico delle fiabe la confidente si trasforma in strega e si serve della sua ambiguità per circuire creature inermi e indifese con le armi della bontà, per poi rivelarsi in tutta la sua malefica natura:

MACBET. Ma io ho malo!/ Mi sento farmi donna...

LA STREGA. Donna?/Più mascolo di prima e più cazzento!

MACBET. Impallidita verginetta/smoro, come il diè;/'me 'na rosa rampeganteca/ mi si disfano i petala,/ svenisco...

²⁰² *Ivi*, 1239

²⁰³ *Ivi*, 1237

LA STREGA. (*uscendo interamente e restando a terra in una pozzza di sangue*) / Sarai di Scozia il re! / No, non mentisco!

MACBET. Il re di Scozia. Io? / Oh Cristo, ex signore delle crose, / che malamento, con in più che sono emorroisso! / Del re io vestirò la giubba, le calosce, la corazza, il pizzo²⁰⁴?

Il clima di sospensione temporale viene anche evidenziato dal prologo che introduce la tragedia dove viene descritto un ambiente dal sapore fiabesco. La contaminazione linguistica tipica di questa e di altre tragedie della *Trilogia degli scarozzanti* è anche presente al livello di modelli narrativi; tutto questo contribuisce a rendere più straniati i personaggi del dramma che si trovano a condividere anche i non luoghi di una scena che è crocevia di modi diversi della narrazione. Come succede spesso nel teatro di Testori, il coro, che assurge al ruolo di personaggio, presenta questo regno fantastico reso suggestivo dalla bianca coltre di neve che copre le torbide passioni e le misere viltà dei protagonisti della tragedia:

CORO. Ha inizio, signori in questo istante / la tragedia famosa e perfamosa / di Macbet e della Ledi, sua lucente sposa. / Actus primierus, primiera scena / rappresentans montanorum paesaggicus ambientus / et villicosa, cervatica, impenetrata foresta e boscaria, / coverti omnes, imbiancati et subissati / di granda, immacolata nevaria²⁰⁵.

Macbetto viene dopo una fertile parentesi poetica, compresa tra il 1966 e il 1973, in cui lo scrittore ha modo di sperimentare l'affermazione di Coleridge per il quale «la poesia appare un atto di conoscenza analogica fondata sull'amore». La possibilità di restituire alla realtà una capacità conoscitiva attraverso la parola poetica, diventa un necessario punto di approdo quando l'autore si cimenta con la tragedia, genere che più di ogni altro mette in crisi le ragioni della verità. Il realismo fulminante e dissacratorio che si registra nei versi di *Macbetto* prende le mosse da una tradizione poetica in dialetto lombardo che vede in Porta un illustre rappresentante. Paolo Mauri, in un saggio su Porta, mette in evidenza come la frizione fra linguaggio e realtà sporchi inevitabilmente anche la parola e la sottragga alla sua aura di classicità:

[...] È infatti proprio la Ninetta a superare i limiti della vecchia poesia libertina[...] dove l'oscenità è pura e compiaciuta esibizione o comunque gioco fine a se stesso. E

²⁰⁴ *Ivi*, 1243.

²⁰⁵ *Ivi*, 1238.

il poeta ne acquista coscienza proprio quando si interroga sulla necessità di essere osceno o meglio di lasciare che una puttana sia oscena. È il problema di far aderire le parole alle cose, che tanto avrebbe travagliato Manzoni e che pure non era affatto risolto alla buona, trattandosi, col Porta di scegliere all'interno delle possibilità espressive del dialetto. Si trattava in sostanza di una scelta di campo, di una scelta culturale, che inevitabilmente sarebbe risultata in linea con il pragmatismo dei romantici lombardi. Un romanticismo che il Porta si sarebbe incaricato di vedere dal basso, come un'urgenza corporale irrimandabile che buttava all'aria qualunque pregressa etichetta[...]Una rottura delle convenzioni, un'adesione intima al dramma dell'uomo²⁰⁶[...]

La creatività linguistica rappresenta una discesa nel territorio sbrigliato e liberatorio della contaminazione. A guidare Testori in questo multiforme e policromo caos espressivo non è il gioco di impadronirsi di una convenzione comune per sovvertirne le regole, né il gusto intellettuale e letterario di cimentarsi nella rappresentazione del mondo attraverso l'ironia, il paradosso e la parodia, come in parte avviene in Gadda, bensì un bisogno ancestrale e trascinate di parlare per comprendersi, di dire per esistere, di nominare per rendere oggettivo²⁰⁷. Sulla necessità di allontanarsi dagli stereotipi rappresentativi e letterari così si esprime Testori:

²⁰⁶ P. MAURI, *La ninetta del Verzee*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, III, 21.

²⁰⁷ Cfr P. D'Achille, *L'italiano regionale in scena*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di N. Binazzi e S. Calamai, Firenze, Unipress, 2006.

Di me non resterà forse niente, perché non ho una struttura, una forma. Non basta mai dove arrivi. Quando leggo gli scrittori che si riconoscono per la forma e non per la tensione che mette sempre in discussione la forma, dico che non mi convincono. Per me la parola si deve distruggere, perché diventi tramite di un annuncio che distrugga la letteratura e determini una situazione di allarme profetico. Distrugga per suscitare la parola, non mi basta scrivere, non mi basta disegnare, non mi basta nulla! È una distruzione del mezzo[...] La mia malinconia è di non aver potuto buttare via per sempre le parole. È la mia dannazione, perché sono immerso in questo bisogno di scrivere, ma non mi accontento²⁰⁸.

Il protagonista di *Macbetto* è un personaggio di transizione, quello che porterà alla verbalizzazione estrema rappresentata da *Edipus*. Macbet infantilmente legato agli oggetti, un uomo oggetto egli stesso, che è alla ricerca di una possibilità d'amore ma che non riesce a risolvere il legame affettivo mancato con la madre se non creando un rapporto simile e quindi insano con la Ledi. Il personaggio Macbet va visto alla luce del suo doppio: lo scarrozzante suo alter ego, essere in perenne straziata ricerca d' amore. Grazie a questa dualità una luce di verità illumina il "generalo" suscitando la compassione del lettore. La *Trilogia degli Scarrozzanti* nel suo insieme è un felice connubio fra invenzione poetica e tecnica drammaturgica. Il frutto più riuscito di questo incontro è l' ideazione dello scarrozzante che raddoppia i piani su cui si svolge l'azione. In questa intersecazione di piani, da ciò che si è detto risulta importante l'intervento del coro, espressione singola e collettiva della tragedia che svolge la funzione di bussola dentro questa "cumfusione temporale" Per quanto gli appartengano i toni disperati dei vinti testoriani non mancano i momenti in cui esso si fa carico di una visione rasserenata e rasserenante della scena:

CORISTA. Scena segunda: granitico interioro/ del castello suavis de Macbetto/ con buaseria di làressi e di pini/ che 'riva dal mochetto infino al tetto./ Qui dove 'bitualmente sta a 'bitare/ del gran capo la fierissima comare./ Eccola, vien: e com'è giusto e naturale/ comencia subito a parlare²⁰⁹.

La descrizione del luogo che viene detta dal coro, ricalca stereotipi oleografici e accentua quel clima di finzione favolistica che aleggia in tutta la tragedia. La

²⁰⁸ P. DEL GIUDICE, *Insorgere per risorgere*...17.

²⁰⁹ G. TESTORI, *Macbetto*, in *G. Testori Opere 1965-1977*, II..., 1249.

pittura dei “lombardi” è sempre di ispirazione nell’ opera testoriana. Lo scrittore cercò, si può dire con cura maniacale, le opere dei suoi artisti lombardi dimenticati e dedicò loro la stessa attenzione che nella sua attività di scrittore riservò ai vinti e ai reietti. Da sapiente drammaturgo, con toni dalle tinte pastellate, introduce uno dei momenti più foschi della tragedia: il momento in cui la Ledi legge la lettera, il momento in cui si manifesta tutta la perversione del malefico angelo- diavolo inventato da Testori per mostrare la pragmatica distruttività del male. Ma prima il coro, piegato dagli abusi del *poteraz*, nel suo “cantuccio” di verità, sfoga il risentimento per la condizione di sofferenza patita:

Coro. Avete visto mo cosa succede/ a esser servi e schiavi?/ Da soldati che fin qui noi eravamo/ coreuti siam fatti di una strageca e terribila poasia./ Senza che dentro a noi niente ce sia cambiato,/ da un servizio all’altero, ecco,/’me ombre s’è passato./ Macbetto va ’desso inverso la capanna/ e perde sangue su, di spanna in spanna,/che camminando, ’me un poaro ferito di battaglia,/ percorre in questa tramontizia/ terribila ora stregonizia./ Forse sarà meglio le smàgie sù nettare/ per non farci dal padrone poi vosàre./ Alziamoci e senza che ci varda,/ chè tanto indietro di certo pel dolore non si volta,/ coi fazzoletti nostri sporcati ’pena di narìgia/ tiriamo via dal bianco della neve pitturata/ i ricordi di quest’ orribila cagata²¹⁰.

Usando lo stereotipo metadrammatico il coro ci parla della sua nuova condizione di narratore-servo. Questa insistenza sul cambiamento è uno dei motivi ricorrenti nella tragedia; i corpi mutano sono evirati, sezionati come lacerti di carne e mostrano le piaghe incancrenite. L’antecedente letterario, che esprime maggiormente il senso del cambiamento subito dal coro, si può rintracciare nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Perché se da un lato il cambiamento è richiesto dal *poteraz* che riduce il popolo a massa, annientandone le individualità, dall’altro il cambiamento, come già la metamorfosi ovidiana è una necessità vitale per sfuggire alle limitazioni di un’imposizione, in questo caso alle vessazioni del *poteraz*. L’attitudine del coro, come già quella degli scarozzanti stessi è di resistere alla miseria destreggiandosi sempre con intelligenza sul modo più opportuno di affrontare il disagio. Anche il coropopolo vive il suo disagio oggettivo, legando il suo malessere a concreti elementi del vivere: i linguaggi della coppia Macbetto-Ledi e quello dei sudditi

²¹⁰ *Imi*, 1248.

sono uguali in quanto entrambi materializzano il loro disagio. La distanza che li separa è la differente soddisfazione del desiderio di possesso materiale, perché la quantità è diventato il criterio valutativo della realtà. Per la Ledi tutto ciò che è cupidigia le appartiene e in questa fagocitante smania di possesso il potere sessuale diventa espressione del suo *poteraz*:

LEDI. Sì, qui t'aspetterò/ per darti in bocca il bacio/ che si dà al ganzo
trionfante:/ il bacio con la lingua/ lassiva e sperforante. Sù! Enterisci!
Avante²¹¹!

Il *poteraz* è cupidigia di desiderio, perciò è inevitabile che un ruolo privilegiato sia affidato al cibo. Impossibile non vedere in controluce il modello del teatro plautino con le sue maschere e i suoi eccessi. Sulla pagina, il mondo di Testori e quello di Plauto coincidono anche se lontani nel tempo, soltanto che al carnascialesco divertimento dell'autore latino, in Testori si sostituisce il plumbeo rumore della contemporaneità:

CORO. La festa della regala recezione/ e anca il suo connesso/ di gastronomico
e culinario complesso/ benissimo è vegnuta.Che diso?/ Vegnuta è
memoranda./ Di fuor dei due ospitanti/ tutti, la fine, erano cioccàti/ là, in la
grandissima veranda./ D' una parte c'eva chi ruttava,/dell'altra chi di colpo
vometava/ e poi, ammò sui piatti risgeccàndosi,/ mangiava; in un cantone
c'eva/ chi nella coppa di sciampagna/'me un'asena pissava/ e vosando:
meraviglia, meraviglia!/ In della gola la mandava;/ e c'eva chi, reclamando la
passera e l'usello,/ vurlava: come si fa svuotarsi in 'sta giesa,/ in sto teatro e in
sto castello²¹²?

Il coro è espressione della volontà di un singolo, più che portavoce di istanze collettive. Lo statuto della drammaturgia testoriana gli permette di esistere come personaggio più della Ledi e di Macbet in quanto entrambi sono dominati da una cieca volontà di sopraffazione e malgrado i tentativi di Macbet di emanciparsi da questa condizione, la sua speranza di cambiamento sarà sempre un'attesa frustrata. Il personaggio-coro è immerso nella vita e partecipa del suo flusso venendo inevitabilmente sospinto dalla corrente del *poteraz*. Così accade che un coreuta su ordine della Ledi partecipi all'uccisione

²¹¹ *Ivi*,1257.

²¹² *Ivi*,1254.

di Banco e di suo figlio Fleanzio. Testori rivolge il suo sguardo a quest'umanità colpevole senza che le sia concessa una possibilità di scelta. Ancora una volta è decisivo l'insegnamento dei "padri" testoriani. Testori, nel commentare la Via Crucis della Parrocchiale di Cerveno di Beniamino Simoni, mette in risalto la centralità della figura degli assassini rispetto al Cristo. Lo scrittore dà un'originale e molto articolata lettura critica dell'artista ma ai fini di questa ricerca è importante sottolineare come il sovvertimento dei canoni raffigurativi tradizionali corrisponda per Simoni ad una diversa operazione di senso, orientata ad indagare i volti degli esecutori del sacrilego gesto. La folla di uomini, presente sotto la croce, ha i visi dei suoi conterranei valligiani, colpevoli più o meno consapevolmente di quell'assassinio; uomini mortificati nella carne e nello spirito che aderiscono al male senza sentirne l'entità in quanto non capiscono la portata del bene. Nel rovesciamento dello stereotipo figurativo del Simoni troviamo il senso della ricerca testoriana delle ragioni dei dimenticati, dei negletti, degli uomini sbagliati.

Alla fine della tragedia, il meccanismo metateatrale permette allo scarozzante di uscire allo scoperto nella sua finzione teatrale e distruggere con infantile leggerezza la complessità freudiana che lo lega all'universo femminile, autorizzato dall'uso della categoria del "come-se".

Il gioco, la modellizzazione, la competizione sportiva e, infine, ogni ordine di pratica artistica e di significazione estetica sono assumibili – in forme e aspetti diversificati – come declinazione della *finzione*, nonché come applicazioni specifiche del "come – se"²¹³.

Macbet in un gesto liberatorio getta la strega sul corpo della Ledi e prima di morire ripensa all'esistenza e al suo primo manifestarsi nel pianto del bambino :

Marcissi insieme a lei,/ me fudessi quel che evi e sei;/ il suo feto,/ il suo oscenissimo pioppino,/ il suo mongoloido bambino!/[...]Mò sì, mò, forse, sono un poco liberato./ E 'lora comencia a smorzerarti, su, comencia o mia debola et istoriga candira./ La vita non è vita. È solo un vurlo,/ un ciurlo;/ o forse un uè-uè...²¹⁴

²¹³ M.GRANDE, *La simulazione metateatrale: problemi di enunciazione e di incastonatura*, «Carte semiotiche», 1, (ottobre 1993), 46.

²¹⁴ G.Testori, *Macbetto*, in *G.Testori Opere 1965-1977*, II...,1319

Così la strega e la leidi coincidono e il gioco di Macbet stempera i toni della tragedia e riporta la storia al momento iniziale, in una *ring composition* che recupera i modelli compositivi della classicità.

CAPITOLO VIII

EDIPUS

La potente e profonda riscrittura testoriana del mito classico di Edipo fa parte del progetto molto più vasto e radicato che lo scrittore aveva intitolato, come si è detto, *Trilogia degli Scarozzanti*. un progetto che attraversa tutta l'attività di Testori negli anni settanta e che è sostanzialmente dedicato a rivivere e riscrivere alcuni miti e figure cruciali della tradizione teatrale europea, filtrandoli attraverso un crogiolo concettuale e linguistico tipicamente testoriano. Quei miti e quelle figure della tradizione teatrale erano ormai diventati, infatti, degli “stereotipi culturali”, e Testori cerca di strapparli a quella sacralità culturale ormai destituita di senso per avvicinarli all'esperienza quotidiana, per gettarli nel “ventre” del golgota quotidiano, per restituire loro, di nuovo, la carne e il sangue.

L'infinita riproducibilità di forme e contenuti, tipica della tecnica del novecento, porta infatti con sé la maledizione dello svuotamento, la maledizione della “cattiva infinità”, ce l'ha insegnato Walter Benjamin. ‘Il mondo vero diventa “favola”, come ricorda Nietzsche. Scrive infatti Benjamin in *Tesi di filosofia della storia* :

[...]L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si e' impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. il cumulo delle rovine²¹⁵.

“L'angelo della storia” guarda con nostalgia al passato, al tempo in cui si può “ricomporre l'infranto”, dal quale è stato definitivamente strappato, per

²¹⁵ W. BENJAMIN, *Angelus novus, Tesi di filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 1962, 76-77.

correre irresistibilmente al futuro, al quale però volge le spalle, poiché la corsa verso il futuro è assoluta. Noi leggiamo il tempo come una “catena di eventi”, una successione lineare diretta verso uno scopo, e quindi condannata a non ritornare mai su se stessa: ma dove noi vediamo questo, in realtà egli vede solo “rovine su rovine, senza tregua”, perché la compresenza originaria, ritmata, di passato e presente che anima un racconto mitico, un rituale è stata definitivamente interrotta. Il cerchio si è spezzato. Questo processo di riduzione della diversità alla forma di vita della razionalità borghese capitalistica, questa “occidentalizzazione del mondo”, appunto, trasforma l'essere in un deserto. In termini pasoliniani, una cultura di questo tipo è una cultura incapace di amore, di comprensione fine a se stessa. Come aveva intuito lo Zarathustra di Nietzsche:

Guai! Si avvicinano i tempi in cui l'uomo non scaglierà più la freccia anelante al di là dell'uomo, e la corda del suo arco avrà disimparato a vibrare[...]Guai! Si avvicinano tempi in cui l'uomo non partorirà più stella alcuna! Guai! Si avvicinano i tempi dell'uomo più spregevole, quegli che non sa disprezzare se stesso .

Ecco, io vi mostro l'ultimo uomo. 'Che cos'è amore? E creazione? E anelito? E stella?- così domanda l'ultimo uomo, e ammicca[...]

La terra allora sarà diventata piccola e su di essa saltellerà l'ultimo uomo, quegli che tutto rimpicciolisce. La sua genia è indistruttibile, come la pulce della terra[...]Noi abbiamo inventato la felicità- dicono gli ultimi uomini, e ammiccano. Il deserto cresce. Guai a chi fa crescere deserti²¹⁶.

O, per dirla con Pasolini: “L'inferno salirà a voi”. Il processo di globalizzazione nell'epoca in cui gli uomini dichiarano di “aver inventato la felicità”, sfocia quindi in una *reductio ad unum* dei molteplici aspetti dell'essere, della molteplicità delle culture. Come scrive Giorgio Gargani:

Se ci pensiamo bene, la nostra epoca è l'epoca che, come ogni altra, contiene il fenomeno del dolore, ma che non conosce e non dice più il dolore, e che quindi ha scelto vocabolari diversi da quelli che descrivono il dolore, che non dicono e fanno anzi ammutolire il dolore.

²¹⁶ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. di M. F. Occhipinti, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, 310.

Da quel punto temporale la nostra epoca è un' epoca senza religione [...]Dal momento che siamo nell'epoca che i sogni li realizza, il dolore non serve, e per quanto profonda possa essere l'esperienza del dolore, qualunque esperienza può essere annientata e sparire se la civiltà nella quale essa è immersa non sa che farsene[...]”²¹⁷

Dinanzi a questa “maledizione di infinità”, per Testori simboli e contenuti vanno di nuovo messi alla prova della nostra presenza, del nostro essere *qui ed ora*. Ardua operazione che Testori realizza attraverso l'uso di linguaggi fortemente mescolati, e attraverso particolari procedimenti di costruzione della *persona* scenica. Nell'*Ambleto*, come abbiamo visto per esempio, che è la prima stazione della Trilogia degli *Scarozzanti*, il principe di Danimarca, protagonista della tragedia shakespeariana, è ormai un guitto contadino, che esce ed entra nella propria storia, che parla una lingua dalla profonda curvatura personale e che vive una relazione omosessuale con il Franzese. All'uccisione del padre, l'Ambleto testoriano attraversa in modo molto personale i dubbi sulla scelta dell'azione da intraprendere, e uccide ferocemente la madre per poi suicidarsi. Questa diversa declinazione della tragedia innova il modello tradizionale che diventa un prototipo di comportamento e di conoscenza delle pratiche umane ormai *reificato* e cristallizzato, un modello che il tempo mette alla prova, privandolo di senso e di vita. La verifica della semantica delle origini ha un interprete d'eccezione in Marin Sorescu, autore che propone in chiave moderna temi e motivi classici, travestendoli con un linguaggio innovativo, fatto di parole semplici d'ispirazione folklorica. Lo scrittore scrive *Starea de destin*, un saggio sulla tragedia greca in cui sviluppa delle osservazioni interessanti sul destino che nell'opera di Sofocle e in quella di Testori intrappola il protagonista:

Curios: echilibru în tragedie. Termenii parcă se exclud. Starea de tensiune e dată dintru început: pentru că avem în față niște oameni care sînt nesiguri pe viața lor, pe soarta lor, care e în mîna zeilor și oricînd se poate întîmpla ceva. Nesiguranța de animal hăituit naște frica și spaima. Nu-i vorba însă de angoasa modernă. Din punct de vedere existentialist, eroul antic e un placid. El nu se teme de moarte, lumea nu i se pare absurda, nici ciudată, ci numai nedreaptă. Nu se resemnează, și luptă. Neliniștea provine din faptul că ceva planează asupra lui, nu moartea, ci voința zeului. Din punct

²¹⁷ G GARGANI, *Sguardo e destino*, Bari, Laterza, 1988, 118.

de vedere structural, fiecare piesă va începe pe un teren deja minat. De aceea - nesiguranță și iritare. Orice conflict s-ar închea, va fi oricum, dramatic. Putem vorbi de o *predestinare tragică* a personajului antic din cauza acestei inferiorități²¹⁸.

Ancora nelle parole di Sorescu ritroviamo la forza pervasiva dell'eroe tragico che rivoluziona il senso del mito imponendogli il valore di interrogazione della realtà:

Fiorul tragic pe care îl descoperă cei vechi e că știu să insuflă decesului *un sens tragic*. Acesta provine nu din actul în sine, și din faptul că sînt dinamitate niște *valori*, care, murind, nu încetează de a fi ruinate, și mor continuu. Această continuitate a morții după moarte e înfricoșătoare, după cum viața în viață eroilor este sublimă.²¹⁹

Il brivido tragico degli eroi mitologici ha attraversato i secoli dando vita nel Novecento ad una vera e propria fioritura di autori che si sono cimentati con la riscrittura del mito. In questa direzione devono considerarsi le operazioni di Savinio (*Alceste di Samuele, Emma B. vedova Giocasta*), di Pasolini (*Affabulazione, Calderon, Pilade*) e di Alvaro (*Alceste, La lunga notte di Medea*). Su *La lunga notte di Medea* e sulla riformulazione del mito è interessante il contributo di Aldo Maria Morace²²⁰.

²¹⁸ M. SORESCU, *Starea de destîn.*, Iași, Editura Junimea, 1976, 57.

Tr. it: Curioso: equilibrio nella tragedia. I termini sembrano escludersi. Lo stato di tensione è dato dall'inizio: perché abbiamo di fronte degli uomini che sono insicuri della loro vita, della loro sorte, che è in mano agli dei e sempre può accadere qualcosa. L'insicurezza di animale braccato fa nascere paura e sgomento. Non si parla tuttavia dell'angoscia moderna. Dal punto di vista esistenzialista, l'eroe antico è un placido. Egli non teme la morte, il mondo non gli sembra assurdo, né strano, ma solo ingiusto. Non si rassegna, ma lotta. L'inquietudine proviene dal fatto che qualcosa pianifica sopra di lui, non la morte, ma la volontà di dio. Dal punto di vista strutturale, ogni pièce inizierà su un terreno già minat. Perciò - insicurezza e irritazione. Qualunque conflitto si coagulerebbe, comunque sia, drammaticamente. Possiamo parlare di una *predestinazione tragica* del personaggio antico a causa di questa inferiorità.

²¹⁹ *Ivi*, 24-25.

Tr. it. :Il brivido tragico che scoprono quegli antichi è perché sanno infondere al decesso *un senso tragico*. Questo proviene non dall'atto in sé, ma dal fatto che sono dinamicizzati dei *valori*, che morendo, non smettono di essere rovinati, ma muoiono di continuo. Questa continuità della morte dopo la morte è spaventosa, come la vita nella vita degli eroi è sublime.

²²⁰ Cfr. A. M. MORACE, *La riscrittura del mito nel teatro di Corrado Alvaro*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica* (atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I.: Los Angeles, 6-9 ottobre 1997), a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Fiesole, Cadmo, 2000, II.

L'operazione dell'autore è quella di "mettere di nuovo alla prova" quel modello tradizionale, dandogli nuova vita: "mettendolo alla prova" di nuove forme linguistiche, nuovi contenuti, nuove esperienze umane, nuove tragedie. È quello che accade anche all'*Edipus*, opera conclusiva della *Trilogia degli Scarozzanti*. Nell'*Edipus*, infatti, il mito viene profondamente scardinato e riscritto attraverso una profonda rielaborazione. L'intenzione di strappare l'*Edipo* classico alla tradizione e portarlo nella profonda provincia italiana, Testori la cullava già dal 1973, anno in cui raccontava a Roberto De Monticelli:

È già pronta anche, sotto forma di atto unico, un *Edipo a Novate* [...] Che è pure scritto in versi, in un italiano un po' da palinsesto, un po' più indietro e insieme un po' più avanti del nostro linguaggio quotidiano. Comincia così: «Ti revedo, paese del mio papà e della mia mamma, Ti revedo Novate Milanese²²¹[...]

È Edipo che parla, Edipo tornato per realizzare il suo destino: giacere con la madre e uccidere il padre. E lo farà, crudele e dolce insieme, spiegando all'una e all'altro il perché. La messa in scena di questo *Edipo a Novate* è prevista da Testori per il 1975, come seconda stazione della *Trilogia degli Scarozzanti*, aperta appunto con *l'Ambleto*. Ma in quel 1975 Testori non è ancora convinto del suo nuovo lavoro, torna a riscriverlo, a cambiare. E il suo Edipo esce due anni dopo, nel febbraio del 1977, pubblicato nella collana de "La scala", e sarà messo in scena nel maggio di quello stesso anno. Nell'edizione definitiva, l'opera ha perso il riferimento diretto alla provincia lombarda, presente già nel titolo, che acquista inoltre il richiamo alla latinità. Non più Edipo a Novate, dunque, ma *Edipus*. È l'*Edipus* che fa parte di un mondo a sé, un mondo infinito, il mondo degli scarozzanti, che Testori definirà in modo estremamente vivido ed acuto:

[...]il mondo dei reietti, dei diversi, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare[...]Tendono verso l'eversione, verso l'eversione in atto, non a parole,

²²¹ G. TESTORI, *Edipus*, in *Opere 1965-1977*, II, Milano, Bompiani, 2008², 1544.

perché ce l'hanno nel sangue, nel dialetto, nella famiglia, nella continuità della specie²²².

“Tendono verso l'eversione”, interessante notazione, specie se prodotta negli anni '70. A questi personaggi, che prendono le coloriture di quegli anni, profondamente diversi, vivi, tragici, reali dal punto di vista dell'universalità e dell'atemporalità, Testori affida il compito di mettere in scena le tragedie classiche attraverso una riscrittura. L'autore utilizzando un meccanismo che costruisce i testi su due livelli: quello interno, mimetico della tragedia rappresentata e quello esterno, narrativo e metateatrale della tragedia vissuta in prima persona dagli Scarozzanti, col compito di restituire i testi in chiave “minore”. Una chiave solo apparentemente minore, che Testori rielabora *in primis* attraverso originalissimi nuovi codici linguistici. Così si esprime nell'intervista a Luca Doninelli :

Esistono parole che godono dell'essere scritte. Possono essere anche pronunciate, ma il dirle non aggiunge loro nulla. Ce ne sono altre destinate fatalmente – e fatalmente – a rivelare, nell'essere dette qualcosa in più rispetto alla scrittura. Eppure, a pensarci bene, tutti i grandi testi, anche quelli già perfetti in sé, a un certo punto rivelano questa istanza nativa. E non importa se siano romanzi o saggi o commedie²²³.

Così Testori racconta la genesi della lingua della trilogia, quell'«italiacano»²²⁴ di cui parla acutamente Giorgio Taffon, caratterizzato da un plurilinguismo che unisce insieme elementi dialettali, lingua letteraria, latino, termini stranieri – in particolare da francese, inglese e spagnolo e arcaismi, che costituisce un mezzo linguistico di grande espressività e teatralità. Una lingua concreta, popolare, spesso volgare e rozza, talvolta capace, invece, di una poesia quotidiana ma struggente, finalizzata a dare voce all'intenzione dell'autore di riscrivere il mito in chiave, si diceva, minore.

Come afferma ancora Giorgio Taffon, l'operazione di Testori è dunque quella di «ridurre i personaggi-modello della tragedia a personaggi plebei²²⁵», isolando delle persone teatrali che ormai sono divenute, *alla Benjamin*, stereotipi culturali universalmente noti e citati, per riportarli sulla terra attraverso potenti

²²² *Ivi*,1532.

²²³ L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993, 51.

²²⁴ G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma, 1997, 163.

²²⁵ *Ivi*,172-173.

procedimenti di riscrittura. Testori intende dunque superare la persona teatrale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Il suo tentativo è dunque quello di riscrivere il mito inserendolo in un mondo marginale, un mondo eversivo, rappresentato dalla periferia milanese della provincia, dove gli Scarrozzanti, compagnia in decadenza, si sforzano di far rivivere la grande tragedia classica e gli eroi del teatro shakespeariano. L'operazione di Testori è quella di "prosaicizzare" le tragedie, trasformando gli eroi in reietti, così come reietti sono i comici che li interpretano. Questo abbassamento di ruolo da personaggio- modello della tragedia a personaggio- pebleo secondo il rapporto individuato da Taffon, crea nella drammaturgia testoriana un personaggio stereotipo destinato ad aprire la strada ad altri scarozzanti d'autore. Inoltre, con la creazione dello strumento drammaturgico degli *Scarozzanti*, è permesso a Testori di accorpate tra loro tre testi autonomi e apparentemente privi di legame, tessendo relazioni e soprattutto costruendo una trilogia che ha per nucleo tematico una attualissima riflessione sul potere e sulla sua crudeltà.

Le profonde riflessioni che costruiscono la *trilogia* si articolano dunque intorno al nucleo tematico, vivissimo, del potere e della connessione tra dominio sessuale e potere politico, che trova la sua più esplicita definizione proprio nella stazione conclusiva della trilogia, l'*Edipus*, appunto.

L'*Edipus*, infatti, seleziona tra le proprie fonti classiche in particolare la tragedia di Sofocle, che si pone come riferimento principale alla luce del quale il testo prende vita autonoma, intessendo con l'antecedente letterario un dialogo continuo, che costituisce la chiave di lettura e di esperienza del testo.

L'Edipo testoriano è un atto unico ambientato in una non definita località della provincia lombarda, in cui l'unico personaggio in scena, lo Scarozzante, capocomico della compagnia degli Scarozzanti, è rimasto solo e abbandonato dai suoi compagni, si accinge a mettere in scena la tragedia di Edipo, entrando e uscendo dai ruoli di Laio, Iocasta ed *Edipus*. Egli da personaggio unico, in scena dà vita a quattro personaggi. Oltre alla sua, un'altra presenza scenica è suggerita nel testo, quella del Ragazzo, il tecnico sempre fuori scena cui lo Scarozzante si rivolge più volte nel corso del suo monologo. Due "trame", una legata allo Scarozzante, e alle sue vicende professionali e private, l'altra legata alla vicenda del mito, abitano dunque il testo e continuamente si intersecano dando spesso origine a cortocircuiti tra vita reale e finzione scenica in cui lo *scarozzante* rimane travolto, fino all'estremo sacrificio.

Rispetto all'originale sofocleo, in cui sono molti i personaggi, primari e secondari, che prendono parte alla scena, Testori decide quindi di ridurli drasticamente ai soli protagonisti della vicenda Edipo e Giocasta, introducendo, con notevole anacronismo rispetto al mito, il personaggio di Laio. Ribaltando la sequenza temporale dell'originale, Testori riporta in vita questo personaggio sopprimendo, di conseguenza, una sezione consistente della vicenda raccontata dal mito. Laio è vivo e ciò significa che egli non è ancora stato ucciso da Edipo, il quale non ha risolto l'enigma della Sfinge e non è divenuto sovrano di Tebe. Testori non si limita a trasformare Laio da scomodo antecedente fuori scena a personaggio in carne e ossa. L'autore giunge infatti anche a trasformare lo stesso Edipo in Laio. Il sovrano simbolo di intelligenza, garante dell'ordine della *civis*, difensore della giustizia, rappresentate in terra dell'ordine divino, devoto ad Apollo, dunque alla ragione, all'ordine, alla legge, che in Sofocle è l'Edipo prima della rivelazione, nella tragedia testoriana ha una diversa declinazione. L'Edipo testoriano è una sorta di "uomo di Dioniso", inviato a vendicare la propria storia personale e al tempo stesso l'intero processo di castrazione dell'elemento dionisiaco messo in atto dalla *civis* e da Laio. La dialettica Laio-Edipo, sinonimo dello scontro tra apollineo e dionisiaco, rappresenta l'aspetto principale della riscrittura testoriana. Testori parte da un elemento che pure è contenuto nella tragedia originale: il fatto che Edipo, sia "nato" sul Citerone, monte sacro a Dioniso, e che sul Citerone torni in seguito alla rivelazione della sua natura. Edipo è "figlio del Citerone", dunque figlio di Dioniso, quel Dioniso che è cacciato dalla *civis*, relegato sul monte, tenuto lontano dalla struttura apollinea del potere. In Sofocle, in una prima fase, Edipo venera Apollo, ed è a lui che si rivolge più volte per scoprire la verità sulla morte di Laio, a lui rivolge le sue preghiere. Solo a seguito della rivelazione lo spettatore scopre che è figlio di Dioniso, ed è dunque agli antipodi dell'immagine di sovrano razionale e giusto che egli trasmette di sé. In Testori questo passaggio viene sdoppiato in due personaggi, Edipo e Laio, che rispettivamente diventano emblemi dell'uno o dell'altro "stile di vita". Come Edipus si contrappone a Laio, così i loro corrispettivi geografici, rispettivamente il Citerone e Tebe, sono da Testori contrapposti tra loro, e tale opposizione è esplicitata anche dalle parole di *Edipo*:

LO SCAROZZANTE. [...]Meglio el Citarone, mamma, meglio la foresta vergina e ipervergica, che 'sta civis qui tutta enquadrata, tutta batteemata, tesserata, capponata e imprisonata [...]226!

Fin dalle prime battute del testo, la reggia tebana viene connessa dallo scarozzante all'immagine di Apollo, un Apollo che assume, tuttavia, una connotazione immediatamente negativa e degenerata. Contrapposto all' Edipo del mito, razionale sovrano in grado di risolvere i più complessi enigmi e di riportare ordine e giustizia in seno alla città, il Laio di Testori è per opposto un tiranno cruento e autoritario, che pratica esecuzioni capitali, torture, eliminazioni arbitrarie. È lui stesso a raccontarci infatti, l'eliminazione di tre individui dotati di un'anima «antapolitega, antasocialiga e antacrastica»²²⁷, colpevoli di aver tentato di destabilizzare la *civis* attraverso tre azioni rivoluzionarie: bestemmiare Cristo, aver defecato sulla bandiera dello stato «partitiga, giesastiga, operariga»²²⁸ e infine di aver violentato un adolescente. Blasfemia, anarchia e omosessualità sono dunque tre peccati capitali, nella *civis* tebana, una *civis* in cui Laio è pontefice massimo e sovrano, in cui potere temporale e potere spirituale sono connessi; una *civis* che, nelle parole di Dioniso è diventata:

[...]una prisone de ordenati e de ordenanti, de iscritti e de scrittanti; una civis en cui el Dio terretrato et el Marxo encelato, i oppositori più ferocichi e denciosi dei fochi e dei incendi della libertà, della felicità e dei amori, se son imbrazzati, maridati e unifigati²²⁹.

I bersagli di Edipo, e di Testori sono, in questo caso, esplicitati e identificati con le due principali istituzioni politiche degli anni Settanta: la Chiesa, o meglio la Democrazia Cristiana, e il Partito Comunista. Come sottolinea Giorgio Taffon, dietro al Laio di Testori e alla sua «terrania della Unifigazione»²³⁰ si trova un polemico riferimento alla vicende politiche di quegli anni e al compromesso storico che si andava profilando, anche se, più che contro l'unificazione, Testori sembra scagliarsi in realtà contro la crisi intrinseca alle due istituzioni, elaborando una «teologia negativa sospesa

²²⁶ G. TESTORI, *Edipus* in G. Testori, *Opere 1965-1977...*, 1364.

²²⁷ *Ivi*, 1132.

²²⁸ *Ivi*, 1134.

²²⁹ *Ivi*, 1352

²³⁰ *Ivi*, 1371.

ancora, in quegli anni tra bestemmia e trionfo²³¹» dalla quale egli uscirà solo grazie ad un più rasserenato rapporto con la fede, dopo la morte della madre, Lina Paracchi.

L'aver liberato Edipo dai tratti tirannici grazie all'introduzione del personaggio di Laio, fa sì che egli non rappresenti soltanto un elemento destabilizzante ma che, al contrario, assuma un'accezione completamente positiva, presentandosi come l'individuo in grado di liberare l'uomo dal suo stato di schiavitù e sottomissione alla tirannia della società. Nella tragedia sofoclea L'Edipo è l'elemento che porta nella civiltà, a causa della sua colpa, la degenerazione, il disordine e la morte. Testori mantiene questa peculiarità e caratterizza il suo Edipo proprio in questo senso: egli è ancora l'elemento disturbante, il rivoluzionario, il reietto, non per colpa ma per natura. Allontanato in fasce dal regno, a seguito di un vaticinio proclamato, differentemente da ciò che accade nel mito, dalla Sfinge egli ritorna a vendicare se stesso e il suo padre Dioniso, che lo ha inviato a compiere il suo destino.

L'intenzionalità della vendetta di Edipo va a scontrarsi con uno degli aspetti principali del mito e della tragedia: la questione della colpa. Se il mito e Sofocle macchiano Edipo di una colpa compiuta inconsapevolmente, evidenziando in questo modo l'impotenza dell'uomo dinnanzi al destino e dinnanzi agli dei, ponendo l'accento sull'impossibilità di essere arbitri del proprio destino e della propria felicità, Testori, al contrario, ci presenta un Edipo perfettamente consapevole della colpa che sta andando a compiere. Egli non subisce il proprio destino, anzi, gli va incontro, lo desidera, lo ricerca, lo compie. La sua colpa è presa in carico e la sua è una vendetta, concetto completamente assente nella tragedia sofoclea.

Ma di cosa deve vendicarsi *Edipus*? Dell'abbandono paterno e materno, ma non soltanto: egli si vendica di essere nato, facendo pagare ai genitori il prezzo di averlo messo al mondo, destinandolo così all'infelicità. Per questo la sua vendetta non può che avere a che fare con l'aspetto sessuale della procreazione. L'*Edipus* di Testori non si limita a uccidere Laio, infatti: Edipo lo sodomizza e lo evira, accanendosi sugli organi della sessualità con la finalità di perseguire tre obiettivi: privarlo della sua potenza sessuale tramite l'evirazione; trasformarlo in un essere femminile in quanto vittima della sodomia; privarlo del suo potere politico sostituendosi a lui tanto nel talamo

²³¹ G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro...* 169.

nuziale quanto nella conduzione del regno. L'*Edipus* di Testori non si allontana, in questo senso, dal mito. A differenziarlo è l'intenzionalità con cui la vendetta si compie e il rapporto diretto di paternità che intercorre tra Laio e Edipo; quest'ultimo, infatti, non uccide uno sconosciuto che poi si rivela essere suo padre, ma uccide suo padre consapevolmente, punendolo così per averlo messo al mondo e poi abbandonato.

La vendetta verso la madre Iocasta è anch'essa un elemento estraneo all'originale sofocleo. Rispetto all'azione compiuta su Laio, però, cambia in questo caso anche l'atteggiamento di Edipus nei confronti della madre. A spingere Edipus a unirsi sessualmente a lei, infatti, non è solo la vendetta ma anche, e soprattutto, l'amore, al punto tale da trasformare la vendetta in un vero e proprio ricongiungimento. L'inconsapevole incesto del mito diventa qui uno stupro, compiuto su di una pelliccia che sostituisce e simboleggia il corpo della madre, con la finalità di impossessarsi del suo corpo, da un lato andando ad appropriarsi di ciò che era di Laio, dall'altro ricongiungendosi con la vagina e con il ventre in cui *Edipus* è stato generato. Si ritorna dunque al tema della nascita e della procreazione, centrale nell'intera trilogia, e testimonianza anche del rapporto stretto che legò lo scrittore alla propria madre, che egli sempre definì come il più importante affetto della sua vita.

È proprio nel rapporto tra Edipo e Iocasta, tuttavia, che Testori introduce la più importante diversione rispetto al mito. Se, infatti, in Sofocle, Iocasta reagisce all'incesto togliendosi la vita, nell'*Edipus* l'incontro carnale dei due genera invece una vitalità e felicità mai conosciute nel cuore della madre. Ella gioisce del ricongiungimento con il figlio, sia nei panni di madre, sia, soprattutto, nei panni di amante, che conosce per la prima volta i piaceri della carne. Abituata a congiungersi con il freddo e razionale Laio – Apollo, Iocasta scopre, nell'orgasmo raggiunto con Edipus – Dioniso, la sessualità libera e appagante. Una sessualità che è connubio con la vita, con la natura, con la libertà. Afferma Iocasta:

[...] Tutto 'sto vento che m'è vegnuto de dentro, 'me se conte l suo usello fudesse enterata in de me l'aria che vien giù d'in dalle montagne, l'aria che sa de resena sgocciolenta e taccosa, de genepri, de genziani e de ciccolamini. ... Che vita eva quella che ho fatto fin de qui? Cos'eva mai el mio corpo?

E indove s'eva cascata la mia anema de donna e de viventa²³²[...]

Proprio in seguito a questo risveglio interviene la decisione di Iocasta di non uccidersi. «La tua mamma se coppa no 'me in la tragedia che se recitava 'na vortal»²³³, afferma infatti Iocasta, facendo esplicito riferimento al mito e alla sua reinvenzione. Se a questo punto Testori sembra prendere apparentemente la strada del lieto fine, le battute finali dell'*Edipus* si confermano, invece, inserite all'interno del genere tragico: Edipus e Iocasta perderanno la vita uccisi da un colpo di mitra proveniente dalla folla, cui Edipus sta annunciando la morte di Laio e la fine della tirannide. Anche in questo caso, Testori utilizza il mito per una riflessione sulla società, sulla politica, sull'impossibilità e incapacità dell'uomo di vivere libero. L'individuo è asservito al potere e desidera essere tiranneggiato; chiunque affermi l'esigenza della libertà e la possibilità della diversità, è un reietto, un sobillatore, un elemento disturbante, dionisiaco, da eliminare. Non è azzardato trovare lo stesso Testori, l'uomo scomodo, non inquadrabile, apolitico, apartitico, blasfemo, omosessuale, emarginato dalla società intellettuale, scandaloso, discusso, dietro alle parole finali di *Edipus*, che scaglia la sua invettiva contro il popolo:

[...]Inludeti no d'aver vinciuto, Unifigazzione porca e 'sassina! La scala è longhissemma, ma là, in la cima, ce stiano noi, no te; noi, quelli che han da perdere e crepare perché ce sia sempre quarcheduno che poda vincerli e destruggerti²³⁴[...]

Il rapporto con il mito, quindi, inteso fin d'ora nei termini di una rielaborazione contenutistica, deve essere definito anche in relazione al genere e alle caratteristiche stilistiche dell'opera. È assai complesso chiedersi dunque, a questo punto, se l'*Edipus* di Testori, che Gabriella Cambiaghi definisce a ragione una «sintesi tebano-lombarda di gusto al contempo arcaico e novecentesco»²³⁵, può essere considerata una tragedia, nel senso 'classico' del termine. In quali termini e forme Testori, infatti, iscrive la sua opera nel genere della tragedia? Una risposta alla domanda viene offerta da Paolo Bosisio, che relativamente all'opera e a una definizione di genere che la riguardi, afferma

²³² G. TESTORI, *Edipus*, in *Giovanni Testori. Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997, 1365-1366.

²³⁴ *Ivi*, 1368.

²³⁵ G. CAMBIAGHI, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e novecento*, Milano, CUEM, 2008, 190.

Con *Edipus* di Giovanni Testori [...] l'ipotesi della tragedia, o almeno l'aspirazione al tragico, si fa strada entro un contesto culturale in cui mancano i presupposti per una rinascita di tal genere. Da ciò dipende la coscienza del fallimento che pervade l'opera, insieme a *Ambleto* e *Macbetto* con cui essa forma una trilogia: un fallimento che si traduce nella negazione stessa di una compiuta prospettiva drammatica, nella riduzione del dialogo a un allibito monologare, che rinchiude la pluralità dei personaggi all'interno della mente dell'unico interprete²³⁶.

La forma del monologo, dunque, è la caratteristica del testo che principalmente dichiara l'impossibilità di riproporre il genere tragico. All'alternarsi delle voci degli eroi del mito, alla presenza del Coro come garante della collettività, Testori sostituisce il soliloquio di un attore che, da solo, inscena una tragedia senza possibilità di confronto e dunque di risoluzione. Il monologo dello Scarozzante è una dichiarazione della fine di ogni possibilità di utilizzare la tragedia a scopo rituale e didattico, è la fine di ogni funzionalità politica e civile del teatro. Egli, rimasto solo, porta avanti la sua ditta di tragici, senza più i tragici e senza più un pubblico degno, mettendo in scena la tragedia di Edipo, senza esserne più all'altezza, privato dei suoi attori, con i suoi poveri mezzi, e soprattutto con un linguaggio che non è quello tragico, ma un pastiche dialettale che rivela tutta la sua inadeguatezza.

La vendetta di Edipo diventa a questo punto la vendetta del capocomico: contro il primo attore che lo ha lasciato per la rivista, contro la moglie che lo ha abbandonato per un industriale della Brianza, contro un mondo che è sempre più ostile e sordo alle istanze del teatro. *Edipus* è diventato lo Scarozzante e i due personaggi si fondono, al punto da non riuscire più a distinguere dove finisca il grottesco e dove inizi l'eroe tragico, perché anche l'eroe tragico è diminuito nella sua portata. Testori, come sottolinea ancora Gabriella Cambiagli «contamina con virulenza la tragedia greca con quella elisabettiana con il melodramma e lo spettacolo di strada²³⁷», sottolineando l'impossibilità di riproporre sui palcoscenici della contemporaneità la tragedia classica, con la sua valenza politica.

E non soltanto il monologo di *Edipus*, ma il teatro tout-court risulta essere inadeguato rispetto al modello classico: un teatro svilito dall'edonismo e dalla superficialità, un teatro che non è più in grado di agire nella società, di

²³⁶ P. BOSISIO, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra '700 e '900*, Roma, Bulzoni, 1987, 456.

²³⁷ M.G. CAMBIAGHI, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e novecento ...*,195.

cambiarla, contaminarla. Lo Scarozzante, nel corso del suo monologo, chiama in causa il Ragazzo, il servo di scena, per aiutarlo nella sua rappresentazione; egli non è altro che:

lo spirito istesso del teatro, quel teatro che tutti i miei compagni de scarozza mento han voruto tradire, stradare, cornefigare, ma che existe e rexisterà contra de tutti e de tutto infino alla finis delle finis!²³⁸

Così il guitto chiede appoggio per riuscire nell'impossibile impresa di far rivivere il teatro delle origini. La messinscena dello Scarozzante è dunque il tentativo estremo di restituire al teatro il suo valore politico: un tentativo che fallirà, se è vero che con queste parole dello Scarozzante si conclude il testo:

E, desso, sara su el separio, spireto del teatro. La tragedia è fenida; fenida è la triloghia; et anca la ditta dei dittanti. Buonasira a tutti de me, l'unigo dei tanti che è rimanuto. Pode dir incosì vuno che è dietro a crepare? Disaria de si se, cont la vose che ce resta, riva a specifigare che la buonasira è per adesso et per sempris²³⁹.

Non si discosta dal messaggio conclusivo la fortuna, o piuttosto la sfortuna scenica del testo: costruito su misura per un attore dal grande talento di mattatore, dopo la prima messinscena del 1977 il testo ritornerà in palcoscenico solo nel 1994, interpretato da Sandro Lombardi, per la regia di Federico Tiezzi, in una versione teatrale che ha restituito giusta fama a un testo inspiegabilmente dimenticato. Testori nel vivere "chiuso nella sua corte lombarda", sentendo inevitabilmente i limiti dovuti all'isolamento culturale, rafforza e sviluppa in modo ancora più forte la sua estraneità agli stereotipi della società massificata. Perciò i suoi personaggi urlano come il Battista nel deserto, si veda il riferimento in Amleto, la loro disperazione contro un sistema che ne prevede solo l'annientamento. *Edipus* e gli "altri" appartengono alla tragedia della vita e non hanno la compostezza altera dei grandi personaggi tragici. Gli archetipi della tragedia, nel processo di omologazione della società si sono trasformati in stereotipi e tolti dalla loro aurea sacrale di tragicità finiscono per essere *scarozzanti* in perenne ricerca di un senso di eticità profonda che non appartiene più all'uomo dimidiato ed offeso della nostra contemporaneità.

²³⁸ G TESTORI, *Edipus*, in *Giovanni Testori. Opere 1965-1977*,...1340.

²³⁹ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

Testi di teoria generale

ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio* [1958], Torino, Einaudi, 1968.

BARTHES R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi 1975.

BAUSINGER H., *Name und Stereotyp*, a cura di H. Gerndt, *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben*, München, Münchner, 1988.

BAUSINGER H., *Stereotypie und Wirklichkeit*, in A. Wierlacher, D. Eggers, U. Engel, A.F. Kellertat, H-J. Krumm, E. Konrad. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Munich, Iudicium Verlag, XIV, 1988.

BAKHTIN M., *The Dialogic imagination: four Essays*, a cura di Michael Holquist, Austin: Texas, University of Texas Press, 1981.

Beck J., Malina J., *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.

Beckett S., *Samuel Beckett Teatro Completo*, a cura di P. Bertinetti, tr. it., Torino, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 2004.

BELLER M., *Studi sui pregiudizi e sugli stereotipi* in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Cogliatore R. e Mazzara F., Roma, Meltemi editore, 2004.

BENJAMIN W., *Angelus novus, Tesi di filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 1962.

BERTINETTI P., *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

BETTETINI G., *Produzione di senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

BOSISIO P., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra '700 e '900*, Roma, Bulzoni, 1987.

BRECHT B., *Scritti teatrali* [1957], Torino, Einaudi, 1962.

BREVINI F., *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.

BROOK P., *The Empty Space* (1968), New York, Touchstone, 1996. tr.it. Brook P., *Il teatro e il suo spazio*, tr. it R. Petrillo, Milano, Feltrinelli, 1968.

CALASSO G., *L'altra Europa.. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Lecce, Argo Editore, 1997.

CAMBIAGHI G., *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e novecento*, Milano, CUEM, 2008.

COMPAGNON A., *Le démon de la théorie. Letterature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

KOTT J., *Shakespeare nostro contemporaneo.*, Milano, Feltrinelli, 1964.

D'ACHILLE P., *L'italiano regionale in scena*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di N. Binazzi e S. Calamai, Firenze, Unipress, 2006.

DE FILIPPO E., *Lezioni di teatro*, Torino, Einaudi, 1986.

DE MARINIS M., *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987.

DE MARINIS M., *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1992.

ECO U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1982.

ECO U., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 2007.

ELAM K., *The semiotic of theatre and drama*, London, Methuen, 1980.

ELAM K., *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. inglese: *The Semiotics*
Esslin M., *The Theatre of the Absurd* (1968), Harmondsworth, Penguin, 1980.

ESSLIN M., *The Theatre of the Absurd* (1968), Harmondsworth, Penguin, 1980.

FISH S., *Self-consuming artifacts*, Berkeley, University of California Press, 1972.

GRANDE M., *La simulazione metateatrale: problemi di enunciazione e di incastonatura*,
«Carte semiotiche», 1, (ottobre 1993).

GOODMAN N., *Languages of Art*, The Bobbs-Merril Company, Indianapolis 1968; tr. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

GRECO F. C., *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche, Italiane, 1993.

ISER W., *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

ISER W., *Il linguaggio teatrale di S. Beckett*, in *Samuel Beckett Teatro Completo*, a cura di P. Bertinetti, tr. it. C. Fruttero, Torino, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1994 (2004).

ISER W., *Der akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, Munich 1976, tr. ingl rivista *The Act of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, tr. it. *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.

JAKOBSON R., *Closing Statement. Linguistics and Poetics* [1958] in Th. A Sebeok, *Style in Language*, Mit Press, Cambridge Mass, tr. it. in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966.

LIPPMAN W., *Public Opinion*, New York, Macmillan, 1922.

MORACE A.M., *Orbite novecentesche*, Napoli ESI, 2001.

NIETZSCHE F., *Così parlò Zarathustra*, tr. it. di M. F. Occhipinti, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001.

NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia. Genealogia della morale*, Torriana (Fo), Orsa Maggiore Editrice, 1993.

PISCATOR E., *Il teatro politico* [1929], Torino, Einaudi, 1976.

PULLINI G., *Il teatro italiano fra le due guerre (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958.

RIFFATERRE M., *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989.

RYNGAERT J.P., *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino, 2006.

SARTRE J. P., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Feltrinelli, 1960.

STANISLAVSKIJ K., *Il lavoro dell'attore su se stesso* [1926], Bari, Laterza, 2005.

SORESCU M., *Starea de destin.*, Iași, Editura Junimea, 1976.

SZONDI P., *Teoria del dramma moderno* [1956], Torino, Einaudi, 1962.

TAFFON G, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Bari, Editori Laterza, 2005,

THALER E., *Teaching English Literature*, Paderborn, München Wien Zurich, UTB Shöning, 2008

TODOROV T., *La lecture comme construction*, in *Poétique* [1975], trad. it. *La lettura come costruzione* in *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

TYNJANOV J., *Problema stichotvornogo jarzyka*, Leningrado 1924, tr. it. *Il concetto di costruzione*, a cura di T. Todorov, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

UBERSFIELD A., *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978, tr. it. di P. Stefanini Sebastiani, *Theatrikòn: leggere il teatro*, Roma, Editrice universitaria La goliardica, 1984.

Vattimo G., *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1994.

VOLLI U, *Manuale di semiotica*, Bari, Editori Laterza, 2000.

Wimsatt W, Beardsley K. M., *The Affective Fallacy* (1948), in Beardsley K. M., *The Verbal Icon: Studies in the meaning of poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

EDUARDO DE FILIPPO

ALONGE R., *Un insospettato "ghost-writer" di Eduardo*, «Il castello di Elsinore», XIV, 41, 2001.

ANGELINI F., *Eduardo negli anni trenta: abiti vecchi e nuovi*, «Ariel», III, 3, (settembre - dicembre 1988).

ID., *'Se ne care 'o teatro!'; Eduardo e il pubblico*, «Ariel», XV, 3, (settembre - dicembre 2001).

ID., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1976

ANTONUCCI G., *Eduardo De Filippo*, Firenze, Le Monnier, 1981.

ARIANI M. - TAFFON G., *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.

BAFFI G., *Il camerino di Eduardo*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2000.

BENTLEY E., *Son of Pulcinella in In Search of the Theatre*, London DENNIS DOBSON, 1954.

BARSOTTI A., *Su Eduardo drammaturgo. Fra tradizione e innovazione*, «Teatro contemporaneo», V, 9, (febbraio - maggio 1985).

ID., *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1988.

ID., *Eduardo drammaturgo*, Roma, Bulzoni, 1995 (Con bibliografia riveduta e accresciuta).

ID., *Introduzione a Eduardo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

ID., *Grandi giuocolieri e giullari contro la macchina che piolla i teatranti: Eduardo e Fo*, «ArieB», XV, 3, (settembre - dicembre 2001).

ID., *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

BISICCHIA A., *Invito alla lettura di Eduardo*, Milano, Mursia, 1982.

BISICCHIA A., *Nata come popolana è diventata manager*, « Primafila» XXVI, (dicembre 1996).

CIRIO R., *Dimenticare Eduardo*, «L'Espresso», (2 giugno 1985).

COCORULLO P., *Eduardo. Vita e opere di uno dei massimi protagonisti del teatro del Novecento*, Roma, Newton & Compton, 1996.

COEN PIZER L., *Il mondo della famiglia ed il teatro degli affetti. Saggio sull'esperienza "comica" di Eduardo*, Assisi-Roma, Carucci, 1972.

CONSIGLIO A., *I De Filippo*, «Scenario», 10, (ottobre 1933).

D'AMICO S., *Storia del Teatro Drammatico. Il teatro contemporaneo*, Milano, Garzanti, 1950, IV.

DE BENEDICTIS M., *Eduardo De Filippo. Viaggio al termine della notte?*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, *Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale*, «Misure Critiche», 70-71, XIX, (gennaio-giugno 1989).

DE BLASI N. FIORINO T., *Eduardo De Filippo scrittore*, (Atti della Giornata di Studio 20 marzo 2001, Università degli Studi di Napoli "Federico II"), Napoli, Dante & Descartes, 2004.

DE FILIPPO E, *Il Sindaco del Rione Sanità*, in *Cantata dei giorni dispari Teatro(III)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, (I Meridiani), 2007².

DE FILIPPO E, *Questi fantasmi!*, in *Cantata dei giorni dispari ,Teatro(II)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore,(I Meridiani), 2007².

DE FILIPPO E, *Filumena Marturano*, in *Cantata dei giorni dispari, Teatro(II)*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori editore,(I Meridiani), 2007².

DE MATTEIS S., *Storie di famiglia: Eduardo e i fantasmi*, in *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991.

DE MIRO D'AJETA B., *Eduardo De Filippo. Nu teatro antico, sempre aperto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

ID., *La figura della donna nel teatro di Eduardo de Filippo*, Napoli, Liguori, 2003.

DI FRANCO F., *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975.

ID., *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

ID., *Le commedie di Eduardo*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

ID., *Eduardo*, Roma, Gremese, 1978.

ESPOSITO E., *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo de Filippo*, Editions universitaires du Sud, 2002.

ID., *Eduardo De Filippo: Discours et théâtralité*, dialogues, didascalies e registres dramatiques, préface de Thierry Gallèpe, L'Harmattan, 2004.

FERRONI G., *Il teatro di Eduardo e Le principali opere di Eduardo*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.

FILOSA C., *Eduardo poeta comico del tragico quotidiano. Saggio su Napoletanità e Decadentismo nel teatro di Eduardo De Filippo*, Napoli, La Nuova Cultura, 1978.

FIORINO T. - GRECO F. C. (a cura di), *Eduardo 2000*, Napoli, ESI, 2000.

FISCHER D., *Il teatro di Eduardo De Filippo, la crisi della famiglia patriarcale*, Oxford, Legenda, 2007.

FRASCANI F., *La Napoli amara di Eduardo De Filippo*, Firenze, Parenti, 1958.

ID., *Eduardo segreto*, Napoli, Edizioni del delfino, 1982.

ID., *Eduardo De Filippo attore*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale*, «Misure Critiche», 70-71, XIX, (gennaio-giugno 1989).

ID., *Eduardo*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2000.

GHIRELLI A., *Il Cecov napoletano*, «Sipario», 324, (febbraio 1974).

GRANDE M., *Un ballo in maschera in L'arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, a cura di A. Ottai e P. Quarenghi, Roma, Bulzoni, 1990.

ID., *Eduardo o il senso del tempo perduto*, «Rinascita», (23 maggio 1980).

ID., *Un secolo di risate con Eduardo, Totò e gli altri*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004.

GIAMMATTEI E., *Eduardo De Filippo*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

GIAMMUSSO M., *Vita di Eduardo*, Milano, Mondadori, 1993.

GRECO F. C. *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, Napoli, ESI, 1993.

GRECO F.C., *Eduardo De Filippo*, in *Manuale della letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, IV.

HATEM H., *La fortune du théâtre de Eduardo De Filippo en France*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale*, «Misure Critiche», XIX, 70-71, (gennaio-giugno 1989).

LAZZARIN S., *Il racconto inascoltato: Eduardo De Filippo, Dino Buzzati, Primo Levi*, «Narrativa», 24, 2003.

LEZZA A., *Eduardo. Il maestro dell'anima di Napoli*, «La città»,(2 novembre 2004).

Id., *Da Petito ad Eduardo. Dal testo alla scena*, in *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.

LIBERO L., *Le lacrime di Filumena*, Napoli, Guida Editrice, 2000

MAGLIULO G., *Eduardo*, Bologna, Cappelli, 1959.

MELDOLESI C., *Gesti, parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza*, «Quaderni di Teatro», 12, (maggio 1981).

Id., *La trinità di Eduardo: scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

Id., *Una differenza coniugatrice*, in "Ariel", Anno XV, n. 3, settembre - dicembre 2001.

MIGNONE M. B., *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Roma, Trevi, 1974.

MOSCATI I. (a cura di), *Il cattivo Eduardo. Un artista troppo amato e troppo odiato*, Venezia, Marsilio, 1998.

PALMIERI E. F., *I De Filippo*, «Scenario», 2, (febbraio 1943).

PANDOLFI V., *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, UTET, 1964, Voll. II.

Id., *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

Id., *Da Raffaele Viviani a Eduardo De Filippo*, in *Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini ad oggi*, Roma, 1959, vol. II.

Id., *Eduardo De Filippo*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969, vol. III.

Id., *Intervista a quattr'occhi con Eduardo De Filippo*, «Sipario», XI, 119.

PISCOPO U., *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, ESI, 1994.

PROCINO SANTARELLI M., *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Roma, Bulzoni editore, 2003.

PUGLISI A., *In Casa Cupiello. Eduardo critico del populismo*, Roma, Donzelli Editore, 2001.

QUARANTOTTI DE FILIPPO I., *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985.

QUARENGHI P., *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Roma, Edizioni Kappa, 1995.

Id., *Il copione, lo spettacolo, il testo. Riflessioni sulla drammaturgia d'attore*, in «Ariel», XV, 3,(settembre - dicembre 2001).

SABBATINO P., "*Napoli milionaria!*" di Eduardo e "*Quelle giornate!*" di Peppino De Filippo e Maria Scarpetta,«Italianistica»,1, (gennaio-aprile 2006).

SCAFOGLIO D. - LOMBARDI SATRIANI L., *Resurrezione e morte: Viviani e De Filippo*, in *Pulcinella. La maschera e la storia*, Milano, Leonardo, 1992.

SCAFOGLIO D., *Pulcinella*, Roma, Newton Compton, 1996.

SCIASCIA L., *Ricordo di Eduardo*, «L'Espresso», (11 novembre 1984).

SILORI L., *Eduardo De Filippo*, «Belfagor», V, 6,(novembre 1950).

TAVIANI F., *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

TREVISANI G., *Teatro Napoletano*, Bologna, Ugo Guanda editore, 1957, Voll. II.

VILLARI L., *Eduardo: il senso e la malinconia della storia*,«Nuovi Argomenti», 15, (luglio - settembre 1985).

VIVIANI V., *Eduardo*, in *Storia del Teatro Napoletano*, presentazione di Roberto De Simone, Napoli, Guida editori, 1992.

ANNIBALE RUCCELLO

AA. VV., *Annibale Rucello e il teatro del secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, (Giornata di studi 29 maggio 2006 Castellammare di Stabia), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2009.

AA.VV., *Caserta e la sua diocesi in età moderna e contemporanea*, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 1995.

ALONGE R, MANARA F, *I figli di Eduardo (e i nipotini di Pirandello)*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardia e utopia del teatro. Secondo 900*, Torino, Einaudi, 2001, III.

CANZANELLA C, *I volti di Maria. Miti e riti*, Napoli, Altrastampa edizioni, 2002.

CARMI L., *I travestiti*, Roma, Essedi Editrice, 1972.

FRASCANI E., *I nipoti di Eduardo*, Bologna, editore La Lanterna, 1998

GRANDE M. , *L'intrigo della storia* , «Rinascita», 24 marzo 1986, in L.

LIBERO, *Introduzione a Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida editori, 1988.

GARGIULO G, *Napoli nuda, vestita e travestita*, Napoli, Colonnese Editore, 1999.

PERTEGATO E.G., *Dietro la maschera. Sulla formazione del sé e del falso sé*, Milano, Ed.Franco Angeli, 1987.

PICCHI R., *Annibale Rucello. Scritti inediti*, Roma, Gremese editore, 2004.

ROSSI A., R.De Simone, *Carnevale si chiama Vincenzo*, Roma, De Luca editore, 1977

RUCCELLO A., *Ferdinando*, Napoli, Guida, 1998.

RUCCELLO A., *Il sole e la maschera. Una lettura antropologica della cantata dei pastori*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2008.

RUCCELLO A., *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2007.

SAVIANO A., *Teatro sacro dell'entroterra napoletano. Sacro e profano*, Napoli, Editoria mediterranea, 1997.

SCOGNAMIGLIO G., *Per il capolavoro ripassi domani. Studi sull'ultima narrativa pirandelliana*, Napoli, Ed.Scientifiche Italiane, 2004.

TAVIANI F., *Uomini di scena uomini di libro: introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

GIOVANNI TESTORI

CAPPELLO G, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

CASCETTA A, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1988.

DEL GIUDICE P., *Insorgere per risorgere*, «L'indice dei libri del mese», 2, (febbraio 1990).

DONINELLI L, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993

GARGANI G., *Sguardo e destino*, Bari, Laterza, 1988.

MAURI P., *La ninetta del Verzeè*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, III.

MELDOLESI C., *Con o dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma; la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, «Teatro e storia», XX, (2006).

RONFANI U, *Testori: nel nome di Dio e del teatro* «Hystrio», (aprile-giugno 1993).

S. PAOLO, *Lettera ai Romani*, 3, 24-25.

SANTINI G., *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, QuattroVenti, 1996

TAFFON G, *Lo scrivano gli scarozzanti, i templi*, Roma, Bulzoni editore, 1997.

TAFFON G, *Dedicato a Testori*, Roma, Bulzoni editore, 2011.

TESTORI G., *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», nuova serie 40, 220, (giugno 1968).

TESTORI G., *Il mio teatro contro l'artificio*, «Il Sabato», 1988.

TESTORI G., *Catalogo della mostra di Tanzio da Varallo*, Torino, 1959.

TESTORI G., *La maestà della vita*, Milano, Rizzoli, 1982.

TESTORI G., *Meditazioni vecchie e nuove sulla Croce*, in *Gran Teatro montano*, Milano.

TESTORI G., *G. Testori Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008², II.

TESTORI G., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995.

TESTORI G., *La Maria Brasca*, Milano, Feltrinelli, 1960.

TESTORI G., *L'Arialdia*, Milano, Feltrinelli, 1962.

TESTORI G., Prima trilogia :

L'Ambleto, Milano, Rizzoli, 1972.

Macbetto, Milano, Rizzoli, 1974.

Edipus, Milano, Rizzoli, Milano, 1977.

TESTORI G., Seconda trilogia :

Conversazione con la morte, Milano, Rizzoli, 1978.

Interrogatorio a Maria, Milano Rizzoli, 1979.

Factum est, Milano, Rizzoli, 1981.

- TESTORI G., *La Monaca di Monza*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- TESTORI G., *Erodiade*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- TESTORI G., *Post- Hamlet*, Milano Rizzoli, 1983.
- TESTORI G., *I Promessi Sposi alla prova*, Milano, Mondadori, 1984.
- TESTORI G., *Confiteor*, Milano, Mondadori, Milano, 1984. TESTORI G., *Verbò*, Paris, Paris Arnaud, 1989.
- TESTORI G., *Sfaust*, Milano, Longanesi, 1990.
- TESTORI G., *Sdisdorè*, Milano, Longanesi, 1991.
- TESTORI G., *Tentazione nel convento*, Il Girasole, Valverde, 1993.
- TESTORI G., *Cristo e la donna*, «Avvenire», (13 marzo 1994).
- TESTORI G., *Tre lai*, Milano, Longanesi, 1994.