

DEI VOLTI CHE HA MEDUSA: LA DRAMMATURGIA DEL RISCHIO
ERMENEUTICA E TESTO NEL TEATRO DI RUCCELLO, MOSCATO, AUTIERO

di Franco Cuomo

Introduzione

*“La mia aspirazione è quella di avere un teatro completamente vuoto, con solo il corpo e la voce”*¹. Questa breve e lapidaria dichiarazione produce nel suo rigore pieno e necessario il desiderio di una distruzione della scena teatrale, attraverso la manifestazione di una *negatività non riducibile ad un nichilismo*.

Decostruzione, nel senso di *destruktion*, da intendersi heideggerianamente, come un'analisi dei diversi livelli in cui si stratifica la cultura, affermazione di ciò che è rimosso, più che ricostruzione, proprio a sottolineare che questa operazione è qualcosa di positivo, non di negativo. Le procedure di questa teatralità, che si origina a Napoli all'inizio degli anni '80, si radicalizzano nella richiesta di un'origine, che non è più la *scena* o la *messa in scena*, bensì il *corpo* e la *voce*.

Come può essere spiegabile questa direzione, nel momento in cui le tecnologie della rappresentazione e dello spettacolo riescono a realizzare manifestazioni-evento? Come conciliare questa drammaturgia radicale a formule teatrali contemporanee come quelle di Bob Wilson, Laurie Anderson, Peter Greenway, Philip Glass? Perché la richiesta di questo *primitivismo della rappresentazione*, appare essere il tratto più interessante della manifestazione della teatralità a Napoli da una ventina d'anni a

¹ Enzo Moscato in Pier Paolo Palladino, *Santanelli, Silvestri, Ruccello, Moscato. Il testo e la messinscena: quattro percorsi nel teatro napoletano degli anni '80*; tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi, La Sapienza di Roma, anno accademico 1994/95.

questa parte? Non è facile dare una risposta. Si corre il rischio di attraversare i più triti luoghi comuni su quest'argomento: da quello di una Napoli pre-moderna, a quello del tradimento della tradizione, a quello di una Napoli terzomondista con tutto il suo bagaglio di povertà lazzara e plebea.

Non credo sia questa la strada giusta da percorrere nella ricerca di un teatro che ritorna solo al *corpo* e alla *voce*. Penso invece che si debba partire da un punto di vista diverso: diverso per provenienza e per metodo. È un tentativo che, dalla destituzione della scena quale luogo primario della rappresentazione, passa nel territorio impervio della lingua e del metodo di scrittura usato da questi autori, un metodo che apparenta questa *forma* teatrale, più all'ermeneutica o alla genealogia, che non al teatro. Un'ermeneutica del *senso* e una genealogia del *testo* che rimandano più a pensatori come Foucault o Derrida, Nietzsche o Gadamer, che non ad uno specifico riferimento drammaturgico o letterario.

Nel linguaggio comune della filosofia, e si può ben dire della lingua filosofica, l'ermeneutica e la genealogia sono intese come due distinte categorie del metodo e più in generale, come due modalità di accesso al 'sapere. Modalità certo diverse, ma non opposte, anzi, sicuramente complementari, all'interno di un territorio *testuale*. Quello che si vuole evidenziare in questo brevissimo saggio, è l'esplorazione del territorio di questa *testualità*, attraverso i luoghi delle sue storie e delle sue filosofie di vita, con l'unico scopo di mettere in luce quelle dinamiche teoriche, che possono essere utili alla comprensione di un teatro che rifiuta la scena a favore della *voce/narrazione* e del *testo/corpo*, appunto come il teatro di Moscato e Autiero e solo in parte di Ruccello. Attraverso l'esplorazione dei testi nei loro molteplici significati/significanti, si tenterà di ravvisare una *dialettica del tragico* di nicciana memoria, che lungi dall'essere consolatoria alla maniera di Hegel, si propone come una *dialettica della lacerazione e del rischio*. Da qui, la mia idea di praticare una lettura di questo teatro e di questi autori scevra da qualsiasi sociologismo o storia del teatro, un attraversamento sperimentale di questa drammaturgia, volto soprattutto a dispiegare un movimento che, partendo direttamente dai testi spieghi al lettore lo scontro reale di forze che si radicalizza – nel testo – come un conflitto ermeneutico, cioè un rischioso conflitto di interpretazione. Il mio punto di vista è che gli elementi costitutivi di questa drammaturgia, si agglutinano intorno al *problema della verità* o meglio *delle verità*, dando vita ad una serie diversa di assegnazioni di significato. All'interno di queste assegnazioni, la genealogia analizzerà

l'evenienza di questi significati, ossia la loro istituzione nel testo e la loro trasformazione. Il terreno su cui comunque adatterò queste posizioni, sarà sempre costituito dalla relazione tra *apertura di senso* nel testo e *istituzione del significato* nella lingua. Cercherò cioè di delineare una filosofia dell'espressione che ha nel suo intento – secondo me – quello di ritrovare il nesso che intercorre tra *sapere della scena* e *rappresentazione*².

Il mio punto di vista è che la *destrutturazione della struttura teatrale* nella lingua di questi drammaturghi è un fatto ermeneutico e conseguenzialmente è l'assunzione di un metodo. La lingua che reinventano nei loro contesti narrativi è spiegabile solo all'interno di un sistema di fatti: un sistema di fatti costituisce una serie di eventi scenici e questi possono essere continui o discontinui. La continuità o la discontinuità dei rapporti tra serie di eventi scenici definisce la distribuzione e la destinazione del testo teatrale rappresentato: in altri termini, dispone ogni fatto, o sistema di fatti, in una struttura, e in ragione della stessa ne determina le coordinate spazio temporali.

In base a questa disposizione, vengono individuati sistemi di rappresentazione dei fatti sulla scena; infine, analizzando l'evoluzione e la trasformazione di queste rappresentazioni nel loro rapporto con lo spettatore, la semplice narrazione prende la forma dell'evento teatrale in sé. Questo, in breve, è l'attraversamento che si vuole fare della lingua di Moscato, Autiero, Ruccello: il tentativo di dimostrare come la categoria del *metodo* attraverso una inconsapevole o consapevole ricerca ermeneutica e genealogica, conduca questi autori verso l'elaborazione di una nuova forma di sapere estetico. Questo, a mio avviso, consente un'interpretazione assolutamente innovativa del contributo ad altre forme del sapere, dell'attività di questo gruppo di drammaturghi. Questa nuova forma di sapere estetico è nei fatti il contributo reale che questi autori apportano alla scena teatrale contemporanea. Essa si innesta su un filone di ricerca che travalica i limiti stessi del teatro, per approdare nei territori ancora poco noti di un'arte difficile da circoscrivere.

I percorsi della parola

I percorsi della lingua teatrale a Napoli, sembrerebbero ritrovare un'autonomia narrativa che li emancipa dalla rappresentazione: il testo teatra-

² S. Natoli, *Ermeneutica e genealogia*, Feltrinelli, Milano, 1981.

le viene *detto, narrato, evocato*, la scena, intesa come lo spazio della rappresentazione, diventa secondaria rispetto alla parola. Si potrebbe obiettare che per il teatro è sempre stato così e che, alla fine, questo è il teatro. Ma non è completamente vero o è vero fino ad un certo punto: il teatro della classicità, per esempio, si nutre dello spazio della rappresentazione scenica. Da Shakespeare a Racine, da Moliere a Goldoni, da Pirandello a De Filippo il testo ha avuto bisogno del supporto scenico, dell'ambientazione: le quinte teatrali, come l'antefatto, che consente alla *parola/testo* di prendere corpo e dunque di essere rappresentata. Ma se questo è vero per il teatro della classicità, non lo è più per una schiera di autori per i quali il teatro sembra volersi rifare solo al minimalismo del gesto e della parola e alla funzione evocativa che il testo stesso nel suo dipanarsi, finisce col rappresentare. Mi riferisco alla triade Enzo Moscato, Francesco Autieri, Annibale Ruccello, anche se per quest'ultimo, questo discorso è vero solo per alcuni suoi lavori, diversi, dalle sue opere più complesse, ma certamente non minori rispetto a queste. Come se Ruccello, rispetto a Moscato e Autiero, camminasse su un doppio binario. Più avanti spiegheremo il perché.

Paradossalmente, nell'epoca dell'immagine, questi autori, con una scelta deliberata, decidono di voler contare solo sulla parola, una *parola* che si autonomizza dalla scena attraverso un lacaniano e privilegiato rapporto con la *lingua*³.

La lingua, appunto, ma di che lingua si parla? È il dialetto accessibile e rappresentativo della "piccola borghesia eduardiana", o è quello plebeo di Viviani o ancora quello farsesco e macchietistico di Scarpetta e di Totò? A ben vedere la lingua di questi autori è una ben strana lingua, nella quale il dialetto è solo il ricordo di un suono, di una "biassicatura", di una cadenza. Un segno che permette l'identificazione dell'area geografica di appartenenza e attraverso questa poter dire: "ah!, ma questi sembrano napoletani, o comunque vengono dal sud". Ma l'uso di questa parlata non è neanche l'affermazione di una priorità "eversiva" del dialetto, rispetto alla lingua scritta. Cioè di un *fonocentrismo*, come superiorità dell'oralità rispetto alla scrittura. Il *fonocentrismo*, che è universale, diventa *logocentrismo* con le scritture fonetiche, i cui segni rappresentano appunto dei suoni. No, questa sarebbe una ingenuità, visto che già Adorno ammoniva che non c'è *nulla di più reazionario che contrapporre i dialetti popolari alla lingua scritta, perché, ozio e perfino superbia e*

³ Sul rapporto *parole-langue* vedi: J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1971.

arroganza, hanno conferito alla lingua della classe superiore un carattere di indipendenza e di autodisciplina, che la mette in opposizione all'ambiente in cui si è formata [...] la lingua parlata è invece dettata dalla fame. Il povero biascica le parole per saziarsi con esse [...] e fa la voce grossa arrotondando la bocca che non ha nulla da mordere⁴.

In realtà, questi autori sono ben consapevoli di questa trappola ideologica, inoltre, le parlate del sud Italia si configuravano già in passato come lingue autonome, il napoletano prima di tutte, e dunque ben differenti dai dialetti del nord berlinese o del *cockney* a cui fa riferimento Adorno. La lingua che essi utilizzano, sembra somigliare di più ad un codice privato e questo è in parte vero, ma ciò che sicuramente è ancora più vero è che il linguaggio di questi autori è il tentativo titanico di inventare una lingua nuova. Una lingua che contenga in sé i suoni del dialetto, il retaggio della lingua colta, il linguaggio omologato della televisione e quello ancestrale della nonna o della mamma, in una commistione e un ibrido che certamente lo differenziano dal dialetto napoletano della parlata tradizionale. Una *parlata della differenza* per parafrasare Derrida con il quale questi autori hanno secondo me molto in comune.

Vorrei comunque premettere, che non parlerò o non mi riferirò, parlando di questi tre autori, ad un'area molto variegata e che, accomuna esperienze tra loro diverse, definita troppo genericamente *nuova drammaturgia*⁵. Non lo farò, prima perché questo comporterebbe un lavoro molto più ampio su tutta la scena teatrale a Napoli, dalle origini, che orientativamente possono essere collocate tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80. Facendo distinguere doverosi, tra questa scena e il lavoro teatrale poniamo, di Roberto De Simone che in quegli stessi anni – e anche un po' prima –, riscopriva e riproponeva il teatro ridondante e complesso dell'*opera buffa* o del melodramma, di cui *La gatta cenerentola* (1974) è l'esempio più alto. Anche se, per Ruccello, il rapporto con quest'ultimo è stato molto più intenso e prolifico, soprattutto per il fatto che insieme avevano affrontato tutta una serie di studi di antropologia e etnomusicologia. Dunque non farò un'analisi di storia del teatro o di storia di questa drammaturgia – per altro già fatta –: non la farò soprattutto perché qui mi interessa verificare una sorta di *affinità elettiva* che accomuna specificamente questi tre autori: un *filo rosso* che sembra-

⁴ Th. W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. Einaudi, Torino, 1974, pp. 96-97.

⁵ E. Fiore, *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Milano, 2002.

rebbe legarli intimamente. L'universo narrativo di Moscato, Autiero e Ruccello, sembrerebbe avere un tratto comune, un percorso narrativo e stilistico che affonda le sue radici in un *humus* simbolico i cui tratti più specifici sono: la follia, la solitudine (di donne principalmente o di omosessuali), il rapporto con l'*al di là* e con la morte, le anime del purgatorio, gli spiriti. Solitamente gli studi fatti, quelli esistenti a tutt'oggi, hanno, incomprensibilmente, tenuto fuori il lavoro di Francesco Autiero, considerando maggiormente autori come Santanelli e Silvestri, e credo che questa sia una leggerezza imperdonabile, considerata la produzione di testi di Autiero e il fatto che molti di questi sono stati prodotti e rappresentati, ma soprattutto considerando il profondo ed intenso legame intellettuale che univa Ruccello e Autiero nella vita oltre che sulla scena. Autiero, oltre che drammaturgo è stato per anni lo scenografo ufficiale e l'allestitore materiale delle ambientazioni delle *pieces* di Ruccello. Chi dimentica e omette questo, non rende un buon servizio alla fedeltà della storia di questa *drammaturgia*. Comunque proprio perché non intendo fare una storia del teatro, proverò a verificare una sorta di *trasversalismo* culturale, tra questi tre autori, fatto di rimandi e citazioni.

Rusinella per esempio, la gatta di Anna/Jennifer/Annibale è la stessa per Moscato e Autiero, ma se ne potrebbero rintracciare molte altre nelle narrazioni di questi tre autori.

Ma è un *trasversalismo* culturale che permette ai tre anche di attingere ad altri contesti disciplinari: Ruccello all'antropologia, Moscato alla filosofia, Autiero alle arti visive. Qui si vuole percorrere l'ossessione della narrazione e non la storia del loro teatro, di questo tipo di teatro. D'altra parte il voler parlare di storia del teatro a Napoli in questi ultimi anni – come ho già detto – implicherebbe necessariamente altri autori: Silvestri, Santanelli, implicherebbe l'estensione dell'analisi ad altre *scene*, ad altri *esterni* e non voglio fare una cosa del genere.

Ciò che mi interessa, è proporre al lettore l'ossessione della narrazione di questi tre autori, soprattutto come il tentativo "filosofico" di riorganizzare in forma teatrale la comprensione del mondo. Solo la narrazione rende possibile il *raffreddamento*, la distanza necessaria richiesta tra il mondo e il suo senso e le cose e gli uomini che con i fatti abitano il modo.

Il racconto dipanato nella penombra della scena assente, dà un peso sovrumano alla parola, e insieme alla penombra e all'oscurità, diventa un rito arcaico o qualcosa che rimanda ad un *post* di una catastrofe già accaduta altrove. Così in *Ipata* e *Mamma* di Ruccello, in *Compleanno* di

Moscato, in *Matamoro* di Autiero, la catastrofe del *senso* diventa la catastrofe della *rappresentazione*. D'altra parte non può che essere così, senza un quadro morale e teologico, il simbolico finisce con non disporre più di un riferimento preciso. Nella crisi di una cultura finiscono col venir meno quelle regole ermeneutiche ben definite, o in ogni caso, normalmente impiegate, in forza delle quali i segni vengono interpretati. In queste condizioni, che sono quelle della contemporaneità, risulta quanto mai comprensibile l'alterazione del simbolico, operata similmente da Ruccello, Moscato, Autiero e anzi questa, potrebbe dirla lunga sulla crisi della figurazione di tanta arte del nostro tempo.

Il simbolo, liberatosi completamente da un'ermeneutica obbligata o quanto meno tacitamente condivisa da un'area culturale, giunge nell'ossessione narrativa di questi autori ad una incontrollabile polivalenza, ad un eccesso di significato da divenire *segno della follia*. L'universo narrativo di Autiero rimanda maniacalmente a *trionfi della morte a anime vaganti*, a residui di donne in disfacimento sole e/o impazzite. Quello di Moscato invece è abitato da travestiti, transessuali, ibridi di genere, che confondono l'identità in un raffinato gioco di spiazzamento, che non è solo slittamento di *genere*, ma anche slittamento della produzione del *senso* e dunque della cultura. Moscato, attraverso una lingua che frulla vorticosamente, *lingua colta*, dialetto convenzionale, e *slang* o espressioni gergali, fa letteralmente a pezzi le distanze, ne scopre le trappole, mette a nudo il re: cos'è se non questo, il rapporto bifronte tra la picaresca *Cartesiana* e *herr Cartbesius*? E infine quello di Ruccello, che si popola anche di storie che esplodono in esilaranti dialoghi di *pìriti impazziti*, mischiando tra loro patafisica surreale e mito, in questo caso *Amore e Psiche nel cunto* detto dei *pìriti* appunto, ovvero la storia di *Catarinella*, nel primo episodio di *Mamma. Piccole tragedie minimali*.

*Liberata dalla saggezza e dall'ammaestramento che le davano ordine, la lingua comincia a gravitare intorno alla propria follia*⁶. In questo eccesso negativo di senso si compie ciò che Foucault definisce *la conversione fondamentale al mondo delle parole*, e in questo eccesso la lingua si svincola dalla costruzione della forma e pertanto dal suo significato unitario. Nel *cunto* dei *pìriti* di Ruccello, per esempio, la lingua non è più il riflesso di un' *eidos*, né tanto meno rinvia ad una unità ideale: il primo dialogo si svolge tra *o pìrito chiatto* e *o pìrito sicco* che si rivolgono al *re dei pìriti* o *o pìrito ca capa dinta 'a quantiéra*. Le figurazioni di figurazioni a metà

⁶ M. Foucault, *Istoire de la folie a l'âge classique*, tr. it., Rizzoli, Milano, 1976, p. 70.

strada tra il mondo antropomorfo e quello escrementizio, create dalla coprolalia di Ruccello, sono la chiara consapevolezza di una voluta incapacità di una rappresentazione realistica, poiché il reale è non rappresentabile. *Pruuuuh! Terra gnùtteme, facetto subbeto essa... e ploffete 'a terra 'a gnuttete... 'A terra s'a gnuttete e Rosa se truvaje annante 'o purtone d'a casa d'è pìrete! Piglia 'e ddoje guardie, pìreto secco e pìreto chiatto e 'a purtajeno annante 'o rre d'è pìrete ca pur'isso steve danno una grande festa. Ce steva una grande orchestra tutta fatta 'e pìrete: ce steva 'o pìreto ca sunava 'o mandolino, ce steva 'o pìreto ca sunava 'o cuntrabasso [...] e ce steva pure na bella péreta che cantava l'inno nazionale d'è pìrete.* Ma le immagini evocate da questa lingua non sono solo enigma, esse sono anche presagio: la follia si confonde con le tenebre, ma nasconde anche un sapere arcano e di questo sapere e della sua fascinazione si nutrono i lavori di Moscato, Autiero, Ruccello appunto.

Gli autori, attraverso le ossessioni fantasmatiche della narrazione prodotte dalle loro trame, si pongono in rapporto con la loro natura segreta e con il lato oscuro del mondo. I segni di questa ossessione narrativa indicano direzioni che vanno dalle parti della sessualità e del desiderio, o la fascinazione della carne lussuriosa e sodomitica, o il potere distruttivo e mortuario che è contenuto in queste spinte propulsive della vita. Ma questo delirio linguistico non si configura come una connotazione patologica, bensì tragica nel senso greco o nicciano, che è la stessa cosa⁷.

Gli autori, con le autonomie stilistiche che li differenziano, vengono accomunati dalla loro *babele linguistica*⁸, dalle loro *costruzioni infernali*, dalla loro *truculenza carnale*. In questo modo essi dispiegano l'arbitrarietà della follia, la malinconia della solitudine come l'unico universo narrativo possibile degno di essere raccontato. L'autore, molte volte è anche attore dei suoi testi, con i suoi incubi e le sue notti di privazioni, definisce la sua natura attraverso la sua lingua, la quale metterà a nudo l'inesorabile verità dell'inferno quotidiano, sul quale si può, anzi, si deve necessariamente ridere: *in questo universo in preda alla follia, si profila ciò cha sarà, per tutti, il compimento finale*⁹. La lingua di Ruccello, Moscato, Autiero, rappresenta dunque il tentativo di una tecnica analitica che interpreta, codifica, sistema, esclude e reinveste un universo dissemina-

⁷ Mi permetto di rinviare a F. Cuomo, *L'iconografia pittorica della follia*, in Diogene, R.E.A.C., Napoli, 1986, pp. 55-58.

⁸ E. Fiore, op. cit.

⁹ M. Foucault, op. cit., p. 38.

to di sensi e di significati, ed essa rafforza la sua esistenza perché è capace di farsi valere e reinventa un ordine di senso, perché è una pratica che produce effetti. Ma quali sono questi effetti e in che misura essi incidono sulla struttura narrativa del testo? E la pratica linguistica messa in atto in che misura si rapporta al contesto storico che la produce come tale? La risposta alla prima domanda potrebbe essere che gli autori, nell'inventare un percorso linguistico attivano un processo di decostruzione, proprio alla maniera derridiana¹⁰, nel quale essi sono consapevoli di non porsi semplicemente in rapporto dialettico con la lingua ufficiale, né tanto meno col dialetto codificato della tradizione, ma in una zona trans/culturale. Un limbo in cui la lingua smette di avere una funzione edificante, l'edificazione del senso appunto, e pone finalmente in essere il ritmo simpatetico o la musicalità del puro suono. La risposta alla seconda domanda potrebbe invece essere, sfatando una serie di luoghi comuni su Napoli e la *napoletanità*, che questi autori pure elaborando contesti narrativi che hanno in sé "brandelli" di "tradizione", potrebbero benissimo scrivere a New York o a Los Angeles perché il loro lavoro è una sorta di *work in progress*, che macina cultura alta, come la spazzatura, il *trash* alla Quentin Tarantino, che si nutre di molteplici contesti, nei quali la tradizione partenopea, è solo uno dei momenti, che si perde o si coniuga omologandosi ad altre scene. Ne è un esempio calzante il viaggio che i tre travestiti di Enzo Moscato, in *Cartesiana*, intraprendono per recarsi ad Azulecos per sottoporsi all'operazione che consentirà loro finalmente di coronare il loro sogno, quello di essere delle vere donne. Il pezzo di grande ilarità è ricco di *gags*, che rinviano a contesti narrativi di tipo filmico, televisivi, o addirittura ai cartoni animati, come quando *miss 'nciùcio* viene scaraventata da un poderoso calcio nel di dietro, nel bel mezzo dello stadio tra le braccia del più *macho* dei giocatori. Questo lavoro di Moscato è un esempio, ma si possono ripercorrere anche gli altri lavori degli altri due autori e costatare come l'appartenenza al luogo o al contesto finiscono con l'entrarci molto poco o col non entrarci affatto. Questi sono due dati da tener presente, al fine di sfatare il mito di questo presunto *miracolo napoletano*, questa *Napoli renasceince*, che è solo un *escamotage pubblicitario* che dura già da un po' di tempo, e che fa parlare di *nuova drammaturgia*, senza spiegare bene alla fine, di che cosa si intende e di cosa si sta parlando, quando si affronta il discorso sulla ricerca teatrale. Sia ben chiaro, qui non si vuole affermare che non sia

¹⁰ J. Derrida, *Grammatologia*, Einaudi, Torino, 1972.

esistito, in quegli anni, un particolare fermento creativo, specialmente per quanto concerne la scena teatrale. Qui si vuole solo sostenere che questa ricerca si sviluppa autonomamente dal contesto che la genera: a Napoli come altrove fa lo stesso, anche se i primi termini ai quali la si paragona sono le esperienze teatrali precedenti, Scarpetta, Viviani, De Filippo, De Simone. Il punto in questione è che questa *pratica teatrale* – anche quella di Mario Martone anche se con un linguaggio ancora una volta diverso rispetto ai tre nostri – si oppone alla tradizione, ma si oppone mettendo in moto un tentativo di *despiritualizzazione* e di *desacralizzazione* del testo, mirando a mostrare la contiguità e la continuità esistente tra entità presentate dalla tradizione come opposte. Questa ricerca sulla lingua, questa *pratica rappresentativa* della scena, si libera dalla convenzione oleografica e folklorica, ma anche da quella di denuncia sociale, per evidenziare uno iato tra ciò che è cultura e ciò che è natura, tra ciò che è razionale e ciò che non lo è: gli ibridi, il mondo ctonio, l'orrido che non è semplicemente l'inconscio, ma qualcosa che sfugge anche a questa definizione. Questa ricerca sul linguaggio della rappresentazione, vuole soprattutto dire, che chi fa teatro, non insegna più la via della virtù, né tanto meno agisce in funzione catartica. Dice bensì, che chi fa teatro è un esploratore che raccatta nei mondi attuali, come un robivecchi, possibili materiali per quei pensieri estremi e quelle lingue estreme, che la tradizione classica del teatro ha scartato e, la vita pure. In particolare in Ruccello, Moscato e Autiero si assiste ad una similitudine degli intenti, sia perché gli autori si conoscono tra loro: Ruccello e Autiero per esempio erano molto legati tra loro, così come Moscato e Ruccello e Autiero e Moscato, sia perché in tutti e tre, la loro decostruzione non conduce ad un minimalismo ludico e spiritoso, ma ad una esperienza linguistica estrema, che dissolve grammatiche e sensi, estendendo oltre ogni limite la percezione del testo. A voler citare Mario Perniola si potrebbe dire che: *la sessualità neutra dell'esperienza linguistica può essere descritta come una dislocazione del sentire*¹¹. E questa dislocazione del sentire cancella la scena collocando l'attore e lo spettatore in una zona neutra. Come può essere rappresentato il grido del pescatore sulla *rena di Mergellina*? E cosa significa *amarmarmamar*, *amarmarmamar* di Autiero? A cosa vuole rimandare questo suono? Questa parola scioglilingua? Non è un luogo, non è un concetto, ma essa vuole rimandare necessariamente a varie cose: al *mare* innanzitutto,

¹¹ M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994, p. 112.

ma anche ad *amare* e ad *amore amaro* e anche al moto incessante della risacca. Esso rimanda a sensazioni indefinite, come quando un profumo misterioso e che non conosciamo, evoca in noi ricordi e sensazioni. La parola come un profumo, la parola come qualcosa di impalpabile e ineffabile, liberata dalla necessità di essere un concetto. L'attore e lo spettatore, a questo punto, non sono più in scena o di fronte ad una scena, bensì, essi sono catapultati da un segno evocativo in una dimensione che per *Amarmarmaramar* – per restare ad Autiero – potrebbe avere il sentore vago del mare di Napoli, dell'oriente, della passione, o di magico, di arcaico, oppure ancora l'esperienza di un *mantra*, la cui recitazione del suono deve manifestare ciò che è occultato e che esclude perentoriamente ogni tratto definitivo. Questo dunque è l'aspetto più rappresentativo del teatro di questi tre autori: successivamente, attraverso un lavoro genealogico, proverò ad attraversarli separatamente, nel tentativo di coglierne le differenze e le sfumature, che pure ci sono. Ma soprattutto per definire le strade o meglio i sentieri – sia nel senso heideggeriano del termine sia nel senso della *soap-opera* (*Guiding lights*), attraverso i quali essi mettono in atto la distruzione del primato delle origini. Ovvero, delle verità immutabili, come a dire che: una volta distrutte le significazioni ideali della scena e le verità originarie del senso, essi si rifanno solo al gioco delle volontà neutre che rappresentano. Questo lavoro in ogni caso, non vuole avere niente in comune con uno strutturalismo di tipo atomistico: gli elementi che qui mi interessano, sono il prodotto di un campo di realizzazioni, sia esse sociali, culturali, storiche e linguistiche e non i singoli contesti presenti negli autori. E sono questi tre autori e non altri che attuano una pratica teatrale che si oppone al metodo linguistico tradizionale. Il loro scopo è quello di reperire la singolarità degli eventi, fuori da ogni finalità monotona: può venire in mente Beckett, forse anche Artaud, soprattutto per Ruccello, ma non certamente Brecht, perché questo teatro vuole deliberatamente mancare il momento edificante. Così come possono venire in mente Schonberg o Alban Berg, ma non certamente Stravinsky, secondo l'interpretazione che ne fa Adorno nel *Fido maestro sostituto*¹². Questi autori dunque evitano deliberatamente la ricerca della profondità, al contrario cercano di far apparire gli eventi di superficie, i dettagli più infimi, i mutamenti più impercettibili e i contorni più sottili, per esprimere un mondo. Il *bicarbonato Solvey* o la *kalimba* che vorrebbe stare per la *Calinda* deter-

¹² Th. W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, Einaudi, Torino, 1974.

sivo, ma anche per la *kalimba de luna* della canzone, connota già un particolare tipo di contesto o complessivamente la filosofia di vita della protagonista tutta chiusa tra universo televisivo e consumismo povero, in *Polveri condominiali* il primo lavoro di Autiero: la profondità viene restituita come un segreto assolutamente superficiale. Gli autori/interpreti, nel senso di interpreti dei loro testi, ma anche di interpreti del reale, osservano le cose da lontano. Essi scoprono che i problemi tradizionalmente considerati più profondi e più oscuri sono in realtà i più superficiali e che, viceversa nell'apparente banalità del quotidiano ci sono i tratti più significativi dell'esistente. Ciò non significa che essi siano banali o privi di importanza, ma, semplicemente, che il loro significato si rivela nella pratiche di superficie, in uno sfogo condominiale per esempio, nello sfogo di una spogliarellista/prostituta o di un travestito che aspetta una telefonata che non arriverà mai, senza bisogno di ricorrere a misteriose profondità, o ai grandi sentimenti, o alla grande letteratura. Per esempio, la nostra civiltà ha ritenuto di ricondurre l'eros, quale era considerato a partire dal *Simposio* di Platone, ad una forza profonda e misteriosa che solo i poeti e i profeti erano in grado di illuminare, mentre in questi autori è una pulsione che contiene l'origine segreta della motivazione umana. Considerata dalla prospettiva *genealogica* degli autori, questa ossessione per la ricerca di un significato profondo e nascosto, risulta direttamente accessibile ad un osservatore che abbia operato una presa di distanza rispetto al credo culturale in questo significato profondo. Tutte le cose che sembravano profonde e nascoste, a causa della loro supposta importanza, si rivelano differenti da ciò che sembravano. La loro presunta segretezza ha un ruolo essenziale che diventa direttamente visibile una volta che essa sia stata messa in evidenza dagli autori: l'argomentazione che sorregge tale metodo consiste nel fatto che, qualora venga osservata una giusta distanza e si scelga una giusta prospettiva, c'è una visibilità profonda in ogni cosa. Ciò che è veramente in gioco in questa analitica del teatro di Ruccello, Moscato e Autiero è la complessità di questa esperienza linguistica e di questa ricerca che fa a meno della *ridondanza della messa in scena* a favore di un minimalismo scarnificato. Un minimalismo che però non è mai povertà lessicale, e infatti l'estetica linguistica di questi autori, in opposizione alla messa in scena, è invece questa sì, ridondante e barocca. Tutto questo, quindi, non può essere esaurito, banalmente e riduttivamente, nell'ambito della chiacchiera sulla presunta creatività connaturata ad una *napoletanità* o *mediterraneità* della cosiddetta *Nuova drammaturgia*. Queste categorie

sospette concettualmente, si autorecludono in un discorso che si esaurisce tutto nei limiti del *messaggio promozionale* di un presunto *rinascimento napoletano*. Ora che questo sia vero o meno, saranno le categorie della sociologia, della politica, o dell'economia a dirlo. Gli autori in questione, invece, pongono in essere un progetto ermeneutico: lo smascheramento dell'*edificazione* e l'interpretazione delle categorie "alte" della cultura. Essi riconoscono che i significati profondi e nascosti, le inaccessibili altezze della verità, le misteriose interiorità della coscienza, sono tutte dei pure artifici. Nello sfaldamento di questi universi narrativi, fatti di mediocrità, di abitudine, di solitudine e di follia, la mania di persecuzione dei personaggi, diventa una lente di ingrandimento e un bisturi affilatissimo, con i quali il mondo è osservato e vivisezionato crudamente, senza alcuna consolazione e senza alcuna speranza di salvezza. Il motto di questi tre autori potrebbe essere composto dalla seguente dicitura: opponiti alla profondità, alla interiorità, alla finalità, non credere alle identità storiche, perché esse non sono altro che maschere. La verità più profonda che essi inseguono è un rifiuto della verità, così come essa ci viene consegnata dalle convenzioni, dalla morale corrente, o dei codici nei quali è raccolta la storia alta degli eventi e delle manifestazioni umane. Nella loro ossessione discorsiva, attraverso i loro fantasmi, inseguendo i loro deliri, essi rivelano che le cose sono prive di essenza. Che la loro essenza è stata costruita pezzo per pezzo a partire da figure retoriche che le erano estranee inseguendo un progetto di potere, e che gli universali del nostro umanesimo, si sono rivelati essere il risultato della apparizione contingente di interpretazioni che sono state imposte. Questo lavoro vuole partire da questo territorio: il territorio del testo, ritenendo che, da questo punto di vista, non sia stato fatto ancora uno studio sul teatro di questi tre autori, che non sia la pura critica fatta attraverso le recensioni dei critici. Sono convinto invece, di portare a compimento uno sforzo diretto alla formulazione di una analitica del testo teatrale di questi autori, che non si sovrapponga al testo, ma che ne sia il prodotto della sua esistenza, un suo effetto, un'ermeneutica dell'ermeneutica, che investe piani diversi: estetico innanzitutto, poi etico, sociale, antropologico. Da questa lettura, si potrebbe accedere a molte "verità", sui percorsi della lingua in Moscato, Ruccello, Autiero: una di queste verità possibili, potrebbe essere che per questi autori non c'è alcun soggetto, né individuale, né collettivo, da cui dipende il movimento della storia. Dunque non il *soggetto borghese* che domina attraverso la narrazione, né la massa dei diseredati che caratterizza l'epopea degli oppressi, ma l'apparizione

di conflitti che definiscono e determinano uno spazio, lo circoscrivono, lo animano e lo descrivono. I soggetti non esistono prima, per entrare in seguito in relazioni conflittuali o armoniose, essi compaiono all'improvviso su un campo di battaglia, nel quale svolgono la loro funzione. Il mondo di queste *pieces*, non è più una rappresentazione lineare che consenta di mascherare una realtà più vera nascosta dietro le quinte, ma un conflitto che produce le figure di questa narrazione e non viceversa. Per Moscato, come per Autiero e per Rucello, questo non è un dramma, ma un semplice cozzare di corna, un'apparizione di conflitti che deforma e trasforma la soggettività. Tutti i nostri ideali di bellezza, i nostri corpi, i nostri istinti, i nostri affetti, vengono scompaginati da questa *obiettività da apocalisse*. Mi viene alla mente anche un altro autore, il regista Pappi Corsicato di *Buchi neri* e il suo discorso cinematografico, che, però, è già posteriore ai nostri tre autori i quali, a pieno titolo, potrebbero essere visti come gli antesignani di una scuola teatrale post-strutturalista o ermeneutica. Non sono d'accordo, per esempio, con quanto afferma Fabrizia Ramondino a proposito di Enzo Moscato nella breve introduzione ai lavori dell'autore pubblicati nella collana teatro di UBU libri. Non sono d'accordo sull'analisi che la scrittrice fa della lingua di Moscato e soprattutto non sono d'accordo quando sostiene e conclude che: *Enzo Moscato, autore e drammaturgo, restringe, riduce, sottrae, facendo propria la lezione di Eduardo*¹³.

Non è possibile proporre un paragone tra Moscato ed Eduardo De Filippo, semplicemente perché la lingua di Moscato, non è più neanche l'eco di un ricordo di quella *piccolo borghese* e consolatoria di Eduardo. Se ho richiamato questa citazione è solo per dimostrare che nel momento in cui si affronta il discorso su quella che viene definita *Nuova drammaturgia*, vengono riproposti tutti i luoghi comuni più triti sulla *napoletanità*, solo che vengono riproposti cambiati di segno. Non so per quali logiche, ogni volta che si parla di Napoli lo si fa in chiave oleografica, solo che *mutatis mutandis*, al posto dei mandolini, il sole, il mare, la pizza, troviamo una sorta di neo terzomondismo che coniuga Napoli e Mediterraneo, Napoli e Calcutta, Napoli e Bronx, con una *amalgama di metropolitaneità d'accatto* che miscela tutto producendo una *creatività del sud*, inteso come sud del mondo. In questo brodo di cultura provinciale, etnicismo, tradizione e metropoli si fondono in un *mix* nel quale di qualsiasi cosa si stia parlando, si finisce col coniugarlo sempre con l'ag-

¹³ Introduzione a E. Moscato, *L'angelico bestiario*, UBU libri, Milano, 1991, p. 15.

gettivo napoletano. In questa ottica si assistono ad improbabili riproposizioni in napoletano di pezzi degli inglesi *Massive Attak* da parte dei nostrani *Almamegretta*, il cui senso, a me sembra, è quello di voler coniugare elementi e figure di quel neo terzomondismo a cui si è fatto prima riferimento. È nell'ambito di questa ideologia estetica che erroneamente viene inserita anche la *Nuova drammaturgia*. Ora se la Ramondino è più cauta negli accostamenti che fa, finisce però col rinviare sempre a figure retoriche, quando propone l'accostamento tra Moscato ed Eduardo, quando sarebbe sicuramente più stimolante confrontare Moscato con Michel Foucault di *Le parole e le cose*, insieme a Ruccello e Autiero, anche se questo accostamento potrebbe infastidire chi si occupa di teatro. Potrebbe essere un modo per liberarsi di questa immagine oleografica capovolta, ma potrebbe essere anche un modo per leggere il lavoro di questi tre autori in una chiave che faccia a meno dei soliti luoghi comuni e dei luoghi geografici, come avviene per gli altri che vivono e producono in altre parti del mondo. Naturalmente, la mia propensione a parlare di una scuola post strutturalista in questo teatro, poggia su convinzioni più complesse: altro che scuola post eduardiana. Non più discorsi ideologici o storici: la definizione dei testi di questi autori è assolutamente leggibile in chiave di pura ricerca. I frammenti di lingua, il ricorso alle lingue straniere di Moscato o alle *non-lingue*, il ricorso a fonemi evocativi, è un percorso in cui gli autori fissano uno spazio in cui si fissano, e nel quale collocano anche noi come spettatori. Non sapremo mai fino in fondo cosa si sta rappresentando, perché la vera scena è nell'immaginario. Tuttavia proprio per la composizione della rappresentazione, noi spettatori siamo assoggettati alla parola dell'autore/attore o dell'attore. Siamo uniti all'opera in quanto essa sembra che sia rivolta solo a noi. In realtà l'opera appartiene alla lingua dell'autore che la interpreta e noi la riceviamo solo perché consapevolmente occupiamo il suo spazio, che è lo spazio della scena.

Vorrei rimandare per una maggiore comprensione di questo tipo di analisi che vorrei fare, ad una analogia teorica, utilizzando lo stesso discorso che Michel Foucault fa a proposito di una lettura da lui proposta del quadro di Velasquez *Las Meninas*¹⁴, al fine di fornire una maglia interpretativa del testo. Cioè di come andrebbe affrontato questo particolare tipo di testo teatrale, tenendo naturalmente conto che, mentre il

¹⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1972, tr. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1977.

filosofo si occupa di una rappresentazione statica, il quadro appunto, noi ci occupiamo di una rappresentazione dinamica, ma solo fino ad un certo punto. In *Las Meninas* le funzioni della rappresentazione, ossia il tema del quadro, sono state articolate secondo tre diverse raffigurazioni: le loro rappresentazioni sono sparse in tutto il quadro. Queste funzioni sono: la produzione della rappresentazione (il pittore), l'oggetto rappresentato (i modelli e il loro sguardo) e lo spettacolo della rappresentazione (lo spettatore). Ciascuna di queste rappresentazioni separate può essere rappresentata a sua volta, come di fatto lo è stato da parte di Velasquez. Questa dispersione della rappresentazione è necessaria, affinché ognuna delle funzioni possa essere disposta su un quadro organizzato. Questo è ciò che Foucault intende, quando afferma che *la rappresentazione [...] può darsi come pura rappresentazione*¹⁵. Io credo che lo sforzo dovrebbe essere quello di parlare di questo teatro con categorie che gli sono estranee, perché questo non si lascia ricondurre solo alla scena come rappresentazione, ma alla lingua come generatrice di contesti e dunque alla necessità di un'ermeneutica dell'interpretazione. Anche nel teatro di Ruccello, Moscato e Autiero, ci troviamo di fronte a tre prospettive, come nel quadro di Velasquez: la produzione della rappresentazione (l'autore), l'oggetto rappresentato (le figure del testo), la rappresentazione (gli spettatori). Ognuna di queste funzioni è una rappresentazione autonoma, il cui successo dipende dal fatto che l'attività della rappresentazione, ovvero il dispiegamento unificato e temporale delle sue funzioni non può essere reso sulla scena a meno di non parlare di una scena cinematografica. Ed è questa impossibilità, questa tensione, che produce l'instabilità sia all'interno del quadro ma soprattutto all'interno della scena. Il paradosso centrale di questo teatro è costituito *dalla impossibilità di rappresentare gli atti narrati dalla rappresentazione* sulla scena, perché essi vengono detti solamente, lasciando separati i livelli stessi della *messa in scena*. Forse in Ruccello, che è il più *classico* dei tre, questa operazione è ancora possibile: penso a *Ferdinando*, ma già sfugge nelle *Cinque rose di Jennifer* fino a scomparire del tutto in *Mamma* e in quasi tutti i lavori di Autiero e di Moscato. Per questo teatro vengono colte le tre funzioni della rappresentazione, ma non l'attività in se stessa. Innanzitutto abbiamo l'autore/attore che organizza la scena, ma che non vi compare necessariamente in essa come protagonista, perché la scena è demandata al piano del racconto. Poi abbiamo le figure delle narrazioni, che sono le

protagoniste vere della scena, anche se non vi compaiono realmente, ma sono solo evocate. Infine, ciò che lo spettatore vede è un susseguirsi di racconti che vengono recitati: vede cioè la narrazione come rappresentazione. Quello che si vede sulla scena non sono altro che parti delle funzioni delle rappresentazioni, piani invisibili non rappresentati in nessun luogo, ma solo narrati. Questi autori mettono in atto la visibilità di tutti i modi di essere della rappresentazione, ma nello stesso tempo anche la sua invisibilità fondamentale, il tratto negativo, l'assenza. Ci troviamo di fronte ad un testo *teatrale/filosofico* e, con tutto il rispetto nei confronti di Eduardo, mi sembra proprio che si stia parlando di altre operazioni. C'è un teatro della costruzione, ma c'è anche un teatro della decostruzione e quello di questi autori è questo, al di là di ogni collocazione banalmente sociologica. Da ciò derivano i tagli repentini, i *flash back*, le instabilità della rappresentazione: il testo è riuscito perfettamente, esso mostra tutte le funzioni necessarie alla scena e anche l'impossibilità di riunirle insieme, nonostante un punto comune di partenza. Ogni cosa è collegato ad esso, in base a questa logica del testo, dovrebbero trovarsi *l'autore*, il *testo* e le sue *figure*, e gli *spettatori*, ma nonostante questa unicità non è mai raggiunta. Tuttavia non si tratta di un fallimento; se la finalità di questi autori era rappresentare ogni cosa che fosse rappresentabile attraverso la lingua, allora il loro obiettivo è pienamente raggiunto: è la *narrazione* che "fa la scena", gli attori e gli spettatori. Ma questo è un ordine non più dettato dalla verità, o da un'unica verità, e di conseguenza la *scena*, gli *attori* e gli *spettatori*, non sono più raffigurabili o individuabili, così come era stato per il teatro classico. In quel teatro la continua relazione che aveva posto in essere il *gioco delle parti*, viene abbandonato in favore di una rappresentazione che privilegia una strana forma di monologo. *L'attore/autore*, che una volta era un *soggetto* tra i soggetti, diventa un soggetto tra oggetti, e nell'analisi del racconto si accorge anche del fatto che ciò che egli sta tentando di comprendere, non è costituito solo dagli oggetti del mondo, bensì anche da se stesso. *L'attore/autore* appare ora definito dal suo avvilupparsi in un linguaggio che non ha più la pretesa di essere un mezzo trasparente, ma una densa trama carica di storie imperscrutabili. Ed è un monologo, sia quando *l'attore/autore* racconta da solo sulla scena, sia quando c'è più di un interprete, ed è una ben strana forma di rappresentazione, perché ognuno resta preso nel proprio monologo, senza una possibile verità che consenta un accesso diretto alla comprensione delle cose. *L'attore/autore* cattura se stesso e lo *spettatore* nella trama del suo linguaggio e attraverso un

cunto de' li cunti, pone in essere una *analitica della finitudine*. Il mondo, ma sarebbe più giusto dire i mondi, che Ruccello, Moscato e Autiero pongono in essere nei loro deliri di rappresentazione sono popolati di *mutanti* che si muovono in frammenti di *spazio/tempo* ambigui, *una spazialità propria e irriducibile, che si articola nelle cose; a questa stessa esperienza il desiderio è offerto come appetito primordiale a partire dal quale tutte le cose acquistano valore e valore relativo. A questa esperienza è dato un linguaggio lungo il cui filo, tutti i discorsi, di tutti i tempi, tutte le successioni e tutte le simultaneità, possono essere dati*¹⁶. Si potrebbe parlare di un teatro dello scandalo, lo scandalo della nudità della scena, già presente nel teatro delle avanguardie. Ma non è alla scandalo che il teatro di Ruccello, Moscato, Autiero, si riferisce, bensì al rischio, al fatto che appena si fa un passo fuori da ciò che è stato già visto e pensato, appena ci si avventura fuori dal riconoscibile e del rassicurante, appena bisogna inventare nuove immagini e nuove allusioni per territori sconosciuti, i metodi e le morali – diceva Deleuze pensando a Foucault – cadono e pensare diventa un esercizio rischioso. In questo caso il rappresentare diventa una violenza che si esercita anzitutto su se stessi, perché pensiero, immagini e parole, sono inseparabili, ed è per questo motivo e solo per questo, che si scrive sul teatro, come sul cinema o sulla pittura e la letteratura. Qui non si vuole esercitare una “critica”, né tanto meno confezionare un abito teorico a questa particolare forma di drammaturgia. Si finirebbe per fare un torto a questi autori, qui si vuole tentare solo l’attraversamento del *rischio della parola*, perché qualsiasi critica è un torto indebito che si fa all’opera, soprattutto quando quest’opera è già un esercizio di critica, una presa d’atto della distanza che le parole del teatro di Ruccello, Moscato e Autiero, con percorsi diversi, ma con medesime intenzionalità, prendono dalla *lingua dei concetti durevoli*. Questa drammaturgia è una *drammaturgia del rischio*, il rischio che il rappresentante pone in essere nel momento in cui decide di attraversare il linguaggio friabile non della follia, che già la psicoanalisi prima e la psichiatria dopo avevano codificato in forme specifiche, ma della *sragione* che la lingua di questi autori messi a nudo sulla scena finiscono col rappresentare. *La psicoanalisi può sciogliere alcune delle forme della follia; tuttavia essa resta estranea al lavoro della sragione*¹⁷. Ed è invece a questo lavoro che questi autori si rivolgono, con riferimenti estremamente con-

¹⁶ Ibidem, p. 339.

¹⁷ M. Foucault, *L'histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit p. 581.

densati, rivolti ad una forma di *alterità* che sta molto al di là della portata della ragione e della scienza e che, seppure in modo misterioso, sembra essere all'origine della loro stessa possibilità. Essi alludono alla *folgorazione istantanea* che era già stata di Artaud, sfuggendo all'imprigionamento morale e intravedendo in essa l'esperienza fondamentale di questa sragione, la quale esige di superare la soglia di ciò che è ufficialmente rappresentabile a teatro: il *non-dicibile*, il *delirio*, l'*assurdo*. Ma questo linguaggio suggerisce anche come possa essere superato l'arretramento dell'origine, intendendo con questo un allontanamento dalla tradizione. L'autore però non potrà mai restare alle spalle del suo linguaggio, per attuare una oggettiva descrizione di come esso sia iniziato e di come funzioni. Tuttavia egli usa questo linguaggio, e quindi in un certo senso deve possederne già una comprensione, regole costitutive della struttura della narrazione, insieme ad una scelta terminologica che molte volte è vera e propria reinvenzione, sia sintattica, sia grammaticale che lessicale. Egli si appropria e utilizza la sua *lingua materna*, senza saperlo, in maniera inconsapevole, e tuttavia è necessario che ciò in qualche modo sia saputo, generalizzando un'idea secondo cui la lingua materna è già di fatto un *saper fare*. In questo senso, si può dire, che l'*autore/lattore* possiede già sempre una propria storia, essendo capace di organizzare il suo universo linguistico e narrativo e gli eventi della rappresentazione, compresi quelli inerenti la propria cultura e alle pratiche sociali a cui appartiene. Solo ed esclusivamente in questi termini, si può parlare per questi tre autori, di continuità con la tradizione e non nei termini – per altro inesistenti – di una presunta identità genericamente partenopea o napoletana che dir si voglia. C'è da dire poi, che se nel teatro di Eduardo si riscontra un dialetto napoletano adattato alla struttura sintattica e grammaticale della lingua italiana, in Ruccello, Moscato, Autiero, accade esattamente l'opposto. Questa lingua, che solo per caratteristiche fonetiche potrebbe sembrare dialettale, adotta un percorso grammaticale e sintattico dialettale, ma utilizza espressioni linguistiche della lingua italiana colta, come nel caso di Autiero, o addirittura lingue straniere, come nel caso di Moscato. È proprio questo *saper fare* inconsapevole del quale si parlava, questo riconoscere la *lingua madre* come inconscio narrativo, che consente l'unico possibile avvicinamento alla tradizione e nessun altro. Ma le *strategie narrative* dei tre autori, consistono nello sfruttare l'effetto di sorpresa che in noi si produce a causa del fatto che immediatamente non siamo in grado di capire una descrizione come quella che fanno o di non concepirla subito almeno. I testi hanno un percorso criptico che

portano lo spettatore a fare i conti con la loro presuntuosa supposizione di conoscere aprioristicamente la verità. Il tratto caratterizzante questo metodo è talmente importante per gli autori, da comparire sempre nella titolazione dei loro lavori, come elemento che permette di mantenere nei confronti di ogni tipo di discorso e di conoscenza, e soprattutto della nostra, lo stesso tipo di distanza critica dalla verità e dal significato. Quando essi per esempio, utilizzano il linguaggio e le pratiche discorsive – intendendo con questo termine le grammatiche e le sintassi che regolano il discorso – appartenenti o a contesti diversi o ad ambiti disciplinari diversi (la filosofia, l'arte figurativa, l'antropologia o la letteratura), come meri oggetti privi di significato, essi vogliono sortire l'effetto di ottenere l'accesso ad un livello di descrizione, capace di mostrare che ciò che rimane incomprensibile, non è privo tuttavia di ordine sistematico. Una volta compreso che l'organizzazione della struttura della scena si offre solo attraverso quel tipo di narrazione, essi rendono possibile il *disvelamento* del fatto che anche le verità acquisite dalla cultura "ufficiale", possono essersi formate e potrebbero dipendere da strutture ugualmente arbitrarie. Un esempio di questo particolare tipo di descrizione può essere quella che fa Enzo Moscato in *Rasoi: La fogna è il vizio che la città ha nel sangue... L'istinto popolare non si è mai sbagliato. Si potrebbe dire che, da dieci secoli, la cloaca è la malattia di Parigi. E Jean Valjean si trovava nella fogna di Parigi. Altra somiglianza di Parigi con il mare: così nell'oceano come a Parigi, chi vi si tuffa può scomparire*¹⁸. In questa introduzione, termini come *fogna*, *cloaca*, diventano immagini che suggeriscono patologie accostate a termini come *sangue* e, insieme al suggerimento letterario di Victor Hugo dei *Miserabili*, forniscono già paradigmi interpretativi di diversa provenienza, per connotare una verità che vuole essere la verità dell'abisso. La stessa valenza connotativa hanno titoli come: *Discendenti, Espianti, Espiantati* di Francesco Autiero, o ancora *Ritorranti*, e *Occhi Gettati* ancora di Moscato. È l'analisi semantica del titolo che ci fornisce l'orizzonte del testo o l'espressione del suo *prendere forma* o ancora il concetto che gli dà il titolo, e il discorso narrato nel testo, il quale non può trovare una sua legittimazione se questa non gli viene dal titolo. Poi ci sono i titoli di Annibale Ruccello: *Le cinque rose di Jennifer, L'osteria del melograno, Notturmo di donna con ospiti, Napoli Hollywood: un'ereditiera?* Titoli volutamente lunghi che vogliono contrassegnare il testo e consegnarlo ad un registro interpretativo molto determinato, so-

¹⁸ E. Moscato, *Rasoi*, Teatri Uniti, Napoli, 1992, p. 8.

pravvenuto nella storia. Il titolo è la storia stessa, quasi una tautologia senza riserva, ma anche in questo caso esso ha una sua valenza connotativa. Il titolo è già il testo, esso agisce *all'interno* dello spazio dell'opera, iscrivendo la didascalia con le sue pretese di definizione, in un insieme che l'opera non domina più, e che costituisce il titolo stesso come effetto localizzato. In effetti gli autori nel momento di titolare il testo si pongono il problema del dove collocare lo spazio del testo: che cosa succede quando si dà un titolo ad un testo? Il problema viene posto da Derrida¹⁹ per l'opera d'arte in genere, ma se questo è possibile dirlo per un quadro, appare tanto più pertinente per un testo. Dice Derrida: *Che cosa succede quando si dà un titolo ad un'opera d'arte? Quale è il topos del titolo? Ha luogo, e dove, in relazione all'opera? Sull'orlo, marginale ad essa o centrale?*²⁰ In realtà, lo spazio che il titolo connota è già lo spazio in cui si informa il testo, il nome del titolo designa già una scena e non il suo oggetto ed è una scena che pur non essendo mai sostanzialmente rappresentata fornirà la *titolarità* all'opera. Nel momento di descrivere, il titolo prenderà su di sé il compito di dare un senso al testo pur non comparendovi mai. Questo circolo ermeneutico ha solo un'apparenza logica ed anche formale, ma essa è derivata da un circolo vizioso e gli autori lo sanno: non si tratta di sfuggirgli, quando, al contrario, di introdursi in esso e di percorrerlo. Impegnarsi in tale cammino, significa effettuare una prova di forza tra il concetto e la narrazione e questa prova di forza è la festa del racconto, la capacità di affabulare, le storie nelle storie²¹. Non è un caso che Ruccello raffinatamente colto – tratto comune anche agli altri due – già consapevole di questo, partisse dalla favola come genere, o più esattamente dal *cunto*: *L'osteria del melograno*, *Ipata*, *L'asino d'oro*, prime rappresentazioni di Ruccello, ma non minori e fondamentali per il linguaggio delle opere successive. Ma anche *Festa al celeste e nubile santuario* di Moscato, o *Mentre il Dio semina contagio*, o *Ragazze sole con qualche esperienza* o ancora *Matamoro*, o *Espiantati* di Autiero. L'impegnarsi nel cammino circolare titolo/testo, fa riferimento da una parte al valore artigianale, quasi manuale, del mestiere di narratore, di *facitore di storie*, e dall'altra da una esperienza del racconto come esperienza del limite, della chiusura, della resistenza, dell'umiltà. In que-

¹⁹ J. Derrida, *La verità en peinture*, Flammarion, 1978, tr. it. Gianni e Daria Pozzi, New Compton, Roma, 1981, p. 27.

²⁰ Ivi.

²¹ I. Propp, *Edipo alla luce del folklore*, Einaudi, Torino, 1974.

st' impegnarsi degli autori nella narrazione, la circolarità titolo/testo origina la rappresentazione, ovvero determina la scena in quanto scena. Questo impegno, potrebbe essere ciò che Heidegger in *Unterwegs zur Sprache* (*In cammino verso il linguaggio*), definiva come appropriamento e disappropriamento – nel caso dei nostri autori, del testo in quanto tale – *Ereignis* e *Enteignis*, o ancora, il passo, il cammino da aprirsi, il percorso, il tratto d'apertura (*Aufriss*) e il linguaggio (la lingua/parola *Sprache*). Ciò che viene fuori, usando queste categorie heideggeriane, rilette da Derrida, e applicate al metodo di Ruccello, Autiero e Moscato, è che il testo della narrazione, fa combaciare nel suo dipanarsi, il gioco della installazione con quello dello stile. In questo rapporto allora, il titolo diventa la *parola magica*, la chiave che apre il cuore della montagna di Aladino, il cui suono, una volta pronunciato, permette l'accesso alle storie, stabilisce il clima, sottolinea il segno. Il suono ripercorre l'itinerario sacro che dall'evocazione del *sacerdote officiante* passa attraverso il canto lunare del *bardo celtico*, arriva all'invocazione dell'*aedo greco* e si rituffa nella parola rituale dello *sciamano*. Questo percorso sottolinea ancora una volta, la circolarità tra la sacralità del rito e la rappresentazione teatrale, di questo tipo di rappresentazione e non di un'altra. Il teatro edificante, il teatro denuncia sociale, il teatro di contenuto perdono il *rituale* della scena per codificarsi in tecnica di rappresentazione, in puro formalismo edificante. Lo spettatore di questo teatro della classicità è uno spettatore che vuole riconoscersi, lo spettatore della *drammaturgia del rischio* accetta di perdersi. Il circolo ermeneutico titolo/testo rafforza il *raccontare* che diventa istanza propria della critica. Il lavoro della "ragione" narrante, di Moscato, Autiero e Ruccello, costruisce storie e racconti di universi multipli, come un gioco di scatole cinesi o di matrioske. L'architettura di questa ragione scava, esplora, prepara il terreno alla ricerca del fondo roccioso, del *grund* del fondamento ultimo su cui edificare un'altra visione della metafisica. Ma anche alle radici del *rizoma* comune, che si suddivide in seguito, alla luce dei fenomeni pur senza mai offrirsi di per sé all'esperienza dell'edificante. In quanto tale, questo modo di fare teatro di questi autori, anche se non danno per scontato di sapere che ne esista uno, vuole scendere al fondo dell'abisso. Il desiderio di questi autori diventa il desiderio di un *anti-fondamento* che è la fascinazione dell'abisso: *Quando abbassi gli occhi dal crepuscolo, non riconosci più questi Canili e Porcili e Bestiari, con il doppio ossimoro in croce sugli Ingressi: tacito, Tu-multo, Viva Morte, Assordante, Sonorissimo Silenzio [...]. Per rincuorarci*

*esplosione i dipinti...*²². Non è desiderio empirico, verificabile, perché quest'ultimo condurrebbe verso l'incondizionato, e quel che si offre sotto l'aspetto di una metafora determinata, dovrebbe, in quanto metafora della ragione, rendere conto di ogni altra metafora. Questo esercizio, invece, apparirebbe come l'essere desiderio del desiderio, il desiderio del corpo, come il desiderio di forzare la struttura della ragione fondata e fondante della lingua/parola. Ma l'esercizio di questi tre autori ha regole ferree e i loro testi sono simili a sinfonie, altro che popolare napoletano! Ogni fonema è o una figura o un gioco, o insieme, un gioco di figure, rappresentate nello spazio dalla mimica, dal suono, assemblando un complesso gioco di sensazioni che aprono il varco immaginario in uno spazio-tempo altrettanto immaginario. L'attrattiva del suono *Amarmarmarmarmar* o di *Occhi gettati* per esempio, contribuisce all'effetto, ma è la narrazione nel primo caso e nel secondo e la composizione delle storie che forniscono l'attrattiva alla rappresentazione attraverso una omogeneità formale che la rende simile ad una musica. Sono *pièces* che durano scarso un'ora, che hanno un preciso e studiatisimo equilibrio ritmico e armonico. Niente è lasciato alla casualità e tutto è puro piacere compositivo, come in una sinfonia appunto. Tra i tre Ruccello è l'unico che sembra sfuggire a questa regola, ma è solo uno sfuggire apparente, perché il suo teatro pur concedendo maggior spazio ad un contenuto immediatamente percepibile, realizza forse per primo, la ricerca sul *fonema*, sul rapporto suono-lingua-parola, realizzando lavori come *Ferdinando* dove è presente un teatro *analitico*, intendendo con questo, un teatro che rende possibile un riconoscimento, ma anche, una complessa metastoria il cui oggetto è appunto la lingua. Vale la pena fare riferimento alle molteplici letture e allestimenti della *Cantata dei pastori* o dei già citati *Ipata*, o *Lasino d'oro* o *Losteria del melograno* tanto da fargli scrivere: *Piuttosto qui vorremmo sottolineare come la ricerca di un fenomeno iniziale ritenuto altro da noi, sia divenuta sempre più un momento di autoconoscenza, di ricerca e di consapevolezza del nostro stesso essere* (qui il rischio n.d.r.). *La «diversità» stessa dell'oggetto è stata la maggiore garanzia dei risultati ottenuti*²³. Il *rappresentato* della rappresentazione, in questa *drammaturgia del rischio*, che esclude tutte le altre drammaturgie, sarebbe il corpo nudo e "naturale" della parola, così come questa dovette essere stata all'origi-

²² E. Moscato, *Rasoi*, op. cit. p. 9.

²³ A. Ruccello, *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della Cantata dei Pastori*, Guida Editori, Napoli, 1978, p. 26.

ne: il primo suono. Questa drammaturgia inaugura il corso di un nuovo teatro che è nello stesso tempo arcaico: qui tutto scompare tranne la *parola*, l'essenza rappresentativa di questa che si riferisce solo ed esclusivamente a se stessa. Solo così la parola fa diventare essenzialmente bella la narrazione: la parola, come i panneggi armoniosi di una figura in un quadro, permette il godimento di ciò che accade sulla scena. Ma qui la parola è anche figura, non costituisce un semplice accessorio, bensì l'integrità della rappresentazione, il suo interno e il suo esterno. Non si tratta di una drammaturgia incline ad una estetica formalista, il linguaggio prende forma come qualcosa che crea e sviluppa lo spazio della scena in un sistema di rappresentazione determinato. Questo sistema mira a confondere deliberatamente teatro ed estetica e, anzi, questo teatro diventa un'*estetica negativa*. Un'estetica critica che bandisce ogni compiacimento, mette a bando la trama a favore della seduzione e diventa un'analitica del gusto, la cui finalità è quella del rovesciamento dell'ordine del giudizio dello spettatore che *non più protetto da alcun tessuto culturale rappresentativo vive solo momenti di sbandamento e di crisi [...] Di qui la difficoltà di interpretare e di comprendere, di qui l'esigenza di utilizzare diverse metodologie scientifiche. E a tale analisi il mondo della lingua in cui si è viaggiato si presenta come una differenza mai identica a se stessa, come lettura globale, anche se spesso inconsapevole, dell'esistenza e quindi anche della storia*²⁴. Una premessa teorica che introduce in maniera inequivocabile quelli che sarebbero stati i temi cari alla drammaturgia di Ruccello. Un'estetica critica che dice che l'evento è indescrivibile, ma la narrazione può svolgersi: può esporre il rovescio dell'esposizione, ma senza più la possibilità di alcuna ricapitolazione. Questa rappresentazione si mostra di nuovo con tante possibilità, nella doppia funzione della lingua, nella duplice azione della parola/scena, nel ritmo che è venuto ad assumere il significato, della cadenza della scrittura e insieme del suono. Sono linee di forza che tormentano o dinamizzano questa drammaturgia, impulsi di vita e di morte primordiali, desideri che attirano o trattengono verso il basso. Una lingua che trascina ad una vita o una morte implacabili o ad un'insondabile follia altrettanto implacabile e sublime. L'immagine dell'azione creatrice e dell'esplosione diffusiva dell'atomo primordiale è accompagnata dall'esigenza imperiosa di far ritornare la materia della narrazione al desiderio, attraverso il suono della voce. Qui è in gioco definitivamente l'esorcismo dalla paura, e il suono sulla scena

²⁴ Ivi.

attraverso la narrazione è invocazione apotropaica. L'immagine della fine del mondo, il mondo capovolto, che è l'inverso simmetrico dell'atto originario del creatore è l'ingrandimento fantastico delle catastrofi del senso con cui si concludono certi racconti:

*CRAJE: Sono i fuochi di Sant'Ermo,
che compaiono durante le tempeste sugli alberi
e tra le vele dei navigli.
Speranza e salvezza de' marenare!
All'occorrenza, escono dalle grotte comm'a 'na scia luminosa in
successione...
Comma 'a 'na stella cometa!
Poi si fermano sospese,
sparpagliate...
'ncopp"e funi, sulle vele,
sugli alberi e per l'aria!*

*PSCAJE: Dicono salvano i naviganti dalle tempeste.
Questo dicono, ma io questo non lo so!
Non ci è dato sapere!
Ma 'ncopp"a nave,
che si schianta 'nmiez'all'onne do' mare,
lloro...
anime accoppiate dal fato,
comm'all'ambo 'o banculotto,
sono sereno cielo stellato dint"o niro da' tempesta!
Domani non ci sarò!
Craje no!
Pscraje si!*

CRAJE: Presto sarò troppo tardi!

*PSCRAIE: Craje no!
Pscraje si!
...forse²⁵*

Gli autori, – in questo caso Francesco Autiero – evocano sempre una situazione caotica, di caduta precipitosa e di sfaldamento della comprensione; ancora una volta l'universo della *sragione* prende il posto della lingua dei concetti: *Affinché la simmetria della fine e del principio sia completa, la materia della narrazione sprofonda nel nulla dal quale è stata tratta*²⁶.

²⁶ J. Starobinnski, *La coscienza e i suoi antagonisti*, Teoria, Roma-Napoli, 1995, p. 29.