

## **Katia Trifirò**

AA.VV.

*Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*

a cura di Pasquale Sabbatino

Napoli

Edizioni Scientifiche Italiane

2009

ISBN 978-88-495-1601-2

Matteo Palumbo *Introduzione*

Pasquale Sabbatino *Il corpo e il sangue della scrittura teatrale di Annibale Ruccello*

Nicola De Blasi *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*

Pierluigi Fiorenza *«L'osteria del melograno»*

Carlo de Nonno *Se cantar mi fai d'amore: la musica originale nel teatro di Annibale Ruccello*

Patricia Bianchi *Il linguaggio della passione nel teatro di Annibale Ruccello: Ferdinando*

Giuseppina Scognamiglio *Annibale Ruccello e il dialogo infinito fra sacro e profano nella Cantata dei pastori di Andrea Perrucci*

Francesco Autiero *Annibale Ruccello di Castellammare di Stabia nei ricordi di un suo collaboratore*

Stefano de Stefano *«Le cinque rose di Jennifer»*

Piermario Vescovo *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e «patrie temporali»*

Massimo Marino *Il teatro negli anni Ottanta*

Giuseppe Merlino *L'accidia e il desiderio. Proust e Ruccello*

Daria Di Bernardo *Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello*

Lara Sorrentino *L'enigma dell'identità, l'ellissi del senso, l'altro come minaccia: Ruccello incontra Harold Pinter*

Ornella Petraroli *La periferia napoletana negli anni Ottanta: Annibale Ruccello e Massimo Troisi*

Monica Citarella *Sulle tracce dell'ultimo Ruccello*

Domenico Sabino *L'Es/tradizione degli opposti nel teatro rituale di Annibale Ruccello*

Monica Citarella *Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore*

Un profilo dirompente, lungo il versante multiforme della sperimentazione di istanze innovatrici e l'accoglimento di tensioni emergenti destinate a rimodulare forme, funzioni e confini della drammaturgia italiana, si delinea perentorio attraverso la tessitura composita di voci che indagano il corpus teatrale ruccelliano. La raccolta di saggi contenuta nel volume si configura come esito della giornata di studi dedicata ad Annibale Ruccello, in data 29 maggio 2006, con il patrocinio dell'Università di Napoli Federico II, oltre che della sua città natale.

Dialetticamente in bilico tra l'assimilazione di una prepotente vocazione drammaturgica endemica all'area napoletana, rielaborata a partire dal filone di drammaturgia sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, in cui Sabbatino colloca le radici della produzione ruccelliana, e le suggestioni derivanti dalle interferenze feconde con i linguaggi internazionali più innovativi del dramma contemporaneo (dall'influenza di Pinter, rilevata da Sorrentino, alla presenza di Beckett, Genet, Artaud, segnalata da Sabino a proposito dei nuovi drammaturghi napoletani, al confronto con Koltès, Müller, Stoppard ed altri suggerito da Bianchi), le fonti a cui l'autore attinge materiali drammaturgici non rinunciano a frequenti incursioni nel territorio iperletterario dei grandi miti della propria formazione e nel pop magmatico e *degradato* (Di Bernardo) della (anti)comunicazione veicolata dai media: «Proust, Genet, Strindberg, Pasolini, De Roberto, Tomasi di Lampedusa stanno insieme con Patricia Highsmith e con i film *noir*, si integrano senza forzature con la *suspence* alla Dario Argento, dialogano con Mina e con Lucio Battisti, con gli spettacoli *trash* della televisione più becera e con Raffaella Carrà. Il romanzo storico o il teatro da camera, nella sua versione più feroce e disperata, si mescolano con il *vaudeville* e con la farsa» (Palumbo, p. 9). E se cultura alta e cultura bassa sono u-

gualmente indispensabili per l'alchimia espressiva della scena, la lingua diviene strumento duttile al centro di una complessa partitura che contamina l'humus orale e popolare del vernacolo con l'appiattimento su uno standard medio, omologato e fasullo dell'italiano, offrendo «un esempio di puntualissima attenzione ai movimenti della lingua parlata, al suo riflettere il mutamento [della] “realtà” urbana e territoriale, della norma culturale» (Vescovo, p. 129).

La risultante paradossale non è una lingua di *invenzione* bensì di *verosimiglianza*: su questa proposta teorica si attesta la posizione di De Blasi, il quale, percorrendo filologicamente la linea De Filippo-Ruccello, riconosce nella drammaturgia di entrambi, come del resto per Viviani, l'adozione della «lingua che nella realtà parlerebbero persone simili ai personaggi messi in scena» (De Blasi, p. 33). Per il post-desimoniano Ruccello, dunque, l'immersione in altri corpi della scrittura, con la strategia parodiante delle citazioni da Petito, Scarpetta, Merola, Eduardo «trasforma l'attraversamento di ben due secoli del teatro napoletano in superamento» (Sabbatino, p. 22). Il non luogo simbolico della lingua è anche, nella prospettiva lacaniana assunta da Di Bernardo, il *sintomo* di quelle componenti di disagio, esclusione, marginalità, morte che, costitutive del Reale e dell'Umano, divengono cifre essenziali per la connotazione dei personaggi ruccelliani, specificamente delle protagoniste femminili in balia di un eros alienante e autodistruttivo, originando un plurilinguismo sinestetico che esalta la centralità di un teatro di parola per tentare, come dimostra Bianchi scandagliandone *il linguaggio della passione*, il modello di «una lingua “pura” ma concreta, corporea e sonora», in contrapposizione «all'italiano inventato ma incombente» (Bianchi, p. 89). Componente drammaturgica fondamentale, la musica è complice della parola nella deflagrazione della «dissoluzione profonda» celata dietro la maschera dei protagonisti: così Carlo De Nonno, compositore delle musiche originali nei principali lavori di Ruccello, di cui fu collaboratore strettissimo sin dagli esordi, definisce la simbiosi tra musica di scena e testo drammatico, elaborati brechtianamente nel medesimo processo creativo. Sulla scia di un teatro antropologico-musicale si rintracciano i recuperi di canoni tradizionali rivisitati alla luce di una sensibilità tutta moderna – è il caso della *Cantata dei pastori*, dell'*Osteria del melograno*, dell'*Ipata* –, sino agli esiti spiazzanti, e stranianti, della partitura musicale di *Ferdinando*, raggiunti anche dalla scrittura musicale, che, attingendo al repertorio, in *Notturno di donna con ospiti* e soprattutto *Le cinque rose di Jennifer* evolve «verso una scissione forse ormai insanabile: appaiono assolutamente separati, da una parte, il riferimento “realistico” o oniricamente destabilizzante delle musiche di repertorio [...], dall'altra i temi originali che sembrano partecipare della straniata indeterminatezza culturale e sociale dei personaggi» (De Nonno, p. 68).

Ad un altro dei più intimi collaboratori del drammaturgo stabiese, Francesco Autiero, è affidata la rievocazione delle prime esperienze teatrali ruccelliane, ricostruite all'insegna di una interferenza di ruoli che, nell'orizzonte emergente di un teatro di ricerca, imparenta Ruccello, Lello Guida, Moscato e lo stesso Autiero. Centralità della parola, che mette a nudo il versante torbido e oscuro di una Napoli dominata dall'irrazionale, dalla follia e dalla morte, comune matrice filosofica che spinge in direzione di una lingua ibrida e, in termini derridiani, della *differenza*, insieme al senso tormentoso della relazione plurivoca tra *dentro* e *fuori*, sono gli elementi che inducono Sabino a verificare la possibilità di utilizzo della categoria di teatro del malessere e della malattia per la nuova drammaturgia napoletana – Ruccello, Moscato e Autiero, appunto –, per i quali il giudizio critico sulle trasformazioni in atto nella società esibisce i segni della cesura culturale rappresentata dal terremoto del 1980, crollo metaforico che svela tutta la nuda crudezza e violenza dello spazio domestico. Si apre allora la crepa dell'alterità, dell'ambiguità, della doppiezza, che offre diritto d'asilo alle creature *deportate* come *Jennifer* (De Stefano) e mina l'edificio culturale oscillante tra spinte contrapposte dei tempi moderni, di cui il teatro negli anni Ottanta, minuziosamente analizzato da Marino nella rinnovata attenzione al dramma, consuma le utopie. Sullo sfondo di questa drammaturgia, intesa come indagine sul presente, l'insanabile contrasto tra il sé e l'altro, il centro e la periferia, la tradizione e l'innovazione che determina, nello stesso contesto geografico-temporale, la vocazione drammaturgica di Massimo Troisi (Petraroli).

L'ombra incerta della perdita minaccia l'identità, di cui la lingua e i personaggi, languenti tra tutte le (im)possibili varianti del desiderio (su questo il saggio *proustiano* di Merlino) sono specchi fran-

tumati spalancati sul vuoto. I riti vani dell'attesa, consumati nel deserto della passione, dove pulsione erotica e tensione mortifera sono fatalmente inestricabili, contagiano le dimensioni di sacro e profano, nella fitta rete di rimandi agli attrattori culturali dell'orizzonte di credenze campane, i cui prelievi addensano le pagine di Giovan Battista Basile e, soprattutto, De Simone, matrici ideali, con l'abate Perrucci, del bagaglio antropologico e letterario che sostiene *L'osteria del melograno* (Firenze). Il cortocircuito del *dialogo infinito tra sacro e profano*, destinato ad esplodere in forme inattese in *Ferdinando*, è alimentato dal gioco tra «reverente e blasfemo» (Scognamiglio, p. 98), che sin dai tempi della *Cantata*, rielaborata appunto dal Perrucci, attira gli interessi di Ruccello sulle strutture mitico-religiose che hanno il proprio perno simbolico nelle grandi narrazioni popolari: le stesse che ne consustanziano, trasfigurate, citate o parodiate, tanto teatro. A questo repertorio sembra alludere l'inedito *Sangue misto* (1986) recuperato e riportato in appendice nel saggio di Monica Citarella (alla quale si deve la bibliografia ragionata che conclude il volume), poche ma preziose pagine contenenti in premessa indicazioni dell'autore stesso. Sulla falsariga delle ricerche antropologiche, che immergono i personaggi nella dimensione culturale popolare, l'atto teatrale, come *Notturmo di donna con ospiti*, riecheggia il mito di Medea e, per affermazione di Ruccello, riprende Visconti, Lorca, Cocteau, ma – ed è in queste parole l'essenza di tutto il suo discorso drammaturgico –, al livello più profondo dei contenuti l'attenzione è focalizzata, ancora una volta, «su un processo di trasformazione sociale economica e soprattutto culturale le cui ripercussioni sono ancora profondamente incise nella nostra società» (Ruccello, in Citarella, p. 221).