

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN
LETTERE MODERNE

ELABORATO FINALE IN
STORIA DELLA LINGUA ITALIANA

NOTAZIONI LINGUISTICHE SULLA LINGUA DEL TEATRO DI ENZO
MOSCATO CON INTERVISTA ALL'AUTORE

Relatore

Ch.ma Prof.ssa
Patricia Bianchi

Patricia Bianchi

Candidato

Gianluigi Montagnaro
Matricola 60005100

Anno Accademico 2020/2021

CAPITOLO PRIMO

A COLLOQUIO CON ENZO MOSCATO

1. Presentazioni.....	3
1.1 <i>Lo sperimentalismo</i>	4
1.2 <i>La tradinvenzione</i>	5
1.3 <i>Occhi gettati alla contemporaneità</i>	9

CAPITOLO SECONDO

I MODELLI DRAMMATURGICI E LE SCELTE LINGUISTICHE

1 Eduardo e Viviani: uso della variazione linguistica.....	11
2 Moscato e la sperimentazione della NDN.....	16
3 La rielaborazione dei modelli in Moscato.....	19
3.1 <i>La riscoperta di una Napoli nuda</i>	19
3.2 <i>Svolta poetica della seconda fase</i>	26
3.3 <i>Il teatro come categoria ontologica nella terza fase</i>	32

CAPITOLO TERZO

SONDAGGI LINGUISTICI SUI TESTI DI MOSCATO

1 La struttura dialogica e l'uso del dialetto in <i>Piécenoire</i>	37
2 <i>Ragazze sole con qualche esperienza</i> : lingua locale e lingua dei media.....	45
3 <i>Partitura</i> : lingua delle radici e della ricerca intellettuale.....	54
4 Contagi interdisciplinari: il rapporto della musica rap e trap con Moscato.....	61
4.1 <i>Due autori napoletani : Speranza e Liberato</i>	63
4.2 <i>Il panorama italiano: Ghali e Tha Supreme</i>	65

TESTI DI MOSCATO.....	69
-----------------------	----

BIBLIOGRAFIA.....	70
-------------------	----

MUSICOGRAFIA.....	76
-------------------	----

CAPITOLO PRIMO

A COLLOQUIO CON ENZO MOSCATO

1.1 Presentazioni

“Sono diventato scrittore di teatro perché l’incontro con il libro, tattilmente parlando, è stato determinante”.

Nella galleria Principe Umberto, dove erano le bancarelle di libri, si consuma il primo incontro di Moscato con la cultura (contenuto della pagina). Un incontro che, come lui stesso ammette, passa dapprima per la forma, con la scelta del libro in base alla copertina - non conoscendo gli autori da ragazzo - e per un senso, quello del tatto, che non si occupa di scoprire contenuti, ma è certo curioso di forme, di segni. E’ stato determinante, secondo lui, perché ha aperto la sua mente ai linguaggi e alle lingue, allontanandolo dall’essere unicamente napoletanofono:

“Perché ci sono scrittori che parlano solo quello, credendo sia una valenza superlativa rispetto ad altre, ma è solo ignoranza. Tu puoi parlare perfettamente in napoletano, ma devi conoscere altre lingue”.

La fame di conoscenza - che l’autore mi dice essere in parte genetico¹ - gli fa maturare un’ampia conoscenza di linguaggi e lingue², nonché di contenuti derivanti da materie differenti³. L’ibridismo di Moscato si manifesta non solo con la conoscenza

¹ “Molti, mentre io facevo filone e leggevo i libri nella Galleria, andavano al salone Margherita a vedere i film, quindi credo sia anche un fatto di genetica, di predisposizione”.

² “Che sono due cose diverse. Lingua può essere qualcosa che non sia napoletano o italiano. Il linguaggio, invece, la parlata tra gli amici, il pidgin comune. L’idioletto si dice, tecnicamente parlando”.

³ “Io ho sempre praticato dall’inizio questo ibridismo e mi sono chiesto spesso perché abbia iniziato a praticarlo. Perché mi sono tenuto non su una linea nettamente drammaturgica con la mia drammaturgia. La mia drammaturgia infatti è un po' sbilenca, usando il termine un po' impropriamente, cioè si affaccia su molte discipline”.

ampia dello scibile, che funge da impulso, ma anche con le due reazioni allo stesso: sperimentalismo e tradimento.

1.2 Lo sperimentalismo

“Ho sperimentato a riguardo del contenuto tutto quel che potevo sperimentare, mentre per la forma ogni volta mi adeguavo. Inventavo un linguaggio nuovo partendo da un sostrato preciso, che poi è la mia lingua materna: il napoletano. Una lingua, che però possiede all’interno più linguaggi, più idioletti, che sono materiale vivo e da approfondire”.

Lo sperimentalismo vero e proprio, quello definito “deciso” dall’autore stesso, è rintracciabile a metà del suo percorso artistico quarantennale⁴: l’influenza degli studi filosofici, linguistici⁵, letterari⁶ e le fascinazioni della psicanalisi⁷, dirottano l’opera verso la ricerca della forma, piuttosto che del contenuto⁸. La ricerca formale di Moscato vive una tensione-accumulo di elementi. Questo incontro-scontro, che genera poetica e poesia, è dato da due elementi. Il primo è lo sconfinamento, la rottura e il superamento del limite che il ricercatore⁹ deve sempre rincorrere, annientando la staticità:

“Come teorico e inventore di un certo tipo di teatro, non mi pongo alcun limite, perché io ritengo che il compito di un drammaturgo non sia solamente quello di scrivere una farsa o

⁴ “Io ho iniziato con decisione a metà del mio percorso quarantennale, ma anche prima, quando facevo drammaturgia, diciamo classica, durante i primi 6 anni, c’è in qualche modo quell’abito lì inteso all’interno di una tradizione partenopea”.

⁵ Importanti quelli su Saussure e Lacan.

⁶ “Gadda col Pasticciaccio mi ha profondamente colpito e ispirato. Il tipo di operazione che ha fatto con l’italiano, io ho tentato di farla a teatro lavorando col testo”.

⁷ “Nel mio teatro c’è molta cultura psicanalitica che mi ha insegnato come il teatro possa essere estetica e terapeutica, avere una funzione animica”.

⁸ “Io posso trattare qualsiasi storia, anche la più banale, ma la lingua, le lingue sono fondamentali per sperimentare, crescere o regredire, dipende dal pubblico anche”.

⁹ “Mi definisco ricercatore, prima che attore e drammaturgo”.

altro, ma sia anche quello di fare operazioni sul linguaggio, sulle lingue, possibilmente col coraggio di travalicare un segno, sconfinando, superando il limite, osando (anche in tempi difficili come questi) altrimenti si è fermi. La drammaturgia diviene sistematica-sistemica e tozza con il teatro, che è una cosa viva”.

Il secondo elemento è l’attorialità come elemento di diagnosi critica del pubblico, delle sue necessità, delle sue possibilità, dunque come elemento di rispetto del legame profondo e necessario che c’è tra teatrante e destinatario.

“Siccome sono anche un teatrante, intuisco cosa può e non può assimilare il pubblico in un dato momento. Alcuni testi, quelli più sperimentali, di ricerca li ho - non molto a dire il vero - ammorbiditi. Questo perché sono corpo drammaturgico e animale scenico; cerco di fiutare di volta in volta come il pubblico reagisca alle parole mie, che spesso sono anche inventate. Nell’ottica della tradinvenzione, c’è una misura che non va oltrepassata col pubblico. Nel ’93, ad esempio, misi in scena la *psychoseparanoiaqueparmilesartistes* su Lacan. Noi studenti di filosofia lo conoscevamo bene, ma all’esterno pochi hanno saputo della sua importanza a livello epistemologico. Questo esperimento culturale, come altri che ho fatto, viene messi in scena tenendo presente che il pubblico va portato attraverso il dedalo di esperimenti con la manina. E a volte la mia presenza scenica la rendo insopportabile, altre volte una carezza”.

1.3 La tradinvenzione

Per descrivere le coordinate e lo spazio della sua dimensione artistico-drammaturgica¹⁰, Enzo Moscato si serve anche della sua

▪ ¹⁰ Moscato Enzo, *L'acqua senza sponde della trasgressione pulsionale, in Fantasmi dell'Immaginario, Napoli, E.S.I., 1976.*

-
- *Id.*, *Pièce noire*, in *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida editori, 1988.
 - *Id.*, *Partitura*, Napoli, Teatri Uniti, 1988.
 - *Id.*, *Occhi gettati e altri racconti*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1989.
 - *Id.*, *L'angelico bestiario*, introduzione di Fabrizia Ramondino, Milano, Ubulibri, 1991.
 - *Id.*, *Rasoï*, Napoli, Teatri Uniti, 1991.
 - *Id.*, *Rasoïrs*, Paris, Dramaturgie, 1992.
 - *Id.*, *Appunti da: "La psychose paranoïaque parmi"* ovvero *Ritorno a Carthesiana per un controllo clinico-metodologico e Preparazione al Karma di Madame la Recherche*, a cura di Giuliana Cesarini, Napoli, Flavio Pagano Editore, 1993.
 - *Id.*, *Compleanno*, a cura di Ermelinda Dell'Erba e Matteo Bavera, prefazione di Goffredo Fofi, Palermo, Edizioni della battaglia, 1994.
 - *Id.*, *Embargos*, Bergamo, Giovanna Nocetti Editore, 1994.
 - *Id.*, *Co'stell'azioni*, in AA. VV., *Teatro*, a cura di Gennaro Carillo, Napoli, Cronopio, 1997, pp. 137-150.
 - *Id.*, *Luparella*, Napoli, Cooperativa "Gli Ipocriti", 1997.
 - *Id.*, *Quadrilogia di Santarcangelo*, una dedica Lamed di Leo De Berardinis, introduzione di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 1999.
 - *Id.*, *Cantà* (solo testo dell'omonimo CD), in "Art'o", n. 3, 1999.
 - *Id.*, *Trianon*, Napoli, Alfredo Guida editore, 1999.
 - *Id.*, *Pare Brutto a nun turnà. Co' stell' azioni per Eduardo*, in "Art'o", n. 6, luglio 2000.
 - *Id.*, *Presentazione*, in F. RUSSO, *'A paranza scicca*, Napoli, Alfredo Guida editore, 2000.
 - *Id.*, *Sui Quartieri Spagnoli*, in *Galleria Toledo*, Napoli, Galleria Toledo, n. 1, febbraio-marzo 2001.
 - *Id.*, *Per esili ed epopee: Viviani-Joyce: un parallelo*, in *Viviani*, a cura di Marcello Andria, Catalogo della Mostra, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001, pp. 151-152.
 - *Id.*, *Arena Olimpia*, Napoli, L'Alfabeto Urbano, 2001.
 - *Id.*, *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico. L'estremo, con la presentazione Settenoveciento di Francesco M. De Sanctis e ... 'a rivoluzione è scuppiata!* di Antonio Bassolino, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2001.
 - *Id.*, *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003.
 - *Id.*, *Car - Melos*, in *A CB A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003.
 - *Id.*, *Scrittura e vissuto personale*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 91-96.
 - *Id.*, *Lo strano e misterioso caso dell'artista Leo de B.*, in AA. VV., *Veri movimenti. Venticinque anni tra i linguaggi e i protagonisti della scena contemporanea*, Catalogo a cura di Sergio Marra, Napoli, Nuovo Teatro Nuovo, 2006, pp. 103-109.
 - *Id.*, *Sangue e Bellezza. Parole per il Caravaggio*, in *vita e in "mostra" a Napoli*, Compagnia Enzo Moscato, 2007.
 - *Id.*, *Orfani veleni*, introduzione di Enzo Moscato, Milano, Ubulibri, 2007.
 - *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, (2° edizione) 2009.
 - *Id.*, *Gli anni piccoli*, prefazione di Enrico Fiore, postfazione di Pasquale Scialò, Napoli, Guida, 2011.
 - *Id.*, *Carnaccia. Avan-scrittura per 7 numeri e 21 vocali e consonanti*, postfazione di Gabriele Frasca, Napoli, Edizioni d'if, 2013 (con Cd-audio).
 - *Id.*, *Tempo che fu di Scioscia*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2014.
 - *Id.*, *Tragediare obliquamente*, in "Teatro in Europa", n. 4, 1988.
 - *Id.*, *La Signora Ricerca e sua Sorella Sperimentazione*, in "Patalogo", n. 16, Milano, Ubulibri, 1993.
 - *Id.*, *Embargos. Note per un assoggettiva, sbrindellata, metafisica del canto*, in "Patalogo", n. 17, Milano, Ubulibri, 1994, pp. 179-181.
 - *Id.*, *Il senso della critica*, in "Patalogo", n. 18, Milano, Ubulibri, 1995.
 - *Id.*, *Babelicantes*, in AA. VV., *Teatro*, a cura di Gennaro Carillo, Napoli, Cronopio, 1997, pp. 119-125.
 - *Id.*, *Teatri della Devianza*, in *La Compagnia della Fortezza*, Edizioni Rubbettino, 1998.
 - *Id.*, *La 'Soluzione' Cinema*, in "Culture Teatrali", n. 1, 1999.
 - *Id.*, *Un sù luttuoso show (o slow?)*, in "Prove di drammaturgia", anno V, n. 2, 1999.
 - *Id.*, *Di queste voci e del margine*, in "Psicodrammafurtodelpensiero", Ed. Lettere Italiane, 2000.
 - *Id.*, *L'espressione della crudeltà*, in "Interazioni", anno II, n. 1, marzo 2000.
 - *Id.*, *"Q", come quando il teatro c'è...*, in "Prove di drammaturgia", anno VI, n. 1, 2000.
 - *Id.*, *I corpi/suoni della lingua*, in *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro. Atti del Convegno Udine, 12-15 ottobre 2000*, a cura di Mario Brandolin e Angela Felice, Udine, Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia, 2002, pp. 149-156.

creatività linguistica, formando parole nuove, come “tradinvenzione”:

‘Noi napoletani siamo abituati a definire tradizione quella che più propriamente i definirei convenzione. La vera tradizione è sempre tradimento, in quanto *trado* significa tradire’.

Il messaggio di Moscato riguardo la tradizione è diretto e difficilmente fraintendibile. Non è possibile parlare di tradizione senza tradirla, altrimenti si parlerebbe di convenzione, appunto, che è statica e non fertile. Il processo della tradinvenzione coinvolge non solo l’opera dal punto di vista tematico, ma anche e soprattutto dal punto di vista linguistico, considerando che spesso il linguaggio è il tema stesso.¹¹ Con i classici la rielaborazione non è soggetta ad alcun veto, essendo passato molto tempo dalla loro scrittura, e questo concede all’autore maggiori libertà interpretative. E’ il caso delle riscritture di tragedie greche, o di *Mal-d’-Hamlet* e le opere di Artaud¹². Con le tradinvenzioni di opere più vicine temporalmente la situazione è più varia e Moscato agisce di volta in volta in maniera differente

-
- *Id.*, *Demonoturgia o drammaturgia*, in *Sguardi dentro e fuori dall'arte*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002, pp. 15-18.
 - *Id.*, *Del geroglifico cantante. Contributo per una corporalità dell'orale e una sofferenza/cantalità della scrittura*, in *Forum Agorà. Il teatro per la parola, la parola per il teatro. Pubblico e operatori della scena a confronto (Benevento Città Spettacolo, 4 settembre 2007)*, a cura di Antonia Lezza e Enzo Moscato, Napoli, Quaderni/4 "Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo", 2008, pp. 11-15.
 - *Id.*, *Sul Fondamentalismo Drammaturgico*, in "Atti & Sipari", n. 7, ottobre 2010, pp. 2-6.
 - *Id.*, *Vocal Denudamento or my Singing Streep-Tease*, in *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Annunziata Acanfora, Carmela Lucia, Napoli, Liguori editore, 2015, pp. 153-155.
 - *Id.*, *Le mie parole*, in *ivi*, pp. 251-257.
 - *Id.*, *Nostos. La Nostalgia del Ritorno nel Teatro/Scrittura*, in *ivi*, pp. 259-263.

¹¹“Mi sono sempre sentito libero. Capisco il senso della frase originale e lo modifico come credo opportuno. Posso fare operazioni di grande rispetto lessicale, restando fedele all’ortodossia, ma quasi mai è successo. Questo perché chiaramente lo posso tradire come messa in scena o, perché no, tenerlo come elemento di fucina”.

¹²Artaud io l’ho tradotto a modo mio, ho cercato di riportare nel mio idioma l’italiano e nel napoletano tutta la follia disgregazione di sistematiche che c’è in lui. Mi attraeva il personaggio e il teatro e il suo doppio. Il teatro deve smettere di essere finzione. La coltellata deve essere vera, anche se letteralmente non si colpisce nessuno.

“Su Arancia Meccanica ho agito con grande libertà, anche se l'autore volle leggere il risultato. Avevo paura lo rifiutasse, invece fu contento del testo. In quel caso lavorai sia sulla rielaborazione del play, sia del romanzo”.

Caso particolare sono le opere di Viviani ed Eduardo, due capisaldi della cultura partenopea contemporanea. Riguardo entrambi Moscato nutre un profondo rispetto, non negando che in modo diretto e indiretto sono stati elementi condizionanti della sua poetica. Ripete più volte, accusando i contemporanei infatti, di aver ridotto questi due grandi autori “a nu presepio cu ‘e pasturielle”.

“Viviani l’ho messo in scena. Una parte di *Arena Olimpia* infatti contiene *La musica dei ciechi*. Lì, in realtà, ho toccato pochissimo il testo perché credo Viviani abbia affrontato la lingua con radicalismo, integralismo (senza niente cedere all’italiano più accomodante, comprensibile) in un modo che stimo molto. Lì io ricordo che quasi non l’ho toccato il testo. In Viviani più di Eduardo, pur si po’ l’hanno ridotto a nu presepio, c’erano smottamenti, un desiderio profondo di usare il dialetto come una lingua, sistema significante all’ennesima potenza.”

La struttura drammaturgica Eduardiana, nonché il suo modo di utilizzare il linguaggio, influenzano quasi esclusivamente la prima fase dell’autore e opere come *Piécenoire* e *Ragazze sole con qualche esperienza*. La restante produzione guarda ad Eduardo come modello di una scelta differente sul linguaggio, ma non meno valida:

“Io penso che lui abbia un suo dettame, una sua personalità. Ci sono dei temi anche tremendi che mette in scena. La sua è una drammaturgia coerente. Quel che gli è capitato, poverello, è che

lo hanno ridotto a nu presepio cu 'e pasturiell, pure a lui. Su questo l'ho difeso spesso, con diverse opere. Non nego la sua grandezza e non nego che abbia agito in me. Certamente dal punto di vista linguistico non ha fatto grandi esperimenti, forse uno soltanto: italianizzare un dialetto a favore della comprensibilità al di fuori di Napoli. Però non è un demerito, è un operazione. Tra le opere che più preferisco c'è *Le voci di dentro*, perché è una di quelle che più sta mantenendo autenticità: infatti viene messa in scena pochissimo”.

1.3 Occhi gettati alla contemporaneità

La paura e il coraggio sono emozioni che si livellano nell'animo del teatrante, così da suggerire alla mente il giusto bilanciamento, il giusto equilibrio.

“Sto riscrivendo per esempio un mio monologo, *Occhi gettati*, e dovrei debuttare presto, sperando ce lo concedano i tempi, con *Occhi gettati in full out*. Prendo quella struttura classicheggiante e la faccio esplodere, vivendo oggi la società un periodo di esplosione del sano, dell'intero. Su questo mi sono sempre confrontato con le mie paure e con i miei coraggi e devo dire che sono sicuro che, con questo esperimento non tutti mi seguiranno, perché il pubblico ha in mente il pezzo dell'86 che era seguibile, il monologo, mentre ora si troverà dinanzi un polilogo, frammenti che sono pezzi attori e pezzi attrici”.

L'esplosione dell'intero è dato anche, secondo Moscato, da un finto individualismo contemporaneo, che si mostra essere in realtà collettivismo-omologazione. Come in *Fahrenheit 501*, dove i libri vengono bruciati, oggi la lettura è stata bruciata. Di conseguenza, scomparendo il libro, ancora una volta inteso anche come elemento tattile, materiale, è scomparsa un'acculturazione

possibile. La sua attenzione, poi, si pone verso *l'istant culture*, definita come il fast food culturale, che non concede la vera sazietà all'anima.

“La cultura ha bisogno di attenzione, di tempo. Siccome noi viviamo in una sorta di metropoli Fritz Lang¹³, accelerata, è normale che viene il tempo per tutto. Viene meno per la lettura, per l'amore, per l'altro, per lo sguardo. Io sono uno antico, formato su antichi e moderni. Mi chiedo perché nessuno parla di Pirandello più, o di *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro. Trovi in libreria, troppo spesso, infiniti libri di emeriti sconosciuti che trattano il puro nulla”.

¹³ Fa riferimento a *Metropolis*, film muto del 1927, diretto da Fritz Lang.

CAPITOLO SECONDO

I MODELLI DRAMMATURGICI E LE SCELTE LINGUISTICHE

1.1 Eduardo e Viviani: uso della variazione linguistica

*Signurì, signurì...*¹⁴ si concludeva con uno sparo dopo la famosissima frase estrapolata da *Napoli milionaria* “’adda passa’ ‘a nuttata¹⁵”,¹⁶ concedendo allo spettatore due elementi: il contatto esistente con il modello di De Filippo e il desiderio di tradire e superare quella visione teatrale. Dal punto di vista linguistico il rapporto tra l'autore di *Natale in casa Cupiello*¹⁷ e il Moscato della prima produzione (appartengono a questa le drammaturgie di *L'angelico bestiario*¹⁸ e le precedenti) esiste una forte connessione, che si manifesta nello sperimentalismo linguistico polifonico¹⁹ e nell'utilizzo dell'intera tastiera dell'uso linguistico di Napoli, città per vocazione plurilingue²⁰. Eduardo utilizza un parlato scenico che trova una propria cifra specifica nella diversa commistione dell'italiano e del dialetto, prendendo in considerazione le situazioni oltre che le varie relazioni, ora alternative ora complementari, che di volta in volta si intrecciano tra le principali varietà di riferimento, proprio in base ai contesti d'uso. Ad esempio in *SikSik, l'artefice magico*²¹:

¹⁴ Enzo Moscato, *Signurì, signurì...* (1982), in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

¹⁵ L'edizione di riferimento per il teatro di Eduardo, sia per l'edizione critica dei testi, sia per il commento linguistico e storico-teatrale, è: Eduardo De Filippo, *Teatro. I: Cantata dei giorni pari; II-III: Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi, e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori 2000-200. Per motivi contingenti di difficile accesso alle biblioteche, si è qui utilizzata per le citazioni la seguente edizione: Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014

¹⁶ Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014, p. 98.

¹⁷ Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014.

¹⁸ Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009.

¹⁹ *Introduzione* a Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, terzo volume, Torino, Einaudi, 1995, I, pp. V-LXIV.

²⁰ De Blasi, *Napoli*, in *Città italiane, storie di lingue e culture*, a cura di P. Trifone, Roma, Carocci, 2015, pp. 305-353.

²¹ Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 2015. Incerta è la data esatta del debutto (1929 o 1930).

Accanto agli sprazzi di italiano popolare si incontrano altri segnali di apertura verso l'italiano, che rendono meno compatta la dialettalità del testo.²²

L'alternanza linguistica di De Filippo è elemento necessario affinché scaturisca il forte realismo scenico, che offre un'immagine credibile ed efficace della complessa stratificazione linguistica della Napoli contemporanea. Ovviamente affinché nasca realismo, il plurilinguismo deve poggiare su elementi realistici e sociali: lo status, l'istruzione, la relazione e l'obiettivo, il trasporto emotivo del momento, sono gli elementi-causa dell'alternanza linguistica eduardiana. Nel primo atto di *Filumena Marturano*²³ troviamo il conflitto linguistico tra la lingua della giovane snob Diana e il napoletano della protagonista analfabeta:

DIANA Folla, folla in farmacia. (*Sgarbata, con fare da padrona*)
 Rosalia, preparatemi un bagno. (*Scorge le rose sul tavolo*) Oh, le rose rosse...! Grazie, Domenico. (*Annusando le vivande*) Che profumino: ho un po' di appetito. (*Prendendo dal tavolo una scatola di fialette*) Ho trovato la canfora e l'adrenalina. Ossigeno niente. (*Domenico è come fulminato. Filumena non batte ciglio: attende. Rosalia e Alfredo sono quasi divertiti. Diana siede accanto al tavolo di fronte al pubblico e accende una sigaretta*)
 Pensavo: se... mio Dio, non vorrei dirla la parola, ma ormai... se muore stanotte, domattina parto di buon'ora. Ho trovato un posto nella macchina di una mia amica. Qui darei più fastidio che altro. A Bologna, invece, ho certe cosette da fare, tanti affarucci da mettere a posto. Tornerò fra dieci giorni. Verrò a vedervi,

²² Eduardo De Filippo, *Teatro. I: Cantata dei giorni pari; II-III: Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi, e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori 2000-2007, I, p.539.

²³ Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014, pp 210-211.

Domenico. (*Alludendo a Filumena*) E... come sta? ...Sempre in agonia? ...È venuto il prete?

FILUMENA (*dominandosi con affettata cortesia, s'avvicina lentamente alla giovane*) Il prete è venute... (*Diana sorpresa si alza e indietreggia di qualche passo*) ...e confromme ha visto che stavo in agonizzazione... (*Felina*) Lèvate 'o càmmese!

DIANA: (*che veramente non ha compreso*) Come?

FILUMENA (*c. s.*) Lèvate 'o càmmese!

ROSALIA (*s'accorge che Diana neanche questa volta ha compreso e per evitare il peggio, le consiglia prudentemente*) Levatevi questo. (*Diana, con timore istintivo, si toglie il cànice*)

FILUMENA (*che ha seguito il gesto di Diana, senza staccarle gli occhi di dosso*) Pòsalo ncopp' 'a seggia... Pòsalo ncopp' 'a seggia.

ROSALIA (*prevedendo l'incomprensione di Diana*) Mettetelo sopra la sedia.

Diana esegue.

FILUMENA (*riprende il tono cortese di prima*) Ha visto che agonizzavo e ha consigliato a don Domenico Soriano di perfezionare il vincolo in estemità. (*Allude al prete. Diana per darsi un contegno, non sapendo che fare, prende dal «centro» una rosa e finge di aspirarne il profumo. Filumena la fulmina con il tono opaco della sua voce*) Pos' 'a rosa!

ROSALIA (*pronta*) Posate la rosa.²⁴

Il conflitto, come avviene anche nel primo dialogo di *Piécenoire*²⁵ di Moscato, è prima di tutto rappresentato dal conflitto della lingua. La frattura linguistica, poi, definisce la frattura sociale e amplifica quell'incomprensibilità, che è tema di fondo non solo di Eduardo, ma anche di autori come Pirandello, Ionesco, Beckett. Allo stesso modo, nel secondo atto eduardiano, l'avvocato

²⁴Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014.

²⁵Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009.

Nocella è costretto a volgarizzare in napoletano l'articolo del Codice civile, risultato indecifrabile per Filomena:

NOCELLA [...] l'estorsione c'è stata: in base all'articolo 122, il matrimonio viene impugnato.

[...]

FILUMENA Io nun aggio capito [...] Avvocà, spiegateve 'a napulitana.

NOCELLA Questo è l'articolo. Leggetelo voi stessa.

FILUMENA (*Strappa il foglio senza guardarlo*) Io nun scaccio leggere e po' carte nun n'acetto!

NOCELLA (*offeso*) Signò, siccome nun site stata mpunt' 'e morte, 'o matrimonio s'annulla, nun vale.²⁶

In questi frammenti italiano e napoletano non convivono nello stesso parlante, ma si distribuiscono in maniera da creare conflitto e differenza tra i vari personaggi. In altri casi, all'interno di altre drammaturgie di Eduardo, convivono nello stesso parlante, non tanto come contrapposti quanto come due varietà diverse di un medesimo repertorio linguistico²⁷. È il caso del bilinguismo di Gennaro Jovine, protagonista di *Napoli milionaria*²⁸, il quale alterna in maniera disinvolta, a seconda dell'ascoltatore e del tema, le due differenti varietà.

GENNARO Popolo e prufessure se mettono allora a dispietto. 'E prufessure pigliano provvedimento pe' cunto llo ro e 'o popolo piglia pruvvedimento pe' cunto suo. E a poco a poco tu hai l'impressione ca niente t'appartiene, ca 'e strade, 'e palazze, 'e ccase, 'e ciardine, nun è robba toia... Ma ca è tutta proprietà 'e sti prufessure. Ca llo ro se ne ponno servi' comme vonno, e tu non si'

²⁶Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014, p. 230.

²⁷Claudio Giovanardi e Pietro Trifone, *la lingua del teatro*, Torino, il Mulino, 2018, cit. p. 99.

²⁸Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, volume primo, Torino, Einaudi, 2014.

padrone manco 'e tucca' na preta. Po', in queste condizioni, se fa 'a guerra. «Chi ha voluto 'a guerra?» «Il popolo» — dicono 'e prufessure. «Ma chi l'ha dichiarata?» «'E prufessure» — dice 'o popolo. Si 'a guerra se perde l'ha perduta 'o popolo, e si se vince, l'hanno vinciuta 'e prufessure. Voi mo dite: ma che c'entra questo discorso con quello che stavamo dicendo? E c'entra. Perché il calmiera è una delle forme di avvilito che tiene il popolo in soggezione ed in istato di inferiorità. Il mio disegno di legge sarebbe quello di dare ad ognuno una piccola responsabilità che, messe insieme, diventerebbero una responsabilità sola, in modo che sarebbero divisi in parti uguali, onori e dolori, vantaggi e svantaggi, morte e vita. Senza dire: io sono maturo e tu no!

PEPPE (*confessa, candidamente*) Don Genna', io nun aggio capito niente...

GENNARO E si tu avisse capito, nun ce truarremo accusi 'nguaiate.²⁹

È innegabile che Eduardo e la sua polifonia sociale abbiano influenzato il linguaggio della prima fase di Moscato. Tuttavia, bisogna comprendere che De Filippo, nel forte desiderio di portare il suo teatro in una dimensione nazionale, attuava una sorta di censura che attenuava il napoletano più popolare e conservativo nella sua massima espressività, realizzando dunque una varietà ‘gentile’³⁰. Infine, il linguaggio di Eduardo è molto spesso connotativo, descrivendo la situazione sociale del personaggio. Il linguaggio di Moscato, soprattutto nella seconda fase e nella terza della sua produzione, è fortemente costitutivo: riprendendo la formula di Sartre per cui il linguaggio è ‘corpo verbale’ La *dramatis personae*³¹ è il proprio stesso linguaggio, così come noi

²⁹ Ivi, p. 29.

³⁰ Mariano D'Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, 2020.

³¹ *dramatis personae* <dràtìs persòne> locuz. f. pl., lat. (propr. «personaggi del dramma»). – Espressione (che corrisponde al gr. τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα) posta nelle edizioni di opere drammatiche in testa all'elenco dei personaggi, secondo un uso durato fino al sec. 17° e ripreso anche da qualche autore moderno (per es. D'Annunzio).

siamo il linguaggio che parliamo. Una situazione analoga la si ritrova nei tipi di Viviani, i quali sono esattamente il linguaggio che li evoca. In più la lingua dell'autore di Castellammare di Stabia è meticciosa e ricca di voci che null'altro sono se non il rumore che produce la quotidianità. Servendosi di questa lingua, Viviani introduce un estremo realismo, proiettandolo in una dimensione altra, astratta e simbolica dove alcuni personaggi non hanno nome. Questa ambiguità è accostata ad un linguaggio che secondo De Simone può essere letto in quanto suono e significante prima che in quanto significato. I due enormi autori napoletani - troppo spesso messi in opposizione come se l'apprezzamento di uno o l'altro fosse questione di tifo - non sono gli unici modelli di riferimento per Moscato. Per rintracciarne alcuni vicini, possiamo legarci al movimento culturale napoletano a cui lo stesso si lega, e che è quello definito 'Nuova drammaturgia napoletana'.

2.2 Moscato e la sperimentazione della NDN

La "Nuova drammaturgia napoletana" (la fortunata definizione è di Luciana Libero³²) si manifesta intorno al 1986 come una *Nouvelle vague*³³ del teatro napoletano: un proliferare di copioni, una pioggia di premi nazionali, allestimenti e produzioni di rilievo³⁴. L'anno precedente Manlio Santanelli e Annibale Ruccello con *Regina madre* e *Ferdinando* avevano riportato il premio di selezione annuale dell'istituto del Drame Italiano, mentre Enzo Moscato aveva vinto il premio Riccione con *Piécenoire*³⁵. Come lo stesso Ruccello diceva, parlando della drammaturgia a Napoli in quegli anni:

³²Luciana Libero, *Dopo Eduardo. Nuova Drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988.

³³ Movimento cinematografico francese nato sul finire degli anni cinquanta.

³⁴Luciana Libero, *Dopo Eduardo. Nuova Drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988. p. 7.

³⁵Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009,

‘Non parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni ‘50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni ‘60 e ‘70, più dalla sperimentazione che dalla drammaturgia tradizionale. Insomma, da una generazione che ha fatto una drammaturgia di regia più che di scrittura scenica, di testo: una drammaturgia sui corpi. Noi, come corrente, veniamo da questo universo, e il nostro punto di riferimento è la vecchia avanguardia del ‘60 con tutte le sue ramificazioni. Per noi che ci consideriamo in qualche modo l'avanguardia degli anni 80, c'erano due strade: una era quella intrapresa - fino a un certo punto - dalla nuova spettacolarità, che portava alle sue estreme conseguenze il discorso su di un tipo di teatro di immagini, di suoni. La seconda era quella del ritorno ad una narrazione. Da qui la giustificazione del termine ‘drammaturgia’. Ma noi, degli anni ‘80, abbiamo anche il problema di essere competitivi con il cinema e la televisione, che inondano lo spettatore di storie. I nostri lavori devono allora essere diversi, avere qualcosa che il cinema e la televisione non hanno. E poi c'è il rapporto con i drammaturghi napoletani, con Viviani, con De Filippo, con lo stesso De Simone. Un rapporto che non è di continuità diretta ma di riscoperta; un andare a considerare quella che può essere stata scrittura scenica, e cosa di questa scrittura per te può funzionare ancora. Può essere l'adesione al reale, il quotidiano di Eduardo, oppure può essere la rappresentazione vivianesca dell'emarginazione[...] Eduardo non è stato un autore popolare come Viviani. Ha avuto un'eco, come autore, anche perché era omogenea la fascia piccolo borghese nel momento in cui essa si espandeva sempre di più come ceto.’³⁶

³⁶ Annibale Ruccello. *Una drammaturgia sui corpi*, a cura di G.G. e L.G. in "Sipario", n 466, marzo/aprile 1987, p. 70/72.

La sperimentazione a cui fa riferimento Ruccello è comprensiva di diversi autori tra cui Gennaro Vitiello³⁷, che nel '78 con il suo gruppo Libera Scena Ensemble, al teatro nel garage di Torre del Greco, eseguiva uno spettacolo intitolato *Mammà chi è?*, nel quale faceva reagire le forme della più consolidata tradizione teatrale partenopea (nella fattispecie quelle della sceneggiata) con *Il cerchio di gesso del Caucaso*³⁸ di Brecht: così avveniva che, al momento di lasciarsi con Simone, Gruscia intonasse *'O surdato 'nnammurato*, e che il matrimonio fra la stessa Gruscia e Yusuf si svolgesse secondo il cerimoniale, la musica e i ritmi della *canzone di Zeza*³⁹, uno dei pezzi canonici della cultura contadina campana. L'anno successivo, il giovanissimo Mario Martone dava al centro fotografico Memini una performance intitolata *N.Y.: New York*, che risultava dichiaratamente fondata sull'incontro-scontro fra il teatro e i mass media. Entrando, gli spettatori trovavano Martone che, chiuso in una stanza, telefonava interlocutori pescati a caso sull'elenco. Passati nella sala principale - attraverso i vetri della porta finestra - vedevano sulla terrazza, trasformata in un *drive in* abbandonato, la proiezione su uno schermo sfondato di un film in cui compariva un attore, Augusto Melisurgo, che da casa sua si recava al centro Memini, entrava nella stanza del telefono e sparava Martone. Nel medesimo istante, Melisurgo in carne e ossa sparava alle spalle del pubblico. Il cadavere di Martone non era nella sala, bensì nella stanza del telefono: il cinema così recuperava la narratività e al tempo stesso la scompaginava,

³⁷Fondatore del teatro Esse in cui alla fine del 1960 aveva preso avvio la sperimentazione napoletana.

³⁸Composto nel 1944-45, *Il cerchio di gesso del Caucaso* fu rappresentato per la prima volta in inglese a Northfield (Minnesota) nel 1948 e in tedesco a Berlino nel 1954 dal berliner Ensemble al Theater am Schiffbauerdamm, con musiche di Paul Dessau. Lo spunto è offerto da un antico dramma cinese: quello del bambino diviso tra madre vera e madre acquisita, e da entrambe reclamato. Brecht in questa sua versione trasferisce la vicenda sui monti di un Caucaso sovietico-kolkhoziano nel prologo e medioevale-feudale nell'azione vera e propria.

³⁹*La canzone di Zeza* è un punto fermo del teatro di tradizione orale, molto sentito soprattutto in Campania, rappresentato nel periodo carnevalesco. Zeza è il diminutivo del nome Lucrezia, moglie di Pulcinella, che da nome proprio diventa aggettivo.

mentre si scorgeva sullo sfondo New York, ultima e stanca citazione dei miti di celluloidi.

Nello stesso anno, Antonio Neiwiller, con il teatro dei mutamenti, allestiva *La parola interdetta*, dove la celebre scena del rosario della *Gatta Cenerentola*⁴⁰ veniva sostituita con la non meno celebre "litanìa" di Soupault. Si assisteva ad uno scontro di linguaggi tra la tradizione e dadaisti e surrealisti, come Tzara, Breton, Eluard e Aragon. Nel 1980, infine, Toni Servillo e il suo Teatro Studio di Caserta presentarono al Sancarluccio uno spettacolo intitolato *Propaganda 2: la parola veniva messa al bando e il corpo "veniva agito" dai mass media e "diventava" i mass media, nella circostanza rappresentati dal rock duro dei Devo*.⁴¹

2.3 La rielaborazione dei modelli in Moscato

I modelli sopra citati sono immagazzinati da tutti e tre gli autori della "nuova drammaturgia napoletana": Annibale Ruccello, Enzo Moscato e Manlio Santanelli. Tuttavia, bisogna prendere atto del fatto che questi autori sviluppano in maniera molto originale le proprie composizioni, affidandosi ad altri modelli decisamente personali, che danno vita a tre modi di vedere l'arte della scrittura completamente unici. Moscato si affida ad un insieme di fonti molto varie, appartenenti a luoghi della cultura differenti e a materie diverse, spaziando da quelle puramente letterarie - soprattutto nella prima fase della sua scrittura - a fonti prettamente filosofiche e linguistiche nella seconda e nella terza fase. La produzione di quest'ultimo, infatti, può essere suddivisa in tre fasi.

⁴⁰ Roberto De Simone, *La gatta Cenerentola*, in *Collezione di teatro*, Torino, Einaudi, 1977.

⁴¹ Enrico Fiore, *il rito, l'esilio, la peste*, in *La collanina*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 12.

2.3.1 La riscoperta di una Napoli nuda

La prima, che va dal 1980 al 1986, si presenta come segnata da un teatro del lutto, della perdita, di co-presenze defunte con cui condividere la scena⁴². Il concetto di morte come doppio della vita rappresenta un elemento di connessione per Moscato con due autori molto significativi e presenti negli studi: prima di tutto Artaud, il quale pone in risalto l'immagine di doppio, o di specchio attribuita al teatro, regalando a quest'ultimo un allontanamento dal realismo e dalla vita, con un conseguente affrancamento al contesto metafisico:

Mentre l'alchimia, grazie ai suoi simboli, e come il doppio spirituale di un'operazione che risulta efficace soltanto sul piano della materia reale, il teatro deve essere a sua volta il doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta di cui è a poco a poco divenuto soltanto la copia inerte, ma di un'altra realtà rischiosa, dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa, si affrettano a immergersi nell'oscurità delle acque.⁴³

Il secondo autore di riferimento è Genet, drammaturgo che sancisce in maniera inequivocabile la relazione tra teatro e morte.

Cantori di un mondo in putrefazione, nel sovvertire i canoni del teatro tradizionale, entrambi gli autori costruiscono l'ordito drammaturgico entro un ambiente asfittico, riflesso del degrado umano e sociale dei personaggi. A tutto ciò, creando dissonanze ricercate, si oppone il tono epico a tratti eroico dello stesso.⁴⁴

⁴² Si pensi a *Festa al celebre e nubile santuario* e *Compleanno*.

⁴³ Antonin Artaud, *il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 165.

⁴⁴ Mariano D'Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, 2020, p. 23.

Gli ambienti interni, chiusi all'esterno da mobili e oggetti di casa (come in *Piéce-noire*) o da qualcosa di meno materiale e più metafisico, conducono anche ad un altro autore: Arold Pinter. In esso infatti, la prevalenza dell'interno e la riduzione dello spazio scenico alla camera chiusa diventano tratto distintivo della marginalità e dell'alienazione urbana vissuti dei personaggi. Nella prima fase produttiva di Moscato, abitano queste scene claustrofobiche prostitute e travestiti. Visti come elementi metafisici, non realistici, questi incarnano il desiderio di trasformazione, e la situazione di esclusione, vissuta da alcune classi sociali e da alcuni individui. La prostituta diviene, inoltre, veicolo per rileggere la storia della città di Napoli, assurgendo a incarnazione dello sdegno per le ingiustizie subite dal popolo partenopeo⁴⁵. Il travestito, invece, raccoglie il testimone da Patroni Griffi, che aveva permesso al teatro napoletano di raccontare la contemporaneità più di chiunque altro a suo tempo. Se, tuttavia, in Patroni Griffi la figura nasce quasi unicamente come provocazione intellettuale, in Moscato acquista un valore più profondo e complesso⁴⁶.

Il debutto di Enzo Moscato in teatro avviene nel 1980 con *Carcioffolà*⁴⁷. Il testo, ispirandosi alla sceneggiata napoletana, si divide in tre parti. L'ultima, intitolata proprio *Carcioffolà*, è l'antesignano del successivo *Cartesiana*. Il secondo lavoro è *Scannasurice*⁴⁸: dopo un terremoto (riferimento concreto a quello del 1980, ma collocato in una dimensione decisamente più metaforica) un travestito con abiti 'sbrindellati, laceri, al limite della pezzenteria'⁴⁹, mostra se stesso in un lungo monologo. Il

⁴⁵ Tra le fonti, oltre i ricordi stessi dell'autore, opere come *La pelle* (1949) di Malaparte.

⁴⁶ Approfondisco la figura nel capitolo su *Piéce-noire*.

⁴⁷ Lo spettacolo debutta al convento occupato di Roma. Regia: Franco di Matteo. Cast: Enzo Moscato e Piero Carosiello. Il testo non è più disponibile.

⁴⁸ Debutta a Napoli, al Teatro Spazio Libero il 23 novembre 1982. Scritto diretto e interpretato dallo stesso Moscato

⁴⁹ Enzo Moscato, *Scannasurice*, in *Orfani Veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, cit. p. 13.

luogo di ambientazione è un basso nei quartieri spagnoli. Se si osserva il protagonista e il cunicolo in cui vive la sua permanenza scenica, possiamo definire certamente che Moscato propone da subito una drammaturgia in cui la ricerca antropologica e quella filosofica vanno di pari passo, tentando di realizzare una rivisitazione critica della storia di Napoli.⁵⁰

Signuri, signuri... (1982) È un adattamento del romanzo *La pelle* di Curzio Malaparte, elemento che avvalorava ancora di più la tesi per cui i riferimenti della prima fase produttiva dell'autore sono essenzialmente letterari. Attraverso questa opera Moscato inaugura un altro filone importante della propria produzione, che è la traduzione infedele, la quale unisce tradimento e stravolgimento dell'opera di riferimento. La città, infatti, non è vista, come avviene in *La pelle*, quale esempio metaforico del decadimento morale ed economico che si verifica in Europa nel dopoguerra, bensì come un insieme di figure iconiche, confinate dallo sguardo quasi assente di Malaparte che vede null'altro che stereotipi e cliché:

MALAPARTE [...] Ma è proprio questo il fatto, signori miei. Qui non si insegna verità, o essere, o dovere... di vero, di essenziale, di obbligato... non c'è che quello che su di lei hanno inventato... il mitico, impietoso carnevale che il mare mette in cartolina, e stelle, e canzonette, nel caffè dei fondi di tazzina...⁵¹

Assumendo una posizione assonante propositiva, l'autore dimostra come sia possibile salvaguardare la vitalità della tradizione essenzialmente attraverso la libera riconfigurazione di

⁵⁰ Modelli dell'opera sono *La miseria in Napoli* di Jessie White Mario (1877), *I miserabili* di Victor Hugo, le opere di Mastriani e *La tana* di Kafka. In ultima istanza *Personae naturali e strafottenti* di Patroni Griffi viene citato letteralmente: "Uhé, sturiè! Sturiè? Studenti? Ma c'avete cumbinato ccà, stanotte? Ma c'avite fatte? 'E ballette? 'E festine a fronda 'e limone?"

⁵¹ Enzo Moscato, *Signuri, signuri...*, in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 59.

quest'ultima. Solo un confronto non filologicamente rispettoso, in grado di mettere da parte la fedeltà acritica, è in grado di riconoscere, e dunque di salvare, il nucleo essenziale di ogni opera, che il passato ha consegnato alla modernità⁵².

Trianon(1983)⁵³ si presenta come il terzo capitolo di un complesso percorso di ricapitolazione della storia cittadina. Ambientazioni e tipologie di personaggi ricordano le scene di Genet, ma l'atmosfera metafisica, onirico/poetica è indipendente invenzione di Moscato. Nanà, personaggio onnipresente nell'opera, assurge a simbolo di una Napoli lontana dalla folclorica cartolina e vicina ad una visione di città artefice di un delitto, di una catarsi, improvvisa e sanguinaria, attuata a difesa di qualcuno più soggetto di lei.

Nel 1983 vede la luce invece *Festa al celebre e nubile santuario*⁵⁴, che si lega alle opere precedenti. All'apparenza l'opera racconta l'esistenza di protagoniste piene di vuoto, mentre all'interno, come magma avvelenato, è presente un forte ribollire di passioni carnali destinate a distruggere, divenendo motori di omicidio. La chiusura verso l'esterno e l'impossibilità di uscire dalla propria condizione di chiusura fisica e mentale è punto cardine della narrazione, rimando ulteriore alla tradizione di Genet e Pinter.

Le opere successive sono *Piécenoire*⁵⁵, che vince il premio Riccione e *Ragazze sole con qualche esperienza*⁵⁶, entrambe

⁵² Mariano, D'Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, 2020.

⁵³ Debuttera al Teatro Sancaarluccio. Regia dell'autore. Cast: Maria Antonietta Santoro, Adriana Galderisi, Susy Ferricchio, Enzo Moscato. Il testo viene riproposto nel 1999 al Teatro Piccolo Eliseo di Roma. Regia: Armando Pugliese. Cast: Isa Danieli, Gea Martire, Ginestra Palladino e Lalla Esposito.

⁵⁴ Debuttera al Sancaarluccio di Napoli nel 1984. Regia dell'autore. Cast: Enzo Moscato, Gino Curcione, Tata Barbalato e Marino Lombardi.

⁵⁵La giuria motiva il premio con queste dichiarazioni: "il testo tumultuoso e insolito, di struttura quasi barocca usa il linguaggio napoletano in modo più metaforico che realistico in mostra dell'autore, accanto un'indubbia originalità e la capacità di creare personaggi nello stesso tempo umani grotteschi, una ben assimilata conoscenza dei maggiori esempi della drammaturgia contemporanea" in *Il patalogon* 8, 1985, cit. p. 83.

⁵⁶ I travestiti, Grand hotel e Bolero Film, prendono i nomi da due famose riviste del tempo.

scritte nel 1985, a cui dedico spazio nei capitoli seguenti. Il 1986 è l'anno di *Occhi gettati*⁵⁷: primo tentativo di rompere la struttura drammaturgica, si pone come un ricettacolo di frammenti narrativi diversi, mirati alla creazione di un unico universo di situazioni e di linguaggio. Tra i vari "pezzi" che compongono l'opera, *Cartesiana* è quella che esprime maggiormente la propensione di Moscato verso la sua seconda fase produttiva. Tema centrale è l'identità di genere, vista in chiave comica e surreale. La scrittura si allontana dal realismo per sperimentare nuove forme di racconto, che diano libertà alla narrazione, con un linguaggio barocco, di base napoletano con incursioni italiane, francesi, spagnole e inglesi. Come vera e propria compagna di viaggio la parola si configura, mediante ardite costruzioni lessicali e ricercati barocchismi verbali, protagonista assoluta della scena.

La trama, che si pone come storia di formazione, vede le avventure di tre transessuali che dall'Italia migrano verso il santuario della chirurgia estetica di Azulejos (Spagna), alla ricerca della propria trasformazione sessuale.⁵⁸ Ancora nel 1986, dopo la morte di Annibale Ruccello, Moscato omaggia l'amico con *Compleanno*. In scena "un'esile creatura senza nome, metà maschio metà femmina, metà saggia metà folle"⁵⁹, compie gesti quotidiani che assumono un fortissimo valore rituale, e che, carichi di drammatica enfasi, nascondono il vuoto e il silenzio di una perdita inaccettabile. E' lo stesso Moscato che racconta i suoi fantasmi, i suoi sogni, le sue passioni. In un'intervista parla così del suo lavoro:

Il testo nasce da un desiderio mio di elaborare creativamente questo lutto, questa perdita, per poi diventare un discorso generale

⁵⁷ Enzo Moscato, *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003.

⁵⁸ Sia nella trama, che nel linguaggio, si nota la vicinanza alla drammaturgia di Copi.

⁵⁹ Enzo Moscato, *Un sì luttuoso show (o slow). Compleanno e il passaggio in scena della Todes-trieb*, in *Prove di drammaturgia*, n.2, 1999, p. 34.

sull'assenza con la A maiuscola, che poi è per me il vero protagonista del teatro da quando è nato il teatro. Il teatro è solo. Assenza, anche quando ci proponiamo spettacoli pieni zeppi di cose scene attori carne sangue, il vero referente è sempre il fantasma...⁶⁰

Tragedia e commedia sono unite nelle storie con le quali l'autore compone questa festa di compleanno, rivolgendosi ad un festeggiato senza nome, simboleggiato da una sedia lasciata vuota. La sperimentazione linguistica e tematica di Moscato continua con *Bordello di mare con città*⁶¹, scritto nel 1987, che presenta una struttura bipartita. Il primo tempo è caratterizzato in una certa maniera, mentre il secondo appare completamente differente: la morte di Rucello crea una frattura tale che l'opera non può più continuare allo stesso modo⁶².

Il linguaggio del primo tempo è conseguenza della condizione sociale dei personaggi, mentre nel secondo atto la lingua di scena divora tutti i personaggi in un unico indistinto magma di tragedia. L'ultima opera della prima fase è *Little peach: storia di una spogliarellista*, dove, attraverso situazioni tragiche quanto grottesche, si narra la storia di una spogliarellista che diviene ultimo testimone del confronto duro con la vita, alla quale non si vuole rinunciare nonostante tutto. Little peach è vittima di una maledizione per cui tutti gli uomini che vuole sposare muoiono appena prima delle nozze: alla fine dell'opera, ormai sola, vive la senza più accedere al fatale amore.

⁶⁰ In Anna Barsotti, *dal doppio strato di una fotografia. Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi*, in *Ariel*, n. 1, 2005, p.174.

⁶¹ Debuttera al Teatro Bellini di Napoli nel 2016. Regia di Carlo Cerciello. Cast: Fulvia Carotenuto, Cristina Donadio, Ivana Maione, Enzo Moscato, Sefora Russo, Lello Serao e Imma Villa.

⁶² "Lo stesso autore dirà: il primo per me era la speranza, il lavoro in comune, il progetto; E il dopo, beh in quel momento lì non capivo proprio che cosa sarebbe accaduto", in Concetta D'Angeli e Anna Barsotti, *Ossimori, intervista a Enzo Moscato*, p. 12.

2.3.2 Svolta poetica della seconda fase

La seconda fase si distacca notevolmente dalla prima, poiché muta il punto di partenza da cui l'opera muove. I modelli di Moscato non sono più unicamente letterari, ma la filosofia, la scienza, la linguistica, divengono ottimi consiglieri di idee complesse ma adatte alla rappresentazione. Il significante, che era stato comunque importante nella prima fase, ora diviene elemento primario che sovrasta il significato. Il suono uccide la logica e conduce la narrazione lontano dal realismo sociale: il personaggio, dunque, non domina più il linguaggio, in quanto conseguenza del suo status sociale, del suo obiettivo, e della relazione con l'ascoltatore, bensì diviene egli stesso linguaggio, utilizzando - dominato - la lingua nella sua massima espressività, muovendosi liberamente sull'asse diastratico e sull'asse diamesico senza alcuna limitazione, vomitando suono e parola. Le regole aristoteliche vengono infrante e i personaggi divengono schizzi senza nome, entità metafisiche, provenienti da una dimensione tanto aliena dal basso realismo quanto dalla consolante fantasia. *Partitura*⁶³ è il primo figlio di questa fase, e le ho dedicato un capitolo a parte. Nel 1991 Moscato debutta con *Rasoi*⁶⁴, che si regge sui medesimi principi di *Occhi gettati*. La metafora divora completamente il realismo e il luogo dell'anima è inquadrato come latrina e fogna, sfruttata e stuprata "città tribù"⁶⁵. Questa città-

⁶³Debutta a Caserta al teatro comunale nel 1988. Regia di Toni Servillo. Cast: Tonino Taiuti, Anna Esposito, Raffaele Esposito, Iaia forte, Pasquale Russo e lo stesso Servillo.

⁶⁴Debutta al teatro valle di Roma il 23 maggio, regia: Mario Martone. Cast: Enzo Moscato, Toni Servillo, Iaia forte, Licia Maglietta, Tonino Taiuti, Antonino Iuorio, Gino Curcione, Roberto De Francesco, Marco Manchisi.

⁶⁵si fa riferimento alle parole di Pasolini sui napoletani: "io su questo: che i napoletani sono oggi una grande tribù [...] ha deciso di estinguersi rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità.

fogna può far scomparire gli uomini, inghiottiti dalle vestigia delle rivoluzioni:

la fogna è il vizio che la città ha nel sangue.

Discendere nella fogna
 è come entrare nella tomba,
 ed ogni specie di orride leggende
 coprono di orrore
 il gigantesco immondezzaio.⁶⁶

Plurilinguismo, polifonia, immagini pirotecniche e poetiche formano dissonanze e assonanze surreali che si sovrappongono in misteriose sfumature. Queste sono le caratteristiche fondamentali della seconda fase della poetica di Moscato. durante la lunga tournée di *Rasoi*, l'autore ha modo di riflettere sul suo rapporto con il teatro e sulle possibilità che quest'ultimo offre a chi osa sfidare nei limiti. Avverte così il bisogno di cambiare rotta, sancendo la definitiva saldatura tra il *comédien* ed il filosofo. In *La psychoseparanoiaqueparmilesartistes ovvero Ritorno a Carthesiana per un controllo clinico-metodologico e preparazione al Karma di Madame la Recherche*⁶⁷ il linguaggio viene arricchito da un approccio maggiormente accademico e antropologico. Lacan diviene il principale modello⁶⁸ e il

"dichiarazione rilasciata dal poeta ad Antonio Ghirelli nel 1971, in Pierpaolo Pasolini, *La napoletanità, saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 99, cit. Pd. 230. Contro questa definizione, nell'introduzione al testo, Mario Martone scrive: "la città tribù che un poeta può ancora evocare attraverso canti e racconti non c'è più, infatti, a Napoli, piuttosto vi sopravvive in chiazze sempre più esigue"[...] in Enzo Moscato, *Rasoi*, Napoli, teatri Uniti, 1994, p.5.

⁶⁶ Enzo Moscato, *Rasoi*, Napoli, teatri Uniti, 1994, p. 15.

⁶⁷Debutta a Napoli alla galleria Toledo il 22 marzo del 1993. Diretto dall'autore. Cast: Enzo Moscato e Francesco Moscato junior.

⁶⁸ L'opera infatti riprende un saggio, nato come tesi di laurea nel 1932, del maestro francese: *De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité*.

monologo si pone come primo di una serie di ‘tradinvenzioni⁶⁹’ operate dall’autore. Infatti, gli aforismi di Lacan vengono riplasmati, modificati e adattati alla semiotica partenopea, come lo stesso autore dichiara:

Se da un lato questo saggio psicanalitico e criminologico si presenta come analisi psicosociologica di determinati soggetti a rischio di crimine, dall’altro è anche un’analisi della semiosi, dell’eloquio, della locuzione, della lingua e del linguaggio la cui ampollosità e complessità mi ha ricordato l’eloquio pulcinellesco⁷⁰.

*Mal-d’-Hamlé*⁷¹ si colloca sulla stessa scia dell’opera precedente, concretizzandosi in una rilettura del primo atto dell’opera di Shakespeare. Il testo originale viene affrontato rimuovendone tutti gli elementi strutturali: collocazione nominale, costruzione logica dei personaggi e ripartizione del testo in tempi e scene. Attraverso stazioni, si mostra la lotta esistenziale dell’icona amletica, che diviene lotta di Cristo e lotta di chi alla fine soccombe. L’idea che regna di Amleto è quella di una spugna⁷²

Pe na spogna, me pigliano⁷³

⁶⁹Traduzioni non letterali, metaforiche, molto simboliche, affinché il rapporto con uno statuto appartenente alla classicità possa essere riconsiderato e affinché l’opera gradita possa parlare attraverso la parte della propria anima più profonda.

⁷⁰Mariano D’Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell’io, della memoria, dell’artificio illusorio*, Guida, 2020.

⁷¹Scritto su invito di Leo de Berardinis, lo spettacolo debutta al Festival Santarcangelo dei teatri nel 1994, regia Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Nicola Laieta, Armando Pirozzi, Vincenzo Saggese ed Emanuele Valenti. Più la presenza della letteratura francese nella tessitura ispirativa del testo viene confermata dall’autore: Il titolo, per inciso, con quel tanto di malessere/spiazzamento cui allude, è un aperto quanto ironico omaggio al giovane e livido Maldoror del maledetto conte di Lautréamont. In Enzo Moscato, *Mal-d’-Hamlé*, in *Quadrilogia di Santarcangelo*, Milano, Ubulibri, 1999.

⁷²Amleto è come una spugna. Non stilizzatelo e non rappresentatelo come un pezzo da museo, e lui assorbirà immediatamente la nostra contemporaneità. In J. Kott, *Shakespeare our Contemporary*, Londra, Methuen & Co., 1967, p. 87.

⁷³Enzo Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 35.

Moscato attua la distruzione di tutti i cliché appartenenti ad Amleto - come accadeva in partitura per gli stereotipi relativi a Napoli - tentando di riproporre una lettura personalissima, psicanalitica, filologica e metafisica, nonché tentando di restituire ad Amleto la natura di emblema drammatico⁷⁴. Hamlé è, infatti, simbolo della logica e della ragione, che insieme allo spirito si arrendono, attraverso il silenzio, all'illogica natura dell'universo, "divenendo, inoltre, contenitore esistenziale indefinito geograficamente".⁷⁵ Nel 1995 trova la luce *Recidiva ovvero per Copi ovvero (strizzando l'occhio a Radiguet) Copi aucorps*⁷⁶. Il termine *Recidiva* ricorda il testo di Tony Duvert⁷⁷, e si rifà esplicitamente al teatro di Copi, ricco di analisi sulla figura del travestito, della femminilità e della mascolinità, che si staccano dal corpo strettamente legato ai genitali. Dunque, ci si imbatte in madri uomo, in donne lesbiche che amano uomini gay e danno la vita a nuovi bambin Gesù. La figura dei transessuali riporta quanto l'identità del personaggio sia energia fluida, che può essere frantumata e identificata in una mutevolezza continua. Sulla scia iper espressiva dell'autore argentino, Moscato scrive un atto unico grottesco, affollato da personaggi assurdi, paradossali, affetti, tra l'altro, dalla "scarlattina gay"⁷⁸. La suddivisione in scene è rimpiazzata da una in paragrafi, i quali titoli esprimono a pieno la ricerca linguistica dell'autore, nonché le vette toccate dallo stesso

⁷⁴ Lo stesso Moscato dice: "Mal-D-Hamlé si presenta come un singolare Pam flash in liberi versi, una specie di puzzle, un gioco di retorica, dal sapore quasi medieval-nominalistico (e la dimensione medieval-nominalistica si sa, costituisce una delle nostalgie più forti per Amleto), dedicato non tanto alla lettera, cioè alla storicità, alla classicità, al déjà vu/ déjà ecouté di questo straordinario emblema drammatico, quanto, e soprattutto, al suo spirito, alla sua essenza di fondo, che sono, ancora oggi, a nostro parere, spirito ed assenza di opposizione, di ribellione, intrigante ipocrita fatticità delle cose del mondo, e pratica dati attraverso la forza negativa, critica, delle parole". In *Io, il Patologo*, n.17, Milano, Ubulibri, 1994, cit. p. 223.

⁷⁵, Mariano, D'Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Napoli, Guida, 2020, p. 88.

⁷⁶ Basato su un testo mai allestito né pubblicato, *Libidine violenta*, scritto nel 1989. *Recidiva* debutta alla Biennale di Venezia, Prato della Campanella all'Arsenale il 18 giugno 1995. Regia: Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Cristina Donadio, Tata Barbato, Andrea de Rosa, Gino Grossi ed altri.

⁷⁷*Recidive (1967)*, scandalosa analisi dell'immaginario erotico di un adolescente gay.

⁷⁸*Recidiva ovvero per Copi ovvero ancora (strizzando l'occhio a Radiguet) Copi auCorps*, p. 74.

nella direzione medesima⁷⁹. *Co'Stellazioni. Sconcerto enfatico per saline degli s-confinamenti*⁸⁰ è un insieme di tredici sezioni, nelle quali una pluralità di elementi letterari vengono legati ad un unico tema: il rapporto tra vita e morte. Giulio Baffi⁸¹, nel recensire l'opera, individua una nuova definizione del teatro di Moscato:

Teatro di sovvertimento [...] perché Moscato riafferma la sua necessità di rompere regole e i confini del fare spettacolo senza rinunciare alle suggestioni e alla passione, alla bellezza e alla perfezione della costruzione.⁸²

Testi di autori culturalmente lontani tra di loro si alternano, traditi dalla riscrittura dell'autore, giocando a scambiarsi la poetica. Dunque, si incastrano i testi di Viviani, Moscato stesso, Swift, Virgilio, Lee Masters⁸³. Si narra di un metaforico spazio posto a confine tra chi vive e chi è morto. I vivi rappresentano il detto, la luce, mentre i morti il non detto e l'inespresso, il non visibile. Il plurilinguismo e la parola poetica divengono elemento necessario alla connessione tra i vari testi e le varie poetiche: dunque, ai brevi frammenti della lingua d'origine, si affiancano frasi in napoletano o in italiano. Nel 1996 nasce *Lingua, carne, soffio. Pestis linguae/ Lingua Pestis. Tragitto-Epidemia per Antonin Artaud*⁸⁴. L'opera è espressamente dedicata "all'anarchia creatrice" di Artaud. Moscato stesso dice:

⁷⁹ Tra i titoli, si possono citare: *Stupro d'esordio, con délfie. Postilla di Beata, con nuovo passaggio di monatto e agnizione misteriosa intorno al manoscritto. Mamma one.*

⁸⁰ Debutta a Napoli alle Scuderie di Palazzo Reale il 29 dicembre 1995. Regia di Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Cristina Donadio, Gino Curcione, Enza De Blasio, Rita Montes, Francesco Silvestri ed altri.

⁸¹ Critico teatrale.

⁸² da *I gironi straccioni e infernali di Moscato*, in <<la Repubblica >> 2 gennaio 1996.

⁸³ I testi sono: *La musica dei ciechi, Scannasurice, libro VI Eneide, L'antologia di SpoonRivers.*

⁸⁴ Debutta a Santarcangelo dei Teatri il 13 luglio 1996. Stage design e regia: Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Ciro Moscato e Francesco Moscato junior.

Il peso e la presenza di Antonin Artaud nel mio teatro, nel mio atteggiamento spirituale pratico verso il teatro, non hanno bisogno di commenti. Gli ibridi contaminati alfabeti di teatro che, dalla crudeltà, dalla malattia, dall'esagerazione - come forme naturali di vita, d'espressione - ho balbettato finora traendoli dalla lezione di Artaud, sono, credo, dentro gli occhi e le orecchie di chiunque abbia potuto, per ventura, essere presente ad un mio spettacolo: verifica in carne, sangue, umori, sudori, tremori, di ciò che penso debba essere la scrittura: sabbia, sabbia mobile su cui scrivere di continuo, parole di continuo cancellate⁸⁵

Riferendosi al testo, Enrico Fiore darà una seconda definizione della scrittura di Moscato:

Adesso siamo al barocco appestato, e insomma, se è vero che il concetto della lingua come peste (concetto agganciato all'ipotesi che proprio e solo dalla contaminazione dalla corruzione si possa far scaturire il nuovo) informa da sempre il teatro di Moscato, è anche vero che *lingua, carne, soffio* costituisce - toccando la riduzione al grado zero della drammaturgia - il più duro, crudele, raggelante, estremo e radicale dei suoi testi⁸⁶

L'anno successivo trova vita *Acquarium ardent. Studio primo per un Rimbaud in minore*⁸⁷. Il testo si basa su uno dei lavori meno conosciuti dell'autore: *Un coeur sous une soutane*⁸⁸. Traduzione anche quest'opera, non si limita alla trascrizione del testo, bensì, attraverso l'inserimento dei propri pensieri e di brevi frammenti che prescindono dal testo di riferimento, l'originale e la messa in scena si fondono in un'unica fantasiosa immagine definibile speculare, dove l'autobiografia giovanile di

⁸⁵ Enzo Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 91.

⁸⁶ *Lo scialo di bellezza*, da Enzo Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 17.

⁸⁷ Debuttera al Santarcangelo dei Teatri il 12 luglio 1997. Regista e attore Enzo Moscato.

⁸⁸ Arthur Rimbaud, *Un cuore sotto la sottana*, 1870.

Rimbaud lascia spazio ad una che diviene rappresentazione giusta di adolescenze di ogni epoca

2.3.3 Il teatro come categoria ontologica nella terza fase

L'ultima fase dell'autore prevede una fusione ormai totale tra filosofia e teatro. La scrittura diviene traduzione dell'essere e Moscato torna a quei maestri che hanno inciso sulla sua formazione. Reduce anche delle esperienze di Carmelo Bene e Leo de Berardinis⁸⁹, il teatro parte dal frammento, ondeggiando tra il vero e il posticcio, proponendo una diversa vita sulla scena, che si distacca dalle categorie di "teatro di distrazione" e "teatro di impegno"⁹⁰, con l'obiettivo di fornire un'illustrazione sensibile⁹¹. Moscato svolge un'attività di ricerca forte anche sul ruolo del regista in questa fase:

chi è il regista? è un dittatore che viene a porre dei veti o, nel migliore dei casi mette la cappa sulle aperture possibili. Ecco dove nasce il legame con la poesia, che è fatta di aperture, di associazioni e possibilità. Posso suggerire secondo la mia estetica, ma l'ideale è che si coniughi e si doppi con il corpo reale dell'attore. Altrimenti è un gioco di marionette.⁹²

⁸⁹"I miei spettacoli nascono sempre da un'intuizione, da un qualcosa che può essere sia una lettura, ma può essere qualsiasi cosa, una passeggiata, un accadimento qualsiasi punto posso essere ispirato da un testo drammatico oppure da una poesia, da una riflessione filosofica o da un'equazione matematica punto e per frammento io intendo questo il modo di lavorare che non è un modo di recuperare la solita parabola volgare borghese psicologica, con tanto di personaggio...per cui viene portato avanti il personaggio dove compare una coerenza intesa come logica discorsiva, come logica quasi di buon senso", in Alfonso Amendola, *Per una poetica del molteplice, dialogo con Leo De Berardinis*, Salerno, Plectica editrice, 2007, pp.19-20.

⁹⁰Questi due imperativi non sono affatto in contrapposizione fra loro. Era interesse del teatro borghese opporre sprezzantemente un teatro didattico, detto anche di propaganda, a un teatro della pura spiritualità o della pura distrazione. Tuttavia, se il teatro è distaccato significa che è stato scelto precisamente il distacco contro l'impegno punto penso che il teatro sia sempre impegnato punto la contrapposizione tra la distrazione l'impegno quindi non esiste. Da R. Barthes, *Il teatro è sempre impegnato*, in Id, *Sul teatro*, Roma, Meltemi editore, 2002, pp. 178-179

⁹¹J. Derrida, Prefazione in A. Artaud, *Il teatro è il suo doppio*, p. XIV.

⁹² G. Costa, *Enzo Moscato: un passo indietro per avvicinarsi*, in *Europe*, n. 924, aprile 2006.

La prima opera di questa terza fase è: *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico periplo metafisico-poetico sul cosiddetto 'reate' o 'storico' del Rivoluzione, a partire (o a ritornare) da quella Giacobina del 1799 a Napoli*⁹³. Il lavoro narra, per l'appunto, della Rivoluzione francese, basandosi su fonti storiche e letterarie. Tuttavia, l'inventiva dell'autore si fa spazio tra le pieghe del testo, realizzando uno spartito che unisce poesia e storia. La città protagonista è ancora Napoli, come nell'opera seguente: *Arena Olimpia*⁹⁴. Il titolo riprende il nome di un teatro dove Viviani si era esibito per anni, ed il testo si suddivide in due atti. Il secondo contiene l'opera *Circus Mirabilia* dello stesso Moscato, mentre il primo atto contiene *La musica dei ciechi*⁹⁵. Il copione nasce come riflessione sulle metafore sceniche derivanti dalla combinazione della cecità e della chiaroveggenza, nonché dalla concezione della vita come un circo affollato di maschere. Moscato torna ad una scrittura lineare, dove i personaggi e la trama rappresentano elemento essenziale al testo. I due atti dialogano tra loro, realizzando rapporti di tradizione e innovazione, di confusione e di unione.

Nel 2002 viene rappresentato *Orfani veleni. Esercizio di demascherazione*⁹⁶. Il testo ritorna sul problema dello stereotipo napoletano: attraverso l'analisi della figura di Pulcinella,⁹⁷ si tenta

⁹³ Debutta alla Sala degli Angeli dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli il 17 gennaio del 2000: Regia di Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Cristina Donadio, Gino Curcione e altri.

⁹⁴ Debutta a Benevento nell'ambito del Festival Città Spettacolo il 9 settembre 2000. Regia E. Moscato. Cast: Tonino Taiuti, Cristina Donadio, Roberto del Gaudio, Milva Marigliano, Ciro Pellegrino, Salvatore Misticone e Anna Redi.

⁹⁵ commedia di Viviani.

⁹⁶ Debutta a San Leucio di Caserta, nell'ambito del Leuciana Festival al Teatrino della Filanda del Belvedere il 23 luglio 2002. Regia: Enzo Moscato. Cast: Enzo, Salvio, Ciro, Francesco, Gianky e Peppe Moscato, Carlo Guitto e Giuseppe Affinito junior.

⁹⁷ "Quando ero molto piccolo e sulle salite, nelle piazzette, per i vicoli di Toledo, il mio quartiere, passava il tabernacolo sconnesso delle guarattelle a dar spettacolo per tutte noi creature, a me non succedeva mai che la vista di Pulcinella suscitasse sorriso e divertimento, come agli altri. Al contrario, quel camicione bianco da pazzi, quel nasone uccellaccio maligno, con la vocetta stridula, con la faccia tutta nera, senza veri occhi o bocca, quei suoi gesti disarticolati e monchi, da animella del purgatorio, mi mettevano addosso sempre un'inquietudine, un'angoscia, una paura così forte da togliermi il respiro, costringendomi a scappare e andare a nascondermi da qualche parte lontano, lontano,

di distruggere i luoghi comuni che gravano sulla città, ridisegnando i tratti della stessa attraverso il simbolo. Il personaggio di Pulcinella viene accostato durante la narrazione a diverse figure di morte, derivanti da opere letterarie o studi storici dell'autore: troviamo dunque Lao Tzé, Ofelia, Dadà e Garouche⁹⁸ tra i diversi.

L'11 settembre 2005 debutta la riscrittura delle *Baccanti* di Euripide, intitolata *Disturbing a tragedy-Schizo/Baccanti. Ovvero psicopatologia degli spettri euripidei in margine al vivere quotidiano*⁹⁹. Il 12 ottobre dello stesso anno debutta *Sangue e Bellezza. L'ultimo tempo in voce di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio*¹⁰⁰.

Nel 2006 Moscato allestisce *Niezi (ragazzi di Cristallo)*¹⁰¹. Nel 2007 vedono la luce *Il Sogno di Giruzziello. Gita semiseria, in memoria di un Amico, al paese, misterioso, 'e Chi t'ha 'ntiso*¹⁰² e *Le doglianze degli attori a Maschera (Liberio omaggio a Carlo Goldoni)*¹⁰³. Nel 2009 Moscato presenta *La magnificenza del terrore*¹⁰⁴, un omaggio ad Artaud e alla conferenza dello stesso, tenuta al Viex Colombier nel 1948. Nel 2012 l'autore mette in

dovunque potessi non vedere o sentire mai più quella cosa oscena e mostruosa chiamata Pulcinella. Fattomi grande, ho poi capito che la mia infantile reazione di fuga alla celebre maschera della mia città, non era affatto dovuta ad un carattere debole impressionabile, bensì esprimeva ad un certo livello ancora del tutto istintuale ma, a suo modo nitido e preciso, il mio inquieto avvertire la nascosta verità di quel burattino: non stupido re dei maccheroni non cagasotto dispensiere d'allegria, non strafottente ingordo voltagabbana, ma solo un insieme sinistro di segnali, un intreccio assurdo e surreale di suoni di lingue, disinvoltamente spalancati su qualcosa di spaventosamente indefinito. Forse l'apocalisse." Introduzione a *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁹⁸ L'approccio di Moscato riprende quello che adotta Benedetto Croce in *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, Ermanno Loescher, 1899, p.1.

⁹⁹ Diretto e interpretato da Enzo Moscato.

¹⁰⁰ Debutta al palazzo dei Conservatori di Roma. Regia: Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Giuseppe Affinito, ed altri.

¹⁰¹ Debutta a febbraio nell'ambito del Carnevale del Teatro alla Biennale di Venezia. Regia: E. Moscato. Cast: Enzo e Salvio Moscato. L'opera è riferimento al noto romanzo di Xianyong, *Il maestro della notte*, del 1983.

¹⁰² Regia: E. Moscato. Cast: E. Moscato, Cristina Donadio, Salvo Moscato, Valentina Capone ed altri.

¹⁰³ Riscrittura dell'opera di Goldoni *Il Moliere*, del 1751. Debutta nell'ambito del Benevento Città Spettacolo al Teatro comunale nel mese di giugno. Regia di E. Moscato. Cast: Enzo Moscato, Valentina Capone, Cristina Donadio, Lalla Esposito, Carlo Guitto, Gino Grossi, Mario Santella, Gianky Moscato, Giuseppe Affinito junior.

¹⁰⁴ Debutta al ridotto del Teatro Mercadante il 26 marzo. Regia: E. Moscato. Cast: Enzo Moscato, Cristina Donadio, Rita Montes, Mario Santella ed altri.

scena *Tà-Kài-Tà (Eduardo per Eduardo)*¹⁰⁵, che fa riferimento a *Forse tutto in Napoletano*¹⁰⁶. Nel 2013, con *Napoli '43*¹⁰⁷, Moscato ritorna a una scrittura fondata sulla presenza. Cantore della gente, Moscato torna a esortare i suoi concittadini ad una maggiore presenza e ad una non cecità. Non è un caso se il testo si conclude con il paradossale auspicio di Nino De Luca¹⁰⁸:

ADESSO ci vorrebbero i Tedeschi. UN'ALTRA VOLTA!
Settanta anni fa, avevo ragione a combatterli a scacciarli.

Erano brutali prepotenti avidi feroci.

Ma oggi in un paese di un popolo totalmente istupiditi, indifferenti, egoisti, rassegnati, dovremmo fare il voto a qualche Santo che risorgano, ritornino, i tedeschi, a molestarci, offenderci ferirci mortalmente, come prima e più di prima!

così almeno reagiremo da cristiani, come facemmo allora.

In *Istruzioni per minuta servitù (Il mondo come in-volontà e in-rappresentazione)*¹⁰⁹ l'autore elabora il rapporto tra servo e padrone ricorrendo a citazioni di testi di Swift e Strindberg, affiancati da altre di Shopenhauer e Genet. Presenti anche gli autori partenopei con le figure di Scarpetta, Mastriani e Petito. Il testo si ricollega a *La psicoseparanoiaque*: Entrambi i lavori hanno come riferimento un genere di scrittura, il "nonsense" inteso nell'ultimo come desiderio di sconfinamento, lontano da un "teatro digestivo". Nel 2015, su richiesta di Mario Martone, nasce *Lacarmén (una metastoria napoletana)*¹¹⁰. Come in

¹⁰⁵ Debutta nell'ambito del Napoli Teatro Festival, al Teatro Nuovo, il 27 settembre. Regia: Enzo Moscato. Cast: Isa Danieli ed Enzo Moscato. Il titolo tradotto in italiano è *Questo e quello*.

¹⁰⁶ Film che Pasolini stava scrivendo per il Maestro, interrotto dalla morte dell'autore.

¹⁰⁷ Lo spettacolo nasce in occasione del sessantesimo anniversario delle quattro giornate di Napoli. Il debutto avviene al Teatro Nuovo di Napoli il 28 settembre 2013. Regia di Enzo Moscato. Cast: Enzo Moscato, Antonio Casagrande, Benedetto Casillo, Cristina Donadio, Enzo Curcione, Rita Montes, Enza di Blasio e Salvatore Cantalupo.

¹⁰⁸ classe 1923, partecipante alle Quattro Giornate.

¹⁰⁹ Debutta al Teatro nuovo il 19 giugno del 2014 nell'ambito del Napoli Teatro Festival.

¹¹⁰ Debutta al Teatro Carigliano di Torino il 24 febbraio. Regia: M. Martone. Cast: Iaia Forte, Roberto De Francesco, Ernesto Mahieux e altri. L'opera prende spunto, tradendo, il testo di Bizet e la novella di Merimée.

Scannasurice un evento - in questo caso la guerra - è metafora di devastazione, caos e volontà di sopraffazione. La Napoli occupata da eserciti stranieri diviene immagine-simbolo di qualsiasi altro snaturamento morale, spirituale o intellettuale. *Grand'Estate (un delirio Fanta-storico, 1937/1960*¹¹¹ completa la trilogia iniziata con *Trianon* e *Luparella*. La tessitura drammaturgica si presenta volta da un senso di inevitabile sconfitta, che si nasconde all'interno della partitura linguistica, la quale risulta nella sua comicità densa di paradossi. Il frammento, la citazione, la riscrittura si affermano come elementi complementari di un unico sapere storico, generando nuove identità. La memoria diviene magazzino tenuto dal poeta, che cerca di ricostruire il passato, cercando e creando le parole per cui viviamo.

¹¹¹Debutta al Teatro Nuovo nel 2016. Regia di E. Moscato. Cast: E. Moscato, Massimo Andrei, Giuseppe Affinito jr, Caterina Di Matteo, Gino Grossi, Francesco Moscato, Giancarlo Moscato e Peppe Moscato.

CAPITOLO TERZO

SONDAGGI LINGUISTICI SUI TESTI DI MOSCATO

3. 1 La struttura dialogica e l'uso del dialetto in *Piécenoire*

La drammaturgia di *Piécenoire* è strettamente legata ai registri cosiddetti classici della narrazione. Infatti, in primis, la costruzione della trama e dell'intreccio è condotta in maniera praticamente Eduardiana: vi è la rottura di un equilibrio iniziale e il conseguente adoperarsi dei personaggi, che tentano di riportare la situazione allo stato iniziale. Lo sviluppo nella trama, inoltre, avviene attraverso una struttura dialogica anch'essa classica; conflitto e meccanismo di azione/reazione logica accompagnano la narrazione verso la risoluzione. Questa premessa è importante per due motivi: prima di tutto perché il rifiuto di queste limitazioni sarà elemento forte nella svolta artistica dell'autore. In seconda battuta perché la struttura logico-classica impone al plurilinguismo di Moscato il rispetto della connessione tra status e linguaggio. In altre parole, ogni personaggio parla la lingua che il proprio status sociale, la propria educazione e il rapporto emotivo con l'altro riflettono. Il dialogo di apertura può essere illuminante per comprendere meglio questa dinamica di scrittura. I personaggi in scena sono Hong Kong Suzy, Shangai Lil e La Signora. I primi due sono travestiti, accolti dalla terza (Ex prostituta in attività a Napoli, proprietaria nel tempo della scena di diversi nightclub in città) quando erano bambini, educati in maniera fallimentare alla bellezza e all'eleganza della forma. Il rapporto tra le parti appare conflittuale e il motivo sembra essere la predilezione della "madre" per un altro travestito adottato, Desiderio, su cui torneremo tra un po'. Il primo elemento che salta all'orecchio del pubblico è il conflitto linguistico del dialogo. Napoletano e italiano, accanto alla rappresentazione di significato,

si scontrano in quanto forme, significanti. Shangai Lil e Hong Kong Suzy dibattono, prese dalla collera, utilizzando la vivacità del napoletano in maniera volontaria, addirittura correggendo il tiro quando cadono nella parlata italiana, che padroneggiano in egual modo:

SHANGAI LIL Sicuro. Proprio accusi. Abbiamo sempre seguito i vostri consigli... in quel modo lì. Però mai che in questa casa fosse stato dovuto a Cesare quel che è di Cesare.
 HONG KONG SUZYE parla napoletano! In questi casi, con lei, è ssempe meglio a se fà capì più chiaro del possibile.
 SHANGAI LIL Appunto, e io che sto facenno! Che sto dicenne? Che qua dentro, quanto a privilegio, s'è sempre fatto "a chi figlio, a chi figliastro"¹¹².

La signora, invece, mantiene nella prima parte del dialogo la parlata italiana, cercando l'eleganza e una sintassi scorrevole, che contrasta con quella spezzata e rabbiosa dei due travestiti. La sua ricercatezza di linguaggio e di armonia trova riscontro nell'ideale di forma che lei stessa conduce.

LA SIGNORA E che c'entra! Pure all'Oriental bisogna ostentare una forma, pure là. Eh, la forma, creature mie, la forma! Lo sapete benissimo che io esigo, che ho sempre esatto la forma: innanzitutto¹¹³.

Inoltre, la donna fa riferimento ad un patto infranto che si basa anche sull'imposizione in casa di una "inibizione linguistica"¹¹⁴.

¹¹² Enzo Moscato, *Piécenoire, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 68.

¹¹³ Ivi, p. 68.

¹¹⁴ L'espressione viene utilizzata da Hong Kong Suzy: "Oh, dite pure la parola. Non ci fa impressione. Ormai in questa casa, tra noi, è venuta meno qualsiasi inibizione linguistica." *Piécenoire, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009 p. 69.

LA SIGNORA: [...] Secondo, ‘parlare’ solo italiano, in questa casa, per ‘essere’ delle persone civili [...] ¹¹⁵

Nel momento in cui, tuttavia, questa viene colpita emotivamente, la parlata si napoletanizza, lasciando emergere l’educazione passata e la vecchia vita della donna.

LA SIGNORA (*con veemenza*) Desiderio è nella legge. Nella ‘mia’ legge. Desiderio non ha trasgredito. Desiderio è l’unico di voi che... (*con sospetto*) ... Ah ma guai a voi, eh? Guaje a vuje si sulo m’o tuccate, se solo me lo contaminate con le vostre zozzerie! Manco ‘na parola, manc’una delle vostre, aggia sentì ‘e pronunzià in sua presenza! A si no ve ne caccio, ve ne caccio comm’a duje cane bastarde! Ve metto mmiez’a via, n’ata vota...dint’ospizio, dint’a Nunziata, mmiez all’orfane, mmiez’e figlie ‘e nisciune addo’ v’aggio pigliato. ¹¹⁶

Il linguaggio utilizzato dalla ‘madre’ muta, dunque, come conseguenza logica del cambio di stato d’animo e come conseguenza di una modifica dell’obiettivo, della distanza relazionale che intercorre tra lei e gli altri interlocutori. Per confermare ciò, possiamo notare come su quest’ultimo registro linguistico si collocano anche molte battute che La Signora scambia con Giggino, personaggio a lei vicino, che conosce la sua vita passata da ex prostituta.

LA SIGNORA Gaetà, ‘o capolavoro è nu serpente ca se mozzeca ‘a coda, e cocche vote te mozzeca pure ‘a mano. Allora o muore tu, o tu distrugge a isse ¹¹⁷.

¹¹⁵ Ivi, p.70.

¹¹⁶ Ivi, p.71.

¹¹⁷ Ivi, p. 95.

In ultima istanza è da evidenziare una battuta che la donna lancia a Desiderio sul finire della pièce, anche qui preda di un forte sconvolgimento emotivo.

LA SIGNORA Io fare da serva? A te che t'aggio aizat'io arint'a munnezza?¹¹⁸.

Assume questo esempio moltissima importanza, dato che nella restante parte dell'opera La Signora si esprime nei confronti della creatura prediletta attraverso un italiano standard, forbito, elegante il più possibile e colto.

DESIDERIO (*sereno*) Se non me lo avete neanche fatto vedere...

LA SIGNORA (*sorpresa*) Ah no? Io credevo invece che... (*rammaricata gli prende la mano*). Desiderio, Desiderio, perdonami, ma sono così turbata in queste ore, così inquieta! (*sorridendo*) Come vedi ci rimandiamo il nervosismo l'uno con l'altro¹¹⁹.

Accanto alle oscillazioni linguistiche di questo personaggio troviamo quelle, a tratti anche più evidenti di Shangai Lil e Hong Kong Suzy, le quali si muovono attraverso le pieghe della lingua in maniera molto incisiva. Saltando dalle varie sfumature del napoletano ad un italiano colto, a volte parodiato, e ricco di elementi mutuati dai mass media, definiscono il loro moto di vendetta verso l'imposizione linguistica dettata dalla Signora e verso un contesto che limita non solo dal punto di vista della lingua, ma anche della socialità. Nella scena dell'assalto alla casa insieme allo Smilzo e Ciro, con il conseguente scontro con Sisina

¹¹⁸ Ivi, p. 139.

¹¹⁹ Ivi, p. 97.

e la violazione di Desiderio, è molto evidente la padronanza dell'italiano colto e l'utilizzo di quest'ultimo in chiave parodica. In alcuni punti addirittura si sfiora l'imitazione del linguaggio della soap.

HONG KONG SUZY (*entrando*) Odo bene? Ma son sveglia o son desta? La sguattera parla di mettersi ai ripari, in trincea? (*A Sisina*) Beh? E allora? A chi aspetti? Avanti, marsh! Facci fare lo speciale.

SISINA Sentite: questa è una profanazione! È un oltraggio! Io non sopporto più il vostro alto tradimento. Adesso vado a svegliare la signora.

SHANGAI LIL (*sarcastico*) La Signora? Ci risulta, da indubbe prove, che altrove, con altra gente, tu ti esprima con parole ben altrimenti garbate nei suoi confronti¹²⁰.

All'inizio del secondo tempo, invece, notiamo come la padronanza forte della lingua italiana gli permetta di interloquire atteggiandosi a medici. In questo caso il linguaggio non è utilizzato dai personaggi (Forse dall'autore si) in chiave parodica.

HONG KONG SUZY (*ironico*) Si domani! Ho detto schiaffi, non carezze! Avanti, forza: dategliene uno più sostanzioso.

SIGNORA (*perplessa*) Ma... non so... non l'ho mai visto in questo stato! Che sarà successo?

SHANGAI LIL (*saccente*) Per me è un'epilessia! Un vero e proprio attacco epilettico!

HONG KONG SUZY E perché non il morbo di Parkinson, allora?

SHANGAI LIL (*saccente*) Perché il morbo di Parkinson è una paralisi agitante, stupido, nonché organica, e questo qui

¹²⁰ Ivi, p.102.

(*indicando Desiderio*), almeno quando è entrato dalla porta, si muoveva. No, no: qui siamo di fronte ad un trauma del tutto soggettivo, scoppiato in relazione ad un grande stimolo, ad una grande eccitazione...

HONG KONG SUZY (*Alzando le braccia al cielo, ironico*)
Mamma mia! Altro che Esculapio!

SHANGAI LIL (*imperturbabile*)... eccitazione a sua volta preceduta dalla cosiddetta ‘aura’ conosciuta anche dagli antichi, che è poi l’annuncio degli attacchi epilettici.

HONG KONG SUZY (*polemico*) E le bave? Dove sono le bave che accompagnano sempre gli attacchi epilettici? Eh? Guardalo: dimmi allora dove sono le bave!

SHANGAI LIL (*per nulla scalfito*) Possono ancora venirgli, non è detto. Vedrai, se continua così, quante gliene verranno, di bave!

HONG KONG SUZY Senti un po' medichessa dei miei stivali, lo vuoi sapere il mio parere? Lo vuoi proprio sapere? Ebbene, allora sai che ti dico? Che quello lì...¹²¹

Come si può ben vedere, gli insulti sono molto contenuti, filtrati dalla buona educazione e dalla lingua italiana. Esempio lampante è l’offesa ‘Medichessa dei miei stivali’ rivolta a Shanghai Lil da parte di Hong Kong Suzy. Questo linguaggio ‘represso’, pulito, si accosta alle forti curve del napoletano che, nella restante parte della pièce, i due travestiti non mancano di utilizzare (come nel caso del dialogo di apertura dell’opera sopra citato). In alcuni casi, inoltre, inciampano volentieri in uno ‘scugnizzume di più bassa lega’¹²².

Accanto al dinamismo dei tre personaggi analizzati si colloca una parlata più statica, ma con alcuni tratti molto affascinanti. È quella

¹²¹ Ivi, p. 113, 114.

¹²² L’espressione viene utilizzata dalla Signora all’interno dell’opera, in una battuta: “ [...] voi avete imbrattato questa casa con lo scugnizzume di più bassa lega davanti a chille, annanze a isso.” Enzo Moscato, *L’angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 71.

di Sisina che, utilizza prevalentemente il dialetto, come da esempi che seguono.

SISINA E vedimme! Vedimme nu poco! Vedimmemò a chi aggia da' stucavucemmez' 'e cosce!¹²³

[...]

SISINA (*prendendo la mano di Shangai Lil e mostrandola alla Signora*) E l'ha pure muzzecato, signò! Guardate ccà: ce l'ha spirciata cu 'e diente peggio 'e nu cane arraggiato!¹²⁴

L'uso di termini antichi e desueti della lingua napoletana rende, in alcuni casi, la frase incomprensibile agli altri personaggi e quindi la riformulazione o spiegazione sottolinea teatralmente questi usi meno comuni :

SISINA Si signò: ccà ce vo' qualcheduno ca 'o stupetea!

[...]

SHANGAI LIL Comm'he ditto? Stu...

SISINA Stupetèa! Comme a dire: incantesimo, malia.¹²⁵

Tuttavia, anche Sisina mostra, a tratti, una discreta padronanza dell'italiano, derivante dalla frequentazione dei mass media, del linguaggio della soap e, in generale, della televisione.

SISINA Sentite: questa è una profanazione! È un oltraggio! Io non sopporto più il vostro alto tradimento. Adesso vado a svegliare la signora. ¹²⁶

¹²³ Ivi, p. 103.

¹²⁴ Ivi, p. 119.

¹²⁵ Ivi, p.120.

¹²⁶ Ivi p. 102.

Il personaggio dello Smilzo, invece, concede maggiore libertà all'autore, che gioca su un plurilinguismo libero dalle "catene" del realismo. Infatti, quest'ultimo parla utilizzando (in maniera apparentemente casuale) napoletano, veneziano e spagnolo

LO SMILZO Oh johnny, però xè bello! Xè proprio una mona, me par! Mi me vodria cavà una voggia! (*A Sisina*)
Uh camarera-caramba, xè veramente una dona, o è solo un reciòn com' à leu?¹²⁷

E ancora:

LO SMILZO (*in puro napoletano*) Mall'anèma!
Mall'anèma 'o verament a chi te son' a muorte.¹²⁸

L'ultimo elemento di *piécenoire* che merita grande attenzione è il delirio di Desiderio. Questo infatti è padre, a tutti gli effetti, della seconda produzione dell'autore, dove spiccano testi come quello di *Partitura*. Il significante si stacca dal realismo e assume fisionomie folli, regalando allo spettatore un assaggio del "barocco degradato"¹²⁹, che sarà la base degli studi di Moscato. Lingue diverse si fondono in un delirio lirico, come vomitate dalle viscere e attraverso le diverse lingue si forma un testo ricco di citazioni letterarie, cantilenante perché fortemente legato alla musica del significante e alla magia dell'enigma. Nel dettaglio, il

¹²⁷Ivi, p. 103.

¹²⁸Ivi, p. 104.

¹²⁹La definizione di barocco degradato viene coniata da Enrico Fiore in merito alla drammaturgia di Moscato per evidenziare i legami che lo scrittore intrattiene con il seicento di Basile: "con la formula mi riferisco da un lato all'accumulo fantasmagorico e incandescente di una prosa che trova, è chiaro, il più illustre precedente nel Pentamerone del Basile e dall'altro al fatto che però tale accumulo non tende in Moscato a coagularsi in una qualsiasi "rappresentazione della realtà, bensì a scomporsi nei ritmi veloci e "occasionalisti" di una Napoli ormai bruciata da una quotidianità tanto calda quanto fredda, ossia tanto (o ancora) passionale quanto lontana dal sentimento inteso quale corrispettivo di valore." Enrico Fiore, *il rito, l'esilio, la peste, in La collanina, Milano, Ubulibri, 2002*, p. 77-78.

delirio striscia dall'inglese al latino, passando per l'italiano e lo spagnolo, giungendo poi al francese.¹³⁰

3.2. *Ragazze sole con qualche esperienza: lingua locale e lingua dei media*

*Ragazze sole con qualche esperienza*¹³¹ debutta nel 1985. In scena ci sono Enzo Moscato e Annibale Ruccello. Una commedia rosa, virata di nero¹³², narra le vicende pseudo sentimentali di due travestiti napoletani, che si fanno chiamare Grand Hotel e Bolero-Film. Coinquilini in un appartamento del centro storico della città, attendono due uomini conosciuti mediante inserzione sul giornale "cronaca emarginata". Mentre i travestiti interrogano il fondo di un bicchiere perché sveli l'aspetto dei rispettivi partner, gli uomini, delinquenti di basso rango di nome Gennarino Scialò e Gennaro Cicala, giunti nel quartiere, riconoscono - sotto le false spoglie di preti in visita alla famiglia di una donna deceduta in quello stesso stabile - dei killer assoldati dalla camorra per ucciderli. Tutto ciò è conseguenza del loro essere diventati informatori della polizia che, a seguito delle soffiante ricevute, la notte precedente ha arrestato diversi membri dei clan locali. Cicala e Scialò, malandati e incerti nella loro frenetica rincorsa alla vita, cercano rifugio nella casa di Grand Hotel e Bolero-Film, ma il destino dei due uomini è già segnato. Un messaggio infilato sotto l'uscio di casa ne ordina la morte. La tecnica da adottare per portare a compimento quanto richiesto è alquanto singolare: GRAND HOTEL sesso a volontà e digiuno progressivo.¹³³

¹³⁰ Approfondisco in 3.2.

¹³¹ Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009.

¹³² Espressione utilizzata da Mariano D'Amora in: *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, 2020.

¹³³ Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 193.

Dopo otto giorni di intense pratiche sessuali (durante i quali il cibo degli ospiti è stato drogato nel tentativo di stordirli) Cicala e Scialò, per niente sfiniti, derubano i due travestiti e fuggono via, venendo uccisi, tuttavia, appena giunti in strada. Dopo la morte dei due manti, i travestiti ritornano alla loro quotidianità. Grand Hotel riprende a cucinare, mentre Bolero Film ricomincia a sfogliare il giornale in cerca di altri possibili partner. Si perpetua una routine che si rinnova ciclicamente ignorando ciò che appare tragicamente evidente: questo eterno presente, adombrato di solitudine, rappresenta la loro unica opzione di vita. Moscato specificava che i veri obiettivi del testo erano l'amore e con esso la solitudine e la "quotidiana cooptazione alla violenza", "il tutto reso attraverso uno spaccato sociale, dinamicamente trasversale, che si rivela soprattutto come spaccato linguistico della e sulla lingua napoletana". Queste dichiarazioni fanno riflettere sull'importanza che per l'autore ha il testo scritto, il quale emerge come elemento necessario alla drammaturgia. Possiamo comprendere perché questa scelta è importante se contestualizziamo il lavoro svolto da Moscato:

dopo il congresso di Ivrea del 1967¹³⁴, si sviluppò in Italia e in Europa una certa forma di sperimentazione teatrale, che si caratterizzava per l'inclusione di istanze pedagogiche e drammaturgiche, nelle quali si giungeva ad una dilatazione concettuale del termine "testo teatrale". Argomento primario del dibattito è la contrapposizione tra scrittura scenica e scrittura drammatica. Lo spettacolo non è più inteso come la *mise en scène* di un testo drammaturgico da parte degli interpreti, sotto la supervisione di un regista che funge da garante del lavoro autoriale, bensì come l'insieme dei processi produttivi che costituiscono lo spettacolo. Al tessuto classicamente inteso e

¹³⁴L'invito di partecipazione al convegno trovò la sua diffusione all'interno del manifesto per un convegno sul Nuovo Teatro pubblicato dal saggista Franco Quadri all'interno della rivista *Sipario* del 1966.

appartenente all'autore - meglio identificabile col termine "scrittore delle parole del testo" - si oppone il tessuto (testo) spettacolare, ossia quel complesso di elementi cui partecipano, con la stessa incidenza, tutti coloro che contribuiscono all'allestimento (scenografo, costumista, regista, fonico, autore e attore).

Tale ideologia incide solo marginalmente sul lavoro di Moscato, nel cui percorso teatrale la scrittura si conferma elemento primario della sperimentazione scenica, dove la propria identità linguistico/culturale rappresenta la *conditio sine qua no* di ogni possibile ragionamento in materia di teatro. Mentre in Italia, quindi, si diffondeva un teatro sperimentale spesso senza parole - alla ricerca di linguaggi differenti da quello classico - Moscato imponeva una rivoluzione dall'interno, lasciando implodere la lingua per ricrearla come materia nuova e originale.

Questa idea "Moscaticana" di linguaggio, che raggiungerà maturità piena in testi come *Rasoi*, *Partitura e Lingua*, *carne, soffio*¹³⁵, si presenta in fase di sviluppo all'interno di *Ragazze sole con qualche esperienza*. Il napoletano già s'impone come elemento centrale della narrazione: phoné aspra, viscerale, iper espressiva, ben lontana dal "dialetto gentile" di eduardiana memoria¹³⁶ e più vicina alla sperimentazione vista negli allestimenti di (tra gli altri) Antonio Neiwiller, Vittorio Lucariello, Ettore Massarese e Gennaro Vitiello. Questo linguaggio vive, tra le pagine, un'inedita riconfigurazione. Non più espressione di realismo, bensì suono in grado di assumere un assoluto metafisico tipico della tragedia. Tale operazione, pur permettendo al napoletano di mantenere quella forza propria di una lingua viva, offre allo stesso nuovi orizzonti espressivi. Certamente il

¹³⁵Enzo Moscato, *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

¹³⁶Mariano D'Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, 2020.

personaggio del travestito, onnipresente nelle opere di Moscato, è il migliore interprete delle esigenze linguistiche, in quanto egli stesso linguaggio, semiotica in divenire, in trasformazione, in bilico tra vecchio e nuovo, tra i due sessi, sperimentazione e tradimento della tradizione, mutamento in ‘presenza’. I travestiti di Moscato non sembrano fatti di carne e ossa, come Rosalinda Sprint¹³⁷ di Patroni Griffi, né sono l’eccesso, appariscente, esibizionista, caricaturale della donna, come in Mastelloni e in un certo uso che ne fa lo stesso De Simone¹³⁸. Sono inoltre distanti dall’ indimenticabile femmeniello sopravvissuto fino agli anni ’60, tenera figura ermafrodita, dotata di una spontanea vis comica e preda di un tragico dissidio interiore, che preferiva per pudore velare di sentimentalismo; creatura amata e derisa nei vicoli, dove lavorava come cuoco, cameriere, sarto, parrucchiere o prostituta.¹³⁹ Moscato sostiene che le proprie “creature” siano figure retoriche, che rappresentino l’esigenza di cambiamento, di trasmutazione e viaggio dovuta al tedio di sé e alla nostalgia dell’altro. In *Ragazze sole con qualche esperienza* la parlata non si stacca ancora dall’idea di se stessa come conseguenza di uno status sociale e del rapporto con l’interlocutore (allo stesso modo, dunque, di *Piécenoire*, completato nello stesso anno).La scolarizzazione più diffusa, i mass-media, l’abuso della tv, contaminano il napoletano tra gli strati più poveri della popolazione, introducendovi vocaboli italiani e stranieri, che non vengono stravolti (attraverso processi linguistici come la metatesi¹⁴⁰) ma che si limitano a ricevere l’articolo napoletano. La grammatica e la sintassi napoletana vengono semplificati (il futuro

¹³⁷ Personaggio dell’opera *Scende giù per Toledo*.

¹³⁸ De Simone contamina il travestito con l’antico femmeniello, non limitandosi a una vera e propria caricatura.

¹³⁹ Enzo Moscato, *L’angelico bestiario, Introduzione* a cura di Fabrizia Raimondino, Milano, Ubulibri, 2009.

¹⁴⁰ La metatesi(pronuncia: metàtesi, dal greco μετάθεσις, "trasposizione") è un processo di mutamento fonetico per cui l’ordine di successione di due fonemi viene rovesciato.

napoletano è pressoché inutilizzato) perché, contaminandosi, perdono alcuni dei caratteri più oscuri e complessi.

Analizzando i quattro personaggi principali, possiamo notare come ognuno presenti un proprio particolare uso della lingua. Scialò, che è colto, usa principalmente l'italiano standard e libresco, che gradisce l'utilizzo di termini anche non contemplati generalmente dall'italiano parlato, distaccandosi notevolmente dal tipo di dialettica che (anche a causa di stereotipi saldi nella nostra coscienza) ci si aspetterebbe da un camorrista: anche sotto stress il personaggio - a differenza della Signora di *Piécenoire* - mantiene fede alla propria "raffinatezza di stile".

SCIALO' Perfetto! Voi mi invitate a nozze! Non mi potevate fare domanda più gradita che narrarvi, succintamente, la nostra triste e tragica storia. Orbene, dovete sapere, che noi siamo potuti uscire anzitempo dal carcere, perché... (*Una lunghissima, intensa, violenta, scampanellata. Sobbalzando con la pistola in pugno*) Eccoli, eccoli, che vi dicevo?! Sono loro. I crumiri, i criminali, gli sporchi mandatori della venerabile! (*Cercando di tirare Bolero e con questo Grand Hotel che gli resta appeso*). Fatevi da parte! Scansatevi, scansatevi! Quelli sparano a chiunque, non hanno pietà!¹⁴¹

L'italiano a tratti letterario di Scialò è, inoltre, fortemente condizionato (in funzione parodica) dal linguaggio ovattato della soap opera:

SCIALO' Decidemmo allora di cambiare vita, di non tornare più in quell'inferno di inutile criminalità. Di rompere, come suol dirsi, col passato. E un giorno, quasi

¹⁴¹ Enzo Moscato, *ragazze sole con qualche esperienza, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 165.

per miracolo, l'occasione di voltar pagina ci venne finalmente offerta. Anzi: ce ne capitarono due di occasioni, due in concomitanza, contemporaneamente. E la prima...

142

E dal linguaggio mass-mediale, televisivo:

SCIALO' (*Contemporaneamente, puntando la pistola in bocca a Grand Hotel*) E va bene! Allora parlerà la bocca della tua "amichetta", prima di esplodere come un tracco all'ultimo dell'anno! (*A Grand Hotel*) Avanti, gioia! Dicci dove tenete il malloppo! Pensavate di averci ridotti allo stremo eh? Che già non capivamo niente più... Che ci avevate storditi... col digiuno... quelle schifose scopate forzate... le cartine di chissà quale merda sciolte nella sbobba ogni tre giorni...! E invece no! Siamo sempre stati svegli... sempre all'erta... [...] ¹⁴³

In un'occasione soltanto si macchia di cadenza regionale, utilizzando le preposizioni *a* e *ai* laddove l'italiano contempla l'uso del complemento oggetto:

SCIALO' [...] aspettavamo solo il momento giusto pe fa' fessi a voi e ai vostri fetentissimi compari... ¹⁴⁴

In un'altra il personaggio utilizza il latino:

SCIALO' Deus meus, meus deus! ¹⁴⁵

¹⁴² Ivi, p. 176.

¹⁴³ Ivi, pp. 196/197.

¹⁴⁴ Ivi, p. 197.

¹⁴⁵ Ivi, p. 195.

Bolero-Film presenta un range espressivo ampio, che si estende dalla parlata volgare napoletana, conseguenza dello status sociale e delle frequentazioni notturne:

BOLERO Avit'ascapezzà dint'a lota 'e na via nova, na via sulagna, sulo cu e cane che v'alliccano o sanghe o sanghe spierze, accise, assassino, d'o delinquente che v'ha generato¹⁴⁶

All'utilizzo corretto del francese, che attesta il desiderio di effettuare il salto di classe:

BOLERO Pas! Je viens de Château-la-Mer ! Château-la-Mer, Monsieur! Château la Mer, monsieur ! Vous avez entendu?¹⁴⁷

Infine, dimostra di avere anche una discreta capacità di discutere utilizzando l'italiano standard, grazie soprattutto alla lettura di testi letterari (come confermano le citazioni di autori durante la narrazione):

BOLERO Sarà! Ma io non afferro, non vedo il nesso. E la cosa mi pare molto, molto strana.¹⁴⁸

Il personaggio di Grand Hotel utilizza prevalentemente il napoletano, con delle variazioni di parlata dovute al condizionamento del linguaggio acritico di provenienza mass-mediale, mutuato dai magazine femminili e dalla sottocultura della soap opera:

¹⁴⁶ Ivi, p. 199.

¹⁴⁷ Ivi, p. 164 (da notare Château-la mer, che è la traduzione francese di Castellammare di Stabia, terra natale dell'amico Annibale Ruccello, che recitava con Enzo Moscato la commedia).

¹⁴⁸ Ivi, p. 149

GRAND HOTEL Salirò con te, in vece tua, tutti i gradini di
quel patibolo...¹⁴⁹

L'ultimo personaggio è Cicala, che utilizza una parlata ricca di
espressioni gergali:

CICALA 'E mazze 'e mazze! Rateme 'e mazze! (E siccome
Bolero impiega più tempo del previsto a porgegliele, con
tono di rimprovero). E gghiamme bello, lè, lè! Ma che tenite
'e ghiarde int 'e mane?!

[...]

CICALA Scialò, Sanghe spierzo 'e chi t'è vvivo! 'A
ballerina! 'A ballerina! A vuo' purta', sì o no, sta ballerina?!
'O tavol e 'e seggie so' liggere! Chille traseno! Votteno
'nterra tutte cose!¹⁵⁰

Con una componente criptica, che si ritrova in una sola battuta:

CICALA Però, cocche vota, chella vita, era proprio "toca"
eh?¹⁵¹

Nonostante mantenga una fortissima coerenza linguistica durante
la narrazione, c'è un momento di follia poetica del personaggio,
in cui quest'ultimo, sotto l'effetto della papaverina, si inabissa,
sperimentando un linguaggio che, realisticamente, non gli
appartiene. Antecedente dello stile poetico, del vomito di viscere
delle opere della seconda fase dell'autore (come appunto
Partitura), il delirio di Cicala può essere definito come
corrispettivo, specchio, del delirio di Desiderio. Tuttavia, se il

¹⁴⁹ Ivi, p. 168.

¹⁵⁰ Ivi, p. 163.

¹⁵¹ Ivi, p. 176.

principio di partenza è il medesimo, l'esposizione si manifesta in modi differenti, trovando punto comune nell'utilizzo di un italiano standard colto, accostato al napoletano da Cicala, a diverse lingue dall'angelo di *Piécenoire*. Osservando le parti in italiano, si può ben notare la somiglianza, data dall'utilizzo della figura dell'accumulazione¹⁵², elemento molto presente nella drammaturgia di Moscato. Inoltre identico è l'inquinamento di una lingua per natura poetica, che si macchia di immagini contemporanee, meccaniche, come il vapore di zolfo, i tubi al neon, liquami e malfide metropolitane. Infine, il giallo si presenta come colore del delirio, richiamato in entrambi i casi, come base del paesaggio.

DESIDERIO Nel cesso... nel cesso... ho visto vagare manine di feto abortito... squame... liquame di vagina... pesciolini col prepuzio circonciso... una placenta rosa, densa e dura... come latte cagliato... da tubo di scarico vapori di zolfo, sudori giallastri... ho sputato, ho sputato...

153

CICALA Pianura gialla, freddo intenso sponde abitate da cedri velenosi, questo ti prepara il suo corpo lussurioso, la sua lubrica e avida fessura!¹⁵⁴

[...]

Oltre i vetri appannati, passano, i voli dei gabbiani, minacciosi, li vedi?

E grotteschi tubi al neon...

Grotteschi grattacieli...

Malfide metropolitane...

¹⁵²L'accumulazione (dal latino tardo *accumulatĭo*, *-ōnis*) consiste nel mettere insieme una serie di membri o di termini linguistici accostati in modo più o meno ordinato o anche in modo caotico e senza un percorso strutturale o logico predefinito.

¹⁵³ Enzo Moscato, *Piécenoire, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009 p. 127.

¹⁵⁴ Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 190.

Canali gelati...
 Viali senz'alberazione,
 calvi-calvi, come il palmo della mano...
 rotaie, specchi, cimiteri di automobili...
 autogrill saccheggiati dai bambini...
 svicoli stradali sovrapposti come scatole cinesi...¹⁵⁵

Nell'intervista che ho fatto a Moscato, qui riportata nel primo capitolo, l'autore mi spiega che l'utilizzo di espedienti come la papaverina, per far implodere il linguaggio, sono frutto di due pensieri: il primo è la consapevolezza ancora non definita del tutto riguardo la direzione poetica da intraprendere. Il secondo, invece, è il riconoscimento del fatto che probabilmente il pubblico non era ancora pronto ad un cambiamento così netto ed evidente.

3.3 Partitura: lingua delle radici e della ricerca intellettuale

Partitura è il punto di non ritorno. Il nodo che unisce le fasi della scrittura di Moscato. È dunque, sia un traguardo raggiunto, sia il primo segno evidente di una virata essenziale per la poetica e l'evoluzione del pensiero (e della formalizzazione). Una canzone di Gigi d'Alessio recita:

Ca nun ce sta nisciun'carnal comme a nuie.¹⁵⁶

Dinanzi questa Napoli che si crogiola in troppi e pesanti stereotipi culturali, divenendone oppressa, anziché opporre la denuncia, ormai definita scontata, Moscato si inabissa nell'estrema rarefazione costituita dall'imperversare delle citazioni, raffinatissime e, dunque, 'tendenti appunto a una formalizzazione

¹⁵⁵ Ivi, p. 191.

¹⁵⁶Gigi D'Alessio, *Buongiorno*, da *Mi faccio in quattro*, 1999.

che di per se stessa è capace di raggelare e perciò di fermare le metastasi dei luoghi comuni che divorano il corpo vivo della città”¹⁵⁷. In altri termini, l’operazione dell’autore è quella d’essere nella storia proprio portandosi - al seguito di autentici archetipi culturali - fuori dalla storia. Questo processo conduce all’allontanamento da eventuali agglutinazioni tematiche e alla conseguente virata verso una drammaturgia che artaudianamente sappia aprirsi all’immaginazione, evocando universi narrativi inediti. Se in precedenza i riferimenti sono stati essenzialmente teatrali (tra i tanti Viviani, in parte Eduardo, Genet), in questa fase emergono dei nuovi padri, provenienti da diverse discipline: Lacan e Saussure con gli studi sul linguaggio, Foucault e Barthes, Derrida e Guattari. Caratteristica pregnante, centrale e imprescindibile diviene ancor più il linguaggio. Nel rifiuto dell’ideologia come mezzo totalizzante per possedere il mondo, l’autore riduce la parola a puro suono, o meglio, ad un rumore fra i tanti che produce il deflusso lento, continuo e impietoso dei giorni. La parola, non più utilizzata come segno chiuso, univoco (ossia ridotto al solo valore logico e descrittivo), viene affrancata dalla gabbia del significato *tout court*. Pur mantenendo la funzione di conduttore dell’ideologia autoriale, si arricchisce di una valenza essenzialmente sonora, che diventa il principale elemento espressivo del testo, al punto da sostituirsi non solo all’azione scenica, ma anche alla trama stessa, a quella struttura classica che prevede un’unitarietà logica del testo. In questa de-narrazione e de-costruzione, la commistione tra generi letterari, tra realtà e immaginazione e la fusione di elementi espressivi appartenenti a diverse lingue (Inglese, francese, spagnolo e latino) genera una parola/suono intrisa di misteri ancestrali, metafisica, che figura come flusso magmatico incontrollato, il quale si concede ad una

¹⁵⁷ Enrico Fiore, *Il rito, l’esilio, la peste*, Milano, Ubulibri, 2002.

pluralità di letture: quella letterale, quella metafisica, quella analogica e infine temporale. Lo spartito diviene polisemico e i piani di ascolto generati divengono molteplici. Questa decostruzione (sul modello di Derrida) distrugge la struttura drammaturgica, lasciandola evaporare, per poi ricostruirla con le diverse gocce che fungono da storie. Il racconto infatti diviene frammentario, in una dimensione scenica ricca di antinomie e dissonanze dove la tradizione è costantemente citata e tradita. *Partitura* è esattamente la notazione complessiva delle parti, vocali e strumentali, che si concertano in un pezzo di musica, presentata in modo che l'occhio possa rendersi conto immediatamente di quali e quanti suoni si componga l'impasto sinfonico. È dunque uno spartito dove la pluralità di strumenti attinge ad un solo linguaggio, il quale, pur registrando diverse sezioni in italiano, affida all'idioma partenopeo (portato verso la sua massima capacità espressiva) la funzione di centro, di fulcro della narrazione. Strutturalmente diviso in tre parti, (*Meduse*, *Rondò* e *Schiume*) la narrazione procede per immagini che affiorano senza alcun ordine formale: *Rondò* tratta la vicenda di tre prostitute ingannate dal viceré, mentre *Meduse* e *Schiuma* formano un poema che narra gli ultimi sette anni di Leopardi a Napoli. Attraverso digressioni temporali e spaziali si narra di un luogo prossimo all'apocalisse, abitato da individui senza futuro e speranza, dove ciò che spicca è la vacuità della poesia:

Nisciun'esametro, nisciunu spondeo [...] potranno mai competere coi fiumi, coi miasmi, con i mali odori delle tue viscere ammalate.¹⁵⁸

¹⁵⁸Enzo Moscato, *Partitura, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009.

Una poesia, dunque, che non può competere con una città e un popolo, rappresentati col crollo di tutti gli stereotipi culturali e no, che Napoli si trascina dietro. La città, infatti, vista come centro del mondo, non è più città del sole:

Brutta, sporca, lurida, chiavica città!
 Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola città!
 Brutta, lurida, chiavica, zoccola,
 immondissima città.¹⁵⁹

I napoletani, da popolo amorevole e socievole di pescatori cantanti, diviene un popolo apocalittico, che sevizia la purezza, incarnata da Palummiello:

Palummiello è stato tre ghiuorne incatenato a napreta,
 na roccia vollente a Procida, sott'a Corricella,
 mmano a piscaturenire, dall'uocchie 'e lampara [...] c'
 a vocca premmuta contr'a rena, pigliato pe' rine,
 a turno.
 Tre ghiuorne
 E alluccava ' 'Datemi pace, datemi pace... pace!¹⁶⁰

Il mare, ultimo e inattaccabile stereotipo, perde la sua bellezza azzurra, la sua capacità di accoglienza, e diviene rappresentazione del decadimento che imprigiona gli uomini e gli animali, distesa inerme e piatta di colore verdastro, luogo cimiteriale:

Chillu mare de' taralle 'nfuse e magnato cantanne,
 chillu mare de spusalizie,
 nun ce aveva mai ingannato fino a ieri! Mai!
 E mò nun er'ato ca spirale, lazzaretto

¹⁵⁹ Enzo Moscato, *Partitura, L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 268.

¹⁶⁰ Ivi, cit. p. 277.

Un'immensa cancrena verde chin'è lamiente.¹⁶¹

L'abbattimento dello stereotipo culturale rispecchia quello dello stereotipo linguistico, di una parola per obbligo divertente e scherzosa, musicalmente armoniosa, adatta soltanto al canto d'amore e alla provocazione del riso. La lingua di *Partitura* è, al contrario, lingua di tragedia, di poema, di poesia, contaminata per esplorare le infinite possibilità a cui può ambire. Come già ho scritto, il napoletano, in tutto il suo possibile arco espressivo, è la base linguistica dell'opera. Accanto agli esempi appena citati, possiamo inserirne un altro, anche esso ricco di realismo e crudezza:

E mò tutto è fernuto.

Tutto cantat è stato.

Ah, nun t'avutà, nun t'avutà!

Nun guardà ll'acqua d'ammore sporca 'e saittella!

Nun guardà ll'onna d'o maciello ca o cielo j a vierme,
comm'a na baldracca presuntuosa, cerca 'e se fa bella:
genuflesse so 'e criature j e giuramente, a gghiuòco.

E nun t'annasconnere: io songhe ll'uocchie,
nun me chiammà pe nnome: io songhe ll'uocchie,
nun marcì dint'o silenzio senza t'arricurdà

ca io t'aggio dato:

ll'uocchie, ll'uocchie.¹⁶²

Un cantare che ricorda il *trobar clus* della sestina di Arnaut Daniel, ricca di realismo e poesia contemporaneamente.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra

No'm pot ges becs escoissendre ni

¹⁶¹ Ivi, cit. p. 284.

¹⁶² Ivi, cit. p. 269.

De lauzengier qui pert per mal dir s'arma
 e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja
 Sivals a frau, lai on non aurai oncle,
 jauzirai joi, en vergier o dins cambra¹⁶³

Accanto al napoletano, troviamo piccoli incidenti e lunghe sezioni
 in italiano, tra cui una alla fine della sezione Meduse:

Ho spesso pregato in cuor mio che Rainer –
 Il mio ineffabile amico –
 L'esule impuro che trascrive i miei pensieri –
 non mi trascinasse, qualche sera, su quella casa
 ai Ventaglieri –
 quel lupanare dal lumicino rosso sul davanzale di finestra.
 Le donnacce già mi aspettavano ansiose, sedute,
 ma, dovrei dire meglio, squadrandomi da capo a piedi¹⁶⁴
 [...]

Interessante il termine *donnacce*, utilizzato per parlare delle
 prostitute, che vede nel corso della narrazione diversi sinonimi:
*Bazzariote, puttane, femmene 'e vita, faccetoste*¹⁶⁵. Le due lingue
 parlate nel territorio italiano, sono accostate a inglese, francese,
 latino e spagnolo, che si uniscono armoniosamente in alcuni
 frammenti, traducendosi e tradendosi in continuazione a vicenda:

‘‘Toutes les langues, allons !
 Todas las lenguas !

¹⁶³ Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'elcor m'intra*.

¹⁶⁴ Enzo Moscato, *Partitura*, da *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 277.

¹⁶⁵ Nu juòrno, 'o Viceré spagnuolo,/ d'atese ca mille e mille nave francese,/stevano minacciose dint'o puorto, pronte a menà 'nterra/ tutt'a città,/ chammaie in audienza, a palazzo,/ tre Faccetoste, tre Femmene 'e vita,/ tre Bazzariote napulitane e le dicette [...],ivi, p. 279.

Qualunque Babele,
 Vanno bbuone pe stu Pizzo, Ammandulinato.
 Esta boga de fuego,
 These/those lips of a Vulcan,
 Carcelero Seguro de las palabras...
 Ici le cendres –
 Ccà la cénnera –
 Here night long –
 Ccà tutt’a nuttata –
 Ici ça que ‘’remainé’’ du feu sacré –
 Qui tutto ciò che rimane del fuoco divino
 Ici l’histoire captive de la Métrique –
 Qui la storia prigioniera della Metrica –
 Aquì la metrica prisioniera de las lenguas
 De la Historia...

Ccà criature ‘e spicce, bizzoche ruffiane,
 zandraglie cu e belli piette ammartenate
 saglieno e scenneno e scale d’a Natura, Nostra e Ignuda,
 [un escalier de musique,
 senza la cunoscere, senza l’annummenà: per un istinto
 sacerdotale,
 servile quanto basta, ubbidiente,
 Mais toujours melodique, toujours melodique...¹⁶⁶

In altri casi si trovano frammenti un po' più lunghi in lingua
 straniera, risultato degli esperimenti visti nel delirio di Desiderio
 in *Piécenoire*:

‘’The morning lit, the morning lit,
 the birds arose, the birds arose,

¹⁶⁶ Ivi, pp. 269-270.

this was my terrible Tempest
 My terrible Tempest,
 my... my... Tempest''¹⁶⁷

Attraverso il progressivo ridursi, in quanto significato, a un silenzio ch'è fatto di mille echi, la contemplazione diviene nell'opera l'unica via di fuga, l'unico antidoto al vizio del 'ricalco' abitudinario o corrotto dalla voracità dell'informazione a tutti i costi. I testi di *Partitura* verranno in seguito ripresi dall'autore più volte, rivestiti, riproposti al pubblico, come fossero un manifesto sempre vivo nella coscienza del poeta. Esempio è il tessuto di *Rasoi*¹⁶⁸, che contiene al proprio interno la sezione *Rondò*, il racconto *Palummiello*, quello intitolato *Re Bomba* e quello di ''*A nuttata è passata*'' . Si presenta come logico prosieguo dell'approccio adottato in *Partitura*: senza un centro, plurilingue e dispersivo, con il voluto distanziamento dai canoni teatrali abituali. Questo *modus operandi* si evolverà, passando attraverso vari esperimenti testuali, fino a raggiungere la piena maturità nel 1996 con *Lingua, carne, soffio*¹⁶⁹.

3.4 Contagi interdisciplinari: il rapporto della musica rap e trap con Moscato

Il teatro contemporaneo appare, dal punti di vista linguistico, troppo spesso piatto e cinematografico. Tantissimi autori giovani scrivono drammaturgie come copioni televisivi. Inoltre il forte desiderio di essere competitivi in un'Italia apparentemente unita linguisticamente, pone le attenzioni maggiori sul contenuto (fruibile e vendibile) a discapito della forma. In questa prospettiva

¹⁶⁷ Ivi, p. 288.

¹⁶⁸Debutta al teatro valle di Roma il 23 maggio, regia: Mario Martone. Cast: Enzo Moscato, Toni Servillo, Iaia Forte, Licia Maglietta, Tonino Taiuti, Antonino Iuorio, Gino Curcione, Roberto De Francesco, Marco Manchisi.

¹⁶⁹Enzo Moscato, *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

l'esperienza di Moscato sembra non essere stata, nella maggioranza dei casi, costruttiva. Tuttavia, uscendo fuori dal confine del teatro in senso stretto, generi musicali contemporanei sembrano essere stati indirettamente destinatari del passaggio di testimone. Il rap e la trap napoletani (ma anche italiani) devono parte della loro fortuna, infatti, ad un saggio utilizzo del significante. Quest'ultimo viene posto in forte evidenza attraverso l'alternanza linguistica, che crea diversi piani di ascolto, i quali convivono per armonie e contrasti. In alcuni casi le lingue e i linguaggi si intersecano all'interno di un'unica frase:

Je t'aime Napoli ma don'tcry
Ce stann già tropp' parole¹⁷⁰

Pass' po cazz, I couldn't give a fuck
Baby, love me stanott¹⁷¹

Il lollipop, vedo un mon frèro che sta al top
Tu flow per flop, ne tiri un sacco tipo boxe
Perché non spacchi dici: "Boh"¹⁷²

Altre volte creano scompartimenti e cassetti propri all'interno della canzone:

Ne romperò vetrine per farti regali
Ti scipperò la borsa da uomo elegante
Vestiti firmati, fossa dei leoni
Formeremo un clan insieme io e il mio branco
Il danaro sarà schiavo e mai maestro
Brucerò ogni macchina, è il gesto che conta

¹⁷⁰ Liberato, *'O core nun tene padron*, 2019.

¹⁷¹ Liberato, *vien ccà*, 2020.

¹⁷² Tha Supreme, *Lollipop*, da *23 6451*, 2019.

Ci trasferiremo nel stato di ebbrezza
 A nozze la bellezza di una rom
 Connais-tu l'arôme sur le bouchon d'liège ?
 Lui aussi, il est trompeur, sur son âge, te piège
 La première gorgée en a tué à la nage
 J'avoue, je rends copie blanche, dans mon âme, j'suis pas à la page
 Du pain sur la planche, on veut m'conditionner
 Silence absolu au policier qui veut m'auditionner
 Même dans l'relationnel, j't'avoue qu'des fois, j'ai du mal
 La plume contre l'épée, sang d'encre né dans l'illégal, animal¹⁷³

3. 4.1 Due autori napoletani : Speranza e Liberato

La scena napoletana, ricca e varia, non smette mai di stupire e soprattutto di produrre. Il primo autore su cui voglio soffermarmi è Speranza: il rapper di Caserta, nato in Francia, è conosciuto anche per il mondo in cui alterna italiano, francese, inglese, arabo e casertano nei suoi versi:

Fai partire il segnale
 Sono entrati i Pagnalè
 A signem li cchiù sciugar
 Spacchinas li sciucchè!
 Fai partire il segnale
 [...]

Carezza c'o Blindosterz
 Vuò metá e metá
 Ma tu che m'e rat'? Fraté
 Famm' a foto segnaletica!
 Moi j'te lâche le regard qui tue
 Au phone-tel vaz-y "Allô ! Qui t'est ?"
 Tu balance mais j'suis aquitté

¹⁷³ Speranza, *Iris*, 2020.

Tu fais l'beau mais t'est Hello Kitty
 Ta catin m'raconte qu'elle t'as quitté¹⁷⁴

Salam Alikum alla mia mia zona, tu sappi che
 Rinchiudo delle cose apertamente dentro te¹⁷⁵

Il significante prende il sopravvento sul semplice significato, che comunque non viene tralasciato, divenendo insieme di culture e rumore di vita, quel rumore che produce lo stillicidio dei giorni di una realtà che Moscato vedeva mutare e che forse è mutata. Il secondo è *Liberato*: Il code mixing di questo prevede il napoletano come base, centro, esattamente come accade per la lingua di Moscato. Attorno ruotano inglese, francese, spagnolo e italiano, che si intersecano e occupano spazi più o meno ampi all'interno della canzone.

C'est la vie, c'est la vie
 There's a war inside of me
 Neh, ma chi sfaccimma si'
 Boy, we come from Napoli
 Follow me, follow me
 Alluccann' ammiezz a via
 Take a look the under sea
 Boy, we come from Napoli¹⁷⁶

Nei suoi testi è rappresentativo il gioco linguistico con tipiche locuzioni della tradizione napoletana, che facilitano la comprensione anche all'orecchio non partenopeo. Per esempio il meccanismo attuato per la creazione del titolo del brano *Intostreet*: dal modo di dire “ind’ o’ stritt” (letteralmente

¹⁷⁴ Speranza, *Pagnale*, 2020.

¹⁷⁵ Speranza, *Iris*, 2020.

¹⁷⁶ *Liberato*, *We come from Napoli*, 2020

“nello stretto”) Liberato ha creato un neologismo, facendo leva sulla pronuncia di “stritt”, che rimanda all’inglese “street” (“strada”), e modificando la consonante (dalla dentale sonora /d/ alla dentale sorda /t/) per rimarcare la vicinanza anglofona, perché “’into” è una preposizione immediatamente riconosciuta dall’ascoltatore. Sempre su questa linea di “avvicinamento”, ha poi scelto una precisa sfumatura dell’espressione che oserei dire più italiana che napoletana.

3.4.2 Il panorama italiano: Ghali e Tha Supreme

Aprendo lo sguardo al panorama italiano ci si imbatte in diversi autori, che allo stesso modo valorizzano il significante, come espressione alla massima potenza. Ghali mixa italiano, tunisino, francese e inglese:

Ndirhala sans pitiè
 Fratello ma 3la balich
 En ma vie ho visto bezaf
 Quindi adesso rehmalah
 Baba manchofoch
 WilyWily, NariNari
 3endi dre3 9edach
 Non voglio più stress.¹⁷⁷

Il titolo del brano (*Wily Wily*) è parte di un’esclamazione, traducibile con l’italiano “oddio!” o “mamma mia!”, che viene ripetuta quattro volte nel ritornello, dove la lingua dell’italo-tunisino passa senza soluzione di continuità dall’arabo al francese, dal tunisino all’italiano:

¹⁷⁷ Ghali, *Wily wily*, da *Lunga vita a sto*, 2017.

Wily Wily, Nari Nari
3andi dra 9addech
3andi dra 9addesh
3andi dra 9addech
Nari Nari, Wily Wily
W y golouly kifech
W y golouly kifech
W y golouly kifech
Wily Wily, Nari Nari
Sa7by lascia stare
Non voglio più stress
Nari Nari, Wily Wily
Khoya, come sto?
Hamdoullah lebes¹⁷⁸

Se guardiamo con attenzione i testi di Ghali è possibile notare un utilizzo massiccio di xenismi¹⁷⁹, solitamente accompagnati da una parafrasi descrittiva nella lingua di arrivo. «Salam alykom salam alykom / Son venuto in pace». Ghali mescola i codici e i riferimenti culturali, creando un gioco di specchi: «Salam alykom» (“che la pace sia con te”) è seguito da «son venuto in pace», che rafforza il tema comune alle due culture, quasi a voler lanciare un messaggio di integrazione culturale. Anche se in alcune parti non viene lasciato spazio alla comprensione da parte del pubblico italiano, cioè nelle strofe occupate interamente da sintagmi in arabo tunisino, il trilinguismo di Ghali viene in aiuto presentando concetti espressi in precedenza, sempre con delle commutazioni da un codice all’altro: nel verso «quindi adesso rehmalah», l’espressione «rehmalah» (“nessuna pietà”) potrebbe essere vista come la traduzione di «sans pitié», che si trova poco

¹⁷⁸ Il linguaggio nerd o hacker, si tratta di una forma codificata di inglese che prevede la sostituzione dei caratteri dell’alfabeto con altri elementi (lettere, simboli e numeri) simili nella grafica e nella fonetica.

¹⁷⁹ Parole straniere che descrivono una realtà o un fenomeno peculiari dei paesi d’origine.

sopra. Molto frequenti sono i passaggi interfrasali da una lingua all'altra, al fine di generare allitterazioni o favorire la rima con altre parole straniere.

Un esempio significativo di questa ricerca stilistica è l'apparente scioglilingua «scusa bras la3jouza» (in *Habibi*), letteralmente “scusa per la testa della vecchietta”, nel senso di “perdonami, fallo per tua madre”, che rientra in una sorta di slang¹⁸⁰ arabo-italiano. Tha supreme, italiano, *millenial*, presenta una lingua che si caratterizza soprattutto per l'accostamento di linguaggio giovanile, linguaggio di internet (spesso inglese), nerd e haker (“Chi sei te” diventa *ChI Sei te*, “Noia” diventa *NoI4*, “Swingo” diventa *SwIn6o*) e italiano standard. Che ci sia anche un uso onomatopeico dei termini e delle espressioni gergali è fuori discussione. *BlingBlaow* è un modo di dire dal rap afroamericano che ripropone foneticamente il bagliore dei gioielli e semanticamente l'idea di benessere e successo: Tha Supreme associa ad uno dei *topoi* più conosciuti della scena musicale, i Beatles (“BlingBlaow come i Beatles”). Si crea così una catena allitterante che oltre alla bilabiale presenta il comune denominatore della consonante unita alla laterale (/bl/ e /tl/), un suono che ricorda il “bla bla bla” - forse il vuoto comunicativo dei testi che la stessa trap prende in giro - reiterato in tutto l'album. A marcare il codice dunque interviene la ripetitività, che lavora nei brani come un formulario che a poco a poco si impara a memoria.

Swisho un blunt a Swishland, bling blaow, come i Beatles

Blessin' tic-tac, le prendo dal mattino

Già dal mattino, yah, tanto già non dormivo

La tua tipa mi fa, "Vorrei cambiare tipo"

Swisho un blunt a Swishland, ciao, ciao, fratellino

Ex fanno tip-tap sulle frasi del tipo

¹⁸⁰ Con slang si intende un gergo usato in certe classi o gruppi sociali, a scopo di maggiore espressività.

"Bla-bla, bla-bla, bla-bla", nemmeno ascolto, sto zitto
Non mi definisco finto, mi faccio un favore¹⁸¹

Il mondo del rap e del trap sembra realizzare in piena regola quella Babele descritta da Moscato, dove ogni lingua si mescola alle restanti divenendo significante, suono, rumore in un'epoca dove le distanze si accorciano e i luoghi di vita e incontro divengono metafisici. Le lingue tradizionali restano, ma vengono ripetutamente tradite, arricchite, corrotte, come tra le righe di *Partitura*. Allo stesso modo il pastiche linguistico sembra essere teso alla ricerca dell'incontro-scontro tra le culture diverse che, in fin dei conti, condividono lo stesso destino.

¹⁸¹Tha Supreme, *Blun7a swishland*, da 23 6451, 2019.

Testi di Enzo Moscato

- *Carciuffolà*, 1980
- *Scannasurice*, 1982
- *Signurì, signurì...*, 1982
- *Trianon*, 1983
- *Festa al celeste e nubile santuario*, 1984
- *Ragazze sole con qualche esperienza*, 1985
- *Piécenoire*, 1985
- *Occhi gettati*, 1986
- *Cartesiana*, 1986
- *Bordello di mare con città*, 1987
- *Partitura*, 1988
- *Little peach*, 1988
- *Scanna(play)surice*, 1988
- *Tiempe sciupate*, 1988
- *Fuga per comiche lingue tragiche a caso*, 1990
- *Mentre il dio semina contagio*, 1990-‘91
- *Rasoi*, 1991
- *Limbo*, 1992
- *Compleanno*, 1992
- *La psycoseparanoique parmi les artistes*, 1993
- *Embargos*, 1994
- *Mal-d’-Hamlé*, 1994
- *Ritornanti*, 1994
- *Litoranea*, 1994
- *Recidiva*, 1995
- *Co’stellazioni*, 1995
- *Lingua, carne, soffio*, 1996
- *Acquariumardent*, 1997
- *Sull’ordine e il disordine dell’ex macello pubblico periplo metafisico-poetico sul cosiddetto “reate” o “storico” del*

Rivoluzione, a partire (o a ritornare) da quella Giacobina del 1799 a Napoli, 2000

- *Orfani veleni, 2002*
- *Arena Olimpia, 2002*
- *Disturbing a tragedy- Schizo/Baccanti. Ovvero psicopatologia degli spettri euripidei in margine al vivere quotidiano, 2005*
- *Sangue e Bellezza. L'ultimo tempo in voce di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, 2005*
- *Niezi (ragazzi di Cristallo), 2006*
- *Il Sogno di Giruzziello. Gita semiseria, in memoria di un Amico, al paese, misterioso, 'e Chi t'ha 'ntiso, 2007*
- *Le doglianze degli attori a Maschera (Libero omaggio a Carlo Goldoni, 2007*
- *La magnificenza del terrore, 2009*
- *Tà-Kài-Tà (Eduardo per Eduardo), 2012*
- *Lacarmén (una metastoria napoletana), 2015*
- *Grand'Estate (un delirio Fanta-storico, 1937/1960), 2016*

BIBLIOGRAFIA

Opere e saggi di Moscato

- Moscato Enzo, *L'acqua senza sponde della trasgressione pulsionale*, in *Fantasma dell'Immaginario*, Napoli, E.S.I, 1976.
- Id., *Pièce noire*, in *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di Luciana Libero, Napoli, Guida editori, 1988.
- Id., *Partitura*, Napoli, Teatri Uniti, 1988.
- Id., *Occhi gettati e altri racconti*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1989.

- Id., *L'angelico bestiario*, introduzione di Fabrizia Ramondino, Milano, Ubulibri, 1991.
- Id., *Rasoi*, Napoli, Teatri Uniti, 1991.
- Id., *Rasoirs*, Paris, Dramaturgie, 1992.
- Id., *Appunti da: "La psychose paranoiaque parmi" ovvero Ritorno a Carthesiana per un controllo clinico-metodologico e Preparazione al Karma di Madame la Recherche*, a cura di Giuliana Cesarini, Napoli, Flavio Pagano Editore, 1993.
- Id., *Compleanno*, a cura di Ermelinda Dell'Erba e Matteo Bavera, prefazione di Goffredo Fofi, Palermo, Edizioni della battaglia, 1994.
- Id., *Embargos*, Bergamo, Giovanna Nocetti Editore, 1994.
- Id., *Co'stell'azioni*, in AA. VV., *Teatro*, a cura di Gennaro Carillo, Napoli, Cronopio, 1997, pp. 137-150.
- Id., *Luparella*, Napoli, Cooperativa "Gli Ipocriti", 1997.
- Id., *Quadrilogia di Santarcangelo*, una dedica *Lamed* di Leo De Berardinis, introduzione di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 1999.
- Id., *Cantà* (solo testo dell'omonimo CD), in "Art'o", n. 3, 1999.
- Id., *Trianon*, Napoli, Alfredo Guida editore, 1999.
- Id., *Pare Brutto a nun turnà. Co' stell' azioni per Eduardo*, in "Art'o", n. 6, luglio 2000.
- Id., *Presentazione*, in F. RUSSO, *A paranza scicca*, Napoli, Alfredo Guida editore, 2000.
- Id., *Sui Quartieri Spagnoli*, in *Galleria Toledo*, Napoli, Galleria Toledo, n. 1, febbraio-marzo 2001.
- Id., *Per esili ed epopee: Viviani-Joyce: un parallelo*, in *Viviani*, a cura di Marcello Andria, Catalogo della Mostra, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001, pp. 151-152.
- Id., *Arena Olimpia*, Napoli, L'Alfabeto Urbano, 2001.
- Id., *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico. L'estremo*, con la presentazione *Settenoveciento* di Francesco M. De Sanctis

e ... *'a rivoluzione è scuppiata!* di Antonio Bassolino, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 2001.

- Id., *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Id., *Car - Melos*, in *A CB A Carmelo Bene*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003.
- Id., *Scrittura e vissuto personale*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 91-96.
- Id., *Lo strano e misterioso caso dell'artista Leo de B.*, in AA. VV., *Veri movimenti. Venticinque anni tra i linguaggi e i protagonisti della scena contemporanea*, Catalogo a cura di Sergio Marra, Napoli, Nuovo Teatro Nuovo, 2006, pp. 103-109.
- Id., *Sangue e Bellezza. Parole per il Caravaggio, in vita e in "mostra" a Napoli*, Compagnia Enzo Moscato, 2007.
- Id., *Orfani veleni*, introduzione di Enzo Moscato, Milano, Ubulibri, 2007.
- *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, (2° edizione) 2009.
- Id., *Gli anni piccoli*, prefazione di Enrico Fiore, postfazione di Pasquale Scialò, Napoli, Guida, 2011.
- Id., *Carnaccia. Avan-scrittura per 7 numeri e 21 vocali e consonanti*, postfazione di Gabriele Frasca, Napoli, Edizioni d'if, 2013 (con Cd-audio).
- Id., *Tempo che fu di Scioscia*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2014.
- Id., *Tragediare obliquamente*, in "Teatro in Europa", n. 4, 1988.
- Id., *La Signora Ricerca e sua Sorella Sperimentazione*, in "Patalogo", n. 16, Milano, Ubulibri, 1993.
- Id., *Embargos. Note per un assoggettiva, sbrindellata, metafisica del canto*, in "Patalogo", n. 17, Milano, Ubulibri, 1994, pp. 179-181.
- Id., *Il senso della critica*, in "Patalogo", n. 18, Milano, Ubulibri, 1995.

- Id., *Babelicantes*, in AA. VV., *Teatro*, a cura di Gennaro Carillo, Napoli, Cronopio, 1997, pp. 119-125.
- Id., *Teatri della Devianza*, in *La Compagnia della Fortezza*, Edizioni Rubbettino, 1998.
- Id., *La 'Soluzione' Cinema*, in "Culture Teatrali", n. 1, 1999.
- Id., *Un sì luttuoso show (o slow?)*, in "Prove di drammaturgia", anno V, n. 2, 1999.
- Id., *Di queste voci e del margine*, in "Psicodrammafurtodelpensiero", Ed. Lettere Italiane, 2000.
- Id., *L'espressione della crudeltà*, in "Interazioni", anno II, n. 1, marzo 2000.
- Id., *"Q", come quando il teatro c'è...*, in "Prove di drammaturgia", anno VI, n. 1, 2000.
- Id., *I corpi/suoni della lingua*, in *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro. Atti del Convegno Udine, 12-15 ottobre 2000*, a cura di Mario Brandolin e Angela Felice, Udine, Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia, 2002, pp. 149-156.
- Id., *Demonoturgia o drammaturgia*, in *Sguardi dentro e fuori dall'arte*, a cura di Gioia Costa, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002, pp. 15-18.
- Id., *Del geroglifico cantante. Contributo per una corporalità dell'orale e una soffialità/cantalità della scrittura*, in *Forum Agorà. Il teatro per la parola, la parola per il teatro. Pubblico e operatori della scena a confronto* (Benevento Città Spettacolo, 4 settembre 2007), a cura di Antonia Lezza e Enzo Moscato, Napoli, Quaderni/4 "Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo", 2008, pp. 11-15.
- Id., *Sul Fondamentalismo Drammaturgico*, in "Atti & Sipari", n. 7, ottobre 2010, pp. 2-6.
- Id., *Vocal Denudamento or my Singing Streep-Tease*, in *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Annunziata

Acanfora, Carmela Lucia, Napoli, Liguori editore, 2015, pp. 153-155.

- Id., *Le mie parole*, in *ivi*, pp. 251-257.
- Id., *Nostos. La Nostalgia del Ritorno nel Teatro/Scrittura*, in *ivi*, pp. 259-263.

Bibliografia Critica

- Baffi Giulio, *I gironi straccioni e infernali di Moscato*, in *La Repubblica*, 2 gennaio 1996.
- Barthes Roland, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960.
- Croce Benedetto, *Pulcinella e i personaggi del napoletano in commedia*, Roma, Ermanno Loesher, 1899.
- D'angeli Concetta e Barsotti Anna, *Ossimori, Intervista a Enzo Moscato*, in *Ateatro* n. 9.
- Davico Bonino Guido, *Un angelo al veleno, femmeniello a Napoli*, in *La Stampa*, 14 gennaio 1988.
- De Saussure Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Laterza, 2009.
- Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Fiore Enrico, *Moscato fra gli ammoniti*, in *Corriere del Mezzogiorno*, 25 maggio, 2019.
- Fiore Enrico, *Il rito, l'esilio, la peste*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Fiore Enrico, *Mar del teatro. Uno sguardo mediterraneo su vent'anni di spettacolo*, Napoli, Pironti, 1999.
- Lezza Antonia, *Dal romanzo al teatro. Una singolare scrittura: La pelle di Malaparte e Signuri, signuri... di Moscato*, in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di Mattarucco Giada, Quaglino Margherita, Riccardi Carla, Tamiozzo Goldman Silvana, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 191-201.

- Libero Luciana (a cura di), *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Apeiron Edizioni, 2018.
- Libero Luciana (a cura di), *Dopo Eduardo. Trent'anni di Nuova Drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988
- Kott Jan, *Shakespeare our Contemporary*, Londra, Methuen&Co., 1967.
- Maraucci Stefania, *Il barocco degradato di una scrittura mutuante*, in *Hystrio*, n 3, 2006, pp. 60-64.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 1999.
- Mariano D'Amora, *La drammaturgia di Enzo Moscato. La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio*, Guida, 2020.
- De Filippo Eduardo, *Teatro. I: Cantata dei giorni pari; II-III. Cantata dei giorni dispari*, a cura di De Blasi Nicola e Quarenghi Paola, Milano, Mondadori, 2000-2007.
- *Introduzione a Eduardo De Filippo, Cantata dei giorni dispari*, a cura di Barsotti Anna, 3 voll., Torino, Einaudi, 1995, I, pp. V-LXIV.
- Giovanardi Claudio e Trifone Pietro, *La lingua del Teatro*, Il Mulino, 2018.
- *Ruccello. Una drammaturgia sui corpi*, a cura di G.G. e L.G. in *Sipario*, n 466, marzo/aprile 1987, p. 70/72.
- Artaud Antonin, *il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 165.
- Barthes Roland, *Il teatro è sempre impegnato*, in *Id, Sul teatro*, Roma, Meltemi editore, 2002.
- Costa Gioia, *Enzo Moscato: un passo indietro per avvicinarsi*, in *Europe*, n. 924, aprile 2006.
- De Blasi Nicola, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Bologna, Il Mulino, 2014

- Marazzini Claudio, *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, Bologna, Il Mulino, 2 edizione (29 gennaio 2015)
- De Blasi Nicola, Montuori Francesco, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Napoli, Cronopio, 2020.
- D'Achille Paolo, *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- D'Achille Paolo, *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carocci, 2019.
- De Blasi Nicola, *Storia linguistica di Napoli*, Carocci, 2012.

MUSICOGRAFIA

- Tha Supreme, *Blun7a swishland*, 2019
- Liberato, *We come from Napoli*
- Liberato, *'O core nuntene padron.*
- Liberato, *vien ccà*
- Tha Supreme, *2ollipop*
- Speranza, *Iris*
- Speranza, *Pagnale*
- Speranza, *Iris*
- Ghali, *Willywilly*