

La parola di Napoli: invenzione di un teatro da non sprecare

Manlio Marinelli

Il recente volume miscelaneo curato da Luciana Libero, *La parola di Napoli* (Roma, tab edizioni, 2025, pp. 167) raccoglie i lavori di una nutrita schiera di studiosi e artisti di valore, affidando loro il compito di leggere gli esiti e l'incidenza nella storia del teatro italiano degli ultimi quattro decenni del fenomeno della cosiddetta drammaturgia napoletana del dopo Eduardo. Per conseguire tale obiettivo il libro si muove lungo due direttrici. Da una parte propone alcuni contributi che leggono l'opera drammaturgica, pedagogica e attoriale di Eduardo nell'ottica dell'eredità che essa ha lasciato alle generazioni dei teatranti, in particolare drammaturghi, che sono emersi a cavallo dei due decenni 80-90. Dall'altra propone una serie di riflessioni maggiormente focalizzate sull'analisi e l'inquadrimento del lavoro di questi artisti del dopo Eduardo nel quadro degli sviluppi del teatro italiano.

Credo che possa essere interessante avanzare una lettura del libro focalizzandosi su un elemento che ricorre necessariamente in molta parte dei saggi che vi possiamo leggere: mi riferisco alla necessità di comprendere se e in che misura il fenomeno studiato abbia inciso o possa ancora incidere sugli sviluppi e gli esiti del teatro italiano, non soltanto in termini di poetiche ma anche di modi di produzione. Bene dice Teresa Megale nel suo saggio su Manlio Santanelli che l'autore "fonda la drammaturgia degli anni '80" (Megale 2025, 60)¹ ma a patto di verificare quanto questa drammaturgia sia emersa visibilmente nel contesto produttivo italiano e abbia inciso sul sistema teatrale nella sua complessità e quanto non sia soltanto considerata fondativa da un ristretto gruppo di persone, una microsocietà fatta di attori, registi, studiosi, che sono stati protagonisti e osservatori militanti di quella stagione.

Peraltro se è vero che nell'osservazione comune e nel sentire diffuso, a partire dal pioneristico libro *Dopo Eduardo* (Libero 1988), postuliamo la

¹ Su Santanelli cfr. il volume Santanelli 2005, curato e introdotto sempre da Teresa Megale (Megale 2005), utile per teatrografia e bibliografia.

presenza di una sorta di scuola napoletana del dopo Eduardo (Ruccello, Santanelli, Moscato, Francesco Silvestri), è altrettanto vero che gli stessi autori qui citati si sono mostrati spesso perplessi rispetto ad una classificazione che, quanto meno a Moscato, appariva, se non forzata, per certi versi equivoca. Nell'agosto del 1995, nel pieno della sua più fortunata stagione creativa Enzo Moscato, al riguardo mi diceva (Marinelli 2024):

Non sono molto sicuro d'essere inserito nella "corrente" teatrale (Leo De Berardinis, Carlo Cecchi) da te indicata. Punti di contatto e convergenze possono esserci sempre, si capisce, ma questo, a mio avviso, accade per una sorta di arcano, sotterraneo sentire comune: l'univocità della cosa teatro. Non ci sono molte e diverse maniere "autentiche" di rappresentarlo, e di rappresentarci in esso, in fondo. Forse una cosa, appunto, che ci accomuna e che accomuna loro a me, in qualche maniera, all'esperienza di Eduardo è proprio l'autenticità, che non necessariamente vuol dire spontaneità e sincerità (il teatro alla fine è artificio, pure in questo), ma una specie di costante pensiero che il teatro è un tutto, una totalità, un auto-ente (autentico) a sé stante, univoco, assoluto, ma con sempre legami, rapporti, tentacoli, con l'altro da sé, con la vita.

Ecco che Moscato scompaginava, con la consueta arguzia poetica, ogni possibile tentativo di ordinare a tavolino il disordine del fare teatrale, proponendo una chiave di lettura centrale: la questione del doppio artaudiano (il teatro autentico in quanto auto-ente) e il suo però necessario confondersi (fondersi insieme) con la vita: una polarità centrale. Direi che questa categoria estetica (da intendersi realmente nel rapporto tra conoscenza e percezione) risulta grimaldello plausibile per aprire lo scrigno di questo arcano sentire che secondo Moscato faceva convergere gli artisti di quella generazione, che sono anche il centro di buona parte dei saggi contenuti in questo libro. Proviamo dunque a tracciare alcune linee sotterranee che possano mostrare in cosa consistono queste arcane coincidenze di cui parlava Enzo Moscato in quel dialogo di più di trent'anni fa.

È interessante a questo proposito notare quanto, concentrando la propria attenzione sull'eredità di Eduardo pedagogo di teatro, Marotti ricorda nella prefazione al volume (Marotti 2025, 17): "drammaturgia, diceva, significa fare l'opera: quando fai teatro, quando fai una commedia, fai la vita. Questo era il suo motto". Ci muoviamo quindi, seppur con un apparente diverso sentire, entro esigenze poetiche che dialogano a distanza tra di loro: fare la commedia è fare allo stesso tempo la vita, il che reclama l'autenticità (auto-ente) del teatro su cui rifletteva Moscato. A partire da qui comincerei evidenziando due aspetti. In primo luogo la capacità propulsiva che il teatro di Eduardo ha ed ha avuto nel lanciare aperture

di scrittura drammaturgica e scenica che sono e sono state sviluppate, con diverse attitudini e consapevolezze, nelle generazioni successive. A questo bisogna aggiungere la consapevolezza pedagogica, che Marotti sottolinea nel suo saggio, di dovere *sparire* perché le generazioni successive possano sviluppare discorsi artistici e teatrali autonomi. Ricorda Marotti (Marotti 2025, 19) proprio questa idea di eredità che Eduardo aveva: “Diciamo di solito che per l’uomo la nascita è il punto di partenza e la maturità il punto d’arrivo. Io l’ho sempre visto rovesciato questo concetto, e cioè la nascita per l’uomo è il punto d’arrivo su questa terra. Quello che egli realizza nel corso della sua vita da adulto, e l’immancabile morte, sono il punto di partenza per quelli che vengono dopo di lui, i giovani”. Ma in che modo Eduardo può essere “eredità”?

Numerosi dei saggi raccolti nel volume mostrano aperture verso la lettura della drammaturgia eduardiana come propulsiva: Luciana Libero, nella sua introduzione, sottolinea la necessità di leggere l’opera eduardiana al di fuori della “scia di un teatro tardo naturalistico” in quanto ciò non aiuta a “comprenderne l’azione di rinnovamento”: l’autrice sostanzialmente ritiene che, per quello che riguarda la drammaturgia napoletana degli anni ’80, oltre ai consueti riferimenti “quali Viviani o Jean Genet” vadano considerati “i numerosi elementi di innovazione” che il teatro di Eduardo aveva e ritiene “che proprio in quanto espressione di tale eredità, il loro repertorio va a collocarsi in un illustre contesto di matrice europea, contesto nel quale era già presente Eduardo”. Se Eduardo va letto come autore alto, come autore di respiro europeo, la cui proposta drammaturgica esula dal teatro napoletano di “tradizione”, la studiosa ci propone quindi di vedere l’intreccio e il valore operativo di questa nozione del “dopo Eduardo” nel contesto di una sorta di rovesciamento eduardiano da parte di chi è venuto dopo di lui: rovesciamento delle trame, dei temi, della contaminazione tra lingua e dialetto (Libero 2025, 28, 30, 32, 34).

Già a partire da queste premesse di metodo possiamo cominciare ad uscire da una visione superficiale per entrare nel vivo dei nessi operativi, delle pratiche drammaturgiche e sceniche che sottendono al nucleo concettuale di fondo, per provare a rispondere alla questione di partenza di questo mio articolo. Possiamo cioè cercare di vedere in cosa consistono quei “legami, rapporti, tentacoli” di cui mi parlava Moscato e che sono, io credo, il tema centrale del libro.

In questa misura mi sembra che un affondo essenziale sia quello che nel libro compie Anna Barsotti nel suo saggio. Eduardo, ci dice Barsotti richiamandosi a Claudio Meldolesi, va letto “nella sua triadica complessità di “attore che scrive” (Meldolesi), quindi anche di drammaturgo e regista”

(Barsotti 2025, 44). Questa triadica e consistente peculiarità, attore-regista-drammaturgo, confermata anche dall'osservazione di Giulio Baffi (Baffi 2025, 107), deve essere analizzata come centro dell'opzione eduardiana da intendersi come drammaturgia progettuale. La scrittura eduardiana, in senso globale, è da leggersi come “sul corpo, sull'immagine, e sul suono della parola” (Barsotti 2025, 44). Questa strategia si riversa anche tale e quale in autori come Moscato, Ruccello o Silvestri, per quanto in questi autori “appare piuttosto volta al sondaggio dei reciproci rapporti fra i personaggi e alla determinazione delle interrelazioni del dramma (per costoro si è parlato di Beckett e Pinter trasferiti a Napoli)” (Barsotti 2025, 44). Barsotti individua nell'opzione “dialettale” un mezzo di linguaggio che marca l'approccio con il reale: uno dei “tentacoli” di cui parlava Moscato. Quel linguaggio che

avviene nel contesto di un ambiente sociale che parla italiano: uno pseudo italiano, che assume sfumature diverse dall'uno all'altro, in veste marcatamente letteraria o in quella consumistica dei mass media; come d'altra parte diversa dall'uno all'altro è la qualità dell'innesto dialettale, pulito ma con improvvise impennate barocche in Santanelli, misto di napoletano e stabiese in Ruccello, polilinguistico, contaminato di spagnolo, inglese, latino o altro in Moscato (Barsotti 2025, 45).

Molto opportunamente Annamaria Sapienza propone di considerare *La gatta cenerentola* e il lavoro di De Simone come lo “spartiacque” che “compie una radicale rivoluzione delle forme del teatro napoletano dirottando ogni connotazione realistica in una cifra che si mantiene aulica, estrema, stilizzata nella sua apparente naturalezza” (Sapienza 2025, 98) e Cotticelli enfatizza il ruolo, spesso negletto, del lavoro di Patroni Griffi come “retro-terra imprescindibile per la nuova drammaturgia” (Cotticelli 2025, 79). Tuttavia, considerando i rapporti molto stretti che intercorrevano tra Ruccello e De Simone, il comune interesse antropologico² e le affinità quasi di sguardo rispetto al contesto sociale, forse più che di spartiacque bisognerebbe parlare, per *La gatta Cenerentola*, di spettacolo *cerniera*, di vettore che traghetta ipotesi linguistiche e estetiche nella drammaturgia quanto

² Libero 1988, 14, si concentra sull'interesse antropologico di Ruccello. Cfr. ancora quanto scrive Luciana Libero in Ruccello 1993, 15, e Picchi 2004, 21-23 in cui si documenta l'interesse per la ricerca etno-antropologica di Ruccello, il quale aveva dedicato un libro (*Il sole e la maschera*, Napoli, Guida, 1978) ad una lettura antropologica della *Cantata dei pastori* di Andrea Perrucci. Più di vent'anni dopo sarà De Simone a ritrovare e pubblicare l'originale perrucciano in un intelligente libro (De Simone 2000).

meno di Ruccello e di Santanelli. Il manierismo e il gusto per la ritualità e la citazione letteraria dell'ultimo Ruccello, così come il funambolismo linguistico di Santanelli appaiono fortemente informati dall'opzione di De Simone. De Simone aveva lungamente lavorato sul gesto e sul corpo dell'attore cantante e, sottolinea bene ancora Barsotti,

Le tecniche di comunicazione teatrale non riguardano soltanto le forme verbali; comprendono anche le strutture dei codici gestuale-mimico, fisionomico, prossemico, spaziale-scenografico. Anche da questa prospettiva va considerata la trinità eduardiana: scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro in lingua; una "trinità eretica" che ha fatto interagire reciprocamente teatro popolare e teatro colto novecentesco (Barsotti 2025, 47).

Questo sperimentalismo eduardiano ritorna quindi nella totalità dei post-eduardiani plausibilmente tramite il veicolo di De Simone: se infatti ha ragione Cotticelli nel dire che "sul versante della tradizione recitativa, le posizioni del 'grande vecchio' sembrano allineate sulle perplessità, quando non sull'aperta contestazione, di un'avanguardia napoletana che guarda agli ultimi baluardi della commedia dialettale come a un teatro deterioro" (Cotticelli 2025, 69) è ragionevole tuttavia pensare che il tramite di De Simone fosse più vicino, leggibile e istintivamente affine, se non ad altri, a Ruccello e, per suo tramite, almeno a Silvestri e a Moscato.³

La lingua come gesto, l'opzione dialettale che si nega ad ogni folklorismo, un codice condiviso, l'oralità sono dunque gli elementi di linguaggio che si ritrovano nei post-eduardiani. In questa misura si ripropone con forza, io credo, all'interno del libro l'opzione storiografica di Meldolesi che vedeva in Eduardo una delle invenzioni sprecate del teatro italiano (Meldolesi 1987). Tuttavia, nella globalità dei saggi, come accennavo in avvio, si legge l'idea che questa invenzione non sia andata sprecata ma abbia al contrario informato e nutrito le ultime stagioni del teatro italiano. Un'idea di tale natura può essere confermata dalle parole dei teatranti che si leggono nella seconda parte del volume. Quanto dice Fausto Russo Alesi sembra enfatizzare proprio l'idea della trasmutabilità di Eduardo di cui parlava Meldolesi: "Rileggere Eduardo vuol dire riscoprirlo, ereditando ciò che il suo genio visionario ci ha lasciato e allo stesso tempo, lasciarci interrogare interpretando nell'oggi i suoi stimoli e le ragioni del suo perpe-

³ Autori, questi ultimi, che hanno vissuto intensamente la stagione breve del teatro di Ruccello: a lui Moscato, dopo la sua morte, dedicherà il celebre *Compleanno*, cfr. Moscato 1994.

tuarsi nel tempo” (Russo Alesi 2025,143). Tale punto di vista è a più forte ragione interessante proprio considerando il lavoro che l’attore regista ha compiuto su *Natale in casa Cupiello*, in cui l’intera commedia è stata interpretata da Russo Alesi che si faceva attraversare da tutti i ruoli, solo in scena. Una commedia nata dunque nel codice più tradizionale del teatro napoletano, finisce per incontrare (e per informare) un codice registico e recitativo del tutto eccentrico e distante nelle sue origini dal codice eduardiano. Sembra davvero che l’opzione eduardiana ponga le basi proprio per quell’opzione di linguaggio che solo in apparenza è distante da Eduardo ma che lo assume, secondo la stessa indicazione del maestro, come punto di “partenza”.

Ma anche lo sguardo di Iodice⁴, la sua capacità di teatralizzare l’umanità e di umanizzare il teatro, sembrano in fondo muovere dalla prima esigenza di cui dicevo in avvio di questa recensione. E senza dubbio tramiti che hanno traghettato questi codici, che li hanno fecondati da punti di vista diversi, che li hanno traditi e tràditi, sono stati Leo De Berardinis⁵ e Carlo Cecchi⁶ che sono stati, se non sempre maestri, comunque punti di riferimento di molti dei teatranti che prendono la parola in questo libro.

Tornando quindi alle premesse da cui mi sono mosso, cerchiamo di definire se realmente questa linea eduardiana abbia o meno inciso massicciamente sul teatro italiano e sulle sue pratiche. Quello che a me pare è che questa opzione di codici e di linguaggio abbia, in maniera carsica, attraversato molte e diverse pratiche di poetica d’attore e di drammaturgia: da Cecchi a Leo, da Moscato ai Teatri Uniti, da Neiwiller a Iodice. Tuttavia mi pare anche che molte di queste pratiche abbiano vissuto in dimensioni di sostanziale eccentricità rispetto alla costanza dei saperi teatrali che dominano modi produttivi e poetiche teatrali (registiche, attoriche e drammaturgiche) che rimangono la *langue* dominante del nostro teatro. Lo dimostra il fatto che, al netto dell’importanza poetica del lavoro di Santanelli, questo autore, così come Silvestri o Moscato, non è entrato nel repertorio del teatro istituzionale,⁷ laddove i loro

⁴ Si veda Monaco 2025 e Iodice 2025.

⁵ Di cui parla bene, in rapporto alle ricerche di Meldolesi, Mariani 2025.

⁶ A cui accennano Marotti 2025, 34 e nuovamente Mariani 2025, 54.

⁷ Fa eccezione Annibale Ruccello, ma c’è da chiedersi quanto in questo successo influisca la prematura scomparsa di un personaggio che “santificato” in morte perde di potere eversivo rispetto alla scena nazionale italiana, come suggeriva proprio Enzo Moscato: “Bisogna aspettare che finisca l’effetto ‘scoperta’ (tardivo, oltre a tutto) per valutare appieno la ‘portata’ innovativa del teatro di Ruccello, al di là delle sue retoriche e lacrimose celebrazioni. Questa

coetanei francesi o inglesi o tedeschi⁸ lo sono già da tempo, in paesi in cui esiste una saldatura formalizzata, in termini di estetiche e di modo di produzione, tra il codice drammaturgico e le pratiche registiche e attoriali. Nessuno dei personaggi di cui si parla nel libro, inoltre, vanta collaborazioni stabili con le istituzioni teatrali, nessuno è pubblicato dalle principali case editrici: la loro visibilità rimane quindi parziale e ristretta ad una cerchia liminale tra il teatro indipendente e incursioni maggiormente visibili a carattere ancora sporadico. Mi sembra in conclusione che da noi l'opzione "triadica" eduardiana abbia informato delle esperienze accomunate da una sorta di singolarità comune: artisti accomunati da pratiche e da ispirazioni ma che il teatro italiano ha continuato a trattare come elementi peculiari che non permeano stabilmente il sistema e il linguaggio del nostro teatro.

Opere citate

Baffi, Giulio. 2025. "Eduardo. Un maestro per le nuove generazioni." In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 103-8. Roma: Tab Edizioni.

Barsotti, Anna. 2025. "Eduardo e la nuova drammaturgia napoletana". In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 43-48. Roma: Tab Edizioni.

Cotticelli, Francesco. 2025. "Sulla soglia. L'ultimo Eduardo e la nuova drammaturgia. Intorno al 'dopo Eduardo'". In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 67-76. Roma: Tab Edizioni.

De Simone, Roberto. 2000. *La cantata dei pastori*. Einaudi.

Iodice, Davide. 2025. "La parola della diversità". In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 128-133. Roma: Tab Edizioni.

Libero, Luciana. 2025. "La parola di Napoli lontana da Napoli". In *La parola di Napoli*, a cura di L. Libero, 25-42. Roma: Tab Edizioni.

portata, in ogni caso, risulta però spezzata, interrotta. Non sappiamo quale sarebbe effettivamente stata l'evoluzione del suo teatro, dopo Ferdinando. Marguerite Yourcenar soleva dire che una lunga vita per un artista è necessaria, quantomeno per verificare gli errori, le involuzioni etc. etc. Una lunga vita in scena è la cartina di tornasole, il banco di prova di un genio, di un grosso talento. Tutto il resto è pura illazione e retorica tardiva, per non guardare riconoscere 'altrove'. Forse c'è qualche vivo, altrettanto bravo quanto Ruccello, ma il fatto che ci sia, il fatto che viva, fa paura, e dunque bisogna rimuoverlo", (Marinelli 2024).

⁸ Si consideri, a titolo di esempio, che in Francia Koltès o Lagarce sono considerati alla stregua di classici, hanno fatto scuola, sono in programma agli esami del *baccalauréat* e che la generazione dei cinquantenni ha saldamente preso in mano la gestione di importanti teatri, proponendo e imponendo poetiche, temi, modi di produrre. Si pensi alle esperienze di Pascal Rambert, di Wajdi Mouawad alla direzione del Théâtre de la Colline, di Joël Pommerat.

———. a cura di. 1988. *Dopo Eduardo: Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli: Guida Editori.

Mariani, Anna Laura. 2025. “Napoli-Bologna. Il contributo di Claudio Meldolesi alla ‘comune oscura casa interiore’ di Leo”. In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 49-58. Roma: Tab Edizioni.

Marinelli, Manlio. 2024. “Io è un altro: un incontro con Enzo Moscato”. *Culture teatrali On line* 4, <https://cultureteatrali.it/io-e-un-altro-un-incontro-con-enzo-moscato/>.

Marotti, Ferruccio. 2025. “Eduardo e la parola di Napoli”. In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 13-24. Roma: Tab Edizioni.

Meldolesi, Claudio. 1987. “La trinità di Eduardo: scrittura d’attore, mondo dialettale e teatro nazionale.” In *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, 57-87. Roma: Bulzoni.

Megale, Teresa. 2005. “Introduzione”. In Santanelli, Manlio. 2005. *Teatro*. Bulzoni: 9-39.

———. 2025. “Un mestiere chiamato drammaturgia. Manlio Santanelli dai microfoni al palcoscenico”. In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 59-66. Roma: Tab Edizioni.

Monaco, Vanda. 2025. “La necessità e la scena”. In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 87-90. Roma: Tab Edizioni.

Moscato, Enzo. 1994. *Compleanno*, Edizioni della Battaglia.

Picchi, Rita. 2004. “Annibale Ruccello e il suo teatro.” In *Scritti inediti: una commedia e dieci saggi*, di Annibale Ruccello, 11-51. Roma: Gremese.

Ruccello, Annibale. 1993. *Teatro. Introduzione di Luciana Libero*, Guida Editori.

———. 2004. *Scritti inediti: una commedia e dieci saggi*. Roma: Gremese.

Russo Alesi, Fausto. 2025. “Il mio lungo viaggio nei personaggi di Eduardo”. In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 143-148. Roma: Tab Edizioni.

Santanelli, Manlio. 2005. *Teatro*. Bulzoni.

Sapienza, Annamaria. 2025. “Roberto De Simone e la riforma della drammaturgia musicale nel teatro napoletano”. In *La parola di Napoli*, a cura di Luciana Libero, 91-101. Roma: Tab Edizioni.