

Annibale Ruccello
UNA LETTERA INEDITA
con una premessa di Teresa Megale

1. *Teresa Megale - Sul filo di un'amicizia: Annibale Ruccello e Gastone Venturelli*

Più di una volta, a sorpresa, i fili della storia, così come quelli delle singole esistenze, si riannodano. Quando accade, si scopre che il «caso» ha in sé logiche sotterranee e imperscrutabili, che vanno assecondate, o tutt'al più evocate, con la sola forza del pensiero.

Dalla generosa voce di Gastone Venturelli¹ appresi di una corrispondenza epistolare che lo avrebbe legato al giovane Annibale Ruc-

¹ Nato il 16 agosto 1942 a Brucciano, nel comune di Molazzana (Lucca), Venturelli fino al 1995, anno della sua prematura scomparsa, avvenuta il 5 ottobre a Firenze, si è dedicato instancabilmente alla ricerca sul campo di documenti della letteratura folklorica, legati in particolar modo al teatro popolare toscano, diffuso prevalentemente nelle province di Lucca, Massa e nella montagna emiliana. La sua vasta collezione di copioni di maggi, di sacre rappresentazioni, di farse carnevalesche è confluita, insieme alle fiabe, alle novelle, alle ballate, ai canti, nella *Raccolta Venturelli*, uno sconfinato archivio, solo parzialmente inventariato, che ha sede ad Eglio, frazione di Molazzana, in alta Garfagnana. All'attività di studioso, Venturelli in forte sintonia con le migliori energie del suo territorio (le scuole e gli enti locali, i novellatori e i cantori di Maggio) ha unito quella di organizzatore di eventi. In una prospettiva folklorica, negli anni Ottanta ha promosso e curato le rassegne nazionali del Maggio drammatico, del teatro religioso e del teatro comico. Strettissimo è stato il rapporto tra Venturelli e le compagnie toscane dei maggianti, di cui dà conto nel saggio *Le aree del maggio*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di T. Magrini, Bologna, Edizioni Analisi, 1992, pp. 45-128. Sulla narrativa popolare si vedano almeno: *Documenti di narrativa popolare toscana*, Lucca, San Marco, 1983; *Leggende e racconti popolari della Toscana*, Roma, Newton Compton editori, 1985; *La gallina della nonna Gemma. Lo straordinario repertorio di una narratrice italiana*, Vigevano, Diacronia, 1994. Di Venturelli è uscito, postumo, il volume *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000, riprodotto la tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Magistero, nel 1969, con Giovanni Nencioni.

cello, futuro autore, regista e interprete² di *Ferdinando*, «la più bella commedia italiana degli anni Ottanta»³, oltre che di una prodigiosa produzione drammaturgica⁴, nato, al pari di Raffaele Viviani, a Castellammare di Stabia nel 1956 e scomparso tragicamente il 12 settembre 1986 in un incidente automobilistico, a soli trent'anni. Due studiosi di storia delle tradizioni popolari, diversi per generazione e per geografia (l'uno toscano, l'altro campano), accomunati dalla passione per la cultura popolare e per il teatro e – a distanza di una manciata di anni – da uno stesso destino. La prematura scomparsa di Venturelli, avvenuta nel 1995, ha impedito la consultazione del materiale e la conseguente verifica della preziosa informazione. Le carte dello studioso, ordinate secondo mappe di ricerca e fertili, quanto libere, associazioni, minimamente rispettose di criteri archivistici, avrebbero reso, se non impossibile, certamente difficile il ritrovamento delle lettere. Tuttavia, anche solo la notizia, significativa in sé,

² Ruccello ha recitato nella maggior parte dei suoi testi e in *Ragazze sole con qualche esperienza* di Enzo Moscato, andato in scena al Teatro Ausonia di Napoli il 12 novembre del 1985, nel cui cast, oltre a lui e all'autore, figuravano Silvio Orlando, Tonino Taiuti e Gino Curcione. Come regista ha allestito nel 1984 due atti unici di Arthur Schnitzer: *Passeggiata serale* e *Letteratura*. Prima di morire, stava curando la regia de *La fiaccola sotto il moggio* di d'Annunzio per il Teatro Popolare di Roma.

³ F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 198. Il testo di *Ferdinando* è stato pubblicato per la prima volta dalla rivista *Ridotto*, nn. 11-12, novembre-dicembre 1984; poi nell'antologia *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di L. Libero, Napoli, Guida editori, 1988, pp. 81-138, riedito in A. Ruccello, *Teatro*, a cura della stessa, ivi, 1994, e *Ferdinando*, presentazione di Isa Danieli, ivi, 1998. Hanno scritto su *Ferdinando*, S. Ferrone, *Il 'Ferdinando' tra gravità e leggerezza*, in *Lettera dall'Italia*, n. 19 (1990); R. Alonge – F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 691-701.

⁴ La teatrografia di Annibale Ruccello, riferita al solo decennio 1976-1986, comprende i seguenti testi, solo in parte editi: *Cantata dei pastori*, allestita per il Natale 1977 e 1978 (da Perrucci, in collaborazione con Lello Guida); *L'osteria del melograno*, 1978 (scritta con Lello Guida); *I gingilli indiscreti*, 1980 (dall'omonimo romanzo di Diderot); *L'asino d'oro*, 1980 (da Apuleio); *Le cinque rose di Jennifer*, 1980; *Ipata*, 1980; *Una tranquilla notte d'estate*, 1982; *Napoli-Hollywood ... un'ereditiera?*, 1982 (da *Washington Square* di Henry James, scritto a quattro mani con Lello Guida); *Notturmo di donna con ospiti*, 1983; *Week-end*, 1983 (premio IDI under 35); *Ferdinando*, 1984 (primo premio Anticoli-Corrado; premio IDI per il miglior testo nel 1985 e per la miglior regia nel 1986); *Maria di Carmela*, 1985; *La telefonata*, 1985; *La ciociara*, 1985 (dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia); *Mamma. Piccole tragedie minimali*, 1986; *Anna Cappelli*, 1986.

di uno scambio epistolare tra due importanti protagonisti della cultura teatrale italiana del secondo Novecento, due animatori e operatori culturali impegnati su sponde territorialmente e socialmente distanti (la Garfagnana e l'hinterland napoletano), il primo docente universitario e accanito raccoglitore di maggi e di fiabe orali⁵, il secondo giovane promessa dell'antropologia con un futuro ormai segnato dalla via della drammaturgia e del teatro, fu da me raccolta e affidata a Maria Elena Giusti, studiosa di tradizioni popolari e continuatrice dell'opera di Venturelli. Grazie alla sua sensibile attenzione, dopo anni, è riemersa dall'archivio privato dello studioso toscano una lettera manoscritta di Annibale Ruccello, del 15 febbraio 1979.

Piegata e conservata dentro il programma di sala della *Cantata dei pastori*, edito dalla Tipografia Fedeli di Castellammare (privo di date, ma attribuibile facilmente, per il riferimento spettacolare, al dicembre 1978), insieme al quale sarà stata spedita, è una solida traccia di un rapporto che si intuisce ben più esteso e profondo, nel quale un ventiduenne colloquia con disinvoltura con il maturo amico. Il tono di Ruccello è di quella confidenza garbata che non conosce distacco o distanze di sicurezza, fondata com'è sulla condivisione di valori culturali ed esistenziali. Vi è una freschezza espressiva con accenti presi dal plastico parlato meridionale, che danno il senso di una immediatezza comunicativa, oltre che di un sottotesto mimico facilmente intuibile, e di una scioltezza libere da ogni tipo di impaccio. Il rapporto paritetico tra i due avrà avuto di sicuro modo di instaurarsi nel corso della realizzazione di una serie di quattro filmati, ai quali Ruccello collaborò, riguardanti le tradizioni popolari del Veneto, della Toscana, della Campania e della Sicilia, girati per RAI 2 fra il 1978 e il 1979 con la consulenza scientifica, fra gli altri, di Luigi Lombardi Satriani, Alfonso Maria di Nola e lo stesso Venturelli⁶.

Nell'inedita lettera si percepisce il respiro del pensiero di un giovane energico, poco più che ventenne, guidato da idee chiare e dalla capacità di distinguere i campi privilegiati del suo agire: la pratica teatrale, la ricerca scientifica, il piano esistenziale-affettivo. Non mancano né l'accento sottilmente critico verso le istituzioni, che de-

⁵ Nel 1979 Venturelli aveva già assunto da un anno la carica di direttore del Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della provincia di Lucca ed aveva già ottenuto incarichi di docenza universitaria, prima a Urbino, poi a Firenze, riguardanti la letteratura folklorica.

⁶ Tracce della breve ma intensa biografia di Ruccello, inscindibile dai percorsi di studio e dalla pratica teatrale, si leggono nel mio contributo *Annibale Ruccello. Antropologia e memoria*, in *Drammaturgia*, 4, 1997, pp. 93-103.

nota quella vivacità intellettuale che trasfusa nelle opere teatrali, né l'impulso a conquistare un ruolo, un'«identità», che solo il teatro nella sua interezza, vissuto come autore, regista, interprete, organizzatore, responsabile di compagnia, saprà dargli. Dalla sua viva voce si profila in modo netto la precocissima scelta del teatro («come gruppo teatrale abbiamo raccolto molti consensi e finalmente comincio a realizzare quelle che erano le mie aspirazioni riguardo il teatro»), che sarà a tal punto decisiva da indurlo a lasciare di lì a poco, nel 1982, il Museo Nazionale di San Martino, presso il quale dal 1980 ricopriva la carica di ispettore ai Beni artistici e culturali. Facendo proprio uno dei tratti pertinenti più antichi della civiltà spettacolare napoletana, consistente nel sommare in sé, in modo indiscriminato, tutte le necessità produttive e creative del teatro, per la compagnia *Il Carro*, cooperativa teatrale per la quale scriverà e allestirà le sue *pièces*, Rucello rielaborò il testo seicentesco della *Cantata dei pastori*, derivato dall'originale di Andrea Perrucci⁷, interpretò il personaggio dello scrivano Razzullo e curò anche la messa in scena nei suoi aspetti operativi, come risulta evidente dall'esplicito riferimento nel testo a «impegni organizzativi».

Prima dell'allestimento, *Il Vero lume tra l'ombra*, ovvero la *antata* perrucciana, fu oggetto di un approfondito studio da parte di Rucello, confluito nel volume, ormai introvabile, *Il sole e la maschera* uscito nel 1978 presso Guida di Napoli, nella collana «La terra deportata» diretta da Luigi Lombardi Satriani. Opera pastorale sacra, che Perrucci dette alle stampe nel 1698, un anno prima del trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, la *Cantata dei pastori*⁸ è uno straordinario esempio della vitalità di una tradizione teatrale, fondata sulla contaminazione di modelli culturali diversi, che testimonia ad un tempo l'incidenza del teatro gesuitico a Napoli – a sua volta tributario del teatro spagnolo e, in particolare, delle *comedias de santos* – e la contemporanea persistenza di modi e forme sia del teatro professionistico, sia di ritualità legate a miti diffusi nell'area del Mediterraneo. Il volume di Rucello mette in evidenza la capacità del teatro di tenere insieme e riflettere culture ritenute alternative, assimilandole e tentando proficui innesti, e dimostra per la

⁷ Il testo del 1698, insieme ad altri rifacimenti e versioni, è stato edito da R. De Simone, *La Cantata dei pastori*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1-177.

⁸ Oltre alla *princeps* (Paci 1698), si conoscono almeno le edizioni napoletane: Paci, 1709; Troise, 1723; 1784 senza indicazione tipografica; D'Ambra 1866; Alberino 1887; Bidieri 1928, 1950, 1971; Raffone 1974; Fiorentino 1977.

prima volta come il testo drammaturgico della *Cantata*, più volte modificato, alterato, interpolato nell'arco di tre secoli, sia uscito dall'alveo della ortodossia cattolica per entrare nell'ambito della onnivora teatralità popolare campana, saldarsi con i riti del ciclo festivo natalizio, essere da questi fecondato per proiettarsi, adeguatamente travestito, fino in tempi recenti. Opera prototipica rispetto all'antico culto indo-iranico di Mitra e alla rappresentazione presepiale (altra, fondamentale tradizione che trasuda da più parti teatralità, innestata sulla pastorale perrucciana di stampo gesuitico e alimentata dalle pastorali natalizie di Alfonso de' Liguori), nella *Cantata* agiscono la cultura scritta e la cultura orale, l'alto e il basso, il sacro e il profano, gli angeli e i demoni, l'italiano e il napoletano, matrici culturali opposte e divergenti, che Rucello esamina e riscontra nella accurata lettura dei singoli personaggi che affollano la scena della rappresentazione extra liturgica natalizia. Le coppie sacre e quelle umili, ma anche le ambientazioni e le soluzioni sceniche non sfuggono allo sguardo attento del giovane antropologo, che vi riflette le sue letture, in principal modo demartiniane e junghiane, e la sensibilità e il gusto teatrale, acuiti dalla pratica di palcoscenico. Su tutto risalta l'indagine compiuta intorno alle relazioni fra la luce e l'ombra, nucleo teologico e ideologico della *Cantata* e momento di congiunzione con le religioni orientali e in particolare con il mitraismo, diffusosi, a partire dalla seconda metà del II secolo d.C., nei porti di mare del Mediterraneo occidentale.

Dopo l'interesse episodico dimostrato, fra gli altri, da Edoardo Boutet, Benedetto Croce, Renato Simoni verso la *Cantata* perrucciana, Annibale Rucello, spinto dall'allestimento che Roberto De Simone ne fece nel 1974 presso il Teatro San Ferdinando di Napoli con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, è stato il primo restauratore dei molteplici sensi e significati di questo testo aperto, emblema della tradizione teatrale campana e della fluidità e duttilità che la caratterizzano, nonché crocevia di esperienze culturali e teatrali plurime. Della pastorale sacra, Rucello raccoglie con amorevole cura alcune versioni «storiche», che riunisce in appendice al volume, mettendole a confronto e offrendo al lettore la possibilità di coglierne l'inedita stratigrafia drammaturgica.

Il programma di sala, che qui si riproduce, spedito a Venturelli insieme alla lettera, contiene stralci dell'accanito lavoro di studio e di assimilazione da parte di Rucello di tale importante forma rappresentativa, pilastro della sua educazione teatrale e di quella delle generazioni precedenti. I contenuti rimandano a *Il sole e la maschera*,

saggio destinato a guidare le scelte artistiche e a illuminare con i suoi molteplici bagliori culturali, la fulgida, seppur breve, carriera teatrale di Rucello.

2. *Lettera di Annibale Rucello a Gastone Venturelli, Castellammare di Stabia, 15 febbraio 1979*⁹

[Castellammare di Stabia] 15-2-1979

Caro Gastone

scusami per l'enorme ritardo con cui ti rispondo. Ma purtroppo finora non ho trovato un attimo di tempo per dedicarmi alle mie cose, preso come sono stato, prima dalla «Cantata» e poi da una serie di ricerche che da tempo avevo avviate senza condurle mai a termine. Le rappresentazioni della «Cantata» sono durate fino a gennaio inoltrato e, tu sai molto bene come vanno queste cose, non ho avuto un momento in cui non sono stato oberato da telefonate, impegni di organizzazione e così via. In compenso come gruppo teatrale abbiamo raccolto molti consensi e finalmente comincio a realizzare quelle che erano le mie aspirazioni riguardo il teatro. Mi avrebbe fatto molto piacere che tu avessi visto la «Cantata», ma forse mi rendo conto che avrei dovuto fartelo sapere per tempo. Scusami, ma purtroppo in alcuni casi mi perdo moltissimo e non riesco a conservare la lucidità per poter tenere completamente in mano le fila di tutto ciò che m'interessa. Comunque ti invio il programma della rappresentazione.

Riguardo al campo scientifico, invece, sono un po' meno soddisfatto. Quando non si è agganciati ad alcuna istituzione (sia essa Università o Istituto di Ricerca) si finisce per sentirsi una specie di antropologo domenicale, che magari fa e scrive anche delle cose interessanti, // ma che non ha mai l'occasione per poterle verificare. Certo esaspero un po' i termini della questione. In realtà non mi mancano i termini di confronto e d'altro lato so bene in che realtà navigano le nostre istituzioni. Ciò nonostante, forse per la mia «tenera età», spesso mi ritrovo ad aver l'esigenza di una identità, diciamo così «pubblica», non so se mi sono spiegato bene.

⁹ La lettera è un foglio sciolto, scritto sul recto e sul verso con biro di colore blu, privo di busta. Il testo, su cui non si riscontrano cancellazioni, né segni di pentimenti, si riproduce senza alcun intervento di normalizzazione. Punteggiatura ed editing si attengono fedelmente all'originale.

Al più presto, appena escono, ti invierò due miei articoli; mi farebbe piacere sapere cosa ne pensi.

Tu come stai? A me le cose non vanno completamente a gonfie vele, e mi ritrovo di nuovo un po' angosciato riguardo a certe scelte e a certe realtà. Ho dovuto registrare alcuni fallimenti che mi hanno fatto riflettere molto, e tuttora sto ancora in una fase principalmente di ripiegamento.

Mi farebbe piacere vederti, sentirti, ma non so dove trovare il tempo per salire su da te. Non pensi di scendere qualche volta in Campania?

In attesa di tue notizie ti saluto caramente

Annibale

3. *La cantata dei pastori*. Rielaborazione di Annibale Rucello del testo di Andrea Perrucci

Centro Ricerche Teatrali A. R. C. I.
di Castellammare di Stabia
Compagnia "IL CARRO",

PRESENTA

*La Cantata
dei Pastori*

Tip. Fedeli - Castellammare

Centro Ricerche Teatrali A.R.C.I. di C.mare di Stabia
Compagnia "IL CARRO",

presenta

LA CANTATA DEI PASTORI

rielaborazione del testo di Annibale Rucello da Andrea Ferrucci
musiche originali di Carlo de Nozzo

Maria
Giuseppe
Gabriel
Armenzio
Benino
Cidonio
Ruscellio
Razzullo
Sarchiapone
Belfegor
Uriel
Satana
Astarotte
Ombra
Verità
Luce
Le Zingare

Paola De Luca
Lello Guida
Dora Romano
Roberto Nigro
Enzo Todisco
Vittorio Ragone
Vanni Baiano
Annibale Rucello
Michele Di Nocera
Francesco Autiero
Nello Scafaro
Renato Di Maio
Luigi Di Nocera
Anita Cappelluti
Rossella Donnarumma
Grazia Ragone
Anita Cappelluti
Annalisa Di Nuzzo
Rossella Donnarumma
Francesca Ragone
Grazia Ragone
Dora Romano

ORCHESTRA: Gianfranco Blancardi, Carlo de Nozzo, Sergio Esposito, Alfonso Giardino, Enzo Guarino, Ernesto Martone, Sergio Messina, Tommaso Milano, Salvatore Rella, Franco Zenni.

Coordinamento scenografia FRANCO AUTIERO Coordinamento costumi VANNI BAIANO Fotografo di scena CIRO SCIALO'

REGIA e REALIZZAZIONE
IL CARRO

IL MODELLO

La *Cantata dei pastori* (titolo originale: *Il Vero Lume tra le Ombre, ovvero la Spelonca arricchita dalla nascita del Verbo umanato*) è un'opera sacra del tardo Seicento, composta dall'intellettuale di formazione gesuitica Andrea Perrucci, che la dava alle stampe, con lo pseudonimo di Dott. Casimiro Ruggiero Ugone, nel 1698 (1). Il tessuto storico sul quale l'opera s'innesta è quello della Napoli controriformistica, quando la cultura ecclesiastica e quella ufficiale tentavano di gestire e soffiocare la cultura delle classi subalterne, per poter meglio affermare il loro dominio di classe. Per tali motivi si riproponevano accortamente precedenti tradizioni e segni culturali, in una veste però il più conformata possibile ai contenuti che più urgevano alla classe dominante (2).

Nel caso specifico della *Cantata*, l'operazione messa in moto dal Perrucci tendeva ad investire le scorie di una ritualità natalizia che, pur avendo dei motivi d'aggancio col mistero cristiano, vi mescolava precedenti istanze paganeggianti, collegate a culti mitriaco-solari ed a rituali arcaici di feste d'inizio o fine d'anno (3). Inoltre l'operazione era anche rivolta contro quel teatro di piazza, rappresentato principalmente dalle maschere della commedia dell'arte, che si presentava senz'altro come momento eversivo, contrapposto alla norma delle classi che detenevano il potere economico, sociale e culturale (4).

Ma nel tentativo di recuperare quanti più motivi possibili ai fini di una successiva deformazione in chiave bigotta e reazionaria, il Perrucci involontariamente offrì l'opportunità alle classi popolari campane per una continua trasgressione del testo e per un autentico trionfo delle istanze più decisive della cultura tradizionale. Evidentemente i segni utilizzati avevano una tale forza intrinseca e venivano estratti da una cultura talmente radicata, che qualsiasi tipo di operazione che non fosse tesa alla riaffermazione di questa, doveva comunque fallire.

E così da tre secoli il testo di Perrucci è stato continuamente manomesso ed interpretato dalla tradizione, che ha tagliato le scene bozzettistiche tendenti a creare « ambiente » intorno al « Sacro Evento », risacralizzando e ritualizzando il testo secondo i codici ed i linguaggi dell'orizzonte magico cam-

pano. La più grossa trasgressione operata dalla tradizione è l'inserimento nell'opera sacra del personaggio storpio e deforme di Sarchiapone (5). Restituendo il secondo Zanni a Razzullo, la tradizione ha riscattato anche il personaggio dello *scrivano* dal facile e scontato modellamento impostogli dal Perrucci (6) restituendogli l'originale funzione di maschera (intesa anche in senso sacrale come rappresentante del mondo dei morti) (7) e garantendo la possibilità del lazzo, della recitazione *all'improvviso*, che tanto preoccupava il buon *abate* (come per *titoli di fede* veniva da tutti chiamato il Perrucci). È in Sarchiapone che si identificano maggiormente le istanze emotive e culturali di un popolo da sempre oppresso e represso: la folle rabbia omicida, mascherata da un'impenetrabile stoltezza, la sguaiatezza e l'oscurità liberatoria, addirittura la dissacrazione e lo sberleffo nei riguardi della religiosità (8), da parte di un popolo comunque « religiosissimo ».

Abbiamo così due realtà a confronto: da un lato un testo scritto piatto e banale, dall'altro una tradizione orale ad un tempo rigida e fantastica, che attraverso la forza della cultura mitica popolare ne ha fatto un momento teatrale funzionale e ritualizzato. I punti fermi di tale tradizione risultano essere principalmente: i colori funzionali di determinati costumi; una precisa cadenza fonica che caratterizza i personaggi, diremo così, « in lingua », una tradizione gestuale che passa attraverso i segni della caduta del diavolo, dell'Incoronazione della Madonna, del perenne gioco di ambiguità nelle scene in cui sono coinvolti Razzullo e Sarchiapone.

ANNIBALE RUCCELLO

NOTE

(1) Evidentemente, in un programma teatrale, non è possibile dar conto della vastità e della complessità di un'analisi di tale tradizione. Per tale motivo rimandiamo al ns., *Il sole e la maschera*, Napoli, Guida, 1978, in cui vengono analizzati dettagliatamente i segni ed il contesto culturale della *Cantata*.

(2) Cfr., C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in AA.VV., *Storia*

d'Italia, I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 603-676, con particolare riguardo alle pp. 650-659.

(3) Cfr., il ns., *op. cit.*, pp. 211-231.

(4) Il Perrucci, infatti era un attento osservatore delle modalità della commedia dell'arte. Il suo trattato *Dell'Arte rappresentativa Pre-meditata ed all'improvviso*, Napoli, 1699, è un preziosissimo strumento per la conoscenza di tali rappresentazioni teatrali. Ma se ne fu un osservatore, senz'altro non ne fu un estimatore, ed in più punti della sua opera si scaglia contro *guitti e saltimbanchi* (cfr., *ivi*, pp. 189-190, p. 294, ecc.).

(5) Sull'inserimento di tale personaggio cfr. il ns. *op. cit.*, pagine 185-209.

(6) Il Perrucci, infatti lo aveva assimilato a quel tipo di « napoletano » mutuato dai « graciosos » delle *comedias de santos* spagnole di cui abbondava la drammaturgia gesuitica (cfr. B. Croce, *I Teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1966, pp. 109-116 e dello stesso, *Il tipo del napoletano nella commedia*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1924, in particolare pp. 279-284).

(7) Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Borin-glieri, 1955, pp. 166-227.

(8) C'è da sottolineare, comunque, che tale dimensione dissacratoria va ad intaccare la sacralità della Chiesa ufficiale, mentre si rivela funzionalmente rituale, e quindi di nuovo sacrale, riguardo la normatività culturale subalterna.

A. R.

LA RIELABORAZIONE

Analizzando il perché di una proposta, oggi, della *Cantata dei pastori*, c'è da dire che, esclusi i termini della riproposizione di un « folklore » ormai sempre più scontato, l'operazione che abbiamo intrapreso come gruppo è stata quella di un canto a tre voci: *Perrucci* (il barocco, la controriforma, la storia in quanto violenza), *la dimensione popolare* (segni di culture millenarie, apparente astoricità, il mito, il rito, la sopraffazione subita, la denuncia mascherata), *noi* (in quanto operatori culturali e teatrali oggi, con la nostra storia, cultura, bagaglio esperienziale ed emozionale). Queste tre componenti, evidentemente possono dare vita ad un riuscito terzetto, in cui tutto risulti fuso ed omogeneo, o a stridenti dissonanze, all'interno di un assieme di segni e valenze che lottano reciprocamente per imporsi ed affermarsi. La strada da noi seguita ha preferito tener conto ad un tempo delle fusioni e degli scontri, proponendo costantemente allo spettatore sia la confluenza che lo scontro fra le tre componenti in gioco nell'operazione. In tal senso il testo base è stato il testo di Perrucci unito ai vari copioni e canovacci tradizionali. È infatti l'insieme di questi due elementi che fa sì che *Il Vero Lume tra le Ombre* diventi *Cantata dei pastori*, facendone un classico del teatro italiano. E di classico si tratta, se si tien conto di come tale testo sia rappresentato da quasi trecento anni ed abbia assorbito la storia ed i motivi di culture precedenti e seguenti. E come classico è stato da noi trattato, con il *rispetto* e la *trasgressione* che ogni operazione su di un classico impone agli operatori culturali che la eseguono. Nella rielaborazione artistica si è tenuto principalmente conto dell'esigenza comunicativa di segni che travalicano il troppo angusto confine del teatro regionale o popolare (in senso deteriore) in cui troppo spesso li si costringe, esasperando le tendenze alla comunicazione ritmica, fonica e massimamente gestuale. Si è ampliata poi, fino alle sue estreme conseguenze, la dimensione musicale di un testo e di una tradizione che alla musica in senso stretto fa cenno solo raramente in maniera esplicita, ma che la rincorre costantemente esprimendo l'esigenza di un teatro *cantato* (è qui forse il senso del titolo popolare?) in cui la parola ed il verso, ridiventati suono, riacqui-

stano la loro funzione sacrale di celebrazione rituale di un evento mitico. Il tessuto musicale si articola dai canti tradizionali campani fino alle sonorità operistiche; il tutto però naturalmente riletto alla luce di una odierna sensibilità musicale che non possa mai alla riproposta generica ed archeologica, né di una tradizione viva (ma assolutamente non riproponibile immediatamente in quanto tale) né di brani musicali barocchi, che vengono solo citati in quanto componenti culturali. Unitamente alla messa in luce delle componenti barocche e popolari (che come abbiamo detto si negano e si fondano costantemente) si è tentato di compiere un'operazione che tendesse a rendere in maniera totale tutti i segni del ciclo natalizio e più ampiamente invernale. Di qui la forte componente mortuaria di molte scene (il riferimento al mondo dei morti è diffusissimo nella *Cantata* tradizionale ed in tutte le rappresentazioni del ciclo invernale), la costante presenza di riferimenti al Carnevale, alla follia, al mondo alla rovescia, alle veglie notturne, alla ciclicità solare e agli altri culti precristiani che formano il tessuto mitico dell'odierno rituale popolare natalizio. La messa in luce di tali tematiche ha costretto evidentemente ad inventare scene e personaggi non presenti nella tradizione della *Cantata*. Tale invenzione è stata articolata su modelli linguistici e gestuali della tradizione campana, attingendo a leggende, temi e motivi, per lo più tratti dai Vangeli Apocrifi, presenti ancora oggi nel mondo magico-rituale contadino ed urbano, seppure a livelli differenziati. In tal senso la stessa riproposizione e citazione delle scene barocche e delle scene tradizionali della *Cantata* risulta un'invenzione, vissuta come scelta consapevole di una esemplificazione di uno stile e di un linguaggio. In tale dimensione la scena dell'*osteria* (cardine popolare del secondo atto e momento più atteso di tutta la rappresentazione, insieme alle sfide fra arcangelo e diavolo) è stata provocatoriamente lasciata nell'estenuante e stralunata lunghezza tradizionale, riarticolata però in un linguaggio che spazia dal barocco verso del Perrucci fino alle corrotte espressioni linguistiche delle odierne scenegiate. Patrimonio culturale comunque presente nella *Cantata* proprio in quanto confluenza delle più svariate esigenze formali, culturali e contenutistiche. Un ultimo aspetto della nostra proposta va ad interessare quelle valenze di tipo psicologico

comuni non soltanto alle nostre classi subalterne, ma che solo in tale orizzonte culturale trovano la loro espressione socializzata (attraverso il rituale) e quindi riscattata dalla dimensione individualista tipica della classe borghese. In questo senso, con tale operazione, si intende riproporre l'intera correlazione dei segni, anche emotivi e psicologici, specifici del Natale, presenti nell'intera azione della *Cantata* (a livello simbolico: l'edipo, il fallo in quanto bambino, la madre vergine, l'utero, il padre castrato, l'ermafroditismo ritualizzato, le tensioni omosessuali, l'angoscia della morte e la sua rappresentazione in quanto doppio, la libido in quanto serpente, diavolo, storpio, deforme) che costantemente rimossi nella simmetria mistificante della ragione borghese, vengono violentemente manifestati in certo nostro teatro del meridione.

Partendo da tutti questi presupposti si è sviluppata una scenografia che elucidasse sinteticamente tutte le componenti presenti nell'operazione. Di qui il suo riferimento al barocco (un barocco però solo citato e rappresentato in quanto stilizzazione) al *tradizione presepe napoletano a tre grotte* (articolato come i mitrei sotterranei che tanta connessione hanno con le rappresentazioni natalizie campane) e ad *un'immensa grotta* (intesa anche come utero) che rimanda (grazie anche all'utilizzo del nero) al mondo sotterraneo dei morti. I mutamenti di scena, in tale ottica, sono stati solo suggeriti, e smascherati in quanto meccanismi a vista, escludendo così ogni possibilità di immedesimazione *naive*, sempre rischiosa e potenzialmente populistica.

Da presupposti analoghi è partita l'operazione sui costumi, con l'utilizzo dei colori tradizionali che soli permettono la funzionalità della comunicazione visiva. Anche qui il barocco è stato solo citato in quanto *storia* e reinterpretato attraverso i simbolismi popolari e l'esigenza di una lettura critica. Così pure il riferimento al presepe (sia gesuitico che tradizionale) è stato utilizzato solo in quanto segno immediatamente riconoscibile, integrato da una serie di riferimenti alle stampe popolari e devozionali e ai segni arcaici e culturalizzati di una tradizione che tende costantemente ad affermare la propria dimensione di Cultura non ghettizzabile.

IL CARRO

IL CICLO INVERNALE E L'ORIZZONTE SIMBOLICO

Non appena si supera la soglia di quest'arco di tempo ritualizzato (e la si supera presto, ancora in estate, con le feste di agosto e settembre dedicate alle Madonne nere) si ha subito la sensazione di iniziare un lungo viaggio misterico nell'oltretomba, di scendere giù nelle regioni inferi, nel grembo oscuro della terra cullati nella barca dei morti che silenziosamente scivola sui minacciosi flutti dei fiumi infernali, a ritrovare gli echi spenti del calore del sole. Spesso l'angoscia provocata dagli incontri di questo viaggio porta ad una tentennante resistenza a varcare la soglia e verrebbe da dondolarsi, spingendosi avanti e retrocedendo come i *fujenti* della Mamma dell'Arco. Ma un'ansia profonda di conoscere fin dove porta una strada che in lontananza si vede illuminata dai notturni fuochi di dicembre per la Madonna Immacolata, per Santa Lucia e per Sant'Aniello, per lo stesso Bambino neonato, sospinge ad andare avanti, magari cercando nella prima grotta la guida sicura di San Michele Arcangelo che, con la lucentezza del suo scudo ci illuminerà il cammino e con le sue ampie ali ci farà volare sul baratro delle feste dei morti, su quelle due notti tenebrose in cui le anime purganti delle antiche catacombe napoletane tentano il ritorno sul mondo dei vivi; e spesso sono gli stessi vivi a tenerle lontane, con la luce rossa di mille fiammelle di lumini accesi come una protettiva barriera di fuoco che separa le ansie dei viventi dal marmo freddo del loculo mortuario. In questo strano mondo notturno le differenze però sono sempre labili ed incerte, ed i morti si confondono con i vivi fino alla mezzanotte del 24 dicembre, in cui la nascita di un Dio o di un lupo mannaro si costituisce come elemento limite e chiarificatore. Inizia così il ciclo di dodici giorni come dodici mesi o come le dodici ore di una notte in cui si ode il lontano vagito degli Innocenti squartati confuso al belare delle pecore di un sotterraneo presepe, al pianto acuto di una novena di zampogne eseguita per una Madre fredda e lontana nella sua Verginità, che involontariamente schiaccia il capo ad un verde serpente, le cui spire avvolgono un'argentea falce di luna, mentre volano intorno le alate teste degli Innocenti uccisi. In queste dodici

notte, e nel periodo che immediatamente le segue, si incontrano vecchie figure di santi solari, espulsi in processione dalla nascita di un nuovo, esigente Bambino che l'anno dopo, ormai vecchio, verrà espulso per far posto ad un altro. La paura è talmente forte che spinge a riunire le famiglie in casa, intorno ad una tavola stracarica di cibi che verranno consumati voracemente, come nelle veglie funebri. E se non è in casa è nel buio di un teatro, protetti dai mostri che agiscono sul palcoscenico dall'invisibile vetro di una quarta parete; ed allora si può anche comunicare con loro e insultarli o applaudirli e piangere o ridere nell'angoscia di un gioco collettivo che rievoca a tutti un tempo in cui forse non c'erano Madonne, né santi, né assassini, né deformi, e soprattutto non c'era lui, il rosso e capovolto demone che tenta ancora, saggiamente di riimpadronirsi di ognuno di noi.

ANNIBALE RUCCELLO

IL CARRO

È il primo gruppo scaturito dall'iniziativa del «CENTRO RICERCHE TEATRALI A.R.C.I. di Castellammare di Stabia». Il centro è teso a portare avanti il discorso di un teatro di ricerca non cristallizzato entro rigidi schemi, il che vuol dire anche il superamento della tradizionale gestione dei ruoli rappresentativi del teatro, cioè il regista, l'attore, lo scenografo, ecc. Lo sforzo del gruppo è quindi teso a trovare nuovi contenuti nel fare teatro oggi, nel farlo in una provincia completamente sprovvista di strutture e spazi idonei, e nel farlo con delle discriminanti politiche e culturali precise. È così che la compagnia si è formata, al seguito cioè di linee metodologiche che si articolano sul modello del lavoro collettivo, teso all'apertura democratica e quindi a qualsiasi tipo di proposta a sua volta verificabile all'interno di tali dinamiche. Il che fa diventare quello che è stato tradizionalmente inteso come lavoro di un singolo individuo (regista o costumista ecc. che sia) lavoro di gruppo sempre in divenire e soggetto a verifiche e a modifiche di carattere più generale, di cui le finali sono poi quelle dello spettacolo così come viene fruito dal pubblico.

Con *La Cantata dei pastori* il gruppo continua il discorso già avviato con il precedente lavoro (*L'Osteria del melograno*), partendo cioè dal patrimonio culturale specifico del territorio in cui opera, per elaborare poi un discorso che tenga conto di orizzonti teatrali più vasti che

non siano quelli del teatro regionale. La ricerca è sempre tesa all'elaborazione di linguaggi (massimamente fonici e gestuali) che abbiano una loro verificabilità al di là dell'area culturale di partenza. Ma se con *L'Osteria del melograno* i riferimenti scientifici principali risultavano essere la psicanalisi e la sociologia, con *La Cantata dei pastori* ci siamo verificati in maniera immediata anche con la storia per cui l'operazione si è presentata molto più complessa ed articolata. Segno evidente di stimoli ed esigenze che nell'operatività si fanno sempre più urgenti ed ampi portando sempre più ad allargare l'orizzonte delle problematiche del gruppo.

IL CARRO ringrazia: Nunzia Balano, Franco Cuomo, Paolo D'Arco, Rosalia Giardino, Andrea Guorino, Vincenzo Guarino, Angela Guida, Ermanno Ruccello, Maurizio Somma.

- 11

Claudio Meldolesi SUL DRAMATURG ARTISTA

La linea politica delle punizioni belliche non è solo spietata e moralmente ripugnante, dato che le sue guerre dai cieli impongono delle uniformazioni anche autolesioniste. Non è certo escluso che, quando tutto il mondo riprodurrà la dialettica «americana» della «city» e del ghetto, ne verranno impulsi di generale distruzione: lì di natura ecologica e qui diretta, alla maniera prevista da Stanley Kubrick nel *Dr. Stranamore*, fin dal '64. Ormai, non solo la buona fantascienza adombra che nel Novecento persino la testa degli spettacoli originari, fin dai doni dei *griot* senegalesi come dei *cuntastorie* siciliani, è restata più intelligente di quella dei Signori della guerra. Viviamo in tempi di riattivazioni necessarie.

Perciò questi appunti sono dedicati a Eugenio Barba e Fernand Braudel, per le loro magistrali (e distanti) esplorazioni fra dettagli e globalità, mosse dall'esperienza dei continenti poveri; e si rifanno al contempo ai primi studiosi giunti a dubitare della vulgata che nelle società precedenti la greca-classica non si fosse data vita teatrale, e nemmeno nel mezzo millennio intercorso fra la caduta dell'impero romano e le prime farciture dialogiche dei riti cristiani. Questi storici avevano a che fare in tempi di spettacoli involuti con memorie smisurate, ma non identificarono il vissuto con il documento e non delegittimarono «eccessi» essenziali, sia colti che bassi, anche di provenienza straniera.

Tutto ciò ci riguarda in quanto dall'arcipelago del «ripetere» attivo la dramaturgie è sempre venuta, tanto che gli agit-prop stessi ne sostennero la rinascita nel nostro tempo. Anche dal Balasz studiato dalla Casini Ropa siamo autorizzati a rivedere nel dramaturg artista un alternativo suggeritore di rinarrazioni, infatti. E non si tratta che di uno degli impulsi da cui la scena è stata aiutata a contrastare le tentazioni dell'Europa non tedesca a buttare questo «bambino con l'acqua sporca» delle sue fasi involutive; mentre nella stessa maggio-