

GIUSEPPINA ANDOLFI

UN GIOCO CERIMONIALE: *LE SERVE* DI JEAN GENET E *FESTA AL CELESTE E NUBILE SANTUARIO* DI ENZO MOSCATO

I. UN TEATRO COME (A)TIPICO RITUALE

Quando nel 1986 Jean Genet moriva lasciando dietro di sé una produzione letteraria e teatrale destinata a rimanere tra le più affascinanti e complesse del panorama europeo, Enzo Moscato, agli esordi della sua carriera, prendeva la decisione più importante della sua vita: dedicarsi completamente al teatro. Sebbene intercorrano circa quarant'anni fra le rispettive produzioni drammaturgiche di questi autori, è possibile riscontrare numerose sfumature comuni all'interno della loro concezione artistica e teatrale.

Il contesto letterario in cui Moscato si inserisce sembra riprendere ampiamente le tematiche esistenziali che invadono l'opera genettiana e l'ambiente culturale francese della prima metà del Novecento. Il senso di solitudine, l'isolamento dell'individuo, la sua difficoltà nel comunicare con gli altri, l'alienazione e la sottomissione a degradanti influenze esterne, «al conformismo meccanico della società come alle pressioni ugualmente degradanti della sua stessa personalità – la sessualità e il conseguente senso di colpa, le ansietà che derivano dall'incertezza della propria identità e dalla certezza della morte»¹, il tra-vestimento, sintomo di una continua evoluzione, ricerca di una forma espressiva ed esistenziale di un sé multiforme e sfaccettato, il tutto inserito in un *ritualismo assoluto*, lontano da qualunque dibattito ideologico. Genet ci mostra la sua drammaturgia come un cerimoniale fatto di irrealtà, un gioco di specchi, riflesso di un riflesso, spinto fino allo stremo, che acquista il suo senso pieno di «celebrazione del gioco d'ombre che è la vita considerata dal punto di vista della morte»²; è un alchimista che combina la Morte con la Vita, preferisce l'immaginazione alla vita reale, va aldilà dell'essere per immergersi nel non-essere, nel *nulla*.

Sono queste le tematiche in cui sprofondano i personaggi di Genet, e su questa scia ritroviamo quelle battaglie intuitive da Moscato e combattute dai suoi protagonisti, immersi anch'essi in questo *gioco cerimoniale* seguito da una distruzione rituale; uomini, donne, travestiti presentati come «i diversi da noi, gli irraggiungibili e incomprensibili "altri", tali quali sono, con la loro difformità, le loro

¹ M. ESSLIN, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1990, p. 190.

² N. CHIAROMONTE, *Il cerimoniale di Jean Genet*, in ID., *Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1997, p. 71.

passioni, il loro dolore chiuso, l'incalcolabile distanza che li separa da noi e l'infinita somiglianza che li lega a noi tutti»³. Moscato come Genet, si impegna ad aumentare questa distanza sulla scena, attraverso la voce e i gesti dei cosiddetti dannati della terra, sottomessi alla classe dominante e al loro odio: i negri, le serve, le prostitute, gli omosessuali di Genet, o i travestiti, le prostitute, gli omosessuali e le zitelle bigotte di Moscato.

Protagonista di questi conflitti sarà la Lingua, il *linguaggio deformato* tipico di entrambi gli autori. Nel teatro di Genet i reprobri e gli abietti delle *pièces* hanno adottato il linguaggio dei loro nemici per deformarlo e per nascondersi all'interno di esso, attraversando la lingua più colta e raffinata, caricata di enfasi e di rabbia e poi snaturata, come strumento della propria aggressività; nei testi di Moscato questa deformazione si palesa con un continuo passaggio di registri, dal dialetto napoletano arcaico a quello tradizionale o tipico di un determinato ambiente, dall'italiano elaborato a quello medio-colloquiale, fino alla ripresa di altri dialetti e di lingue straniere, in una meravigliosa serie di associazioni linguistico-sonore. Il linguaggio immerge il lettore-spettatore in un immaginario simbolico, un rituale grottesco che culmina con un atto estremo: la relazione tra *teatro e morte*.

Quello a cui aspirano i due autori è un teatro visto come liturgia pura, in cui gli aspetti mistico-rituali vengono esasperati per rinnovare l'idea stessa del fare-teatro. In entrambi incombe la necessità di sganciarlo dalla banalizzazione, da quella descrizione di gesti quotidiani visti dall'esterno e dalla sua collocazione al centro degli affari e del consumismo; è un teatro posto ai limiti indefiniti delle cose che scivola nel sogno e nel delirio mistico. Lo spettatore dovrà uscire dal teatro stordito, scosso da una profonda crisi interiore che gli faccia rivivere i suoi problemi esistenziali, che lo mostri nudo e lo faccia sprofondare nel vuoto di una realtà illusoria.

2. CONFLITTO SORORICIDA

Le serve e *Festa al celeste e nubile santuario*, collocate rispettivamente tra i primissimi capolavori di entrambi gli autori, sono i primi esperimenti e, come tali, rispecchiano quella che viene considerata la fase iniziale di scrittura per entrambi, susseguita poi da un'evoluzione. Già in queste due opere sono evidenti gli aspetti e le sfumature che accomunano la visione del teatro e la filosofia dei due drammaturghi. In particolare, il rapporto ossessivo tra le sorelle di entrambe le *pièces* rappresenta uno degli aspetti fondamentali, su cui vale la pena soffermarsi. Le sorelle di Genet e le sorelle di Moscato fanno evidentemente parte dei reprobri, di quei personaggi irraggiungibili, appartenenti ad un mondo inferiore distante dalla

³ Ivi, p. 83.

società, e protagonisti dell'intera opera drammaturgica di entrambi gli autori; escluse dal mondo per la condizione inferiore in cui vivono tentano di inserirsi con uno sforzo di *immaginazione*, attraverso un gioco cerimoniale. È evidente infatti, che in entrambe le opere sia onnipresente una condizione rituale e tragica, sebbene abbiano una struttura diversa. *Le serve* si presenta come una tragedia quasi perfetta nella più pura tradizione francese (una tragedia capovolta poiché le eroine sono *serve*), dove unità di tempo e d'azione sono completamente rispettati e, nonostante la *pièce* si svolga in un atto unico, potrebbe essere suddivisa teoricamente in cinque atti, in cinque movimenti intervallati dalle cosiddette interruzioni come il suono della sveglia, lo squillo del telefono, l'arrivo e la partenza della Signora.

Festa al celeste e nubile santuario è divisa in due tempi, svolti in momenti diversi e simbolicamente rappresentativi: nel primo tempo l'azione si svolge il 7 di dicembre, giorno della vigilia della festa della Madonna Immacolata, dalle ultime ore della notte all'ora di pranzo; nel secondo tempo l'azione si svolge nove mesi dopo (quasi al termine della gravidanza di Maria) il 7 settembre, festa della Madonna di Piedigrotta. È presente in questo caso solo una delle tre unità tradizionali cioè quella di luogo, poiché l'azione si svolge interamente nello spazio chiuso e claustrofobico delle quattro mura (in linea anche con *Le serve*).

Tra le sorelle c'è una perenne tensione, fatta di tenerezza e violenza, amore e odio al tempo stesso, con risonanze erotico-sessuali palesate in entrambe le opere in maniera differente. Da un lato assistiamo ad un gioco mostruoso che si svolge tra Chiara e Solange nella stanza della Signora: Chiara-Signorina insulta con tono tragico esasperato Solange-Chiara che inizia a vestirla con un vestito rosso dopo averle preparato il tiglio, il famoso tiglio che sarà oggetto del loro destino. Il gioco ha inizio. È evidente sin da subito, che le due sorelle non hanno una vera e propria identità, ed è possibile individuare parecchi livelli di identificazione. «Quel giovane lattaiolo, ridicolo com'è, ci disprezza»⁴ dice Chiara-Signorina alludendo al lattaiolo Mario con cui si presume che una delle due sorelle abbia un qualche tipo di relazione; come in questo caso, nel corso dell'opera le due sorelle rispettivamente nei panni della Signora o dell'altra serva, si tradiscono spesso. Nell'una e nell'altra e nei panni della Signora cercano di scoprire la loro propria realtà, tutto è Doppio: «così ognuna delle due cameriere non ha altra funzione che di essere l'altra, di essere – per l'altra – sé stessa come l'altra»⁵. Esse non sono solo ciò che la Signora ha stabilito che siano; sono possedute dalla Signora ma sono anche possedute l'una dall'altra: «È grazie a me, soltanto a me, che la serva esiste. Grazie ai miei strilli e ai miei gesti»⁶ dirà Chiara alla sorella, nei panni della Signora.

⁴ J. GENET, *Le serve*, trad. it. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1979, p. 7.

⁵ O. PUCCIANI, 'Le Serve', *rovesciamento della tragedia*, in *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, a cura di S. Colomba e A. Dichy, Milano, Ubulibri, 1990, p. 96.

⁶ J. GENET, *Le serve*, cit., p. 11.

Così come potrebbero simbolicamente essere possedute le sorelle Garofalo di Moscato dal culto della Madonna, immagine di quella verginità a tal punto esaltata, da essere il sintomo delle proprie celate perversioni sessuali, represses da una mentalità religiosa chiusa e bigotta. Estasi sessuali alla base di proprie perversioni, sono presenti in entrambe le opere. Lo stesso Genet in *Come recitare 'Le serve'* scrive che «il loro occhio è puro, molto puro, perché ogni sera si masturbano, e alla rinfusa scaricano, l'una addosso all'altra, il loro odio per la Signora»⁷; «Voglio che la Signora sia bella»⁸ dirà Solange-Chiara a Chaira-Signora che le si scaglierà contro violentemente, e questa bellezza della Signora sarà esaltata durante tutto il rituale di scambio.

Le perversioni sessuali sono ancora più evidenti ed esplicite nelle ribollenti zittelle, protagoniste di *Festa al celeste e nubile santuario*; tutto gira intorno a quella sessualità repressa, movente dei loro delitti, incarnata nella figura di Toritore. «Oh aucelluzzo, aucelluzzo mio bello... auciello "Salvatore", auciello "Toritore"!» invoca Annina all'inizio dell'opera dopo uno dei suoi incontri erotici (alle spalle delle sorelle) con il giovane, simbolo della propria consolazione per la ferita di un'esistenza tormentata e ormai giunta ad età matura. «E grazie, grazie, grazie 'e sta ferita che pure a me avit' araput dint' a carne... carne 'e vascio, carne 'e vecchia... carne 'e chi nu spera... carne 'e chi s'avutava dint'o lietto tuccannese da sola... carne d'altare, carne de ostia insanguinati...» ripete Annina sollevando religiosamente in alto le mutande da lui dimenticate, e ancora con tono sacerdotale «Sacro Ago del mio imene»⁹ riferendosi sempre a quell'aucelluzzo-Toritore, rappresentato simbolicamente da quell'uccellino che le viene a parlare ogni mattina, intermediario tra lei e lo Spirito Santo, come fa credere alla sorella maggiore Elisabetta.

In questo rapporto perverso, il possesso è anche ciò per cui litigano le sorelle di Genet e Moscato; «Il vestito rosso. La Signora si metterà il vestito rosso» dice Solange-Chiara, «T'ho detto quello bianco, a lustrini» risponde Chiara-Solange, «Mi dispiace. La Signora stasera indosserà l'abito di velluto scarlatto» replica Solange-Chiara, e ancora «Non riesco a levarmi di mente il petto della Signora sotto il drapé di velluto. Quando la Signora sospira e parla col Signore della mia devozione!»¹⁰. È evidente che quando litigano per sapere se la Signora indosserà l'abito bianco o rosso in realtà stanno lottando per il possesso della Signora, così come le due sorelle Garofalo, Annina e Maria, lottano per il possesso dello scemo Toritore. «[...] se lo vedo a te (*ad Annina*) ... ti ammazzo l'uccellino... te lo scanno!» dice con linguaggio dei segni la muta Maria alla sorella Annina durante uno dei

⁷ J. GENET, *Come recitare 'Le serve'*, in *Le serve*, cit., p. 3.

⁸ ID., *Le serve*, cit., p. 7.

⁹ E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, a cura di I. Gianceselli, Bari, Florestano, 2018, p. 12.

¹⁰ J. GENET, *Le serve*, cit., pp. 7-8.

soliti quotidiani litigi, e l'altra replica «Nun te permettere... Nun te permettere... eh! Che chille è sacro... chille nun è n'auciello comm'a n'ato... chill'è 'a voce de' Sante... a' lingua e' Dio... o' richiame d'a Verità...»¹¹, mentre intanto preparano celatamente il loro piano per liberarsi della sorella Elisabetta.

I rapporti tra le sorelle sono ossimoricamente tesi tra sentimenti contrastanti, e non mancano momenti in cui si insultano vicendevolmente. Ne *Le serve*, la scena dell'abito rosso è un vero e proprio rituale di sadomasochismo. «[...] Evitate di strusciarvi a me. Fatevi indietro. Sapete di bestino. Da quale fetida soffitta, dove di notte ricevete i domestici, riportate ste puzze? La soffitta! La stanza delle serve! La mansarda! [...]»¹², Chiara che imita la Signora insulta sua sorella Solange e contemporaneamente insulta sé stessa e la propria condizione di serva. Alla fine, colpisce la sorella con il tacco e Solange è pervasa da una sorta di estasi che raggiungerà il suo apice nel momento in cui toccherà a lei scatenarsi contro Chiara-Signora, con una violenza forte a tal punto da superare i limiti del gioco. «Vi odio! Vi disprezzo. Non m'intimidite più. Risvegliate il ricordo del vostro amante, ché vi protegga. Vi odio! Odio il vostro seno colmo di balsamici effluvi. Il vostro seno...eburneo! Le vostre cosce...aurate! I vostri piedi...ambrati! (*Sputa sull'abito rosso*) Vi odio!»¹³ dice Solange diventando schizofrenica esattamente come era accaduto prima a Chiara, e perde il controllo fino al suono della sveglia. Oppure come quando dopo le interruzioni trovano sempre il modo di accusarsi a vicenda per non aver portato a compimento la cerimonia. «È già finito, e tu non sei potuta andare sino in fondo» dice Chiara, e Solange «È ogni volta così. E per colpa tua. Ci metti sempre un secolo prima d'esser pronta. Non posso mai giungere a farti fuori»¹⁴.

È comprensibile sin da subito, che la vita delle due sorelle è fatta d'odio e di rimproveri e, sebbene ci siano anche momenti di tenerezza e di affetto, la profonda verità è che, come spiega Solange «Noi non possiamo volerci bene. Il lerciume non può voler bene al lerciume»¹⁵ e ancora più avanti «Vorrei consolarti, ma so che ti faccio ribrezzo. Ti ripugno. E lo so perché tu fai ribrezzo a me. Amarsi in servitù, non è amarsi»¹⁶; Genet giunge qui ad esprimere perfettamente l'amore fra le due sorelle, che è *odio* al tempo stesso, quel risentimento accumulato in anni di umiliazioni che esplose perfettamente nel corso dell'opera.

Quest'odio profondo è presente in maniera differente tra le sorelle Garofalo nell'opera di Moscato, ed emerge particolarmente nella cattiveria delle loro parole; offese, ingiurie tipiche del dialetto napoletano e non solo (*rannelosa*,

¹¹ E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, cit., p. 16.

¹² J. GENET, *Le serve*, cit., p. 9.

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵ Ivi, p. 16.

¹⁶ Ivi, p. 23.

'nzevosa, serpe scomunicata, eremitica, turchia anciarosa vas'acquasantiera e molte altre), vengono pronunciate vicendevolmente dalle sorelle. «Visto ca nun ce crire io nun te dico niente! Vedrai con i tuoi occhi, un giorno... toccherai con le tue mani...» dice Annina alla sorella Elisabetta che non crede alla visione di quell'uccellino, personificazione dello Spirito Santo, e continua «ammesso e non concesso che, allora... ti saranno rimasti occhi per vedere e mani per toccare! Questo, è sempre quello che succede agli increduli e ai falsi devoti!»¹⁷ e su questa scia continua ancora più avanti alludendo alla sua cecità con estrema cattiveria «Tu 'e vide chesti gocce? Tu e' vide chesti gocce ca io piatosamente te metto ogni mattina? Embè, ca te pozzano addeventà, no medicina, nisciuna migliuria, 'sti gocce, ma veleno veleno, veleno!»¹⁸. Il loro odio, come per *Le serve*, è alimentato da quella profonda repressione di tutta una vita, da sentimenti avvelenati, nati nel nome di quelle passioni carnali destinate a deteriorarsi e che diventeranno la ragione del ricatto e, in fine, di omicidio.

Altro aspetto che accomuna i due autori e le opere è il *linguaggio*. Entrambi, come è stato già analizzato, sono dei veri e propri artigiani della parola, e rendono la lingua protagonista del proprio teatro. Le domestiche di Jean Genet si esprimono con un linguaggio del tutto particolare, dal forte potere incantatore, poetico, rude e violento al tempo stesso, scelto appositamente per evidenziare quella realtà alterata e trasformata in una serie di *riflessi di riflessi*, mirata ad una recitazione volutamente *furtiva*, che l'autore stesso indicava agli attori. Sia Chiara che Solange quando sono nei panni della Signora utilizzano un linguaggio che non appartiene in alcun modo al mondo delle domestiche, cercando di emulare l'ambiente elevato e disprezzando l'orrore della propria condizione di serve. È un linguaggio esasperato ai limiti del tragico che porta le protagoniste a *vomitare* con una serie di insulti tutta l'*altra* verità, rivelatrice di una profonda inquietudine:

CHIARA Odio i domestici. Ne odio la razza ripugnante e vile. I domestici non appartengono all'umanità. Sono un fluido. Un'esalazione che si trascina nelle nostre stanze, nei corridoi, che ci penetra dentro, ci entra dalla bocca, ci corrompe. Io, io a me fate venire il vomito. [...] Le vostre facce di spavento e di rimorsi, i vostri gomiti rinfichiseccati, i vostri corpetti fuori moda, i vostri corpi fatti apposta per indossare i nostri abiti smessi. Siete i nostri specchi deformanti, la nostra valvola di scarico, la nostra vergogna, la nostra feccia¹⁹.

Quella de *Le serve* è anche una lingua ricca di doppi sensi, espressi visibilmente nell'originale francese, e che Giorgio Caproni ha puntualizzato espressamente nelle note. Per conservare il gioco di parole espresso in alcune battute, Caproni si scosta un poco dal testo francese; come avviene ad esempio nella battuta in lingua

¹⁷ Ivi, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 30.

¹⁹ J. GENET, *Le serve*, cit., p. 39.

originale di Solange «Sa bonté! C'est facile d'être *bonne*, et souriante, et douce. Ah! sa douceur! Quand on est belle et riche! Mais être *bonne* quand on est *bonne*!»²⁰ che Caproni, per evidenziare il doppio senso della parola francese *bonne* (“buona” e “domestica”), traduce in questo modo: «La sua bontà, la sua domesticità! È facile esser buone, esser domestiche, e sorridenti, e dolci! Ah, la sua dolcezza! Quando si è belle e ricche! Ma esser buone, esser domestiche quando si è domestiche!»²¹. Oppure più avanti in una battuta di Chiara «[...] L'armadio della Signora è sacro. È come se vi pendesse lei stessa!»²², Caproni dopo aver trascritto la traduzione dell'originale francese puntualizza in una nota a piè di pagina: «“C'est sa grande penderie!” dove *penderie* può significare “armadio”, “guardaroba”, ma anche “impiccaggione”»²³ e non a caso Genet ha utilizzato questo sostantivo facendo riferimento alla Signora nelle parole di Chiara.

Anche per le sue protagoniste, Enzo Moscato utilizza un linguaggio ricco di registri diversi, passando dal lessico napoletano, con vocaboli vernacolari arcaicizzati, all'italiano, con l'intento di ribadire ad esempio un concetto ritenuto importante; ma non solo, adoperando spesso anche neologismi, oppure termini relegati all'ambito religioso (come frasi di preghiere e inni sacri), manifestazione di quella sua personalità doppia che privilegia sempre il significante rispetto al significato, straordinaria fusione tra astratto e concreto. L'autore infatti conferisce molto rilievo al suono delle parole; questo spiega oltre che la presenza di parti cantate all'interno della messinscena, come ad esempio il canto mariano *Bella, tu sei qual sole* e il brano religioso *Sotto quel bianco velo*, anche la presenza di componimenti cadenzati, frutto di un lavoro legato alla tradizione napoletana. Come una filastrocca popolare a due voci, con venature religiose ma con esito volgare, recitata da Annina su un ritmo cantilenato all'interno di un monologo:

ANNINA E quando tuorne e a' vaie truvanne: «Sorpresa!»
 E chi è stato? «Perasacco!»
 E comme se l'ha magnata? «Cu 'e dete!»
 E comme s'è annettato? «C'o Manto d'a Mmaculata!»
 E chi era a' Mmaculata? «Na zandraglia d'a Mmiriciata!»
 E che faceva int'a Mmiriciata? «Dêve cavice e culate!»²⁴.

Come si è detto, molti sono anche gli accostamenti tra il dialetto napoletano tradizionale-verace e un italiano colto e curato, sino all'aggiunta di riferimenti in lingua latina; la lingua della Chiesa cattolica, specchio della loro (apparente) devozione per il culto della Madonna. Come nella seguente battuta in cui Annina

²⁰ ID., *Les bonnes*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1997, p. 150.

²¹ ID., *Le serve*, cit., p. 16.

²² Ivi, p. 30.

²³ Nota di G. CAPRONI a J. GENET, *Le serve*, cit., p. 30.

²⁴ E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, cit., p. 19.

parla dello strano fenomeno della vergine contaminata, per conquistare la fiducia della sorella Elisabetta in merito agli strani fenomeni misteriosi e inspiegabili di cui parla: «[...] Tenimme tanti libretti llà, che parlano e discutono di questi fatti mistariosi e inspiegabili! Casi su cui neanche la scienza medica osa mettere bocca! *Virgo contaminata*, o' libro che ci ha mannato monsignure Rotunno, te l'è liggiuto buono, sì o no?»²⁵.

Nella sua visione ossimorica della lingua (come del teatro) il dialetto e la cultura napoletana, come si è visto, sono presenti sin dalle radici. Questo spiega anche i numerosi proverbi antichi e modi di dire napoletani, mai inseriti a caso o solamente per provocare riso nel lettore-spettatore; come mostrano nell'ultima parte dell'opera le poche battute che lo scemo Toritore ripete quasi come un computer, in maniera evocativa e metaforica dopo la rivelazione «o' miraculo, 'a voce»²⁶, la spaventosa voce che Maria manifesta, dopo aver assassinato le sorelle: «Se dice: 'O ffiggere è virtù... [...] E saccio ca se dice ancora: O' ppoco è de Dio e l'assaie de 'cannarute... [...] E nun fa male e' muonice ca san Francisco se ne pave... [...] E, ancora, c'è chi dice: 'o figlio muto a' mamma 'o ntenne...»²⁷.

3. LA MORTE COME UNICA VIA D'USCITA

È evidente in entrambe le opere che il meraviglioso gioco cerimoniale, svolto all'interno di una ritualità perpetua dalle protagoniste, è punteggiato costantemente dall'irreversibile tragicità della *morte*. Ne *Le Serve*, la presenza della morte pervade le due protagoniste dall'inizio alla fine, alimentata da quel desiderio di uccidere la padrona che è motivo di litigio per le due, mai soddisfatto fino in fondo né idealmente, nel gioco malvagio e continuo che portano avanti le due sorelle ogni sera, e neppure realmente con il primo tentativo di assassinarla nel sonno. Come confessa in un punto Solange «Non ho ammazzato nessuno. Sono stata vile, capisci? Ho fatto il possibile, ma s'è voltata, mentre dormiva. Respirava dolcemente. Sollevava le lenzuola: era la Signora» e continua «[...] Aspetta, ho da raccontarti dell'altro. Capirai com'è fatta, tua sorella. Di che è fatta. Di che è composta una serva: volevo strangolarla... [...] Chiara, la bellezza del mio delitto avrebbe dovuto riscattare la povertà del mio dolore. Dopo, avrei appiccato il fuoco»²⁸, ma Solange non ce l'ha fatta, e come lei stessa dice è stata vile, non è riuscita ad ottenere quel titolo meraviglioso di incendiaria a cui aspirava.

Ma improvvisamente quella cerimonia di scambio svolta nella stanza della Signora viene interrotta una volta per tutte: con la telefonata della scarcerazione del

²⁵ Ivi, p. 38.

²⁶ Ivi, p. 66.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ J. GENET, *Le serve*, cit., p. 20.

Signore e la successiva scoperta da parte della Signora di questa notizia, le due sorelle sono perdute, saranno sicuramente riconosciute come colpevoli, ed è qui che la morte per la Signora, tanto desiderata, prenderà forma. La Signora si rivela essere il *deus ex machina* di questa tragedia capovolta. Così come sono gli dèi nella tragedia ad infliggere le pene, la Signora è la dea delle serve; non la vera Signora, ma la *Signora immaginaria* delle due sorelle. «È così semplice essere innocenti, Signora! Ma io se mi fossi incaricata della vostra esecuzione, giuro che sarei giunta fino in fondo. [...] Fino in fondo! Questo tiglio avvelenato, questo tiglio che osavate negarmi di bere, io vi avrei dischiuso le mascelle per costringervi a inghiottirlo!»²⁹ è Solange che parla e che, con questa frase sfuggitale, fa sì che l'immaginario si realizzi. La *messa nera* ha nuovamente inizio, Chiara rientra nei panni della Signora, e a momenti ha paura, non si è resa conto che indossando le vesti della Signora è ormai vicina alla tragedia, e Solange manifesta tutta la sua repressione fino a scoppiare nel famoso monologo apice della sua follia:

SOLANGE Gridate pure, se vi va! Lanciate magari il vostro ultimo grido, Signora! (*Dà una spinta a Chiara che se ne resta accovacciata in un angolo*). Finalmente! La Signora è morta! Stesa sul linoleum... strangolata dai guanti per lavare i piatti. La Signora può restar seduta! La Signora può chiamarmi Signorina Solange. Proprio così. È in virtù di quanto ho fatto. La Signora e il Signore mi chiameranno Signorina Solange Lamerrier... La Signora avrebbe dovuto togliersi quel vestito nero, è grottesco. (*Imita la voce della Signora*) Eccomi ridotta a portare il lutto per la mia serva. [...] Oh, Signora! ... Io sono l'eguale della Signora e cammino a testa alta... (*Ride*) No, Signor Agente investigativo, no... Voi non saprete nulla del mio lavoro. Nulla del nostro lavoro in comune. Nulla della nostra collaborazione in questo omicidio... [...] La Signora s'accorge della mia solitudine! Finalmente! Ora sono sola. Fo paura. Potrei parlarvi con ferocia, ma riesco ad esser domestica...La Signora si rimetterà del proprio spavento. Se ne rimetterà benissimo. [...] Ho servito. Ho fatto i gesti che occorrono per servire. [...] Ma adesso me ne resto dritta. E salda. Sono la strangolatrice. La Signorina Solange, quella che strozzò sua sorella! [...] Né voi né nessun altro saprà nulla tranne che stavolta Solange è andata fino in fondo. La vedete vestita di rosso. Sta per uscire. [...] La polizia la accompagna. Affacciatevi al balcone per vederla camminare fra i penitenti neri. [...] Inutile, Signora, obbedisco alla polizia. Questa soltanto mi capisce. Fa anch'essa parte del mondo dei reprobri. [...] Eccoci ora la Signorina Solange Lamerrier. Una tal Lamerrier. La Lamerrier. La famosa criminale [...]³⁰.

Non usa il linguaggio di una serva, ma quello della Signorina Solange Lamerrier, così come ha indossato gli abiti della Signora, ora indossa anche le parole della Signora; perché la polizia rispetta gli assassini, fa anch'essa parte di quel mondo dei reprobri, si vede mentre la conducono via. Immagina la sua esecuzione come

²⁹ Ivi, p. 38.

³⁰ Ivi, pp. 41-43.

un vero e proprio trionfo; è la sua apoteosi, solo in questo modo la *sub-umanità* avrà accesso all'*umanità*.

Ma improvvisamente crolla e stanca dice: «Chiara, siamo perdute»³¹ e il sortilegio ha effetto. Sarà Chiara il capro espiatorio pronto per il sacrificio. Allora rimette i panni di Chiara-Signora e tutto ricomincia, ma stavolta non è un gioco e per qualche istante Chiara lascia il ruolo della Signora e recita il suo personaggio: «Non discutere. Sta a me disporre di questi ultimi minuti. Solange, tu mi conserverai in te»³², Solange è più debole, vorrebbe fuggire ma non ha più scampo: «Procederemo sino alla fine. Rimarrai sola per assumerti le nostre due esistenze. Dovrai essere molto forte. [...] E soprattutto, quando verrai condannata, non dimenticare che mi porti in te. Preziosamente»³³. Chiara finalmente è riuscita a diventare la Signora attraverso la vittoria dell'*immaginazione* che pretende la sua morte, e per pochi istanti è riuscita ad essere sé stessa, ma adesso è sul punto di scomparire per raggiungere l'eternità. Così Solange cede alla volontà di Chiara, e molto lentamente pronuncia le parole che la sorella meccanicamente ripete:

CHIARA (*tenendola per i polsi*) Mignotta! Ripeti. La Signora prenderà il suo tiglio.
 SOLANGE La Signora prenderà il suo tiglio...
 CHIARA Perché deve dormire...
 SOLANGE Perché deve dormire...
 CHIARA E io vegliare.
 SOLANGE E io vegliare.
 CHIARA (*si corica sul letto della Signora*) Ripeto. Non mi interrompere più.
 M'ascolti? M'obbedisci? (*Solange fa sì col capo*). Ripeto! Il mio tiglio!
 SOLANGE (*esitante*) Ma...
 CHIARA Ho detto! Il mio tiglio.
 SOLANGE Ma Signora...
 CHIARA Bene. Continua.
 SOLANGE Ma Signora, è freddo.
 CHIARA Lo berrò lo stesso. Da'. (*Solange porta il vassoio*). E lo hai versato nel servizio più ricco, più prezioso... (*Prende la tazza e beve*).
*Solange, fronte al pubblico, rimane immobile, i polsi incrociati come se avesse le manette*³⁴.

In *Festa al celeste e nubile santuario*, invece, la pressione della morte è presente sin dall'inizio, ma in maniera più nascosta, visibile qua e là nelle parole delle sorelle, che si minacciano più volte portando sulla scena il tema dell'avvelenamento, nelle forme più svariate. Come Maria che all'inizio pur di non tagliarsi i capelli in voto alla Madonna, minaccia di avvelenarsi con la varechina: «Se mi fate tagliare

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 43.

³³ Ivi, p. 44.

³⁴ *Ibidem*.

i capelli un'altra volta, io mi avveleno, mi bevo la varrechina!»³⁵ dice attraverso la lingua dei segni. Più volte vengono citati il sale e soda, il veleno per i topi, le gocce per gli occhi che Annina allungherà ogni giorno con un poco d'acqua per accecare la sorella, e portare avanti la sua tresca amorosa con Toritore. È un continuo minacciarsi vicendevolmente, forse anche tipico del proprio modo di parlare e sintomo della grande repressione che le lega. «Elisabbè, guarda, Elisabbè vide: si chella... si chella overamente... m'accide a Salvatore... a' facc piezzo-piezzo... me scordo ca so' cristiana cattolica apostolica romana... e addivento n'assassina... 'na soricida!»³⁶ dice Annina alla sorella Elisabetta, dopo che Maria ha minacciato di ucciderle l'aucelluzzo-Toritore, da lei tanto desiderato.

Alla base di tutto c'è quella mentalità chiusa in un bigottismo religioso che le rende auto-represse e potenzialmente omicide. Tutto ciò è metaforicamente visibile in tre momenti simbolici dell'opera, in cui questo ritualismo raggiunge attraverso i racconti e le parole dell'autore per le protagoniste i momenti più tragicomici. Il primo certamente, avviene nel primo tempo quando Annina con lo scopo di preparare il terreno per la futura gravidanza della sorella Maria (che probabilmente stava già architettando il suo piano pluriomicida) racconta l'episodio dello zingarello fuori alla chiesa di Santa Brigida alludendo alla misteriosa previsione di un miracolo: «[...] L'ha aizat'a veste fin'e ccà 'ngoppo ha guardato a' sotto... e ha detto c'a voce 'e uno gruosse, e' uno 'mportante: "Già ce sta! Già vene! 270 attese, meno una e Lui arriverà, vi terrà per sempre compagnia..."»³⁷ dice Annina alludendo al bambino che dovrà nascere.

Il secondo momento è quando in scena sono presenti solo le due sorelle Elisabetta ed Annina, in procinto di ricamare una tovaglia, alternando ai racconti e alle parole della canzone religiosa *Sotto quel bianco velo*, uno strano rito di giuramento vincolante. Ed ecco incombere il richiamo della morte, legato ad un altro dei temi principali dell'opera, alla base delle loro perversioni sessuali: la *verginità*. Le due sorelle ricordando la morte di alcune delle loro compagne di quartiere, legando simbolicamente l'idea della custodia eterna della verginità alla grazia divina.

«Elisabbè, però, a pensarci bene, ce sta coccosa ca nun va nelle date di queste morti. Si' proprio sicura ca Carmela morì il giorno sette, Briggitella l'antivigilia di Natale, Idarella o' juorno primma e' Santa Lucia e Antonietta... già, a proposito, e Antonietta? T'o ricuorde 'o juorno ca spirò Antonietta?» chiede Annina alla sorella. Non riescono a spiegarsi come sia possibile che alcune delle loro compagne siano morte in giorni di festività religiose, e altre il giorno immediatamente prima di queste festività: «Ecco. E proprio questo ca nun capisco. Sono tutte morte il giorno prima di una festa o di un santo, di un onomastico riconosciuto. E nun te pare strano?» ripete Annina, ma Elisabetta risponde: «No. Me pare

³⁵ E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, cit., p. 15.

³⁶ Ivi, p. 16.

³⁷ Ivi, p. 28.

perfettamente logico»³⁸. Per Elisabetta questo ragionamento fila perfettamente, perché lei conosce la risposta. Il motivo di tutto ciò risiede nella loro verginità incontaminata. «La differenza... sta... nello stato in cui erano, quando si presentarono, il giorno della morte, al Creatore...[...] Ecco... insomma... si tratta della verginità! La verginità! Quando morirono, quelle otto, quattro erano ancora vergini, e quattro non lo erano più...» rivela Elisabetta con tono deciso, e Annina quasi come illuminata dalla rivelazione risponde: «Ah, m'allora mo' se spiega! Fui pecche-sto ca Carmela, Idarella, Brigitella, e Antonietta morirono in giorni feriali! Ce fuie 'na specie e' punizione!»³⁹.

Per questo la maggiore tra le sorelle è ossessionata dall'idea della castità religiosa, che si riversa totalmente sui comportamenti ostili e perversi delle altre due. Questa religiosità alienante e consolatoria, vissuta alla fine solo esteriormente, rappresenta una carica, una bomba costantemente innescata e destinata ad esplodere. Quest'esplosione si manifesta nel secondo tempo, dove tutte le apparenze della prima parte vengono svelate con continui colpi di scena. Qui è già possibile cogliere tutti i simboli, i segni nascosti dietro le parole che l'autore fornisce. Come la posizione statuaria di Maria con il pancione, seduta e rivolta verso un punto fisso come se fosse in attesa, senza concedere alcun cenno, senza interagire neanche per un attimo con le due sorelle, che intanto hanno addobbato la casa rendendola simbolicamente un santuario, e si preparano, si truccano si fanno belle «Pe' chi?» chiede Elisabetta, e Annina «Pe' chi? Pe' chi! Ma p' o Signore se capisce! Per il Padre di Nostro Nipote!»⁴⁰.

Stanno per sedersi al tavolo per festeggiare la festa di Piedigrotta, con una cena a base di pesce (e veleno) che Maria ha voluto per forza preparare per entrambe. «Maria l'ha pulezzato, l'ha scaurato, l'ha spinato e già l'ha miso dint'a sperlunga [...] – e pure chesto, Maria, l'ha vuluto a forza cucenà essa!» dice Annina inconsapevole di quello che sta per accadere. «[...] Da dimane... facimme pruprio tutte cose nuje... cumpreso cucenà... Tu penza sulo a dà zucà e cunnulià 'o criaturo... quando nasce... si nasce»⁴¹ si lascia scappare tra i denti rivolgendosi a Maria. Elisabetta ormai diventata cieca completamente, è inconsapevole di tutti i piani architettati tra le due; non sa di essere stata accecata da Annina, e non sa che quelle saranno le sue ultime ore.

L'ultima scena è finalmente la rivelazione. Le due sorelle muoiono lentamente mentre consumano l'ultima cena. Tutto tace per qualche attimo, ma improvvisamente dalle quinte appare il giovane deficiente Toritore, e Maria, che si è accorta della sua presenza, placida e immobile straordinariamente parla: «Trase... Trase... Toritò! Vien'arinto! Trase! N'atu ppoco e ste doje vecchie facevano fa' notte cu'

³⁸ Ivi, p. 35.

³⁹ Ivi, p. 37.

⁴⁰ Ivi, p. 53.

⁴¹ *Ibidem*.

e ciance lloro! [...] Nonzignure. Nun stanne durmenne... so' morte!»⁴². Toritore allibito dalle parole di Maria scoppia in una irrefrenabile risata, sintomo del suo handicap, ma continua per tutto il tempo indicandosi ripetutamente la gola, incredulo che la muta Maria possa ora parlare:

MARIA Si' cuntento, eh? Meno male! Mo' suspire 'nu poco pure tu, povero scemo mio! Chell'ingorda di Annina nun te deva pace! Guarda llà comme te si' sciupato! Notte e giorno sempre 'a stessa musica! E, mo', pure sott'alluocchie e' chella povera cecata! (Pausa). Ca però pur'essa, eh? Teneva e colpe soie! Addò s'è visto maie? 'Na sora giovane, bellella comm'a me... c'adda remmanè pe' fforza... VERGINE CASTA E PURA, solo pecchè... solo pecchè se chiamma MARIA... comm'a MADONNA?!⁴³

Tutto qui si rivela. La finzione a lungo portata avanti da Maria, inspiegabilmente e improvvisamente guarita dal suo mutismo farebbe pensare all'uscita da una follia volutamente mantenuta e nascosta agli altri come una sorta di rifugio, alla Enrico IV. Così come per *Le serve* di Genet, in *Festa al celeste e nubile santuario* di Moscato solo la *morte*, solo l'avvelenamento tra sorelle, si configura come possibile via d'uscita in un mondo di apparenze, dominato da forze contrastanti dalle quali è impossibile svincolarsi.

Entrambe le *pièces* presentano simbolicamente uno stato di malessere *esistenziale* e non sociale, specchio di un'umanità più vasta e globale, a cui i lettori-spettatori partecipano quasi come atterriti e coinvolti completamente. Seduti comodamente su quelle poltrone di orrori, gli spettatori assisteranno ad un «dramma incomunicabile, che poeti assurdi come Genet e Moscato, hanno offerto a mo' di cerimonia gridata e allo stesso istante inascoltabile (l'istante inascoltato del grido), per sacrificarci un santissimo dubbio, uno, almeno uno, che possa “penetrare nelle nostre preziose vite”»⁴⁴.

⁴² Ivi, p. 62.

⁴³ Ivi, p. 63.

⁴⁴ M.L. STANCATI, *Enzo Moscato. Il teatro del profondo*, Cosenza, Pellegrini, 2008, p. 73.

ABSTRACT

When Jean Genet died in 1986, leaving behind a literary and theatrical production destined to remain among the most fascinating and complex on the European scene, Enzo Moscato, at the beginning of his career, took the most important decision of his life: to devote himself entirely to theatre. Although some forty years elapse between the respective dramaturgical productions of these authors, it is possible to find many common nuances within their artistic and theatrical conceptions.

KEYWORDS

Enzo Moscato; *Festa al celeste e nubile santuario*; history of theatre; Jean Genet; *Les bonnes*.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Giuseppina Andolfi studied Modern Literature at the University of Naples Federico II, graduating with a thesis in Comparative Literature entitled *Il gioco cerimoniale del teatro. Le serve di Jean Genet e Festa al celeste e nubile santuario di Enzo Moscato*. She is currently studying Disciplines of Music and Performing Arts at the same university. She also studied body mime with Michele Monetta at the ICRA Project and the Accademia Mediterranea Mimodramma. She assiduously pursues theatrical activities.