

# Il medico dei pazzi si veste di musica

Annamaria Sapienza

Esistono testi drammatici che, per molteplici ragioni, mantengono la stessa efficacia in ognuno dei linguaggi ad essi applicati. *'O miedeco d'e pazze* di Eduardo Scarpetta appartiene senza dubbio a tale categoria tanto che, dal suo concepimento ad oggi, è stato declinato in tre espressioni artistiche che hanno confermato ed esaltato le caratteristiche peculiari della scrittura del suo autore.

Ricavato da *Pension Chottle* (1890) di Carl Laufs e Wilhelm Jacoby, *'O miedeco d'e pazze* viene rappresentato nel 1908 al Teatro Sannazaro di Napoli con grande successo.<sup>1</sup> Secondo una prassi consolidata, l'autore/attore napoletano compone la sua scrittura su esempi drammaturgici della produzione d'oltralpe, soprattutto francese, vivace e già proiettata verso un nuovo pubblico borghese. Scarpetta, com'è noto, provvede a tradurre gli originali non solo nei termini di una personale traduzione in napoletano, ma applicando a essi una radicale reinvenzione locale degli ambienti e dei caratteri. Il problema della derivazione della maggior parte delle opere di Scarpetta dalla drammaturgia straniera coeva è questione discussa fin dal suo tempo e, se da un lato individua il repertorio della *pochade* e del *vaudeville* come patrimonio fortunato di ispirazione, dall'altro riconosce un'alterità che riduce di fatto il debito contratto.<sup>2</sup> L'introduzione a protagonista di un personaggio geneticamente napoletano come Felice Sciosciammocca già da sola dissuaderebbe dal considerare i testi scarpettiani semplicemente come traduzione dei referenti stranieri, ma la presenza in compagnia di attori tradizionalmente chiamati ad una funzione scenica autoriale distanzia definitivamente la dipendenza dalle fonti sul piano rappresentativo.<sup>3</sup> *'O miedeco d'e pazze*, ultimo e applaudito capolavoro del

<sup>1</sup> *Pension Chottle* è l'edizione francese della tedesca *Pension Schöller*. Nel 1930 Georg Jacoby, figlio di uno dei due autori (Wilhelm Jacoby), ne ricava un film con il titolo in tedesco.

<sup>2</sup> Fonti dirette per la ricostruzione del teatro di Eduardo Scarpetta restano gli scritti autografi *Don Felice, memorie*, Fratelli Carluccio, Napoli 1883; *Dal San Carlino ai Fiorentini. Nuove memorie*, prefazione di Benedetto Croce, Il Pungolo Parlamentare, Napoli 1900; *Eduardo Scarpetta e il teatro napoletano*, «Cronache musicali e drammatiche», 23 giugno 1904; *Cinquant'anni di palcoscenico*, Gennarelli, Napoli 1922 (ristampa Savelli, Roma 1982). Si segnalano, inoltre, come testi di base: Maria Scarpetta, *Felice Sciosciammocca mio padre*, Morano, Napoli 1949; Mario Mangini, *Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, Montanino, Napoli 1962; Felice De Filippis, Mario Mangini, *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Berisio, Napoli 1967, pp. 131-150; Salvatore Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, Berisio, Napoli 1967, pp. 370-390.

<sup>3</sup> Al di là dell'esempio di Scarpetta il teatro napoletano, almeno per tutto l'Ottocento, presenta molteplici difficoltà sull'attribuzione dei testi, anche quando appartenenti al repertorio locale, proprio in

genio di Scarpetta costruito secondo una tecnica collaudata, ribadisce l'impossibilità di valutare la componente testuale in maniera disgiunta dalla sua rappresentazione sulla scena, soprattutto in un momento maturo della sua carriera di autore e di attore.<sup>4</sup>

Infallibile macchina comica, il testo presenta momenti nei quali la finzione confonde i piani della comprensione umana in soluzioni esilaranti che affidano al succedersi rapido delle situazioni, ai tempi serrati dell'azione scenica e a una sorta di misura insita nella scrittura, l'effetto complessivo dell'opera. Rappresentata con immancabile successo di pubblico per lungo tempo da molte compagnie teatrali, nel 1954 il regista Mario Mattoli ne trae un film che esalta la geniale autonomia recitativa di Totò nei panni del protagonista. La pellicola, il cui cast comprende un folto numero di interpreti napoletani, riscuote grandi consensi sul piano nazionale ed è destinata a imprimersi nella memoria degli spettatori più del suo capostipite teatrale.

Nel 2015 il compositore Giorgio Battistelli continua la storia camaleontica dell'ultima fatica di Eduardo Scarpetta trasformando la commedia in un'opera lirica, o meglio, in un'«azione musicale napoletana»<sup>5</sup> della quale scrive sia la musica che il libretto. La trasposizione dona al testo drammatico un *habitus* nuovo che, grazie anche alla soluzione scenica realizzata dal regista Francesco Saponaro, ne rivitalizza i meccanismi comici e rappresentativi mediante l'applicazione della prassi drammaturgica musicale di un artista contemporaneo a un testo di tradizione.

Giorgio Battistelli è una singolare figura di compositore nel panorama musicale europeo, autore di una produzione che può definirsi sperimentale in un'accezione estesa, ricca di influenze e suggestioni, nella quale confluiscono molteplici forme semantiche. Parallelamente a una solida formazione accademica, il Maestro coltiva un'attitudine alla contaminazione che scardina i confini strettamente musicali, si schiude ad ambiti di altro genere e struttura singolari processi di creazione artisti-

virtù di un'appropriazione raggiunta grazie all'invenzione scenica e alla relativa fortuna di pubblico: «Era una prassi diffusa – afferma Antonio Pizzo – dove l'attore che scrive rimetteva in piedi storie e commedie ricevute in eredità dalla tradizione del proprio mestiere, fino a formare sia un repertorio personale, sia una lunga lista di opere convalidate dal diretto successo di pubblico». Antonio Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo*, Bulzoni, Roma 2009, p. 17.

<sup>4</sup> Com'è risaputo, la decisione di abbandonare le scene cade dopo la tortuosa vicenda del processo per plagio subito per *Il figlio di Iorio*, parodia della *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio. Nonostante fosse stato assolto, dopo oltre un anno, Scarpetta è amareggiato dall'esperienza e decide di abbandonare il mondo dello spettacolo dal vivo ormai irrimediabilmente cambiato. Dopo *O medico d'e pazze*, Scarpetta partecipa a qualche spettacolo della compagnia del figlio Vincenzo e collabora con Rocco Galdieri alla scrittura delle prime riviste d'avanspettacolo, mantenendosi lontano dall'attenzione della stampa e soprattutto dagli occhi del pubblico. Cfr. Aa.Vv., *Il processo D'Annunzio-Scarpetta*, Morano, Napoli, 1908; Eduardo Scarpetta, *A causa mia*, Morano, Napoli 1908.

<sup>5</sup> Tale è la definizione riportata sul frontespizio del libretto: Giorgio Battistelli, *Il medico dei pazzi*, Ricordi, Milano 2014.

ca. Le arti visive, la danza, la narrazione, il cinema, il teatro in tutte le sue forme intervengono quali elementi costitutivi di prodotti compositi nei quali la musica è elemento guida che assorbe le suggestioni estetiche delle espressioni che intervengono nella composizione dell'opera (come mostrano, tra le altre, le esperienze realizzate con protagonisti accomunati dal medesimo metodo compositivo quali Studio Azzurro, Moni Ovadia o Virgilio Sieni).<sup>6</sup> Alla base della costruzione artistica di Battistelli permane una riflessione preliminare sul ruolo della musica nel contemporaneo, soprattutto dei suoi bilanciamenti tra innovazione e tradizione, che individua il movimento del suono come chiave drammaturgica dei codici messi in campo, strumento di indagine con il quale attraversare forme e contesti di ogni genere (narrazioni, fatti di cronaca, trattati scientifici...). La musica dunque si impone come arte spuria che, esattamente come il teatro, non si sottrae al dialogo con i segni provenienti da altri territori.

All'interno di un vasto ed eterogeneo repertorio, Battistelli ha prodotto opere musicali ispirate a testi teatrali già esistenti quali *The Cenci* (1997) dal discusso testo di Antonin Artaud; *Richard III* (2004), dal capolavoro di Shakespeare; *Napucalisse* (2013), «oratorio grottesco» su testo in dialetto flegreo di Mimmo Borrelli.<sup>7</sup> Un interesse specifico per il cinema italiano caratterizza, inoltre, un ventaglio di lavori tratti da celebri esempi come *Prova d'orchestra* (1995), «sei scene musicali di fine secolo» liberamente tratte dalla pellicola felliniana; *Il fiore delle mille e una notte* (1998-1999), balletto in otto scene dal film omonimo di Pier Paolo Pasolini; *Miracolo a Milano* (2007) ispirato alle opere di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica; *Divorzio all'italiana* (2009), adattato dall'originale di Pietro Germi, Alfredo Giannetti e Ennio De Concini.

Nel caso del *Medico dei pazzi* (trentatreesima opera per la scena del Maestro e secondo incontro con il teatro napoletano dopo l'esperienza con Borrelli) Battistelli è sicuramente suggestionato dalla fortunata pellicola di Mattoli irrimediabilmente abbinata alla figura di Totò, ma attinge maggiore ispirazione dalla messinscena realizzata da Eduardo De Filippo nel 1959 e trasmessa in diretta televisiva dal teatro San Ferdinando di Napoli.<sup>8</sup> L'attenzione di Battistelli si rivolge, dunque,

<sup>6</sup> Nell'impossibilità di sintetizzare il lungo percorso formativo e la ricca attività artistico-produttiva di Giorgio Battistelli si rimanda al sito ufficiale del Maestro: [www.giorgiobattistelli.it](http://www.giorgiobattistelli.it)

<sup>7</sup> *Napucalisse* è un esempio particolare di opera in musica che il teatro San Carlo di Napoli commissiona a Giorgio Battistelli. In qualità di *composer in residence*, infatti, il Maestro scrive le musiche per l'«oratorio grottesco» di Mimmo Borrelli, che si risolve in un prodotto per soli, coro di voci bianche, coro misto e orchestra.

<sup>8</sup> Dal 1955 al 1959 il ciclo *Il teatro in diretta* trasmette sul primo canale RAI sei commedie napoletane (di autori diversi) rappresentate dalla compagnia di Eduardo De Filippo in diretta da diverse sale italiane: *Miseria e nobiltà*, *Non ti pago*, *Questi fantasmi*, *Tre calzoni fortunati*, *La Fortuna con la F maiuscola*, *Il medico dei pazzi*. Cfr. anche Paola Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo*. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo, Edizioni Kappa, Roma 1995.

anche all'autorevole esempio teatrale del figlio naturale di Scarpetta che, a mezzo secolo di distanza dalla nascita del testo, sceglie come ambientazione il suo tempo. Eduardo infatti trasporta la vicenda alla fine degli anni Cinquanta, trasferendo il clima contraddittorio del "miracolo" economico in una storia che non perde la sua funzionalità scenica. In realtà l'attenzione di Battistelli rispetto alla fonte è di tipo comparativo e mostra di considerare la triangolazione Totò-Scarpetta-Eduardo come paradigma evolutivo dell'espressività teatrale napoletana.<sup>9</sup>

La riflessione induce Battistelli a concepire la possibilità di riformulare in maniera complessiva l'ultimo testo di Scarpetta, componendo sia la partitura che il libretto in un'operazione di ricerca che sfrutta la potenza narrativa della musica per rivitalizzare i meccanismi comici del testo. L'azione musicale elaborata, che italianizza il titolo e mantiene il napoletano nei dialoghi, debutta in prima assoluta a Nancy,<sup>10</sup> per approdare al teatro Malibran di Venezia per la stagione lirica 2015-2016 della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia con una nuova edizione scenica diretta da Francesco Saponaro.<sup>11</sup>

La storia è nota: Ciccillo vive da anni a Napoli mantenuto dal ricco zio Felice Sciosciammocca, sindaco di Roccasecca, che lo crede studente in medicina. Quando lo zio giunge a Napoli con moglie e figlia, per mascherare la sua vera condizione di parassita e nullafacente, il nipote fa credere ai parenti che la pensione in cui vive sia una clinica psichiatrica da lui gestita e che gli ospiti siano i folli degenti della struttura convinti di essere rispettivamente la proprietaria, un maggiore a riposo, un violinista fallito, un attore scalcagnato, quali in realtà sono davvero. Felice, dunque, viene indotto da Ciccillo a credere che la pensione sia un manicomio e che i comportamenti dei suoi abitanti siano la testimonianza delle loro patologie. Ma nell'equivoco creato ad arte dal nipote, è lo zio che rischia di esser scambiato per pazzo dagli ignari pensionanti. Tra esilaranti fraintesi e bizzarre situazioni, l'inganno viene scoperto e l'impostore è perdonato in un accomodante finale.

<sup>9</sup> Per una parabola teatrale rintracciabile nelle sue mutazioni tra Eduardo Scarpetta e Eduardo De Filippo si segnala Giuseppina Scognamiglio e Pasquale Sabbatino (a cura di), *Gli Scarpetta e i De Filippo. Una famiglia di artisti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014.

<sup>10</sup> L'opera nasce su commissione dell'Opéra National de Lorraine e debutta il 20 giugno 2014 con la regia di Carlos Wagner.

<sup>11</sup> *Il medico dei pazzi*, azione musicale napoletana. Libretto e musica di Giorgio Battistelli, liberamente adattato dalla omonima commedia di Eduardo Scarpetta. Editore proprietario Ricordi, Milano. Maestro concertatore e direttore Francesco Lanzillotta. Regia e scene Francesco Saponaro. Costumi Carlos Tieppo. Light designer Cesare Accetta. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Maestro del Coro Claudio Marino Moretti. Personaggi e interpreti: Rosina Damiana Mizzi, Bettina/Carmela Arianna Donadelli, Concetta Loriani Castellano, Amalia Milena Storti, Ciccillo Sergio Vitale, Michelino Giuseppe Talamo, Errico Maurizio Pace, Felice Marco Filippo Romano, Luigi Matteo Ferrara, Raffaele Filippo Fontana, Carlo Clemente Antonio Daliotti. Venezia, Teatro Malibran, 15-23 ottobre 2016.

Come accennato, in questo come negli altri esempi del suo repertorio, Scarpetta costruisce il testo come un preciso congegno farsesco che sfrutta i principi della commedia degli equivoci e i tratti tipici della tradizione dialettale. La storia, nell'accentuazione dei numerosi inganni, evidenzia quanto il punto di vista con il quale si osservano le situazioni determini la discriminante tra normalità e follia. Scarpetta esprime tale concetto con estrema leggerezza, forse con inconsapevole volontà, in una scrittura drammatica che delinea la natura ambigua dei rapporti relazionali, mostra le trappole del giudizio superficiale ed esalta scenicamente le conseguenze dei fraintesi. Il punto di vista, espresso nella fluidità della scrittura drammaturgica, è assunto da Battistelli come nucleo di base della sua riduzione la quale, sia nella compilazione del testo che nella stesura della partitura, lavora per sottrazione in un dialogo continuo fra testo e musica.

Il libretto è costituito da un tempo unico suddiviso in quattordici scene, rispetto alle ventisette che costituiscono la commedia che presenta la classica divisione in tre atti. La riduzione operata da Battistelli snellisce le azioni di contorno cancellando battute e personaggi minori ininfluenti ai fini della storia mantenendo, per quel che resta, il testo originale. Sono così eliminate le parti del maggiore a riposo, di Peppino il barista che lascia il posto alla cameriera Bettina, di Margherita (figliastro di Felice) e di don Nicolino «'o quantaro» creditore di Ciccillo. Invenzione assoluta operata da Battistelli è l'introduzione di un coro che fa da contrappunto alle azioni dei protagonisti, specchio della collettività e sostegno cadenzato della rappresentazione.

Fulcro dell'attenzione dell'opera in musica è canonicamente Felice Sciosciammocca e, in particolare dalla sesta alla tredicesima scena, il libretto restituisce il ritmo esilarante degli avvenimenti nei quali si dipana il groviglio delle conseguenze delle direttive ricevute da Ciccillo, ovvero, assecondare i presunti folli e dissimulare la visita al manicomio. E infatti la struttura testuale, benché suddivisa nei quattordici momenti ricavati dal libretto, presenta un flusso continuo di azioni che si susseguono senza soluzione di continuità, una sequenza unica di scene regolate dall'equilibrio di pause e dinamiche riprese.

Dal punto di vista strumentale il Maestro utilizza un organico orchestrale classico, regolare per numero e tipologia di strumenti, che accompagna l'azione di dodici interpreti presenti in scena supportati dal coro. Sul piano musicale, volendo fornire solo indicazioni di massima lasciando l'analisi tecnica a competenze strettamente musicologiche, la scrittura elaborata per *Il Medico dei pazzi* presenta una più essenziale composizione rispetto allo stile tipico di Battistelli:

Ha trovato un legame strettissimo, quasi madrigalistico, tra parola e la sua resa musicale (sia nella scrittura vocale che nel suo accompagnamento strumentale), con minuziose pennellate timbriche, legando ogni idea musicale a ciò che sta succedendo in palcoscenico, come se l'orchestra fosse una sorta di specchio sonoro della drammaturgia teatrale.

Ha usato un'orchestra leggera, di dimensioni quasi mozartiane, con una scrittura strumentale asciutta, molto dinamica, sempre attenta al micro-dettaglio, usata raramente per creare grandi masse sonore. E ha messo in gioco materiali dotati di una plasticità immediata, con una scrittura anche complessa, ma mai artificiosa, capace di cogliere la comicità con sottili distorsioni, tratti leggeri, spesso allusivi, giocando "rossinianamente" su effetti onomatopeici, reiterazioni incalzanti e un po' demenziali, ricorrendo anche a citazioni verdiane suggerite dal libretto.<sup>12</sup>

Dal punto di vista vocale, invece, la gamma delle tecniche adoperate propone un'apprezzabile varietà che alterna il recitativo al momento canoro puro, il canto/parlato (*Sprechgesang*)<sup>13</sup> al coro, in una tessitura dinamica nella quale le voci sono utilizzate in tutte le possibili varianti fino a riprodurre suoni onomatopeici e sonorità proprie del dialetto napoletano. Infatti, mediante un tappeto di locuzioni indistinguibili («Jamme, Scio, Cafè, Signò, oh, mamma, jammoncenne, cià, scia, ccà...») il coro rende il brusio di un Meridione frenetico e, allo stesso tempo, ribatte in parallelo le azioni dei personaggi principali. Tra la quarta e la quinta scena, ad esempio, il coro della gente di strada, prima dal vivo e poi fuori scena prepara l'ingresso concitato di Felice e Concetta:

CORO, GENTE DI STRADA

[a bocca chiusa e quindi parole sciolte] (si sentono delle grida che provengono dall'esterno del caffè) Cafè! signò! Scio, jamme. Oh, jammoncenne, scio, scia, mamma, oh! Oa, jamme, scia, jamme ccà, scio, scia, oh, no, si, no.

### Scena Quinta

CORO, GENTE DI STRADA

(fuori scena) [a bocca chiusa]

CONCETTA Imbecille, scostumato!

FELICE Ve faccio arrestà, sangue di Bacco!<sup>14</sup>

L'inizio e la fine dell'opera, in particolare, presentano la conversione delle reiterazioni verbali in una sorta di *grammelot* composto dal groviglio delle richieste degli avventori del bar che, nella sua resa globale, appare come una velata parodia

<sup>12</sup> Gianluca Mattiotti, *Il Meridione come metafora del mondo di oggi*, «Venezia Musica e Dintorni», 65, ottobre 2016, p. 20.

<sup>13</sup> Per *Sprechgesang* si intende lo stile vocale adoperato per la prima volta da Arnold Schönberg nel quale si fondono caratteristiche del canto e del parlato. Lo *Sprechgesang* ha rivoluzionato il rapporto parola-suono e ha ampliato le possibilità del canto tanto da essere utilizzato dalle prime correnti musicali d'avanguardia.

<sup>14</sup> Giorgio Battistelli, *op. cit.*, atto I, scene IV e V, pp. 6 e 7.

delle esigenti richieste italiane (e napoletane) in materia di caffè in una borghesia vincolata più al rituale sociale che al gusto per la bevanda:

CORO Oh! Cappuccino! Caffè macchiato, latte macchiato, cappuccino chiaro, cappuccino scuro, caffè macchiato! Caffè! Ah! Caffè lungo, caffè ristretto, caffè doppio, caffè! Ah! Caffè espresso, caffè espresso macchiato caldo, caffè lungo in vetro, caffè in tazza grande, un caffè decaffeinato bollente, per favore! Caffè! Caffè corretto! Caffè lungo in tazza grande! Caffè d'orzo macchiato freddo, grazie! Caffè ristretto molto caldo! In tazza piccola senza schiuma! Caffè americano, caffè corretto grappa, un caffè senza zucchero e uno doppio in tazza grande! Caffè!<sup>15</sup>

Tuttavia lo stile musicale non cede mai alla tentazione del pittoresco e, soprattutto, evita facili derive verso il colore locale, la canzone napoletana o la tarantella. Si può, invece, parlare di utilizzo drammatico degli strumenti musicali che (soprattutto attraverso le sezioni ritmiche di piccole percussioni) sostiene la dimensione comunicativa ed emozionale delle scene, secondo un ampliamento funzionale delle potenzialità tecniche che punta alla definizione di atmosfere perfettamente in linea con la situazione comica.

Ad un'attenta osservazione, nella quale la visione si fonde con l'ascolto, la musica assume un particolare ruolo direttivo capace di orientare l'attenzione dello spettatore. Il tessuto sonoro, con il linguaggio drammaturgico che gli è proprio, sottolinea all'occorrenza personaggi e situazioni in modo tale che il pubblico sia guidato all'interno della stravagante catena di *qui pro quo* generati dalla menzogna. L'elemento comico attraversa l'intera operazione, senza per questo rinunciare ad una componente strutturalmente sperimentale. Non sfugge al Maestro la perspicacia con la quale Scarpetta si è aperto al nuovo secolo, l'ironia e l'intelligenza con le quali ha personalizzato i testi stranieri con il linguaggio della tradizione, mettendo sul mercato opere nelle quali si intrecciano nuovi tipi, molteplici vissuti e inediti contesti.

L'incontro con Francesco Saponaro, eclettica figura di regista napoletano con una variegata produzione artistica, ha determinato lo sviluppo e la convergenza delle istanze di base del Maestro Battistelli nella realizzazione del *Medico dei pazzi* nel panorama lirico italiano. All'interno di una carriera segnata soprattutto dal teatro e dal cinema, Saponaro ha coltivato costantemente una certa sensibilità musicale e ha dedicato una parte del lavoro al teatro d'opera.<sup>16</sup> Prima del *Medico dei pazzi* Saponaro realizza le regie di *Manon Lescaut* (2010) e *La Bohème* (2015)

<sup>15</sup> Ivi, scena I, p. 1. Il medesimo *grammelot* è presente alla fine della scena III, ivi, p. 4.

<sup>16</sup> Francesco Saponaro è regista, drammaturgo e film-maker. Ha realizzato numerosi spettacoli in Italia e all'estero con una spiccata attenzione agli allestimenti in spazi non convenzionali integrando differenti linguaggi espressivi a partire dai testi di grandi autori tra cui: Eschilo, Bernhard, Havel, Pirandello, Cechov, Beckett, Kafka, De Filippo, La Capria, Moscato, Patroni Griffi e Pau Mirò. Da

di Puccini, rispettivamente per il Teatro d'Opera Nazionale di Danimarca e il Teatro San Carlo di Napoli, mentre sono del 2017 gli allestimenti del *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf Ferrari per il Festival dell'Opera Buffa Naples and Europe e di *Carmen* per Fondazione Teatro delle Muse/Marche Teatro.

Tuttavia, oltre a rappresentazioni canoniche nel genere operistico, nel 2012 Saponaro realizza *La Bohème a Vigliena*, tappa singolare della produzione del regista che annuncia lo stile e le modalità interpretative applicate all'opera di Battistelli. Si tratta di una particolare edizione del capolavoro pucciniano ambientata negli anni Ottanta nella periferia di Napoli e allestita nell'ex stabilimento conserviero della Cirio ivi collocato, oggi sito di archeologia industriale e sede del laboratorio di scenografia del Teatro San Carlo. L'esecuzione, restituita attraverso l'essenziale partitura per pianoforte, è dislocata in diversi punti dell'edificio e impone al pubblico una partecipazione totale sul piano fisico ed emotivo.<sup>17</sup> La messinscena traccia un percorso trasversale all'interno di una moltitudine di campi che vanno dalla letteratura alla prosa, dalle arti visive al cinema, compiendo continue incursioni nei generi teatrali, nel repertorio popolare come in quello colto, in un'operazione che si configura come percorso collettivo di ricerca artistica.

L'impostazione registica della *Bohème a Vigliena* ritorna, in termini di apertura ed assimilazione di codici artistici plurimi, nell'allestimento del *Medico dei pazzi* che presenta un'ambientazione a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Saponaro concepisce una rappresentazione che reca i segni contraddittori dello snodo epocale tra i due decenni a Napoli dove il conflitto tra la città metropolitana e la provincia è apparso particolarmente evidente. Nel complesso, infatti, l'allestimento è caratterizzato da un sistema di dialettiche antitesi che coinvolge le forme musicali, i generi teatrali, le trasformazioni sociali e i fatti storici.

Riferimento ineludibile è, anche per il regista, la già citata messinscena eduardiana del 1959, ma ad essa si uniscono i film di Vittorio De Sica *L'oro di Napoli* (1954) e *Ieri, oggi e domani* (1963) nei quali emerge un particolare affresco sociale ed economico in bilico tra arretratezza e ansia consumistica. Napoli, in particolar modo, è protagonista di fatti cruciali della politica cittadina che occupano un posto a parte all'interno del dibattito culturale di quegli anni in ambito nazionale, dove la città smarrisce progressivamente la sua memoria tra indolenza e spinta produttiva.<sup>18</sup>

diversi anni collabora con la compagnia Teatri Uniti, si occupa di progetti di formazione all'interno di scuole di recitazione ed è autore di diversi documentari.

<sup>17</sup> L'opera è risultato di un laboratorio intensivo con partecipanti selezionati attraverso incontri coordinati con forze operanti sul territorio (associazioni, scuole, cooperative), al fine di ricostruire la memoria recente di un territorio ai margini. I cantanti, invece, sono scelti tra artisti emergenti del panorama nazionale e i diplomandi del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli.

<sup>18</sup> Tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta si assiste al definitivo sorpasso della Democrazia Cristiana al Partito di Unità Monarchica di Achille Lauro, destituito dalla carica di sindaco nel dicembre del 1957 e definitivamente sconfitto in un tentativo di riconquista della poltrona nel 1961.



Sebbene all'interno di due forme artistiche differenti, tanto nella rappresentazione di Eduardo De Filippo che nei film citati di Vittorio De Sica, emergono immagini di una Napoli luminosa affiancata da spaccati nei quali risaltano ritardi e degrado sociale, risultato di uno sviluppo annunciato e mai compiuto.

La messinscena di Saponaro, che firma anche le scene, riproduce tale dinamica nell'alternanza di atmosfere solari e cupe tensioni in un gioco che amplifica l'incompatibilità tra i fatti reali e la costruzione indotta di una verità parallela. La scenografia, fissa ed estremamente stilizzata, favorisce la possibilità di una doppia lettura dividendo il palcoscenico in due piani praticabili e quattro riquadri che ospitano i diversi luoghi nei quali si svolge la storia, mediante l'introduzione di pochi elementi o attraverso la proiezione di immagini. E' agilmente riprodotto, ad esempio, il caffè della Torretta (sulle cui pareti si riflettono le onde del mare di Mergellina) che fa da contrasto alla proiezione della collina violentata dai mostri di cemento della speculazione edilizia. In altri momenti, un collage fotografico dal quale si distinguono alcuni dei volti di Napoli (come Eduardo e Peppino De Filippo, Sophia Loren, Vittorio De Sica) all'occorrenza lascia il posto al salotto della pensione Stella attraverso la sovrapposizione di tende.

Nella versione in musica del *Medico dei pazzi* il personaggio di Felice Sciosciammocca ribadisce il ruolo drammaturgico assegnatogli dal suo autore nella prosa, ovvero, conquista una postazione strategica che assiste e vive dall'interno la parabola della borghesia a cavallo di due secoli tra euforia e crisi. L'invenzione di questo personaggio, con la sua apparente e disarmante semplicità, ha di fatto rivoluzionato la drammaturgia dialettale di fine Ottocento assumendo una posizione liminale tra la maschera buffonesca (con Pulcinella in prima linea) e il modello della nuova classe sociale in ascesa, nella consapevolezza e nell'urgenza di non poter ignorare una trasformazione certamente epocale.<sup>19</sup> Autore, attore e capocomico di sé stesso, Eduardo Scarpetta vive in prima persona la storia transitoria della sua condizione di artista e di libero cittadino: al cambiamento in atto della cultura teatrale, che ha esaurito la forza dei suoi modelli e dei suoi caratteri, si associa la faticosa mutazione di una Napoli postunitaria, in bilico tra vecchia aristocrazia, plebe e nuova borghesia.<sup>20</sup> Nell'opera in musica creata da Battistelli, Felice arricchisce il suo patrimonio espressivo rintracciando nel linguaggio sonoro un inedito

Annamaria Sapienza, *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro*, Liguori, Napoli 2015, pp. 9-18; Alberto Giovannini, *Il tradimento dei sette puttani*, «Roma», 13 settembre 1961. Cfr. Percy A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Einaudi, Torino 1975; Antonio Ghirelli, *Napoli dalla guerra a Bassolino 1943-98*, Esselibri-Simone, Napoli 1998.

<sup>19</sup> Cfr. Enzo Grano, *Pulcinella e Sciosciammocca. Storia di un teatro chiamato Napoli*, Berisio, Napoli 1974.

<sup>20</sup> Cfr. Antonio Pizzo, *La discussione sul teatro dialettale postunitario*, «Il Castello di Elsinore», 35, 1999, pp. 49-80.

strumento di comunicazione e, di conseguenza, una rinnovata forza rappresentativa. Inoltre, la presenza di una marcata componente visiva presente nello spettacolo firmato Battistelli-Saponaro (affidata all'impiego di proiezioni, al montaggio fotografico, ad elementi scenici altamente formalizzati e ad un'ambientazione non coerente con l'epoca di scrittura), sottrae a Felice ogni connotazione storica legata al personaggio in favore di un comportamento straniato, quasi surreale che travalica qualsiasi naturalismo.<sup>21</sup>

A dispetto di una presunta superficialità troppo spesso imputata alla drammaturgia di Scarpetta, nel *Medico dei pazzi* traspare il caustico ritratto di una società immersa in un falso sistema di comunicazione, un vuoto relazionale che emerge a partire dalla caratterizzazione dei personaggi allo stato «normale». Nell'abitudine della vita quotidiana, essi manifestano atteggiamenti bonariamente ossessivi che scaturiscono da un presente in continua trasformazione, un cambiamento inarrestabile che innesca l'ansia del domani espressa in dialoghi apparenti (l'apprensiva ricerca di Amalia di un marito per la propria figlia, l'angoscia del debutto teatrale di Raffaele, l'urgenza della cronaca di Luigino, le fissazioni paralizzanti del violinista Errico). Ciò costituirebbe, nell'interpretazione di Vittorio Viviani, una metafora della società del nuovo secolo smascherata mediante un sofisticato espediente teatrale:

Gli esemplari del medio ceto napoletano son personaggi disumanizzati, chiusi nel loro piccolo mondo individualistico, nelle loro meschine fantasie che hanno sempre la cifra dell'assurdo. I loro contatti scambievoli sono tante matrici di equivoci; le parole che essi vicendevolmente si scambiano sono moduli d'espressione astratti, pur nella loro fattispecie umile, quotidiana. [...] il gioco è realizzato proprio attraverso l'intrecciarsi di quelle relazioni immaginarie, che con la sua fantasia satirica il poeta ingarbuglia e ripara dall'alto, sconvolgendo miserabili creature, e sorridendo egli stesso nel contemplarle, sfrenate e indifese, allucinate e senza scampo di salvezza, con il distacco lucido e spietato del moralista illuminato.<sup>22</sup>

Tanto il compositore quanto il regista del *Medico dei pazzi* mostrano di riconoscere l'innovazione operata da Scarpetta individuando in essa tratti di significativa modernità, un ponte nella nuova epoca gettato con tempestiva destrezza mediante uno sguardo sarcastico e divertito, ma non per questo banale ed epidermico.

<sup>21</sup> Tali aspetti sono stati riconosciuti in modo unanime dalla critica allo spettacolo. Cfr. Alberto Annarilli, *Il medico dei pazzi, La comicità napoletana a Venezia*, <[www.cultura.com](http://www.cultura.com)>, 26 ottobre 2016; Enrico Fiore, *I «pazzi» di Scarpetta fra Rossini e Pappagone*, <[www.controcena.net](http://www.controcena.net)>, 16 ottobre 2016; Lukas Franceschini, *Il medico dei pazzi*, <[www.operalibera.net](http://www.operalibera.net)>, 23 ottobre 2016; Alessandro Cammarano, *Il medico dei pazzi*, <[www.operaclick.com](http://www.operaclick.com)>, 21 ottobre 2016; Massimiliano Virgilio, *Il genio teatrale di Eduardo Scarpetta diventa un'opera musicale alla Fenice di Venezia*, <[www.fanpage.it](http://www.fanpage.it)>, 14 ottobre 2016.

<sup>22</sup> Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1992, p. 682.

L'intera operazione drammaturgica firmata Battistelli-Saponaro poggia su tale presupposto così che, in perfetta intesa tra le parti, risulta quanto mai calzante la scelta di trasportare la nota trama in un periodo di altrettanti stravolgimenti, ovvero, in quell'interstizio nel quale il miraggio del progresso tentava di obliare la tragica eco del dopoguerra. In un processo convergente tra creazione musicale e messinscena, libretto e partitura sono protagonisti di una rispettosa relazione condotta a quattro mani: la verbalità è rafforzata dalla potenza musicale, mentre lo spartito trova corpo nelle voci, nella lingua e nella fisicità degli interpreti.

*'O miedeco de 'pazzi*, intendendo cioè la commedia dialettale di partenza, adotta la parola quale terreno di ambiguità e travestimento, intenzionalmente costruita per il funzionamento dei meccanismi della comicità rafforzati dall'allusività iperbolica della lingua napoletana. Nell'azione in musica la qualità sonora rafforza il livello irrazionale della comprensione e del senso, in un percorso emozionale che sostiene ciò che la logica del dialogo non può esprimere in pieno, ovvero, ciò che le situazioni trasmettono al di là del significato. Ne è un chiaro esempio la percezione di latente pericolo e muto timore che traspare dalle battute apparentemente innocue di Felice Sciosciammocca al suo giungere alla pensione/casa di cura Stella: il disagio di una situazione sconosciuta e avvertita come non controllabile, emerge dai toni recitativi del canto e del parlato, sostenuto da un tessuto musicale che opportunamente accompagna l'ingresso di individui percepiti dal protagonista come folli, strategicamente introdotti come ombre inquietanti che traspaiono da un tendaggio.<sup>23</sup>

Nella caratterizzazione dei personaggi Saponaro asseconda i tratti della riforma scarpettiana, ovvero, cancella progressivamente aspetti tipici delle maschere dialettali che emergono solo in filigrana. Campione esemplificativo è Michelino, amico di Ciccillo incaricato di convincere lo zio che la pensione sia un manicomio. Nel recitare la parte di un cantante folle, ed essendo l'unico a fingere davvero di esserlo, nella mutazione volontaria il personaggio raggiunge una teatralità pressoché estrema, tale da mostrare solo l'eco delle convenzioni farsesche solitamente riferite ai caratteri della tradizione, in nome di una cifra più emblematica rafforzata dall'artificiosità conclamata della componente sonora. Dunque il lavoro compiuto dal regista con i cantanti/attori mira ad appoggiare il tempo interno della musica, in una messinscena incalzante e mai statica che sfrutta la potenza comunicativa della scrittura di Scarpetta, transitando nella drammaturgia musicale in un sistema rappresentativo che si presenta vorticoso e perfettamente calibrato.

A incorniciare le azioni dei personaggi principali intervengono una serie di scene d'insieme nelle quali il coro compone una folla variegata (fannulloni che prendono il sole, donne equivoche, massaie con la borsa della spesa, sacerdoti), impegnata in brevi e veloci azioni o collocata ai lati della scena a commentare nel silenzio l'acc-

<sup>23</sup> Giorgio Battistelli, *op. cit.*, scene VII e VIII, pp. 10-11.

duto. Nell'assortimento degli abiti e degli atteggiamenti, il coro è la manifestazione visibile dell'epoca in cui è ambientato l'allestimento, di quel miracolo economico capace di modificare i costumi pur nell'incoerenza dei suoi esiti. Tuttavia, al di là di ogni riferimento storico-filologico, il coro appare immagine attuale di una caotica entità dai modi sbrigativi, inarrestabile nei movimenti e seriale nei comportamenti. Paradigmatica tra le tante, la sequenza nella quale da una delle travi dei palazzi in costruzione un facchino lancia sulla folla vestita alla moda una balla d'indumenti usati (con un gesto tipico dei mercanti di panni vecchi) dalla quale spunta una bandiera americana, cimelio "usato" di un recente passato bellico e orizzonte immaginario del futuro.

Il *Medico dei pazzi* è in realtà spazio teatrale per eccellenza, traslato di un luogo nel quale ogni elemento può essere rappresentato/interpretato come regolare o anomalo e assumere significati variabili nell'invenzione che lo accoglie. Nondimeno, la presenza di citazioni rende l'opera un viaggio nella storia nello spettacolo, memoria viva che ne rafforza i tratti identitari. Non sfugge, quindi, la caratterizzazione di Felice Sciosciammocca che assume i tratti del Pappagone inventato da Peppino De Filippo, oppure la scena della lettera di Felice a Don Carlo che riporta immediatamente alla memoria la leggendaria dettatura di Totò a Peppino De Filippo in *Totò, Peppino e la malafemmina*. D'altra parte, lo stesso Scarpetta nella commedia nomina storici attori italiani come Salvini e Zacconi, inserisce frequenti citazioni verdiane dalla *Traviata* all'*Otello* e riferimenti ai teatri San Ferdinando, San Carlo e La Scala, sostenendo così una dimensione metateatrale che amplifica il potere ludico della rappresentazione.<sup>24</sup>

Punto di partenza del teatro napoletano moderno, il repertorio di Eduardo Scarpetta si offre come crocevia tra il teatro di "mestiere" (governato dal capocomico e da pratiche tradizionali) e i primi segnali di una mutazione borghese, sul piano artistico e organizzativo. L'intuizione dei mutamenti del gusto del pubblico, non più attratto dall'impianto pulcinellesco, porta questa particolare figura di autore/attore/capocomico a farsi portavoce del cambiamento mediante una rivoluzione interna all'arte rappresentativa e alle figure che vi abitano. *'O miedeco de' pazzi* è senza dubbio il punto d'arrivo, cronologico e formale, del percorso artistico di Scarpetta e della riflessione sulla necessità di leggere il presente con gli strumenti dell'ironia, armi necessarie di un teatro che gioca con il suo divenire.

Una lezione, personale quanto assoluta, che consente alla trasposizione musicale di attraversare Napoli nella sua storia artistica e teatrale, non solo mediante l'assun-

<sup>24</sup> Nel libretto dell'opera tali riferimenti sono affidati a Errico (Scena II), Raffaele (scena XI) e Michelino (scena IV, scena VI). Giorgio Battistelli, *op. cit.*, pp. 3, 16, 5, 10. Risulta, invece, soppressa nel libretto la citazione all'*Africana* di Giacomo Meyerbeer (1865) presente nella commedia di Scarpetta (atto I, scena II). Eduardo Scarpetta, *'O miedeco d'e pазze*, in Eduardo Scarpetta, *Tutto il teatro*, a cura di Romualdo Marrone, Newton Compton, Roma 1992, vol. V, p. 200.

zione del testo drammatico di base e i riferimenti al suo autore, ma attraverso le immagini, le citazioni, i rimandi ad un orizzonte culturale ricostruito visibilmente sulla scena con uno sguardo attuale. Pur nella levità dei toni e delle situazioni in campo, *Il medico dei pazzi* individua Napoli come autentica metafora del contemporaneo, luogo simbolico per leggere e interpretare il mondo attraverso le manie di un'umanità universale e multiforme. Si tratta di un'operazione che sfrutta la potenza di una cultura identitaria (Scarpetta, Totò, De Sica, Eduardo e tutta la memoria della tradizione) per compiere un'ennesima invenzione nel segno del tradimento indotto e autorizzato dalle fonti, una creazione autentica e mai grottesca che scandaglia i territori del comico e traghetta la profondità drammaturgica nei territori della musica.