

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

TRA 'SAITTELLE', VICOLI E CASINI:
PER UNA "TOPOGRAFIA ESISTENZIALE" DELLA SCRITTURA DI ENZO MOSCATO

Giancarlo Guercio

Abstracts

La complessa e suggestiva produzione letteraria di Enzo Moscato, scrittore prolifico e polimorfico del panorama artistico contemporaneo, restituisce immancabilmente un minuzioso affresco della città di Napoli che, in forma varia ed emblematica, si insinua come luogo fisico ma anche come misteriosa evocazione ricca di fascinazione e mistero, nelle pregnanti parole usate dal drammaturgo per raccontare i suoi personaggi o le vicende narrate.

The complex and suggestive literary production of Enzo Moscato, prolific and polymorphic writer of the contemporary artistic scene, invariably returns a meticulous fresco of the city of Naples which, in a varied and emblematic form, insinuates itself as a physical place but also as a mysterious evocation rich in fascination and mystery, in the pregnant words used by the playwright to tell his characters or the events told.

Parole chiave

Moscato, Napoli, teatro

Contatti

giancarlo.guercio@gmail.com

La complessa e suggestiva produzione letteraria di Enzo Moscato, scrittore prolifico e polimorfico del panorama artistico contemporaneo, restituisce immancabilmente un minuzioso affresco della città di Napoli che, in forma varia ed emblematica, si insinua come luogo fisico ma anche come misteriosa evocazione ricca di fascinazione e mistero, nelle pregnanti parole usate dal drammaturgo per raccontare i suoi personaggi o le vicende narrate.

Per Enzo Moscato, Napoli è soprattutto una città di mare, con tutto ciò che comporta godere, o subire, una simile condizione. Napoli è una congiunzione tra la terra ribelle e spettacolare del Vesuvio e dei promontori, dei sottosuoli e dei loro miasmi, del golfo che apre a orizzonti improvvidi, e delle costellazioni. Le città di mare sono, per Moscato

Più esposte d'altri luoghi a un futuro, probabile contagio. Aperte, untuose, viscide, sporche. Linfatici gangli, noduli, bubboni virtuali a riempirsi d'infezione, insaccarsi purulento di miasmi, muco, pus. Dentro loro, spifferi o fori, innumerevoli, impreveduti, sconosciuti, [...]. Soprattutto gli angiporti, maleolenti cunicoli stretti fra le due barriere antiche delle mura. Continuo passaggio di grecale sospetto, trasmissione di correnti o di aliti o di soffi pesti-e-lenti, prontezza e inclinazione naturali a inginocchiarsi alla tempesta, alle raffiche del morbo.¹

Questa citazione, tratta dalla *Quadrilogia di Santarcangelo*, ben rappresenta la visione che Enzo Moscato ha non solo delle città di mare ma soprattutto della sua città di mare, cioè Napoli; una relazione talmente radicata e viscerale, quella tra lo scrittore e la sua città, che senza dubbio induce ad affermare che non vi potrebbe essere scrittura moscatiana senza Napoli. Nella drammaturgia di

¹ E. MOSCATO, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 95.

Moscato la città partenopea è sempre presente, in maniera incisiva e ineluttabile, e le vicende narrate sono sempre rappresentazioni di ‘micromondi esistenziali’ nati, il più delle volte, nelle viscere della città, all’interno di vicoli, saittelle, bordelli, piazze, casini, carceri, strade, sempre in relazione con uno sfondo che prorompe all’interno della ‘narrazione’, e che via via perde il ruolo di sfondo per diventare sempre più la narrazione stessa: è il mare, o il Vesuvio, o le isole, o la lava e i terremoti, la natura e la storia. Tutto (ambiente, edificio urbano e parabola esistenziale), si fonde e *con-fonde* formando un insieme, una sintesi talvolta astrusa e grottesca.

Diversi i casi eclatanti che sostengono questo tipo di riflessione. Tra essi spicca decisamente *Luparella, ovvero foto di Bordello con Nanà*,² che rappresenta la drammatica storia del travestito Nanà e della prostituta Luparella. La vicenda, dal singolare sapore tragicomico, è innervata a livello temporale all’interno della grande storia, durante la Seconda Guerra mondiale (co-protagonista evocato dal racconto di Nanà è, infatti, un disperato quanto violento soldato tedesco). Ma a livello spaziale la narrazione si districa nel cuore cittadino di Napoli, tra i bordelli, appunto, ma anche i vicoli, i quartieri, i luoghi-simbolo della città, come «Vico Carmeniello a Tuledo (quello di fronte all’ex negozio Gilardino ca po’ fuje o primmo a cadè sott’e bumbardamente)»,³ “ncoppa Cariatì”, la “Pignasecca”, “abbascio o pontone de’ Chianche”, «na scala interna a corocò ca s’apreva, dio misericordia, cu tutte, ma proprio tutte, e chiaveche latrine e sporche d’a Città».⁴ Il “Chiavicone a Villa”, appunto, che, attraversando anche “Castiello e ll’Uovo” si apre nella bella riviera di Chiaia.

È sintomatico l’uso che Moscato fa dei luoghi identitari di Napoli. Essi, come per altri autori, non sono usati come sfondo pittoresco o cornice scenica di una rappresentazione oleografica ma diventano *semeion* da cui i personaggi vengono generati, prendono sostanza e forma; luoghi spesso marginali o sub-liminali (come ‘bassi’ e latrine) in cui si sentono i miasmi, gli echi veri di identità marginali ma autentiche.

Il più delle volte, i personaggi moscatiani, come la città stessa, nascono dal morbo, dalla malattia, dal pus, artaudianamente, dalla peste e diventano l’*humus* entro cui si impasta l’essenza delle identità. Apparentemente abietti, questi personaggi hanno una vitalità dirompente, una presenza e un carattere forte; tutt’altro che negativi, alludono a forme esistenziali marcate e ben definite. È infatti in contesti così sfrenati, sregolati, pullulanti che Moscato, come Artaud, riconosce le autenticità che producono azioni drammatiche, forti, estreme. Come la peste, appunto, o l’atto teatrale.⁵

È forse in questi termini che si declina il senso del conflitto tra forze opposte, la rivendicazione del diritto d’esistere in un contesto, anche cittadino, urbano, che talvolta tende a espellere i suoi ‘figli’ più che a integrarli. Moscato si sofferma sul fenomeno della esclusione e della emarginazione per ripercorrere i ‘budelli’ cittadini, per raggiungere le piazze, i palazzi gentilizzi, i santuari della natura, ossia i valori e i sensi della città che appare come una grande metafora del corpo umano. Ma il male sociale, l’abietto, il rifiutato, l’appetato non è estraneo a quel contesto; è anzi frutto di quella società, è simbolo della identità collettiva che lo ha partorito. Quella peste, quell’elemento rifiutato assume allora un valore semantico ulteriore, possiede una forza addirittura maggiore, più potente rispetto alle esistenze cosiddette normali, ordinarie. Forze dirompenti, che innescano conflitti perché intrise di vitalità, esistenze che rivendicano che esigono un diritto di cittadinanza, un ruolo nella storia. È forse anche per questi motivi che Moscato individua nella forma espressiva del teatro la possibilità di elaborare le azioni dirompenti e drammatiche, talvolta estreme, delle sue entità immaginate. Il rito collettivo della scena, la definizione di un mondo agente come quello della rappresentazione, più che fine estetico finalizzato alla pura spettacolarizzazione delle vicende artistiche assume il significato di un *setting* laboratoriale ove i personaggi e le loro storie possano trovare una sorta di riscatto,

² Cfr. MOSCATO, *Luparella, ovvero foto di Bordello con Nanà*, in *Occhi gettati e altri racconti*, Ubulibri, Milano 2003, pp. 45-58.

³ Ivi, p. 45.

⁴ Ivi, p. 56.

⁵ Si rimanda al fondamentale saggio del drammaturgo francese Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio* che, nel capitolo dedicato alla peste afferma: «Fra l’appetato che corre urlando dietro alle proprie allucinazioni e l’attore che si lancia alla ricerca della propria sensibilità [...] esistono analogie che confermano le sole verità importanti, e pongono l’azione del teatro, come quella della peste, sul piano di un’autentica epidemia. [...] Il teatro è come la peste, non solo perché agisce su importanti collettività e le sconvolge in uno stesso senso; nel teatro, come nella peste, c’è qualcosa di vittorioso e insieme di vendicatore», A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 145.

l'occasione di una esistenza, il luogo per un racconto intimo e sempre catartico, poetico.⁶ Il micro mondo rappresentato da Moscato è a un tempo allusivo e terraneo, astratto, poetico e immaginifico e concretamente reale, urbano. La vicenda raccontata si innerva ineludibilmente nel tessuto urbano, in un vicolo o in un determinato quartiere, non è mai, cioè, avulsa dalla realtà storica. La dimensione del reale è anzi poeticizzata dalla scrittura, è trasformata in una sorta di città ideale che principia dalla realtà 'volgare' per assurgere a luogo utopico.

Come la città che li ha generati, i personaggi di Moscato sono un miscuglio di essenze, un insieme di voci e suoni, fatti di una materia polimorfa e multiforme. Di qui il loro apparire, talvolta grottesco. Coesiste nei personaggi e nella città il senso dell'alterità e della doppiezza. «Il luogo dell'azione è Napoli»⁷ afferma Fabrizia Ramondino nella prefazione a *L'angelico bestiario*, che continua, «Napoli sembra sempre assumere toni particolari, acuiti dalle opposizioni della città stessa [...]: la città-medusa, la città uterina e fetida».⁸

È città uterina perché solo in essa possono nascere e prendere forma le esistenze così emblematiche raccontate dal drammaturgo che, per la sua forza narrativa è a pieno titolo tra i massimi rappresentanti della nuova drammaturgia napoletana e tra i più riconosciuti e abili scrittori, soprattutto di testi teatrali.

Nonostante le dissonanze urbane ed esistenziali, spesso declinate in una scrittura tragica o esasperatamente drammatica, Moscato non perde mai il suo sguardo disincantato, a tratti poetico, allusivo e trasognante. La visione di Napoli e dei personaggi che egli descrive è di una città riccamente feconda, prolifica di essenze; anche per questo il tono fiabesco sortisce per avvolgere in un'aura di irrealtà ogni immagine.

Il drammaturgo, infatti, si muove spesso tra registri stilistici e narrativi differenti, tra un realismo minuzioso e ricco di riferimenti specifici (come i nomi di vicoli, strade e piazze che trovano riscontro nella realtà) e un impianto narrativo immaginario, talvolta onirico, affabulatorio e quindi irreali. Una simile struttura narrativa produce un raffinato effetto di straniamento che finisce, come un *cursus* tragico, per sfociare in quelle elevazioni catartiche capaci di coinvolgere la parte più emotiva del lettore o dello spettatore.

In questo modo, anche la disperata narrazione di *Rondò*,⁹ testo riusato più volte e in vari allestimenti (come *Compleanno*, dedicato al compianto amico Annibale Ruccello o *Partitura*), in cui si narra dell'abuso della prostituzione da parte dei vari oppressori stranieri, trova una sublimazione poetica, una soluzione di continuità. In questo racconto la città è vista come una donna assediata e abusata dagli invasori (di qualsiasi provenienza: francesi, spagnoli, Savoia, Borbone), senza nessuna distinzione di trattamento. Napoli stessa è metaforicamente una prostituta, resa tale da necessità contingenti. Una città, o una donna, che ancora sogna e crede nell'amore, spesso celato dentro parole inconsistenti e che, per il fatto di essere straniera, sortiscono un effetto ancora maggiore. Le parole, ci ricorda Moscato, non sono altro che «sciucscie d'aria senza consistenza, meglio ancora si sonano 'furastiere'».¹⁰

Napoli è figlia di culture diverse, le cui tracce si scorgono soprattutto nella lingua: è infatti una città poliglotta; ma il suo multiculturalismo è visibile anche nello stile degli edifici, nella toponomastica, nella fisiognomica. È insita nei geni della città la sua natura polimorfa, la commistione

⁶ La riflessione intorno alla forza dirompente del teatro, assimilata per energia alla 'vitalità' vera che si sprigiona in una situazione estrema come la peste è ancora sviluppata con un certo acume da Artaud. In modo particolarmente suggestivo egli ritiene che: «la peste coglie immagini assopite, un disordine latente, e spinge d'improvviso fino a gesti estremi; e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite: come la peste, ristabilisce il legame fra ciò che è e ciò che non è, fra la virtualità del possibile e ciò che esiste nella natura materializzata. Ritrova così il concetto dei simboli e degli archetipi, che agiscono come colpi silenziosi, accordi musicali, brusche interruzioni della circolazione, richiami degli umori, esplosioni fiammeggianti di immagini dentro le nostre menti improvvisamente destate; tutti i conflitti che covano in noi ce li restituisce con le loro forze e dà a queste forze nomi che salutiamo come simboli. [...] Questi simboli esplodono sotto forma di incredibili immagini che danno diritto di cittadinanza e di esistenza ad atti per loro natura ostili alla vita delle società», ARTAUD, op. cit., p. 146.

⁷ F. RAMONDINO, introduzione a MOSCATO, *L'angelico bestiario*, Ubulibri, Milano 1991, p. 13.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. MOSCATO, *Rondò*, in *Rasoi*, Teatri Uniti, Napoli 1994, pp. 16-22.

¹⁰ *Ivi*, p. 19.

di fattori esistenziali derivanti da luoghi e appartenenze sideralmente distanti tra loro. Napoli è luogo del divenire, della possibilità *ad continuum*; è, per usare un'espressione di Walter Benjamin, 'città porosa': nella suggestiva visione del filosofo tedesco, nelle stratificazioni urbanistiche e culturali di Napoli «si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, imprevedute costellazioni. Il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati». ¹¹ È Napoli, la città del transitare da uno stato all'altro, il contrario del tutto è concluso; la città diventa così un crogiolo di entità che Moscato sa sapientemente interpretare in identità promiscue e sfaccettate, deformate o abbozzate, in cui risiede, prorompente, un immancabile prosecuzione verso il divenire, dato sia dalla partitura di segni, sensi e suoni della lingua e sia da una ricerca estetica che sa osare e porre sugli "altari", o nelle "edicole votive" degli spiriti più sensibili, finanche i perturbanti reietti esistenziali, raccattati dai bordi, dai limiti, dai margini esistenziali.

Una scrittura che per certi versi assomiglia a quella dallo sguardo affascinato e turbato di Anna Maria Ortese, ad esempio quando, ne *Il mare non bagna Napoli*, racconta con una certa suggestione le immagini dei 'granili' ¹²: «Secondo la più discreta delle deduzioni, solo una compagine umana profondamente malata potrebbe tollerare, senza turbarsi, la putrefazione di un suo membro [...]: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo». ¹³

Come per la Ortese anche con Moscato assistiamo al racconto di larve spesso malate: una malattia al contempo condanna ed espiazione, accenno di morte e lotta per la vita. E Napoli è stretta tra queste forze; si dimena, subisce e poi reagisce. Solo passando attraverso le fogne, l'immondizia, il mare inquinato e invaso dagli scarafaggi si possono paradossalmente scorgere i segni di una vitalità salubre. È in questo modo che Moscato sacralizza la città stessa, mostrandola come un grande tempio entro cui si sviluppa l'affascinante rito del teatro. Napoli è nell'unico istante fucina e scenario della rappresentazione scenica, unica, plausibile ambientazione affinché quelle storie, quelle vite abbiano, una ragion d'essere: senza Napoli, quei personaggi non potrebbero esistere. Così come non potrebbero assumere il significato che hanno le due travestite Bolero e Grand Hotel di *Ragazze sole con qualche esperienza*, ¹⁴ intrise di quella napoletanità folkloristica e che, in un esilarante diverbio, tirano in ballo i luoghi della città (Poggioreale, la Litoranea, Piazza Municipio, a Mmerciata) facendoli diventare il palcoscenico delle loro avventure/disavventure amorose.

Il travestimento, o travestitismo, è proprio uno dei caratteri ricorrenti all'interno della vasta scrittura moscatiana. Il senso del 'vestire-tra' rimanda al concetto stesso di trasformazione, mutazione e quindi metamorfosi e sembra che, secondo una affascinante analogia, la mutazione corporea dei personaggi rappresenti emblematicamente la metamorfosi stessa della città, il suo costante divenire, la sua continua evoluzione alla ricerca di una forma espressiva ed esistenziale di un sé multiforme e sfaccettato. Corpi travestiti che ricordano i testi di altri autori partenopei, come Giuseppe Patroni Griffi che con *Scende giù per Toledo* ¹⁵ rappresenta uno straordinario affresco di Napoli vissuta e raccontata dal suo protagonista, appunto il travestito Rosalinda Sprint o l'operazione certamente più raffinata realizzata da Roberto De Simone nel suo capolavoro assoluto, *La gatta Cenerentola*, ¹⁶ testo in cui sono presenti alcuni personaggi emblematici per la questione del travestitismo, ossia la matrigna che è rappresentata volutamente da un maschio (al fine di evidenziare la sua natura brutale) e il femmeniello, espressione più eclatante della cultura popolare partenopea.

Il corpo umano è quindi metafora del corpo cittadino. Le analogie semantiche tra i due tipi di corpi sono ricorrenti e molteplici, le proiezioni sono continue e vicendevoli. La città diventa il personaggio, il personaggio è metafora della città. In questa ottica, ad esempio, le ambientazioni e i personaggi di *Festa al celeste e nubile santuario* ¹⁷ sembrano la ricostruzione di un mondo urbano fatto di voci, gesti e riti che riproducono le voci, i gesti e i riti di una città universale e misterica, tratti emblematici di una città come Napoli.

Anche le azioni ricorrenti del testo, declinate con i verbi "jesce", "trase", "vien a cca", "saglie", "scinne", rimandano alla spazialità, a un continuo 'peregrinare' tra vicoli e storie che si intersecano

¹¹ W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007, p. 16.

¹² Per un approfondimento sui 'granili' si veda A.M. ORTESE, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994, pp. 73-97.

¹³ Ivi, p. 75.

¹⁴ Cfr. MOSCATO, *Ragazze sole con qualche esperienza*, in ID., *L'angelico bestiario*, cit., pp. 143-203.

¹⁵ Cfr. G. PATRONI GRIFFI, *Scende giù per Toledo*, Garzanti, Milano 1990.

¹⁶ Cfr. R. DE SIMONE, *La gatta Cenerentola*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁷ Cfr. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, in ID., *L'angelico bestiario*, cit., pp. 19-64.

all'interno di una narrazione suggestiva; ci si muove dalla dimensione storica per procedere verso mondi allusivi attraverso un fraseggio straniante, fatto di filastrocche, aneddoti, motti, entità ambigue miste di sacro e profano. L'effetto è quello di un *cursus* poetico che eleva la città stessa verso uno spazio rarefatto, intriso di sogno e di mistero.

Il santuario a cui si approda è nubile e celeste, celeste come un flusso indecifrabile e strano 'partorito' da una delle protagoniste. Un luogo fertile, femminile, deprivato del maschio, di un elemento fecondatore. Una città quindi abbandonata ai suoi racconti, alle vicende del passato, radicata ai suoi riferimenti culturali, estetici, urbani che tuttavia pullula vita in attesa di creare vita. Tutt'altro che morta, la 'città' è immagine di un corpo di terribile e irrefrenabile vitalità, un corpo che possiede tutte le caratteristiche per generare e procreare vita. Come per Galimberti, anche per Moscato il corpo-città «è la trama in cui i fili dell'esistenza e quelli della carne si raccolgono per esprimere quell'unico *sensu* che poi la presenza rivela».¹⁸

Il senso degli elementi va dunque ricercato nelle essenze e nelle esistenze espresse come simbolo: soltanto in esso è rintracciabile quella "esistenza incarnata" che denota i tratti peculiari della identità, umana e urbana.

I personaggi moscatiani assumono un valore simbolico poiché assommano in essi i valori e sensi di una manifestazione che travalica il dato reale e aprono a una dimensione oggettiva. Appaiono emblematicamente come simulacro (o santuari) fatti di segni. Lo scambio simbolico, la relazione tra essenti, è stato opportunamente declinato da Jean Baudrillard che riflette sul discrimine tra anima e corpo, tra uomo e natura. Secondo lo studioso il simbolo è ciò che mette fine ad una simile disgiunzione: esso, infatti, «è l'utopia che mette fine alle topiche dell'anima e del corpo, dell'uomo e della natura, del reale e del non-reale, della nascita e della morte».¹⁹ Baudrillard sviluppa interessanti riflessioni intorno al significato di simbolo e sul rapporto tra il concetto di reale e quello di vero. Questioni che appaiono utili anche per riflettere sui temi che lo stesso Moscato, in maniera poetica e artistica, propone all'interno della sua scrittura, così ricca e intrisa di significati etici e filosofici di raffinato valore. Il senso della morte e la sua elaborazione è un tratto costante e ben presente nella produzione moscatiana. Ma essa morte non è trattata come attimo finale e terminale di una esistenza. Anzi, proprio la morte (o la mortificazione) genera altra vita. È il caso già citato di Luparella, il personaggio evocato e così minuziosamente descritto da Nanà nel monologo *Luparella, ovvero foto di bordello con Nanà*.²⁰ Luparella, prostituta violentata, partorisce nel bel mezzo di una guerra mentre esala i suoi ultimi respiri. La morte e le mortificazioni hanno sfibrato la malcapitata protagonista del racconto che nonostante tutto lotta e genera, ostinatamente procrea, fa del suo corpo martoriato un atto di eroismo a favore della vita. Il corpo defraudato e oltraggiato di Luparella è il corpo di Napoli, una città violentata e colpita dall'ignoranza feroce e dalla brutale criminalità, una città, la cui storia racconta di oltraggi e saccheggi, di violenze e soprusi, reiterati negli anni, nei secoli, e dalle cui macerie essa più e più volte si è rifondata, è rinata anche più splendente di prima.

Per Moscato Napoli è la città del tutto inutile o del nulla possibile, in cui il simulacro è affastellato di sensi o deprivato di simboli, il luogo del tempo assoluto o della perdita di tempo. Sintomatica una battuta del personaggio Generale Puskin del testo *Recidiva* allorquando afferma:

Premesso che io non faccio l'attore. Ma qui si gioca con i simulacri. Con le copie della copia. Coi riflessi del riflesso. Con gli specchi dello specchio. Coi modelli del modello del modello del modello originale. Il tutto vale il niente. Il niente sta per il tutto. Il tutto e il niente spesso stanno per un *quid*, un che, che ci latita, ci manca, o che malizioso non si fa vedere. Unica realtà è la fuga o lo slittamento. Il gioco a nascondino con il senso. E la

¹⁸ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 156. La riflessione di Galimberti sul corpo appare di particolare suggestione. Secondo il filosofo, infatti, «la carne ha il potere di trasformare le idee in cose, la vita in rapporto sessuale, la contrazione dell'esistenza in sintomo organico. Ma per comprendere la carne nel suo significato, per dissolvere la sua opacità, ci vuole tutta la forza del *simbolo* capace di scorgere nella vita corporea l'abbozzo della autentica presenza al mondo, il patto con esso. La carne esprime l'esistenza come la parola il pensiero, essendo la nostra un'esistenza incarnata» (*Ibidem*).

¹⁹ J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015⁶, p. 146. Lo studioso appronta una interessante riflessione che appare particolarmente utile per riflettere sul significato di simbolo e sul rapporto tra reale e vero. Nel suo lavoro sul rapporto tra simbolo e morte si definiscono non poche questioni che lo stesso Moscato, in maniera poetica e artistica, propone all'interno della sua scrittura.

²⁰ MOSCATO, *Luparella, ovvero foto di bordello con Nanà*, in ID., *Occhi gettati*, cit.

stessa Beata, che vede di lassù, responsabile alla fine di tutte queste inezie, reati neghittosi e recidivi, uniti soltanto a consumare il tempo, a mangiarlo o a rimangiarlo senza voglia, ovvero con vorace e primitivo desiderio.²¹

I luoghi tipici diventano così astrazioni utopiche. Il confine tra la realtà del quartiere e l'evocazione della *inventio* e del mito diventa instabile, indecifrabile, spesso superato dalla forza della narrazione stessa che estrapola da simbolo i molteplici significanti che esso possiede, ora mostrati allo spettatore in una dimensione sperimentale, nuova e ricreata.

Così il mare, elemento molto presente nei racconti di Moscato, un simbolo di assoluta importanza e ricco di rimandi semantici, ad esempio all'inconscio, al mistero, alle paure e ancora al rapporto dicotomico vita-morte, come traspare dal racconto, più che monologo *Gente messa a scolare* in cui il protagonista racconta:

Ma, in effetti, il mare c'era. [...] E ci aveva già ghermiti nelle sue viscere traditrici non appena varcato l'ultimo rarillo di terra della voluta a corocò. E lo attraversavamo con quella sola luce di candela. Lo tagliavamo, a filo d'onda, con la lingua svettante del nostro filo vessillo incosciente. Un mare nero nero, vuoto. Vuoto anche delle forme, dell'eco della nostra presenza! Giesù! Mai visto un vuoto più vuoto di quello, mai vista una cosa, un luogo, meno cosa e meno luogo di quello che ci si apriva ora davanti. Niente. Proprio niente. Il niente assoluto. [...] «È 'o sciato de' Muorte!», sibilò ad un certo punto Nannillo, facendoci accapponare la pelle per la verità insita nel suo rattrappito sussurro. «È 'o sciato de' muorte!»! Turnammuncenne arreto, guagliù. Saglimmincenne 'ncoppa.²²

Il mare di Napoli, che rappresenta nella realtà un confine geografico netto e preciso, nella scrittura di Moscato diventa un tutt'uno con la città stessa, entrando in una simbiotica relazione con essa, insinuandosi nei suoi fondachi, nei bassi, nelle caverne sotterranee. La città e il mare diventano così un'unica cosa, fondendosi e con-fondendosi vicendevolmente. Il tutto incontra il nulla, la parte razionale si mischia con quella irrazionale, il mondo conscio incontra le suggestioni misteriose dell'inconscio. Dal mare raccontato da Moscato provengono i salvatori o gli oppressori (come gli spagnoli o i francesi raccontati in *Rondò*), ritornano fin dentro la città i maleodoranti miasmi delle latrine, prodotte dalla città stessa (come in *Rasoi*). Un continuo fluttuare di cose che appaiono come "non-reali", "meno cose" di come si possano immaginare. La città è strettamente legata al suo mare. Per essa quel bacino d'acqua vuol significare il timore delle incertezze ma allo stesso tempo una possibilità, di fuga o di salvezza. Mare e terra che impastano a vicenda, che creano una poltiglia di elementi naturali o umani. Sintomatico è un brano di *Partitura* che recita:

O mare, po', notte e ghiurne, c'a luna e c'o sole (ca pure erano a stessa cosa, solo un semplice cambio di turno di astri), o mare po', era zeppo, zeppo pieno di bagnanti, uommene e animale, animale e uommene, una cosa, s'erano fatti na casa llà dintò, mmiez'all'onne, mosce-mosce, asciutte, secche. Pareva na tavola 'e morte, o mare, na pasta cresciuta stesa, senza lievito, inerte. [...] Pecché.. era sempe stato bello, o mare, e sano, e innocente! Chillu mare de' taralle nfuse e magnate cantanne, chillu mare de' spusalizie, nun c'aveva mai ingannato fino a ieri! Mai! E mo nunn'era ato ca spitale, lazzaretto, un'immensa cancrena verde chin'e lamiente. E feteva 'e zolfo, 'e mercurio, 'e criolina. Che sperpetuo! Che sperpetuo!²³

Mare e terra, uomini e animali, città e natura che si stringono in una relazione metamorfica, mutante. La città che si svuota per la peste e il mare che accoglie gli uomini che ora assumono una forma nuova, evolvono verso un aspetto inconfondibile, turpe, malato. Una grande "pasta cresciuta stesa" immobile che tuttavia si lamenta, ancora si esprime, trova una nuova collocazione per vivere. Dalla visione oleografica di una Napoli rappresentata dal mandolino, dal pino sul golfo o dai taralli infusi nel mare di Sorrento si passa ad un nuovo contesto fatto di malattia, di pestilenze, di sporcizia.

Una rappresentazione certamente meno graziosa della città, ma non per questo meno viva o rivendicatrice di vita. Anzi, le forze dirompenti raccolte da Moscato e fatte confluire nella sua ricca e problematica scrittura denotano la terribilità di una energia che troppo spesso resta sopita o imbrigliata e invece va rintracciata proprio nelle assurde dissonanze della città stessa, delle *saittelle*, dei bassi,

²¹ MOSCATO, *Recidiva*, in ID., *Quadrilogia di Sant'Arcangelo*, cit., p. 72.

²² MOSCATO, *Gente messa a scolare*, in ID., *Occhi gettati*, cit., p. 31.

²³ MOSCATO, *Partitura*, in ID., *Rondò*, cit., pp. 26-27.

delle espressioni variegata e condensata in un unico luogo. La sovrapposizione degli elementi crea forse un'immagine complessiva stridente, inconciliabile, per diversi versi ossimorica e assurda. Ma Napoli è questa.

La struttura dei testi moscatiani segue una stratificazione di immagini e itinerari narrativi multiformi, sovrapposti, simile alla struttura architettonica e urbanistica della città stessa, che è costruita a strati, ben sovrapposti gli uni agli altri. Eseguendo la stratigrafia della città è possibile riconoscere i diversi livelli che trascendono fin alle epoche ancestrali di *Parthenope*, ove le tracce fisiche si fondono a quelle del mito e del mistero, per assurgere a una città assoluta e inimmaginabile. Addentrandosi nei cunicoli di Napoli sotterranea è oggi possibile risalire le varie epoche della città, in alcuni tratti ben conservate e visibili tanto da far perdere la cognizione spazio temporale e consentire di vivere realmente la dimensione urbana antica, come quella romana di *Neapolis* che ancora oggi soggiace silente e cristallizzata nei pressi di San Lorenzo.

I testi di Enzo Moscato seguono spesso questo procedimento, ripercorrendo *a rebours* i diversi momenti della storia cittadina, chiamando la città coi suoi nomi antichi di *Neapolis* e *Parthenope*, o citando strade che nei secoli non hanno perduto la loro funzione urbana, come il Decumano, una delle vie principali di Napoli.

Luoghi antichi che si frappongono a quelli contemporanei, con tutti i loro nomi, termini di un tempo ora riattualizzati. Nella scrittura di Moscato, altro aspetto sintomatico è certamente la questione della lingua. Come per l'aspetto urbanistico e architettonico, la città è un *pastiche* di suoni e lemmi che provengono da ogni tempo e da ogni luogo, trovando nel tessuto urbano partenopeo una felice quanto astrusa collocazione. Moscato si diverte a creare un lingua in cui tutte le declinazioni e tutte le derivazioni possano trovare una appartenenza e una sintesi. La città di Napoli è il luogo del possibile, e anche la lingua ne è un esempio significativo. È il motivo per cui i testi moscatiani procedono secondo scritture varie, in cui si passa improvvisamente dall'italiano, alla lingua partenopea, al latino, al greco, all'inglese, al francese, allo spagnolo, al portoghese, all'arabo. I lemmi coesistono in una univoca scrittura con l'esito di una 'partitura' fonetica astrusa e fortemente musicale.

La città è così fortemente rappresentata anche attraverso il suo multiforme idioma, che si rinnova e si impasta nuovamente con altri lemmi, nuovi e dissonanti, ma incalzanti, incisivi, che hanno la potenza di insinuarsi nella logica del pensiero o nella potenza creatrice dell'esistere, spesso illogica e fuorviante. L'analisi della lingua usata da Moscato consente una osservazione più attenta delle espressioni cittadine: Napoli è una città accogliente e aperta, sempre protesa verso l'altro, ben consapevole di importare ricchezze e insidie, patrimoni esistenziali e rischi dannosi.

Ma nel conflitto brutale della conoscenza e dell'incontro con l'estraneo, con lo straniero, vi è sempre la possibilità di una evoluzione, pur se come effetto di battaglie esistenziali, spesso dettate da un istinto di sopravvivenza. Le parabole più significative di questi conflitti narra Moscato. Egli infatti innerva le sue narrazioni intorno alle brutalità e alle violenze umane; e spesso, a risultare maltrattati e violentati non sono solamente i personaggi: la stessa città (i palazzi, le piazze, la natura) subisce l'accanimento di eventi catastrofici o della malvagità umana, come in *Cartesiana*,²⁴ in cui la protagonista decide di subire non poche vessazioni corporee, cure e trapianti vari pur di rivendicare e ottenere la sua vera identità: cambiare stato da maschio a femmina.

Nelle sue opere, Moscato sollecita sempre una riflessione coraggiosa: cambiare stato, edificare dalle macerie significa innanzitutto abbattere i muri delle ipocrisie, delle diffidenze, dell'ordine mansueto che imbriglia gli animi vivaci. È la ragione per cui la città, dipinta come un santuario, è approdo e aspirazione, ottenuta a seguito di immancabili quanto sfiancanti pellegrinaggi. La città è un miraggio che va conquistato, il senso del meraviglioso per il naufrago, senso così ben espresso da una suggestiva espressione di Anna Maria Ortese: «cogliere e fissare, sia pure il tempo di un istante, il meraviglioso momento del vivere e del sentire».²⁵ Il rimando alla scrittura della Ortese appare quasi obbligatorio; la scrittrice romana trapiantata a Napoli diventa ben presto uno dei riferimenti letterari di Moscato e di una certa classe di intellettuali e artisti del secondo Novecento.

La scrittura di Moscato è spesso un inno alla metamorfosi delle identità. I luoghi, le cose, le persone posseggono la prerogativa di mutare stato o forma, di diventare altro. La città stessa, la natura che le sta dentro e intorno non può che subire la stessa trasformazione. È calzante il caso di *O casino*

²⁴ Cfr. MOSCATO, *Cartesiana*, in ID., *Occhi gettati*, cit., p. 63 e sgg.

²⁵ ORTESE, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 2011, p. 63.

d'a signora Zina,²⁶ in cui i desueti casini vengono abbandonati e le prostitute che ci lavoravano diventano soubrette. Eppure, il casino, con la sua aria estatica, resta lì, chiuso, come testimone della storia.

L'esplorazione degli anfratti cittadini o esistenziali spinge l'autore a ritrarre dissonanze e contraddizioni non tanto per denunciare il degrado o l'abbruttimento di un popolo quanto paradossalmente di elevare catarticamente i personaggi e la città stessa: il sacrificio compiuto da essi indistintamente compiuto ha un senso ulteriore e profondo. Calarsi nelle viscere della città come dell'esistenza umana significa – per Moscato – purificarsi per riedificarsi, per sopravvivere. Mario Martone, nell'introduzione a *Rasoi* di Moscato dice: «Questa città è un luogo immaginario che sopravvive dentro i napoletani, e da molti di loro è temuto: è un luogo dell'anima riluttante ai falsi valori della modernità e indifferente alla sua seduzione».²⁷

Secondo un magistrale paradosso, allora, spesso ironico e immaginifico, il racconto delle raccapriccianti viscere o degli afosi anfratti diventa, nella scrittura di Moscato, come in *Trianon*²⁸ o *Festa al celeste e nubile santuario*,²⁹ l'esaltazione della bellezza di Napoli e il suo respiro sacro.

²⁶ Cfr. MOSCATO, *Cartesiana*, in ID., *Occhi gettati*, cit., pp. 47-51.

²⁷ M. MARTONE, introduzione a MOSCATO, *Rasoi*, cit., p. 5.

²⁸ Cfr. MOSCATO, *Trianon*, Guida, Napoli 1999.

²⁹ Cfr. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, in ID., *L'angelico bestiario*, cit., pp. 19-64.