

Giuseppe Sommario

Dalla piazza al palcoscenico: il teatro dialettale in Calabria

La storia del teatro in Calabria è segnata da lunghi periodi di silenzio. Anzi, sono così tante le fasi di sospensione della produzione teatrale che diventa legittimo estendere ai secoli precedenti l'interrogativo che Vincenza Costantino (2003, p. 23) si pone in riferimento ai cento anni compresi fra l'Unità d'Italia e il 1970: «esiste una produzione drammatica in Calabria?». In altri termini: fra le opere o gli autori che ci sono pervenuti, esistono tratti comuni (drammaturgici o di poetica) legati ad un'identità definibile come calabrese? Andando nello specifico, i segni di "calabresità" che accomunerebbero opere e autori possono essere rintracciati nell'uso del dialetto, nelle tematiche sociali affrontate, nel richiamo alle tradizioni, nei luoghi o nei paesaggi (Aspromonte, Sila) che aiutano a caratterizzare i personaggi e fanno da sfondo ai drammi.

In questa sede ci si occuperà del teatro dialettale calabrese dal Cinquecento ai nostri giorni.

Prima di procedere, pare utile riprendere in modo rapido il lavoro di Costantino (2003). Constatata la penuria di studi sull'argomento¹, la studiosa segnala che «le tracce di quest'identità [calabrese], all'interno delle opere esaminate, non sempre sono esplicite», e ci dà conto dell'emersione di «circa trenta autori calabresi che ad una produzione narrativa e poetica, ne hanno affiancata, con esiti diversi, anche una drammatica» (Costantino 2003, p. 23). Si tratta appunto di scrittori e poeti che mai saranno né vorranno essere drammaturghi: la loro produzione teatrale in pratica è un mero esercizio di stile, un approfondimento su temi già trattati altrove. Nessun fuoco sacro per il palcoscenico, nessuna propensione verso la messa in scena, «considerata secondaria o addirittura pleonastica» (Costantino 2003, p. 27). A confermare quest'ultima affermazione si evidenzia la pressoché assenza di didascalie nelle opere dei nostri trenta autori, chiaro segno di una mancanza di interesse per quanto riguarda la rappresentazione scenica. Lasciando da parte l'annosa questione sulla "liceità" di considerare teatrali testi non rappresentati, si deve però

¹ Non esistono al momento studi organici sulla storia del teatro in Calabria. Confermando quando dice Costantino (2003, p. 24), possiamo affermare che ancora oggi, a parte Piromalli (1996), che però rivolge alla produzione teatrale un'attenzione «marginale rispetto a quella narrativa e poetica», gli unici lavori dedicati interamente alla drammaturgia calabra degni di nota sono quelli condotti sul teatro dialettale calabrese da Palange (1989) e il volume curato da Costantino e Fanelli (2003).

evidenziare che in Calabria l'assenza di autori autoctoni dai cartelloni dei teatri regionali dell'Otto-Novecento non è segno di un vuoto assoluto, ma di una volontà o quanto meno di una difficoltà dei testi ad incarnarsi nell'"attore vivo", come direbbe Silvio D'Amico. Incrociando questi dati, Costantino parla di un «teatro senza scena» (Costantino 2003, p. 23); mentre, polarizzando la conclusione precedente, Valentini sostiene «la tesi che il teatro in Calabria non è stato né moderno, né popolare, né avanguardistico: non è stato» (Valentini 2003, p. 17).

Le conclusioni cui giungono Costantino e Valentini sul teatro in Calabria dall'unità d'Italia al 1970 potrebbero essere valide anche per i secoli precedenti, se non fosse che la loro analisi poggia su un'idea di teatro "stabile" diversa, o meglio più restrittiva rispetto a ciò che intendiamo per teatro in questa sede.

Il dibattito sulla definizione di teatro è antichissimo e sempre foriero di nuovi sviluppi. Oggi l'idea di teatro è soprattutto associata ad un luogo stabile, chiuso, scelto per le rappresentazioni, dove *l'intelligenza* di una città si ritrova puntualmente; in origine era invece difficile distinguere il teatro dal rito religioso, tanto che attore e sacerdote spesso si confondevano. Rito e teatro hanno continuato a camminare insieme nel corso dei secoli per cui «il teatro di tradizione orale appare strettamente connesso ai riti festivi, al punto che teatro e rito, teatro e festa appaiono termini inscindibili e a volte sovrapponibili» (Teti 2003, p. 213). Si tratta di quel teatro che M. Lombardi Satriani (1974), riferendosi soprattutto alla tradizione calabrese e meridionale, definisce "preterintenzionale"² e che è molto vicino a quelle forme di teatro che Teti (2003, p. 213) definisce intenzionali, «vale a dire forme di teatro nel corso delle quali le persone volutamente recitano, rappresentano, drammatizzano, compiono delle *performance* e hanno consapevolezza di eseguire una parte diversa da quella della vita quotidiana».

Pertanto, accogliendo in questa sede tanto l'idea di teatro come luogo stabile, quanto le forme di teatro preterintenzionale ed intenzionale, possiamo affermare che «l'assenza o l'arrivo lento e tardivo del 'luogo teatro' in Calabria non autorizza a concludere che l'idea, le forme, le rappresentazioni teatrali, non esistessero nella regione. Al contrario bisogna sottolineare come venissero organizzate in tutti i centri della regione, persino nei più piccoli e isolati paesi, variegata e complesse manifestazioni teatrali» (Teti 2003, p. 212).

Dunque, in Calabria è mancato un apparato produttivo strutturato, fatto di attori e compagnie di professione, di impresari e agenti, di teatri stabili; è mancata

² A tal proposito, riprendendo M. Lombardi Satriani (1974) e Fontana (1972), Teti (2003, p. 213) afferma «che *drammatica* è qualsiasi forma del rapportarsi dell'io all'altro, in un dialogo che non investe soltanto la comunicazione fra i singoli individui ma intere comunità, in particolare nei momenti salienti dell'esistenza collettiva, che determinano una gestione più o meno codificata dello spazio».

la critica teatrale e sono mancati drammaturghi che si dedicassero interamente al teatro e facessero rappresentare le loro opere (Valentini 2003, p. 17). Ciò non significa che in Calabria non ci sia stato teatro, ma che, stando ai materiali e alle fonti disponibili³, per lunghi secoli, prima di approdare (negli ultimi lustri) al palcoscenico, il teatro in Calabria ha avuto una natura popolare⁴, (c-)orale, ritualistica, paesana e dialettale.

A rallentare la nascita di una sistematica produzione teatrale regionale (dialettale e non) sono stati vari elementi: frammentazione territoriale, linguistica e culturale⁵, miseria, mancanza di una corte, frattura fra la tradizione colta affidata alla scrittura e la cultura orale e popolare (rito, feste, cerimonie).

La frammentazione ha creato uno stato di isolamento per cui la produzione culturale, quasi sempre orale, era ad uso e consumo della collettività-paese in cui veniva prodotta. E la produzione culturale era dominata dai riti festivi che definivano l'appartenenza ad un luogo, ad una comunità. Ai riti, come abbiamo visto, è legato il teatro di tradizione orale ('intenzionale' o 'preterintenzionale') la cui presenza è «ampiamente documentata [...] in tutti i paesi della regione [...] in determinati periodi dell'anno» (Teti 2003, p. 213): Pasqua, Natale, matrimoni, cerimonie e soprattutto Carnevale con le sue farse. Lasciamo da parte le manifestazioni teatrali connesse ai riti e alle feste⁶, per focalizzare l'attenzione sulle farse, anche perché, di fatto, sino al Novecento, il teatro dialettale calabrese è stato quasi esclusivamente Farsa di Carnevale.

È il Carnevale (non poteva essere altrimenti!) del 1635, quando a Castrovillari viene rappresentata *Organtino*, di Cesare Quintana, cappellano di Santa Maria del Castello: è la nascita del teatro dialettale in Calabria. Prima di

³ È doveroso sottolineare che la storia del teatro calabrese è ancora tutta da scrivere, perché poche sono le fonti su cui ancora si può contare. Di conseguenza, si deve procedere con cautela, consapevoli che ogni conclusione è provvisoria, quasi come se fosse un'ipotesi da verificare, una via da seguire.

⁴ Teti (2003, p. 213) sottolinea che «Il termine 'popolare' adoperato per designare un teatro di tradizione orale, che vede principalmente impegnati gli appartenenti ai ceti popolari, va assunto problematicamente e con cautela. 'Popolare' non significa che siamo in presenza di forme teatrali spontanee e occasionali, legate a vicende anguste o marginali e che vedono indifferenti o separati gli appartenenti ad altri ceti sociali. Siamo in presenza di rappresentazioni tutt'altro che semplici e spontanee, che richiedono un'attenta e meticolosa organizzazione e che presuppongono intensi rapporti con la cultura scritta e con i ceti acculturati, che spesso compaiono come protagonisti».

⁵ Non è un caso se un tempo il nome della regione si declinava al plurale: le Calabrie.

⁶ Sono numerosi i riti, le feste, le occasioni che presentano elementi teatrali (teatro 'preterintenzionali') in Calabria: il banchetto di San Giuseppe, i pellegrinaggi alla Madonna di Polsi, i riti della settimana santa come l'affruntata e i vattienti, alcune feste come quella di San Leone a Saracena e San Rocco a Gioiosa Jonica, i matrimoni, i lutti, teatralità e sacralità legate al cibo e al fatto alimentare (pane, vendemmia, raccolta delle ulive, uccisione del maiale, preparazione della conserva di pomodori). Riti e feste che sono stati accuratamente ricostruiti e narrati da Vito Teti (2003, p. 211-280). I suoi resoconti etnografici, sempre puntuali e dettagliati, sono accompagnati da un esaustivo inquadramento teorico, e da commenti e riflessioni sempre illuminanti.

quella data «non si rinviene notizia su rappresentazioni in dialetto calabrese databili anteriormente, né si ricavano elementi, nemmeno indiretti, per potere anche solo ipotizzare che nella regione altri autori prima del Quintana si siano cimentati in una tal specie di commedia» (Palange 1989, p. 9).

Si tratta di una commedia in tre atti con prologo che si inserisce in quel solco che dalle frottole medievali arriva sino alle “Farse de li massari” di Velardiniello. Lo schema, i personaggi e l’intreccio seguono gli stilemi del genere. La lingua è un dialetto solido, a volte reinventato per esigenze ritmiche, «ciò nonostante i personaggi non perdono un solo accento della loro ruvida identità, anzi, riescono a metterla interamente fuori mai ricorrendo ad alcuna crudezza espressiva» (Palange 1989, p. 41). Non un motto osceno, non una battuta greve, eppure nessuno direbbe che le battute dialettali non siano realistiche e non restituiscano in modo fedele lo spaccato agro-pastorale di una piccola comunità.

Essendo figure intermedie fra il potere clericico-aristocratico ed il popolo, i massari sono spesso protagonisti delle farse. In questo caso, la trama verte su Organtino, pastore diventato massaro che sfrutta e vessa i pastori alle sue dipendenze. Dopo varie vicissitudini, alterchi, tentati omicidi, licenziamenti, arrivano i turchi e Organtino si convince a riassumere i pastori. Ma perché l’equilibrio si mantenga stabile c’è bisogno di consacrare il tutto con un matrimonio, anzi due: Organtino con Lampreda, l’anziana mamma di Casiero, uno dei pastori; e lo stesso Casiero con Agresta, mamma di Organtino. Quest’ultima trovata (due anziane che ardonò d’amore) è particolarmente interessante, tanto più che all’epoca anche i ruoli femminili erano interpretati dai maschi. Purtroppo, non sapremo mai come va a finire, perché il manoscritto si interrompe proprio alla scena del corteggiamento che ricorda molto i contrasti amorosi:

Casiero: *Agresta mia spiranza [...]*
 Fa ssa d’amuri sia ammirata
 Da quist’occhy, mia fata, fa chi pari

Agresta: *No mi li cummannari, ca la spusa*
 tu sai ch’è brigugnusa e si struppia!

Decisamente divertente che la promessa sposa ottuagenaria (che in precedenza era stata apostrofata come «vecchia di longa stanza e catananna?!») resista alla richiesta di scoprirsi il volto. Ma pare un’ironia amara, che, se spinta oltre, potrebbe sfociare nel grottesco. Nella commedia, oltre ad un intento comico, è evidente anche quello di denuncia sociale. Si racconta uno spaccato paesano per alludere a temi universali: i padroni che tiranneggiano i servi, la logica del possesso che guida il mondo e anche Organtino. Che sia una donna o

una pecora, quest'ultimo è sempre guidato dall'idea dell'avere, della roba, del possedere. L'aspetto di denuncia sociale è cosa notevole, tanto più che siamo nella prima metà del Seicento, in piena Controriforma. Ed è ancora più rilevante se si pensa che a questa operazione di denuncia partecipa un po' tutta la produzione letteraria in dialetto calabrese del Seicento.

Organtino segna dunque l'esordio del teatro dialettale calabrese. La commedia, rappresentata a Carnevale, segue gli schemi delle farse, ma non è la consueta opera carnevalesca. Oltre all'uso notevole del dialetto castrovillarese, è da porre in evidenza soprattutto la cura nel delineare la psicologia e i caratteri dei personaggi. Il fatto, poi, che l'autore si muova con mano sicura fa pensare ad una consuetudine, ad una pratica diffusa, ad altri testi che sono andati distrutti o perduti.

Qualcuno, rimarcando l'ennesimo ritardo calabro, fa notare che il teatro dialettale in Calabria nasce quando in Italia oramai da oltre un secolo il teatro era un dato di fatto consolidato, un'impresa, un luogo di incontro. Infatti, in altre parti gli attori erano già professionisti, la Commedia dell'Arte mieteva successi in tutta Europa, e autori dialettali come Ruzante, Aretino, e Folengo si erano prepotentemente affermati. Si tratta di un altro ritardo calabro. E del resto, quando si parla di teatro dialettale, si pensa a quello napoletano, a quello veneto, non certo a quello calabrese.

Altri studiosi sostengono che in realtà il dialetto calabrese avesse conquistato la scena già con Giangurgolo, il capitano calabrese della commedia dell'Arte napoletana. Ma a ben vedere «la funzione teatrale [...] domina sul personaggio realmente esistito o esistente» (Trumper 2003, p. 179). Ed anche sul piano linguistico si scorgono molte «infedeltà ad un modello linguistico calabrese» (Trumper 2003, p. 179). Infatti, sono evidenti i napoletanismi e i sicilianismi nelle battute dei personaggi calabresi (Trumper 2003, p. 180). Giangurgolo e tutti i 'tipi' calabresi della commedia dell'Arte napoletana (Pivolo, More) sono creati a Napoli per dare respiro e brio alla commedia. Si cercava l'effetto comico. Per cui, la tipizzazione linguistica e caratteriale del calabrese, sulla base degli stereotipi diffusi, aveva solo una funzione comica: la stessa che aveva il padovano nella commedia a Venezia, la stessa che aveva la lingua osca nella commedia romana.

Ma, al di là della questione Giangurgolo e del ritardo rispetto ad altri teatri dialettali, ciò che colpisce di più è l'assenza di produzione dialettale teatrale dopo il 1635. Non è dato sapere se realmente si è scritto poco o se i testi siano andati perduti o distrutti e con essi tutte le tracce che potessero portarci a rilevare la presenza di una produzione letteraria/teatrale. Ciò che colpisce è che quest'assenza si prolunga per oltre tre secoli e che si presenta come una vera e propria anomalia, perché si tratterebbe per così dire di un'assenza settoriale, *ad personam, ad genus*, in quanto non interessa il resto della produzione culturale,

visto che non mancano, nello stesso periodo, scrittori, poeti, giornalisti di fama nazionale. In pratica, «mentre altrove, nei secoli seguenti [al Quattrocento] il teatro dialettale sviluppa variamente strumenti, modi e temi, la Calabria si chiude per tre secoli esatti, dopo *Organtino*, nella farsa di Carnevale, con rare eccezioni, non valide a far norma e costume: tre lunghi secoli per passare dalla piazza al palcoscenico, dall'occasione rituale alla libertà del tempo, dal dilettante e dall'improvvisato attore, dal chiuso schema del paese al teatro pensiero, confronto, realtà di vita» (Sapia 2001, p. 180).

Le farse erano attuate da compaesani, attori per l'occasione. Mascheramenti rudimentali fatti spesso con il nero delle pentole caratterizzavano gli attori. La scena non esisteva, perché le rappresentazioni avvenivano nelle piazze, nelle strade, solo raramente in trappeti. Non si avevano testi strutturati, ma solo canovacci striminziti, tracce di partenza senza didascalie. Si recitava a soggetto e gli spettatori erano spesso coinvolti. Questo non significa che si trattasse di rappresentazioni spontanee, perché dietro c'era un lavoro di preparazione rigoroso e collettivo che durava tutto l'anno. I temi erano sempre gli stessi: il contrasto Carnevale-Quaresima, il matrimonio ostacolato, la morte di Carnevale. Era un mondo paesano e contadino che veniva rappresentato, con intenti di semplice divertimento, spesso con toni sarcastici desiderosi di mutare l'ordine delle cose. I personaggi e i temi specifici spesso facevano riferimento a persone e fatti del paese⁷.

Carnevale era il momento in cui il potere si lasciava scoronare (Bachtin 2001). In pratica, Carnevale che muore di *scasciapanza* era un modo per esorcizzare la fame e la morte che poteva derivarne, dall'altra parte (dalla parte del potere) era il modo per canalizzare la rabbia, il malcontento. In pratica si codificava, si metteva in scena il desiderio di ribaltare l'ordine delle cose, la rivoluzione tanto desiderata dal popolo. Il desiderio di cambiare le cose veniva rappresentato, e così, ritualizzandolo, in qualche modo si disinnescava la carica violenta e aggressiva che durante l'anno restava sotto controllo, sotto il controllo dell'aristocrazia terriera e della Chiesa. Un po' come quando si dà ad un bimbo la caramella per distoglierlo da qualcosa, per tenerlo buono. Si potrebbe dire che in Calabria bastavano solo i *circenses*: i calabresi potevano fare a meno del pane, ma non della recita collettiva che erano le Farse.

La farsa più nota è *Carnevale* (1847) di Vincenzo Gallo (Rogliano 1811-1865) detto *Chitarraru*. Un autore intellettuale che scrive in dialetto, confermando

⁷ Per la raccolta complete delle farse calabresi (e siciliane) si veda Lumini (1888; 1889). Per un approfondimento sui temi del carnevale, della festa e della cultura popolare in Calabria, si vedano almeno Teti (1982; 1984; 1992); Lombardi Satriani R. (1929; 1970); Lombardi Satriani L. (1979).

quanto dice Teti a proposito del rapporto, dell'andirivieni esistente fra classe colta e popolo.

Ma nel corso dei secoli lo scollamento fra intellettuali (scrittori e non) e istanze popolari diventa sempre più netto. E quando, nell'Ottocento, si comincerà a scrivere con frequenza testi teatrali si userà l'italiano. Del resto, come si è visto, si tratta di opere che raramente sono state messe in scena, anche perché erano gli stessi autori a non pensarle per il palcoscenico. Dunque, mentre da un lato abbiamo un teatro senza scena in lingua nazionale che intendeva consolidare l'unità d'Italia; dall'altro lato si ha il dialetto che da sempre appartiene alle piazze, all'oralità, al canto, alle feste religiose, al Carnevale: non è un caso che la farsa (per secoli, unica forma di teatro dialettale ed unico genere di teatro ad essere messo in scena) erano in dialetto, venivano rappresentate nelle piazze nei periodi di festa e massimamente a Carnevale, ed erano sempre infarcite (si ricorda che farsa significa farcire) di canti. Infatti, quasi sempre le farse si concludevano con tarantelle, balli e canti collettivi, a cui partecipavano attori e spettatori. Il dialetto appartiene dunque ad un *genius loci* che preferisce ritenere se stesso "paesano" e non ambire alla pagina scritta.

Nel Novecento il mondo contadino e paesano si sfalda. I calabresi emigrano. La farsa non basta ad esorcizzare la fine, a rappresentare nuovi valori. Al "Carnevale morente" si sostituisce la "vedova bianca". Finisce un'epoca, ma, finalmente, il dialetto comincia a trovare la forma scritta e la scena con Michele De Marco detto "Ciardullo" (Perito Pedace 1884-1950), che è il primo a liberare dalle occasioni rituali la drammaturgia in dialetto, il primo a rappresentare la nuova realtà regionale, a dare dignità scritta al calabrese:

chissa parrata nostra/cumu, cumu sa dire!

('Questo nostro dialetto/come, come sa esprimere bene le cose!')

Notevole è la sua *Vampata* (1920), commedia in cui Matalena, sposa per interesse, tradisce Pasquale, un emigrato di ritorno dall'America. Purtroppo non ci è pervenuto quello che per molti è il capolavoro di Ciardullo: *Mara Grazia* (1923).

Ciardullo ha la sfortuna di lanciare il suo "Teatro Calabrese" in pieno fascismo, quando certo non era tempo di localismi, a meno che non ti chiamavi Viviani o Petrolini! Pertanto, il suo progetto incontra molte difficoltà, si interrompe nel 1941 e occorre aspettare gli anni Settanta perché il dialetto calabrese riappaia sulla scena. Fra i testi in calabrese, c'è anche una farsa "ideologica": con *Carnalivari e Quaraisima*, Beniamino Fioriglio mette in scena, capovolgendo le proiezioni simboliche della cultura popolare, la lotta fra la classe egemone (Carnevale) e quella sfruttata (Quaresima).

Ma bisogna aspettare tempi recenti perché ci sia una produzione artistica in dialetto calabro che in modo sistematico raggiunga le scene, e non solo quelle calabresi. Una produzione che, raccogliendo il sentimento della “diaspora calabrese”, ha ridefinito ed esteso il proprio campo anche nelle terre in cui gli emigrati hanno portato qualcosa della propria terra e dove si sono contaminati, trovando nuove forme espressive e una scena che fino a poco tempo fa in Calabria era loro negata. Una produzione legata alla Calabria e aperta al mondo, che ha messo insieme senso di appartenenza e ricerca. Basti pensare ai testi di *La Ruina*, ma anche alla *Stanza della memoria* (Scena Verticale), a *Bastimenti* (Perri-Abbado) e a *Lamerica*⁸ di Giampaolo Samà, attore e autore calabrese emigrato in Argentina nel 2008.

In conclusione, possiamo dire che, mancando un centro culturale importante che facesse ‘scuola’ e imponesse una koinè unitaria e con essa temi, generi, poetiche da seguire, non c’è stata in Calabria quella che Pasolini chiamerebbe una rappresentazione poetica dell’identità profonda di questa terra. Per molto tempo, la cultura alta è rimasta scollata, lontanissima dalla vita, chiusa in una torre d’avorio che la portava a (e)-seguire il teatro romantico in una terra che in pratica non aveva teatri e che era invece ancora profondamente intrisa di riti antichissimi e farse di carnevale, eseguite sempre in dialetto e quasi sempre tramandate in forma orale. E tutto questo, quando già il mondo applaudiva il dramma borghese di Ibsen, arrivato in Calabria per la prima volta solo nel 1923. In pratica, una classe “colta” che, come diceva Repaci, era “dilettante in tutto”, lontana dalle avanguardie come dai riti, come se visse in diretta solo all’interno del proprio mondo e in differita con il resto dello spazio e del tempo.

Pare proprio che la Calabria si presenti, a tutti i livelli, sotto il segno della diaspora: una diaspora è quella che ha portato, nel corso di oltre 150 anni di storia, 6 milioni di calabresi a lasciare la propria terra. A lasciare la regione, oltre alla “valanga” di contadini e pastori (analfabeti e dialettografi), sono stati anche gli intellettuali: basti pensare che tutti i grandi scrittori, i poeti, gli intellettuali hanno lasciato il proprio borgo per studiare, lavorare, scrivere altrove. Quasi nessuno vi è più tornato: Alvaro è morto a Roma, come Repaci. La “Calabria della diaspora” è il segno di un intero popolo in fuga. Anche il teatro è costretto ad andare altrove. Ecco perché si possono trovare tracce di teatro calabro in Argentina, dove alla fine dell’Ottocento, da un facchino calabrese, nacque Cocoliche: uno dei personaggi più amati del *sainete* (genere comico famosissimo in Sudamerica), la cui caratteristica parlata (detta appunto *cocoliche*) era nata dalla contaminazione del calabrese, e

⁸ Il titolo rimanda immediatamente al film di Gianni Amelio (*Lamerica*, 1994). Ma, durante l’incontro avuto con Samà nel maggio del 2013, l’attore calabrese ha avuto modo di spiegarmi che in realtà il titolo è debitore al modo in cui in molte lettere degli emigranti veniva chiamata l’America. “Lamerica”, infatti, deriva da un fenomeno linguistico frequente nella scrittura popolare dei semicolti o incolti: la concrezione dell’articolo.

poi di altri dialetti, con lo spagnolo d'Argentina. Sempre in Argentina, in tempi più recenti, troviamo *Lamerica* di Samà: testo in cui, oltre all'ibridismo linguistico, si possono osservare passi interi di puro dialetto calabrese.

Bibliografia

Albanese A. (2014), *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, «Between», IV.7, (<http://www.Between-journal.it/>)

Alvaro C. (2000), *Gente d'Aspromonte*, Milano, Garzanti.

Ammirà V. (1975), *La Ceceide*, Napoli, Athena.

Bachtin M. (2001), *L'opera di Rabelais nella cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.

Cancellier A. (2001), *Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de la Plata. I fenomeni del "cocoliche" e del "lunfardo"*, in Antonella Cancellier et Renata Londero (ed.), *Italiano e Spagnolo a contatto*, Padova, Unipress, pp. 69-84.

Costantino V. (2003), *Teatro senza scena*, in Costantino V./Fanelli C. (ed.), *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgie Repertori Compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, pp. 23-69.

Costantino V./Fanelli C. (2003), *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgie Repertori Compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone.

Fofi G. (2014), *Sul Teatro di Saverio La Ruina*, in Mella L. (ed.), *Saverio La Ruina*, Pisa, Titivillus, pp. 165-168.

Giovanardi C./Trifone P. (2015), *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.

Guiglia F. (2013), "Papa Francesco e l'Argentina "che parla italiano", «Formiche.net», (<http://formiche.net/2013/08/19/papa-francesco-nazionale-italia-argentina/>).

La Ruina S. (2014), *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Corazzano, Titivillus.

La Ruina S./De Luca D. (1998), *La stanza della memoria*, Doria di Cassano Jonio, La Mongolfiera.

Librandi R./ Fanciullo F. (2002), *La Calabria*, in Cortelazzo M./Marcato C./De Blasi N./Clivio G.P. (ed.), *I dialetti italiani: storia, struttura, uso*, Torino, Utet, pp. 793-833.

Librandi, (1992), *La Calabria*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Bruni F. (ed.), Torino, Utet, pp. 751-797.

- Lombardi Satriani L. (1979), *Il silenzio, la memoria, e lo sguardo*, Palermo, Sellerio.
- Lombardi Satriani R. (1970), *Credenze popolari calabresi*, Messina, Peloritana.
- Lumini A. (1888), *Le farse di Carnevale in Calabria e in Sicilia*, Nicastro, tip. Nicotera.
- Palange G. (1989), *Storia del teatro dialettale calabrese*, Cosenza, MIT.
- Pasolini P. P. (1994), *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti.
- Patat A. (ed.) (2012), *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina*, Macerata, Quodlibet.
- Piomalli A. (2000), *Antologia della letteratura calabrese*, Cosenza, Pellegrini.
- Sapia G. (2001), *Ciardullo (Michele De Marco)*, Rossano, Alfredo Mancone Editore.
- Sommario G. (2015), *Il cocoliche: da "orribile gergo" a lingua dell'anima*, in Nastasi A./Di Vita V. (ed.), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Messina, Edizione Corisco, pp. 145-158.
- Teti V. (1982), "Carnevale è ancora una festa?", in «Calabria Sconosciuta», n. 20 (ottobre-dicembre).
- Teti V. (1984), "Carnevale abolito dall'abbondanza", in «La Gola», anno 3, n. 16, febbraio.
- Teti V. (1992), *Carnevale e memoria*, in Gallo P.V./Marasco A. (ed.), *Carnevale*, Vibo Valentia, Mapograf.
- Teti V. (2001), *Emigrazione, alimentazione, culture popolari*, in Bevilacqua P., De Clementi A., Franzina E. (ed.), *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli.
- Teti V. (2003), *Teatro, cultura popolare e letteratura d'élite*, in Costantino V./Fanelli C. (ed.), *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgie Repertori Compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, pp. 211-280.
- Trifone P./Giovanardi C. (2015), *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Trumper J. B. (2003), *Volgare, letteratura, teatro: problemi attuali e loro origine storica*, in Costantino V./Fanelli C. (ed.), *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgie Repertori Compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, pp. 173-196.
- Valentini V. (2003), *La regola e le eccezioni del teatro in Calabria*, in Costantino V./Fanelli C. (ed.), *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgie Repertori Compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, pp. 9-22.
- Weinreich U. (2008), *Lingue in Contatto*, Torino, Utet.