

Saverio La Ruina

Teatro

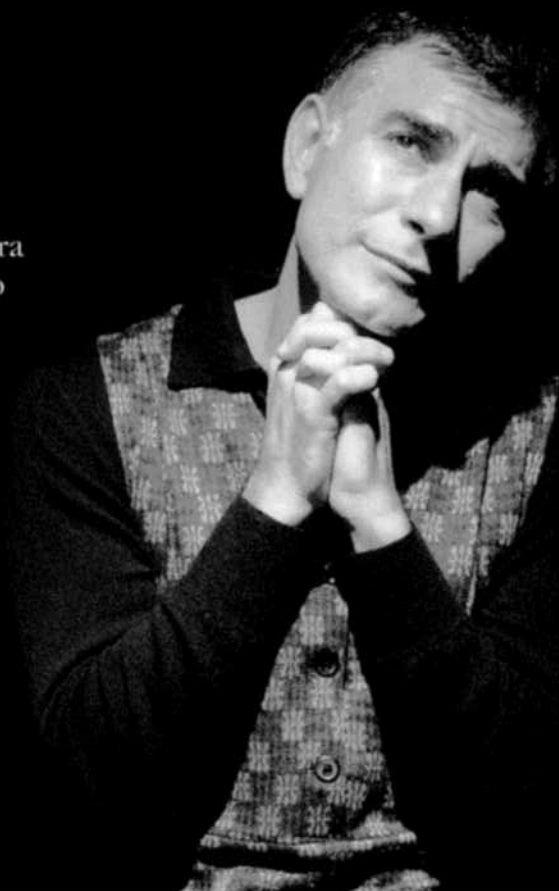
Dissonorata

La Borto

Italianesi

introduzione e cura
di Leonardo Mello

contributi di
Goffredo Fofi,
Gerardo Guccini,
Renato Palazzi
e Paolo Pappa



LA RUINA, OVVERO LA FEROCO MITEZZA DELLE VITTIME

di Paolo Puppa

Uno spettro si aggira sulla scena meridionale a scavalco tra gli ultimi due millenni, segno dei tempi laboratoriali, ossia la profonda metamorfosi in atto, felice o devastante (a seconda delle pratiche e delle ideologie da cui si guarda il fenomeno), segno indubbio di una centrifugazione dei valori per certi versi postmoderna. Si tratta del personaggio *en travesti*, l'uomo donna, uscito/a dalla memoria barocca degli angelicanti castrati d'opera e più su ancora dal divino ermafrodita di cui ci parlano gli studiosi di religione. Disceso dagli "evirati cantori" stigmatizzati con disprezzo da Foscolo al femminello partenopeo, perfettamente accettato nel proprio quartiere e alle *drag queen* rutilanti di dorate paillettes e sgargianti colori, al di sotto del Tevere il performer spesso stravolge il *gender* personale a provocare una società patriarcale maschilista e una piccola borghesia bigotta, con un gesto speculare ai processi di sviluppo e di degrado del Meridione. Tanto più che la formula assicura una clamorosa teatralità per l'importanza della bizzarra mascherata che connota il *freak* sessuale. È forse Annibale Ruccello nel 1980 colle sue grottesche *Cinque rose di Jennifer* a inaugurare sul palco questa tendenza. Qui, il solitario prostituto, assediato da rotocalchi femminili, minacce di killer efferati, canzonette trasmesse alla radio quali decisivi interlocutori emotivi, finiva suicida per depressione acuita dall'amante idealizzato (e forse immaginario) che non si decideva a tornare. Tre anni dopo ecco il successo dallo zoo pittoresco, assemblaggio di alterità psichiche e somatiche in *Pièce noire*

di Enzo Moscato. Ma succhi e fermenti già covavano nel territorio cittadino partenopeo grazie alla drammaturgia notturna di Patroni Griffi e Santanelli, in una strategia antieduardiana, commediografo considerato nel suo fondo perbenista e rassicurante. Del resto, le mitiche irruzioni napoletane del Living precettato da Gennaro Vitiello avevano a loro volta innescato l'estetica del mostruoso nell'etimo latino dei Santella e dei De Simone.

La Ruina non sfugge a tale flusso energetico, ad una simile pulsione. Due copioni che fanno parte del trittico qui raccolto rimandano appunto al citato orizzonte. L'ho scoperto la prima volta sulla scena, seduto pacatamente con una sobria vestaglia a riquadri sopra pantaloni da uomo, ai piedi sandali su calzini, fare la sua Pasqualina in *Dissonorata*, era il 2007 (il testo steso almeno due anni prima) e la sede una saletta bolognese. Sul primo impatto, mi è sembrato una riedizione di Enzo Moscato ringiovanito, per la fisiognomica e anche la postura in qualche modo simili. Il suo diventare donna, però, si calava del tutto nell'asciuttezza del monologo di narrazione, privilegiando l'organicità, la trasparenza comunicativa da documento storico contro dissolvenze e intransitività da frammento lirico tipiche dell'artista napoletano. Come in un ideale compromesso colla censura dell'habitat al centro della vicenda, il transfert tra personaggio femminile e interprete maschile non comportava alcuna immediatezza o sovraccarico di segni. Assenti pertanto in Saverio accenni di dismisura o di protervia, così come le movenze manierate dell'altro. Rispetto a quest'ultimo, inoltre, il vocabolario frena deliri poetici, smorza il misto *grammelot* espressionista. Analogamente, la topica delle pulsioni erotiche risulta grigia e depressiva, tranne qualche breve momento liberatorio, sempre legato però a illusioni sentimentali. Mai in lui sequenze sfrontate nel gioco compulsivo di esplosioni beffarde-scatologiche, prevalendo viceversa ripiegamenti intimisti e crepuscolari. D'altra parte, per continuare la comparazione coll'illustre, la *koinè* di Moscato aspira a far parlare un'intera città, nelle sue pieghe più arcaiche e misteriche, sino a coinvolgere sottosuoli antropologici, ospitando cortei di fantasmi e di morti. Non ingannino certi assoli rarefatti, scanditi dalla sua esile figura,

scari
e str
è pr
virat
Pent
una
far s
di qu
ridot
non
con
verti
kitsc
relitt
spet
coro
sion
inter
barb
dard
e Sai
Altra
to (e
di re
dell'
getti
mus
delle
sing
De I
delle
e or
cale
inizi
attoi

scarnificata e amaramente leggiadra, da lui detti con una vocina roca e strascinata, quasi in punta di piedi, in quanto la debolezza in realtà è pronta a scatti subitanei e a graffianti, aggressivi borbottii. Viviani virato in Fassbinder, potrei azzardare, grazie pure alla memoria del *Pentamerone* di Basile, come evidenziano le spiazzanti intrusioni di una dialettalità culta, l'uso di una biblioteca babelica camaleontica a far stridere tra loro pronunce e tradizioni foniche diverse. Il lessico di questo trittico si mostra al contrario povero, monocorde, spesso ridotto a balbettamenti iterati o sincopati, formulari auto-riferiti se non autistici, e ripetuti quali litanie di risarcimento, il tutto suonato con basso profilo, senza la contaminazione barocca di Moscato, la vertiginosa commistione di letteratura amorosa, il funambolismo di kitsch e trash televisivo, prelievi da altri idiomi, stranieri e classici, relitti del folklore e della fiaba magica, blasfemia liturgica e avanspettacolo, il guardaroba immancabile di canzoni, indispensabile corollario espressivo dell'attore, raffreddamenti brechtiani, accensioni languorose e struggenti voglie di pathos. No, tutto questo non interessa a Saverio. Gli basta italianizzare qua e là con solecismi e barbarismi il toscano e allo stesso tempo inabissare la lingua standard nel doppio vernacolo, tra pronunce calabresi e di Castrovillari e San Severino Lucano, nel potentino.

Altra cosa, insomma, il racconto di Saverio, e sottolineo racconto (suffragato altresì dai suoi prossimi impegni editoriali in forma di romanzo!) quale territorio in cui si situa la scelta performativa dell'interprete/autore. Con lui, lo spettacolo si svuota, ridotto a oggetti elementari, una seggiola ad esempio, mentre al suo fianco un musicista, per lo più il sax di Gianfranco De Franco, scalda il vuoto dello spettacolo e il pieno della parola. Eppure, tra gli altri, questo singolare attore-autore è passato, nel suo apprendistato, sotto Leo De Berardinis e Remondi-Caporossi, dunque maestri a vario titolo dello spazio, prima di insediarsi in un territorio tra i più autorevoli e organici del già tanto vitale Sud, colla compagnia di Scena Verticale nel cosentino a partire dal 1992, più volte premiata per le varie iniziative legate al teatro di ricerca. Ora, la sua *Dissonorata* ruota attorno al caso da cronaca nera e barbarie feudale di una vittima

del fondamentalismo maschile, modulata su tinte dimesse anche durante gli applausi finali. Ma quel che ci presenta è soprattutto l'estrema mitezza creaturale, alla Elsa Morante, della protagonista, che mormora rassegnata i soprusi subiti. Più che alla lutelenza espressiva, memore di Genet, nel canto volutamente dissonante e stratificato di Moscato, vien qui da pensare al Carlo Levi di *Cristo s'è fermato ad Eboli*. Seduto sulla sedia canonica, come detto, *mansion* per la tortura-risarcimento, questo lui/lei intende con pazienza spiegare tutto, aprendo digressioni senza perdere mai il filo, sino ai minimi dettagli, anche i più intimi e scabrosi, vincendo i codici del silenzio imposti alle donne. Non c'è animosità verso i boia, la famiglia, piuttosto una strana, ironica, mansueta pietà nei loro riguardi. E intanto un cerchio di luce scalda e isola la sagoma, al centro della scena. Le mani intrecciate e compresse quasi in preghiera, tenute sulle ginocchia, oppure portate sempre congiunte sotto il mento, a reggere il peso di una testa rintronata da opposti sentimenti, vergogna, senso di colpa, rabbia, desiderio. Nel frattempo, non fa che oscillare leggermente il busto avanti e indietro lungo tutta la performance, chiusa alle spalle da teli neri. Ma ogni tanto, preso dal discorso sembra che le muova nell'aria, queste mani, come se pregasse o cucisse. La voce che parla è quella che un tempo è stata anche innamorata, tremula. Sì, la Pasqualina devota all'epifania del maschio descritta e titillata a lungo quale icona rapinosa, camicia spalancata sul petto villosa e auto azzurra vicino alla fontana, spiato da una terrazza colle lenzuola al sole, o avvicinato nell'orto dove si consuma il delitto, la perdita della sola dote a disposizione della villanella, la verginità secondo l'archetipo mariano, quasi una Maria Goretti consenziente, o meglio l'iniziazione amorosa della fanciulla. La voce, tenuta bassa, palpita solo nell'alludere all'amore clandestino, scivolando in un ansimo sospirato. "Bello l'innamorato mio". E si stringe pure le tempie nell'euforia, e se le accarezza ai bordi degli occhi. Arriva a baciare in bocca (si accarezza le labbra sorridendo incantata nella nostalgia del momento), e si lascia toccare. Resta "rotta con la pancia" mentre l'interprete si sdoppia nel seduttore retrocedendo il busto, mano destra come a reggere un bastone. E ovviamente il

semi
dato
godu
sua,
colle
dre,
nogr
rio. I
estre
di ur
paste
mass
sorel
masc
figlia
catri
corvi
la rag
del r
mani
corte
è un:
sotte
sang
parte
si co
e il c
co, a
Percl
etno
si ur
mon
mest
Parr
traur

seminatore se ne fugge lontano in America al primo indizio confidatogli di gravidanza, lui che ringraziava ogni volta dopo il servizio goduto con una romantica dichiarazione di affetto. Testa bassa la sua, anche perché la rigida educazione le intima un muto dialogo colle pietre, orcio in capo, e scialle possibilmente nero come la madre, a pascolare greggi con figurazioni prelevate anche da un'iconografia alla Michetti, tanto cara al D'Annunzio della *Figlia di Iorio*. L'incubo è il zitellaggio, alternativo alla puttana, tra questi due estremi si consuma la carriera araba (perché no un chador, allora?) di una fanciulla in casa, e il nascere femmina è visto in una società pastorale-patriarcale quale disgrazia. Il matrimonio quale traguardo massimo di riconoscimento, da celebrarsi però solo quando tutte le sorelle maggiori hanno consumato tale diritto. E intanto la società maschile, quella del padre re che non tocca né si fa toccare dalla figlia e che affida al figlio maschio il ruolo di giustiziere della peccatrice, e la madre che osserva la pancia coll'occhio esperto di un corvo nero. Fratello che ride mentre ha già deciso di darle fuoco e la ragazza di quello si sente rincuorata. Salvo poi scoprire nei paesi del mercato, nei piccoli centri urbani le statue della pubblicità, i manichini delle spose mitizzate e le donne che girano con gonne corte e braccia scoperte, cosa che lei non può, pena il massacro. Ed è una guerra quella che si combatte tra il sesso dominante e quello sottomesso, che può non aver bisogno sempre di far spargere il sangue. Ma giunta al lieto fine della vicenda (la donna si salva e partorisce Saverio lo stesso giorno in cui nasce Gesù), Pasqualina si compiace di collocare il parto nella stalla con zia Stella, il maiale e il cane magro come un asparago, varianti tutte del presepe aulico, abbassato di grado ma colle medesime funzioni miracolistiche. Perché ancora una volta urge un mito fondante secondo i prospetti etnologici dispiegati da Ernesto De Martino, la necessità di scegliersi un precedente auratico a inquadrare la personale presenza nel mondo e a giustificare lutti e dolori. La *performance* si chiude poi mestamente colla canzone brasiliana "Gracias a la vida" di Violeta Parra, inno alla gioia paradossale nel congedo di una vicenda tanto traumatica.

Del resto, la Calabria non è certo Napoli. La diversità sessuale, nell'ambito della piccola provincia lontana dai centri urbani, manca di qualsiasi legittimazione a circolare. Se una *phonè* pudica ingentilisce i registri maschili dell'attore senza alcuna caricatura o enfasi, il ritmo in certi passaggi si accelera in una veloce cantilena, non agevole da decifrare, quasi volesse liberarsi di parole imbarazzanti in confessionale. Tant'è vero che tutti e tre questi soliloqui, se si aprono sin dall'inizio alla sala, per coinvolgerla e favorire la ricezione del *filò*, partono dall'incertezza percettiva tra veglia e sogno, messa in moto da un'ininterrotta parola annebbiata, trasognata. E tutti costoro condividono la medesima propensione a trasferirsi nell'irrealtà salvifica dell'immaginazione, nell'onnipotenza del pensiero magico. Una simile vocazione a parlare dall'interno di solitudine al femminile e di madri si ripresenta nel 2009, per *La Borto*, sempre centrato su episodi di violenza maschile nell'estrema provincia meridionale. Stavolta, al centro una donna umiliata da troppe gravidanze e da bestiali coiti coniugali, salita persino in cielo tramite l'onnipotenza del pensiero che rovescia l'impotenza reattiva. Elevazione questa, non tanto dantesca quanto modulata sulla satira lucianea, per una frequentazione disinvolta, irrituale nei riguardi della divinità, specie con Gesù, in una familiarità più ebraica che cristiana, e un Giovanni Battista verificato colla sua bella cicatrice sul collo, allusiva alla celebre decapitazione. Si pensi alla scena primaria nella cultura di Israele della vecchia Sara che sogghignando si scopre incinta e addita incredula il povero centenario Abramo (da qui l'etimo di Isacco ossia del Dio che ride). La si paragoni per un attimo alla sacralità tragicamente auratica dell'Immacolata Concezione col giglio eretto, le ali del nunzio tese, e il volto chino di Maria verso il suolo. Sì, il volto chino di Maria ha qualcosa della posa di Saverio verso le proprie vicende di sconfitte e di tribolazioni, accettate come il contadino si rassegna alle tempeste sui campi, direbbe il Tararà pirandelliano nella *Verità* da cui poi uscirà la meraviglia del *Berretto a sonagli*. Nell'incipit del copione, la protagonista ci parla così di un Paradiso intravisto a mo' di tribunale in cui la donna non merita di sedere al fianco dei santi, a meno di non occupare il posto lasciato libero da

Giuc
rora
cere
se u
brig
e ma
dalla
radio
del /
cati
piaz
l'int
della
gue
goti
vist
rall
le fa
suo
sem
rent
ann
ciars
rudi
strui
fuor
pove
mec
mole
sant
di fc
la pa
a im
si ap
gita

Giuda. Tutto il pezzo assume allora il ruolo di autodifesa, di una perorazione oratoria semplice ma efficace nondimeno, in grado di vincere la severità dei tanti Salomoni assisi in trono, quasi la donna fosse un Bertoldo/Marcolfo in sottana, abile nella sua schiettezza a imbrigliarne e imbrogliarne il verdetto. Persino Gesù appare scocciato e mal disposto, aspro e intollerante all'inizio, per il delitto compiuto dalla peccatrice, rea di aver interrotto una vita. Una umanizzazione radicale della storia sacra, la cornice che apre il monologo, degna del *Mistero buffo* di Fo! E lei descrive come in un racconto di Brancati l'orrore e l'ansia provati passando sotto gli sguardi del bar di piazza scoccati dai maschi, intenti a misurare con un metro virtuale l'intero corpo sezionandone organi ed età, un'autentica radiografia delle parti anatomiche e del loro grado di sviluppo fisiologico. Segue poi, puntuale, la cessione della sua persona, come in una favola gotica, allo zoppo, al mostro-sciancato, usciere comunale. Costui, visto dall'interessata solo al momento del rito nuziale scandito al rallentatore, in un'epopea buffonesca e disperante assieme, prima le fa pena, e quasi la commuove per l'occhio avvilito, lui vittima del suo handicap, lei in quanto donna, e poi viceversa violento, pronto sempre a metterla incinta (in quattordici anni sette volte), indifferente subito dopo a quanto le succede fisicamente. Anzi, per non annoiarsi nella copula affrettata di notte, giunge a suggerirle di conciarci come la Carrà. Ecco pertanto la lunga lista di tecniche abortive rudimentali, in una sottocultura tra il magico e il criminoso, con strumenti risibili, le "corridoiti", cioè gli stralunati percorsi di notte fuori dal talamo di morte, o i corredi compulsivi preparati da queste povere, novelle Penelopi, per non coricarsi accanto al fecondatore meccanico, o ancora i più abusati ferri di calza e i decotti di prezzemolo. Contorno altresì di donne in chiesa, prostrate in preghiera ai santi e poi baccanti distruttive a sfogarsi contro i simulacri incapaci di fornir loro contraccettivi funzionanti. E intanto in tutte costoro la pancia cresce, in un crescendo espressionista alla Crommelynck, a impedire la vista dei propri piedi. Eppure, in tanta desolazione si apre uno spiraglio di luce, il ricordo di una *madeleine*, come la gita al mare d'inverno colla madre solidale, le due donne sole, lei

adolescente mentre le esce il petto, e la genitrice che la osserva trepida compiangendone il futuro destino di servitù. Salvata per miracolo dalla morte, dopo l'aborto, è alla nipote, a sua volta incinta, che adesso deve pensare, alla nipote bambina, anche lei ricoverata in un asettico ospedale. Sulla violenza psicologica della medicina civilizzata il copione sembra contiguo al quasi coevo *Nati in casa* di Giuliana Musso, sulla pratica inflazionata del parto cesareo per ragioni affaristiche. In corsia, la ragazza ricoverata viene guardata come un'assassina, mentre la nonna ne difende i diritti rispetto al sopruso dei maschi, ovviamente assenti in sala. Dove sono del resto questi maschi? Questa la domanda secca e perentoria, un sussurro urlato da melodramma civile quando dichiara come il primo aborto l'ha fatto a quindici anni nell'atto stesso del concepimento. Perché l'essere sposata in quel caso non rappresenta un traguardo, ma solo una trappola, come direbbe sempre Pirandello.

In *Italianesi* del 2009, ecco una storia, coniugata questa volta al maschile, di diaspora e di *no man's land*. Ancora una volta non cambia nulla dei segni corporali. Ma ritroviamo e nel performer e nella scrittura la medesima asciutta sospensione di vigore, di *animus* nell'accezione sallustiana, in quanto prevale al contrario l'altra polarità, l'anima, ovvero la pazienza con cui si accetta il proprio destino di sconfitti, di paria sociali e insieme si addita un percorso di riscatto attraverso la dimensione onirica. Tonino Cantisani, divenuto sarto grazie all'apprendistato, anche linguistico, sotto Mastu Giovanni, fervente cattolico al punto da credere che il papa si sposti volando, colla medesima caparbia fiducia dei santi dotati di ali nel pugliese Carmelo Bene, narra con vertiginosi salti di tempo i quarant'anni patiti nelle baracche albanesi, prima della caduta del muro di Berlino e dei regimi comunisti nel 1989, e la successiva, affannosa ricerca del padre finito nella provincia di Nuoro, dopo quattro giorni di anabasi. E costui pendola tra voglia di una sposa e recupero del genitore Ulisse, come un novello Telemaco abbandonato in un campo di concentramento. E la sua si può definire, senza enfasi, una piccola Shoah, nonostante il gioco del calcio tra etnie diverse, e la solidarietà conflittuale tra deportati. Intorno, un *milieu* monocro-

matico
tuisco
verso i
"cavall
mestie
si insie
marita
il dialc
ni, suc
corpi
del ne
deciso
dall'at
dei sac
Un pa
Capite
e non
ca rela
Borto,
albane
portur
pezzo,
in cui
tortur
talia d
fascis
ritrova
Cresci
d'arte,
l'enne
una ve
disegn
realtà
non è
e sopr

matico, grigioverde, “come la merda” per cui le stoffe colorate costituiscono una fuga e un riscatto. Anche lui inizia a parlare pigolando verso il pubblico e intanto accenna in una gergalità professionale al “cavallo” e a misurazioni varie dell’abito. In un certo senso, questo mestiere sembra mediare il passaggio di *gender*. Nella storia in più si insinua un ingenuo sentimentalismo grazie all’ossessiva smania maritale verso Selma, la fanciulla dai capelli gialli come il grano. Ma il dialogo ricostruito nell’impatto col vecchio genitore di settant’anni, suo doppio ingrigito, in una reciproca e gelida agnizione tra due corpi ormai estranei, alla presenza del nipote Leoncino, col nome del nonno, e della nuova compagna, quarantennè, di Leone, e il deciso, orgoglioso rifiuto a mostrare la foto della madre, rovinata dall’attesa sterile di trent’anni in mezzo alle baracche e alle fatiche dei sacchi di grano di quaranta chili da trasportare, è di alta scuola. Un passaggio all’altezza di figurare vicino al disincanto stordente di *Capitano Ulisse* di Savinio quando i due sposi alla fine si incontrano e non si riconoscono perché sconciati da *Chronos*. E l’onomastica relativa tra le diverse parlate, così come quella assonante in *La Borto*, là le varie Luiggina i Cascianùavu, za Ngicca, za Stedda e qui albanesi, greche e italiane meridionali, forniscono una grande opportunità sonora all’interprete. Storia di un’anagrafe, quest’ultimo pezzo, e di una lentezza burocratico-amministrativa, di fili spinati in cui si consuma un’intera esistenza. Storia anche di delazioni, di torture, di parole contro il regime e il partito, in Albania come nell’Italia dall’altra parte del mare, soltanto qualche anno prima, sotto il fascismo. E la scoperta ebbra della libertà a Trieste, e la decisione di ritrovare un contatto col padre morto e sepolto in terra barbaricina. Cresciuto nello stereotipo propagandistico dell’Italia, delle sue città d’arte, del suo popolo di artisti, il nostro Paese poi gli sembrerà l’ennesimo tradimento nei confronti delle fantasticherie. Ancora una volta il mondo delle cose delude rispetto all’attesa che ne ha disegnato nella mente e nel cuore contorni e figure. Ma è tutta la realtà immaginata prima a deludere poi, come il nostro Paese, dove non è mica vero che tutti siano artisti come lo sono il sarto Tonino e soprattutto il suo autore-attore Saverio La Ruina!