

«Un viaggio realmente avvenuto»
Studi in onore di Ricciarda Ricorda
a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti

‘Per parti’ e ‘a voce sola’ Sull’articolazione drammatica di Annibale Ruccello

Piermario Vescovo
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution is dedicated to the ‘teatro da camera’ of Annibale Ruccello (1956-86), thirty years after his death, recognized as one of the greatest Italian playwrights of the late twentieth century. ‘Teatro da camera’ in the dual sense of writing for a few characters (up to the monologue) and of performing in the constrained space of a ‘room’, even in comparison with other great examples of the drama that precedes and follows, from Harold Pinter to Mario Vargas Llosa (*Al pie del Tàmesis*, 2008). The ‘camera’ is of particular interest – even in comparison to these names – with a theater of personified mental space and ways of representing temporal experience.

Keywords Annibale Ruccello. Chamber theater. Theatrical time.

1 Teatro ‘da camera’

Tutto il teatro di Annibale Ruccello è ‘teatro da camera’, sia nel senso in cui si usa tecnicamente questo termine, sia nel senso che indica il testo desti-

* Questi ‘appunti di lavoro’ riprendono, con qualche osservazione di dettaglio, relativamente alle singole opere, le considerazioni generali in Vescovo 2009 (rinvio inoltre al fondamentale regesto in Citarella 2009). Le citazioni nel testo – direttamente col numero di pagina tra parentesi – sono tratte da Ruccello 2005. Per un approccio alle redazioni della drammaturgia di Ruccello si veda D’Amora 2011. Il lascito da parte degli eredi delle ‘carte’ di Ruccello all’Università Federico II di Napoli (annunciato in un convegno tenutosi a Napoli e Castellamare di Stabia nel novembre 2016) consente ora, non genericamente, l’augurio di un’edizione rinnovata e di una ripresa degli interessi sul complesso e rilevante versante della storia redazionale della drammaturgia di un autore ormai riconosciuto tra i più rilevanti del secondo Novecento. Ringrazio per il coinvolgimento, soprattutto in quanto non napoletano, Pasquale Sabbatino, Matteo Palumbo e Monica Citarella.

nato a un numero ristretto di interpreti o, al limite, ad uno solo, sia in un senso banalmente letterale, in riferimento all’ambiente in cui si svolgono le vicende: una camera da letto o una stanza di casa (nel secondo caso, stanza da cui si accede sempre a una camera da letto).

Tale dimensione – senza per questo rinunciare ai precedenti napoletani (per esempio l’Eduardo o, prima, il Viviani delle ‘forme brevi’, dalle farse alle macchiette) – trova il suo punto evidente di definizione, o una modalità ambientativa caratterizzante, nel teatro di Harold Pinter, per ciò che da questo autore si impone alla scena europea degli anni settanta del secolo scorso, come del resto è stato notato dalla critica (si veda, in particolare, il richiamo di Enrico Fiore a un testo preciso come *Old times*). Pinter o la ‘funzione-Pinter’ rappresenta forse il riferimento sostanzialmente più rilevante per un influsso o un rispecchiamento ‘esterno’ alla tradizione napoletana o italiana in genere, come tale tanto più produttivo. Si potrebbe dunque affermare che il *camerismo* – nel senso di una studiata *concertazione*, che comincia ovviamente come scrittura ‘a tavolino’ (molto resta da fare relativamente alle ‘versioni’ o redazioni preventive dei testi di Ruccello) – va inteso insieme come una concordanza ‘di parti’ verso l’unità esecutiva o, simmetricamente, come articolazione ‘in parti’ di una sostanziale unità di trama o personaggio.

L’esempio più mirabile ed evidente risulta dal testo, insieme a *Ferdinando* (1985, debutto febbraio 1986), più complesso e compiuto della drammaturgia di Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti* (1983), che si differenzia tuttavia dal titolo ora citato, e più celebre, anche per la distanza consentita in quest’ultimo dall’ambientazione in un tempo altro e ‘storico’ rispetto al presente, che fa di esso davvero un ‘dramma con personaggi’. Un dramma, potremmo dire meglio, con ‘personaggi relativi’, nel senso che dà a questa categoria Enrico Testa nel suo *Eroi e figuranti* (2005), dove ‘relativi’ significa posti in reciproca relazione. Dal medesimo libro di Testa – di cui ho tentato altrove un’applicazione dal romanzo al teatro – prenderei a prestito anche la definizione, o la polarità, opposta, vale a dire quella di ‘personaggio assoluto’, che va intesa nel senso letterale di *ab-solutus*, cioè sciolto: personaggio o ‘voce’ per cui il piano delle relazioni extrapersonali risulta completamente assorbito dall’io dominante che narra.¹ ‘Personaggio assoluto’ non rinvia affatto al ‘grande personaggio’, ma a un rapporto in cui l’io occupa interamente la dimensione dialogico-rappresentativa: Amleto o Re Lear sono personaggi relativi e le voci scarne e frammentarie, addirittura negli ultimi due casi registrate su nastro, dei *dramaticules* di Beckett, da *Not I* a *Rockaby* a *That time*, dei personaggi assoluti.

In *Notturmo di donna con ospiti*, come dice il titolo – in significativo sviluppo rispetto a quello di partenza, che suonava *Una tranquilla*

¹ Cf. Testa 2005 e per l’utilizzo drammaturgico Vescovo 2015.

notte d'estate - risulta evidente, o, se si preferisce, diventa evidente per lo spettatore nel corso della rappresentazione, che tutto quanto avviene sulla scena si svolge nella mente di Adriana, la *Donna* a cui il titolo allude, e che gli altri personaggi, che richiedono consistenza fisica di attori che interpretano delle ‘parti’, sono in realtà sue proiezioni. Quanto l’autore prescrive nella didascalia di apertura (che mi è tornata in mente leggendo un testo teatrale, di data successiva, di Mario Vargas Llosa, su cui si tornerà qui a dire) riguarda non solo un’indicazione ai fini di una realizzazione spettacolare, o messinscena, secondo il desiderio dell’autore (indicazione che, come tale, può essere evidentemente trasgredita o disattesa), ma l’emersione di un principio profondo di articolazione, nel rapporto generativo dell’autore-attore con la sua stessa scrittura e invenzione: «*Nota: i ruoli dei genitori di Adriana andranno ricoperti dallo stesso attore*» (47; corsivo dell’Autore).

Padre e madre sono personaggi che possiedono, da subito, uno statuto evidente di non corporeità reale, che lo spettatore immediatamente realizza essere fantasmi o apparizioni mentali, come testimonia anche il livello più chiuso della loro dialettalità, e il loro improvviso apparire in uno spazio scenicamente appartato, descritto dalla didascalia come un giardino nel retro alla stanza o ‘camera’ teatrale, dietro alle tapparelle, ma anche definito ripostiglio o, con termine teatrale, un *trovarobato* (Ruccello 2005, 57). L’attore che ha ricoperto entrambi i ruoli - e dunque un uomo che simula un travestimento al femminile (ma potrebbe evidentemente essere anche il contrario, se si immagina la definizione di *attore* al neutro) - fu, nella messinscena originale e da lui stesso diretta, il medesimo Annibale Ruccello.

Ricordavo prima Vargas Llosa: il testo, del 2008, si intitola *Al pie del Tàmesis* (in traduzione italiana, *Appuntamento a Londra*, traduzione di Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2009), testo esso stesso ‘cameristico’, in questo caso col riferimento a una camera d’albergo londinese in cui si svolge l’azione, per due soli attori (peraltro con telefonata in scena, altro tratto che accomuna la sua scrittura, certo liberamente e indirettamente, a una modalità rappresentativa a Ruccello particolarmente cara). I due attori in questione risulteranno rispettivamente, compreso quanto accade in quella camera e in scena, rispettivamente il personaggio che ‘vede’ e il personaggio di cui è in gioco - si scoprirà, appunto, nella mente dell’altro - la definizione di genere; qui il drammaturgo annota: «il personaggio Pirulo/Raquel può essere interpretato da un attore o da un’attrice».

Notturmo di donna con ospiti e *Al pie del Tàmesis* sono due esempi da manuale di come il teatro possa impossessarsi di procedimenti narrativi, che spesso si credono inattuabili alla forma drammatica, in questo caso quello della focalizzazione: del rappresentare non oggettivamente ma attraverso la mente di un personaggio, ciò che

una pura e astratta opposizione delle 'regole' sembrerebbe opporre per lo statuto drammatico rispetto a quello narrativo.²

Se la doppia assunzione di ruolo di padre e madre risulta fin dalla prima apparizione – già dal primo atto – dichiaratamente fantasmatica e rammemorativa, lo spettatore crede invece 'veri' i personaggi reali degli 'ospiti' che vede arrivare alla casa di Adriana in una afosa sera d'estate, entrando normalmente dalla porta e non nella forma di un'evocazione o apparizione: l'amica d'infanzia Rosanna, suo marito Arturo e il torvo Sandro. Quanto accade nella stanza della casa di Adriana, annunciato da uno spezzone di dialogo di telenovela o *soap opera* trasmessa dalla televisione accesa, si scoprirà solo poi essere in realtà una proiezione ricomposta in quella forma dal 'personaggio che vede'. Tutte le parole del testo potrebbero, insomma, essere dette da Adriana, e non solo quelle del padre e della madre, che le battute stesse collocano in un tempo precedente e chiuso, ma anche quelle del marito presente nell'ora in cui egli si trova altrove, al lavoro, e degli 'ospiti' che sembrano abitare la cucina di Adriana, ma che in realtà affollano solo la sua mente.

Che l'autore prescriva i ruoli di padre e madre 'ricoperti' da un solo attore – al limite, dall'autore in scena – è significativo di una tendenza dal plurale al singolare, o dal plurale all'uno. Non solo, dunque, il piano distinto spazialmente e distanziato nel tempo: la madre, per esempio, che dichiara alla fine del primo atto che l'Adriana a cui sta parlando è 'na stuppagliosa 'e undece anni, puntualizzando – posto che Adriana vive il suo dramma in un'afosa sera d'estate – che la sua presa di parola si colloca in un venerdì santo (estremo di ambientazione precisamente connotato e, ovviamente, estremamente carico di valenze simboliche e antropologiche), dunque in un 'venerdì di passione' di tanti anni prima. Naturalmente solo il lettore accede direttamente alle esplicitazioni didascaliche che la pagina offre e che la messinscena può solo suggerire: per esempio la Madre, *Si risiede indispettita scomparendo lentamente alla memoria di Adriana* (71). Così anche lo spettatore, che pure non legge le didascalie, dovrà realizzare che il padre che appare e parla, dopo la madre, ad Adriana è in realtà un *revenant*, posto che la madre lo ha dichiarato prima morto. Adriana, a cui la madre si rivolge nel primo intervento, parla come se fosse una ragazzina che frequenta la terza magistrale. Il giovanotto proletario di cui si parla è quel Sandro che ha suonato alla porta alla fine del primo atto, che ha allora messo incinta la ragazza, che ha di conseguenza abbandonato gli studi.³

² Per una discussione di tale questione e per un campionario di esempi di traslazione dal diegetico al mimetico-rappresentativo cf. Vescovo 2011, 195-223.

³ Del libro di Testa prima citato si potrebbero qui coinvolgere le osservazioni relative a una 'narrazione dell'ombra', che riguarda appunto morti e *revenants* come detentori del 'fuoco' narrativo.

Siete venuti apposta per me. (*A Sandro*) E pure tu! State qua tutti quanti apposta per me. (*Al marito*) E tu? A quest'ora non dovrete stare al lavoro? Madonna non capisco cchiù niente! Me pare nu film.⁴

Lo statuto monologico - i testi per personaggio unico o a prevalenza di personaggio - mostra la condensazione dell'articolazione complessiva che risulta qui distribuita per 'parti': ma le 'parti', le 'voci' o i 'personaggi', risultano qui appunto (clinicamente: nel senso della schizofrenia) un'incarnazione in presenze fisiche in realtà prodotta dal disturbo. Del fondamento teatrale di questo principio parlano alcuni grandi testi novecenteschi, e verrebbe in prima istanza da citare Beckett, dalle meditazioni di un personaggio di *Fin de partie* alla triplice traccia di voci registrate di *That time* (in entrambi i casi con un personaggio a cui l'autore affida un suo tormento o esperienza personale: quello del singolo che si moltiplica nelle voci che lo abitano, a cui deve permettere lo sfogo liberatorio di un 'teatro allo scuro'), mentre l'oscillazione temporale trova nel dramma di Pinter sopra citato, *Old times*, il riferimento più cospicuo.

Resta solo da aggiungere che, rispetto ai percorsi di un teatro sostanzialmente mentale, Ruccello sceglie la via di un teatro fortemente fisico, mimetico, dove le 'voci di dentro' si fanno personaggi 'di fuori'.

2 Orrore tragico, immaginazione, parodia

Notturmo di donna con ospiti è, dal punto di vista del contenuto, un dramma per personaggio unico o *assoluto* (poiché, come abbiamo detto, tutto avviene nella mente di Adriana o fuori scena, come si addice alla tragedia, con il 'sacrificio' finale dei bambini), mentre esso risulta, dal punto di vista della realizzazione teatrale, un testo che richiede cinque attori, più un sesto che deve assumersi due ruoli.

Dal punto di vista tematico - o dello scioglimento d'intreccio (benissimo nell'osservazione di Fiore: «struttura narrativa da giallo») - ciò che in *Ferdinando* è colpo di scena nel senso proprio del termine (per esempio: la simulazione di ruolo del giovane Emanuele Filiberto che si finge Ferdinando, e la conseguente morte per avvelenamento di Don Catello) è nel resto e nella quasi totalità della drammaturgia di Ruccello 'colpo di scena' nel senso di un atto tragico di compimento, il cui processo avviene nella mente di chi lo esegue. Citando un altro titolo di Enrico Testa, 'per interposte persone'.

⁴ Su questo mi permetto di rinviare anche a Vescovo 2017.

Una sorpresa in senso ribaltato è presentata da *Weekend* (dello stesso 1983), con una significativa variante. Qui crediamo di assistere a un doppio atto di omicidio e ‘cannibalismo’ sessuale da parte della professoressa di lingue Ida, nei confronti di un giovane idraulico e di un ragazzino a cui ella dà ripetizione, per scoprire poi che si tratta di un puro gioco di simulazione, che contiene cioè l’orrore nei termini di una rappresentazione. Non solo, ma quella rappresentazione risulta alla fine un gioco che disinnesci del tutto il *cunto* orrorifico affidato alla protagonista, come suo riferimento ossessivo: si tratta di una fiaba presente nei vari patrimoni folklorici italiani (nel mio, quello di Venezia e del Veneto, col titolo *Gamba mea, pepa mea*, secondo la versione raccolta da Domenico Giuseppe Bernoni nel secondo Ottocento). Una fiaba che mette al centro una *revenante* zoppa (con cui il personaggio, claudicante, di Ida si identifica) e che infatti la protagonista racconta alla madre durante una telefonata che ascoltiamo. La didascalia prescrive qui un’elaborazione *nel più stretto dialetto della sua regione di provenienza* per l’attrice che interpreta la parte (93: originalmente Barbara Valmorin, barese di nascita), mentre consegna al lettore sulla pagina del libro una versione in napoletano, di stampo diciamo all’ingrosso basiliano (100-1). Un livello di emersione del profondo – evidentemente paragonabile alla lingua del padre e della madre di Adriana, distinta dall’italiano chiazato di qualche elemento dialettale della lingua di marito ed ‘ospiti’ – che viene qui, dunque, alla fine disinnescato nel suo potere di reale possessione tragica, nella *mise en abyme* di cui si è detto.

Ancora. Il travestito de *Le cinque rose di Jennifer* – non più un *femmeniello* della Napoli storica, ma appunto da ‘quartiere dei travestiti’ del dopo terremoto (così nella seconda redazione) – risulta alla fine della *pièce* essere il carnefice o la proiezione da serial killer di sé medesima (qui la struttura da giallo tiene certo conto di *Dressed to kill, Vestito per uccidere*, di Brian De Palma, che data al 1980, l’anno medesimo della prima redazione-rappresentazione delle *Cinque rose*). Tanto che ognuno dei vari ‘travestiti’ che la radio dichiara via via uccisi, nel tempo che coincide con quello della rappresentazione, potrebbe essersi autoimmolato o, più probabilmente, appartenere all’allucinazione della protagonista, attraverso cui noi vediamo e sentiamo. Adriana è una Medea il cui dramma cameristico si svolge interamente nella sua mente; Anna Cappelli – nel dramma omonimo (1986, andato in scena postumo) – non solo assassina il marito che vuole lasciarla, ma racconta il piano del mangiare, pezzo per pezzo, il suo cadavere, nella più evidente scrittura drammatica per ‘personaggio assoluto’ dell’intera drammaturgia di Ruccello, poiché delle scene che si svolgono nell’arco temporale di più di due anni – ci tornerò brevemente – noi ascoltiamo solo la voce di Anna, mentre ella sta parlando a qualcun’altro, a un interlocutore ogni volta assente.

Compimenti tragici e assunzione di ruoli da tragedia antica o da *cunto* dell'orco e, insieme, casi che potrebbero rinviare a notizie di cronaca nera. Quella cronaca nera che nei tempi a noi più prossimi abbiamo visto diventare - come non accadeva ancora ai tempi in cui Ruccello scriveva i suoi testi, nella prima metà degli anni Ottanta - materia prima dell'offerta televisiva, per interminabili dibattiti, ricostruzioni, come appunto si dice, di 'scene del crimine'. Una dimensione che, in quegli anni, in cui non esisteva il *gossip* televisivo pomeridiano, trovava la sua collocazione soprattutto sulla carta stampata scandalistica (Jennifer legge, oltre a «Stop», «Cronaca vera», giornale di notizie spesso false, come quelle della copertina, sempre a sfondo sessuale, con accanto la foto di donne prosperose semi-svestite: «Guardate, 'Cronaca vera' questa settimana non lo portava proprio il fatto! Mo' volete che un giornale come questo non la dava una notizia del genere, se era vera?!»: 34). La televisione di Annibale Ruccello era ancora quella delle *telenovelas* (soprattutto argentine), dei 'Piccoli fans', di Pippo e Katia, di Maurizio-e-Costanzo (radoppiato in rapporto ai precedenti) e dei nomi - da Gei Ar a Dieguito e Debora - che ricadono dallo schermo di casa, o di 'camera' appunto, sui registri reali dell'anagrafe dei proletari 'moderni' e dei semicolti. Chissà se in queste storie di orrore antiche come il mondo la materia televisiva di cui sono fatti i sogni e gli incubi dei personaggi primi di questi drammi non abbia proprio nutrito l'immaginario televisivo, e la sua presunta 'cronaca', tipica dei tempi nostri, dalle mamme e i parenti assassini ai violentatori di minorenni.

Le letture sociologiche sono da una parte ovvie e, dall'altra, proprio per questa ovvietà, esse rischiano di essere scontate. Direi che quanto maggiore risulta il rilievo della drammaturgia di Ruccello a distanza di trent'anni - in cui Adriana o Anna Cappelli potrebbero ambientarsi a *Chi l'ha visto*, *Quarto grado* o *Porta a Porta* -, tanto una lettura a pelo della trasformazione consumistica dei primi anni Ottanta rischia di essere sminuente per il valore che queste opere mostrano a distanza. Valore da non ridurre ai soli termini di 'anticipazione' di fenomeni in atto, ma da comprendere nella 'lunga durata' antropologica. Certo è indubitabile la comprensione da parte del drammaturgo dei segni minuti di una mutazione, ma quello che era logico e doveroso constatare dopo la morte di Ruccello o negli anni immediatamente seguenti mi pare, infatti, oggi non bastare più. E direi che il segno forte di questa più ampia comprensione debba attribuirsi ai caratteri stessi della scrittura di Ruccello.

Se Jennifer e Adriana si trovano immerse nell'esperienza linguistica napoletana (e, nel secondo caso, di un dialetto campano, in un senso più ampio), le vicende di Ida e di Anna Cappelli - l'ultimo testo depositato alla SIAE, che porta dunque la data estrema di scrittura o revisione - hanno come luogo di riferimento rispettivamente un quartiere periferico di Roma e Latina (mentre i personaggi dichiara-

no rispettivamente una generica provenienza meridionale e una provenienza da Orvieto). Mentre il salotto di Ida porta la stratificazione del mobilio di famiglia, e dunque sottolinea una dimensione temporale di lunga durata, la vicenda di Anna Cappelli si dichiara precisamente ambientata negli anni Sessanta. Qui la via di una scrittura in un italiano parlato rinuncia alla stessa implicazione di un dialetto quale emersione di una lingua del profondo, del resto, come abbiamo visto, disinnescata dallo stesso *Weekend* (uno storico della lingua potrebbe per questo italiano, sostanzialmente privo anche di idiotismi, verificare se esso sia segnato da elementi di regionalità: Ruccello, come si vede nella grande sensibilità che impiega la sua appartenenza scabiense in rapporto al napoletano, era troppo attento alle variazioni nel dialetto e nell’italiano regionale dei suoi luoghi, credo, per incappare, se non involontariamente, in questa determinazione).

Isa e Anna Cappelli (come del resto i personaggi femminili di *Ferdinando*, in quel caso in un registro napoletano peraltro trasportato indietro nel tempo) non solo sono ‘italiane’ ma – almeno nella forma della realizzazione che l’autore aveva immaginato – risultano inventate per essere affidate ad attrici ‘esterne’, ad attrici donne e non all’attore-attore *en travesti*, come accade con altri suoi personaggi femminili o *trans* dal maschile al femminile o alle donne che sfilano nella collezione di monologhi che va sotto il titolo di *Mamma*. Si può insomma affermare ciò che forse è ovvio, ma che per questa via si comprende in misura più ampia: l’equivalenza di dialetto e manifestazione del profondo, e non necessariamente attraverso la parodia, guida il principio di ‘incarnazione’ da parte dell’autore in donne o *trans*. Ci tornerò tra poco.

3 Dialettalità ed emersione del profondo

La dimensione del complesso intreccio cronologico di *Notturmo* si distende in una temporalità progressiva e precisamente segmentata in *Anna Cappelli*. Nel primo la collocazione del ricordo oggettivo in tempi distinti, dove il padre e la madre parlano a un’Adriana diversa da quella del presente, si completa nella dimensione propriamente schizofrenica della presenza degli ‘ospiti’, attraverso una ricomposizione rappresentativa del passato in forma di *telenovela*. Il secondo testo presenta invece una scansione in sette scene, tutte ‘assoli’, ciascuna delle quali offre elementi precisi di ambientazione e di cronologia oggettive. Un tempo ampio rispetto anche a quello disposto in ordine progressivo di *Weekend*, che occupa tre giorni nel primo tempo e tre ‘momenti’ di un quarto giorno nel secondo.

Sette scene: la prima collocata al di qua delle ferie estive; la seconda dopo le stesse e il ritorno a Latina da Orvieto di Anna; la terza sei mesi dopo; la quarta circa sei mesi dopo ancora; la quinta cir-

ca sette mesi dopo; la sesta quasi un anno e mezzo dopo; l'ultima a distanza di 48 ore. In ognuna di queste scene va come si è già detto immaginato - assente in scena - un personaggio-comodino che ascolti Anna parlare, secondo una tecnica analoga a quella, ampiamente praticata da Ruccello, della telefonata in scena, che suppone l'ascolto da un 'capo solo' di un dialogo che in realtà intreccia due voci (secondo i principi di una 'drammaturgia telefonica' che va dal Cocteau de *La voix humaine* agli sketch di Franca Valeri alle invenzioni romanzesche di Manuel Puig, forse letto e ben valorizzato da Ruccello).

Interlocutori presunti sono la Signora Rosa Tavernini - che affitta una stanza di casa ad Anna - nelle scene I e IV e il ragioniere Tonino Scarpa (poi semplicemente Tonino), che diventerà l'amante di Anna, che risulta trasferita come convivente a casa sua, nelle restanti scene. Nell'ultima, in cui Tonino va supposto da poco ammazzato, egli sarà da ritenere presente ma muto, in attesa di essere cucinato e mangiato a pezzi da Anna, che per contenerlo tutto dentro di sé assicura che non evacuerà e si ucciderà a propria volta dopo l'intera consumazione (quasi secondo una parodia de *L'impero dei sensi* di Nagisha Oshima, che data al 1976, per toccare un altro tra i numerosissimi, probabili, campioni della ricca memoria cinematografica del nostro drammaturgo).

Come si vede il procedimento di scrittura risulta ribaltato rispetto a *Notturmo*, ma esattamente simmetrico ad esso. Anche qui un elemento scatenante (Adriana nasconde un figlio del proletario e malvivente Sandro al marito Michele, eccetera; Anna sta per essere lasciata da Tonino e sbattuta fuori casa) e un quadro di disapprovazione (la madre e il padre di Adriana si dimostrano contrari alle scelte della figlia; la signora Tavernini e la pubblica opinione, l'azione si svolge negli anni '60, criticano aspramente la convivenza *more uxorio* di Anna) sono in termini di sociologia spicciola - certo, troppo spicciola - alla base degli atti estremi: uccidere i propri figli nel sonno, uccidere e cibarsi della carne del proprio uomo. E abbiamo detto anche - potremmo aggiungere in coppia con la progressiva emersione del profondo arcaico di un'altro testo, la collana di monolghi intitolata *Mamma. Piccole tragedie minimali* (1986) - del disinnescamento di tale procedimento in *Weekend*, dove la tragedia, anche se i turbamenti di Ida sono da *zoccola* divoratrice di ragazzini, non ha luogo.

In *Mamma*, appunto, una catena di monolghi indipendenti (alla lettera, *piccole tragedie minimali*) rovescia dal più al meno arcaico, dal registro linguistico più chiuso a quello meno chiuso, le storie enunciate dalle quattro figure che sfilano: la fiaba antica, d'impronta basiliana; il delirio manicomiale; il mal di denti; la telefonata. L'ultimo - nella lingua di plastica degli anni televisivi di cui abbiamo già detto, trionfo dell'idiotismo - risulta però ambientato nel momento preciso in cui una scossa di terremoto, con il suo *scutuliamiento*, sta per fare riemergere in superficie ciò che si cela nel profondo delle viscere della terra.

4 Scrittura per attrice e assunzione *en travesti*

La retrodatazione del caso di *Anna Cappelli* - non oggi, millenovecentotantasei, ma un quarto di secolo fa - mostra che la declinazione del mutamento antropologico ha un orizzonte assai più ampio rispetto al tempo presente e fa, naturalmente, venire in mente soprattutto Pasolini (assassinato già da un decennio all'epoca della scrittura e andata in scena di queste opere). L'esperienza linguistica di Ruccello guarda molto indietro (al momento che segue l'unità d'Italia, in *Ferdinando*) ma trova il punto di osservazione sostanziale - con una grandissima intuizione - nel momento del terremoto, nel 1980.

Ancora una volta: non perché la rappresentazione avvenga nei termini di un realismo sociologico, perché gli abitanti della periferia industriale di Napoli parlino, per esempio, nella realtà davvero come i personaggi di *Notturmo*. Ciò può anche essere, ma quel registro, abbiamo detto, ha soprattutto una matrice televisiva, come quello di Jennifer aveva origine canoro-radiofonico-cronachistica. Consiste, insomma, a propria volta in un 'registro riflesso' (nel senso che dava Benedetto Croce alla categoria di 'letteratura dialettale riflessa'), in una tradizione - come *Ferdinando* mostra esemplarmente - in cui la letteratura dialettale e il teatro dialettale sono sempre, necessariamente, 'riflessi'. Il registro di donna Clotilde è un napoletano impugnato come registro chiuso «dopo l'ammainamento della bandiera del Re Borbone», con la differenza ulteriore che esso è messo in scena in un quadro ambientativo, allora negli anni Ottanta del secolo scorso, di cent'anni prima.

C'è, appunto, una dimensione del *profondo*, nel senso dialettico e fisico: quello dell'emersione che si offre all'osservazione, al limite per apparizione, nel senso spiritico del termine: il profondo delle 'voci di dentro' (quello che per Eduardo è invece materia di evaporazione dalla stessa parola, dal mutismo al lancio dei bengala).

E, infine, la letteratura dialettale *come caso di travestitismo*. Una volta, scherzando, ma fino a un certo punto, ho lanciato questa etichetta. Scherzavo nel riferimento a un celebre titolo di Gianfranco Contini (che suonava, appunto, *La letteratura dialettale come caso di bilinguismo*);⁵ facevo sul serio nell'indicare la connessione tra dialettalità di riemersione del profondo e assunzione *en travesti*. Non c'è uso naturale del dialetto ma complicazione della categoria di letteratura dialettale riflessa: ogni uso presume un rapporto di bilinguismo, solo che l'immaginario ha ampliato la propria sfera di riferimento, uscendo dalla 'letteratura' o rendendola secondaria. Contini osservava in apertura di quelle pagine che la definizione di scrittore dialettale non ha alcun senso e, fin qui, la cosa ci starebbe, ma pro-

5 Contini 1988 (e per una discussione sul punto indicato, cf. Vescovo 2007).

vocava i suoi lettori, o le sue lettrici, proprio nel cercare come esempio dirimente di questa affermazione il paragone con una definizione che dovrebbe risultare più apertamente assurda: quella di ‘scrittore donna’. Non esistono scrittori dialettali, così come non esistono scrittori-donne, in sostanza.

Bene, e aldilà di una letteratura ‘di genere’ (nel senso del *gender* e dei *gender studies*), che nei tempi in cui Contini scriveva si usava ancora poco, ma abbastanza per determinare simile provocazione, si può marcare la fitta assunzione da parte dello scrittore-uomo di mettersi in scena, mettere in scena la ‘propria’ appartenenza, ed eventualmente il proprio orientamento sessuale, e ancora la propria scrittura dialettale, attraverso un personaggio femminile. Scelta che determina, per definizione, una condizione di ‘esecuzione teatrale’. Dalla *Ninetta del Verzee* o dalla *Marchionn d’i gamb avert* del Porta, con le loro progenitrici collocate ancora più indietro (per esempio il bellissimo *M’ho consumà spettandote, ben mio*, monologo di prostituta in attesa, che racconta nei dettagli un rapporto anale subito, del grandissimo Maffio Venier, addirittura nella seconda metà del XVI secolo), fin dai tempi remoti – e sostanzialmente dai tempi in cui la donna calca le scene italiane e poi europee – il travestitismo teatrale funziona, insieme alla licenza di maggiore libertà che esso concede, come un elemento di emersione del profondo e di ritorno del superato. Ciò che si rimuove e la lingua – non necessariamente nella realtà – che si supera.

Travestitismo significa non solo il calarsi nei panni di una donna che si racconta in dialetto e a cui, in dialetto, l’autore affida un ‘discorso sul sesso’ (ed eventualmente sulla morte), ma il doppio travestitismo dell’uomo che simula un uomo che si traveste da donna o che si colloca in una zona di indefinizione (la finzione di femminilità, figli e ciclo mestruale, di Jennifer e Anna, la seconda peraltro «testimoniatrice di Geova»: dettaglio precisissimo di illuminazione per via parodistica della differenziazione di genere che tanto si è diffusa da allora ad oggi, non solo nelle forme sacrosante della rivendicazione, ma nella grottesca distinzione di neutri *passe-partout* che ha generato tanti neologismi, spesso involontariamente comici).

Dalle banali assunzioni delle ribalte antiche e moderne (si pensi ai Legnanesi) alla particolare declinazione per cui l’omosessualità attraversa sulla scena italiana (in particolare sulla scena napoletana) un’esperienza che in altri casi particolarmente ragguardevoli (penso al teatro, di grandissimo rilievo e certo influente anche per l’Italia di Copi) non possiede l’elemento invece centrale e caratterizzante nella storia del nostro teatro e della nostra cultura: la risorsa del dialetto e delle sue varietà nello spazio e nel tempo.

La questione mi sembra emerga con evidenza nella differenziazione tra i ruoli pensati da Ruccello per attrici donne – *Notturmo*, *Anna Cappelli*, *Weekend*, *Ferdinando* – e le assunzioni come autore-attore

(*Jennifer, Mamma*). Un simile scrutinio potremmo fare dentro alla stessa ‘scrittura teatrale di genere’ (sono sue parole, per distinguere questi da altri testi-partitura) di Enzo Moscato (*Luparella*, per esempio, contro *Scannasurece*). Siamo partiti da una doppia definizione di ‘cameristico’ e possiamo, provvisoriamente, chiudere su una doppia definizione di ‘genere’. Magari alla letteratura dialettale come caso di travestitismo ci dedicheremo in altra occasione e senza dimenticare la drammaturgia di Annibale Ruccello.

Bibliografia

- Citarella, Monica (2009). «Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore». Sabbatino, Pasquale (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*. Napoli: ESI, 241-64.
- Contini, Gianfranco (1988). «La poesia rusticale come caso di bilinguismo». *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*. Torino: Einaudi, 5-21.
- D’Amora, Mariano (2011). *Se cantar mi fai d’amore... La drammaturgia di Annibale Ruccello*. Roma: Bulzoni.
- Ruccello, Annibale (2005). *Teatro*. Introduzione di Enrico Fiore. Milano: Ubulibri.
- Testa, Enrico (2005). *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.
- Vescovo, Piermario (2007). «Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro». Puppa, Paolo (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni, 35-63.
- Vescovo, Piermario (2009). «I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e ‘patrie temporali’». Sabbatino, Pasquale (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*. Napoli: ESI, 125-41.
- Vescovo, Piermario (2011). *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2015). *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2017). «‘Me pare nu film’ [It Looks Like a Movie]. High and Low Tragedy». *Between*, 7(14),1. URL <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3082> (2019-10-02).