MARZIA MAURIELLO

Generi drammatici
Donne e uomini nel teatro di Annibale Ruccello

Il contesto storico-culturale in cui opera Annibale Ruccello è una società divisa e frammentata in cui anche la sessualità sembra assumere nuovi contorni simbolici che stentano a rappresentare a pieno la relazione uomo-donna per come tradizionalmente era stata intesa e in buona parte codificata. In questo contesto, il codice attraverso cui la relazione di genere si esprime assume spesso una forma violenta ed esasperata e la figura maschile è molto poco o affatto rappresentata; i personaggi portati sulla scena da questo autore sono difatti sempre donne.

Le figure femminili raccontate da Ruccello appaiono spesso sofferenti e insofferenti, sole, disturbate; sono donne che vivono un rapporto conflittuale con la loro dimensione individuale e sessuale, trovandosi sospese, al margine della propria identità così come al margine della società e della socialità. Sono creature spezzate, cupe, portatrici di tristezza e solitudine, una solitudine vera, come quella di chi sa di non poter comunicare a nessuno ciò che è nel profondo, in particolare il proprio, significativo, disagio.

Il senso di solitudine, derivato dal disfacimento del tessuto familiare che, nel bene e nel male, avvolgeva e proteggeva, porta evidentemente alla dissipazione di ogni barlume di umanità. Ciò che colpisce, nei personaggi portati sulla scena da Ruccello, è proprio questa assenza di umanità che però a volte, paradossalmente, si trasforma in eccesso, ossia in una crescente sensibilità che allo stesso modo isola e porta allo straniamento; questi due elementi, in evidente contrasto, si contrappongono a loro volta a un tenace senso di vitalità, nel senso proprio di attaccamento alla vita.

Lo stato di sospensione di queste figure femminili riguarda sia la loro precarietà, nel senso di marginalità sociale, sia la loro sessualità, dal momento che in alcuni casi si tratta di creature *in limine* dal punto di vista della loro identità di genere.

Il mondo che viene portato sulla scena si confronta anche con la questione del *transgender*, ossia di un'identità di genere svincolata una volta per tutte non solo da ogni riferimento biologico ma anche dalla sua configurazione sociale; parlare di *transgender* vuol dire infatti non solo superare la dimensione biologico-anatomica, ma anche andare al di là dei ruoli sociali costruiti intorno alla sessualità.

Questo *paradigma di liminalità*, ossia l'agire (*acting*) tra due identità, la qual cosa già di per sé pertiene al mestiere dell'attore, nel caso dell'autore in questione gioca sulla riproposizione continua di un'identità costruita sulla sospensione e sulla marginalità, manifestandosi attraverso l'importante elemento del travestitismo.

Da un'altra prospettiva, è interessante notare l'assimilazione del femminile al maschile nel senso di una tendenza all'uniformità di temperamento tra i sessi, in direzione dei comportamenti tradizionalmente associati al maschio.

Come scrive Thomas Belmonte:

> La lingua napoletana mi colpì per la sua snellezza primitiva e maschile. [...] Il dialetto rende maschili le voci delle donne [1].

Questa uniformità riguarda anche il tentativo, soprattutto da parte delle donne sposate e madri di famiglia, di acquisizione della prestanza fisica; la pinguedine, ad esempio, non è vista solo come un elemento di buona salute e abbondanza, ma anche, indirettamente, come elemento di forza. In alcuni casi si ha a che fare con vere madri/matrone la cui forza può essere facilmente assimilata a quella dei maschi, soprattutto in merito all'aggressività che mostrano e della quale vanno fiere. Il potere deriva da questa forza che, a sua volta, si associa in modo imprescindibile alla maternità; una donna è ben considerata soprattutto nel suo ruolo di madre, mentre può anche non essere una buona moglie. Essere una buona moglie, d'altra parte, significa anche mostrare di essere una buona mediatrice nella relazione tra il padre e i figli.

Le donne meridionali sono forti nel senso che eseguono, come dice Belmonte,

[1] Belmonte T., *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, Meltemi 1997, p. 44.

vigorosamente gli innumerevoli compiti e lavori che uomini e bambini assegnano loro. Vengono esaltate come mogli, deificate come madri, ma nel sud d'Italia come donne non contano molto [2].

Nel teatro di Annibale Ruccello, invece, le donne rappresentano il nucleo principale, fondante, di una ricerca sull'essere umano. Esse sono in questo senso *l'Identico* col quale, per una volta, il maschile deve confrontarsi; questo confronto, che include necessariamente un'analisi dell'identità di genere in base a nuove e diverse prospettive, è però soprattutto un confronto con la città che è un corpo travestito, mutevole, ambiguo, un enorme ventre oscuro che, come una madre, mentre accudisce, può imprigionare e uccidere.

Il teatro di Annibale Ruccello

Annibale Ruccello nasce a Castellammare di Stabia nel 1956 e, nonostante una morte prematura a soli trent'anni, nel 1986, resta uno dei drammaturghi più importanti del panorama teatrale napoletano e nazionale del Novecento. Interessante il fatto che questo autore si sia dedicato per lungo tempo agli studi di antropologia culturale, scrivendo una tesi di laurea sulla seicentesca *Cantata dei Pastori* dell'abate Andrea Perrucci dal titolo "Il sole e la maschera" [3]. In questo suo scritto, appaiono già i primi caratteri che delineeranno il suo modo peculiare di descrivere un mondo attraverso personaggi che egli stesso definisce "deportati". Questo drammaturgo comincia a far teatro dopo lunghe ricerche sul campo condotte al fianco di Roberto De Simone, altro importante autore teatrale, e pregevole musicista, anch'egli vicino agli studi e alle ricerche dell'antropologia, soprattutto nel senso del recupero delle tradizioni popolari campane.

Se i personaggi di Ruccello sono creature in esilio, come si vedrà a breve, egli invece avrà il grande e raro pregio di essere un uomo del suo tempo,

[2] *Ibidem,* p. 117.

[3] Ruccello A., *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della "Cantata dei Pastori"*, Guida Editori, Napoli 1978.

capace di coltivare strenuamente la memoria delle proprie radici senza per questo rinunciare all'indagine, insieme accorata e lucidissima, sul presente [4].

In questa indagine si individuano molti degli elementi analizzati fino ad ora rispetto ai cambiamenti socio-culturali della città, che si fa *corpo storico*, sempre al centro del palcoscenico grazie all'uso di una lingua che, come accadeva in Raffaele Viviani, appare anche in questo caso *costitutiva*, non solo connotativa, rendendo i suoi personaggi autentici [5]. Allo stesso tempo, questa autenticità si fa barriera, diventa spesso incomunicabilità col presente, con le nuove realtà che portano all'assimilazione e all'omologazione, costruendosi quale muro di difesa contro la paura e la minaccia di questo "esterno". Vi è un vero e proprio scarto tra i miti della Napoli del passato, espressione di una cultura, se non autentica, almeno alla ricerca costante di autenticità, e la città del presente, invasa da miti che Enrico Fiore definisce laceri "perché espressione di una cultura massificata di riporto" [6].

Scrive Roland Barthes a proposito del teatro contemporaneo:

> Lo spettacolo è tutto ciò, è questo tentativo di districare, è questa angoscia e questa gloria di separazione combattuta senza sosta, è questa lotta tra due spazi ed è questa nascita di un luogo chiaro dove tutto infine si comprende, lontano da una coltre cieca dove tutto è ancora ambiguo [7].

L'ingerenza dei mass media, che si tratti della radio o della televisione, è non solo evidente ma evidentemente parte di un gioco di sospensione della realtà che torna a tratti proprio attraverso questi strumenti che, contrariamente ai protagonisti delle storie, chiusi in sé al punto da non riuscire a esprimersi in termini intelligibili agli altri, *comunicano* il reale.

Lo scarto tra reale e immaginario è ciò che caratterizza il teatro di Ruccello; si tratta di un'ambiguità costitutiva che ripropone il tema dell'incomunicabilità tra i valori del passato legati a

[4] Introduzione di Enrico Fiore al testo di Ruccello A., *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005, p. 10.

[5] Cfr. Ruccello A., (Introduzione di Enrico Fiore) *op. cit.*

[6] Fiore E., *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, La Collanina 22 Ubulibri, Milano 2002, p. 52.

[7] Barthes R., *Sul teatro*, Meltemi 2002, p. 88.

una cultura originaria autentica, nel senso di stratificata nelle sue componenti costitutive, e quelli di un presente annichilente di fronte al quale l'unico ruolo possibile appare quello evidentemente passivo dello spettatore.

Femminielli e travestiti: le cinque rose di Jennifer

Annibale Ruccello scrive il suo primo lavoro autonomo nel 1980: si tratta di un'opera in due atti dal titolo *Le cinque rose di Jennifer*; quest'opera è un thriller il cui protagonista è un travestito di nome Jennifer, appunto, che si trova a vivere in una zona periferica della città in cui si aggira un pericoloso assassino che uccide tutti i travestiti del quartiere. Il quartiere è una qualunque periferia, una zona di confine, al margine, che bene accoglie chi, come Jennifer, è escluso, messo al bando, solo. La città diviene l'immagine dei suoi abitanti e viceversa; è in questo senso che si può parlare di Napoli in quanto *corpo storico*.

Il travestitismo, d'altra parte, è un tema ricorrente negli autori teatrali contemporanei, perché si ricollega ad uno dei miti della tradizione popolare napoletana, quello del *femminiello*, un omosessuale, travestito da donna, che con i suoi atteggiamenti femminili caricaturali, esasperati, è investito di una sorta di sacralità.

Il femminiello ha caratteristiche peculiari ricorrenti: nasce e vive quasi sempre nei quartieri popolari, in un'atmosfera che lo accoglie. Questo clima di tolleranza e accettazione è ciò che permette al femminiello di non essere giudicato una disgrazia dalla sua famiglia e quindi allontanato; la società del vicolo lo accetta.

Nella cultura popolare, il femminiello non è mai un deviato, piuttosto una persona stravagante, che ama travestirsi da donna, assumere movenze e tonalità vocali caricaturali, amplificate da una gestualità quanto mai espressiva. Questa gestualità estrema, elemento di continuità coi modi *teatrali* della città, è ciò che permette al femminiello di essere accettato; se nella realtà del vicolo la colpa sta nel nascondersi, nel non mostrarsi pubblicamente, questo *straripamento visivo* è considerato necessariamente benefico.

Truccati pesantemente e indossando abiti estremamente succinti che a fatica nascondono un'anatomia evidentemente maschile, questi personaggi suscitano ilarità, alla quale rispondono con grande sagacia e profonda ironia.

I femminielli portano fortuna, gli si mettono in braccio i bambini appena nati per garantire loro una vita lunga e bella. È la loro ambiguità costitutiva a renderli creature marginali, ma in questo caso in senso positivo, perché si tratta di una precarietà identitaria controllabile, gestibile all'interno nel nucleo familiare prima, nel vicolo, quartiere o rione, poi. È questa loro liminalità ad associarli al sacro e quindi, in senso più generale, all'idea di benessere, ossia di prosperità, di fertilità.

L'ambiguità in senso di genere è costitutiva della cultura napoletana; un valido esempio a riguardo è dato dalla *Figliata*, un rituale che mette in scena il parto da parte del femminiello o di un uomo che in quell'occasione veste i panni di una donna. Per Enrico Fiore, questa messinscena

> toccava i vertici di assoluta violenza tribale e costituiva una cerimonia riservata soltanto agli iniziati, o altrettanto nota riffa, con la quale il popolo rimandava al femminella – e proprio in quanto diverso e, quindi, tramite della potenza misteriosa dell'universo – addirittura la speranza di veder realizzati fortuna e desiderio [8].

Ne *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, il femminiello si getta in un pozzo per poi risorgere come il sole. Esso muore per rinascere: il tema è quello del passaggio, o meglio, della trasformazione nel passaggio. Il cambiamento si delinea in questo modo come un oltrepassare la soglia, andare oltre la propria condizione di marginalità attraverso una morte rituale, la qual cosa rinvia immediatamente ai riti di passaggio e, in particolare, alla fase liminale, in cui il neofita muore simbolicamente per poi rinascere con una nuova identità e soprattutto con una sessualità definita.

Il femminiello muore, anzi si suicida, proprio perché è solo attraverso la morte che la sua marginalità scompare; in quel caso però non vi è acquisizione di una nuova identità ma un andare *oltre* la stessa.

Il tema dell'omosessualità, così presente nelle opere di Ruccello ma molto avvertito anche nei testi di Moscato, legato all'archetipo del "femminella", diventa spesso il cardine della mutazione, che non è più soltanto

[8] Fiore, E. (2002), *op. cit.*, p. 60.

sociale, ma antropologica, oltre che fisica e tangibile, con alterazioni del corpo oltre che della mente [9].

Confrontarsi col diverso significa confrontarsi con l'altra parte del Sé. Il femminiello che partorisce rappresenta ancora una volta un tentativo di appropriazione del potere procreativo femminile, questa volta però in un modo e in un senso ritualizzati. Questo aspetto fortemente caratterizzante e simbolico del femminiello sparisce col travestito, suo successore, il quale

ha perso qualsiasi connotato trasgressivo e si è ridotto a un'autorappresentazione che celebra unicamente un valore d'oggetto e di merce di scambio [...] [10].

I Quartieri Spagnoli [11], in seguito al terremoto del 1980, sono stati progressivamente occupati dagli immigrati, la qual cosa ha comportato la scomparsa del *vicolo*, con la sua economia ed il suo modo peculiare di gestire il binomio privato/pubblico. Il senso della vita comunitaria nel sottoproletariato urbano si è affievolito lentamente dal dopoguerra in poi, per deteriorarsi maggiormente con lo spostamento forzato dal cuore della città alle periferie a seguito del terremoto. Proprio in relazione a questo importante cambiamento strutturale nella città, Ruccello propone due diverse versioni de *Le cinque rose di Jennifer*, una precedente al sisma e l'altra successiva ad esso, attraverso le quali è possibile cogliere alcuni degli elementi di questo cambiamento, soprattutto per quel che riguarda l'emarginazione e l'ostracismo nei confronti dei travestiti.

Nel 1980, prima del terremoto, Jennifer abitava in una casa dei Quartieri Spagnoli, nel centro storico della città,

arredata, lo ricordiamo, con il tenero e patetico kitsch di un paravento a fiori, di una toilette modello diva anni Cinquanta, dei centrini e dei ninnoli finto Capodimonte e di un carrello bar stracarico di "preziose" bottiglie di

[9] *Ibidem*, p. 13.

[10] *Ibidem.*

[11] I Quartieri Spagnoli, situati nel pieno centro della città, sono così chiamati perché, al tempo dei Viceré, vi risiedevano molti membri del loro esercito. Rappresentano una zona degradata della città, dal punto di vista urbanistico ma anche sul piano sociale e culturale; difatti sono abitati dal cosiddetto popolino.

liquore. E indossava una vestaglia fatta con le tende di merletto e un abito da sera fatto con la fodera [...] [12].

Nel 1986, dopo il terremoto, Jennifer abita in un monolocale di un quartiere "residenziale" alla periferia della città, dove sono stati confinati tutti i travestiti,

arredata con le veneziane, adorna di lacche nere e uccelli d'oro, asettica nei funzionali cassetti che rientravano nelle pareti al pari della toilette e del secchio per l'immondizia. E indossò una vestaglia di raso bianco, un turbante, un abito di lamè e, per andare a battere, il vestito e la parrucca di China Blue, protagonista dell'omonimo film di Ken Russell [...] [13].

Jennifer si trasforma insieme alla città, o forse, parafrasando Fiore, è essa stessa la città che offre, come sua chiave di lettura, la sua rappresentazione idealistica e teatrale.

Ciò che Ruccello descrive attraverso questo testo è la storia di una solitudine incolmabile, *mediata* in senso letterale da un apparecchio telefonico che invece di aiutare, nel senso di avvicinare le persone tra loro permettendo la comunicazione, crea ulteriore disagio a causa del suo malfunzionamento e di conseguenza accresce il senso della solitudine e anche dello spaesamento.

Nel caso della protagonista, questo senso di estraneità al tutto è evidenziato dalla sua ossessione per un uomo, probabilmente immaginario, di nome Franco, incontrato, in base al suo racconto, una sola volta mesi prima. Jennifer vive il suo quotidiano sospesa tra l'attesa che quest'uomo le telefoni, o si faccia in qualche modo vivo, e l'angoscia per una solitudine che si fa sempre più *reale*. L'attesa in questo senso rappresenta l'unica e ultima speranza; intanto, il telefono che squilla a casa sua, anche se non per lei, le permette di comunicare con l'esterno:

Pronto... Franco sei tu?... ah... Scusate, tenevate la stessa voce... A chi volete?... A Concetta?... E avete sbagliato numero, mi dispiace... Questo è... il 426166... Concetta, invece è il 255264... No, grazie, ma quello con tutte le interferenze che ci stanno dalla mattina alla sera me li sono imparati a memoria tutti quanti i numeri del quartiere... Io poi ci ho una mente foto-

[12] Ruccello A., (Introduzione di Enrico Fiore) *op. cit.*, p. 11.
[13] *Ibidem.*

grafica, come si suol dire, ecco... No, figuratevi e di che!... Gesù! Ma lo sapete che tenete proprio la stessa voce di Franco!.. Madonna che impressione! ...Come vi chiamate?... Ah! Giorgio! È un bel nome... Giorgio, Giorgio... Giorgio! Scommetto che siete Capricorno!... No!... Bilancia?... Eh... E pure è un bel segno... Franco è della Vergine con ascendente Sagittario... Voi che ascendente tenete?... Acquario?... Mh!... E allora siete un poco estroverso come carattere... E da quanto tempo conoscete a Concetta?... No, scusate se vi faccio tutte queste domande, forse tenete da fare?... No! Perché anch'io tengo tanto da fare, debbo ancora cucinare, fare il letto... Non si finisce mai!... Quello poi quando una donna vive sola, senza nemmeno una persona di servizio!... No, perché io le domestiche per dentro ai piedi non mi piacciono! Adesso è uscita fuori questa moda delle spagnole, delle mulatte, delle filippine! Io poi dico: una si mette dentro casa una straniera?! E che ne sa chi è, com'è, come la pensa! Con i tempi che corrono! In verità, forse non starò sola ancora per molto, no! Perché ci sta questo Franco, no, che è ingegnere, di Genova! Che mi vuole sposare a tutti i costi! Io ce lo dico sempre: no, no, c'avimm'a fa'! mi trovo così bene sola!... Ma lui sapete!... Insiste... Scusate... avete ragione... Forse vi sto facendo perdere troppo tempo... Scusate... Arrivederla... E molto lieta di averci conosciute... Arrivederla.... [14].

Jennifer vuole essere non solo una donna, ma una casalinga pseudo-borghese, mostrando i caratteri peculiari della classe in questione: borghesia significa, infatti, agli occhi di chi non ne fa parte, stabilità, sicurezza economica e soprattutto piena accettazione sociale, esattamente il contrario di ciò che accade alla protagonista di questo dramma.

Il resto è puro delirio, è il capovolgimento totale del reale; la condizione di marginalità si configura proprio attraverso questo senso di non appartenenza alla realtà, causato a sua volta dalla consapevolezza dell'esclusione.

Il culmine di questo macabro gioco di illusioni lo si raggiunge al momento dell'incontro di Jennifer con Anna, un altro travestito che bussa alla sua porta per ricevere, anch'essa, una telefonata. I due cominciano a dialogare e a confrontarsi, quando a un certo punto Jennifer chiede:

J: ...Eh... Siete sposata?
A: No!!... Signora... O almeno non ancora... E voi?

[14] Ruccello A., *op. cit.*, p. 24.

J: Eh!... La storia mia è complicata! Nu rumanzo va'! ...Sono stata sposata ben due volte... E mo', forse... mi sposo per la terza volta... Eh!... Non ho avuto fortuna con i miei precedenti matrimoni...

A.: E... avete bambini?

J.: Si... Due!... Un maschietto e una femminuccia... Il primo sta col padre... La seconda invece l'ho messa in collegio... Sta alle Dorotee... A Roma... Sapete, un bel collegio...

A.: ...E come mai non l'avete tenuta con voi?! ...Quella poteva essere una compagnia...

J.: No, signora,... per carità! ...Io, i legami non mi piacciono... A me mi piace di essere libera... Ogni anno ci vediamo e passiamo insieme un mese di villeggiatura a Forte dei Marmi... Sapete... Dove va Mina!... Io la incontro sempre...[...]

A.: ...E i bambini li avete avuti tutt'e due dallo stesso padre?

J.: Dal primo, si... Dal secondo prima non ne ho voluti... poi... quando li volevo per salvare la nostra unione... non li ho potuti più avere... E ormai ci devo fare una croce sopra... Dopo l'operazione...

A.: Ah... siete operata?

J.: Si, signora mia... Mi hanno portato via tutto... è un fibbroma, è un fibbroma... Se non facevamo a tempo si irradiava per tutta la pancia... E mo' non stavo più qua... lo vedete... a parlare con voi.... Che giornate che ho passato... E dopo... Quant'è brutto!... i primi tempi mio marito non voleva nemmeno più fare l'amore con me... Dice che gli facevo schifo... Che non gli sembravo nemmeno più una donna... Capite... E anche per questo ci siamo lasciati... Il mio orgoglio era stato offeso... La mia sensibilità era stata calpestata... Insomma ci siamo separati...

A.: Eh... Vi capisco... Capisco che è brutta l'operazione... Io pure... Al seno... E mi è dispiaciuto assai... Perché capite, il silicone e va bene.... Ma volete mettere un bel seno, vero.

J.: Mah! L'unica cosa che sono contenta... è che non tengo più il disturbo delle mestruazioni... Madonna, mi ricordo era una dannazione... in quei giorni il mio carattere cambiava da così a così... Pazza addeventavo! Pazza!... Nervosa con i bambini... Con mio marito, quell'angelo, intrattabile... E poi inappetenza, vomito, sempre sonno... E quel sangue... Quel sangue che usciva... signora a me quel sangue mi ha sempre fatto schifo... Forse anche perché da bambina ebbi un trauma... Perché mia mamma... sapete... I tempi... a me? ..Non mi aveva spiegato niente... Mah! ...Sono proprio contenta di non tenerlo più questo disturbo...

A.: Eh, no! Signora! Non dite così! A me è un anno che sono finite... E cosa non darei per averle ancora?... Il pensiero di non poter avere più bambini!

J.: ...Eh! Gesù, così presto... Voi siete ancora giovane...

A.: Eh, signora... Quella è stata una punizione... Giusta punizione, non lo

nego... Io commisi questo grave errore, ma sapete... Allora tenevo diciotto anni... Ancora con la testa sciacqua... Uscii incinta... Lui non mi voleva sposare... E abortii... da quel giorno... non ho avuto più bene... Prima l'operazione, poi tante disgrazie che non vi dico... E capii... Era stata una nemesi... [15].

Il dolore si traveste d'inganno. In questi due personaggi è ben presente lo spettro della incapacità procreativa maschile, la qual cosa, prima ancora di riguardare i travestiti, ha a che fare con l'omosessualità. Il non poter riprodursi significa, infatti, non avere la possibilità di trascendere se stessi attraverso la procreazione che esorcizza l'angoscia della morte. Di fatto, ad avere la meglio in questo dramma è proprio la morte, la cui causa è il non accettare se stessi, il non riconoscere ciò che si è e il voler essere qualcosa d'altro.

Presa dalle sue fantasie, in una delle scene Jennifer prende un mazzo di fiori e incede come per andare a sposare il suo Franco. Nel fare ciò, incontra la sua immagine in uno specchio; ha dunque un moto d'ira, scaglia i fiori per terra e rabbiosamente inizia a radersi. Questo non riuscire a riconoscersi è il preludio al suicidio col quale si concluderà la tragedia.

Un altro aspetto da considerare è il rapporto con tutto ciò che è l'esterno. La chiusura spaziale in cui questi personaggi si muovono è un'incorporazione dell'ostracismo altrui; queste creature, quando non lo mascherano inventandosi mondi paralleli, parlano del loro dolore attraverso uno strumento mediatico, in questo caso la radio. A parlare qui di seguito è un travestito di nome Sonia:

> Io volevo dire, no, che certe volte mi sento troppo sola... Me sento sola, sola, sola... Nun c' 'a faccio cchiù, no... Quando mi ritiro la sera, no... A volte me sento 'e ascì pazza... Me trovo sul'io... In mezzo a quattro mura... E certe sere, no, io urlo... Capisci Gloria, urlo... allucco comme a una pazza... E nessuno mi sente, no... Io allucco, allucco... E non ci sta nemmeno una persona che mi dice: "Statti zitta! ... Dobbiamo dormire!" ...Io certe volte mi sento uscire pazza... Gloria, capisci... Pazza... [16].

Ciò che risalta immediatamente è la differenza con la realtà del vicolo, dove non solo è impossibile il sentimento di solitudine ma in cui il concetto stesso di privacy è totalmente messo al bando.

[15] *Ibidem*, pp. 31-2.
[16] *Ibidem*, p. 27.

Immagini di donna: notturno con ospiti

Le donne di Ruccello sono anzitutto donne. Non sempre e solo madri, non solo figlie. Non solo madri, perché molte volte non lo sono affatto, nella tragicità di uno stato di single (che è tragedia perché induce alla follia) o in un'impossibilità anatomica, nel caso dei travestiti; non solo figlie, perché il rapporto con le madri appare spesso conflittuale, sospeso in una dimensione onirico-surreale che indica null'altro che una distanza temporale, spaziale, un rifiuto al dialogo, che non c'è mai, di fatto, sostituito da monologhi in cui ciascuna delle parti è intrappolata.

Le donne, nelle opere di questo autore, soffrono di una solitudine pervasiva, struggente e incombente, che le accompagna in qualunque condizione esse si trovino a vivere, anche nel caso di donne sposate e con figli. La maternità non garantisce la felicità.

Come nel caso di *Notturno di donna con ospiti*, dramma in due atti scritto tra il 1981 e il 1983, opera complessa in cui si individuano innumerevoli spunti di analisi.

La storia racconta di una giovane coppia di sposi, Michele e Adriana, già genitori di due bambini e in procinto di averne un altro; Adriana è infatti incinta di qualche mese del terzo figlio, nonostante abbia solo venticinque anni. La coppia vive in un appartamentino alla periferia di una cittadina di provincia. È una notte d'estate afosissima e Michele si prepara per andare a lavoro, fa il metronotte. La scena si apre con un dialogo tra i due; Adriana è in cucina a sistemare in una borsa la cena del marito che deve andare a lavorare mentre Michele, fuori scena, è sotto la doccia. Quando Michele appare, indossa solo un asciugamano che gli cinge i fianchi. A quel punto Adriana gli dice:

A.: E manco 'o vuo' perdere 'o vizio!
M.: Che vizio?
A.: 'E ascì annude accà ffora... Con il giardino aperto...
M.: E che fa?
A.: Trase 'a via 'e rinto... Me metto scuorne...
M.: il fatto è che sei gelosa! Hai paura che mi rubano!
A.: Troppo bello 'o mobbele...[...] [17].

[17] Nemmeno vuoi perderlo il vizio!
Che vizio?

Nonostante l'ironia di Adriana, nelle parole di Michele c'è un fondo di verità rispetto alla gelosia delle donne per i loro uomini. Victoria Goddard, a questo proposito, sostiene che le donne abbiano timore non che il proprio uomo le tradisca con altre, la qual cosa, come si vedrà a breve, sembra nella maggior parte dei casi del tutto lecita, ma di essere abbandonate. Ciò si spiega in relazione alla totale dipendenza economica delle mogli dai mariti, da quando, dagli anni Cinquanta in poi, si consolida la figura della casalinga. Ciò significa, per una donna, non avere possibilità di contatto col mondo esterno, contrariamente a quanto accade per gli uomini, e quindi ridurre il proprio mondo alla casa, al marito e alla prole. Soprattutto nei casi in cui dopo il matrimonio ci si allontana dall'area metropolitana per spostarsi nei quartieri periferici, il senso di isolamento diviene ancora più forte.

A majority of women, other than those who worked in factories, rarely left their own neighbourhood [...]. After marriage, and particularly after having children, many claimed they never ventured beyond their neighbourhood. Since the majority had married at a very early age, their map of the world was limited and fairly strictly dictated by their own personal experience [18].

A tal proposito, nel testo di Ruccello i due coniugi a un certo punto cominciano a discutere:

M.: [...] Chissà se ci riusciamo a trasferire fra un due o tre anni... con i bambini un po' più grandi...

A.: Ah ah! Mo' tocchiamo un'altra volta questo fatto!

M.: Io non ho capito perché ti sei incaponita a rimanere qua!

A.: Qua no! Lo sai che non mi piace, che stiamo troppo fuori mano... Però nemmeno a Napoli! Che ci faccio? Una città così grande, non conosco a nessuno! È una preoccupazione pure per i bambini! Però un bello appartamento più al centro mi piacerebbe! Magari più vicino a mamma...

Di uscire nudo qui fuori, col giardino aperto...

E che fa?

Entra dentro... ho vergogna...

Il fatto è che sei gelosa! Hai paura che mi portino via!

Troppo bello il mobile... (è ironico, significa che nessuno lo vorrebbe perché non è così avvenente; Adriana vuole dire al marito che non ha paura che qualcuno glielo porti via perchè lui non è così bello come crede). Ruccello A., *op. cit.*, p. 50.

[18] Goddard V., *Gender, Family and Work in Naples*, Berg: Oxford 1996, p. 53.

M.: Mhm mhm...

A.: Tu si' ch' 'e fatte! La mattina dormi, il pomeriggio ti guardi la televisione, la sera te ne vai a lavorare... Perlomeno tenesse a quacche-duno ca ce pozzo dicere na frenzola 'e parola! M'ha sbattuto ammiezo a sta campagna sperduta!

M.: Zona residenziale!

A.: C' 'o cannucchiale! Residenziale! Tu ti ammocchi tutte le chiacchiere della gente: dieci case sperdute, un pullman ogni ora per arrivare al centro, le vie ancora tutte sfossecate da tre anni, mosche zanzare e bestie che m'hanno ridotta comme a Santu Lazzaro... L'acqua ca na vota ce sta e ciente no!... Residenziale!... Ncoppe o cartello, residenziale! [19]

Tornando al tema della paura della fuga dell'uomo, ad essa si aggiunge anche la componente della vergogna per il fatto di essere state abbandonate, la qual cosa può voler dire, agli occhi degli altri, non essere state buone mogli o, peggio ancora, buone madri. La capacità di accudimento di una donna si estende dal marito ai figli; sebbene il ruolo di madre risulti sempre e comunque preponderante rispetto a quello di moglie, i due aspetti tendono ovviamente a coesistere. Per quel che concerne il tradimento, invece, è interessante notare come sia rimasta viva la diversa percezione, per gli uomini e le donne, del sesso. Nei quartieri popolari della Napoli degli anni Ottanta il pensiero del sesso per gli uomini e le donne si connota ancora di componenti molto diverse. Mentre la fedeltà è assolutamente contemplata per le donne, per gli uomini, invece, niente affatto. Ci si aspetta che un maschio "sano" accolga con favore e senza indugi le diverse opportunità di sesso che gli si presentano. Le stesse donne, non tutte ma la gran parte, considerano il sesso extramatrimoniale il risultato di una "naturale" attitudine maschile, una sorta di esigenza, dovuta alla loro "sovrabbondanza libidica". La mascolinità comporta e legittima dunque il tradimento; un uomo deve essere sempre pronto al sesso, anche extramatrimoniale. A proposito di incontinenza libidica, più avanti nel testo si assiste ad un tentativo di seduzione da parte di Michele (tenta di accarezzarla) nei confronti della moglie Adriana:

A.: [...] Ma che faie! ...Jà fernella ca nunn è cosa...

M.: Che ci vuole? Tengo ancora un po' di tempo!

[19] Ruccello A., *op. cit.*, p. 51.

A.: Uffa! Smettila!
M.: Sul divano nuovo! Non l'abbiamo ancora fatto!
A.: Ccà ncoppe! Sa' comm'è commeto!
M.: Vicino alla lavatrice? Sul tavolo?
A.: Con il televisore in funzione? Con il frigorifero aperto? C' 'o furno appicciato? ...Ce vulessemo fa o ggiro d' 'a cucina?
M.: Sei fatta apposta per far passare il genio.[20]

A questo punto Adriana si giustifica adducendo il motivo della sua gravidanza, quindi i due cominciano a parlare dei figli, e poi di nuovo:

A.: Mo' che arriva questo la camera qua dietro sarà troppo stretta. Dovremmo trasferirli al primo piano tutt'e tre. La camera affianco alla nostra...
M.: Così trovi un'altra scusa che si svegliano i bambini e la notte non bisogna fare rumore.
A.: E o facimmo zitto zitto... Senza cosette alternative.
M.: Leviamola proprio questa usanza di mezzo e non ci pensiamo più![21]

Il luogo comune vuole che i bisogni sessuali della donna non siano così imperanti come quelli dell'uomo; al di là della sua presunta necessità biologica, il maschio deve, in una prospettiva culturale, sempre mostrarsi pronto al sesso, mentre la donna, da parte sua, deve sempre farsi desiderare, in modo da risultare conquistata, ossia preda. È un gioco delle parti, che dal fidanzamento prosegue fino al matrimonio. Per quel che riguarda la modalità in cui i fidanzati *in casa*[22] vivono la sessualità, Victoria Goddard ne fa una precisa analisi individuando nella verginità l'elemento essenziale e centrale del discorso. Il fidanzamento in casa implica di fatto una relazione sessuale completa, lo si può anzi definire un'anticipazione del diritto al sesso; la delicata gestione della cosa sta alla donna, nel senso che un suo rifiuto ad avere un rapporto sessuale completo col fidanzato può comportare che questi a un certo punto decida di lasciarla, così come una sua disponibilità a

[20] *Ibidem*, p. 50.
[21] *Ibidem*, p. 51.
[22] Essere fidanzati *in casa* significa per l'uomo essere andato ("salito") a casa della fidanzata, aver conosciuto i di lei genitori ed essere stato accettato. Questo ruolo dà al fidanzato un potere di controllo maggiore sulla donna.

dare questa "prova d'amore", se poi la relazione dovesse interrompersi, potrebbe costarle la reputazione. Una donna fidanzata può dunque decidere di mettere in atto comportamenti sessuali diversi, tenendo ben presente però che le conseguenze potrebbero essere molto gravi in entrambi i casi.

Da un altro punto di vista, c'è da dire che, una volta fidanzata in casa, la donna tenderà ad abbandonare le sue amicizie, anche femminili, per dedicare il suo tempo al futuro sposo e alla famiglia di lui[23]. È una sorta di preludio alla "chiusura" all'interno delle mura domestiche che avrà luogo col matrimonio.

La dimensione familiare dell'inizio del dramma si perde completamente dopo poco, quando, appena uscito il marito per il suo lavoro di metronotte e mentre già dormono i due figli, Adriana, davanti allo schermo di una tv locale, è presa da un'allucinazione durante la quale le appaiono, uno dopo l'altro, tutta una serie di personaggi, veri o totalmente inventati dal suo delirio. Tutto inizia con la prima apparizione, quella di una donna che sconvolgerà tutto questo "ordine precostituito", questo quadretto familiare che sin dall'inizio, c'è da dire, sembra inquietare la protagonista, Adriana. Prima ancora dell'incontro con questa donna, Rosanna, una ex compagna di classe di Adriana che all'improvviso comparirà alla sua porta in cerca di aiuto - incontro che cambierà totalmente i toni del dramma, rendendolo surreale, onirico - Adriana appare già di fatto annoiata, intrappolata in una condizione che non vuole e dalla quale non sa come venire fuori. La comparsa di questa donna *altra*, può essere interpretata come il confrontarsi di Adriana con il suo *alter ego*, un confronto necessario, visto il disagio interiore che ella evidentemente vive. Si riporta qui parte del dialogo tra Rosanna e Arturo, un nuovo personaggio il cui ruolo appare non meglio specificato, così come la natura della sua relazione con Rosanna; anche in questo senso, ossia nell'ambiguità del ruolo, è evidente la contrapposizione con i due coniugi, per i quali vi è una precisa e chiara definizione rispetto a ciò che sono e al tipo di relazione che hanno.

Rosanna: Si capisce subito che ci siete molto attaccati[24]. Adriana ti vedo! Tu e tuo marito a passare le giornate a rimetterla a posto. Lui che

[23] Cfr. Goddard V., *op. cit.*

[24] Si fa riferimento alla casa in cui abitano i due coniugi.

dipinge un infisso! Tu che canti e gli stiri le camicie. Secondo me vi divertite un sacco. È vero Arturo?

Arturo: Si, secondo me si divertono un sacco.

Rosanna: Noi invece sempre in giro, avanti e indietro. Una vita da zingari. Ecco, la nostra è proprio una vita da zingari. È vero Arturo?... Adriana io ti invidio! Sei una donna così fortunata. No, Arturo?

Arturo: ....Si?!... [25].

La reazione di Adriana al confronto con questa donna, che rappresenta tutto un altro mondo, un mondo a rovescio rispetto al suo, fatto di grandi emozioni, di totale libertà (anche sessuale), di profondo egoismo, provocherà in lei una sorta di remissività, un timore reverenziale misto a una strana ammirazione.

La relazione tra queste due donne è di natura ambigua; mentre sembrano vicine e complici in qualche modo, improvvisamente si allontanano in modo brusco, sempre però a causa di Rosanna (la donna emancipata), che non nasconde una sorta di astio sarcastico, misto a disappunto, per tutto ciò che Adriana rappresenta. Ella cerca continuamente di svilirla, umiliarla, distruggerla, così come tenteranno di fare tutti gli altri, quelli che interverranno poco dopo sulla scena, il marito di Adriana e l'ex-fidanzato di lei, Sandro. Poco a poco, la escluderanno dai loro "giochi" (roulette russa, poker, travestimenti e giochi maliziosi) e la tensione comincerà a salire, insieme al turpiloquio e alla violenza non solo verbale. Insomma, caos.

Alla fine Adriana arriverà a sentirsi in pericolo, sentirà che tutto il suo mondo sta crollando e nel delirio accuserà i suoi ospiti, marito compreso, di volerla uccidere. Ciò accade nel momento in cui gli ospiti entrano in giardino, luogo investito di una sorta di sacralità da parte di Adriana perché in esso, nel corso di tutto il dramma, ella simbolicamente ritroverà il suo passato, perdendosi in ricordi che assumeranno forma e sembianze dei suoi genitori; il legame col passato, configurato attraverso il rapporto genitore/figlio, si carica in questo contesto di importanti elementi simbolici.

Il colpo di scena arriva in ultimo: Adriana, in pieno delirio, una volta allontanati tutti dalla sua abitazione, si libererà di un cuscino nascosto sotto la sottana, rivelando dunque la menzogna della sua gravidanza, e, indossato un abito da sposa estratto dalla lavatrice,

[25] Ruccello A., *op. cit.*, p. 59.

si impossesserà di una borsetta da cerimonia da cui cadrà per terra un coltellaccio da cucina. Adriana avrà un sobbalzo, poi impugnerà il coltello e, decisa, si dirigerà verso la camera dei bambini da cui rientrerà in scena dopo poco con il vestito e il coltello imbrattati di sangue. [...] [26].

Adriana accetterà infine di non appartenere più al suo mondo; il solo modo di farlo sarà distruggere il modo attraverso cui questo mondo è stato creato, ossia il suo essere madre.

Come suggerisce Michel Foucault:

> L'adulto di sesso maschile mette a disposizione l'eccedenza delle sue forze ed organizza intorno al corpo del bambino uno spazio sociale entro cui collocare la sua crescita. Poiché questa teatralizzazione simbolica forte, luogo della costituzione di soggettività, risulti efficace, occorre una contropartita nella realtà che viene essenzialmente assicurata dalla madre. È lei a prolungare con il proprio corpo quello del bambino, a prestargli il suo sostegno da adulta. Questa sottomissione della donna al figlio segna la differenza nell'obbedienza della donna all'uomo [...]. La liberazione del genere femminile dipende necessariamente dal cambiamento del suo ruolo nei confronti dei figli [27].

Le madri perdono loro stesse nell'accudimento dei figli: è in questo senso che Simone De Beauvoir parla di un esercizio di *allontanamento dalla maternità* come unico modo per la donna di riappropriarsi di sé, o meglio, del suo Sé. Non è soltanto un aspetto del femmineo legato alla dimensione biologica, ossia alla maternità *tout court*, ma piuttosto a un'assunzione, costruita culturalmente e socialmente, di responsabilità per l'altro che implicitamente porta a un senso di colpa costante per gli insuccessi o l'infelicità altrui, nella fattispecie dei figli. Anche se non è la donna/madre a determinare il corso degli eventi e quindi non vi è, da parte sua, responsabilità alcuna, comunque ella porta su di sé un costante senso di colpa, che può talvolta trasformarsi in un fardello insopportabile o addirittura volgersi in tragedia, come nel caso di questo dramma.

[26] *Ibidem*, p. 77.

[27] Vaccaro S., Coglitore M. (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Collana Mimesis 1997, p. 168.

Week-end

Le donne di Annibale Ruccello sono, come si è detto, al margine, creature "deportate", come egli stesso le definiva, o "in esilio". La protagonista di questo dramma, a tratti decisamente surreale, conferma l'elemento del delirio che accomuna senza distinzione tutti i personaggi, tutte le figure femminili di Ruccello. Questa intenzione di utilizzare il surreale di una dimensione altra serve all'autore, un po' come faceva Raffaele Viviani in alcune delle sue opere, per smorzare i toni di una drammaticità esistenziale che evidentemente necessita di un allontanamento dal reale per essere in qualche modo resa tollerabile e trasmissibile. Ida, la protagonista femminile di questo dramma, è una esiliata, dal momento che proviene da un altro luogo: si tratta di un'insegnante che, per il solo fatto di avere studiato, si situa già *altrove*. Acculturarsi significa difatti uscire dalla famiglia e diventare altro, perdere i vincoli umani che garantiscono il mantenimento dei valori assoluti all'interno del nucleo familiare e, per esteso, della comunità che circonda l'individuo.

Nessuna delle sue figlie sarebbe diventata una di quelle puttane universitarie che se la fanno con chi capita e pontificano stupidamente come i ragazzi ricchi [28].

Il fatto che la protagonista di questo dramma vada ad abitare in un luogo diverso rispetto al suo di provenienza e non a causa di un matrimonio – la qual cosa avrebbe reso questo allontanamento lecito – ma per il suo lavoro, la rende *altra*. La sua emancipazione è la causa del suo esilio. La distanza dall'ambiente di provenienza, ossia dalla famiglia, garante del codice morale per quel che riguarda soprattutto la gestione del corpo della donna, è ancora una volta causa, come vedremo, di distruzione, reale o presunta che sia. Anche in questo caso vi è difatti l'intenzione, da parte dell'autore, di confondere le due dimensioni, del reale e dell'immaginario, allo scopo di creare una sorta di sospensione in cui è impossibile individuare la verità.

La storia è in realtà una non-storia; i personaggi interagiscono

[28] Belmonte T., *op. cit.*, p. 184. A dichiarare ciò è una madre la cui figlia vorrebbe continuare gli studi dopo il diploma.

riuscendo a non comunicare mai. Nella protagonista, ciò che risalta maggiormente è questa abitudine alla solitudine, nel senso di una raggiunta consapevolezza, o meglio rassegnazione, dell'impossibilità della condivisione. Ida interagisce con due giovani uomini: il primo è uno studente svogliato e maleducato al quale impartisce lezioni private di italiano e l'altro è un idraulico, anch'egli molto giovane, senz'altro più di lei, che si presenta a casa sua per delle riparazioni. Con questo secondo personaggio, di nome Narciso, la protagonista comunicherà da subito attraverso il sesso; sembra quasi l'unica forma possibile, per Ida, di stabilire un contatto umano. Si tratta di un sesso disperato, a tratti violento, privo di ogni sensualità; le parole che ne seguono, quelle di lui, rispecchiano esattamente questa assenza emozionale.

Narciso: Si vede che fai la professoressa.
Ida: In che senso?
Narciso: Ti complichi la vita inutilmente. [...] Ma forse è perché sei zitella [29].

Una delle cause di questa solitudine è l'handicap fisico: Ida è claudicante e più volte nel testo si accenna al fatto che ella sia rimasta *zitella* per questa ragione.

Narciso: [...] Sei nata zoppa o ci sei diventata?
Ida: Ah!...No, diventata. A sette anni, correvo, sono caduta, c'erano delle scale, una cattiva ingessatura.
Narciso: È per questo che al paese non ti ha voluto sposare nessuno?
Ida: Stronzetto, finiscila. Dal paese me ne sono andata presto. Era troppo piccolo. Provinciale. Io sono una donna emancipata [30].

La libertà sessuale sembra dunque una derivazione di questa sua emancipazione, libertà svincolata non soltanto da qualunque tipo di legame socialmente e culturalmente riconosciuto, ma anche dal legame sentimentale e, prima ancora, umano. Ciò che resta in Ida è il timore del giudizio altrui, retaggio evidente del contesto di provenienza.

[29] Ruccello A., *op. cit.*, p. 87.
[30] *Ibidem*, p. 88.

Ida: Non trovi che è brutto questo quartiere?
Narciso: Mah! Come tanti altri.
Ida: Tu dove abiti?
Narciso: In questo quartiere.
Ida: È pieno di gente che non si fa ma i fatti suoi. Ti spia. Ti osserva. Ti guarda sa tutto quello che fai. Non sembra di stare a Roma. Sembra di stare in un paese [31].

Se da un lato è evidente il rifiuto per tutto ciò che la avvicina al suo passato, che in tutti i modi ella rinnega, allo stesso tempo però Ida è rimasta vincolata a quegli schemi:

Perché non ti rivesti? Non vorrei che i vicini ti vedessero [32].

La sua ambiguità costitutiva, la sua contraddizione, si rivela nella sua forma più violenta attraverso l'uccisione, in bilico interpretativo tra realtà e delirio, dell'amante. Ida non accetta se stessa e quindi distrugge tutto ciò che la rende quel che non vuole essere, adducendo all'esterno di sé la causa del suo malessere. Il sesso si rivela, anche successivamente, il *suo* mezzo di comunicare, di dare e ricevere, anche se, paradossalmente, in una modalità che si potrebbe definire anti-sociale. La storia prosegue con uno scontro con Marco, il suo giovane alunno, che le fa capire di aver scoperto il suo "segreto", di averla spiata; in un moto d'ira, Ida gli si getterà addosso per poi, lo si scoprirà poco dopo, sedurre anche il suo giovane allievo.

Ida esprime e reprime il suo essere in una modalità quasi schizofrenica.

Sei contenta adesso?... È fatta... la frittata è fatta, povera Ida, e nessuno ti potrà più salvare... in galera finisci, in galera!... li vedo, li vedo, i titoli sui giornali... in cronaca nera... come una prostituta... e te lo meriti.... troppo! Troppo l'hai tirata la corda... e adesso paga! Perché questo è troppo! È troppo!... "Insospettabile professoressa di lingue..." ....E a tua mamma! ....A tua mamma non ci pensi! ...A tua mamma! Che vergogna in paese! Che vergogna.... La gioia delle tue sorelle.... Quella me la immagino tutta!.... "Lo sapevamo!... Lo dicevamo!.... Fin da piccola, una criminale!... Un'assassina! Una puttana!... Scuorno [33] in faccia ci hai messo! Scuorno in faccia! Sempre!... Sempre con le cosce all'aria! Una vacca! Una vacca! Ida è

[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, p. 89.
[33] Vergogna.

una vacca! Una grande vacca!" ...Si! Sono una vacca! Una vacca! ...Una grande vacca!... E voi? ...Voi non siete vacche? Che il midollo ci avete succhiato ai mariti vostri! Il midollo!... Il midollo del cazzo!... Voi succhiavate e loro sempre più gialli, secchi, brutti, deperiti... E voi chiatte! Chiatte abboffate di sangue di sperma!... Puttane! Puttane! Voi! E pure tu, mammà! Tu sei più puttana di loro!... Si... ti puoi fare tutte le comunioni che vuoi... Sbattiti le ponje npietto [34]! ....Sbatti! Sbatti! Puttana! Che ci fai a fare in chiesa? Pure l'assoluzione di Don Benedetto ti sei comprata! Pure quella! E papà! ...Chi l'ha zucato [35] a papà! Chi l'ha zucato! Tu! ...e quelle zoccole delle sorelle mie! ...Gli uomini ve li zucate! Ve li zucate un poco alla volta! A ogni chiavata vi zucate un chilo! ...E un chilo oggi! E un chilo domani... Ve li trovate nel letto zucati zucati! ....Gialli come morti scavati! E voi chiatte e rosse! ...e mo' Ida vi mette scuorno in faccia! ...Ah! ...Che è? ...Non va bene mo'! Schiattate! Schiattate! [...] [36].

Il suo monologo delirante prosegue con una favola nera che le raccontava sua madre quando, da bambina, si rifiutava di mangiare: la "signora cu lu zampone" è una favola-incubo in cui Ida si rifugia quando le si affaccia alla mente il terrore di essere stata scoperta; ed ecco che allora il ritorno al passato e alla sua lingua d'origine divengono un'armatura protettiva nella quale ella si chiude per ritrovarsi, che in questo caso significa però perdersi in modo definitivo, nel senso di allontanarsi dalla dimensione del reale. Questa favola nera racconta di una donna molto bella e ricca, rimasta nubile perché zoppa alla gamba sinistra, che decide di andare a vivere nella capitale e che, a un certo punto, torna al suo paese d'origine con una scarpa tutta tempestata di pietre preziose. Mentre si compiace con le sorelle, invidiose di lei, la donna inciampa, cade e muore; i mariti delle sorelle la portano a casa e cercano di sfilarle la scarpa ma senza successo. Così, le tagliano la gamba e la nascondono nel guardaroba. Quella stessa notte comparirà il fantasma della donna con in mano una forchetta d'oro e un coltello d'argento e divorerà le due sorelle. Questo delirante racconto termina con Ida che urla:

Voglio 'a coscia mia!... Rateme 'a coscia mia! Disgraziate! Si' caduta? ...Che vaje truvanne! ...N'ata vota te stive cujeta [37]! ...Mammà voglio 'a coscia mia! ...Nun ce sta niente 'a fà! ...Mo' faie la fine de la signora cu lu

[34] Sbatti i pugni sul petto.
[35] Letteralmente, "succhiato".
[36] Ruccello A., *op. cit.*, p. 100.
[37] Sei caduta? E chi vuoi incolpare? Un'altra volta stavi calma!

zampone... Nisciune omme te sposa cchiù! ...Che s' 'a piglia a na zoppa! ...Se la pigliano invece! Se la pigliano e come! E io mi piglio a loro! ...Me li piglio! Me li porto! E ci piaccio! Ci piaccio pure con la coscia! Loro s'attaccano! S'attaccano assaie! E io me li mangio! Me li mangio! ...Aumma!... "Insospettabile professoressa di lingue si rivela una spietata divoratrice di uomini..." [38].

Le donne divorano gli uomini. Negli studi antropologici sul mondo antico, ricorre spesso il tema della "vagina dentata", laddove la bocca e la vagina si scambiano le loro funzioni, rendendo la prima l'organo attraverso il quale la donna concepisce e la seconda lo strumento con cui è possibile nutrirsi. Questa associazione tra i due organi rende l'atto sessuale un momento drammatico per l'uomo, che da preda diviene predato e quindi in potenziale pericolo di essere divorato, inghiottito da una vagina sempre affamata, "dentata", appunto [39].

I mariti sono predati dalle mogli; il matrimonio rende possibile e legittima questo "ingurgitamento progressivo".

La donna è dunque associata alla negatività, intesa come "morte" del maschile. Attraverso i suoi personaggi, Ruccello sovrespone, esasperandoli, gli inquietanti aspetti del femmineo, quasi a voler esorcizzare l'inconscia paura degli uomini nei confronti delle donne.

Questo esercizio di catarsi assume una portata ancora maggiore quando egli indaga i dispositivi simbolici, legati alla maternità, rovesciandone i significati.

Madri e figlie

Nelle famiglie del sottoproletariato urbano di Napoli è evidente la centralità della figura materna quale dispensatrice di cibo e amore, garante dell'identità dei figli all'interno del nucleo familiare, mediatrice con l'autorità paterna. Questa matricentralità appare indiscussa, nel suo senso di costante e totale riferimento, per ciascun elemento della famiglia, alla *parola materna*. La ma-

[38] Ruccello A., *op. cit.,* p. 101.

[39] Cfr. Faranda L., *Le dimore del corpo: profili dell'identità femminile nella Grecia classica,* Meltemi, Roma 1997.

dre è considerata la persona più importante nella vita di ciascuno. Dal punto di vista dei figli maschi, vi è una sorta di processo di deificazione delle madri per il quale è impossibile che ad esse sia attribuito anche il minimo biasimo; l'idea della sacralità materna resta sempre indiscussa. Per quel che concerne, invece, il rapporto con le figlie, il discorso sembra diverso, dal momento che spesso si genera conflitto, dovuto sia ad una sorta di rivalità che è il risultato del legame di stretta cooperazione esistente tra queste due figure, sia all'interferenza della madre per quel che concerne la scelta del fidanzato, poi marito, della figlia.

Prima ancora che si giunga all'età del fidanzamento, la madre ha il compito di insegnare alla figlia il codice comportamentale che ci si aspetta da una donna, la qual cosa viene sempre percepita come una modalità attraverso la quale poter raggiungere lo scopo ultimo, quello di trovare marito.

In uno dei suoi tuffi nel passato, l'Adriana di *Notturno di donna con ospiti* torna ai suoi dodici anni, al momento di una discussione con la madre a causa del volume troppo alto della musica; anche in tale momento, la madre non manca di ricordarle quanto è necessario rispetto a come dovrebbe essere una donna per un uomo:

> Ué! E chella parla ancora! Ma che ce tene sta pevezella! Na stuppagliosa 'e dudece anne? Ué! Ossà! E tu si' troppa spuntuta! E tu mo' 'o trove nu marito[40]! Sule a nu locco comme a pateto può truvà! Oilloco! Ovvì: dorme sempre! Si è cosa ca una 'e sette d' 'a sera adda fà 'o lietto n'ata vota! Ma addò sta scritto? Ah! Ma io' 'o divorzio! Allave ragione ca so' cattolica apostolica e romana sinnò a chest'ora sa' quanta vote l'avesse lassato! Chillo s'ammeretava na femmina ca 'o rigneva 'e corna! R' 'a matina 'a sera! Un uomo incapace a niente! O dorme o se schiaffa annanze a chella televisione e ti saluto o Maria! Eh! Aveva raggione mammà! [...][41].

La madre suggerisce alla figlia di essere più mansueta, accondiscendente, dolce e remissiva al fine di trovare marito, visto che, a suo giudizio, sono queste le caratteristiche che l'uomo richiede alla donna. Se non si impara ad essere in quel modo, osserva subito dopo la madre di Adriana, si finisce per essere scelte da una per-

[40] Tu sei troppo aggressiva (lett. appuntita quindi pungente). Così non troverai mai marito!

[41] Ruccello A., *op. cit.*, p. 64.

sona inadeguata, ossia da uno scansafatiche e nullatenente. Porta dunque l'esempio del marito, un uomo che a suo parere non ha saputo offrirle nulla; dichiara dunque di aver fatto la scelta sbagliata per non aver seguito i consigli di sua madre. L'opera di svilimento del maschio rinvia immediatamente a quanto detto poco fa a proposito del "divoramento" dei mariti da parte delle mogli; l'autorità materna, per esprimersi al massimo, deve evidentemente minare quella paterna.

Di solito, gli scontri più forti tra madri e figlie avvengono al momento del corteggiamento, quando cioè la figlia deve fare la scelta di accettare o no una proposta di fidanzamento; a quel punto, l'intervento della madre è d'obbligo, dal momento che spetta a lei proteggere la figlia da una scelta sbagliata, quale ad esempio sposare una persona indigente che non possa garantirle una sicurezza economica. Spesso accade che la soluzione, per la figlia, sia la fuga da casa (le *fujute* in alcuni casi esistono ancora), o mettere i genitori davanti al fatto compiuto, ad esempio una gravidanza.

In *Notturno di donna con ospiti*, Ruccello porta in scena anche questo aspetto; quello che segue è un dialogo tra Adriana e sua madre al momento in cui Adriana le confessa di essere incinta di un ragazzo che la madre non approva:

Madre: E quanta mise so'?

Adriana: Ruie mise...

M.: E chi è chisto! Che fa? A qua' famiglia appartiene se po' sapè?

A.: 'O ssaie chi è! È Sandro.

M.: Puozz'jettà 'o sanghe! 'O figlio d' 'o funtanaro? Io 'o sapevo! Che gente bassa! Che gente bassa! Manche un poco di orgoglio ce sta dint'a chella capa 'e mmerda ca tiene! A dicere patemo! Ha fatto tanta sacrificio pe' me elevà! E io cu chi me vaco a mettere? Uh Madonna che scuorno! Ma ossaie ca 'o nonno va ancora recuglienne cartune p' 'a via?

A.: E pare ca m'aggia spusà a isso!

M.: Statte zitta sinno t'accide! He capito? T'accide! Te levo d' 'o munno!? Sta discraziata fetente! E cu 'a scola? Comme faje cu 'a scola?

A.: 'A lascio.

M.: 'A lasce, eh? 'O terz'anne 'e magistrale! N'at'anne e addivenava maesta 'e scola...

A.: Pe' piacere n'avvià a chiagnere ca 'e llagreme toie nun me fanno specie!

M.: Tu me faie specie tu! Zoccola! Zoccola e puttana! Pecchè chesto

si'! Na zoccola ca 'o prime omme c'he truvato subbeto he aizato 'a veste! Ma io t' 'a coso[42]!

A.: E po' 'criaturo comm'esce?

M.: Nun me fa sgarrà cu 'a vocca! Nun me fa sgarrà! Io nun te supporto cchiù! Me fai schifo, me faie! Levate annante a ll'uocchie mieie! Ma c'he penzato a chillo pover'omme? 'O capisce ca chillo le vene na cosa quanno 'o ssape! Nun t'abbasta comme sta già cumbinato!?

A.: E pare che 'a colpa è d' 'a mia! Si 'o mmale c'aveva venì, c'è venuto!

M.: ...Guardatela! L'unica figlia! Crisciuta comme 'o berzicolo! C'ammo stracciato pure 'o ppane a vocca p' 'a fa cumparè[43]! "Mammà! ...Aggiu vistu nu bello vestito dint' 'a vetrina 'e Sicignano!" ...E 'a scema c' 'o jeva a accattà! ...Papà! comm'è bello chillo rirorgio!" ...E 'o pate traeva e c' 'o' ccattava!... "E nu tengo che me mettere!" ... "E nun te ne 'ngarricà! Vuo' ca papà e mammà fanno scumparè a Adrianella lloro!" ...Adrianella lloro! Adrianella lloro! Adrianella lloro è na zoccola! Na zoccola!

A.: E n'alluccà[44]! L'adda sapé tutto 'o quartiere?

M.: Si! A tutte quante 'o voglio fa sapé quanto sei zoccola! A tutte quante! Cher'è" mo' te miette scuorne? Quanno s'è trattato 'e j' facendo 'a bbona crestiana cu chillu chaveco nun te pigliave scuorno[45]! Tanto steva tutto apposta! Tutto puteva j'! ma chello è inutile! 'A colpa è 'e pateto! Troppa vinciute te l'ha date[46]! Sempe! Maie un poco di polso fermo! Maie un poco di carattere! E io m'aggio fatto 'o malanimo! Io ero 'a fetente can un te vulevo fa ascì 'a sira! Can u te vulevo fa j' a ballà! E evvì lloco 'e risultate!... E... che intenzione tene? ...Che vo' fa? ...Quando avremo l'onore di conoscere la famiglia? ...justo ogge tengo 'a funtana r' 'o cesso ca scorre... Certo ca 'o pate putesse servì! ...Ah! E quanno 'o vide dincelle ca tengo stipate 'e cartune r' 'a lavatrice p' 'o nonno... Sa' comme sarrà contento 'o vicchiarriello! E... C'arte fa stu... Sandro? Segue la carriera del padre o continua l'industria del nonno?

A.: Sta a guaglione addò 'o meccanico di fronte 'e maggistrale!

M.: Ah! Ho capito! Ramo automobilistico! E certo è un futuro! Grande futuro! Ed è nella poteca di Fonzo il carrozziere ca è nato il grande amore! Ascite d' 'a scola e gghjve facendo 'a zoccola dint' 'e cincuciente scassate...Ma piccerè, chisto nunn' 'a sponta! Tu putarraje essere scema quanto

[42] Lett.: Io te la cucio (la vagina). E Adriana risponde: "E poi il bambino come esce?".

[43] Ci siamo tolti il pane dalla bocca (abbiamo fatto enormi sacrifici), per farti fare bella figura.

[44] Non urlare!

[45] Cosa c'è, ora hai vergogna? E quando accontentavi (in senso sessuale) quel malandrino buono a nulla non ne avevi?

[46] Ti ha viziato troppo.

vuo' tu ma si' ll'unica figlia ca io tengo e nun te jetto accussì c' 'o prime pezzente ca passa! Ca nu tene né arte! Né parte! Na bella pulezzata e torna tutte cose comme apprimma [47]!

A.: E tu sarrisse 'a cattolica? Chella ca se fa scrupele 'e trasì dint' 'a chiesa cu 'e tracce scummigliate! Tu si' n'ipocrita! Chesto si'! n'ipocrita! Ma nunn' 'a spunte! Pecchè io a Sandro me lo sposo! A Sandro! [48]

Anche in questa circostanza, la madre attribuisce la colpa alla mancanza di autorità del marito, uno scansafatiche non in grado di controllare opportunamente la figlia. Un buon padre deve insomma sapere imporsi con forza e risolutezza, in particolare per quel che riguarda, ancora una volta, la tutela della virtù delle donne della sua famiglia. A questo proposito, è interessante notare la differenza tra la figura materna, per come viene qui rappresentata, ossia ingombrante, prepotente, aggressiva, contrapposta a quella del padre, che si mostra invece complice della figlia, accondiscendente. L'autorità deve invece mostrare caratteri di forza visto che in questo contesto è questo il suo modo di esprimersi; anche in questo caso, dunque, è l'aggressività a definire il potere di una persona.

Anche in *Week-end*, la madre di Ida appare una figura oscura, una sorta di megera che terrorizza la figlia con racconti (la signora cu lu zampone) che le ricordano il suo handicap e che la condannano per questo, attribuendole la colpa di quanto accaduto; non vi è tenerezza né dolcezza, ma una forza brutale e divoratrice.

In questa sorta di potere oscuro delle madri, che Ruccello esaspera di proposito, vi è però un'intrinseca contraddizione, che poi è parte costitutiva dell'ambiguità del femminile per come viene percepita dal mondo maschile, ossia il legame, strettissimo, sempre esistente tra madri e figlie anche dopo il matrimonio, anche quando, quindi, non si è più costrette a condividere uno stesso spazio e quando soprattutto finalmente si è sullo stesso piano, dal momento che anche la figlia è diventata madre.

Ciò si percepisce in *Notturno di donna con ospiti*, ad esempio, quando Michele risponde al telefono e nega alla madre di Adriana la possibilità di parlare con la figlia inventando una scusa.

[47] Quando uscivi da scuola andavi a fare la prostituta (sesso) nelle Cinquecento rotte! Ma cara mia, questo non l'avrà vinta! Potrai essere stupida quanto vuoi ma sei l'unica figlia che ho e non ti butto via così con il primo pezzente che passa, un nullatenente! Una bella ripulita (aborto) e torna tutto come prima!

[48] Ruccello A., *op. cit.*, pp. 70-1.

Michele: [...] Era tua madre. C'aggio ditto ca nun ce stive. Sinò chella attaccava 'o soleto taluorno pe' telefono e nunn' 'a ferneva cchiù...

Adriana: Ma...

Michele: Ué! Una cosa, n'accummincià a fà 'o piccio n'ata vota! Sinnò quant'è vera 'a Madonna stavolta aizo 'ncuollo e me ne vaco. Sta scassacazzo sta a telefonà a ogne ora d' 'o juorno, n' 'a lassa nu mumento quieta... [49].

Quello tra madri e figlie è un legame troppo forte per essere spezzato; anche al momento della disfatta più grande, la morte, il ricordo più vivo è l'origine, il luogo da cui tutto ha inizio, il ventre materno.

Non a caso, Jennifer muore invocando il nome di sua madre.

BIBLIOGRAFIA

Allum P., *Napoli punto e a capo. Partiti, politica e clientelismo: un consuntivo, L'Ancora del Mediterraneo*, Napoli 2003.

Angelini F., *Rasoi: teatri napoletani del '900*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

Barba E., *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996.

Barthes B., *Saggi Critici*, Einaudi 1972 (Titolo orig. *Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris 1964).

Barthes R., *Sul teatro*, Meltemi 2002.

Belmonte T., *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, Meltemi 1997 (Titolo orig. *The Broken Fountain*, Columbia University Press, 1989).

Busoni M., *Genere, sesso, cultura: uno sguardo antropologico*, Carocci 2000.

Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990 (trad. it. *Scambi di genere: identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano 2004).

Butler J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge 1993.

Butler J., *Undoing gender*, Routledge, New York & London, 2004.

Davico Bonino G., Lezza A., Scialò P., (a cura di) *Teatro*, Napoli, Guida Editori, 1987-1991, 5 voll; vol. VI a cura di Lezza, A., Scialò, P., Introduzione di Fofi, G., Napoli, Guida editori, 1994.

Davis J., *Antropologia delle società mediterranee: un'analisi comparata*, Rosenberg and Sellier, 1980 (titolo orig. *People of Mediterranean*, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1977).

[49] *Ibidem*, p. 69.

Michele: Era tua madre, le ho detto che non c'eri, altrimenti cominciava il solito sproloquio al telefono e non la finiva più. [...] Non cominciare a fare i capricci di nuovo! Altrimenti, quanto è vera la Madonna, questa volta prendo e me ne vado. Questa scocciatrice telefona ad ogni ora del giorno e della notte, non ti lascia un momento tranquilla.

De Beauvoir S., *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2004 (titolo orig. *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Paris 1949).
Faranda L., *Le dimore del corpo: profili dell'identità femminile nella Grecia classica,* Meltemi, Roma 1997.
Fiore E., *Mar del teatro. Uno sguardo mediterraneo su vent'anni di spettacoli*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1999.
Fiore E., *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, La Collanina 22 Ubulibri, Milano 2002.
Fofi G., *La grande recita*, Colonnese editore, Napoli 1990.
Foucault M., *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1976; (trad. it.) *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2006.
Foucault M., *Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs,* Éditions Gallimard, Paris 1984; (trad. it.) *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità II*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2006.
Foucault M., *Histoire de la sexualité 3*: *La souci de soi,* Éditions Gallimard, Paris 1984; (trad. it.) *La cura di sè. Storia della sessualità III*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2006.
Gilmore D., *La genesi del maschile: modelli culturali di virilità*, la Nuova Italia, Firenze, 2003 (titolo orig. *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*, Yale University Press, 1990).
Goddard V., *Gender, Family and Work in Naples*, Berg: Oxford 1996.
Herzfeld M., *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, Princeton University Press, 1985.
Lezza A, Scialò P., (a cura di), *Raffaele Viviani: teatro, poesia e musica*, Copyright CUEN srl, Napoli 2001.
Libero L., (a cura di), *Dopo Eduardo: nuova drammaturgia a Napoli*, Guida Editori, Napoli 1998.
Niola M., *Sui Palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Meltemi, Roma 1995.
California 1974.
Ortner S. B., Whitehead H., *Sexual meanings: the cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge University Press, 1981.
Parsons A., *Autorità patriarcale e autorità matriarcale nella famiglia napoletana*, in "Quaderni di Sociologia" no. 4, 1962, p. 446.
Peristiany J.G., *Honour and Shame: the Values of Mediterranean Society*, The University of Chicago Press, 1974.
Ruccello A., *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della "Cantata dei Pastori"*, Guida Editori, Napoli 1978.
Ruccello A., *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005.
Schneider J., L*a vigilanza delle vergini*, La Luna Ed., Palermo 1987 (titolo orig. *Of Vigilance and Virgins*, Ethnology, 9, 1971).
Vaccaro S., Coglitore M. (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Collana Mimesis 1997.