

# Sinestesiaonline

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

ISSN 2280-6849

## FIGURE DELL'ABIEZIONE. CORPI CHE CONTANO NEL TEATRO DI ANNIBALE RUCCELLO

Emanuele Broccio

---

### Abstract

In questo studio si offre un'analisi della *pièce* *Le cinque rose di Jennifer* (1980) di Annibale Ruccello, mettendone in evidenza le caratteristiche di genere. Riconosciuta come il momento di affermazione dell'originalità drammaturgica dell'autore, l'opera è stata al centro di disamine che ne hanno discusso soprattutto gli elementi di continuità o di rottura rispetto alla tradizione teatrale partenopea, ma anche i nessi intertestuali con la produzione scenica inglese. E all'interno di queste letture, Jennifer e la sua storia sono state interpretate, di volta in volta, come l'allegoria della decadenza in quegli anni della stessa città di Napoli. L'analisi qui proposta ha come obiettivo quello di leggere questa storia partendo proprio dall'identità transessuale della protagonista, rilevando quelle componenti testuali che impediscono al personaggio di trovare un reale spazio di esistenza e lo relegano invece nella sfera dell'*abietto*. Dopo aver preso in considerazione l'importanza delle performance legate al travestitismo della protagonista, la ricerca contestualizzerà la sua esclusione da un sistema normativizzato e la sua morte all'interno della temperie culturale e sociale in seno a cui il testo è stato concepito e messo in scena.

### *Figures of Abjection. Bodies that matter in Annibale Ruccello's theatre*

This study offers an analysis of the play *The Five Roses of Jennifer* (1980) by Annibale Ruccello from a gender studies perspective. Recognised as the moment of affirmation of the author's dramaturgical originality, this play has been at the centre of debate not only for its peculiar relationship with Neapolitan theatrical tradition, but also for the intertextual references to the English stage production. Within this debate, Jennifer and her story have been interpreted, from time to time, as the allegory of Naples decadence. The analysis proposed here aims to read the story focusing on the(trans)gender identity of the protagonist, and to detect those textual elements that prevent her from finding an upstanding space of existence, thus relegating her into abjection. After taking into consideration the importance of the protagonist's performances linked to the drag world, the research will contextualize her exclusion from society and consequent suicide. This death is the sad result of a toxic hetero normative environment in which the text itself was conceived and staged.

---

### Parole chiave:

Abiezione; Travestitismo; Straniamento; Pop.

### Contatti:

lelebroccio@gmail.com

---

Riconosciuta unanimemente come il momento di affermazione dell'originalità drammaturgica di Annibale Ruccello, la *pièce* *Le cinque rose di Jennifer*<sup>1</sup> è stata al centro di disamine che ne hanno discusso soprattutto gli elementi di continuità o di rottura rispetto alla tradizione teatrale partenopea.<sup>2</sup> E, all'interno di queste letture, Jennifer e la sua storia sono state interpretate, di volta in volta, come l'allegoria della decadenza in quegli anni della stessa città di Napoli, indagata dallo scrittore attraverso il rigore scientifico dell'antropologo.<sup>3</sup>

Il testo evoca, inoltre, delle analogie che portano fuori dalla scena italiana e che hanno indotto la critica a valutarne il senso a fronte di alcune opere della letteratura in lingua inglese in cui è esplicitato con forza e intensità quell'ampio tema dell'angoscia per crollo di identità che segna la storia letteraria del Novecento.<sup>4</sup> Tuttavia, all'interno di tali modulazioni critiche, valide e convincenti, si fa notare per la sua assenza una lettura di primo grado volta a mettere in evidenza le caratteristiche di genere del testo di Ruccello che sembrano invece rappresentarne la cifra più immediata e innovativa. L'unico contributo rivolto esplicitamente al ruolo del travestito in qualità di protagonista – pur avendo il merito di averne sottolineato la diversità rispetto alla figura, ben più nota e familiare, del *femminiello* – finisce per assottigliarne nuovamente il significato intorno alla funzione allegorica del tessuto urbano napoletano, scorgendo in Jennifer «il simbolo di una città che, avendo perso sé stessa [...], si è di fatto autoemarginata».<sup>5</sup>

La mancanza di un tale approfondimento – riconducibile alla scarsa attenzione della nostra critica verso alcune delle questioni gender –<sup>6</sup> risulta strettamente connessa, in un duplice rapporto di causa ed effetto, a una certa approssimazione rispetto alla stessa identificazione sessuale di Jennifer, indicata indiscriminatamente come travestito, trans e omosessuale.<sup>7</sup> Per procedere a una disamina che parta proprio dall'identità sessuale della protagonista, occorre innanzitutto sgomberare il terreno da pratiche discorsive che omologano la varietà di genere interna alla comunità LGBTQI, spesso ricondotta all'unica figura dell'omosessuale, in linea con un

---

<sup>1</sup> Nel presente contributo si citerà dalla seguente edizione: A. RUCCELLO, *Teatro* [1980], introduzione di E. Fiore, Ubulibri, Milano 2005. Oltre al testo originale scritto e messo in scena nel 1980 con lo stesso Ruccello nei panni di Jennifer, esiste una seconda versione del 1986 che contiene alcune varianti testuali che riguardano soprattutto arredi e oggetti di scena. Per maggiori dettagli sulla genesi dell'opera si rimanda alle pagine introduttive dell'edizione sopra citata: E. FIORE, *Un po' voyer, un po' poeta*, ivi, pp. 9-18.

<sup>2</sup> Per una bibliografia non esaustiva che sottolinea le influenze – da Ruccello creativamente rivitalizzate – della tradizione drammaturgica napoletana, e più specificamente di quella di Eduardo De Filippo, sul teatro dell'autore stabiese, si vedano, in ordine cronologico, almeno i seguenti contributi: F. TAVIANI, *Eduardo e dopo*, in *Dossier: Eduardo De Filippo e la sua eredità*, «Lettera all'Italia», XIX, 1990, pp. 21-40; D. DI BERNARDO, *Dopo Eduardo: la lingua e la "nuova drammaturgia" di Annibale Ruccello*, in *Eduardo De Filippo scrittore*, a cura di N. De Blasi e A. Fiorino, Dante & Descartes, Napoli 2004, pp. 287-319; S. STEFANELLI, *Come parla il teatro contemporaneo*, in ID., *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Cesati, Firenze 2006, pp. 141-155; C. GIOVANARDI, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, in ID., *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi ottoneviceseschi*, Editori Riuniti, Roma 2007, pp. 91-124; D. DI BERNARDO, *Il plurilinguismo nei drammi di Ruccello tra espressivismo e mimesi*, «Linguistica e letteratura», XXXI, 1-2, 2006, pp. 111-148; N. DE BLASI, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di P. Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 29-52; D. DI BERNARDO, *Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello*, ivi, pp. 159-174.

<sup>3</sup> L'esito maggiormente sistematico della sua attività di ricerca è rappresentato da A. RUCCELLO, *Il sole e la maschera. Un'analisi antropologica della "Cantata dei pastori"*, Guida, Napoli 1978.

<sup>4</sup> Cfr. L. SORRENTINO, *L'enigma dell'identità, l'ellissi del senso, l'altro come minaccia: Ruccello incontra Harold Pinter*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., pp. 175-188.

<sup>5</sup> M. D'AMORA, *La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, «Cahiers d'études italiennes», XVI, 2013, p. 205.

<sup>6</sup> In uno studio che affronta la marginalità riservata dalla nostra tradizione critica agli studi gay e lesbici, Eleonora Pinzuti indugia sull'analisi delle circostanze storiche e culturali che hanno «fatto sì che la cultura italiana e l'Italianistica in particolare rimanessero vincolate a paradigmi storicistici o a letture che espungevano la componente sessuale o di genere dalle interpretazioni critiche». Cfr. E. PINZUTI, *Closet, ma con vista. I queer studies e l'Italianistica*, «Cahiers d'études italiennes», XVI, 2013, pp. 51-64. La citazione è a p. 57. All'interno di tale carenza fa eccezione l'attività del critico Marco Antonio Bazzocchi; si vedano, in particolare due suoi volumi di cui il secondo rappresenta una continuazione ideale del primo: M.A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 2005; ID., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna 2016.

<sup>7</sup> Si vedano, per esempio, le pagine di una recente – e peraltro valida – biografia critica di Ruccello: A. JELARDI, *Annibale Ruccello. Una vita troppo breve per il teatro*, Kairòs Edizioni, Napoli 2016, pp. 68-93.

allarmante quanto anacronistico binarismo sessuale.<sup>8</sup> Tralasciando la pratica del travestitismo, che trascende l'ambito di una specifica sessualità, ci sono almeno due componenti testuali che legittimano a riconoscere Jennifer come transessuale. La prima è l'incongruenza costruita ad hoc dall'autore: mentre Jennifer – ma lo stesso vale per Anna, altro travestito in scena – si colloca nel genere grammaticale femminile, Ruccello ne parla al maschile. E l'altra riguarda i desideri, esplicitamente espressi dal personaggio, di essere realmente una donna. Entrambi gli aspetti emergono al margine e nel pieno del testo, come nel seguente passo, in cui – a proposito dei presunti figli – la realtà recuperata attraverso i labirintici sentieri di una memoria ingannevole<sup>9</sup> restituisce tutta la disillusione di desideri sempre disattesi, insieme al dolore per la consapevolezza, tragicamente negata, di non essere chi si vorrebbe:

ANNA: (*poco convinto*) ...E già! ... E i bambini li avete avuti tutt'e due dallo stesso padre?

JENNIFER: Dal primo, sì... 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...

ANNA: (*con finto interesse*) Ah... Siete stata operata?

JENNIFER: Sì, 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 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... (*Beve il suo caffè*)

ANNA: (*sorseggiando il suo*) 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.

JENNIFER: (*che non l'ha nemmeno ascoltato*) 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 fatto sempre schifo...<sup>10</sup>

Piuttosto che prospettare la perdita dell'identità sessuale, come avviene in altri testi di Ruccello,<sup>11</sup> questa pièce ne mette in scena una precisa categoria, insistendo proprio su quegli elementi che sottolineano il disagio della sua problematica affermazione, tanto nello spazio scenico quanto nella vita reale. Chiusa in un fatiscente appartamento ubicato nel quartiere dei travestiti, Jennifer attende invano la chiamata del "suo" Franco, e passa la giornata tra disguidi telefonici e canzoni pop del repertorio musicale italiano, mentre la radio annuncia il progressivo aumento del numero delle vittime cadute ad opera di un misterioso killer:

VOCE DELLA SPEAKER: Si infittisce il mistero inerente agli omicidi nel nuovo quartiere dei travestiti. Stamani alle nove è stato scoperto un nuovo cadavere in un monolocale al terzo piano del numero sette di via del cespuglio. Con il ritrovamento di stamattina gli omicidi salgono a cinque nel giro di una settimana. Presso gli inquirenti prende sempre più piede l'ipotesi di un maniaco. Anche in questo caso, infatti, la dinamica del delitto appare la stessa: la casa è stata trovata devastata, con i mobili accatastati presso la porta d'ingresso e la finestra chiusa dall'interno. Al centro della camera giaceva il cadavere, il cui corpo presentava in più punti ferite, provocate da percosse. Gli abiti a brandelli, le solite cinque rose rosse sul corpo. Ed anche in questo caso, come in tutti i precedenti, il decesso è avvenuto a causa di un colpo di pistola sparato barbaramente in bocca alla vittima, a cui l'arma, ritrovata poco distante dal cadavere, doveva appartenere. Infatti sull'impugnatura, insieme ad altre impronte indistinte, si scorgono nette le impronte del travestito.<sup>12</sup>

Dopo aver ricevuto la visita di Anna, alla fine di quest'atto unico, Jennifer – come ognuna delle vittime evocate alla radio – deciderà di togliersi la vita, suicidandosi. Ma cos'è che minaccia realmente l'incolumità dei travestiti? Quale la forza esterna che ne mina la stessa esistenza, relegandoli dapprima nel ghetto e aggredendoli poi in modo invisibile fino a determinarne la soppressione?

La risposta più adeguata è che sia il codice sociale vigente, e pertanto l'ordine simbolico da esso

---

<sup>8</sup> Per una discussione articolata sul concetto di binarismo sessuale, e un inquadramento delle teorie *queer*, si rimanda allo studio di S. BERNINI, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano 2017.

<sup>9</sup> Sulla funzione della memoria come dispositivo ingannevole di desideri disattesi cfr. K. TRIFIRÒ, *La memoria come archivio della finzione: per uno spazio negato del desiderio nella drammaturgia napoletana contemporanea*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 697-705.

<sup>10</sup> RUCCELLO, *Teatro*, cit., pp. 31-32.

<sup>11</sup> M. PALUMBO, *Introduzione a Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 7.

<sup>12</sup> RUCCELLO, *Teatro*, cit., p. 25.

espresso, a rigettarli nella sfera dell'*abietto*, in «quelle zone invisibili e inabitabili della vita sociale che sono, tuttavia, densamente popolate da coloro che non godono dello status di soggetto»<sup>13</sup> poiché trasgrediscono le norme di un paradigma costruito sulla forza del modello, socialmente condiviso, della eterosessualità. A corroborare questa chiave di lettura interviene una riflessione dello stesso drammaturgo secondo cui la scelta di un transessuale come protagonista è un modo per

analizzare in chiave antropologica l'universo dei travestiti, e più in generale quello della solitudine che a causa di modelli comportamentistici, culturalmente imposti, finisce per diventare una gabbia che impedisce di riscattarsi moralmente dalla solitudine.<sup>14</sup>

Il modello culturalmente imposto cui fa riferimento Ruccello, che è naturalmente quello eterosessuale, risulta fortemente interiorizzato dagli stessi travestiti messi in scena, generando una subalternità che tiene a freno la loro verità di vita; è la zona più vera del sé a restare inespressa, trovando paradossalmente come maggiore e immediata possibilità di autorappresentazione la riproposizione dello schema dominante che ne ha sancito la repressione. Ne è prova il dialogo tra Jennifer e Anna, dove si perde l'occasione di guadagnare un reale e totale spazio di autorappresentazione dell'identità transessuale per far virare il racconto delle loro vite esclusivamente verso la dimensione di due signore della piccola borghesia:

JENNIFER: ...Eh... siete sposata?

ANNA: (*visibilmente sorpreso*) No!!... (*Dubitativo*) Signora... (*Accettando il gioco*) O almeno non ancora... E voi?

JENNIFER: (*spedito*) Eh!... La storia mia è complicata!... Nu rumanzo va'!... Sono stata sposata ben due volte... E mo' forse... mi sposo per la terza volta... (*Molto "tè alle cinque"*) Eh!... Non ho avuto fortuna con i miei precedenti matrimoni...

ANNA: E... avete bambini?

JENNIFER: (*prendendo il bricco del caffè*) Sì... Due!... Un maschietto e una femminuccia... Il primo sta col padre... La seconda invece l'ho messa in collegio... Sta dalle Dorotee... A Roma... Sapete, un bel collegio...

ANNA: (*"meravigliato"*) ... E come mai non l'avete tenuta con voi?!... Quella poteva essere una compagna...

JENNIFER: (*mamma moderna*) no signora ... per carità! ... io, i legami non mi piacciono ... a me mi piace essere libera ... ogni anno ci vediamo e passiamo insieme un mese di villeggiatura a Forte dei marmi ... (*Epico*) ... sapete ... dove va Mina!... (*Abituale*) ... io la incontro sempre ... ogni anno.<sup>15</sup>

Sicuramente influenzato dall'elemento tipicamente pinteriano per il quale «il passato, più che il luogo della memoria e dunque della verità, sembra essere il luogo della trasposizione fantastica dei desideri e delle intime pulsioni dei personaggi»,<sup>16</sup> il dialogo tra Jennifer e Anna presenta però due livelli di lettura. In prima battuta, le false memorie della protagonista esprimono il desiderio non compiuto di essere donna e madre, attraverso la riproposizione in chiave farsesca di un modello culturalmente noto allo spettatore perché incentrato sulla parodia del salotto borghese, proprio di una tradizione consolidata e rassicurante del nostro teatro. A un secondo grado di lettura, in piena conformità con la rappresentazione novecentesca della realtà, le fantasie di Jennifer evitano un racconto che aderisca alla sua vita reale. A venire meno non è il principio di verosimiglianza ma solo la porzione di realtà che, scaturendo da tale principio, potrebbe risultare ardua da mettere in scena. Cosa sappiamo di Jennifer? Della sua vera esistenza? Il testo teatrale, per esempio, è sparso di elementi – una mappa di indizi più che di sicure coordinate – che inducono a supporre che lei, come il resto dei travestiti del quartiere, si prostituisca.<sup>17</sup> Condizione di vita non così inusuale, del resto, agli individui che

<sup>13</sup> J. BUTLER, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso* [1993], Feltrinelli, Milano 1996, p. 3.

<sup>14</sup> RUCCELLO, *Il teatro popolare in Campania*, in ID., *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, a cura di R. Picchi, Gremese, Roma 2004, p. 135.

<sup>15</sup> RUCCELLO, *Teatro*, cit., p. 31.

<sup>16</sup> SORRENTINO, *L'enigma dell'identità, l'ellissi del senso, l'altro come minaccia: Ruccello incontra Harold Pinter*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 180.

<sup>17</sup> Si pensi, ad esempio, alla lunga didascalia nella quale, amareggiata dall'assenza di Franco e furiosa per l'ennesimo scherzo telefonico, Jennifer si avvia all'epilogo della sua storia: «[...] *Si spoglia e, ridendo, piangendo, urlando, incazzandosi, commiserandosi, prende a indossare, come uno sfregio, i segni del "mestiere": la minigonna di pelle, lo scialle a frange lunghe, il rossetto rosso, l'ombretto violento, un nuovo tocco di fard, una giarrettiere, la collana, gli orecchini, gli occhiali da sole a specchio... Una pistola. È pronto. Buio improvviso*». Cfr. RUCCELLO, *Teatro*, cit., p. 39. La prostituzione del resto dei trans che abitano il quartiere è ironicamente suggerita dalla dedica radiofonica di una di loro: «VOCE DI ANNUNZIATA: Senti, la dedica è un poco personale, ma io la dico lo stesso! Allora: ad Alessandro, da parte della sua Annunziata, che se lo ricorda sempre tanto tanto, insieme a Giovanni, Andrea, Luigi, Michele, Renato, Gennario

il sistema culturalmente imposto ha relegato nella sfera dell'abietto, sottraendo loro – perché ritenuti soggetti illeciti – le comuni possibilità di ascesa e partecipazione solitamente prospettate al resto della comunità. A essere taciuta, però, non è solo la prostituzione, ma tutto ciò che ruota intorno alla reale condizione di Jennifer in quanto soggetto confinato ai margini della società. Lo stesso dispositivo testuale, sostenuto da un robusto apparato didascalico che ne evidenzia gli effetti stranianti, è in senso brechtiano un modo per

mettere in evidenza, nella recitazione stessa, lo scarto tra la recitazione e il reale. Ma, in senso più profondo, è una tecnica di smontaggio dei legami intimi e necessari che uniscono il reale alla finzione, legami risultanti dal fatto che la finzione è il vero principio di collocazione del reale, ciò che localizza e rende visibili i brutali effetti della contingenza del reale.<sup>18</sup>

Alain Badiou, il filosofo francese a cui appartiene la citazione appena proposta per descrivere il senso straniante di questa pièce di Ruccello, in uno studio significativamente intitolato *Il Secolo* sviscera la complessità del rapporto tra reale e finzione. Nella prospettiva dello studioso, nel corso del Novecento la consapevolezza di una conoscenza sempre parziale del reale, impossibile da rappresentare e cogliere nella sua interezza, ha prodotto come possibilità privilegiata di accesso allo stesso reale ciò che Brecht ha definito *straniamento*, ovvero il discrimine che segna la distanza tra il gioco come finzione (il cosiddetto *jeu d'acteur*) e la realtà che eccede la costruzione finzionale. La mancanza di una esplicita rappresentazione del reale in sé è da attribuire alla violenza che lo caratterizza, rendendolo insostenibile e mettendo dunque in moto l'artificio della finzione. Nella vicenda di Jennifer, isolata nella sua stanza da una forza repressiva talmente spietata da assumere i connotati di un serial killer, si consuma la tragedia di un gioco di specchi e di una "fuga" di voci che disperdono il nucleo del personaggio, rendendo così anche impossibile la catarsi, se il processo di individuazione, e quindi di immedesimazione, è impedito dal taglio straniante attraverso cui il personaggio e il "reale" sono consegnati allo spettatore/lettore. Nella costruzione drammaturgica, il timbro grottesco che connota la finzione è un modo per dissimulare, esaltandola, la violenza sottesa alla *realtà* della protagonista.

Durante la messa in scena, al pubblico – così come al lettore del testo teatrale – non è consentito di stabilire se Jennifer creda realmente al castello di illusioni, vistosamente esibite, sul suo passato di donna sposata e madre di famiglia, così come alla stessa esistenza di Franco, circostanze che la renderebbero folle perché priva di ogni contatto con la realtà; o se siano le condizioni taciute della sua vera esistenza, inscritta violentemente nella cifra dell'abiezione, a spingerla a interpretare quel ruolo. Ascrivibile, come molte altre figure della nuova drammaturgia napoletana, al «teatro della malattia»,<sup>19</sup> Jennifer e la sua vicenda non danno però esito a una situazione né irreali né surreali. In questa vicenda, specie nella sottrazione rappresentativa di un reale spazio esterno, evocato e avvertito solo come minaccia incombente e misteriosa, si realizza semmai una situazione di barthesiana de-realtà, una frattura tra il reale e il soggetto da esso abbandonato, perché relegato ai margini di un mondo avvertito oramai, in senso lacaniano, come indicibile.<sup>20</sup>

A ragione, è stata osservata l'emarginazione dei personaggi ruccelliani, «sradicati dal terreno della loro cultura-madre e trasferiti con forza e sistematicamente ai confini della cultura ufficiale del potere»,<sup>21</sup> ma nel caso di Jennifer questo strappo esistenziale – influenzato secondo lo stesso Ruccello dall'universo degli emarginati di Viviani –<sup>22</sup> varca i confini della condizione socioculturale ed economica della protagonista per scaturire in prima istanza dalla sua identità sessuale.

Ne è prova la seconda versione testuale, realizzata dal drammaturgo dopo il sisma del 1980: malgrado il trasferimento di Jennifer dal fatiscente appartamento periferico della prima stesura a un appartamento delle nuove zone residenziali del napoletano, con la presenza scenica di una serie di elementi che indicano – al passo con i tempi – il raggiungimento di un certo benessere da parte del personaggio,<sup>23</sup> a restare immutati sono i

---

e a tutti i marinai dello *Stromboli*... Vorrei dedicare *Acqua di mare* di Romina Pauèr...», ivi, p. 23.

<sup>18</sup> A. BADIOU, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 63.

<sup>19</sup> GIOVANARDI, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, in ID., *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, cit., p. 94.

<sup>20</sup> R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 73-75.

<sup>21</sup> P. SABBATINO, *Il corpo e il sangue della scrittura teatrale di Annibale Ruccello*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 12.

<sup>22</sup> Cfr. RUCCELLO, *Una drammaturgia sui corpi*, «Sipario», CDLXVI, 1987, p. 70. Nella stessa intervista, apparsa solo dopo la sua prematura scomparsa, Ruccello parlava del suo rapporto anche con altri autori della tradizione drammaturgica napoletana, da Eduardo De Filippo a Roberto De Simone.

<sup>23</sup> Cfr. E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Milano 2002, p. 59; S. DE STEFANO, *Le cinque rose di Jennifer*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 119-120.

contenuti della sua vicenda umana ed esistenziale, ancora vincolata a un nucleo originario di dolore e di condanna alla pena e all'orrore dell'esclusione.

È questo, nella pièce rivelatrice del talento ruccelliano, lo scarto più significativo rispetto alla produzione drammaturgica partenopea del passato e più specificamente a quella di Viviani: una emarginazione priva di ogni possibilità di riscatto, perché determinata da un potere che ne ha sancito l'esclusione in un contesto culturale nel quale i nuovi ultimi sono coloro che la società ha additato come *anormali*,<sup>24</sup> decretandone la ghettizzazione. Lo spazio della stanza di Jennifer, assediato dalla minaccia esterna di un contagio di morte che si espande senza controllo, è in realtà l'unico ghetto visibile, così interiorizzato nel dolore della protagonista da non lasciarle via di fuga. L'altro, quello più grande, il quartiere dei travestiti e i suoi abitanti, evoca le connotazioni di un girone dantesco che condanna all'esclusione, nell'inferno di un dolore permanente senza soluzione in cui la (tran)sessualità diventa lo specchio per le allodole, il bersaglio di chi ama seminare il terrore e l'orrore. L'atmosfera di pericolo che connota questo spazio esterno ha come effetto, per contrasto, quello di volgere, almeno in parte, in positivo la funzione della stanza di Jennifer. Come ha osservato infatti De Blasi, gli ambienti chiusi assumono a teatro una duplice funzione a seconda che si ponga l'accento sul punto di vista dello spettatore o di quello dei personaggi messi in scena.<sup>25</sup> Mentre il pubblico avvertirebbe indifferentemente un senso di claustrofobia, i personaggi teatrali possono percepire il luogo chiuso nel quale si consuma l'azione scenica come sicuro, giungendo a sfiorare un sentimento di claustrofilia. Tuttavia, più che ancorata alla sua stanza per ragioni di claustrofilia o di attaccamento alle sue abitudini, Jennifer risulta come obbligata a restarvi chiusa a causa del pericolo di morte che incombe su tutti i travestiti del quartiere, espressione di un disegno normativo che proibisce la transessualità.

Alla fine però nessun isolamento coatto riuscirà a salvarla dalla rovina: sopraffatta da un'atmosfera di terrore che la esclude come emarginata, la protagonista – introiettato il senso della sua esclusione/abiezione – deciderà di autoeliminarsi.

Prima di giungere all'atto estremo, non mancano nella giornata di Jennifer quei momenti testuali che fanno assumere al personaggio una dimensione decisamente performativa. Molta importanza assume, nell'effetto in questione, la funzione svolta dalla continua pratica del travestimento insieme all'utilizzo, tutt'altro che secondario, della musica pop italiana,<sup>26</sup> modellata su scelte – selezionate dal repertorio di cantanti iconiche del mondo queer – che esaltano l'universo trasgressivo e seducente del personaggio:

VOCE DI GLORIA: [...] andiamo subito con la prossima canzone: *Vorrei che fosse amore!*

*Parte la musica (canzone n. 10). Jennifer, come in un rito abituale inizia subito a cantare e "diventa" Mina. Un proiettore bianco lo bagna di luce, dolcemente, l'attaccapanni diventa il microfono ad asta ed eccola, "la tigre di Cremona", nel suo migliore recital alla Bussola. Eccola che ringrazia il pubblico che frenetico l'applaude.*<sup>27</sup>

Le indicazioni didascaliche caratterizzano l'interpretazione della protagonista come uno spettacolo *drag*, da reputare – nella prospettiva degli studi *queer* – una pratica che può giungere alla sovversione delle norme di genere dominanti.<sup>28</sup> La proliferazione reiterata di tali performance è considerata, infatti, un modo per mettere in evidenza l'esistenza di un modello a partire dal quale potere costruire il mondo diversamente, ma più specificamente, la performance di Jennifer sottrae la messa in scena del travestitismo alla funzione di intrattenimento dell'utenza eterosessuale, marcando dunque la distanza di quest'opera di Ruccello da quei testi, letterari o audiovisivi, che «servono a garantire un sollievo ritualistico a un'economia eterosessuale che deve costantemente tenere sotto controllo i suoi confini minacciati dall'invasione del queer».<sup>29</sup> È questa la nota maggiormente innovativa di un travestitismo orientato «verso una liberatoria transessualità, in cui il personaggio riacquista una parola collettiva, interiorizzandola negli umori balzani, nei gesti radicali e nella smania di apocalisse che lo invade».<sup>30</sup> Connotazioni che emergono senza che in Jennifer si possa scorgere,

<sup>24</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2000.

<sup>25</sup> DE BLASI, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, cit., pp. 31-32.

<sup>26</sup> Cfr. C. DE NONNO, *Se cantar mi fai d'amore: la musica originale nel teatro di Annibale*, in Ivi, pp. 59-74.

<sup>27</sup> RUCCELLO, *Teatro*, cit., p. 39.

<sup>28</sup> Cfr. J. BUTLER, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* [1990], Sansoni, Milano 2004, pp. 181-204. Non tutte le performance *drag* hanno naturalmente carattere sovversivo, come chiarisce la stessa Judith Butler difendendosi dalle obiezioni sorte intorno alle idee espresse in proposito in *Scambi di genere*: cfr. BUTLER, *Corpi che contano*, cit., p. 115.

<sup>29</sup> Ivi, p. 116.

<sup>30</sup> P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004 p. 141.

peraltro, il minimo scavo psicologico da parte dell'autore. Attraverso una rappresentazione che non avviene mai per contenuti ma per forme,<sup>31</sup> in queste porzioni testuali, Ruccello manipola la materia trattata, dando vita a un testo decisamente *pop*, prendendo in prestito la felice definizione utilizzata dalla critica a proposito de *La bella di Lodi* di Arbasino.<sup>32</sup> *Pop* proprio come il repertorio musicale che scandisce parte dell'azione scenica, costruita infatti su un personaggio principale privo di una spiccata connotazione ideologica o esistenziale. La mancanza di uno scavo psicologico è funzionale al senso della pièce che fa di Jennifer un *tipo*, connotandola in modo universale e allineando alla sua condizione quella di qualsiasi altro transessuale. Durante alcune delle sue performance, però, l'accumulo di effetti personali al limite del *kitsch* conduce alle soglie di una simbologia femminile come paradiso perduto o sempre negato, caratterizzato da una «malinconia saturnina [che] aleggia intorno alla città notturna, nonostante la profusione di libidine e di fisicità che vi scorge copiosa».<sup>33</sup>

Se è stato riconosciuto che nel contesto storico-culturale in cui opera Ruccello, l'arte ha il compito di opporre resistenza, sollecitando una coscienza critica, e che il teatro, in particolare, «deve nascere [...] da un impegno personale dell'artista», nell'urgenza di «analizzare la realtà, smontare le illusioni, smascherare gli inganni, denunciare l'omologazione e il consenso, coltivare le differenze come un bene fragile, e prezioso»,<sup>34</sup> la rappresentazione scenica di un transessuale e la ghetizzazione di cui è oggetto non sembrano lasciare molti dubbi sul senso di quest'opera del drammaturgo stabiese. Molto significativa appare, all'interno della vicenda, la scelta da parte dell'autore di concluderla con un suicidio che se, da un lato, appare come legge di necessità imposta dall'esterno, dall'altro, si erge come il manifesto di una denuncia, un capo di accusa diretto contro un sistema che ha sancito la discriminazione di quegli individui che sfuggono ai vincoli della sua forza omologante. Un gesto estremo e disperato di protesta che sembra tristemente anticipare, o quanto meno rappresentare, nello spazio finzionale, quello compiuto nella vita reale, proprio all'interno della medesima temperie culturale, dallo scrittore attivista Mario Mieli che, come noto, decise di togliersi la vita proprio per denunciare la sua condizione di discriminante persecuzione.

Si mettono in scena così le figure dell'abiezione del teatro ruccelliano, che – esaurito il momento performativo – trovano come unica possibilità di azione l'autosoppressione, vittime di un'atmosfera di paura e tensione scenicamente innescata con il diffondersi della notizia degli omicidi compiuti per mano del fatidico killer. Apparentemente estranea a un reale coinvolgimento a quell'atmosfera, come sembra suggerire l'esiguità dei commenti fatti in proposito,<sup>35</sup> forse nella consapevolezza che il dolore, la paura, e la condanna risiedono ormai in sé prima che fuori, è dunque Jennifer, con il suo gesto, a serrare l'azione, già giunta alla misura estrema quando il sipario si alza, poiché l'azione è già consumata fino all'ultimo gesto: il suicidio. Un gesto reso ancora più drammatico dal suggerimento testuale di una reiterazione prolettica consumata negli omicidi precedenti, avvenuti, forse, tutti nel ghetto interno a ogni travestito.

Guadagnando uno spazio di rappresentazione alle storie invisibili di soggetti abietti, ed evocando il codice esterno che ne ha decretato l'emarginazione, reclamandone la (auto)soppressione, il testo di Ruccello – ricco di suggerimenti tematici innestati su uno stile deciso che prelude alla maturità di *Ferdinando* – assurge a uno dei momenti più alti e costruttivi dell'arte drammaturgica dello stabiese, rivelando in palinsesto l'urgenza di un piano di militanza culturale e politica che, ancora oggi, sorprende per la sua drammatica attualità.

---

<sup>31</sup> RUCCELLO, *Una drammaturgia sui corpi*, cit., p. 72.

<sup>32</sup> Per una analisi compiuta del romanzo e della sua resa cinematografica, insieme alla contestualizzazione del termine *pop* con cui è stato definito il testo, si rimanda al contributo di BAZZOCCHI, *Alberto Arbasino: boom camp*, in ID., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 187-200.

<sup>33</sup> PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, cit., p. 141.

<sup>34</sup> M. MARINO, *Il teatro negli anni Ottanta*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 151.

<sup>35</sup> Jennifer esibisce un atteggiamento di totale indifferenza rispetto ai comunicati radio, e solo una volta ne commenta il contenuto perché esortata da Anna, mostrando comunque di non dare alcuna credibilità all'argomento: «ANNA: ... E... Avete sentito questo fatto del maniaco? Io certe sere mi piglio una paura a tornare da sola a casa... / JENNIFER: (*reagendo vistosamente*) ...Mh! Io non ci credo proprio! Secondo me non è vero proprio niente...». Cfr. RUCCELLO, *Teatro*, cit., p. 34.