

JESSICA PETACCA

Da Adriana ad Anna. Figure femminili nella drammaturgia di Annibale Ruccello

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

JESSICA PETACCA

Da Adriana ad Anna. Figure femminili nella drammaturgia di Annibale Ruccello

L'attività teatrale di Annibale Ruccello, come drammaturgo, regista e talvolta attore dei suoi stessi testi, si è sviluppata nell'arco di meno di un decennio, dando vita tuttavia a un ricco repertorio di personaggi, caratteri e conflitti esistenziali. L'attenzione ai diversi contesti sociali e alle relative trasformazioni a essi legate svelano chiaramente l'attenta osservazione e il piglio critico, caratteristici della formazione socio-antropologica di Ruccello. L'analisi della drammaturgia dell'autore ha l'obiettivo di indagare come la parola sia veicolo di una spiccata e inusuale caratterizzazione della donna nella seconda metà del secolo scorso: il percorso si propone, infatti, di rintracciare l'interiorità e la complessità dei personaggi attraverso i dialoghi e i monologhi portati in scena. L'attenzione sarà posta, in particolare, su Notturmo di donna con ospiti (1983), Weekend (1983) e Anna Cappelli (1986). Ci troviamo di fronte a un teatro che si affida alla parola e che, insieme ai ricchissimi dettagli forniti attraverso le didascalie e alla lingua scelta per ciascuna pièce, scolpisce a tutto tondo dei personaggi femminili emarginati, insoddisfatti, maniacali, ciascuno a suo modo.

Il mondo femminile nel teatro di Ruccello

L'attività teatrale di Annibale Ruccello si sviluppa nell'arco di poco più di un decennio tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del secolo scorso, in un periodo di trasformazioni sostanziali che riguardano la struttura e la composizione della famiglia italiana, e aderisce, seppure in breve tempo, ad una stagione di sperimentazione e rinnovamento della drammaturgia italiana.

Sulla scia delle contestazioni e dei mutamenti avviati nel '68, si registrano, in Italia, una serie di avvenimenti che segnano un momento di svolta nella politica e nel costume del paese e che riguardano, in particolare, la struttura, la composizione e le dinamiche interne al nucleo familiare.

Tra le trasformazioni più evidenti, che si registrano nella società italiana, Ruccello sembra intenzionato, il più delle volte, a rappresentare le strade tracciate dai nuovi prototipi femminili a cavallo tra tradizione e modernità: nella stragrande maggioranza dei suoi testi, sono le donne, difatti, a fare da protagonista, in un innesto di emancipazione femminile e nuove ambizioni su di un sostrato di tradizione e vecchi prototipi con i quali il confronto nasce spontaneo. Dagli anni del boom economico, a partire dal modello di moglie e madre casalinga, inizia lentamente a prendere forma un nuovo prototipo di donna, molto più complesso e contraddittorio, che vive, in molti casi, una realtà di frustrazione e insoddisfazione:¹ l'ideale di donna precedentemente più diffuso si sgretola, difatti, tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, di fronte ai nuovi modelli imposti dai mass media e dall'esigenza, da parte delle donne, di definirsi 'emancipate' e di partecipare e godere delle conquiste mano a mano ottenute. I modelli imposti dalla comunicazione di massa diventano inesorabilmente oggetto di confronto e costringono le donne ad una ricontrattazione quotidiana del loro ruolo.²

L'emancipazione femminile, per l'appunto, è una delle questioni più spinose e dibattute di questi anni. Sulla scia delle conquiste ottenute dal mondo femminile nelle altre parti d'Europa e spronata dalle rivendicazioni del movimento femminista e delle contestazioni giovanili di quegli anni, la famiglia italiana subisce un cambiamento repentino, dal punto di vista culturale e, successivamente, anche sotto il profilo legislativo, riguardo al quale gli anni Settanta sono considerati un grosso spartiacque. Il decennio si apre con la legge sul divorzio nel 1970 e il conseguente referendum del

¹ P. SORCINELLI, *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Roma, Donzelli, 2004, 152.

² ID., *Identikit...*, 157.

1974, segue con la riforma del diritto di famiglia nel 1975 e, infine, si chiude con la legge sull'aborto nel 1978, seguita dal referendum nel 1981.³

I personaggi femminili realizzati e messi in scena da Ruccello aderiscono perfettamente alle trasformazioni in corso; ciascuno dei suoi personaggi indossa i segni dei cambiamenti che a fatica modellano nuove sagome femminili. La capacità di osservazione e di analisi e la ricerca socio-antropologica rappresentano, difatti, delle costanti del lavoro teatrale dell'autore.⁴ Nonostante si tratti, il più delle volte, di donne con storie differenti e dai ruoli diversi, i personaggi femminili tratteggiati e messi in scena dal drammaturgo hanno delle specificità in comune evidentemente marcate e ricorrente: da contesti urbani, dalle periferie, come mogli, madri, donne adulte non più in età da marito, vengono fuori, in ogni caso, donne impaurite, sospettose, spregiudicate, disilluse, in movimento, contorte, depresse, frustrate per diverse ragioni.

I personaggi si svelano molto lentamente attraverso un'architettura del racconto sapientemente costruita: le tortuosità della loro psiche si riversano in scena attraverso ciò che essi dicono e i dialoghi svelano e costruiscono le loro personalità. In più, vivono, nell'arco del testo, un cambiamento che li porta a conseguenze estreme, e questo avviene attraverso il completo svelamento del contenuto del loro inconscio.

Per queste ragioni, in riferimento alla società che si trova ad osservare ai suoi tempi e rappresentare e reinterpretare attraverso il teatro, i personaggi portati in scena da Ruccello sono stati spesso definiti «creature deportate»,⁵ che fanno i conti con una società che non li rappresenta, che si confrontano e si scontrano con un contesto socio-culturale che cambia, che non riconoscono le loro radici e si adeguano strenuamente ai nuovi modelli imposti dai mass media. I personaggi del teatro di Ruccello, dunque, modellano e ridefiniscono dall'interno i prototipi ai quali potrebbero essere comunemente ricollegati, all'interno di vicende dalle tinte macabre e dalle sfumature enigmatiche.

Tra i suoi personaggi femminili, tre donne, in particolare, incarnano dei punti di rottura con i modelli della tradizione: Adriana in *Notturmo di donna con ospiti*, Ida in *Weekend* e Anna Cappelli nel testo omonimo rappresentano il fallimento dei ruoli antropologicamente destinati alla donna e un mondo femminile che fatica a restare dentro gli schemi, ripreso nel momento di rottura degli equilibri o in cui è svelato l'ingranaggio inconscio che c'è alle spalle di ciò che viene mostrato in apparenza.⁶

Delirio onirico in Notturmo di donna con ospiti: la disgregazione di un prototipo

Adriana, protagonista di *Una tranquilla notte d'estate* (1982), poi *Notturmo di donna con ospiti* (1983), è una casalinga, moglie di Michele, madre di due bambini e in attesa del terzo figlio, di cui l'autore esplora a fondo anche il ruolo di figlia. La degenerazione del prototipo di moglie e madre perfetta e angelo del focolare, è sviscerata, in questo testo, tramite la proiezione onirica delle sue frustrazioni e si realizza concretamente, nel finale, attraverso l'infanticidio.

La tradizione teatrale napoletana che precede Ruccello, segnata dalla figura macroscopica di Eduardo De Filippo, ci consegna un'immagine della moglie e madre che, nella gran parte dei casi, segue delle linee guida ricorrenti. Se pensiamo a Concetta, moglie di Luca in *Natale in casa Cupiello* (1944), certamente più avanti negli anni della nostra Adriana, ritroviamo nel suo personaggio il

³ A. CHIAPPANO-F. MINAZZI, *Anno Domini 1968: l'immaginazione che voleva il potere*, S. Cesario di Lecce, Manni, 2004, 20.

⁴ A. RUCCELLO, *Scritti inediti: una commedia e dieci saggi*, Roma, Gremese, 2004, 16.

⁵ M. PALUMBO, *Introduzione*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento: giornata di studi, Nuove Terme di Stabia, 29 maggio 2006*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, 7-9: 9.

⁶ M. D'AMORA *Se cantar mi fai d'amore... : la drammaturgia di Annibale Ruccello*, Roma, Bulzoni, 2011, 31.

prototipo della madre amorevole, che mantiene a fatica, ma non controvoglia, gli equilibri in famiglia, ricoprendo il ruolo di mediatrice tra il marito e i suoi figli.

Il personaggio di Adriana mostra, sin da subito, una fisionomia e una forza d'animo ben diversi. È molto giovane e il peso delle responsabilità, il lavoro notturno del marito, la lontananza della famiglia e la mancanza di amici nella zona periferica in cui vive, si avvertono da subito come grossi motivi di disagio e frustrazione. Si nutre di televisione, ascolta musica leggera alla radio ed è circondata soltanto da elettrodomestici all'avanguardia e riversa il suo risentimento nei confronti del marito:

Tu sì ch' 'e fatte! La mattina dormi, il pomeriggio ti guardi la televisione, la sera te ne vai a lavorare... Perlomeno tenesse a quaccheduno ca ce pozzo dicere na frenzola 'e parola! M'ha sbattuto ammiccio a sta campagna sperduta!⁷

Il contrasto tra vecchi prototipi femminili e nuovi modelli mediatici che farà di Adriana una casalinga *sui generis*, si riflette anche sull'arredamento, descritto con precisione nella didascalia della prima versione del testo come «tipico di quegli ambienti in cui vecchio e nuovo si ritrovano insieme cozzando violentemente»⁸.

Il graduale passaggio alla dimensione onirica avviene, per l'appunto, davanti al televisore. Adriana si appisola, guardando distrattamente un programma televisivo, fino a quando il suono del campanello la risveglia. Da questo momento, delle figure sospette entrano spavalamente in casa e il suo sogno si popola di personaggi feticcio, guardati da Adriana con stupore e ammirazione e dietro cui si nascondono alcuni turbamenti del suo animo.⁹ A partire da Rosanna, una sua compagna di classe, ora donna in carriera, della quale Adriana soffre l'avanzamento negli studi¹⁰ e a cui fa seguito Arturo, suo marito. L'estrema disponibilità e ospitalità di Adriana nei loro confronti viene spesso bistrattata dai loro comportamenti scorteschi e derisori, che, insieme a ciò che essi dicono, sono creati dalla mente della donna e, quindi, da analizzare come un prodotto del suo inconscio.

Ai due personaggi misteriosi, si aggiunge, in un altro luogo della sua memoria, la comparsa in scena del padre di Adriana, morto due anni prima, una presenza segnalata scenograficamente da un cambiamento di luci e di musica: Adriana rivive un dialogo con lui, indiavolato nei confronti di sua madre, ma amorevole a suo modo nei confronti della figlia. Successivamente e allo stesso modo, ripercorre dei momenti cruciali della sua esistenza, in particolare attraverso il rapporto conflittuale con la madre, che compare in scena e la costringe, appena adolescente, all'aborto. In più, attraverso il sogno, Adriana rielabora l'aggressività del marito e risente ancora dell'indifferenza di Sandro, il giovane scapestrato che rievoca la loro relazione giovanile e la gravidanza mancata.

Nella dimensione onirica la giovane vede proiettati i suoi desideri rimossi non solo attraverso gli altri personaggi, ma anche tramite un cambiamento che interessa la sua personalità: Adriana si immagina chiacchierona, socievole, è corteggiata da Arturo e si lascia andare a qualche bicchierino di alcol. È come se si concedesse, nel sogno, alcune piccole trasgressioni ed un'allegria inusitate nella monotona vita di ogni giorno, secondo l'atteggiamento austero che Michele le impone.

Con *Notturno*, un'attività cerebrale diventa parola, l'interiorità di un personaggio viene esaminata in scena e diventa non solo l'espressione di conflitti e frustrazioni inconscie, ma anche un momento di sovversione dei ruoli. Attraverso la proiezione onirica delle relazioni che Adriana intercorre nella sua vita reale, dei suoi traumi rimossi o consapevoli, il drammaturgo esamina le cause dell'effetto

⁷A. RUCCELLO, *Teatro*, introduzione di E. Fiore, Ubulibri, Milano, 2005, 51.

⁸A. RUCCELLO, *Teatro*, a cura di L. Libero, Napoli, Guida, 1993, p. 49.

⁹RUCCELLO, *Teatro...*, 15.

¹⁰M. CITARELLA, *Sulle tracce dell'ultimo Rucello* in P. Sabbatino (a cura di), *Annibale Rucello...*, 203.

finale, che si risolve in un gesto, onirico o concreto, apparentemente ingiustificato nei confronti dei figli.

Una zitella 'sui generis'

Pensiamo ad Ida, invece: la protagonista di *Weekend* (1983) si direbbe quasi rientrare perfettamente nello stereotipo di donna piccolo borghese non più in età da marito, che nel lessico del dialetto napoletano è definita comunemente *zitella* e che lo stesso Rucello, in *Ferdinando*, descrive attraverso le parole di Clotilde in riferimento a sua cugina Gesualda:

[...] È servizievole comme a na serpa, avida, gelosa e maligna comme tutt' 'e zetelle... Perché n'ata cosa ca jà sapé, Ferdinando mio, è ca 'a zitellamme nun dipende dal fatto si futte o nun futte... [...] Ma dalla condizione sociale... O si' spusata o si' zetella... Può essere spusata e nun fottere tenarraie sempe n'ata capa d' 'a zetella, pure si' è na zetella ca fotte... Essendo bizzoca è abituata per sua natura alla delazione, allo spionaggio e alla diplomazia che è poi l'arte somma che racchiude tutti questi difetti.¹¹

Ida è un'insegnante che vive a Roma, proveniente dal sud Italia, la quale indirizza sui suoi allievi frustrazione e negatività. In apparenza, rientra nel comune prototipo di zitella: è scorbutica, irascibile, rivendica la sua autonomia, porta i segni di una malformazione al piede che la rende zoppa e ha due sorelle, entrambe mogli e madri. Ciò che si nasconde dietro, tuttavia, è molto più controverso: Ida passa il fine settimana, a cui si riferisce il titolo della *pièce*, nella ricerca del piacere sessuale, scegliendo, come preda, uomini di un livello socio-culturale volutamente molto basso.

Al di fuori delle mura domestiche, Ida continua a recitare tranquillamente la sua parte: quella di un'insegnante severa ed esigente, una zitella austera e rispettosa, che mantiene il lutto del padre a distanza di mesi dalla sua morte, indossando ancora abiti neri. Nell'interno in cui si svolge la *pièce*, l'ordine consueto viene completamente sovvertito: Ida crea un'altra esistenza e, forte di uno spazio che le appartiene, sa sentirsi padrona di ciò che avviene in casa¹². La vita parallela che Ida svolge durante il weekend e all'interno delle mura domestiche rappresenta, per lei, non solo un momento piacevole, ma una situazione di riscatto, nella quale sa di tenere il controllo di ciò che le succede, in cui può sentirsi una donna avvenente ed esercitare il suo fascino sugli uomini, che, volutamente, sono più giovani e inesperti.¹³ Nei giorni trascorsi con Narciso, l'idraulico arrivato in soccorso al suo scaldabagno perfettamente integro, Ida si mostra spregiudicata e aggressiva e non sembra voler approfondire in nessun modo la loro conoscenza, secondo una regola tacitamente dettata dalla sua disillusione:

NARCISO: Non mi hai chiesto niente per tutti questi tre giorni. Non mi chiedi niente per dopo... È come se non volessi niente. Oppure non ti aspettassi niente. Sei strana.
IDA: Che c'entra... Te l'ho detto. Sono una donna emancipata. Mi prendo ciò che voglio. E basta. E poi. Mica tu mi hai chiesto qualcosa? No? Stiamo un poco zitti tutt'e due e stiamocene tranquilli. Non è meglio?¹⁴

¹¹ RUCCELLO, *Teatro...*, 154.

¹² Sul ruolo dell'ambiente nell'opera di Rucello, Cfr. M. PALUMBO, *La funzione degli spazi: da Raffaele Viviani ad Annibale Rucello*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, II, *Il Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, 201-211.

¹³ E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste: percorsi nel nuovo teatro napoletano*. Manlio Santanelli, Annibale Rucello, Enzo Moscato, Milano, Ubulibri, 2002, 56.

¹⁴ RUCCELLO, *Teatro...*, 90.

Quasi alla fine della *pièce*, al termine del racconto de la signora cu lu zampone dalla scarpa d'oro, Ida, che ha raccontato la fiaba ad alta voce quasi in una sorta di monologo delirante, parla di se stessa e torna sull'argomento:

Mo' faie la fine de la signora cu lu zampone... Nisciune omme te sposa cchiù!... Chi s' 'a piglia a na zoppa!... Chi s' 'a piglia!... 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»¹⁵

La tradizione napoletana ha in più casi investigato e portato in scena figure femminili avanti con gli anni e senza marito, che incarnano evidentemente un prototipo ricorrente e incanalano, a modo loro, l'inevitabile senso di insoddisfazione derivante dalla mancata realizzazione sentimentale come mogli e madri.

Il teatro dei De Filippo inserisce molto spesso dei personaggi da ascrivere al prototipo della zitella, declinati, in alcuni casi, in maniera inusitata. Due esempi, in particolare, escono dallo schema comune, ritraendo delle donne tutt'altro che astiose e bisbetiche, e dimostrano una tendenza ben diversa rispetto a quello che sarà il teatro di Ruccello.

In *Quaranta e non li dimostra* (1933) di Peppino e Titina De Filippo, la *pièce* è dedicata, come suggerisce il titolo, alla vita tranquilla di Sesella, una donna timida e remissiva, che si prende cura amorevolmente delle quattro sorelle più giovani e del padre adorato, considerata ormai zitella dopo aver superato la soglia dei quarant'anni, e per la quale il padre si adopera al fine di trovarle un marito. *Dolore sotto chiave* (1964) di Eduardo de Filippo, porta in scena, invece, la vicenda di un uomo, di nome Rocco, rimasto vedovo a sua insaputa, che, dopo undici mesi, scopre di aver perso la moglie che credeva ammalata e giacente in casa sua. Alla base di questa menzogna a fin di bene c'è la scelta di sua sorella, Lucia, rimasta zitella, che, per attenuare il dolore del fratello, ha deciso di fingere una grave malattia di sua cognata. Rocco, dopo essere venuto a conoscenza del piano architettato da Lucia, inveisce contro di lei e denuncia la gelosia e il risentimento che sostiene che la donna abbia sempre provato nei confronti di sua moglie e della loro vita matrimoniale.

I due esempi citati dimostrano una certa propensione a dare corpo a personaggi che mantengano una loro fisionomia comica, sviluppando caratteri benevoli e compiacenti, e d'altro lato mostrano come il disagio, avvertito da sempre da parte di una donna nubile e avanti con gli anni, possa essere investigato e svelato in chiave umoristica.¹⁶

La parola, specchio fedele dell'interiorità

Anche *Anna Cappelli* (1986), infine, declina un prototipo molto comune stravolgendolo dall'interno con un'impostazione del testo assolutamente sperimentale e attraverso il colpo di scena tragico al finale.

Questa *pièce* presenta numerosi elementi di discontinuità rispetto alla scrittura consueta di Ruccello. Sin dalla didascalia di apertura, l'autore si limita a pochissime battute («L'azione si svolge in Italia. Negli anni '60»¹⁷); in tutti gli altri testi, le fittissime didascalie danno informazioni molto dettagliate relative alla scenografia, all'arredamento e alla percezione dell'atmosfera da suscitare

¹⁵ RUCCELLO, *Teatro...*, 101.

¹⁶ A proposito del rapporto tra Eduardo de Filippo e Annibale Ruccello, cfr. N. DE BLASI, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, in P. Sabbatino (a cura di) *Annibale Ruccello...*, 29-51, e D. TOMMASELLO, *Il fascino discreto della tradizione: Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008.

¹⁷ RUCCELLO, *Teatro...*, 107.

negli spettatori. In questo caso, invece, tutto è lasciato alla parola: non abbiamo informazioni relative al personaggio, al suo abbigliamento, alla pettinatura, nulla che possa darci indizi relativi alla sua personalità, se non ciò che dice. In più, nonostante Anna si rivolga a diversi interlocutori, in scena non è presente nessun altro personaggio e il testo si configura, per questo, come un monologo, che consente, tuttavia, di immaginare le affermazioni dei destinatari, ma che lascia forti dubbi circa il reale scambio comunicativo che avviene tra essi. L'intero testo potrebbe far pensare ad un soliloquio, ad un racconto di avvenimenti già intercorsi o potrebbe rivelarsi un dialogo di diverse parti della psiche del personaggio in interazione.

Nel corso delle sette scene, scopriamo che Anna è una donna non più giovanissima, proviene da Orvieto e vive a Latina, dove lavora come segretaria in uno studio, e scopriamo il vissuto quotidiano di Anna, le sue manie, il rapporto con i genitori e le sorelle, il disappunto per i loro comportamenti, gli scontri con la signora Tavernini, sua coinquilina e padrona di casa e il corteggiamento del ragioniere Tonino.

Anna sembra sin da subito quasi ossessionata da un attaccamento morboso ad oggetti e persone; sa di non essere giovanissima e avvenente, sente forte il peso dell'età e il confronto con le donne già realizzate nella forma del matrimonio. Tuttavia, mantiene, a suo modo, una forma di distacco dalla disillusione, crede nella socievolezza degli altri, mantenendo, poco celato, il desiderio del controllo e il timore della non appartenenza:

È solo che la camera mia non si tocca! È mia e non si tocca! ... Sì, lo so signora che ormai sono già cinque mesi che sono via da casa e che ci torno solo a Natale a Pasqua e d'estate! E allora? È pur sempre la mia camera!!!¹⁸

Di fronte alla proposta di Tonino di vivere insieme senza sposarsi, appunto, Anna fa leva sul suo bisogno di sentirsi in possesso dell'uomo con cui convive e di sapere che abbia stretto con lei un patto che li lega indissolubilmente. La decisione presa non va, tuttavia, incontro alle sue esigenze e Anna, a tal proposito, si confronta con la signora Tavernini, rivendicando la ragionevolezza della scelta fatta:

Vado a vivere con il ragioniere Tonino Scarpa! E basta! Va bene così! E basta! No! [...] Non ci sposiamo: vivremo insieme senza sposarci! È contenta?... E non me ne frega un accidente se lei e le sue care amiche si scandalizzano tanto!... Siamo due persone emancipate, va bene? Siamo due persone emancipate che non credono nelle convenzioni borghesi!... E poi finalmente avrò una casa mia!¹⁹

In questa scena, Anna, a ben vedere, sembra, piuttosto, voler convincere se stessa dell'insensatezza dei pregiudizi piccolo borghesi al punto da poter considerare questo monologo come un tentativo di Anna di mettere a tacere il suo super-ego. L'interlocutore assente rappresenterebbe l'insieme dei modelli di comportamento e delle norme etiche, appresi e assorbiti attraverso l'educazione e l'esempio parentale, che fungono quasi da censore nel valutare le situazioni.

Nell'ultima scena, sono ancora solo ed esclusivamente le parole di Anna a rendere noto al pubblico l'omicidio realizzato ai danni di Tonino e, ciononostante, la donna continua a rivolgersi a lui, esponendogli i suoi piani: Anna ha intenzione di mangiare il suo corpo, di impossessarsi definitivamente di lui, di tutelare finalmente il suo bisogno di possesso.

¹⁸ Ivi, 107.

¹⁹ Ivi, 110.

Per concludere, nonostante sia chiaramente designata attraverso un nome e un cognome, Anna Cappelli non è connotata da un dialetto in particolare, non c'è bisogno, secondo l'autore e le informazioni che omette, che sia portata in scena da un'attrice che abbia determinate caratteristiche fisiche e che sia abbigliata in un modo preciso. Dunque, in questo testo, più che negli altri, tutto sta nella parola, ogni informazione e ogni dettaglio utile a comprendere appieno la vicenda, forse onirica, forse reale, di Anna, ci viene esclusivamente fornito dal testo stesso.