

PAMELA PARENTI

“Ferdinando” di Annibale Ruccello: arguto e inclemente ritratto di un malsano cambiamento epocale

In

*Letteratura e Potere/Poteri*

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAMELA PARENTI

“Ferdinando” di Annibale Ruccello: arguto e inclemente ritratto di un malsano cambiamento epocale

La commedia “Ferdinando” di Annibale Ruccello è andata in scena per la prima volta il 28 febbraio del 1986 al Teatro Verdi di San Severo per la regia dell'autore (anche nel ruolo di Don Catellino), con Isa Danieli nel ruolo di Donna Clotilde. L'opera, vincitrice di due premi IDI come testo teatrale e come miglior messinscena, è stata riconosciuta dalla critica come un classico del repertorio letterario-teatrale del Novecento. Qui Ruccello coniuga la grande tradizione letteraria postrisorgimentale e quella decadente del romanzo definito “antistorico” da Spinazzola, in una nuova prospettiva pinteriana, come ha già giustamente sottolineato Enrico Fiore. Per afferrare in pieno il senso della crisi che emerge da questo testo, si parte simbolicamente da una celebre affermazione tratta dai Quaderni del carcere di Gramsci: «Il vecchio muore e il nuovo non può nascere: e in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati». Frase quest'ultima che il regista Joseph Losey alla fine degli anni '70 inserisce nel suo Don Giovanni filmico, altra opera “ibrida”, un dramma giocoso che con questa commedia di Ruccello ha in comune molto di più di quanto si potrebbe pensare.

L'autore di *Ferdinando*, attore e commediografo dell'area napoletana, è una figura di grande attualità per la precocità di molti temi da lui rappresentati nelle sue opere che anticipano con intelligenza dibattiti oggi attualissimi, uno fra tutti quello sull'identità di genere.

Annibale Ruccello nasce nel 1956 a Castellammare di Stabia e muore a poco più di trent'anni in un incidente stradale proprio subito dopo il grande successo di *Ferdinando*, nel settembre del 1986.<sup>1</sup>

A parziale riscatto dell'autore nei confronti di tale iniquo destino patito dall'uomo è senza dubbio la sua precoce genialità, esercitata nella scrittura e nella messinscena di numerose *pièce* teatrali, alcune delle quali premiate con diversi importanti riconoscimenti. *Ferdinando* è l'ultima di queste, e certamente la più matura, più ricca di riflessioni e di suggestioni, più complessa dal punto di vista strutturale e tematico (tra l'altro vincitrice di due premi IDI). Il lavoro è dedicato alla protagonista Isa Danieli, che ha continuato a portarlo in scena per anni, anche dopo la scomparsa del suo autore, vincendo nel 2006 tre premi nazionali.

Prima di *Ferdinando*, Ruccello aveva studiato e lavorato a Napoli come attore, regista e autore e si era dedicato, grazie a una collaborazione con Roberto De Simone, al recupero della tradizione della commedia dell'arte e dell'opera buffa napoletana attraverso una sorta di loro rivisitazione in chiave moderna. Nonostante il periodo segnato dalla crisi storica degli anni '70, il dibattito culturale a Napoli era sempre stato molto vivo e Ruccello vi aveva preso parte rappresentandone una voce significativa. La città non era più certo quella del *cliché* carosoniano anni '50 e '60, quella Napoli da cartolina con il Vesuvio fumante, ma aveva lasciato il posto a una versione “maledetta”, in cui incidavano la crisi economica e la povertà sempre maggiore dei cittadini, la speculazione edilizia e il conseguente sovraffollamento, la presenza della criminalità organizzata e la diffusione incontrollata di contrabbando, droga, prostituzione, e infine il colera. Sullo scorcio degli anni '70 una Napoli afflitta e umiliata aveva dato voce a molti giovani come Ruccello (stessa generazione di Massimo Troisi e Pino Daniele), che si erano sentiti chiamati in causa per denunciare, ribellarsi, essere parte attiva di quel movimento che stava cambiando il volto della società attraverso la legalizzazione dell'aborto (dopo il riconoscimento giuridico del divorzio), i dibattiti sull'omosessualità, le proteste politiche.

In tale contesto – il ritorno della parola e del dramma; il risorgere di un teatro di grande scontro dialettico segnato dal conflitto e dalla malattia – si intuisce l'importanza di una «sacca» come quella napoletana che non solo offre nel giro di pochi anni numerosi testi, ma che a quell'idea di teatro del malessere sembra appartenere per natura; il peso di un'ingente tradizione drammatica ed una singolare condizione di degrado della città, fanno sì che le esperienze artistiche sorte a Napoli siano il risultato di spinte contrastanti; lo specchio di una situazione anomala di sofferenza che dà luogo a talenti originali che di quella malattia si nutrono, di matrice non più

esclusivamente sociale, ma culturale e antropologica.[...] La drammaturgia di Ruccello stabilisce con la tradizione una relazione strabica: da una parte ripropone l'impianto drammaturgico convenzionale (costruzione della trama e dell'intreccio, spessore psicologico del personaggio, articolazione dialogica della vicenda, ripartizione in atti, tempi o quadri); dall'altra nega tale convenzione nell'offerta di vicende assolutamente degenerate nel contenuto e nel linguaggio, prive di qualsiasi messaggio o morale, in cui i personaggi, maschere deformi, agiscono in un grande vuoto di regole e di norme.<sup>ii</sup>

Il teatro di Ruccello ha delle caratteristiche molto precise: al centro delle sue commedie, sullo sfondo di un ambiente periferico e degradato, c'è sempre una rappresentazione dolorosa della femminilità, a prescindere se il corpo che l'accoglie sia quello di una giovane donna, di una vecchia zitella, di un omosessuale o di un transessuale.<sup>iii</sup>

Anche in *Ferdinando*, sebbene il titolo ci induca a immaginare un protagonista, è data centralità a una figura femminile, in particolare all'interno del I quadro: la baronessa Donna Clotilde. Come in molte *pièce* dell'autore, si tratta di una donna sola, o meglio isolata, frustrata da un eros irrisolto: non più giovane per l'inesorabilità del tempo, ma neppure così sfiorita da non provare il richiamo morboso della carne. Da questo umoristico presupposto dal sapore pirandelliano, si avvia il primo quadro della commedia, che facilmente potrebbe essere introdotto da una celebre espressione di Gramsci che il regista Joseph Losey utilizzò come *incipit* del suo film-opera, *Don Giovanni di Mozart*: «Il vecchio è morto, il nuovo non può nascere: e in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati».<sup>iv</sup> Losey spiegò di aver scelto questo passo gramsciano proprio per l'affinità storica che legava il suo film, del 1978, con l'epoca prerivoluzionaria dell'opera mozartiana. Rappresentato per la prima volta a Praga alle porte della Rivoluzione francese, infatti, il *Don Giovanni* è un'opera in cui il desiderio ossessivo del protagonista sottolinea le contraddizioni di un'intera generazione.<sup>v</sup> Come spiega Lino Micciché in una recensione del film comparsa sull'«Avanti»: «nell'«interregno» fra la fine dello stato autocratico e l'immediato evento della rivoluzione francese», il personaggio di Don Giovanni

riassume, in un'unità che non sa (e non può) ancora essere dialettica, la tensione del «vecchio» che muore e del «nuovo» che non può ancora nascere, trasgredendo sia l'ordine della casta cui appartiene sia le leggi della classe che sta per emergere. Nel suo «catalogo» di donne «v'han fra queste contadine / cameriere, cittadine / v'han contesse, baronesse / marchesine, principesse / e v'han donne d'ogni grado»: la classe è abolita, ma in nome di una comune reificazione, che trasforma tutto in oggetti del desiderio. Muore dannato perché non più funzionale alla vecchia Storia che si inabissa né alla nuova che sta per sorgere; e la sua morte è una sorta di laico rito esorcistico con cui la vecchia e la nuova Ragione si liberano di un «irrazionale» che ne inquina l'ordine.<sup>vi</sup>

Se, dunque, la morbosità è il segno della crisi di un'epoca, in questa tragicommedia di Ruccello ne è senza dubbio la cifra: il vecchio Regno borbonico si è dissolto sotto i colpi dell'esercito garibaldino, mentre il nuovo Stato piemontese è ancora in una fase di assestamento e 'ricompattamento' culturale e territoriale. Pertanto questa fase di «interregno» viene rappresentata da Ruccello con ironia, umorismo e, talvolta, spietata crudeltà.

Accogliendo, dunque, questa chiave di lettura, si possono facilmente interpretare le ragioni dell'autore che ha inteso ambientare la storia nei pressi di Napoli subito dopo l'Unità d'Italia e ha voluto come protagonista una nostalgica baronessa filoborbonica.

Di seguito in sintesi la trama per poter meglio seguire lo sviluppo della lettura in corso:

Campagna napoletana, agosto 1870: rimasta vedova, la baronessa Donna Clotilde Lucanigro si è rifugiata in una villa sulla costa dove passa le giornate a letto fra rosari e medicine, dichiarandosi sempre in fin di vita. A farle da infermiera e dama di compagnia è Gesualda, cugina povera, inacidita dal nubilito e - si intuisce - amante di Don Catellino, prete di famiglia che tutti i giorni, alla stessa ora, ha l'abitudine di andare a bere un bicchierino al capezzale della presunta inferma. A sconvolgere lo stagnante e teso equilibrio domestico provvede Ferdinando, sedicenne dalla bellezza efebica che, rimasto orfano, viene mandato a vivere da Donna Clotilde di cui risulta essere un misterioso, lontano nipote.

Novembre 1870: dopo aver gradualmente risanato Donna Clotilde, in virtù di sistematici «rendez-vous» notturni, e aver anche provveduto a placare i pruriti dell'invidiosa Gesualda, Ferdinando seduce Don Catellino che, nominato suo precettore, gli ha affidato il ruolo di San Michele nella consueta recita parrocchiale natalizia.

Complice l'azione disturbante di Ferdinando, i sotterranei conflitti fra le due donne e Don Catellino esplodono rivelando cosa si nascondeva dietro il nulla della loro precedente esistenza: Clotilde, che aveva rubato anni orsono una cassetta di brillanti appartenuta al principe di San Marzano, confida a Ferdinando (e dunque indirettamente a Clotilde e Don Catellino) di tenerla in un segreto angolo della casa, Gesualda si rende conto che Don Catellino stava con lei solo perché la considerava l'unica erede di Clotilde, Don Catellino diventa facile preda di ricatti da parte di Clotilde e Gesualda da quando quest'ultima, rancorosa, gli confessa di essere a conoscenza dei suoi rapporti omosessuali col sagrestano.

Dicembre 1870: avvelenato da Clotilde e Gesualda, Don Catellino muore un minuto prima di scoprire che Ferdinando, fatta irruzione nella stanza vestito da San Michele, non solo non è nipote di Clotilde ma, figlio del notaio Trinchera, è stato mandato in avanscoperta dal padre per impadronirsi della famosa cassetta di brillanti rubata.<sup>vii</sup>

L'ambientazione post-risorgimentale, sospesa tra verismo e decadentismo (almeno nel primo atto della commedia), lascia intendere una stretta parentela con tre celebri romanzi, definiti "antistorici" da Vittorio Spinazzola:<sup>viii</sup> *I Viceré*, *I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo*. Con queste opere, tuttavia, *Ferdinando* ha in comune molto più della semplice cornice, in particolare con l'ultimo dei tre. Come Tomasi di Lampedusa, infatti, anche Rucello, trent'anni dopo, sceglie l'ambientazione post-risorgimentale per analogia con questioni legate al proprio presente storico e manifesta la stessa intenzione di ribaltare il parametro realista smontando gradatamente il modello dall'interno.

Come Tomasi di Lampedusa non aveva realizzato un romanzo storico, così Rucello dichiara di non aver voluto scrivere un dramma storico; si serve infatti della cornice post-risorgimentale del dramma naturalista per ribaltare i codici della narrazione tradizionale, descrivendo le mostruosità generate da un processo storico di cui prefigura il totale fallimento e in cui rintraccia le ragioni del disfacimento sociale del proprio presente.

La negazione del progresso e la denuncia di un'involuzione della storia trovano efficace compimento nel I quadro e nel finale della *pièce*, attraverso la forma "commedia", in cui, grazie al meccanismo del riso, l'autore si prende continuamente gioco della storia e dei suoi grandi protagonisti, in questo caso i Borbone e i Savoia.

Del resto, sempre richiamando Spinazzola, una delle caratteristiche del romanzo antistorico è proprio il «criticismo ironico»,<sup>ix</sup> *Leitmotiv* anche nel testo rucelliano.

In questo continuo gioco di opposizioni, centrale è la contrapposizione generazionale tra “vecchi” e “giovani”, specchio del *topos* letterario per eccellenza, quello che vede “*Eros e Thanatos*”<sup>x</sup> come facce di una stessa medaglia, tanto nei tre romanzi citati quanto nella vicenda del dramma, nel sentire dei suoi personaggi e in particolare della sua protagonista. Quel «sensualismo mortuario»<sup>xi</sup> evidenziato da Spinazzola nel *Gattopardo*, caratteristico tanto del romanzo quanto del film di Visconti, arriva qui all’exasperazione per poi precipitare in un grottesco surreale senza più alcun aspetto di sensualità.

Come nel *Gattopardo*, il titolo contiene la sintesi tra macrocosmo sociale e microcosmo intimo e familiare dell’indiscusso protagonista, così in *Ferdinando* si realizza lo stesso procedimento ma in chiave nichilista: innanzitutto in quanto il titolo non è il nome del protagonista e poi perché chi lo rappresenta non appartiene alla nobiltà filoborbonica, cui il nome allude, ma è invece in scena proprio per deriderla.

Ancora in analogia con il romanzo di Tomasi di Lampedusa, e forse ancor di più con il film omonimo di Visconti, *Ferdinando* inizia con la recita del rosario, e quindi con il cadenzato ripetersi della formula rituale «Ora pro nobis» dopo ogni verso della preghiera, riecheggiando la celebre scena iniziale del film che traduce le prime pagine del romanzo. La recita del rosario come emblema di una rigida autorità matriarcale (o patriarcale come nel caso del Principe di Salina) e della conseguente incomunicabilità familiare, passata attraverso le varie citazioni e riscritture, va ricondotta a una prima fonte letteraria rappresentata dalla novella *Il rosario* di De Roberto, ma forse ancor più dall’omonima realizzazione drammatica, in cui la Baronessa di Sommantino è una dispotica aristocratica che vive l’intera giornata chiusa nella sue stanze per uscirne soltanto al vespro e recitare con le figlie il rosario, unico momento della giornata in cui permette loro di parlarle.

Nel ritratto della ruccelliana Donna Clotilde, inoltre, si può ravvisare una corrispondenza, seppure parziale, con il personaggio della Principessa Maria Stella, moglie del Principe di Salina (ancora una volta citiamo il *Gattopardo*), in particolare nella sua nevrotica ipocondria e nella rievocazione della possanza fisica e dell’energia virile del suo defunto marito (non dimentichiamo quell’omone dal passo deciso che fa tremare il pavimento, descritto da Tomasi di Lampedusa nel suo romanzo, e che continua a frequentare i postriboli a dimostrazione di una virilità ancora energica).

La decisione di isolarsi dopo il 1861 e la conseguente malattia immaginaria, che tiene Clotilde inchiodata al letto, rappresentano il rifiuto per quella nuova cultura piccolo borghese che si va affermando dopo l’unificazione d’Italia. Con lei vive una cugina povera e zitella, donna Gesualda, che funge da governante e che viene continuamente umiliata e maltrattata, poiché nata da una relazione illegittima. Il trio dei personaggi di primo piano si completa con Don Catellino, il parroco del paese (possibile alter-ego corrotto e depravato del Don Pirrone gattopardesco), un prete coinvolto in intrighi e tresche sessuali con il suo sagrestano e anche con Gesualda.

Mentre Clotilde trascorre i suoi giorni a letto, mangiando di nascosto cioccolatini e alternando il nocino a pasticche, acque termali e altri farmaci, tutto sembra ripetersi inesorabilmente in una *routine* senza scampo, fino a quando si presenta inaspettato Ferdinando, giovane nipote ancora sconosciuto, dalla bellezza efebica e seducente. È lui a innescare la miccia dell’intreccio scatenando dinamiche perverse tra i personaggi, che riveleranno tutte le loro debolezze e condurranno gli eventi al culmine del degrado. Tutti cederanno alla seduzione di Ferdinando e la gelosia spingerà le due donne al delitto e, nell’ultima scena, Don Catellino giacerà avvelenato e agonizzante durante il rivelarsi del piano diabolico e della reale identità di Ferdinando.

La vicenda, soprattutto nel primo quadro, è in qualche modo narrata e filtrata dai lunghi monologhi di Clotilde, «un intero sapere è racchiuso in questo corpo femminile che urla e strepita dal letto in cui si autoconstringe, vomita parole e parole, le lancia come coltelli acuminati, travolgendo la dignità d’ognuno, femmina spietata e perdente, più vittima che carnefice».<sup>xii</sup> Clotilde pretende che

nella sua casa si parli soltanto la lingua dei Borbone, il napoletano, mentre l'italiano, lingua degli invasori, è bandito. La sua lingua è «chiantuta» (cioè affilata come un coltello), come dice Gesualda, invitata da Clotilde a leggere un'antica raccolta di novelle introdotta da un prologo, una sorta di trattatello sulla superiorità della “lingua” napoletana: si tratta della *Posilecheata* di Pompeo Sarnelli, il colto monsignore seicentesco erede del Basile, autore del libello comico destinato all'intrattenimento degli intellettuali napoletani.<sup>xiii</sup> A questo proposito Clotilde parla chiaro (rivolgendosi a Gesualda): «E non parlare italiano! Hai capito! Nun voglio senti 'o 'ttaliano dint' a 'sta casa...una lingua straniera, barbara, senza sapore, senza storia, 'na lingua 'e mmerda, 'na lingua senza Dio [...]» «io e isse c'avimme appiccate il 13 febbraio del 1861 [...]» («E non parlare italiano! Hai capito! Non voglio sentire l'italiano dentro questa casa ... una lingua straniera, barbara, senza sapore, senza storia, una lingua di merda, una lingua senza Dio» “Io e lui abbiamo litigato il 13 febbraio del 1861”).<sup>xiv</sup>

Continuamente nel testo si rimanda, con ironia e sarcasmo, al fallimento del progetto borghese di unificazione, all'antica ferita creata dai piemontesi percepiti come invasori, alle radicate lacerazioni tra un nord che ha soffocato la spinta locale di possibile crescita culturale autonoma di un sud sottomesso. È così che Donna Clotilde rimarca con orgoglio la superiorità del dialetto napoletano sull'italiano, una lingua fredda e priva di anima. Dell'«invasore» non si possono tollerare neppure i nomi propri: «L'uso ironico dell'onomastica oltre a denunciare la crisi di un passaggio storico, il grande nodo di un mancato processo di unificazione, lambisce, con analisi lucida e impietosa, la grande questione della lingua».<sup>xv</sup>

Basta un nome 'sabaudo' come Amedeo a indurre Clotilde, con la sua autorità baronale, a intimare al parroco Don Catellino di cacciare via dalla sua parrocchia il sagrestano che lo porta, mettendo perciò anche fine al morboso rapporto omosessuale tra i due (non tanto per lo scandalo della relazione, alla fine data per scontata, quanto per la pericolosità del nome): Amedeo «Sarrà n'angelo ma tène 'o nomme d' 'o diavulo... Amedeo... Come un Savoia... Nun 'o voglio 'nu Savoia a ffa 'o sacrestano dint' 'a parrocchia mia...»<sup>xvi</sup> (“Amedeo sarà un angelo ma ha il nome del diavolo ... Amedeo ... Come un Savoia... Non lo voglio un Savoia a fare il sagrestano nella mia parrocchia”) perché è legato al nuovo Regno «straniero e mariuolo» (“straniero e ladro”).<sup>xvii</sup>

Nel corso dell'intera commedia Rucello si rifà all'antica tradizione dialettale letteraria e teatrale in lingua napoletana, una tradizione che egli mostra alla radice di un processo culturale 'locale' spezzato dal progetto politico postrisorgimentale, che ha visto promuovere invece un ampio percorso identitario in lingua italiana. Ovviamente lo sguardo dell'autore è molto critico rispetto agli esiti di tale processo, sia dal punto di vista sociale, che antropologico e culturale, ed è probabilmente in linea con l'idea del recupero e della valorizzazione di quell'antico repertorio dimenticato.<sup>xviii</sup>

L'utilizzo polemico della lingua napoletana (un idioma in realtà che abbraccia un ampio spettro dei vari dialetti riscontrabili nell'area campana, da quello di Castellammare a quelli dell'entroterra vesuviano) deve esser visto in relazione al fatto che *Ferdinando* è un testo che agisce in chiave polemica anche rispetto al soffocamento della tradizione culturale in lingua napoletana.

Non a caso Rucello si serve ancora una volta dell'onomastica anche per giocare sulla citazione letteraria erudita e utilizza il nome di Trinchera per il notaio, tutore di Ferdinando (che poi si svelerà esserne il padre).

L'uso comico dell'onomastica è un richiamo alla tradizione letteraria che parte da Boccaccio, percorre la commedia regolata del Cinquecento, passa per la Commedia dell'arte e arriva dritto fino all'opera comica (poi buffa) napoletana: ecco quindi la citazione di Pietro Trinchera, quel notaio, ma anche letterato e librettista, protagonista importante della scena teatrale partenopea, perché fa parte di quella categoria di giuristi letterati che agli inizi del Settecento danno vita e sviluppano *la commedja 'a llengua napolitana* che rappresenta una vera e propria 'rivoluzione' culturale. Questa generazione

irrompe sulle scene con storie che mescolano gli archetipi della commedia classica latina ai tipi della commedia dell'arte e ai modelli della quotidianità borghese e pseudo popolare della capitale del regno. Questa nuova 'scuola' impone sulle scene un altro modello di commedia per musica che segna l'inizio dell'opera comica (poi denominata buffa) in dialetto napoletano, che, in questa fase, utilizza il dialetto come lingua autentica, parlata non soltanto dal popolo ma anche dall'aristocrazia e dall'alta borghesia dei banchieri e dei giuristi, di cui conosciamo l'importante tradizione nella città di Napoli. Tra loro Ruccello allora sceglie Trinchera come importante esponente di un genere teatrale ormai tramontato, e già profanato, e lo punisce ulteriormente affidandogli il ruolo di notaio torinese senza scrupoli e per giunta battezzandolo padre di Ferdinando, unico personaggio che parla sempre in italiano.

In questa chiave evocativa, e al tempo stesso dissacrante, va visto anche il riferimento alla commedia dell'arte del II quadro, quando vengono chiamati in causa il travestimento e la metateatralità, elementi presenti sia nel Seicento (Sarnelli, citato nel I quadro e Perrucci, nel III) sia nel Settecento (Trinchera): la consuetudine metateatrale nell'ambito delle commedie era, nel periodo considerato, prassi indiscussa (come ampiamente mostrato dal celebre libello satirico di Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*).<sup>xix</sup> Nel II quadro, quindi, Ruccello ripercorre anche questa strada (metateatralità e travestimento) e la commedia dell'arte viene raccontata e spiegata con accuratezza di particolari eruditi da Don Catellino, in un ampio monologo sulla *Cantata dei Pastori* di Andrea Perrucci,<sup>xx</sup> la cui rappresentazione si sta allestendo per il Natale.

Il rimando continuo alla tradizione teatrale napoletana e al dialetto, dunque, vuole essere per Ruccello un richiamo culturale e antropologico, una denuncia volutamente polemica dell'imbarbarimento o della dimenticanza di quella tradizione. È come se nel processo di unificazione che ha significato la negazione o al massimo la deformazione delle radici di quel passato non "glorioso" ma sostanziale, Ruccello abbia voluto in qualche modo rintracciare le basi e lo sviluppo della decadenza del presente.

In questo gioco al massacro della tradizione, l'autore tira in ballo nel finale il consueto meccanismo dell'agnizione finale, *topos* della commedia fin dall'antichità, che normalmente apre la strada all'*happy ending*. Dopo tante vicissitudini, scambi di persona e travestimenti, infatti, grazie allo svelamento della vera identità di qualche personaggio, si può dar luogo al ricongiungimento dei cosiddetti "amorosi", cioè la coppia di innamorati tenuta forzatamente separata per tutta la durata della rappresentazione.

Qui nella commedia di Ruccello avviene esattamente il contrario: celando un'anima diabolica capace di far divampare le più atroci e basse passioni con la sua efebica bellezza, Ferdinando seduce gli altri personaggi che si ritrovano intrappolati, incapaci di controllare gli impeti della febbre amorosa e schierati l'uno contro l'altro - l'agnizione finale quindi non congiunge ma separa (e uccide) -; entra infine in scena significativamente travestito da Arcangelo Michele, esasperando il richiamo alla tradizione e al tempo stesso denunciando l'ipocrisia 'falsa e bugiarda' delle abitudini rituali cattoliche. Quando avviene l'agnizione finale si rivela tutta l'ironia del suo 'falso' nome, perché egli non si chiama affatto Ferdinando, bensì Filiberto, Vittorio Emanuele Filiberto. Atroce sentenza del nome che subentra per colpire ancora più in profondità l'animo ferito della protagonista, che da strega e assassina si ritrova vittima.

Si svela l'intreccio e l'agnizione finale interviene per sancire la solitudine e la separazione dei personaggi, la fine di ogni legame, ribaltando dunque la tradizione comica che ne esce sconfitta e violentata. Quello che avrebbe dovuto essere il finale lieto della commedia, in cui tutte le coppie si ricongiungono e ogni stortura pedagogicamente si riassume nel retto comportamento, si trasforma in un orrido e inutile omicidio, in cui le colpevoli diventano a loro volta le vittime di un diabolico antagonista che fino a quel momento era stato creduto buono, bello e angelico. Il paradosso sta nello

svolgersi dei dialoghi tra Ferdinando, Clotilde e Gesualda che dipanano la matassa degli eventi, mentre ai loro piedi agonizza e muore Don Catellino nella più fredda noncuranza di tutti.

La profondità analitica di Ruccello consta nell'aver tratteggiato un tessuto di dinamiche teatrali e un susseguirsi di sequenze sceniche apparentemente nel solco di una tradizione continuamente sovvertita. Lo scheletro della commedia è rivestito della carne più putrida, intrisa di nefandezze e di peccati, descritti ed evocati da una lingua distorta e pungente.

Tutta la tradizione è rappresentata attraverso una dimensione ossimorica che gioca proprio nell'accostamento degli opposti: il 'sacro', rappresentato dall'antico, radicato nel più profondo tessuto culturale e antropologico della società dell'area napoletana che viene rappresentata; e il 'profano', cioè il modello imposto con coercizione a quella medesima società. L'accostamento viene effettuato a diversi livelli di significazione: la sacra rappresentazione del Perrucci, così meticolosamente ricordata da Ruccello nella versione vivificata dalla commedia dell'arte (in una prospettiva volutamente ironica volta a ribaltarne i ruoli, per cui sacra in realtà è proprio la lettura popolare con i suoi zanni e le sue oscenità), è tristemente profanata da quel falso Ferdinando travestito da Arcangelo Michele, che poi si scopre essere un diavolo 'sabaudo'; sacra è la lingua, quel dialetto vivo e «chiantuto»<sup>xxi</sup> profanato da un italiano dal sapore falso e artefatto (non a caso i personaggi parlano italiano quando recitano una parte nella parte); sacra è la generazione di giuristi (ma soprattutto librettisti) come il Trincherà, inventori e codificatori della nuova commedia per musica in dialetto, alla base della celebre scuola napoletana, profanata da una nuova classe di borghesi corrotti (che tanto sembra avere a che fare con Don Calogero Sedara del *Gattopardo*); sacra, infine, la tradizione della commedia dell'arte, evocata nel corso dell'intera *pièce* dagli archetipici congegni dell'intreccio e profanata dal continuo gioco al massacro dei personaggi in scena.

La tradizione c'è, dunque, sempre presente sulla scena, richiamata dai nomi di Perrucci, di Sarnelli, di Trincherà, dai mascheramenti e dagli innamoramenti, dai giochi di parole, dal dialetto napoletano, ma quella tradizione è destinata a deformarsi mostruosamente quando entra in contatto con quel nuovo assetto politico, imposto con la forza, che non le appartiene.

Quando Ferdinando si rivela Filiberto, tutto si corrompe e si dissolve, non c'è più alcuna possibilità di riscatto e di redenzione. Il bellissimo 'efebo', che portava il glorioso e regale nome borbonico, si mostra nel suo diabolico e mostruoso ritratto di truffatore e ladro, emblema di una società destinata a un futuro fallimentare perché nata sulle rovine di una tradizione culturale svuotata dei suoi valori e quindi soffocata.

Questa nuova società che sta nascendo è un mostro senza passato, che non potrà che creare quella sofferenza sociale e quel degrado che così profondamente Ruccello aveva descritto in altre sue *pièces* ambientate in epoca contemporanea.

Come dice Clotilde alla fine del dramma rivolta a Ferdinando/Filiberto: «Tu appartieni a na brutta razza ... a na brutta generazione ... na razza, na generazione, can un tene ricorde .... Chi nun tene passate ... nun tene manco futuro...» («Tu appartieni a una brutta razza ... a una generazione, che non ha ricordi ... Chi non ha passato ... non ha neanche futuro»)<sup>xxii</sup>

<sup>i</sup> L'opera, scritta nel 1985, venne rappresentata per la prima volta al Teatro Verdi di San Severo nel febbraio del 1986.

<sup>ii</sup> L. LIBERO, *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988, 11-12.

<sup>iii</sup> È così ne *Le cinque rose di Jennifer* (1980), in *Napoli Hollywood... un'ereditiera?* (1982), in *Notturmo di donna con ospiti* (1983) e persino nella riscrittura della *Ciocciara* (1985) di Moravia per il teatro.

<sup>iv</sup> A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2021, 68.

<sup>v</sup> Cfr., P. PARENTI, *Don Giovanni di Joseph Losey: un film un'opera?* in *Il melodramma al cinema. Il film-opera croce e delizia*, a cura di S. Gesù, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2009, 121-125 e P. PARENTI, "Don Giovanni": l'opera di Mozart nel film di Joseph Losey, in *Don Giovanni e il cinema*, a cura di F. Natalini, Roma, Artemide, 2002, 83-105.

- 
- <sup>vi</sup> L. MICCICHÈ, *Al cinema quel che è del cinema alla musica quel che è della musica*, “Avanti”, 20.01.1980.
- <sup>vii</sup> La trama del dramma è di Giulia Tellini in <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3109> (ultima consultazione 25.07.2022).
- <sup>viii</sup> V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori riuniti, 1990. Gli aspetti che Spinazzola indica come comuni ai tre romanzi, e che ricorrono anche nella *pièce* di Rucello, possono essere schematizzati nei seguenti punti: un atteggiamento comune di mancata fiducia verso il progresso della storia, che si traduce in pessimismo storico ed esistenziale; una tendenza all'ironia e alla teatralità; una marcata regionalità; la topica compresenza di Eros e Thanatos, in cui la seconda vince sulla prima; la contrapposizione generazionale e la disgregazione del nucleo familiare; la sensualità come sentimento nostalgico.
- <sup>ix</sup> Ivi, 203.
- <sup>x</sup> Ivi, 194.
- <sup>xi</sup> Ivi, 195.
- <sup>xii</sup> E. FIORE *Introduzione a*, A. RUCCELLO, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, 22.
- <sup>xiii</sup> *Posillecheata* di Marsilio Reppone De Gnanopoli, Napoli, Giuseppe Roselli, 1684. Qui, nella prima edizione, non compare il nome dell'autore, ma uno scherzoso pseudonimo; nelle edizioni settecentesche, sempre per editori napoletani, il titolo si presenta con il raddoppiamento della “P”, *Posillecheata*, cfr. Napoli 1788. Si segnala una ristampa ottocentesca a cura di V. Imbriani, una prima edizione moderna a cura di E. Malato uscita per Sansoni (Firenze 1962) e una seconda edizione, sempre a cura di Malato, per Edizioni di Gabriele e Mariateresa Benincasa (Roma 1986).
- <sup>xiv</sup> A. RUCCELLO, *Ferdinando*, Quadro I, con la presentazione di Isa Danieli, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998, 26.
- <sup>xv</sup> LIBERO, *Dopo Eduardo...*, 15.
- <sup>xvi</sup> RUCCELLO, *Ferdinando*, Quadro I, ..., 30.
- <sup>xvii</sup> RUCCELLO, *Ferdinando*, Quadro II, ..., 36.
- <sup>xviii</sup> Recupero nel quale egli stesso era impegnato fin dal lavoro per la tesi di laurea.
- <sup>xix</sup> B. MARCELLO, *Il Teatro alla moda*, Venezia, Tallone Editore-Stampatore, 1720, trascrizione diplomatica a cura di P. GALLARATI, [s.e.], 1982.
- <sup>xx</sup> In tutti i richiami dell'autore alla tradizione dialettale letteraria e teatrale tra il XVI e XVIII secolo si può ravvisare il peso della formazione universitaria, culminata in una tesi di laurea proprio sulla *Cantata dei Pastori* di Andrea Perrucci e poi del lavoro svolto alla Sovrintendenza ai Beni Etno-antropologici di Napoli e quindi quello che lo ha visto collaborare con Roberto De Simone.
- <sup>xxi</sup> La citazione richiama Pompeo Sarnelli: «*Vale cchiu 'na parola Napoletana chiantuta, che tutte li Vocabule de la Crusca*» (“Vale più una parola ‘pungente’ napoletana, che tutti i vocaboli della Crusca”), P. SARNELLI, *Posillecheata*, ristampa curata da V. Imbriani, Napoli, Domernico Morano libraio, 1885, p. XXI.
- <sup>xxii</sup> RUCCELLO, *Ferdinando*, Quadro IV, ..., 106.