

Bolero Film e Grand Hotel

Declinazioni liminali di identità di genere
nella scrittura scenica di Francesco Saponaro*

Angela Zinno

GRAND HOTEL: A Mmirciata, nuje?
Vuje avite fatto “o pozzo ‘e Vermicino” ncopp’o Corso!
Perfino ‘a televisione, perfino ‘o cinema, ve vene a piglià
tanto siete scandalosamente mostri!
E. Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*

Le “Marì c”a barba” e creature altre

In una recente pubblicazione di Cronopio, dal titolo esegetico *Archeologia del sangue*, Enzo Moscato si racconta, narrandosi attraverso quella che chiama una “bislacca e parziale autobiografia”.¹ Nel testo emergono fatti e visioni, istanze oniriche e indizi tangibili di un trascorso che inesorabilmente si è fatto chiave di accesso a una letteratura teatrale tra le più complesse, sperimentali e dissonanti del panorama drammaturgico contemporaneo.² Indiscusse protagoniste, le figure connaturate nel passato remoto del drammaturgo e saldamente ancorate ai ricordi di una vita agita nei vicoli dei “quartieri”, sono creature androgene, del sottosuolo, e imperano nella sua scrittura drammatica. Personaggi dinamici e alchemici che in modo

* Rivolgo un sentito ringraziamento per la collaborazione, la disponibilità, il tempo e l’entusiasmo al regista Francesco Saponaro, agli attori Veronica Mazza, Lara Sansone, Silvio Orlando, Tonino Taiuti, all’assistente alla regia Giovanni Merano, a Stefania Maraucci – Teatro Stabile di Napoli/Teatro Nazionale, a Claudio Affinito – Teatri Uniti. E al Maestro. Enzo Moscato.

¹ Enzo Moscato, *Archeologia del sangue*, Cronopio, Napoli 2020.

² Cfr. *Festa al celeste e nubile santuario* (1983), *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), *Pièce noir [Canaria]* (1985), *Bordello di mare con città* (1987), *Partitura* (1988) in Enzo Moscato, *Langelico bestiario*, Ubulibri, Milano 1991. *Mal d’Hamle* (1994), *Recidiva* (1995), *Lingua, carne, soffio* (1996) in Enzo Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Ubulibri, Milano 1999. Enzo Moscato, *Occhi gettati e altri racconti*, Ubulibri, Milano 2003. *Scannasurice* (1982), *Signuri, signuri...* (1982), *Co’Stell’Azioni* (1995), *Orfani veleni* (2002) in Enzo Moscato, *Orfani veleni*, Ubulibri, Milano 2007.

lato evocano sentimenti contrastanti. Di “Marì c”a barba”³ – più singolare istanza esemplare ed archetipica di transizione dal femminile al maschile – Moscato puntualizza e sdogana un’immagine trasversale. Più che nei propri tratti distintivi, la sua natura controversa e “segnalata” emerge attraverso ciò che risulta provocare nell’animo altrui: turbamento e curiosità; sconvolgimento e attrazione. Senso di colpa. In differita. Gli scugnizzi del vicolo la elevano a proprio “totem”, a proprio fenomeno incarnato e, proseguendo a percorrere la strada di questa inconscia necessità di fruire latenti ossimori, hanno una voce unanime: insulti, minacce, efferate prese in giro in un quotidiano, perenne (e quasi a loro necessario) supplizio derisorio. Il ricordo è netto, leale; Moscato la descrive intimamente questa creatura duplice, ambigua

[...] contemporaneamente, inestricabilmente, composta di maschio e di femmina; di ‘zizze’ e di scoperti polpacci muscolosi, irti di rossiccio pelame dal ginocchio agli stinchi; di folti, brutali sopraccigli, incrociantisi ‘a ponte ininterrotto’ sopra il naso camuso-rincagnato, come quello dei pugili; di barba così fitta sulle guance e sopra il mento che nemmeno Gennaro il barbiere, nel suo ‘salone’ giù alla discesa di ‘Magnocavallo’, avrebbe potuto adeguatamente radergliela tutta in una volta [...]⁴

E della monade ‘divisibile’, braccata, spiata, fissata restando a distanza di sicurezza, attrazione incontrastata del vicolo e del quartiere tutto, il ricordo contiene anche la scomparsa. Dipartita improvvisa avvenuta immediatamente dopo il compiuto atto finale, l’obiettivo, il fine che ha giustificato ogni mezzo: la famigerata ‘operazione’. Quella famosa «chirurgia di riassegnazione sessuale»⁵ – così come viene descritta dalla *Raquelita* di Vargas Llosa – che, a dire della gente del quartiere, restituì a “Maria c”a barba”, la sua ideale incarnazione: l’opportunità unica e irripetibile di essere maschio, a tutti gli effetti. Tuttavia, dopo l’agognato e finalmente acquisito ri-assetto sessuale, nessuno la vide mai, perché Maria/Mario cambiò casa, strada, e quartiere. In altri termini, sparì. E qui Moscato non nega una serie di ipotesi eventuali e pittoresche, all’interno delle quali non è tanto il ragionamento più plausibile sulla sparizione ad emergere, quanto una

³ L’espressione è il titolo dell’ottavo capitolo della prima sezione del testo *Archeologia del sangue*. Moscato dedica il capitolo a Maria, ragazza dei Quartieri Spagnoli, della quale – attraverso il proprio ricordo infantile – descrive la natura ibrida e il successivo, definitivo passaggio da femmina a maschio.

⁴ Enzo Moscato, *Archeologia del sangue*, Cronopio, Napoli 2020, p. 102.

⁵ Mario Vargas Llosa, *Appuntamento a Londra*, Einaudi, Torino 2008, p. 21.

intrinseca e silenziosa legittimazione esistenziale espressamente contenuta nella condizione univoca di “creatura dalla natura doppia”.

Il discorso sulla doppia natura, sulla mescolanza tra il femminile e il maschile che produce ridondanza piuttosto che sottrazione e che ha radici evidentemente antiche, promuove senza dubbio una tendenza all’indagine antropologica del contesto in cui la creatura ibrida non soltanto è inserita ma che, in effetti, produce.

È proprio il contesto che la creatura ibrida produce a definire la sua collocazione all’interno dell’espressione teatrale riferita (e riferibile) all’universo narrativo LGBTQ+. Un contesto all’interno del quale la natura performante ad essa intrinseca diviene stato identitario e quindi, suscettibile di rappresentazione. È interessante per tanto osservare il percorso che questo “personaggio/identità/icona” compie all’interno delle espressioni sceniche della drammaturgia di Moscato – e nello specifico della regia di Francesco Saponaro che si indaga in questa sede – non tanto rispetto alla dinamica di quella che potremmo qui arbitrariamente definire “integrazione sociale”, quanto proprio allo sviluppo della propria performatività, e quindi, rappresentabilità teatrale.

Come una vasta letteratura critica indaga e rende noto, il *femminiello napoletano*, connaturato da secoli nella *texture* fenomenologica del territorio partenopeo, è certamente una figura di straordinaria gravidanza che tuttavia crea sé stessa, che si alimenta della sua stessa essenza. Già nel Libro Quinto di *De Humana Physiognomonia* del 1586, Della Porta dedica il capitolo XI alla descrizione degli effeminati; ci racconta di uno in particolare, da lui personalmente conosciuto a Napoli. E oltre ad offrirne un quadro strettamente corredato di dettagli sull’aspetto fisico, su pratiche di “travestitismo” – come il radersi le ciglia o abbigliarsi in un certo modo – Della Porta sottolinea un più fondamentale aspetto intrinseco, che avalla il concetto di “messa in atto”, potremmo dire, di una natura ibrida risultante dalla somma di quelle in sé contenute, e cioè la biologia da un lato, e l’istinto, dall’altro:

«si mordeva le labbra, e insomma con corpo, e gesti di femina; volentieri stava in casa [...] conversava con le femine volentieri, e giacendo con loro era più femina che le istesse femine; ragionava come femina; e si dava l’articolo femminile: sempre trista me, amara me, e il peggio era che peggior d’una femina sopportava la nefanda Venere».⁶

⁶ Il frammento è tratto da un’edizione postuma, edita da Sebastiano Combi (il giovane) e Giovanni La Noù, Venezia 1652; la pubblicazione è disponibile in formato digitale sul

Da un punto di vista semiotico e quindi rappresentativo, la creatura ibrida produce evidentemente sempre una partita doppia; il presupposto interpretativo – come la sua stessa natura, del resto, densa e ambivalente – viene espresso perennemente in termini binari. E questa «forma duplex, nec femina dici nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videtur»⁷ – come sancisce Ovidio nel Libro Quarto di *Metamorfosi* narrando il mito di Ermafrodito – contiene in sé la maggiorazione della somma delle parti, valore aggiunto che colloca questa creatura all’apice di una piramide in cui la non conformità ad un genere definito – nella misura in cui si contempi il solo binarismo femmina/maschio – rappresenta la prima istanza di legittimazione identitaria.

L’imprescindibile scarto dicotomico di cui è parte e al contempo creatore, inserisce il *femminiello napoletano* in una narrazione semiotica difficilmente interpretabile, se non immersi, anche soltanto in parte, nel contesto stesso in cui è creato e agisce. Icona antichissima che realizza da sempre la propria rappresentazione attraverso una transizione di natura rituale, ossia celebrativo-divinatoria, ha sempre beneficiato, in questa ottica specifica, del ben volere del popolo ed è stato parte integrante di manifestazioni folkloristiche e religiose; nel culto della «Mamma Schiavona» (così è chiamata dal popolo la Madonna Nera) che prevedeva il relativo pellegrinaggio al Santuario di Montevergine in Irpinia, che aveva luogo nel giorno della Candelora (2 febbraio) ed era denominato “la juta dei femminielli”, l’androgina creatura esprimeva la propria funzione sacerdotale e celebrativa; ancora, la si ritrova protagonista di riti di carattere più esoterico come “la figliata dei femminielli”, rito propiziatorio e apotropaico che celebrava la “nascita” e in qualche modo, una istanza di passaggio, di rinnovamento, di transizione da uno stato definito ad uno, ulteriore. L’eco visiva di questa ritualità che si perde nei tempi, ci giunge grazie alla riproducibilità del “rito” attraverso processi rappresentativi; Ozpetek, nel suo film del 2017 *Napoli Velata* la offre come rituale d’apertura alla narrazione; il rito è descritto per altro, in questi termini, da Curzio Malaparte ne *La Pelle*:

[...] la testa, affondata in una candida cuffia orlata di merletti e stretta sotto il mento da un largo nastro azzurro, posava in mezzo a un ampio e gonfio guanciaie dalla lucida federa di seta bianca, come una testa mozza in un piatto d’ar-

sito web della BEIC – Biblioteca Europea di Informazione e Cultura [Online], <<https://gutenberg.beic.it/webclient/DeliveryManager?pid=12702797>>, ultima consultazione: 24 giugno 2021.

⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2015, p. 150.

gento. Nel viso bruciato dal sole e dal vento splendevano gli occhi grandi e scuri. Aveva la bocca larga, dalle labbra rosse ombreggiate da un paio di baffetti neri. Era un uomo, senza dubbio, un giovane di non più di vent'anni. Si lamentava cantando a bocca aperta, e dondolava la testa qua e là sul guanciale, agitava fuor dei lenzuoli le braccia muscolose strette nelle maniche di una femminile camicia da notte, come se non potesse più sostenere il morso di qualche sua crudele doglia, e ogni tanto si toccava con ambe le mani, cantando «ohi! ohi misera me!» il ventre stranamente gonfio, proprio il ventre di una donna incinta [...].⁸

Il rito della “figliata” o “covata” (associabile anche alle maschere di Arlecchino e Pulcinella) è tuttavia riscontrabile in diverse culture; nel libro dal titolo *Il briccone divino*, Paul Radin, Carl Jung e Karl Kerényi analizzano a partire da tre circostanziati scenari critici, differenze e analogie relative a storie e aneddoti del “dio briccone”, nel tentativo di solidificare una delle ipotesi sulla nascita del teatro comico. Il briccone divino è una figura vorace e lussuriosa, umana e animale e non a caso, incarnante un doppio, spirituale e immanente al tempo stesso. In una delle sue avventure, in seguito a un rito di travestimento, alla stregua del *femminiello napoletano*, partorisce.

In un altro singolare frammento del sopracitato film – tornando quindi a *Napoli Velata* di Ozpetek – ci viene proposta una ulteriore interessante rappresentazione. Ossia quella che viene definita “la tombola vajassa”; una antica tradizione popolare, oggi fruibile soltanto attraverso la performance teatrale, in questo caso non espressamente narrativa rispetto alla sola icona gender ma esplicativa di un fenomeno più ampio – in parte definibile arbitrariamente queer e che resta incastonato nel contesto dell'intrattenimento; anche la “tombola vajassa” proviene evidentemente dalla tradizione. Anticamente, i *femminielli* del quartiere si riunivano per ingannare il tempo durante le notti invernali, giocando a tombola, concedendosi il libero (e sguaiato) sfogo di intime confidenze. Il gioco della tombola, associabile ad un culto divinatorio, legato alla cabala e alla numerologia, pone il *femminiello* – che tenendone il banco ed estraendo i numeri ne è in qualche misura, il sacerdote – in una posizione neutra, provvede cioè a definirlo sociologicamente come il tramite tra il divino e l'umano; e non è un caso, evidentemente, considerando che negli antichi culti legati e rivolti alla Dea Madre Cibele, i sacerdoti fossero in effetti, eunuchi.

A partire dal secondo dopoguerra e nel successivo periodo di recupero e ricostruzione sociale ed economica, il *femminiello napoletano* affronta

⁸ Curzio Malaparte, *La Pelle*, Euroclub, Milano 1981, p. 123.

e subisce un sostanziale spostamento d'asse. Il suo ruolo intraprende un cambio paradigmatico a causa degli smottamenti provocati da una società in "transito", in assetto di rimodulazione. E dal declino di questa figura che è stata rappresentativa di un'istanza ispiratrice e catalizzatrice all'interno delle microsocietà dei vicoli, nasce la figura del *travestito*, soggetto iconico ma tendenzialmente tri-dimensionale che si pone come rappresentante di un "terzo" superiore alla somma delle parti (identificate nel binarismo femmina/maschio), indagato in importanti studi come le ben note opere di Garber⁹ e Butler¹⁰ a cui si rimanda per una più ampia indagine sulle questioni di genere, travestitismo e identità.

La rimodulazione semiotica che avviene a cavallo di tre decenni mette in atto uno spostamento che se da un lato si traduce nella – usando le parole di D'Amora – «perdita di centralità di questo personaggio, all'interno del proprio contesto culturale»¹¹, dall'altro è responsabile della creazione di una nuova sostanza iconica, di una nuova connotazione sociologica che si infila nel tessuto urbano ed emotivo di una Napoli che procede verso uno strutturale rinnovamento globale e che trova il culmine della propria espressione nel decennio polveroso e pluristratificato degli anni Ottanta. Sono i *travestiti* immortalati e resi "storia urbana" da Luciano Ferrara, ad incarnare i nuovi "soggetti del desiderio" del rinnovato spirito culturale, che in effetti, non manca di percorrere parabole anche di tendenza fortemente discendente spostando la collocazione del *travestito* da figura di richiamo a *exemplum* al rovescio.

La Nuova Drammaturgia Napoletana, nascente in questi anni, che sarà poi nota e riconoscibile attraverso l'etichetta "Dopo Eduardo", rappresenta il disincantato e acuto tentativo di ricodificare lo spirito, le problematiche, le esigenze e l'essenza tutta di un tessuto culturale che conteneva in sé nuove emergenze e recuperate urgenze. Autori come Moscato, Ruccello, Neiwiller e Santanelli producono una nuova linfa; si pongono come narratori, suggeritori, in qualche modo, dei nuovi "drammi sociali" – per usare un assunto caro a Victor Turner¹² – che sono sintomatici di nuove transizioni, di passaggi culturali inesorabili, che scandiscono la fine dei vecchi codici

⁹ Cfr. Marjorie Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Cortina Raffaello, Milano 1994.

¹⁰ Cfr. Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Urbino 2013.

¹¹ Mariano D'Amora, *La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, «Cahiers d'études italiennes», 16 (2013), pp. 201-212.

¹² Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

e sanciscono l'inizio di nuove legittimazioni. Nell'espressione teatrale di una Napoli post-terremoto¹³ i *travestiti* – «che incarnano una vera e propria variante di genere»¹⁴ – emergono come protagonisti assoluti, da una faglia provocata da un sisma non soltanto fisico, quanto largamente esistenziale. Il teatro, come mezzo univoco non tanto di comunicazione quanto di sollecitazione e quindi medium di natura fortemente pluridimensionale, li pone al centro di una indagine antropologica, connotandoli come singolare (sotto)traccia delle dinamiche teatrali LGBTQ+. Protagonisti indiscussi delle proposte drammaturgiche della Nuova Drammaturgia Napoletana, si sono eretti a portatori di un manifesto che sostiene la lotta per il cambiamento. Intrinseco e collettivo. Figure retoriche, metafore e simboli della volontà di scavalcare il proprio tempo evocando ciò che rappresenta: emarginazione, latenza esistenziale, disagio, echi di una trasversale criminalità strutturata – estetiche e poetiche di un non-luogo.

Bolero Film e Grand Hotel: genesi e attraversamenti per la rappresentazione di un modello liminale LGBTQ+

Francesco Saponaro (Napoli, 1970) mette in scena *Ragazze sole con qualche esperienza* – uno dei testi clou della drammaturgia moscatiana, scritto nel 1985 e messo in scena al Teatro Ausonia allora diretto da Mario Santella – alla fine del 2017 al Teatro San Ferdinando, in una produzione Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale/Teatri Uniti. Lo spettacolo debutta il 20 dicembre e prosegue per sedici repliche fino al 7 gennaio 2018. Protagoniste, interpreti della pièce, due attrici: Veronica Mazza e Lara Sansone rispettivamente in veste di Bolero Film alias Blanche e Grand Hotel alias Chantal. Carmine Paternoster e Salvatore Striano a incarnare Gennaro Cicala e Gennarino Scialò.¹⁵

Sono passati trentadue anni dal debutto della prima rappresentazione

¹³ Il riferimento è al terremoto dell'Irpinia avvenuto il 23 novembre 1980. Di magnitudo 6.9 della scala Mercalli, con epicentro tra i comuni di Castelnuovo di Conza, Conza della Campania e Teora provocò la morte di oltre 2500 persone, provocando danni a edifici, infrastrutture e a persone nell'ordine delle centinaia di migliaia, arrivando a oltrepassare il confine della provincia di Napoli.

¹⁴ Marzia Mauriello, *Corpi dissonanti: note su gender variance e sessualità. Il caso dei femminili napoletani*, «Archivio antropologico mediterraneo» [Online], XXI, 20, 2, (2018), data di consultazione 25 giugno 2021. DOI: <<https://doi.org/10.4000/aam.706>>.

¹⁵ La voce di *Giuseppina Bakèr* è di Gino Curcione, costumi di Chiara Aversano, luci di Cesare Accetta, suono di Daghi Rondanini, assistenti alla regia Giovanni Merano e Gianmarco Modena, assistente alle scene Lucia Imperato, assistente ai costumi Fabiana Amato.

del 1985. Enzo Moscato/Grand Hotel, Annibale Ruccello/Bolero Film. Silvio Orlando e Tonino Taiuti i loro promessi, i loro *'nmammurate*, Scialò e Cicala.

La questione della rappresentazione sincronica, ossia la differenza tra il mettere in scena un tempo drammatico contestuale al tempo della rappresentazione, e l'evocarlo, attraversarlo – invece, a posteriori, pone un problema non banale, relativo alla funzione drammatica dei soggetti rappresentati. In un articolo dal titolo *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli*,¹⁶ Pizzo sottolinea quanto, in effetti, l'espressione drammaturgica di Moscato – unitamente a quella di Ruccello – ponga la componente LGBTQ+ in una posizione abbastanza retrocessa rispetto a quella che potremmo qui definire l'espressione di una tradizione, di una “mentalità” *tout court*, che come sin ora s'è detto, è propria della città di Napoli e soprattutto imprescindibilmente legata al periodo in cui viene narrata. I protagonisti della prima guardia, Tonino Taiuti e Silvio Orlando,¹⁷ sono concordi unitamente a Moscato sul fatto che “rappresentare” e quindi proporre la visione (e forse legittimazione) dell'esperienza di due travestiti nel 1985 a Napoli, fosse stata impresa di non semplice interpretazione. E che soprattutto in qualche modo si fosse rivelata più rappresentativa di un'idea di rottura, di amplificazione e di rivolta culturale che di una dichiarata necessità di affermazione identitaria. *Ragazze sole con qualche esperienza* contiene in effetti una spessa componente tragica che tuttavia nella messa in scena di Moscato veniva rivelata anche e soprattutto attraverso una forte ilarietà, un fortissimo senso comico che, alla stregua delle bizzarrie perpetrate dal “briccone divino”, provvedeva in via lata ad addurre valore all'istanza tragica che andava a tutti i costi rappresentata. Racconta Moscato:

Queste creature erano inserite in un contesto storico preciso, erano creature degli anni '80. Quelli erano anni in cui a Napoli c'era stato il terremoto, e tutto questo avveniva a ridosso di quella faglia, di quella rottura, che non era soltanto una rottura geofisica, era anche una rottura dei comportamenti, dei sentimenti. Noi eravamo giovani ed entusiasti. La commedia era esilarante, ridevano tutti ma molti altri rimanevano sgomenti. Guardavano a Bolero e a Grand Hotel come ai protagonisti di una dimensione ai limiti dell'horror. Quella era una

¹⁶ Antonio Pizzo, *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli*, «Sinestesiaonline/Rifrazioni», IX, 28, 2020, pp. 1-10.

¹⁷ Chi scrive ha intervistato telefonicamente in merito alla presente pubblicazione: Enzo Moscato, 25 febbraio 2021 – Tonino Taiuti, 4 marzo 2021 – Silvio Orlando, 9 marzo 2021 – Francesco Saponaro, 17 marzo 2021 – Veronica Mazza, 6 aprile 2021 – Lara Sansone 6 maggio 2021.

Napoli che rifletteva esattamente quanto accadesse nel sociale. La Napoli successiva si rivelò molto più cinica; più qualunquistica, rispetto a quella di *Ragazze sole*. A quel tempo c'era l'entusiasmo di raccontare la verità, di dire a tutti quello che pensavamo. Rompevamo tutto per portare rinnovamento. Oggi forse è più semplice, ma all'epoca era un grande rischio, proprio perché noi facevamo politica. Noi non siamo mai stati diversi da ciò che mettevamo in scena. Ci mettevamo in discussione, mettevamo in discussione il gender, il tentativo di proporre il travestito come figura non più negativa. E quindi necessariamente c'era un lato tragico sì, che si rivelava alla fine. Ma il testo faceva molto ridere.¹⁸

Quindi, potrebbe essere interessante a questo punto riflettere rispetto all'oscillazione del valore intrinseco della tematica LGBTQ+ contenuta nelle messe in scena di *Ragazze sole con qualche esperienza* in funzione però del momento inteso come epoca di rappresentazione, della genitorialità e della collocazione del punto di fuga.

Se Moscato, Ruccello, Orlando e Taiuti incarnavano in qualche misura essenze a loro vicinissime per connotazione sociale, fruizione temporale e soprattutto vocazione sociopolitica – raccontando Bolero e Grand Hotel non tanto come connotazioni intrinseche ad una espressa identità di genere ma quanto espressioni epocali e fenomenologiche di respiro molto più ampio – come vengono ri-modulate, ri-assettate, ri-proposte queste figure ormai emblematiche, quando la stessa epoca transitoria di cui rappresentano la quintessenza, non esiste più?

Francesco Saponaro assume, rispetto al testo, una distanza agibile, che diventa il fulcro attorno al quale costruisce la scrittura scenica. Ed è una distanza che si configura come connotazione di lettura, come unità di misura declinabile per la costruzione di ogni elemento, intrinseco ed esteriore. Bolero Film e Grand Hotel sono due personaggi che per il regista provengono necessariamente da un passato remoto; che declinano la propria connotazione di creature altre attraverso l'evocazione dell'universo mondo che le contiene. Rappresentano una trans-sessualità. Ed è questo che forse può risultare interessante, rispetto alla codifica di una post-connotazione LGBTQ+. Saponaro le indaga in quanto simboli, collocazioni di natura non tanto interpretabile quanto rappresentabile:

Ho affrontato *Ragazze sole con qualche esperienza* come un testo classico; il rispetto del tempo in cui viene ambientato, a metà degli anni '80, è sicuramente un tempo a me noto (ero adolescente, anche se non ho vissuto il contesto da quella

¹⁸ Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.

latitudine, da quella prospettiva sociologica). E quindi, se riconosciamo il portato tragico di un testo come questo, è perché è oggi leggibile e narrabile come una commedia assolutamente surreale che ha una dimensione diversa, e cioè quella di una tragedia; la tragedia di un mondo che è caduto in maniera tellurica e di cui noi abitiamo in qualche modo i resti, le macerie, le ricadute, il precipitato. È come se il testo fosse emerso, è come se rappresentasse il tragitto narrativo che nello specifico, i personaggi, compiono a partire da una sorta di riapertura. Quelle due creature, Bolero e Grand Hotel, mi sembravano “nzerrate llà ‘dint”¹⁹ da molto tempo. Come mi sembrano “nzerrate ‘a ‘dint” tutte quelle figure monadi che sono i personaggi di Moscato; rispetto a questi, la mia percezione è quella di un mondo non tanto irreal quanto fantasmatico e immanente come sono tutte quelle figure popolari che hanno a che fare con la metafisica. Per me *Ragazze sole con qualche esperienza* da testo diventa uno spettacolo in cui i personaggi non esistono più nella cronaca ma esistono nell’immaginario, quindi sono ancora più densi perché fanno parte del nostro bagaglio intimo. Non rappresentano icone perché le icone sono qualcosa di bidimensionale, io parlo di fantasmi, di presenze che abitano immaginativamente (dense ma presenti come ectoplasmi). Questo non le svincola non le svincola dalla carnalità, anzi, riaperta la porta di questa “casa abbandonata”, la riacquisiscono totalmente.²⁰

Evidentemente Saponaro calcola questa distanza esemplare che gli permette di porre il testo in una estensione che ha appunto definito “classica”, poiché ha in qualche misura incorporato, assorbito e attraversato i tratti della drammaturgia di Moscato. E questo assorbimento necessariamente avviene in un tempo dilatato, ampio.

Un primo approccio alla drammaturgia di Moscato avviene nel giugno del 2010 grazie a un progetto²¹ che vede il regista napoletano alla guida di una *masterclass* che coinvolge gli allievi del III anno di recitazione della Civica Scuola Paolo Grassi; Saponaro sceglie di lavorare sui testi di *Occhi Gettati* con l’idea di indagare e sviscerare le contaminazioni linguistiche e identitarie, inesorabili marchi e perenni tensioni della drammaturgia moscatiana. L’operazione ha successo e trova un primo punto di arrivo nel debutto al Teatro Studio del Piccolo di Milano; circa un anno e mezzo dopo, nel febbraio del 2013, Saponaro prosegue alla volta dell’Andalusia,

¹⁹ L’espressione napoletana è traducibile in “chiuse a chiave, lì dentro”. All’interno del concetto espresso da Saponaro, “lì dentro” è riferibile a “dentro il testo”.

²⁰ Intervista a Francesco Saponaro del 17 marzo 2021, cit.

²¹ Cfr. Francesco Saponaro, *OCCHI GETTATI. Viaggio molto fuori confine a partire dalle scritture e riscritture di Enzo Moscato*, in Antonia Lezza, Federica Caiazzo, Emanuela Ferrauto (a cura di), *Antologia Teatrale – Atto Secondo*, Liguori, Napoli 2021.

dove – presso la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla – le contaminazioni linguistiche-antropologiche si ampliano e si espandono dando luogo ad una commistione teatrale ricca di suggestioni latenti e trasversali, espresse a partire da un linguaggio teatrale univoco, che fonde i sensi sonori e i risvolti linguistici di due segni definiti: il napoletano e il castigliano. Proseguendo nello scavo, a partire da questi presupposti esperienziali di rappresentazione ma soprattutto di assimilazione del nervo drammaturgico di Enzo Moscato, Saponaro compie un’operazione di pratica performativa volta ad un’indagine sui personaggi, una ricerca atta al recupero delle dicotomie che li contraddistinguono; dissonanze, discrepanze e disconnessioni di un mondo “in limine”, continuamente attraversato da processi di ri-esame della contraddizione e del “tradito”.

Nasce quindi la residenza *Occhi gettati* negli spazi dell’Ex Asilo Filangieri, nel cuore del centro storico di Napoli. Per giorni, Saponaro lavora con il gruppo di attori che aderisce alla residenza, sulle derive dei personaggi di cui come in rito collettivo, si celebra la nascita e se ne presume, da qualche parte, al contempo, anche la morte; o ancora si ribatte e si lavora nelle “faglie già aperte”, all’interno delle quali i personaggi moscatiani attendono in tacito dissenso, di essere risucchiati dalla realtà contingente della rappresentazione scenica. Ed ecco Scannasurice, Cartesiana, Chà Chà Chà.²² Travestiti, omosessuali. Santi. I personaggi riemergono o si re-immersano senza soluzione di continuità. Attraverso dinamiche ludiche, proposte e intime a declinare le intenzioni degli atti piuttosto che gli atti in sé, Saponaro lavora su una drammaturgia del corpo che diventa proiettore di senso.

Il 3 maggio 2014, prodotto da Teatri Uniti in collaborazione con L’Ex Asilo Filangieri/La Balena, lo spettacolo *Occhi Gettati* debutta nell’ambito del progetto “Sistema Irpinia per la Cultura Contemporanea”. Il luogo deputato ad accogliere l’itinerante messa in scena è il Castello di San Barbato a Manocalzati, in provincia di Avellino. Lo stesso Enzo Moscato accoglie, accompagna e riceve un pubblico pronto ad essere guidato. I personaggi sollecitati alla nascita da Saponaro attraverso la residenza e ai quali gli attori danno vita, animano le stanze, i corridoi del castello. Il pubblico procede attraverso il percorso e li osserva, li scandaglia. Ma le presenze sceniche sono echi, frammenti. I personaggi ibridi restano ancora nel margine di isolate istanze nel cui ossimoro e duplice natura

²² Alcuni dei personaggi protagonisti dei racconti contenuti nel testo E. Moscato, *Occhi gettati*, cit.

si realizza – al pari dei *travestiti* – l’essenza stessa del teatro. Una messa in scena in cui i personaggi esistono attraverso il proprio stesso performare, sottostando a quella legge della inverosimiglianza che, come dice Moscato, rappresenta «l’azzardo che il teatro deve tentare; qual è la verità, quale la menzogna». ²³ Senza nessun punto interrogativo. Senza necessità di porsi domande, a chiarire il senso di ciò che si vive attraverso l’esperienza spettacolare di *Occhi Gettati*, genesi che contiene in sé già traccia delle future e maturate “ragazze sole”.

“La messa” in scena: Ragazze sole con qualche esperienza, travestiti, eruzioni, macerie e memorie

La regia di Saponaro estrae i personaggi di Bolero Film e Grand Hotel direttamente dal tessuto culturale e sostanzialmente simbolico, in cui si sono sedimentati e in qualche modo, cristallizzati. Appare una operazione di recupero e di messa in luce di un senso esistenziale (antico, trascorso e immutabile) che da lungo tempo giace in attesa, sotto le macerie di tutti i fenomeni antropologici e forse, letterari, che si sono ad esso susseguiti.

All’inizio dello spettacolo il regista pone i due personaggi in proscenio, nell’atto di celebrare il vaticinio attraverso la “lettura del bicchiere” di cui Grand Hotel si vanta essere legittimamente, per diritto di sangue, una acuta interprete, definendosi con straordinaria soddisfazione, una “granda janara”. S’è detto di quanto il rito in sé ci offra una lettura interessante rispetto al legame della natura del travestito con una forte inclinazione taumaturgica, o di quanto ancora, come in passato, la sua doppia natura lo vincoli a figura di tramite tra la vita e la morte, punto di contatto tra differenti dimensioni. Il futuro rivelato nell’acqua implica ancora una volta la componente simbolica e rituale che connota queste figure, alla quale Saponaro è evidentemente interessato per lo sviluppo e la stratificazione della scrittura scenica, per declinare la propria modalità di leggere e rendere visibile l’osceno, il non-visto.

Infatti, l’idea di porre i due travestiti in proscenio nell’atto di svolgere il rito divinatorio, con alle spalle un sipario trasparente che lascia soltanto intuire la scena retrostante, comunica una idea registica che a tutti gli effetti desidera rappresentare l’essenza concreta e profonda dei due travestiti attraverso una narrazione di natura strettamente simbolica.

La o-scenità dei personaggi, nell’accezione di “posti fuori dalla scena”,

²³ Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.

che in qualche modo li vomita, li espelle, li sputa fuori dalla immobilità del tempo, risiede soprattutto in questa apparentemente casuale ostentazione della loro corporeità, del loro straordinariamente pittoresco travestitismo, evidenziato appunto da questo obbligato e singolare posizionamento in ribalta. Saponaro compie qui una operazione metanarrativa, ossia produce – attraverso questo annuncio ipertrofico della corporeità dei travestiti, che è testimone di una affermazione esistenziale e pragmatica – la messa in atto di una volontà delle figure ibride di ri-esistere, volontà che non soltanto pertiene alla narrazione propria del testo drammatico, ma riguarda anche una volontà sottotraccia, di ri-essere oltre il tempo narrativo. Di ri-tornare. Di uscire, di venire fuori dall'anfratto sotterraneo fatto di macerie e in cui il tempo li ha relegati. In questo senso, Saponaro parla di iper-carnalità, di «questo 'ostinato' del corpo, della dimensione non solo voyeuristica ma morbosamente carnale di farsi vedere, di farsi guardare, di diventare corpo e di ostentarlo nella maniera iperbolica più eccessiva».²⁴

La posizione registica assunta in questo senso, e avallante l'ipotesi di restituire scenicamente i travestiti nella misura in cui sono rappresentanti di una istanza simbolica, si fonda essenzialmente sulla scelta di far incarnare Bolero e Grand Hotel da due attrici. Ciò innesca certamente un necessario percorso teso alla scrittura della drammaturgia del corpo e qui il lavoro di Saponaro declina sulle istanze di uno “studio pedagogico della biomeccanica”;²⁵ e solo in un secondo momento si rivolge alla ricerca, allo scavo nel gesto, nell'istinto che lo muove. Saponaro non percorre la direzione di un racconto che pertiene ad una natura estetica o traiettorie che promuovono risvolti psicobiologici; rivolge la propria attenzione alla costruzione del personaggio rispetto a ciò che definisce «lo scontro con il corpo dell'attore, con il corpo iniziale del performer, ossia attrici, donne che dimenticano di esserlo per diventare maschi, per diventare non maschi». Veronica Mazza²⁶ e Lara Sansone²⁷ esprimono per certi versi il medesimo

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ «L'elemento della dissonanza è stato preponderante, in questo spettacolo; non è stato facile lavorare in questo senso; questo è uno dei testi di Moscato in cui l'elemento grottesco è fortemente presente, e forse è questo che lo rende un classico; è come se qualcosa nel tempo lo avesse bruciato, consumato. Persiste un grande senso di spettacolarità intrinseca alla rappresentazione del travestito». Intervista a Veronica Mazza del 6 aprile 2021, cit.

²⁷ «Approcciare Grand Hotel è stato come approcciare un mondo fatto di infinite sfumature; abbiamo fatto una gran fatica perché per restituire tutto questo in forma sia fisica che vocale c'era bisogno di fare uno studio complesso sulla tecnica, sulla dinamica fisica, comportamentale». Intervista a Lara Sansone del 6 maggio 2021, cit.

punto di vista rispetto alla complessità di costruzione della drammaturgia corporea. Il percorso ha previsto un necessario annullamento di ogni ordine e grado identitario per arrivare ad un livello zero, dal quale è partito il percorso di costruzione. Fisico, intellettuale. Ma anche vocale, espressivo. Il punto sostanziale risulta essere la relazione tra il corpo delle attrici e un comportamento teatrale-sociale, in un certo senso. Un corpo che diventa un “soggettile” artaudiano che viene “messo in opera”²⁸ acquisendo senso grazie alla natura performativa che lo contraddistingue. La questione della performatività dei travestiti, questa più che consapevole “messa in atto di sé stessi”²⁹ che nella realtà contingente rappresenta un tratto fondamentale che restituisce identità nella misura in cui il travestito mette in atto il femminile, diventa nella istanza spettacolare iper-performatività; raddoppia, si espande. Attraverso questa resa della realtà che diventa simbolo, la realtà stessa è iper-realizzata. Saponaro non crea nulla di realistico, tutto resta nell’ipotesi simbolica, offrendo un corposo margine interpretativo. La scena che si svela (il velo si apre quando dalla platea emergono come eruttati da una realtà profonda, Cicala e Scialò) non rappresenta. Evoca qualcosa che è creata, germinata proprio dal teatro che la contiene. E si tratta di una scena che è fatta di macerie, di polvere. Di oggetti provenienti da un tempo immobile e tuttavia ricchi di vita. Desiderosi di riemergere. Debitamente recuperati da cave di tufo, volontariamente evocanti uno “scavamento”. Una dimensione che Saponaro rende conforme al tempo stesso in cui si è verificata. Dall’intonaco delle pareti dismesse, umide e marce, di questa casa-non luogo, decadente, fatiscente e barocca, emergono stralci di giornale; di quella prima pagina del Mattino di Napoli del 26 novembre 1980 di cui il titolo urlava “Fate presto”. Il grido di una città, di una «Napoli terremotata saccheggiata e trasformata in Babilonia (che) non rappresenta l’Italia: ne è l’esplosione».³⁰

La regia di Saponaro si estremizza dunque, all’interno di questa parabola che corre lungo il concetto di evocazione, opposto a quello rappresentativo che ai tempi, aveva connotato la messinscena «molto realistica»³¹ di Moscato. Il viso di Bolero e Grand Hotel è bianco. Con la maschera del trucco impressa, a disegnare senso identitario. Saponaro rende i loro volti

²⁸ Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2014, p. 77.

²⁹ Cfr. Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 2016.

³⁰ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Officina dei Teatri, Roma 2010, p. 177.

³¹ «la scena fu fatta da Skené 6 Napoli [...] era molto realistica [...] molto tradizionale. Era molto e troppo fedele alla didascalia pittorica inserita nel testo». Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.

«cose da scrivere»,³² fogli neutri sui quali tracciare le linee che al contempo li isolano dal consueto e li rendono riconoscibili. Agli altri, a sé stessi. Una riconoscibilità necessaria e non contingente che i due travestiti cercano e trovano rendendosi indissolubilmente l'uno specchio dell'altro. Attraverso i litigi, attraverso il perenne confronto, attraverso la polvere di cui sono vestiti, bizzarramente acconciati, in una scelta definita di costumi che evocano mescolanze e contaminazioni. O ancora nel confronto con le due controparti Gennaro e Gennarino, ulteriori figure pasoliniane estreme ed emarginate, attraverso le quali tentano, inesorabilmente, di trovare riscatto nel tentativo di un amore ipotetico. Come re-incarnazioni di Claire e Solange – gotiche e controverse creature di Genet, autore caro a Moscato e del quale non nasconde la pregnante influenza³³ – Bolero e Grand Hotel alias Blanche e Chantal, celebrano dei propri amori, nascita e morte. Come coscienti di vivere una vita che è già scritta, che è già sancita nel “bicchiere”, in questo inesorabile destino che le vede obbligate, costrette ad un agire criminale obbedendo ad una legge del contrappasso che le fa vittime e carnefici, a perseguire questo perenne scarto biunivoco, doppio e speculare che è proprio della loro natura intrinseca.

Saponaro mette così in scena una ipotesi già definita. Inserita nell'idea sopra ripercorsa di collocare il senso identitario delle creature ibride all'interno dell'atto performativo che è la rappresentazione del loro stesso stato esistenziale. Una ipotesi che si è rivelata in quella definita isoglossa linguistica ed epocale, fatta appunto di una lingua che Moscato rende inafferrabile, iperbolica, pregna del carattere consumistico, asettico e decadente di quel decennio; fatta di un paesaggio sonoro che richiama echi in lontananza, immagini acusmatiche che riportano idee sinestetiche di odori, temperature; le frequenze gravi e intime di Senese, richiamo inevitabile ad atmosfere che restituiscono identità e appartenenze definite.

Attraverso quest'analisi critica della scrittura scenica di Saponaro, emerge dunque il tentativo di legittimare Bolero Film e Grand Hotel, “due ragazze sole”, quali declinazioni in limine di una transizione che dal rito, dalla istanza sacra e dissacrante che le pone in essere come identità di genere, si scarnificano attraverso l' “esperienza” teatrale; l'esperienza di quel Teatro che forse ancora più ritualmente restituisce loro la nascita più significativa, legittimando in termini di essenza rappresentabile, la loro duplice, eterna natura pluridimensionale.

³² Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 106.

³³ Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.