

Sinestesiaonline

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

ISSN 2280-6849

UN'ALTRA STAGIONE DEL TEATRO GAY A NAPOLI

Antonio Pizzo

Abstracts

L'attività dei due maggiori autori della Nuova Drammaturgia Napoletana, Annibale Ruccello ed Enzo Moscato, è stata solitamente osservata attraverso uno sguardo antropologico culturale, oppure messa in relazione alla tradizione teatrale napoletana. La componente culturale LGBT resta invece sempre nascosta e appare solo in controtuce nelle analisi (e forse anche nelle opere stesse). Se consideriamo lo sviluppo del teatro gay in Italia, non mancando di tener conto delle influenze culturali LGBT europee e statunitensi, l'opera di questi due autori assume tratti più coerenti con uno sviluppo di una drammaturgia *queer* in Italia. Anzi, si potrebbe giungere a riconoscere un particolare ed originalissimo contributo di innovazione in questo contesto, laddove la tradizione *en travesti* delle scene nazionali si arricchisce proprio grazie al confronto con tradizione del teatro dialettale napoletano. Sebbene non organici ai movimenti di liberazione omosessuale i due autori non sono estranei alle loro influenze culturali. Ad esempio, Enzo Moscato ha scritto per la rivista «FUORI». Annibale Ruccello ha conosciuto e collaborato artisticamente con Erio Masina che, a sua volta, ha rappresentato un'importante variante del travestimento femminile a teatro.

La lettura, in questa nuova luce, dei loro personaggi *en travesti*, ma anche di alcune figure femminili, non esclude la dolente poetica dell'emarginazione ma può incorporare una prospettiva utopistica e libertaria che affonda le radici in quello slancio rivoluzionario che è stato proprio della breve stagione del teatro gay in Italia.

The work of two most relevant authors from the New Neapolitan Dramaturgy, Annibale Ruccello and Enzo Moscato, has been usually perceived through a cultural anthropological lens or has been read in the light of the Neapolitan Theatre's legacy. Yet, the LGBT component, remains mostly hidden and appears within the numerical analysis only silhouetted through backlight (and perhaps also in the works themselves). If we consider the development of Italian Gay Theatre, without failing to consider the influence of LGBT culture from Europe and US, the work of these two dramatists takes on more coherent traits with a development of a *queer* drama in Italy. Indeed, one could even recognize a specific and very original innovation in this context, where the national *en travesti's* practice is updated with a dramatic twist thanks to the appraisal of the Neapolitan theatre. Although not committed to the homosexual liberation movement, both authors are no strangers to its cultural influences. For example, Enzo Moscato wrote an article for the magazine «FUORI». Annibale Ruccello befriended and collaborated with Erio Masina who, in turn, represented an important variant of the female impersonator. The analysis, in this new light, of their *en travesti* characters, including some female figures too, does not exclude the sore poetry of marginalization but can incorporate a utopian and libertarian perspective that is rooted in that revolutionary impulse that was proper to short season of Gay Theatre in Italy.

Parole chiave
Drammaturgia, *Queer*, *En travesti*

Contatti
antonio.pizzo@unito.it

1.

La presenza di temi e figure legate alle tematiche LGBT+ nella drammaturgia italiana è stata oggetto solo di sporadici interventi e manca un ampio lavoro storico che metta in luce il modo in cui la “dissidenza sessuale”, come la definisce Sinfield in *Out on Stage*, si sia fatta strada nei testi e sulle scene.¹ Per adesso possiamo contare su pochi ma fondamentali scritti, come quelli di Stefano Casi o di Sandro Avanzo.² Molti testi cardine della stagione del teatro gay in Italia (nel decennio 1976-1986) erano ancora inediti fino a poco tempo fa, e tanti lo sono ancora.³ Per quanto riguarda la prima parte del Novecento, le informazioni sono aneddotiche o incomplete. Indubbiamente, *L'eroe negato* di Francesco Gnerre è un lavoro fondamentale ma riguarda principalmente la narrativa e la poesia.⁴ Per il resto l'interesse si è concentrato su poche opere come, ad esempio, *La governante* di Brancati, *L'Arialdia* di Testori e *Persone naturali e strafottenti* di Patroni Griffi.⁵

Altra storia è quella del travestitismo a teatro, anche noto come *en travesti*, sul quale c'è stata una maggiore attenzione, seppur di matrice antropologica più che storica. Sul volgere degli anni Settanta, quando gli ammiccamenti all'identità sessuale divennero comprensibili a un pubblico più ampio, il travestimento diventò una pratica politica del movimento di liberazione omosessuale e attrasse l'attenzione della stampa e degli intellettuali.⁶ In questa prospettiva assume un particolare rilievo la figura del *femminiello* napoletano. La fortuna di questa figura è debitrice a molti e complessi fattori, ma in ogni caso è frutto di una singolare combinazione in cui la persistenza nel tessuto sociale (almeno fino a qualche decennio fa) si fondeva con una pervasività nell'immaginario narrativo e teatrale. Ricordiamo infatti la Rosalinda Sprint del romanzo *Scende giù per Toledo* (1975) di Giuseppe Patroni Griffi, così come l'enorme successo dei lavori di Roberto De Simone e in particolare, nel 1976, di *La gatta Cenerentola* a Spoleto. Quest'ultimo spettacolo non solo includeva due protagonisti *en travesti* (Peppe Barra nel ruolo della matrigna, e Patrizio Trampetti in quello della figliastra) ma anche il personaggio del “femminella” interpretato da Giovanni Mauriello.⁷ Il maestro napoletano non era nuovo al travestimento come citazione colta: c'erano ruoli *en travesti* anche nel suo primo spettacolo con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, *La canzone di Zeza*, nel 1974. E continuarono ad essere presenti anche ne *L'opera buffa del giovedì santo* del 1980, in cui la forma del travestimento era utilizzata al fianco di vicende legate ai conservatori di Napoli, dove alcuni ragazzi erano avviati all'arte del canto e, a volte, destinati alla castrazione.⁸ In questo caso, come anche nelle raffinate e divertenti parodie di arie d'opera del cantante Michael Aspinall, il travestimento traeva forza dalla tradizione operistica colta, riconoscendo la sua presenza «strutturale alla drammaturgia seicentesca».⁹

D'altro lato, nel rinnovato clima culturale dei movimenti, la dissidenza sessuale rivendicava una competenza politica e sociale proprio nel travestimento come rivoluzione anarchica dei generi. E il campione di quegli anni resta il napoletano Ciro Cascina che iniziò a presentare il suo monologo *Madonna di Pompei*, sul finire degli anni Settanta.¹⁰ Cascina era dotato di quella prospettiva politica che aveva mosso le pratiche teatrali dei collettivi omosessuali del Nord Italia (dal gruppo milanese Nostra signora dei Fiori al KTTMCC di Parma), ma la fondeva con la tradizione del femminiello meridionale. Secondo un modello non raro in quegli anni, l'approccio antropologico-culturale diventava il terreno per coniugare tradizione e liberazione.

¹ Cfr. A. SINFIELD, *Out on Stage*, Yale University Press, New Haven and London 1999; si veda anche J.M. CLUM, *Still Acting Gay*, St. Martin Griffin, New York 2000.

² Cfr. S. CASI (a cura di), *Teatro in delirio*, «Quaderni di critica omosessuale», n. 7, Il Cassero, Bologna 1989, p. 13.

³ Cfr. A. PIZZO (a cura di), *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019.

⁴ F. GNERRE, *L'eroe Negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.

⁵ V. BRANCATI, *La governante*, Bompiani, Milano 1966; G. TESTORI, *L'Arialdia*, in ID., *Opere (1943-1961)*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2008; G. PATRONI GRIFFI, *Persone naturali e strafottenti*, in ID., *Tutto il teatro*, Mondadori, Milano 1999.

⁶ Si veda ad esempio il volume a cura di G. DORFLES, G. BUTTAFAVA, G. ROMOLI, P. DELCONTE, C. ROMANO, *Gli uni e gli altri. Travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, Arcadia, Roma 1976.

⁷ Cfr. A. SAPIENZA, *Il segno e il suono. La gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Guida, Napoli 2006.

⁸ R. DE SIMONE, *L'opera buffa del giovedì santo*, Torino, Einaudi 1999.

⁹ D. DAOLMI, E. SENICI, *L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, in «Il saggiatore musicale», VII, 1, 2002, pp. 137-178. Si veda anche E. SAVARESE, *L'opera*, in A. JELARDI, *In scena en travesti*, Croce, Roma 2009.

¹⁰ Ciro Cascina è nato a Portici (provincia di Napoli) nel 1951. Fin da bambino, vive a Torre Annunziata dove svolge le sue prime prove teatrali, negli anni Settanta.

Ancora oggi, la pratica performativa di Cascina non utilizza il travestimento come elemento *glamour*, bensì seleziona pochi tratti identificativi del genere e propende per una partecipazione tutta interiore tra femminile e maschile. Se per i collettivi del Nord l'azione rivoluzionaria coincideva anche con lo "scheccare", in Cascina risiedeva nell'utilizzare il corpo maschile per interpretare, con sincerità e partecipazione, la donna-madre; *Madonna di Pompei* non metteva in scena l'omosessuale ma parlava di omosessualità tramite una figura femminile interpretata da un maschio.¹¹ La differenza tra mettere in scena il travestimento e assumere un ruolo femminile è sottile ma indica una strada che avrà particolare attenzione negli sviluppi moderni della drammaturgia napoletana.

In questa prospettiva, assume specifica importanza la stagione teatrale del bolognese Erio Masina che non solo inaugura un particolare modello di travestimento (senza toni parodistici e intriso di sentita partecipazione) ma s'intreccia con i destini del nuovo teatro napoletano. Nel corso della sua carriera Masina ha elaborato una indagine originale sulla figura femminile non intesa tanto ad abbattere la codificazione binaria uomo/donna, quanto a sovrapporre i due termini, quasi si trattasse di una provocatoria "invasione di campo".¹² Su queste basi dovrebbe intendersi la sua partecipazione nel ruolo di Eleonora Pimentel Fonseca nel già citato *L'opera buffa del giovedì santo*, e bisognerebbe leggere una coincidenza di stile con la cultura napoletana in cui la figura del femminiello sopravviveva e resisteva all'emergere di figure trans o *drag queen*.

Tentiamo quindi di individuare una stagione omosessuale anche nella drammaturgia napoletana e ipotizziamo una lettura *queer* delle scritture di Annibale Ruccello ed Enzo Moscato. In particolare, e in via preliminare, facciamo leva su alcuni testi cardine della loro carriera e sulla presenza del travestimento, sia nel senso gergale di travestiti (maschi omosessuali che assumono il genere femminile) sia in quello di mascheramento, dissimulazione. La lettura che proporremo non intende elaborare un diretto riferimento agli esiti della vasta area di studi culturali riuniti sotto il termine *queer*, ma si limita ad adoperare il termine inglese, ormai ampiamente diffuso anche in ambito italiano, per indicare un punto di vista che parte da posizioni elaborate in spazi conquistati dalle persone omosessuali. Come ricorda Richard Dyer, «la produzione culturale *queer* può esistere soltanto in una società e in una cultura in cui riesce a ritrovarsi. La cultura *queer* deve accadere negli spazi istituzionali disponibili e alcuni spazi erano più favorevoli di altri per la produzione culturale *queer*». ¹³ Quindi proponiamo di considerare il lavoro degli autori che prenderemo in più attento esame *anche* come la conquista degli spazi disponibili all'interno della tradizione teatrale napoletana e, di conseguenza come espressione della produzione culturale *queer* in un contesto che stava assimilando ed elaborando le istanze di affrancamento del movimento LGBT+. Diremmo quindi, con le parole di Massimo Prearo, che la nostra analisi intende fondarsi su un «sapere praticamente omosessuale [...] una critica dissidente, un sapere *queer* [...] un sapere pratico, radicato nel suolo movente del movimento che lo porta e lo attraversa». ¹⁴

2.

La lettura più diffusa, ma anche eteronormativa, del "travestito" nell'ambito della nuova verve teatrale napoletana è ben riassunta nella doppia prospettiva sociologica e antropologica proposta da D'Amora a proposito di *Le cinque rose di Jennifer* di Ruccello.¹⁵ Da un lato il travestito «incarna la smarrita identità di Napoli negli anni Settanta-Ottanta» ed è «una figura "deportata"». Dall'altro rappresenta un disagio culturale, un «desiderio di fuga dalla realtà [che] passa attraverso la finzione e attraverso il miraggio di un corpo altro da sé». In sintesi sono figure nelle quali l'emarginazione è un tratto fondamentale in relazione a un sottotesto politico che reagisce alla «tentazione capitalistica verso l'omologazione». ¹⁶

A ben vedere si tratta di una lettura non lontana da quella che stampa e saggistica avevano offerto a proposito del capostipite teatrale dei travestiti napoletani moderni: Mariacallas in *Persone naturali e*

¹¹ C. CASCINA, *Madonna di Pompei*, in PIZZO (a cura di), *Il teatro gay in Italia*, cit., pp. 167-169.

¹² Cfr. PIZZO, *Professione attrice. La carriera teatrale di Erio Masina*, in «Acting Archives Review», IX, 17, 2019, pp. 84-109.

¹³ R. DYER, *The culture of queers*, Routledge, Oxon-New York 2004, p. 9. Da ora in poi s'intende che tutte le traduzioni sono dell'autore se non altrimenti indicato.

¹⁴ M. PREARO, *Le radici rimosse della queer theory. Una genealogia da ricostruire*, in «Genesis. Rivista italiana delle storiche», XI, 1-2, dicembre 2012, pp. 113 e 114.

¹⁵ A. RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, in ID., *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005.

¹⁶ M. D'AMORA, *La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, in «Cahiers d'études italiennes», 16, 2013, pp. 201-212 (pp. 205, 207, 206, 208).

strafottenti di Patroni Griffi.¹⁷ Anche in questo caso l'enfasi cadeva sul connubio napoletanità ed emarginazione. L'interpretazione più diffusa, e anche duratura, è stata quella che ha considerato la figura del travestito come simbolo di marginalità.¹⁸ E anche per D'Amora, Mariacallas, pur riconoscendo i tratti teatrali senz'altro potenti, è osservato come metafora di una sorta di imbarbarimento della metropoli, quasi che l'equazione tra travestitismo e degrado fosse immediata e naturale.¹⁹ Lo stesso vale per Jennifer, nella quale questi termini si ritrovano addirittura accentuati in un

impietoso ragionamento sulla degradazione della solitudine, sullo sviluppo dei miti e dei modelli, sulla corruzione dei linguaggi [...]. La condizione sessualmente mascherata di Jennifer è una metafora di una condizione esistenziale anch'essa indefinita, testimonianza di una metamorfosi estetica e morale, un luogo limbo dal quale non è possibile fuggire.²⁰

Effettivamente le figure di travestiti popolano la produzione di Ruccello come quella di Moscato e di conseguenza le scene dei teatri off napoletani e nazionali di quegli anni. Anche Ferdinando Taviani ne rileva la persistenza, segnalando che questi nuovi drammaturghi sono

ossessionati dal personaggio del travestito, che ritorna di commedia in commedia quasi come un nuovo "tipo" di una nuova tradizione, un nuovo trasgressore, temerario-vigliacco fuoricasta, un figlio del destino che è quasi un Pulcinella virato dal color bianco al nero.²¹

Anche in questo caso il commento sottolineava il binomio sociologia-antropologia nella persistenza della tradizione (un nuovo tipo di Pulcinella).

La combinazione tra tradizione e antropologia permetteva una clamorosa operazione di rimozione in cui la figura del "femminiello" era il dispositivo per obliterare quelle componenti culturali e simboliche riferibili al mondo LGBT+. Ed è un'operazione che ha un macroscopico esempio proprio in *Persone naturali e strafottenti* in cui critici e studiosi sembrano (incredibilmente) non intendere che il personaggio principale nella commedia di Patroni Griffi è Fred, un giovane gay che gira per le strade di Napoli in cerca di una rapida avventura sessuale che si consumerà poi con Byron (i cui gusti sessuali includono chiaramente anche i ragazzi). La figura del gay moderno, liberato, "naturale" come Fred stesso si definisce, è offuscata dal travestito Mariacallas che, nello sguardo dei commentatori, sembra più facilmente accomodare la "denuncia" del degrado e del dolore esistenziale. Naturale quindi non sarebbe il desiderio sessuale di Fred bensì il connubio tra il personaggio trans e i tratti dell'emarginazione, di smarrimento e degradazione.

Anche quando l'attenzione cade sul personaggio gay, come per gli studi su *Ferdinando* (forse il testo più famoso di Ruccello), il centro delle interpretazioni resta la tradizione napoletana.²² Ancor più singolare è la lettura che Alonge e Malara danno del testo affermando che l'autore «si pone in maniera perentoria come un grande poeta dell'eros».²³ Che il desiderio sia un elemento di alcune trame di Ruccello è indubbio, ma certo non è un carattere specifico visto che è tanto diffuso da essere comune con buona parte della produzione drammatica dai tempi di Shakespeare. Diverso e più insidioso è l'accento che il commento pone sull'eros, un tema che l'autore non indaga, o meglio non tematizza in modo specifico. La sessualità di Ferdinando, che tanto affascina i due commentatori, è l'affacciarsi del nuovo, dello sconosciuto nel mondo di Clotilde (la protagonista della commedia) ed è l'elemento che riuscirà a spezzare le regole di un mondo asfittico e anacronistico. Non è l'eros il centro dell'indagine, bensì la caparbia resistenza di Clotilde nei confronti di un elemento "straniero" al quale non si può resistere. Piuttosto che descrivere il lavoro di

¹⁷ PATRONI GRIFFI, *Persone naturali e strafottenti*, in ID., *Tutto il teatro*, Mondadori, Milano 1999.

¹⁸ Cfr A. BENTOGGIO (a cura di), *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1998. Anche Paolo Bosisio tende a mettere in evidenza il dramma dell'emarginazione e, come consueto nella letteratura su questo testo, si concentra sulla figura di Mariacallas, «protagonista [...] un travestito che sovverte con la sua prorompente umanità, sospesa tra dramma personale, amara autoironia e un umorismo nero confinante con il sarcasmo», P. BOSISIO, *Introduzione*, in PATRONI GRIFFI, *Tutto il teatro*, cit., p. LXII.

¹⁹ Cfr. il capitolo dedicato a *Persona naturali e strafottenti* in D'AMORA, *Gli amici dei miei amici sono miei amici*, Bulzoni, Roma 2013.

²⁰ D'AMORA, *Se cantar mi fai d'amore... La drammaturgia di Annibale Ruccello*, Bulzoni, Roma 2011, p. 106.

²¹ F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 197-198.

²² RUCCELLO, *Ferdinando*, in ID., *Teatro*, cit.; S. FERRONE, *Il «Ferdinando» tra gravità e leggerezza*, in «Lettere dall'Italia», V (luglio-settembre 1990), 19, 1990, p. 40.

²³ R. ALONGE, F. MALARA, *Il teatro italiano di tradizione*, in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, p. 697.

Ruccello, la coppia di autori ci informa sui propri turbamenti di fronte alla sessualità del giovane, e li elabora mediante uno sguardo normativo essenzialmente eterosessuale, in cui l'eros diventa centrale non in luce di un'effettiva argomentazione nel testo bensì solo perché si allontana dalla norma (eterosessuale).

Al maschio che si traveste o a quello che deroga alla propria virilità, dunque, sono concesse due possibilità; incarnare elementi negativi (emarginazione, degrado) seppur in una prospettiva di denuncia, oppure solleticare le fantasie di dissidenza sessuale: in entrambi i casi il punto di vista è quello del maschio, bianco, etero che osserva l'alterazione del proprio statuto o trova uno spazio sicuro in cui liberare momentaneamente la propria repressione. E si tratta sempre di una prospettiva maschilista.

Non si nega che il *topos* del travestito sia coinciso con figure socialmente emarginate. È indubbio che, al di là dell'opera nel Seicento e nel Settecento, è difficile incontrare sulle scene teatrali potenti re o nobili regine che si travestono. In genere si tratta di figure appartenenti alle classi più basse e disagiate. Ma non è corretto esaminare il travestimento o l'omosessualità solo nella loro capacità di significare l'emarginazione. Emarginati sono anche molti personaggi di Viviani, alcune figure di Eduardo, e anche di Pirandello (si pensi a *I giganti della montagna*). In questi ultimi casi si tratta di una caratteristica che non esaurisce la funzione drammatica del personaggio. Bisognerebbe trovare il modo di spezzare la normatività eterosessuale in cui il maschio omosessuale travestito coincide con un processo di caratterizzazione drammaturgica di elementi degradanti.

L'operazione non è poi così difficile. Basta pensare alle provocatorie protagoniste di *La Traviata Norma* (Nostra Signora dei Fiori), oppure alle irriverenti rivoluzionarie di *Pissi pissi bau bau* (KTTMCC), e ancor più alla goliardia comunitaria e impertinente di *Fascistissima* (KGB&B) al Cassero di Bologna. E naturalmente alla madre di *Madonna di Pompei*. E, non ultime, alla Mirandolina interpretata da Erio Masina nella sua impertinente versione della *Locandiera*, e a tutte le figure femminili incarnate da Paolo Poli. In ognuno dei casi, il travestimento, più o meno allusivo all'omosessualità, mostrava potenzialità ben diverse e più articolate.

Sebbene le prime opere di Annibale Ruccello ed Enzo Moscato siano apparse a ridosso della breve stagione del teatro gay italiano, benché i due autori fossero apertamente gay e nonostante l'omosessualità e il travestitismo svolgessero un ruolo non piccolo nelle loro trame, i diversi commentatori hanno mantenuto i loro discorsi lontani dal confronto con quella stagione. Al massimo, come abbiamo visto, si trinceravano dietro il peso culturale del "femminiello" nella cultura meridionale, così da schermare la presenza di un discorso omosessuale. Eppure basterebbe seguire il lavoro di Ciro Cascina, il modo in cui il femminiello persiste nella sua ricerca, per riconoscere una possibilità ulteriore a quella finora preferita. Nella prospettiva in cui si muove Cascina, l'accento non è su emarginazione e degrado, bensì su ricchezza culturale, vitalità, solidarietà:

Io appartengo più alla piazza dove c'è uno scambio di qualcosa, di pensiero, di filosofia, di ozio anzitutto. Le mie sono rappresentazioni di ozio e l'ozio per esprimersi ha bisogno di cordialità. L'argomento omosessualità mi porta cordialità perché lo trovo uno degli argomenti più umani che esistono.²⁴

Ma Cascina, ricordando la sua collaborazione con il gruppo teatrale dell'ex magistrato Gabriele Cerminara (il teatro delle palline) chiama in causa anche una dose di pazzia: «Mi sento a mio agio. Una sera posso recitare così, un'altra sera in un altro modo. Nessuno mi dice niente, perché sono più pazzi di me».²⁵, L'accostamento di cordialità e pazzia potrebbe apparire per lo meno singolare; non però se osservato all'interno dell'esperienza del teatro gay in cui l'atteggiamento di gioioso delirio e l'invito a saldarsi come comunità sono elementi costanti. Sono le linee sulle quale prese slancio proprio l'esperienza del teatro omosessuale italiano. Da un lato, come ha chiarito Stefano Casi, il delirio è una prassi rivoluzionaria capace di sovvertire l'ordine del reale, e che ha avuto come campione Mario Mieli; dall'altro emana il senso comunitario di appartenenza in cui l'opposizione "noi" e "voi" era il necessario atto di coscienza primario per condividere le diversità.

Questa radicale resistenza alla norma eterosessuale e alla egemonia maschilista, nonché l'inevitabile influenza della drammaturgia di altri paesi (ad esempio Copi, del quale il KTTMCC aveva messo in scena *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi*) sono motivi per poter almeno prendere in considerazione la presenza del travestito in termini di ribellione, antagonismo, liberazione, eliminando l'aura patetica del tragico destino del "femminiello", e mettendo in primo piano una disposizione eroica. Magari si tratta solo di

²⁴ GNERRE, *La poesia e il teatro di Ciro Cascina*, in «Testo e senso», 9, 2008, p. 6.

²⁵ Ivi, p. 7.

spostare l'enfasi da un elemento all'altro, ma la morte del protagonista in *Le cinque rose di Jennifer* potrebbe non essere (non solo, almeno) il destino inevitabile della sua condizione di emarginato, ma la ribellione di un irriducibile contro la norma.

3.

Fin qui però si tratta di suggestioni culturali, suggerimenti di lettura e possibili interpretazioni. Proviamo invece a sottoporre alcuni testi specifici a una analisi storica e drammaturgica. E iniziamo con alcune considerazioni di carattere storico che marcano tre differenze.

La prima è che la stagione del teatro gay in Italia, almeno secondo lo stato attuale degli studi, è riconosciuta come un fenomeno del Nord, sviluppatosi tra Milano, Torino e la pianura padana. Possiamo distinguere una propaggine romana (ad esempio, i testi teatrali di Massimo Consoli e la partecipazione al KTTMCC di alcuni componenti del FFAG – Frocie Folli Audiovisive Gotiche). I contributi del Sud sono pochi e riconducibili soprattutto al già citato Cascina e alla carriera dell'abruzzese Alfredo Cohen. L'attività di Ruccello e Moscato non fu organica a quel fenomeno, sebbene – come cercheremo di dimostrare – potrebbe indicare una via meridionale all'inclusione della cultura omosessuale nella drammaturgia.

La seconda è che, come ricorda sempre Casi, il teatro gay in Italia (e forse non solo in Italia) è principalmente un *teatro per dilettanti*:

Il teatro frocio in Italia è allora definibile come esperienza di attori dilettanti omosessuali per estendere oltre i consueti canali la propria vita comunitaria e il proprio intervento politico di affermazione della lotta omosessuale. Gli spettacoli froci si caratterizzano inoltre per la disgregazione dei ruoli teatrali (attore-spettatore) che viene proposta come critica ai ruoli imposti dalla società a ogni livello.²⁶

Essere un dilettante rappresentava un elemento essenziale della drammaturgia di quegli eventi poiché le figure sulla scena erano chiaramente e sempre prima l'esibizione di sé stessi e poi, in seconda istanza, quella del personaggio. Man mano che ci avviciniamo al Sud Italia, quel dilettantismo lascia il posto a una prospettiva professionistica. Cohen ha lavorato professionalmente come cantautore, drammaturgo e attore prima di ritirarsi dalle scene e tornare all'insegnamento nella scuola. Anche Moscato era insegnante ma, come Ruccello, ha sempre recitato nei propri spettacoli. I due autori napoletani hanno perseguito, e ottenuto, la propria affermazione professionale nel campo teatrale; fin dagli esordi hanno mirato ad essere drammaturghi e attori professionisti. In scena incarnavano innanzitutto un personaggio e, in seconda istanza, il proprio vissuto. Hanno scelto di lavorare in una cornice teatrale più consolidata rispetto, ad esempio, alle feste collettive del Cassero organizzate dai componenti del KGB&B. I loro personaggi erano iscritti in una narrazione precisa e costruita secondo uno specifico modello drammaturgico. In altre parole, alla performance collettiva hanno preferito la rappresentazione autoriale.

Terza ed ultima differenza è che l'attività teatrale dei due autori della nuova drammaturgia napoletana non può essere direttamente ascritta alla pratica politica della liberazione omosessuale. Sebbene i due fossero apertamente omosessuali, non erano organici al movimento. La presenza del FUORI anche nel Sud, testimoniata anche da un articolo sulla rivista a firma di un Enzo Moscato, non nega una minore vitalità movimentista nel meridione.²⁷

Queste differenze oggettive parrebbero segnare una sorta di divisione Nord/Sud, che però non deve necessariamente essere letta nei termini binari di presenza/non presenza di un teatro gay bensì in termini di una diversa forma della drammaturgia omosessuale. La direzione verso il professionismo e la rappresentazione, la scelta di radicare la propria attività su motivi culturali decisamente napoletani, il non rifarsi esplicitamente alle pratiche del movimento omosessuale, non impediscono ai due autori di collegarsi a motivi profondi della cultura omosessuale.

A ben vedere quelle tre differenze, possono essere tutte comprese nella passione condivisa da Ruccello e Moscato per la tradizione (in senso più socio-antropologico per il primo, e più culturale-letterario per il secondo). L'influenza del patrimonio della tradizione teatrale napoletana si rivela innanzitutto nell'uso della forma drammatica, vale a dire nel formato di rappresentazione. Se questa scelta (cosciente e caparbiamente perseguita) è alla base di quelle differenze, rivela anche un approccio originale alla presentazione di tematiche omosessuali.

²⁶ CASI, *L'omosessualità e il suo doppio: il teatro di Mario Mieli*, in «Rivista Sessuologia», 16, 2, 1992, pp. 158-168 (p. 164).

²⁷ E. MOSCATO, *Spacca-Napoli & Buca-culi*, in «FUORI!», 8, marzo 1973, pp. 4-6.

4.

Nel 1983, il drammaturgo Richard Hall, suggeriva alcuni elementi che potessero individuare il teatro gay. La definizione di questo nuovo genere o stile non poteva essere scherzosamente dismessa sostenendo che «un testo gay è quello che va a letto con un testo dello stesso sesso», ma diventava necessario individuare caratteristiche che andassero oltre le nozioni di “problema sociale” o “protesta politica” che, a loro volta, non erano più in grado di contenere la mole di testi a tematica omosessuale. A questo scopo, Hall individuava quattro elementi: 1) l’argomento omosessuale; 2) il pubblico omosessuale; 3) riconoscere l’identità gay; 4) la connessione con una comunità gay. Tutti elementi in cui riecheggia una distinzione tra *noi* e *loro*, fondata su riferimenti a fatti storici e motivi culturali significativi per l’esperienza gay.²⁸

Questi elementi sono tutti direttamente rintracciabili nella pratica teatrale dei gruppi che abbiamo visto sorgere ed operare nel Nord. Non si può dire lo stesso per i lavori di Ruccello e Moscato. A parte il primo elemento, chiaramente riconoscibile nella presenza di personaggi omosessuali e/o travestiti, gli altri sarebbero da escludere. Uso il condizionale perché ritengo invece che li si possa riconoscere trasfigurati all’interno di quella potente fascinazione per la tradizione alla quale abbiamo fatto cenno.

È chiaro che per questi due autori la nozione di tradizione non ha nulla di conservatore o di oleografico, ma è un terreno fertile e vitale sul quale costruire la personale rappresentazione del presente.²⁹ È un dispositivo che nelle loro mani segna innanzitutto un’idea di “differenza”. Il riferimento alla eredità culturale napoletana non è mai nostalgia del passato bensì è utilizzato come *marker* identitario, che funziona a livello del formato di rappresentazione, sul piano drammaturgico ancor prima che tematico. Gli elementi di cui parlava Hall (il pubblico, l’identità e la comunità), sono ricomposti per quanto riguarda Ruccello e Moscato all’interno di questo utilizzo formale della tradizione nel contesto drammatico. La tendenza del teatro gay a sviluppare una drammaturgia che stabilisca un forte legame con la comunità, è reinterpretata dagli autori per ridefinire il rapporto con la comunità culturale napoletana. Abbiamo visto che il teatro gay (ma anche tutta l’esperienza radicale del movimento negli anni Ottanta in Italia) si basa su una drammaturgia che stabilisce un rapporto diretto e continuo con i codici subculturali della comunità da cui provengono gli artisti e verso la quale è diretto lo spettacolo. Il rapporto di Ruccello e Moscato con l’eredità della tradizione non consiste nella rielaborazione di elementi letterari e figurativi (come accadeva, ad esempio, in De Simone) ma nel coesistere con una comunità identitaria che condivide gergo, modelli e aspirazioni. In altre parole la napoletanità delle loro opere coincide (piuttosto che includere) con la “gaietà” dei loro personaggi.

Gli studi su Ruccello e Moscato hanno sempre dato ampio rilievo alla presenza di elementi della tradizione teatrale (in termini di personaggi, ambientazioni, forme drammatiche, riferimenti storici) ma si potrebbe supporre che quella tradizione, invece di essere il fine del loro lavoro, sia stato il mezzo per sviluppare un discorso identitario (a volte minoritario, spesso letto come di emarginazione). Quest’attenzione alla matrice identitaria è un elemento che getta le proprie radici nella storia del teatro LGBT+.

Ma che qualche riflessione più articolata debitrice alla cultura LGBT+ sia presente nei lavori dei due drammaturghi potrebbe essere suggerito anche da una semplice constatazione. In quanto individui omosessuali siamo abituati a prestare attenzione al modo in cui sono rappresentati personaggi gay o trans. Se ci limitassimo ad assumere superficialmente la descrizione dei personaggi nelle opere di Ruccello e Moscato, a prima vista, ne trarremo un quadro deprimente in cui travestiti o gay, sono rappresentati come reietti, pazzi, criminali, ingannatori, come se la dissidenza sessuale coincidesse con vari tipi di devianza sociale codificati dalla società capitalista e borghese, e in senso moralmente negativo. Ma non è detto che questa evidenza possa ritenersi conclusiva e soprattutto è per lo meno sospetto che due autori omosessuali, culturalmente aggiornati, possano ripetere il vecchio modello di presenza omosessuale che circolava in Italia dal dopoguerra fino agli anni Settanta.

5.

Per misurare la presenza di elementi denotativi della cultura omosessuale proviamo a derivarli da tre opere esemplari: i già citati *Le cinque rose di Jennifer*, *Ferdinando* di Ruccello ai quali aggiungiamo *Pièce Noire* di Moscato.³⁰

²⁸ R. HALL, *The Elements of Gay Theater*, in *Three Plays for a Gay Theatre*, Grey Fox Press, San Francisco 1983, pp. 147-164. La proposta di Hall è discussa anche in CASI (a cura di), *Teatro in delirio*, cit., p. 13.

²⁹ Cfr. PIZZO, *Tradizione, tradimento, traduzione. Percorsi della nuova drammaturgia napoletana*, in «Il Castello di Elsinore», 41, 2001, pp. 67-97.

³⁰ MOSCATO, *Pièce Noire*, in ID., *L’angelico bestiario*, Ubulibri, Milano 1991.

Come abbiamo visto, Jennifer non fu il primo personaggio di omosessuale travestito a calcare le scene, e tantomeno fu il primo di ambiente napoletano. Ma singolare era la sua capacità di obliterare i toni parodistici (se non comici) per mettere invece in luce la coerenza drammaturgica della propria presenza. Jennifer, mentre attende l'arrivo di un ipotetico fidanzato, è quasi sempre impegnata in dialoghi con figure non presenti (soprattutto al telefono) e solo una volta in un dialogo reale con la vicina Anna (sempre un travestito) che scorre rapidamente dai toni della commedia a quelli del *thriller*. Jennifer è per lo più sola con se stessa e alla fine si suiciderà. Certo il debito verso i due monologhi di Jean Cocteau, *La Voix humaine* (1930) e *Le bel indifférent* (1940), è indubbio. Ma la biografia dell'autore insegna che forse c'è un'ascendenza più diretta. Nel febbraio del 1980, mentre componeva il suo testo, Ruccello ebbe modo di conoscere Erio Masina che interpretava un proprio cavallo di battaglia al Sancarluccio di Napoli: *Senza trucco tutta in nero*, tratto da *Colloquio col tango* di Carlo Terron. I due fecero amicizia e si frequentarono, e non è difficile immaginare che ciò abbia contribuito all'affinità tra i deliri di Jennifer e quelli del giovane travestito che incarna la vecchia diva Carmen Gloria nell'allestimento di Masina. L'incontro condusse anche a un breve sodalizio professionale. Mentre era impegnato nelle prove de *L'opera buffa del giovedì santo*, Masina si convinse a scrivere un testo originale (unico caso nella sua carriera) e dirigerlo per la scena con l'interpretazione proprio di Annibale Ruccello, oltre che di Renzo Dotti, già partner di lungo corso. *Bella se mi vuoi bene* andò in scena il 21 ottobre 1980 al Teatro Pacuvio di Napoli. Più che la vicenda rappresentata, (una riunione tra due dirigenti sindacali in cui il grigiore del linguaggio "politichese" lasciava spazio a un inquietante travestimento di Ruccello in abiti femminili) è da segnalare che fu il primo ruolo da protagonista *en travesti* per il giovane autore napoletano, poco prima di Jennifer. Nello stile che Masina stava perseguendo da alcuni anni, il travestimento era chiaramente un dispositivo atto alla ri-drammatizzazione del testo. Vale a dire che non era occasione né per parodiare comicamente gli stereotipi femminili, né per far sfoggio di bravura trasformistica. E soprattutto il travestimento non serviva a evocare alcun patetismo verso la tragedia del diverso. Anzi, il diverso s'incuneava nella vicenda come elemento teatralmente anarchico e sovversivo. In *Senza trucco tutta in nero*, la trasformazione del giovane nella vecchia diva non serviva a deridere le smanie dell'attempata signora quando a creare una figura scenica il cui spessore drammatico era "aumentato" dal travestimento.³¹ Si tratta di elementi che richiamavano la recente memoria del teatro gay per il quale il rifiuto del binarismo di genere era stato fondamento della liberazione sessuale. Alla luce di queste influenze, l'invenzione di Jennifer si mostra in tutta la sua ricchezza culturale e nella complessa stratificazione che riesce a tenere insieme elementi diversi quali delirio *camp* e intimità psicologica.³² E, in questo senso, la lezione di Masina fu preziosa.

I travestiti sono protagonisti anche di *Pièce Noire* (1987) di Enzo Moscato, un'opera in cui i tratti del teatro dialettale napoletano appaiono trasfigurati da un realismo magico. Ma i travestiti, apparentemente debitori all'antica raffigurazione dei "femminielli" legati ad ambienti di infimo ordine se non malavitosi, sono mutati in entità più inquietanti.³³ L'autore attenua i tratti sociali e antropologici per evidenziare quelli di un esperimento di tecnologia genetica. Nel testo, la Signora, proprietaria di diversi bar al porto, governa la propria casa come se dirigesse una fabbrica di transessuali. Sta cercando di produrre il travestito perfetto e bellissimo. Ospita tre figli/figlie Desiderio, Cupidigia, Bramosia (varianti di tre vizi capitali, lussuria, avarizia e gola): gli ultimi due sono come esperimenti falliti perché si sono trasformati in due prostitute conosciute come Shangai Lil e Honk Hong Suzy. Tutte le speranze della Signora risiedono nel primo, in Desiderio, destinato ad essere l'essere perfetto, la bellezza incarnata, il cui debutto tanto atteso nel bar più lussuoso ed elegante della padrona, La Stella del Nord, dovrà incantare il pubblico. Ma ciò non accade e, nel corso della vicenda, anche Desiderio ingannerà la Signora e pagherà il proprio tradimento con la morte.

Se accostiamo, in un virtuale confronto, Desiderio e Mariacallas vediamo che il primo ha perso ogni tratto della figura da bassifondi, emarginata dalla società, che lotta per splendere nelle strade di Napoli. Desiderio è un nuovo tipo di essere umano, che punta al successo, quasi l'eroe di una nuova religione. La sua caduta può essere letta come il fallimento di un'utopia. Anche il suo stesso nome è in debito con quella politica di liberazione del desiderio caratteristica della fase iniziale del movimento omosessuale.

³¹ Su Masina si veda PIZZO, *Professione attrice*, cit.

³² Per la nozione di *camp* si vedano l'importante raccolta in due volumi di F. CLETO (a cura di), *PopCamp*, Marcos y Marcos, Milano, 2008; per la relazione tra *camp* e *queer* si veda M. MEYER (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, Londra-New York 1994.

³³ Sulla narrazione di una relazione tra femminielli e camorristi si veda A. DE BLASIO, *Nel paese della camorra*, 1901, ristampa anastatica Edizioni del Delfino, Napoli 1973.

La descrizione del personaggio di Mariacallas aveva lasciato spazio allo sguardo eteronormato della critica che lo leggeva secondo la consueta prospettiva (maschilista) della finta donna. Desiderio è un essere misterioso che punta verso un territorio sconosciuto. È più vicino alla nozione di transessuale di Mario Mieli (qualcuno per cui il sesso binario non è rilevante), è l'incarnazione della passione alchemica di Mieli piuttosto che l'epigono del femminiello.³⁴

Ancora una volta il destino di Masina s'intrecciò con quello della nuova drammaturgia napoletana perché fu lui a interpretare per la prima volta il personaggio di Desiderio nel 1987. Ma in questo caso però il *trait d'union* tra quelle che, alla luce di quanto detto finora, appaiono due stagioni diverse dello stesso teatro gay, non è tanto Masina quanto Alfredo Cohen. Non ci riferiamo a una relazione diretta e personale con Moscato, ma a una assonanza di stile che suggerisce una qualche comunione di esiti. L'artista abruzzese aveva partecipato attivamente alla fondazione del movimento omosessuale e a quella del FUORI, insieme ad Angelo Pezzana, ed era stato il cantautore di quella liberazione. Nell'attività teatrale, da drammaturgo e interprete, aveva creato il personaggio di Mezzafemmena nel 1978, e poi di Mammagrassa nell'omonimo spettacolo del 1981. Specialmente in quest'ultimo caso, la figura del travestito in scena è molto composita; nel suo fiume di parole le memorie infantili del paese natale diventano allucinazioni su temi sessuali, il linguaggio mescola l'italiano colto e il dialetto delle proprie radici culturali secondo forme inedite. Il delirio libero che scorre nel fiume di parole rende quel travestito, più simile a padre Ubu che allo stereotipo parodistico, e le storie narrate sono violente, minacciose, inquietanti.³⁵ In una prospettiva storica, il monologo di Cohen appare come un precursore delle figure di *Pièce Noire* nelle quali si può riconoscere una atmosfera affine ma soprattutto quella tendenza al collage linguistico in cui la figura del travestito è trasfigurata in un essere magico e misterioso.

In *Ferdinando* (1986) di Annibale Ruccello, la sessualità dell'eponimo bel giovane sconvolge l'ordine sociale ed economico della micro-società nella villa governata dalla baronessa Clotilde. La donna è un'aristocratica borbonica e nostalgica, in passato vitale e seducente, adesso auto-reclusa nella sua casa nei dintorni di Napoli. Accudita di malgrado dalla più giovane Gesualda, la cugina povera, e con il sacerdote Don Catello come unico contatto con il mondo, Clotilde riceve l'improvvisa visita dell'ignoto Ferdinando, presumibilmente suo nipote. Questo giovane biondino attraente sconvolge l'equilibrio del vecchio mondo. Ferdinando seduce tutti e tre i personaggi, fino a provocare l'omicidio di Don Catello per mano delle due donne, complici per gelosia. Le due possono anche accettare la doppiezza del ragazzo che corteggia entrambe, ma non la sua relazione omosessuale e tentano di censurarla eliminando il prete. Ma mentre quest'ultimo ancora agonizza, Ferdinando, sfruttando la colpevolezza delle due, s'impadronisce di un ricco scrigno di gioielli che Clotilde aveva caparbiamente nascosto a tutti e, infine, rivela anche di non essere affatto il nipote della donna ma solo il figlio del notaio che nel tempo aveva acquisito tutti i debiti della baronessa. Per giunta, è fedele ai Savoia.

Anche in questo caso, l'omosessualità potrebbe essere intesa come il vizio del sacerdote e l'impronta della malvagità del giovane fraudolento. Eppure questi segni non possono essere assimilati a quelli di *Anima nera* (1960) di Patroni Griffi, dove il protagonista Adriano è un imbroglione che vorrebbe godersi i frutti del suo potere di seduzione e ricevere l'eredità di colui al quale aveva concesso i propri favori (omo)sessuali. In *Ferdinando*, il vecchio mondo delle due donne crolla sotto la forza della libertà a-morale del giovane al quale spetta godersi il successo e il futuro. Nella sua bellezza c'è qualcosa di nuovo che spazza via e per sempre le smanie di potere di quel sistema asfittico.

Ma bisogna anche tener presente che nella commedia di Ruccello, il tema è meno importante della forma. Dietro la melodrammatica storia, al di là dell'intrigo di desideri, *Ferdinando* è un gioco teatrale che fa leva sulla stratificazione culturale della lingua e della trama (prendendo spunto da *I Vicerè* di De Roberto come da *Teorema* di Pasolini). L'alternanza di forme culturali alte e basse delinea questo lavoro come un *vero falso*.³⁶ Questa *poetica del falso* è la chiave per comprendere il potere seducente in chiave gay della commedia perché mostra che la nozione di "teatralizzazione" della forma è il fondamento dell'impianto drammaturgico. Oltre i riferimenti già notati, la letteratura dialettale colta del Perrucci e della sua *Cantata dei pastori* richiama il lavoro di Roberto De Simone; l'ambientazione in una villa sembra quella degli interni nelle commedie scarpettiane; gli stessi personaggi sembrano tratti direttamente commedia dialettale

³⁴ Cfr. M. MIELI, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino 1977; il volume è stato riedito da Feltrinelli nel 2017 con un ricco apparato di commenti.

³⁵ A. COHEN, *Mammagrassa*, in PIZZO (a cura di), *Il teatro gay in Italia*, cit., pp. 129-165; cfr. anche A. CIULLO, *Quella mamma grassa di Cohen è piuttosto un padre Ubu*, in «Paese Sera», 12 maggio 1981.

³⁶ E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuoto teatro napoletano*, Ubulibri, Milano 2002, pp. 62-63.

napoletana. L'intero testo contiene un continuo fluire di citazioni che possono essere lette come accessori del travestimento, similmente a quanto accade per il travestito teatrale la cui figura è composta mediante il coordinamento di elementi femminili in modo da richiamare l'aspetto della donna ma nello stesso tempo mostrarne la artificiosità. Un *vero falso*, per l'appunto. In questa luce, *Ferdinando*, nella sua articolata mistura di riferimenti culturali, somiglianze, ricordi, non appare datato perché "teatralizza" le forme tradizionali e fa leva su una celata componente parodica che l'autore ha imparato a maneggiare come elemento della performance *camp*. Una simile attitudine alla parodia *camp* produceva proprio in quegli stessi anni le deliranti rappresentazioni del KGB&B in cui la falsificazione del modello era l'elemento drammaturgico fondamentale. Si pensi ad esempio, quando gli attori del KGB&B in *Fascistissima* cercano di portare a termine con manifesta inadeguatezza un'immaginaria e singolare trasmissione radiofonica del ventennio fascista.³⁷ Ruccello mostra una raffinata capacità di utilizzare la sfrontatezza della performance *camp* senza mai però rinunciare alla credibilità della situazione. In questo modo, le sue figure sono esagerate, teatrali, eccessive nei loro comportamenti ma, grazie alla cornice della tradizione teatrale, restano nei confini della rappresentazione drammatica.

Laddove Ruccello dimostra la tutta sua capacità di piegare la tradizione napoletana alla cultura omosessuale è proprio con il personaggio femminile principale che è spinto ai confini del suo genere. Il vero ruolo dissidente – potremmo dire *queer* – è quello di Donna Clotilde, non certo perché sia lesbica, ma per il modo in cui Ruccello ne costruisce lo sguardo sul giovane Ferdinando. È un personaggio femminile con occhi *queer*. Sembra che la baronessa Clotilde sia stata costruita utilizzando un immaginario omosessuale. È un personaggio ibrido, il luogo di desideri opposti, affermazione sociale ed emarginazione, amore e distruzione; qualcuno che ha dovuto lasciare la sua città, la sua famiglia, i suoi diritti a causa del suo modo di essere, ma da questo trae anche energia e orgoglio. Il piacere (non il denaro, né la morale, né il potere) è la forza che l'ha portata a un sogno di auto-liberazione; il piacere sembra ricollegarla con la sua autentica essenza. E anche se la società moderna la delude, non può cambiare ciò che è il suo vero essere. E così con Clotilde nasce una nuova icona gay. *Ferdinando* è la tragicommedia della resistenza in cui la subcultura omosessuale fornisce gli spunti per una forma singolare e seduttiva.

Il delirio *camp* del teatro gay scorre nei monologhi di Jennifer, nel sogno alchemico-tecnologico della Signora in *Pièce Noir*, o nel ossessione di potenza di Clotilde in *Ferdinando*. Ma una certa atmosfera di delirio, e non di rado anche verso il parossismo comico, segna quasi tutte le opere di questi due autori. La logica è soggetta agli assalti di smanie religiose, amorose, linguistiche e sessuali. I loro personaggi sono deliranti non in senso psicopatologico, ma *camp*. Non è la patologia psichiatrica a interessare gli autori bensì la potenza immaginifica e quasi vaticinante delle figure che tentano di piegare la realtà ai loro desideri. La loro sconfitta è un esito dello stile melodrammatico piuttosto che un programma tematico. L'accento non è sull'individualità psicologica dei personaggi, ma sulla forma che assumono mediante il linguaggio, l'apparenza, gli atti.

In una costante opera di traduzione e tradimento del patrimonio culturale identitario napoletano, Moscato e Ruccello svolgono un atto di riappropriazione *queer*, attestando la potenza del proprio punto di vista. Gli autori propongono una proiezione omosessuale a un pubblico eterosessuale e segnano il confine tra la vecchia teatralizzazione reazionaria ed oleografica del diverso e il nuovo smantellamento di discorsi oppressivi su sesso e identità. I loro protagonisti sono costruiti usando consapevolmente gli stereotipi della diversità, del travestitismo, dell'inversione sessuale, ma ribaltati con un'operazione di riappropriazione.

Se all'inizio si è detto che la stagione del teatro gay italiano si è svolta nel Nord, a questo punto si può almeno supporre che ce ne sia un'altra, quasi coeva, che si svolse nel Sud e s'inserì in quella che fu chiamata Nuova Drammaturgia Napoletana. In questa prospettiva, la storia del teatro LGBT+ in Italia non solo è forse più lunga dei dieci anni che passano tra *La Traviata Norma* e *Fascistissima*, ma potrebbe avere articolazioni più complesse ed esiti ulteriori (si pensi a *Saro e la Rosa* di Francesco Silvestri). Un panorama più vasto di quello che siamo soliti riconoscere e che potrebbe essere ancora investigato.

³⁷ Casi scrive: «Sono l'autoironia gay e il delirio, infatti a costituire le motivazioni stesse del KGB&B., meccanismi da trip surreale vero e proprio, da camp forse meno raffinato di quello anni Trenta di Mae West, ma più complesso e – perché no – confuso, che riecheggia nelle atmosfere alla Copi o alla Almodovar», *CASI, Delirio diletto travestimenti e trasgressioni*, in ID. (a cura di), *Teatro in delirio*, cit., p. 19.