

Il maschio come doppia articolazione. *L'animale che mi porto dentro* di Francesco Piccolo

I *men's studies* hanno sviluppato negli ultimi decenni una ricca e articolata bibliografia che ha sondato le molteplici tipologie e fenomenologie assunte dalla mascolinità dall'epoca moderna a quella contemporanea. Si tratta di studi principalmente di natura sociologica e filosofica, ma anche letteraria (come l'inaugurale Sedgwick); le opere narrative hanno costituito, per la carica esemplare delle dinamiche rappresentate (Chemotti), una fonte assolutamente basilare anche per le ricognizioni condotte in altri ambiti disciplinari.

Il maschio è stato in particolare studiato (De Biasio) nel suo rapporto con il progressivo emanciparsi del mondo femminile, quindi in una luce tesa a ridimensionarne il logos fallocentrico, e in seguito in relazione a mascolinità 'alternative' e marginalizzate (gay, trans), sempre da un punto di vista destrutturante, fino ad analizzare ruoli e identità che non presupponevano più una messa in discussione del ruolo ma l'assunzione, volontaria o inconsapevole, da parte dello stesso mondo maschile, di nuove configurazioni identitarie (Waling).

Proprio in ordine a quest'ultimo punto si può collocare l'interesse per Francesco Piccolo il cui *Animale che mi porto dentro* segna un percorso sofferto da una mascolinità omosociale (Sedgwick) e costruita socioculturalmente come *gender* (Butler) a una mascolinità ibrida (Bridges e Pascoe). Il libro, soprattutto sul versante della rappresentazione dei meccanismi omosociali, può essere considerato uno degli ultimi esiti (insieme a testi come *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati) di una linea letteraria che ha delineato e raffigurato i percorsi formativi, gli schemi valoriali e i luoghi sociali in cui si è sviluppato l'essere maschio (da *Agostino* di Alberto Moravia a *Il Lanciatore di Giavellotto* di Paolo Volponi ad *Aracoeli* di Elsa Morante; su questi testi Zinato).

Il libro è infatti il racconto autofinzionale¹ della nascita del proprio immaginario erotico, sviluppatosi in età adolescenziale attraverso il retaggio familiare e la fruizione dei prodotti dell'industria culturale, e del faticoso e interminabile tentativo adulto di liberarsi di quel retroterra, sia sul versante bio-antropologico che su quello intellettuale. Che sia un compito improbo lo si evince dalla struttura analitica del testo, che sottopone

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

gli enzimi della mascolinità a un'articolata scomposizione. *L'animale che mi porto dentro* concepisce il soggetto maschile come attraversato da una serie di dicotomie oppositive: tutte le componenti che formano il maschio si sdoppiano in polarità contrastanti. La mascolinità è perennemente divisa, in bilico tra elementi conflittuali che il soggetto, anche in età adulta, cerca di unire in una sintesi ideale: tale situazione non giunge mai a una soluzione definitiva.

La prima forma di scissione concerne la virilità, già operativa negli anni decisivi dell'adolescenza: esiste infatti una virilità virtuosa ("eroismo, moralità, altruismo, coraggio, lealtà, onestà, generosità," Piccolo, *L'animale* 44) e una virilità negativa ("furbizia, ribellione, disobbedienza, esibizione dell'indolenza," 44). Quest'ultima, fatta propria e praticata dal giovane Piccolo, è il lasciapassare per appartenere al gruppo dei maschi, gli amici di scuola e di cortile. La doppia virilità genera quindi una ulteriore polarità, quella che riguarda l'io e il gruppo, il soggetto singolo e la dimensione collettiva maschile, dove il secondo termine si pone come l'elemento di ratifica dell'essere maschio.

Ma a sdoppiarsi è anche quest'ultimo perché da un lato vuol dire ostentare i fondamentali 'modi bruschi' (La Cecla) ed essere maleducati e negligenti come esige la virilità negativa, dall'altro però implica necessariamente un altro 'dovere', cioè concupire e possedere sessualmente una donna (Piccolo, *L'animale* 47), come il narratore ragazzino impara vedendo gli adulti, tra cui i propri famigliari, che d'estate osservano con trasporto le donne svedesi uscire dal villaggio-vacanze di Baia Domizia (località balneare in provincia di Caserta). La libido scopica di gruppo è una vera manifestazione omosociale: vale a dire una delle situazioni in cui emerge un legame forte tra uomini senza che esso sconfini nell'attrazione omosessuale. L'omosocialità si configura

prevalentemente come meccanismo di riproduzione della maschilità egemone. Attraverso le interazioni, intese come relazioni non sessuali, tra uomini, la forma socio-storicamente dominante di maschilità (caratterizzata da distacco emotivo, competitività e oggettivazione sessuale delle donne) viene mantenuta in quanto rende possibile agli uomini essere riconosciuti ... come tali dagli altri uomini. (Ferrero Camoletto e Bertone 48)

Si tratta in *Piccolo* di una situazione già stabilizzata e in qualche modo ‘arcaica’, visto che mancano circostanze che potrebbero far parte dei rituali omosociali, per esempio la narrativizzazione/teatralizzazione delle proprie conquiste femminili più o meno reali (Flood) oppure, in una variante ancor più distante, la formazione di intimità psicologiche intramaschili (Hammarén e Johansson 2014). Semmai funziona per il narratore come tacito, ma reale, modello, come dispositivo di regole di comportamento e di controllo, lasciapassare culturale-simbolico d’appartenenza al gruppo maschile. Le pagine di *Piccolo* dedicate a questo paradigma identitario inoltre non sono troppo lontane da alcune idee fondative del pensiero di Judith Butler, soprattutto laddove la filosofa indica la costruzione del soggetto e dell’identità (“la ‘coerenza’ e la ‘continuità’ della ‘persona’ non sono caratteristiche logiche o analitiche dell’essere persona, ma, piuttosto, norme di intelligibilità socialmente istituite e conservate”; Butler 27).

Il ‘dovere’ della conquista viene inoltre inoculato al soggetto anche dalla lettura dei fumetti erotici (*Lando*, eroe superdotato) e soprattutto dalla visione dei film sexy, in particolare *L’insegnante* (1975) di Nando Cicero,² pellicola che inaugura un autentico filone della cinematografia italiana degli anni Settanta. Se già la virilità sfrontata confliggeva con la virilità virtuosa, a maggior ragione confligge la libido carnale: il consumo di storie di argomento sessuale porta il narratore a identificarsi con un immaginario “ipererotico, narcisista, virile” (*Piccolo*, *L’animale* 53), un immaginario nel quale sono appunto assenti “tutte le altre caratteristiche della virilità, quelle virtuose” (53). Dalla Natura e dalla Cultura arriva così il medesimo messaggio, le due categorie si uniscono in un formidabile e micidiale nodo che definisce un preciso modello. Randle McMurphy, il protagonista di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*) ne rappresenta la sintesi; infatti alla domanda perché sia finito nei guai risponde: “perché faccio a botte e scopo troppo” (17).

Il maschio deve infine confrontarsi con un’altra polarità oppositiva: il sentimento, una forma, nel contesto qui analizzato, di *caring masculinity* (Elliot), un’accentuazione delle qualità emotive e relazionali del proprio comportamento, una configurazione più debole della *hybrid masculinity*. Se la libido aggancia il singolo al gruppo, la sintomatologia sentimentale, come insegna Isaiah Berlin,³ lo allontana: “L’innamoramento e il dolore erano la vita individuale;

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

l'erotismo era la vita collettiva, era totalmente legato alla comunità di maschi che conoscevo" (73). La stringa delle dualità si allunga e comprende una nuova dicotomia: erotismo sentimentale - erotismo brutale (63). Si tratta di una serie complessa e articolata di indicatori che il soggetto deve cercare di gestire contemporaneamente e che lo obbliga in ultima analisi a un lavoro impossibile e per certi versi paradossale: il primo esito della sua virilità, così smaniosa di impossessarsi della Donna, è in realtà quello di appartenere al gruppo dei maschi, vale a dire quello di 'piacere' *in primis* non alle femmine *bensì ai maschi*.

Al centro di pulsioni contrastanti, il soggetto si identifica con personaggi doppi, lacerati, divisi, che si riproporranno anche dopo che una ricomposizione sembrerà trovata. Esempio il caso de *Le tigri di Mompracem* di Emilio Salgari, romanzo che è fondativo di una opposta linea culturale rispetto a quella erotica e che soprattutto fissa da subito e irrimediabilmente la fenomenologia della dualità: è il primo libro letto dal narratore (Piccolo, *L'animale* 81). Innamorato di Lady Marianna, Sandokan sente svanire il suo ardore guerresco e la sua devozione alla causa bellica (e quindi l'appartenenza al gruppo maschile): inchiodato al proprio io diviso, il pirata è prostrato da una lacerante compresenza di opposti che annulla sia l'animale che ha dentro sia quello che manifesta in pubblico (è infatti la Tigre della Malesia). La passione d'amore confligge irrimediabilmente con lo spirito guerriero: "È una lotta tormentosa e continua tra la ferocia della tigre e la debolezza dell'amore" (86).

La doppiezza è, per parafrasare il titolo, *il male che si porta dentro*. Non a caso anche da adulto il narratore è doppio: la mia concentrazione si divide, diventa doppia: da una parte continuo a parlare di questioni letterarie o della mensa scolastica o del cornetto alla crema, dall'altra immagino (e lo immagino come assolutamente possibile) che la mia collega, in modo irrazionale e del tutto fuori contesto, come presa da un raptus, all'improvviso alzi la gonna, si sfilì le mutandine, si metta a cavalcioni su di me. (50)

Si tratta di un passo significativo anche in relazione alla identità profonda del soggetto; tutta la prima parte di questa autofiction autobiografica, dedicata alla propria adolescenza, non si configura come una tappa poi superata ma come imprinting: l'adulto

manterrà sempre le coordinate apprese da adolescente (sarà quindi perennemente Doppio). Del resto nella fase più acuta della sua animalità adolescenziale regala alla mamma, dedicandoglielo “con tanto tanto affetto”, un libro, *Vestivamo alla marinara* di Susanna Agnelli (213-14). Ci si trova nel mezzo di un concentrato di ossimori: infatti il libro e il sentimento filiale confliggono con tutta la virilità negativa e lo stesso affetto è manifestato nel momento dell’inganno visto che il figlio ‘devoto’ dona il libro e contemporaneamente nasconde la pagella insufficiente. Il regalo del libro è una delle emanazioni della Sostanza Duplice dell’essere maschio, un dato a suo modo ontologico: “Scopro ... che la lotta tra l’animale e il sentimentale, tra il maschio e l’individuo non solo non si è mai interrotta, né è mai finita, ma non ha mai avuto un vero inizio: c’è sempre stata” (213).

La crescita non determina sviluppo, anzi il suo contrario, il ritorno, la coazione a ripetere (tipica di chi teme “the impact of maturity”, Simonetti, “The Quasi-Truth” 172). La scoperta di avere i brufoli e la piccola patologia che colpisce il pene determina il senso di “sconfitta totale” (93), l’allontanamento dai modelli (*Lando*) e soprattutto rende il soggetto ancora una volta “debole, spietato, violento, fragile - *una combinazione di opposti* faticosa, incomprensibile, spesso letale” (93; corsivo nostro). L’uomo adulto non cresce ed è allora sempre seguito da un’Ombra, dal Bambino, dall’Adolescente, che qui si manifesta attraverso la ricomparsa di una situazione omosociale: quando un amico, durante una vacanza, gli dirà che è possibile guardare senza problemi una svedese sotto la doccia, il narratore (ancora giovane ma ormai uomo), non vorrà perdersi lo spettacolo, ancorato alla ripetizione della scena primaria estiva (del resto: “era dai tempi di Baia Domizia che sognavo di vedere una svedese nuda”, 147). Soprattutto, l’appellativo “stocazzo” che, nei dialoghi tra la moglie e il narratore, ne ratifica la consacrazione ad autore importante e di successo rimanda nello stesso tempo al retroterra antropologico nativo (22). Analogamente, anche se non ha più i brufoli si percepisce ancora emaciato, allo stesso modo in cui anche se pesa cento chili si sente ancora magrissimo perché tale era da ragazzo (*L’animale* 93). Quindi sarà sempre l’ultimo anche quando si sentirà il numero uno, quello che ha vinto il Premio Strega ed è una star dell’industria culturale. L’ossimoro permanente è ancora una volta confermato: non “potrà avere nulla anche quando ha tutto” (93). Sono dinamiche non dissimili da quelle che accadono nel film più amato da Piccolo, *8^{1/2}* di Federico Fellini (*La separazione* 19), che ha come protagonista

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

un regista, Guido Anselmi, sempre ostaggio dei ricordi infantili e adolescenziali e soprattutto, a livello sessuale, diviso tra la moglie, la sofisticata Luisa e l'amante, la procace Carla.

Vista la serie di dualità che minano e lacerano il dispositivo maschile, emerge la necessità di formazioni di compromesso che riescano a stabilizzare la conflittualità degli opposti. Di qui lo spazio e la rilevanza che occupa la novellizzazione di *Malizia*, il film di Salvatore Samperi che ebbe alla sua uscita (1973) un largo successo e oggi si può definire certamente un *cult* (Pezzotta; Grespi).

Il film è la storia della passione che i maschi della famiglia La Brocca provano per la avvenente cameriera Angelina. Il padre Ignazio intende risposarsi (come effettivamente avverrà) dopo la morte della moglie, il fratello maggiore cerca semplicemente un'avventura, mentre l'adolescente Nino prova un autentico sentimento, consumato però, anche per la sua giovane età, tra provocazioni, accessi amorosi, gelosia e desiderio malcelato. Prima del matrimonio del genitore, Nino avrà anche un rapporto sessuale con Angelina, che rapidamente intuisce la passione di Nino e per tutta la vicenda asseconda il suo acerbo amante.

Malizia è un trionfo della duplicità. La pellicola viene schematizzata secondo una serie di doppi indicatori: "bambino/donna; padrone/serva; innamorato/oggetto d'amore; eccitato/oggetto dell'eccitazione" (Piccolo, *L'animale* 64) (Nino è un ragazzino, Angelina una donna; Nino è il figlio del padrone di casa e Nina la cameriera e domestica; Nino, in quanto figlio del padrone, dovrebbe solo approfittare della donna anche a lui sottoposta, invece se ne innamora; la componente erotica e la paura di essere scoperto come innamorato rendono Nino eccitato e brutale tanto da ordinare ad Angelina di non indossare più un chiaro oggetto libidico, il reggiseno). A sua volta, l'espressione di Angelina "Fotti, amore mio" (68) compendia il dualismo, senza contare che durante il rapporto la donna chiama Nino sia "bambino mio" che "amore mio" (69).

La duplicità si risolve però in mediazione: non a caso l'insegnamento fondamentale del film è che il romanticismo serve, anzi è decisivo, per arrivare al proprio contrario, a un rapporto sessuale completo (72). Viene così sancita una formazione di compromesso. Nino ha nello stesso tempo capacità ricattatoria e sentimento limpido (63) e il suo impeto erotico è intrecciato al sentimento (68-69). In fondo anche *La squadra di stoppia*, il romanzo di Emilio De Martino letto dal narratore in terza media

(41-44), presenta una situazione di armonizzazione degli opposti perché l'appartenenza alla dimensione collettiva, anche in questo caso presentata come compito, quasi come dovere, vira tuttavia in quelle pagine sui toni deamicisiani della lealtà, dell'amicizia, dell'onestà (cioè della virilità nobile e giusta).⁴

Ancora verso la fine del libro si accampa un'altra occorrenza della mitologia di compromesso, che riguarda uno dei prototipi della doppiezza, Sandokan. Sostenuto da Yanez, la Tigre della Malesia, inguaribilmente innamorata di Marianna, decide di liberarla e di sposarla, riunendo in un unico gesto e in un'unica decisione l'impeto guerriero-animale e il sentimento d'amore, nonché il desiderio singolo con il desiderio del gruppo dei maschi:

Yanez propone il matrimonio tra la Tigre della Malesia e Lady Marianna, il matrimonio tra l'animale e il sentimentale. Propone che tutti i maschi vadano a prendersi la donna che uno di loro ama. Cioè Yanez propone quello che sto cercando di costruire dentro me stesso, mi indica il punto in cui si può approdare. Non voglio essere un animale, non riesco a essere un uomo sentimentale per tante ragioni che ho raccontato, ma posso far sposare l'animale e il sentimentale, possono convivere, possono star bene insieme. (217)

Come sancirà la conclusione de *L'animale*, è tuttavia troppo invadente l'eterno ritorno della doppiezza per chiudere la partita con un fragile compromesso e affidarsi una volta per tutte alla soluzione della Tigre della Malesia. In effetti quello che si era non smette mai di essere presente nelle pagine di Piccolo e la doppiezza continua a riproporsi, per esempio nelle vesti di Tony Soprano della serie *I soprano*, il malavitoso descritto nel momento in cui viene colto da un attacco depressivo, con la sua "sensibilità mista a brutalità" (96). Si tratta di un equilibrio imprescindibile e tuttavia mai definitivamente conquistato: ancora quando il soggetto narrante è pienamente adulto, a libro inoltrato, si ritorna sulla questione: si considerino le riflessioni dedicate a *Fiesta (The Sun Also Rises)* di Ernest Hemingway, romanzo che rinnova la dicotomia tra sentimentalità e sessualità, sintetizzata nella storia d'amore platonica tra Jake e Brett, innamorati l'uno dell'altra, ma il primo impotente per una ferita di guerra e la seconda irresistibilmente attratta dal rapporto fisico (che la porta a concedersi a un grande torero di Pamplona; *Fiesta* 188-92): "Tutta la vita era servita per comprendere ... che Jake e il torero, insieme, facevano l'uomo che si può essere - l'unica

combinazione possibile” (*L’animale* 192; *ça va san dire* che il torero personifica la perfetta coincidenza tra uomo e animale). La ricerca di sintesi e unioni di opposti scandisce tutta la poetica di Piccolo: le pagine de *Il desiderio di essere come tutti* dedicate a un racconto di Raymond Carver, *Con tanta di quell’acqua a due passi da casa* (*So Much Water So Close to Home*)⁵ mettono in luce l’atteggiamento diametralmente opposto assunto da moglie (Claire) e marito (Stuart) di fronte a un medesimo fatto (il ritrovamento di un cadavere da parte dell’uomo) affermando in ultima analisi che “soltanto il racconto dei due insieme fa capire qualcosa dell’esistenza” (*Il desiderio* 254). Peraltro anche il discorso politico complessivo de *Il desiderio* si regge sull’elastico concettuale tra possibilità di unione (Moro-Berlinguer, il compromesso storico) e frattura (Berlinguer-Berlusconi), nonché sulla critica che Piccolo muove alla sinistra di essersi arroccata in un elitario intellettualismo e di non aver saputo inglobare i portatori di una concezione edonista e ‘spensierata’, dell’esistenza e della società, rifiutando a priori di far convivere, cioè *mettere insieme*, cultura e piacere (255-56). Del resto proprio *L’Italia spensierata* si apriva nel segno della dicotomia: “Tutta la mia vita è stata un elastico tra la coscienza e l’abbandono. Tra la capacità di ragionare su quello che vedo e la volontà di perdermi nella partecipazione” (4).

Una considerazione sembra ratificare l’idea che la nevrosi della duplicità contratta nell’adolescenza non è più estirpabile, è data una volta per tutte: gli anni dell’adolescenza, “anni decisivi dell’esistenza”, hanno “determinato una forma mentale, un rapporto con il desiderio, da cui non è stato più possibile liberarsi” (*L’animale* 56-57). Ci si trova di fronte a una particolarissima, uguale e contraria, Cura Lodovico, il trattamento cui è sottoposto Alex nel capolavoro di Stanley Kubrick *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*),⁶ basato non più sulla visione di atroci brutalità utilizzate per provocare la nausea e il rigetto della violenza, come nel film, ma di rappresentazioni femminili che provocano una fissazione a un immaginario erotico (“ai maschi sembra sempre che le donne abbiano voglia di scopare con loro, perché lo hanno ... imparato dai film dell’adolescenza”; *L’animale* 141). Quindi: diversità di situazioni ma identità nel risultato provocato dalla forza delle immagini, capaci di condizionare il soggetto e, nel caso di Piccolo, ancorarlo per sempre a una forma scissa di libido bloccandone l’evoluzione. Si veda in tal senso un passo de *La separazione del maschio* in cui, in riferimento alla virilità più

schiettamente sessuale, si sottolinea come *Malizia* (insieme a un altro film: *La chiave* di Tinto Brass) abbia contribuito a instillare e a rendere subito imm modificabile un determinato immaginario erotico (125);⁷ non si tratta qui tanto della sindrome del doppio, visto che si parla del crudo richiamo di eros (che di quella dicotomia è comunque parte integrante), quanto del potere condizionante delle Narrazioni originarie. Occorrerà aggiungere che questa particolare Cura Lodovico (o, se si preferisce, l'*infinite jest* cinematografico-adolescenziale) rappresenta un primo momento di distacco rispetto allo sguardo naturalistico dei maschi di Baia Domizia, non ancora iconizzato e mediato, neppure nelle forme boccacesche e artisticamente approssimative dei film erotici. In fondo si tratta di un passaggio da uno sguardo non semiotizzato a uno semiotizzato, destinato non a cancellare definitivamente il primo (l'Animale non muore mai) ma certamente a reincanalarlo e a sottoporlo a una operazione di ri-mediazione. In modo emblematico l'uomo-che-guarda era già diventato ormai un soggetto cinematografico: del 1953 è *Gli italiani si voltano*, un episodio diretto da Alberto Lattuada per il film collettivo *L'amore in città* (linea rappresentativa che troverà un punto d'arrivo, nella prospettiva del presente discorso, nella raffigurazione del gruppo di maschi di *Amarcord* di Fellini che guardano incantati la Gradisca e poi nelle scene de *La città delle donne* che rievocano la libido erotica innescata dai film visti nelle sale).

Il soggetto contrae non solo la patologia binaria, ma anche l'attitudine alla coazione visiva e all'assolutizzazione della vista con la correlata indelebile tendenza a costruirsi un mondo erotico finzionale, vale a dire ad essere assorbito dall'irrealtà narrativo-mediale: non solo è doppia la concezione del rapporto con la donna, ma è doppia la sua costituzione mentale maschile *tout court* perché ogni aspetto della vita amorosa sarà mediato a priori da un racconto. Si noti che tutta la vicenda con la spagnola Maria è costruita come la sceneggiatura di un *romance* latino (la ragazza già promessa sposa a un altro, i patti di sangue, l'intervento castrante dei genitori: quasi una variante del film di Franco Zeffirelli *Amore senza fine* novellizzato nel libro): infatti al narratore sembra di essere il "protagonista di un film romantico" (Piccolo, *L'animale* 134); l'amplesso pure è modellato su memorie cinematografiche (148). Un passo de *Le tigri di Mompracem* tematizza in una *mise en abyme* questa disposizione perché mostra come Sandokan, ancor prima di vedere la Perla di Labuan, se ne è innamorato per le descrizioni che gliene sono state fatte; il narratore de *L'animale*, molto

significativamente, non può non sottolinearlo: “Si era già innamorato della descrizione astratta, quando la vede gli basta scambiare due parole e già la ama perdutamente” (84). Similmente Elena (la prima donna con cui Piccolo ha un rapporto sessuale) è presentata come l’emanazione di Lady Marianna (117). Non è allora un caso che l’incontro con Marta (l’ultima amante) sia incorniciato da una serie di riferimenti letterario-cinematografici, a partire da quello di un’icona sexy del cinema italiano degli anni Quaranta, Silvana Mangano;⁸ come noto, il fotogramma dell’attrice in mezzo alle risaie di *Riso amaro* ha fatto epoca (l’episodio è poi ulteriormente significativo: il narratore da un lato ha aggiornato e raffinato i suoi gusti – è ormai uno scrittore affermato – rispetto a *L’insegnante*; tuttavia è rimasto lo stesso: non può staccarsi dall’immaginario erotico-cinematografico e il suo rapporto con le donne è eterodiretto da tale sovrastruttura culturale). In fondo lo stesso Tony Soprano ha un modello filmico di uomo forte, Gary Cooper: “Tony Soprano è il maschio assalito dalla fragilità, ma vorrebbe essere e deve essere Gary Cooper, non può sottostare alle emozioni” (97).

Le stesse scene di *L’animale che mi porto dentro* sembrano talvolta ricalcate su un preciso immaginario cinematografico. *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*) di Billy Wilder, pellicola espressamente citata nel libro di Piccolo, postula la libido come un enzima intrinseco al maschio, presente sia nelle tribù degli indiani d’America come nei più ‘evoluti’ newyorchesi degli anni Cinquanta, entrambi subito in cerca di un’occasionale amante estiva appena mogli e figli partono per le vacanze. E gli indiani di Wilder si muovono in gruppo, come tutti insieme gli uomini di Baia Domizia fissano le ragazze del Villaggio Svedese. Tra l’altro l’episodio sopra ricordato della doccia della ragazza svedese ricalca la scena per eccellenza dei film erotici, la doccia appunto, l’apice del *voyeurismo*, il momento in cui finalmente si poteva vedere più o meno nuda la protagonista.

Per questi motivi la narrazione sottolinea talvolta una ricerca di ancoraggio alla realtà: la differenza di film come *L’insegnante* rispetto a *Lando* è che i primi si svolgono in un mondo che ha i connotati di quello reale (laddove le trame e i personaggi del fumetto hanno fisionomia più marcatamente fittizia); ma soprattutto è rivelatrice la sottolineatura espressa quando viene ricordata la partita di basket in cui la ragazza del narratore, ufficialmente fidanzata con un giocatore della squadra avversaria, tradisce il

proprio sentimento: si tratta di una situazione che ne ricalca una analoga di *Anna Karenina* in cui la protagonista non riesce a nascondere la passione che nutre per Vronsky (233-36) ma che accade durante una reale partita di pallacanestro giocata non in un luogo immaginario ma a Caserta, la città natia del narratore.

Questa serie di opposti e dicotomie rimanda a una dialettica profonda che riguarda anche l'ontologia del soggetto. Si potrebbe dire che al fondo del discorso sviluppato dall'io narrante giaccia un dubbio circa la propria stessa esistenza, non solo come maschio ma come persona: del resto l'angosciante dialettica esserci/non esserci compare subito all'inizio del libro di Piccolo: "La prima volta che mi sono fidanzato, non ero presente" (*L'animale* 3). Si tratta di una scena primaria di cui il soggetto non si libererà mai definitivamente. Tutto il volume infatti mette in scena fantasie e dubbi di non esistenza: "Il Sandokan descritto nelle prime righe non c'è più" (78); "una come Emilia non saprà mai che sono nato e sto nel mondo" (101). Similmente la storia con Elena è la storia della cancellazione del rapporto (123) e lo stesso vale per la storia con la sorella dell'attore;⁹ anche il film *Amore senza fine* di Zeffirelli racconta la vicenda della cancellazione di David (125-29); sono storie in cui l'impossibile (Amore, Esistenza) rimane impossibile. Risulta così ricco di significato l'accento all'inizio della serie tv *House of Cards*: se Frank Underwood non avesse guardato con ammirazione le forme di una donna, in particolare il suo lato b, quella storia semplicemente "non esisterebbe" (*L'animale* 222) e con essa il suo protagonista.

Da tutto questo si può capire il motivo per cui un'opposizione fondamentale del testo sia possibile / impossibile, rendere possibile l'impossibile; in prima istanza essa rimanda alla sperata eventualità di trovare nel quotidiano le stesse protagoniste disponibili dei film, fossero *L'insegnante* di Nando Cicero (55) o *Quando la moglie è in vacanza* (51), ma più in profondità rimanda alla speranza di sanare la catena delle opposizioni: impossibile non è infatti tanto la consumazione del desiderio (il narratore più volte ha rapporti sessuali) quanto eliminare la serie di opposti che strutturano (o destrutturano) il soggetto. Una frase icastica del libro, presentata quasi come un assioma, pone il tema in modo da conferirgli il risalto di una questione decisiva: "Il compito che si è dato il desiderio sessuale maschile è costruire di continuo situazioni in cui l'impossibile si trasformi in possibile" (51).

Il discorso riguarda la letteratura stessa: anche qui la dualità puntualmente ritorna. Piccolo discute un articolo di Elaine Blair

(“Great American Losers”) in cui si evidenzia con toni polemici come la nuova generazione di scrittori americani metta in luce tutti i deficit e le mancanze dell’uomo per compiacere il pubblico femminile, il pubblico che legge (*L’animale* 154);¹⁰ questa scelta segna una differenza rispetto alla poetica degli autori precedenti, John Updike, Philip Roth, Norman Mailer, “grandi maschi narcisisti” (154).¹¹ E allora: “in realtà, il confronto non è tra due generazioni distinte, ma tra due questioni interiori che si combattono per tutta la vita: la bestialità e la sensibilità. E semplicemente i vecchi narcisisti mettono *davanti* la bestialità, e i nuovi romanzieri mettono *davanti* la sensibilità” (158, corsivi nell’originale).

Ma si tratta anche di una questione che riguarda da vicino il soggetto narrante. Infatti la letteratura, così presente nel libro di Piccolo insieme al cinema,¹² si configura come enzima che suggella la trasformazione del narratore da appartenente al gruppo maschile omosociale d’origine (padre, amici) a uomo virtuosamente virile e, per di più, artista (in tal senso la letteratura ratifica quella che si potrebbe definire la sublimazione degli istinti, secondo la terminologia freudiana di *Io e lui* di Moravia, il cui protagonista, un regista cinematografico, cerca di liberarsi dall’invasione libidica del suo fallo, il ‘lui’ del titolo). La scrittura ha voluto dire allontanarsi e affrancarsi dalla compagine maschile di provenienza (157) ma ha nello stesso tempo pericolosamente confuso i generi e le identità d’appartenenza; così, l’autore de *L’animale*, mettendo in luce i limiti della mascolinità, ed essendo, in quanto scrittore, uomo sensibile,¹³ “assomiglia più al nuovo scrittore maschio americano che al vecchio narcisista” (157). In fondo una delle prime manifestazioni della Letteratura, quasi una sua personificazione, che il narratore vede realmente e da vicino è una donna, Maria Corti, tra le più importanti e famose voci della critica letteraria italiana del secondo Novecento, senza contare che Elena Greco de *L’amica geniale* è una scrittrice, dotata di un nome doppio: femminile, Elena, e maschile, Greco (*L’animale* 161). La narrativa di Piccolo significativamente marca la soglia iniziatica della scoperta ‘fatale’ della letteratura come soglia femminile: è il caso della prima infatuazione per i libri che avviene ammirando la libreria di Francesca (“Quando il dito indica la luna”, *Storie di primogeniti e figli unici* 42 sgg.), tra altro con parallelo abbandono di un rito tipicamente omosociale (la lettura con il padre della *Gazzetta dello Sport*, quotidiano sportivo italiano per eccellenza), ulteriore dispositivo di controllo della maschilità. Forse non sarà inutile

brevemente richiamare come, a proposito della figura dell'artista letterario (segnatamente del poeta), libri recenti abbiano anch'essi voluto evidenziare la 'necessità' di ricorrere a tratti androgini: a proposito del 'poeta', e non poetessa, Amelia Rosselli, scrive Emanuele Trevi che il desiderio profondo che sta alla base della scrittura è sempre quello di "realizzare il proprio contrario o almeno di procedere in quella direzione, negando tutti i dati di partenza, tirando fuori il maschio dalla femmina e la femmina dal maschio ... Quanto a me, ho sempre aspirato a diventare una scrittrice" (*Sogni e favole* 81).¹⁴

Si profila così una convergenza verso quella che si potrebbe definire una *hybrid masculinity*: la vocazione letteraria pone il soggetto maschile in una zona di turbolenza identitaria che si esplica come appropriazione di qualità e tratti femminili; la "cultural appropriation" è infatti una caratteristica delle mascolinità ibride: "men who occupy privileged social categories"—e lo scrittore rimane una di quelle—"strategically borrow from Others" (Bridges e Pascoe 252): la mascolinità può essere "somehow less meaningful" (250) rispetto a identità altrui. Nel caso de *L'animale che mi porto dentro* il 'prestito' femminile non è però una performance, un gioco sociale in cui si travalica momentaneamente e per finta (come spesso accade secondo Bridges e Pascoe); agisce invece, virato *sub specie* letteraria, un paradigma trasformativo/ibridativo del maschile evidenziato dagli studi behavioristici e sociali, da quelli dedicati all'uomo vegano (Greenebaum) a quelli focalizzati alle pratiche professionali storicamente femminili fatte proprie dagli uomini. La mascolinità ibrida implica quindi una rinegoziazione del proprio status identitario, un fenomeno visibile anche in altre zone della narrativa contemporanea (seppur orientate, come in Marco Mancassola, in direzione omosessuale: su questo Gastaldi). Del resto anche gli studi sul cinema italiano contemporaneo hanno notato una "feminization of masculinity" e il "sense of palpable anxiety about the idea of feminization or the loss of hegemonic masculinity"; questo smarrimento spiegherebbe la nostalgia per mascolinità forti e il successo di film come *Romanzo criminale* (O'Rawe 1-5).

La stazione per certi versi culminante di questa commistione con il Femminile è il rapporto con la dottoressa che cura le emorroidi; la donna, per effettuare la sua visita, deve esplorare la zona anale del paziente: il maschio viene letteralmente penetrato da una donna, provandone tra l'altro piacere.¹⁵ Così, la nuova identità di cui si parla in riferimento alla scrittura va interpretata sia come

profilo culturale, la scrittura è l'enzima capace di affrancare il soggetto dal gruppo dei maschi, sia più sottilmente come rinegoziazione dell'appartenenza di genere: l'affermazione "costruire un'identità che si distinguesse da quella che mi era stata assegnata" (Piccolo, *L'animale* 105) può essere letta in entrambi i sensi, intellettuale e 'biologico'. E si noti che nel momento in cui una traduttrice fa a Piccolo delle *avances* per interposta persona, tale situazione gli ricorda quella vissuta da ragazzino, quando chiese a Federica di fidanzarsi mandando avanti un amico: "Solo che questa volta *Federica sono io*" (21, corsivo nostro); né si dimentichi che nell'esempio prima riportato del racconto di Carver, il narratore de *Il desiderio di essere come tutti* confessa che avrebbe voluto essere Claire, cioè una donna. Lo stesso apprendistato cinematografico, al limite di un *bovarismo* filmico, si può allora illuminare di significati latenti, vale a dire può essere anch'esso doppio: la descrizione dei film con Maciste,¹⁶ con l'eroe energumeno che è un concentrato di muscoli ma che veste una gonna, si può ascrivere a una zona sessuale liminale, non tanto di Maciste quanto del suo spettatore ("vedevamo i muscoli, uomini nudi o seminudi, con una specie di gonnellino davanti, la forza brutta e gli addominali e i dorsali tutti in evidenza" 75).

L'identità maschile è quindi minacciata dal suo doppio assoluto: la letteratura rischia insomma di femminilizzare l'uomo, di rendere l'uomo una donna. Del resto si ricorderà che un Doppio del narratore, Sandokan, si sentiva depotenziato dall'attrazione provata per Marianna e quindi indebolito dalla ragazza¹⁷ (senza contare che ne *L'insegnante*, Francesco, lo svogliato studente protagonista del film, assume atteggiamenti ostentatamente femminili perché in tal modo crede di poter con più facilità entrare in contatto con l'avvenente professoressa). In questo senso si potrebbe leggere la citazione dal *Secondo sesso (Le Deuxième Sexe)* di Simone de Beauvoir posta in esergo al volume¹⁸ come una sorta di monito: nessun uomo scriverebbe mai dell'essere uomo; nella Beauvoir si tratta di una rivendicazione polemica della superiorità del proprio lavoro e del proprio sesso: in Piccolo tale aforisma assume il significato per cui è vietato per l'uomo non solo scrivere della propria appartenenza di genere ma anche lo scrivere in sé: scrivere infatti è pratica femminile e femminilizzante. La citazione si configura quindi come un avvertimento cifrato a non infrangere un divieto, quello di scrivere, che porta—una donna stessa ne è garante—alla trasformazione di genere.

Non a caso alcuni personaggi sembrano mostrare al narratore come si possa, in qualche modo come si debba, rimanere fedeli alle condizioni omosociali di partenza, sembrano cioè ‘rimproverarlo’ e metterlo in guardia dal rischio di ibridazione: quando gli viene assassinato il padre, Michael, nel primo atto della trilogia cinematografica de *Il Padrino* (*The Godfather I*), rifiuta di corrispondere all’amore della fidanzata Kay per farsi carico del destino della sua famiglia, cioè del gruppo di uomini che la compongono;¹⁹ ne *L’amica geniale* Nino Sarratore viene sorpreso da Elena mentre ha un amplesso con la governante, tra l’altro anziana e poco avvenente (*L’animale* 161-63); diversamente da Piccolo, Nino è rimasto fedele al suo demone, all’Animale che si porta dentro: l’Uomo che è ora è identico al ragazzo che era, secondo una linea di assoluta continuità; la stessa Elena afferma, con una dichiarazione che sembra diretta al narratore: “Non c’era nessuna scissione tra quell’uomo ... e il ragazzo di cui ... mi ero innamorata fin dall’infanzia” (162). In questo paradigma rientrano anche gli uomini che, come racconta una scena del film *Before Midnight*, appena si risvegliano dal coma, per prima cosa si preoccupano delle condizioni del pene (184). Del resto non poche pellicole cinematografiche “often employ new strategies for shoring up that masculinity, foregrounding nostalgia and the recuperation of prior models of masculinity” (O’Rawe 7). Si potrebbe quasi associare a questo perimetro il biasimo addirittura di una donna, Elaine Blair, con il suo rimprovero agli scrittori americani, e implicitamente a Piccolo stesso, di essersi in qualche modo femminilizzati.

Anche da questo punto di vista il narratore deve riconsiderare come illusoria la sua evoluzione: il gruppo di maschi, specificatamente quelli di Baia Domizia, continua in effetti a sorvegliarlo e a controllarlo²⁰: il maschio con la sua virilità sessuale e il maschio come portatore di un istinto collettivo non smettono mai di guardare lo scrittore affinché non abbandoni l’*imprinting* originario, fatto di carica erotica (e non di sentimento) e di condivisione comunitaria di tale desiderio (e non di relazione personale e individuale). A Baia Domizia quindi lo sguardo è doppio: apparentemente rivolto verso le svedesi, ma in realtà rivolto verso il narratore. Si istituisce così una fenomenologia dello sguardo ‘totalitario’: i maschi guarderanno sempre gli altri maschi, in una pratica di sguardi incrociati che rendono ogni singolo soggetto maschile controllato e controllore (e quindi anche tale dimensione gruppale è a suo modo scissa e divisa). Non a caso il famoso saggio

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

di Michel Foucault *Sorvegliare e punire (Surveiller et punir)* cui si fa riferimento nelle pagine de *L'animale* contiene un'indicazione di colpa e conseguente punizione per chi deroga dalla *lex* maschile: "L'occhio sociale, dal punto di vista dei maschi, è una versione ancora più estremizzata del panopticon, teorizzato anche [oltre Jeremy Bentham] da Foucault ..., e cioè è una specie di controllo totale: di tutti su tutti. ... Ogni maschio ha uno sguardo sugli altri e così tutti si controllano a vicenda" (175). Si potrebbe in tal senso dire allora che non solo la letteratura rischia, come si notava, di far diventare l'uomo una donna ma anche, foucaultianamente, di renderlo un 'anormale', visto che i dispositivi binari attivi nel libro di Piccolo, *in primis* la contrapposizione essere maschio – essere scrittore, possono anche essere considerati dispositivi di inclusione ed esclusione dalla cosiddetta normalità: si controlla a vista il soggetto dell'*Animale che mi porto dentro* come si controllava il lebbroso o l'appettato:

La divisione costante tra normale e anormale cui ogni individuo è sottoposto, riconduce fino a noi, e applicandoli a tutt'altri soggetti, il marchio binario e l'esilio del lebbroso; l'esistenza di tutto un insieme di tecniche e di istituzioni che si assumono il compito di misurare, controllare e correggere gli anormali, fa funzionare i dispositivi disciplinari che la paura della peste richiedeva. (*Sorvegliare e punire* 217-18)

Ma il rappresentante maschile che non dimenticherà mai l'*Animale* è il padre. Ancora in età avanzata, debole, malato e costretto sulla sedia a rotelle, continuerà, in modo patetico ma pervicace, a insidiare, naturalmente senza alcun risultato, tutte le donne di casa, tra cui la moglie di Piccolo (*L'animale* 112). Da notare che la figura genitoriale guarda il figlio, come a verificare l'integrità della intrinseca purezza mascolina iniettata a Baia Domizia: "mi guarda in un modo incomprensibile, perché il suo sguardo è sia vuoto sia profondo, perché indaga nei miei occhi per cercare di capire chi sono" (112). Anche il padre non può però sfuggire alla *dura lex* della fissazione: come il figlio riscopre continuamente la doppiezza ossessiva, il genitore stesso è prigioniero della ripetizione imposta dal desiderio e dall'animale: pur rimproverato da consorte e badante per i suoi vani ma fastidiosi approcci sessuali, l'anziano genitore "ricomincia sempre" (113) la sua lotta per un amplesso impossibile. E allora ecco la dolente

consapevolezza, l'adagio 'filosofico' che il soggetto si ripete per tutto il libro: "i maschi non si evolvono" (163), con il corollario che i figli sono identici ai padri, cioè i figli scrittori e intellettuali sono identici ai genitori illetterati: "i figli mutano in superficie ma in profondità restano uguali ai padri" (163). Si tratta di un assioma che trova conferma nel figlio di Piccolo, caso di filogenesi che ripete l'ontogenesi: anche il ragazzino, come il nonno e il padre, mostra i segni precoci della ossessione erotica (115-16).

Tale codice maschile, pur rifiutato, ha però la capacità di evitare i rischi della sensibilità e le trappole dell'amore. Il narratore lo apprende a sue spese: durante tutto il libro è infatti costantemente lasciato: Elena (128); Maria (136); Antonella (153); Marta (210); l'ultimo disinganno gli arriva dalla moglie che si concede al rapporto sessuale, anzi lo propone, non tanto per il piacere e il sentimento quanto perché le risulta tutto sommato sopportabile (222). Il cenno finale ad *Attrazione fatale* (*Fatal Attraction*; 226) mostra la consapevolezza della disillusione, perché da un lato evoca l'immagine della vamp e della seduttrice travolgente secondo una fantasia di onnipotenza erotica ma sapendo ormai che tale modello femminile è falso: nella realtà non ci sarà la donna sempre e subito disponibile (e infatti, come il film dimostra, la protagonista si rivelerà presto un vero e proprio incubo arrivando a minacciare in modo sempre più violento l'amante): "Siamo anche convinti che qualsiasi donna incontriamo sia una potenziale Glenn Close in *Attrazione fatale*. Cioè, in realtà, *ci piacerebbe che fosse così*" (226-27, corsivo nostro). Nel film, Alex, interpretata appunto da Glenn Close, con la sua violenza è anche l'epifania conclusiva della donna minacciosa, della Donna-Maschio: alla femminilizzazione del Maschio corrisponde la maschilizzazione della Donna: del resto già Marta nel lasciare Piccolo aveva 'vibrato il colpo' (210; viene esplicitamente citata l'espressione utilizzata in *Herzog* di Saul Bellow). Che il sentimento fosse molto rischioso e un fascio di sofferenza lo aveva già provato la vicenda di Billy in *Qualcuno volò sul nido del cuculo*: il ragazzo, ipersensibile e complessato, si innamora della prostituta che McMurphy riesce a far penetrare all'interno dell'ospedale psichiatrico e riesce anche, spinto dal gruppo dei maschi, gli altri internati, a consumare un rapporto sessuale con lei; ma Billy pagherà carissimo la sua avventura e personale ribellione all'istituzione psichiatrica: divorato dai sensi di colpa inoculati dalla sadica infermiera a capo del reparto, non saprà uscirne che suicidandosi. Il giovane di Baia Domizia non lo sapeva:

ma quello che lo avrebbe aspettato era l'amore fatto di delusioni, ripicche e dolore.

L'Animale sessuale vive sempre ma è progressivamente sempre più sconfitto. Non a caso provoca dei veri e propri cortocircuiti, vale a dire l'opposto delle formazioni di compromesso. La diagnosi della proctologa che cura le emorroidi del narratore è chiara: tale patologia è il risultato di una distorta autoreferenzialità, di una difesa simbolica e concreta dell'ano che ne ha provocato l'ispessimento e poi l'infiammazione: "la mia difesa istintiva della virilità si è ritorta contro la virilità" (200).²¹ Tra l'altro, non è questo il primo cortocircuito: la storia con Maria ne è un vero *exemplum*, con la sublimazione della libido – i due ragazzi decidono a un certo punto di astenersi dai rapporti sessuali – che accende ancora di più la passione stessa (134).

Nella malinconica consapevolezza che chiude il libro, il soggetto elenca il catalogo di tutte le categorie di donne che ha conosciuto o avrebbe potuto conoscere (225-26), un catalogo in cui il Femminile si frantuma in un caleidoscopio di immagini fuggitive e imprevedibili;²² soprattutto sembra porre un conclusivo *redde rationem* con uno degli scrittori egotici per eccellenza, Philip Roth (che andrebbe forse tenuto qui presente anche per la rappresentazione del desiderio sessuale senile); come racconta il grande scrittore americano "mostriamo [a un donna] un catalogo di Velázquez e spieghiamo la pittura di Velázquez ma intanto stiamo pensando a un'altra cosa" (223): si tratta di un riferimento a un passo de *L'animale morente* (*The Dying Animal*),²³ il romanzo che chiude il ciclo di David Kepesh (formato inoltre da *Il seno* [*The Breast*] e *Il professore di desiderio* [*The Professor of Desire*]). Sul libro, che ha nel titolo il riferimento all'animale, conviene soffermarsi brevemente in quanto può essere per certi versi considerato un modello di Piccolo, che però, implicitamente, sottrae il testo al paradigma narcisista e, indirettamente, replica alle considerazioni della Blair: la vicenda narra infatti la conversione al sentimento di un uomo, un professore di letteratura, che fino alla conoscenza di una ragazza, Consuela, è stato dedito solo al piacere sessuale, racconta cioè la rinuncia all'Animale. Del resto nelle pagine di Roth si trova una enunciazione della filosofia del doppio:

Cosa crede, la gente, che basti innamorarsi per sentirsi completi? La platonica unione delle anime? Io [è George, un amico di David a parlare] la penso diversamente. Io credo che

RONDINI

tu sia completo prima di cominciare. E l'amore ti spezza. Tu sei intero, e poi ti apri in due. Quella ragazza era un corpo estraneo introdotto nella tua interezza. (73-74)

Il romanzo non è però solo la storia di un'interezza infranta; la relazione tra David e Consuela è basata, come direbbe Piccolo, sul 'vibrare il colpo', vale a dire su un rapporto di forza e potere in cui David sottomette con il desiderio irrefrenabile Consuela e quest'ultima sottomette l'uomo con le attrattive del suo corpo, un gioco cui porrà fine solo la probabile morte della ragazza, colpita a un cancro al seno, non senza che i due tirannici amanti abbiano sondato sessualmente quella stessa zona esistenziale estrema (Mazzarella 64-77).

In effetti, quando la sconfitta non sembra più gestibile e arginabile, quando la donna 'vibra il colpo', il soggetto maschile proverà allora un ultimo rimedio allo scacco: fare (psicologicamente) male, altra declinazione dell'animale e termine in esso contenuto. Infliggere una sofferenza si configura come strategia tipicamente difensiva, conferma della fragilità e baluardo al non essere; per questo sulla fenomenologia del far male il libro si sofferma non poco, sottolineandone subito la valenza autoconservativa: "Sono andato a cercarmi gli strumenti per dominare, per avere potere e, di conseguenza, per far male; e far male, più che un modo di vendicarmi per aver ricevuto male, era un modo di non ricevere altro male" (141). Anche qui si tratta di un comportamento omosociale appreso nell'adolescenza: "È come quando, da ragazzino, i miei amici del cortile mi avevano insegnato che bisognava partire con una testata in faccia prima di discutere non era tanto un gesto di violenza attiva, ma impediva all'altro di farla a te. E quindi far male, in qualche modo, mi avrebbe difeso" (141). Questa strategia emerge molto bene e viene applicata dal narratore quando lascia Rosalba (144, 153), a conferma del teorema cui si affida: "in futuro avrei fatto soffrire qualsiasi donna mi fossi trovato di fronte" (145). Le vicende di riferimento non sono più quelle di *Malizia* o *L'insegnante* bensì di *Attrazione fatale*, la storia di una coppia che si fa male. La fenomenologia del conflitto è ben riassunta da una canzone napoletana, *N'accordo in fa* (138-40) che racconta di un uomo abbandonato dalla sua donna e che per vendetta, diretta a tutto il genere femminile, compone una canzone misogina che canta dal balcone di casa a ogni donna che passa.

La letteratura stessa sarà così, almeno in parte, delusiva: la trasformazione del soggetto non si compie integralmente. *L'animale*

che mi porto dentro è la storia di un maschio che diventa scrittore, e in quanto tale parzialmente donna. La natura doppia dell'autore si riverbera così pure nel perimetro stesso della scrittura, nel libro, che, con tutti i suoi andirivieni e contorcimenti di pensiero, è molto cerebrale pur parlando di un elemento primariamente istintuale come il sesso. Non a caso i maschi, nel vano tentativo di liberarsi dall'animale, si ritrovano appunto "più complicati, ... meno chiari, accompagnati da mille spiegazioni e distinguo" (163). Inoltre, più il racconto procede e apparentemente si avvicina alla maturità del narratore, più in realtà torna sugli stessi aspetti e sull'età giovanile: la narrazione avanza retrocedendo. In fondo il destino del soggetto maschile è sempre involutivo, l'evoluzione è un regresso: la stessa malattia del padre, l'Alzheimer, è una patologia regressiva (114). Similmente, il presente è sempre calamitato dal passato e il narratore è scisso: il suo presente, e il suo futuro, risiedono nel passato. La temporalità è allora illusoria perché anch'essa ha un doppio che la fagocita, una dimensione assoluta e invalicabile: il tempo non è che la manifestazione sensibile dell'Idea del Maschio Doppio e della Lotta cui è condannato.

Che l'emancipazione e il riscatto siano finti e superficiali è confermato dal motivo alimentare che apre e chiude la narrazione. Appena lasciato dalla sua prima fidanzatina (Federica) e ancora emotivamente scosso, il narratore sente tuttavia rapidamente affiorare lo stimolo della fame;²⁴ l'appetito e il rito del pranzo rivestono valore 'salvifico': salvano Francesco dal trauma e hanno il potere di far sentire il ragazzo come parte del gruppo dei maschi ("la percezione della fame è stata rassicurante: mi ha riportato in mezzo al mio mondo, mi ha fatto assomigliare ai miei amici, che in quel momento stavano di sicuro tornando tutti a casa perché avevano fame", 9). In effetti lo shock non è tanto essere stato 'mollato' quanto essersi innamorato, vale a dire aver incrinato, seppure momentaneamente, l'unità primigenia maschile asettimentale. E il cibo si accampa come l'attrazione finale: una volta terminato il catalogo delle disillusioni che segnano e scandiscono la vita, a partire dalle grandi speranze sentimentali della giovinezza, il narratore afferma: "tutto quello che ho raccontato qui ... fa soffrire nel modo in cui possiamo soffrire noi. ... In fondo in fondo, se andiamo a scavare, non sentiamo niente. Adesso, in piena notte, l'unica cosa che sentiamo, è un po' di fame" (228). Fuori dello stretto perimetro animale (qui ridotto al primario appagamento fornito dal cibo) esistono dicotomie e delusioni, insomma dolore:

non rimane che aggrapparsi all'ultima epifania dell'Animale, anche in questa variante basso-corporea, per esistere.

Si tratta infine del cibo come patrimonio, per utilizzare ancora il titolo di un romanzo di Roth, *Patrimonio (Patrimony)*. Il padre del narratore è infatti il proprietario di un ristorante, tra l'altro luogo nel quale si era consumato uno dei tentativi impossibili di unire l'Animale (il padre) con la Cultura (Maria Corti). La fame è il segno dell'animale maschile e paterno introiettato per sempre, il valore residuale che si accampa nella post-esistenza di Piccolo, autoconfinato in una terra di nessuno dopo aver affrontato i dispostivi della propria mascolinità: non più maschio omosociale, quasi-donna, amante sconfitto e scrittore doppio. Sentirsi un animale affamato ancora il soggetto a una dimensione identitaria, ma in una limitata ed elementare *comfort zone* che costituisce anche una definizione al ribasso dell'essere uomo (significativa in tal senso l'autobiografia finale, 222-25) e che lo riporta in una terra di nessuno che diventa la metafora conclusiva del proprio viaggio e forse lo spazio indeciso del maschio contemporaneo.

Andrea Rondini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MACERATA (ITALIA)

NOTE

¹ Su questi aspetti si vedano Marchese, pp. 234-40 e *passim*; Simonetti, *La letteratura circostante*, pp. 95-98, 319-21 e *passim*.

² “Basta questo film ... a costruire tutto il mondo erotico che c'è intorno a un ragazzo ossessionato dal desiderio: la cameriera va a svegliarlo ogni mattina con minigonna, reggicalze e scollatura; la compagna di scuola alla fermata si aggiusta le calze alzandosi il vestito - tutte le donne in questi film vivono in una tensione erotica che poi nella vita non c'era ma che noi speravamo ci fosse o a un certo punto abbiamo cominciato a pensare che ci fosse e la dovevamo in qualche modo dissotterrare” (55). Naturalmente la stessa insegnante protagonista del film, interpretata da un'autentica icona di questo genere cinematografico, Edwige Fenech, pur essendosi macchiata solo la gonna, “va a cambiarsi in bagno e si spoglia completamente”.

³ “Come spiega Isaiah Berlin, il romanticismo, spostando l'attenzione sull'introspezione emotiva, fonda il senso dell'unicità: l'importanza delle differenze tra gli uomini piuttosto che delle somiglianze” (*L'animale che mi porto dentro* 218). Il riferimento è a Berlin, *Le radici del romanticismo*.

⁴ “L'insegnamento più intrusivo di questi libri per ragazzi è che l'individuo maschile è al servizio della comunità maschile: i valori virili di un singolo devono servire alla virilità del gruppo (i soldati, la squadra, la famiglia). E tutto ciò corrisponde perfettamente al desiderio di noi ragazzi: volevamo stare in un gruppo di amici, volevamo stare in una squadra, essere protetti da una piccola comunità. La

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

virilità è il mezzo migliore con cui ottenere tutto questo, perché è il minimo comune denominatore per la somiglianza” (*L’animale che mi porto dentro* 43).

⁵ Carver, “So Much Water”. Da questo e altri racconti Robert Altman ha tratto un importante film, *Short Cuts* (*America oggi*), ricordato anche da Piccolo (212-14).

⁶ Il film è tratto come noto dal notevole *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*) di Anthony Burgess.

⁷ “L’immaginario erotico del maschio meridionale, il punto più basso della scala evolutiva della contemporaneità, probabilmente. Una cosa che si è formata con la spinta alla pruriginosità, l’idea di calore pomeridiano e sensi accesi dal sudore; con i film vietati ai minori di quattordici anni con insegnanti, infermiere e zie. Una roba composta da una gamba piegata sul letto e le mani che armeggiano sui reggicalze, desiderio adolescenziale, buchi della serratura” (Piccolo, *La separazione del maschio* 125).

⁸ “Aveva tratti e movenze aristocratiche e un corpo che non corrispondeva a quell’aristocrazia, con due tette grandi e i fianchi morbidi, sembrava il corpo di Silvana Mangano in *Riso amaro*. Aveva i capelli legati, un completino bianco con una parte blu che sembrava una divisa da marinaio, ma elegante e seducente. Ci siamo presentati e ho goffamente fatto lo spiritoso sul suo completino, citandole un romanzo che si intitola *Vestivamo alla marinara*” (*L’animale* 99).

⁹ “Non avevo una vita sentimentale, non avevo una vita sessuale. Vivevo tutto di nascosto e col timore di essere scoperto” (131).

¹⁰ “C’è un racconto diffuso della fragilità del maschio, della non maschilità del maschio, che vuole essere in sintonia con la contemporaneità, certo, ma è soprattutto un tentativo di compiacere le donne che leggono” (154).

¹¹ La definizione è di David Foster Wallace nel saggio *La fine di qualcosa senz’altro, verrebbe da pensare*. (Su *Verso la fine del tempo*, di John Updike). Piccolo ha tradotto, insieme a Gabriella D’Angelo, un’opera di Wallace, *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again* (*Una cosa divertente che non farò mai più*).

¹² Si ricordi in proposito che Piccolo è un affermato sceneggiatore di numerosi film: tra questi *Habemus Papam* (2011) e *Mia madre* (2015) di Nanni Moretti; *Il capitale umano* (2014), *Ella & John - The Leisure Seeker* (2017), *Notti magiche* (2018) di Paolo Virzì; *Il nome del figlio* (2015), *Gli sdraiati* (2017), *Vivere* (2019) di Francesca Archibugi. Piccolo è anche sceneggiatore della serie televisiva *L’amica geniale* (2018-2020).

¹³ “Come ogni altro scrittore, sono considerato un essere umano particolarmente sensibile - e a ragione: la sensibilità è una caratteristica inalienabile di chi fa un lavoro creativo” (*L’animale che mi porto dentro* 165).

¹⁴ Trevi ha dedicato un suo libro (*Qualcosa di scritto*) a un’opera che delle trasformazioni del maschile in femminile ha fatto una delle sue dorsali tematiche, *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini.

¹⁵ “Ero a disagio per tutto, per la resistenza e ancora peggio per la penetrazione. Non ero in imbarazzo con lei, per niente – e questo è stato il primo segnale del fatto che mi piacesse davvero; ma non riuscivo a non fare resistenza” (200).

¹⁶ Maciste è in personaggio mitologico, buono ed eccezionalmente forte, che venne creato da Gabriele D’Annunzio per il film *Cabiria* (1914). In seguito è stato ripreso da alcuni film d’epoca fascista come prototipo virile ed è stato poi protagonista di un filone cinematografico specifico, sottogenere del peplum, negli anni Sessanta. Si vedano Giordano; Reich.

¹⁷ “Non sarà che questa donna lo sta depotenziando, gli sta togliendo la forza, la virilità, la saldezza, la capacità e il fatti sentirsi, di essere la tigre?” (86). Questo il passo salgariano riportato da Piccolo: “La Tigre della Malesia, fino allora affascinata, stregata, ora che si sentiva guarita, improvvisamente si risvegliava. Tornava l’uomo feroce, spietato, sanguinario, dal cuore inaccessibile ad ogni passione. – Ma che sia proprio vero che io amo quella fanciulla? Io amare!...Io che non ho provato altro che impeti di odio e che porto il nome di una belva sanguinaria!...Dimenticherei io forse la mia selvaggia Mompracem, i miei fedeli tigrotti, il mio Yanez, che mi aspettano chissà mai in quai ansie? Dimentico io forse che i compatrioti di quella fanciulla, non aspettano che il momento propizio per distruggere la mia potenza?” (*L’animale che mi porto dentro* 86. Il passo salgariano si può leggere in *Le tigre di Mompracem* 75).

¹⁸ “Un uomo non si metterebbe mai a scrivere un libro sulla situazione particolare di essere maschio” (Piccolo, *L’animale* 1).

¹⁹ “Lui è a casa, insieme a tutti gli altri della famiglia, e gli dicono che la sua fidanzata è al telefono. Va a rispondere, si parlano, lei lo consola e poi dice: ti amo. E gli chiede se anche lui la ama, gli chiede di dirlo. Ma Michael non lo dice. Dice: ‘Adesso non posso’. E non lo dice. Non dice ‘ti amo’ a una donna davanti agli altri uomini” (164). Il riferimento è a *The Godfather I (Il Padrino I)* di Francis Ford Coppola, USA, 1972.

²⁰ “E tutte queste persone, tutte, da quando ero un bambino inconsapevole fino a quando sono diventato un uomo consapevole e poi uno scrittore, non si sono mai allontanate. Si è trattato di un accumulo di virilità, un accumulo di sguardo degli altri maschi su di me. Perché non c’è nulla di casuale in questa educazione collettiva alla vita, c’è un sistema, ed è il sistema che ogni maschio contemporaneo cerca di combattere e da cui, in fondo, ogni maschio esce sconfitto. È lo sguardo degli altri maschi che non riesci mai a toglierti di dosso nemmeno per un secondo” (*L’animale che mi porto dentro* 174).

²¹ “I maschi sono sempre in allarme, sono sempre in lotta, alla ricerca di un’affermazione. E hanno – tu hai, ha detto – la necessità di difendere l’orifizio, di respingere l’idea che sia penetrabile. Tutto ciò produce le infiammazioni, il sanguinamento ... si potrebbe dire che più la tensione è inconsapevole, più cala nelle parti basse, lì dove non la vedo e non la riconosco. Le emorroidi, quindi, sono il risultato della persistenza della cultura maschile dentro di me” (200-01).

²² “Le Donne Che Per Poco Non ci Scopavamo; Le Donne Che Ci Hanno Reso Esausti Con La Quantità Di Scambi Di Sms Ambigui E Che Non Riescono A Superare Mai La Soglia Dell’Ambiguità; Le Donne Che Ci Ricordiamo Che Ci Piacciono Tantissimo Solo Quando Le Vediamo; Le Donne Che Non Capiamo Se Ci Stanno Facendo Capire Qualcosa; Le Donne Che Ci Danno Appuntamento E Poi Cinque Minuti Prima Dicono Che Non Possono Venire; Le Donne che ci sussurrano Che Hanno Capito Che Noi Le Desideriamo Ma Noi Non Le Desideravamo Però Da Ora Le Desideriamo; Le Donne Di Cui Abbiamo Intravisto Il Perizoma E Da Quel Momento Le Perseguiamo; Le Donne Che ci Baciano Da Anni Sull’Angolo della Bocca; Le Donne Che Pensano Che Noi Siamo Degli Stronzi A Prescindere Dal Fatto Che Siamo Davvero Degli Stronzi; Le Donne Che Disprezzano Gli Uomini Con Cui Hanno Scopato e Amano Gli Uomini Con Cui Non Scopano; Le Donne Che Non Si Ricordano Più Che Sono State Con Noi” (225-26).

²³ Il protagonista del libro, David Kepesh, ricorda gli inizi della sua relazione con Consuela: “Scendemmo la scala a chiocciola d’acciaio che porta agli scaffali della biblioteca, e io trovai un librone di riproduzioni di Velázquez, e ci sedemmo l’uno

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

accanto all'altra a voltare le pagine per quindici minuti, un eccitante quarto d'ora in cui entrambi imparammo qualcosa: lei, per la prima volta, su Velázquez e io, di nuovo, sulla deliziosa imbecillità della lussuria. ... Perché uno fa queste cose? Be', qualcosa devi fare. Questi sono i veli della danza. ... Quella che mascheri è la cosa che ti ha spinto, la pura e semplice lussuria" (Roth, 12-13).

²⁴ "Ho smesso [di piangere] perché mentre piangevo così disperatamente, ho sentito dentro il mio stomaco qualcosa di riconoscibile. Avevo fame. Mentre piangevo, ho sentito fame. E quindi ho guardato l'orologio e mi sono reso conto che era ora di pranzo" (7).

OPERE CITATE

- Agnelli, Susanna. *Vestivamo alla marinara*. Mondadori, 1975.
- Albinati, Edoardo. *La scuola cattolica*. Rizzoli, 2016.
- Bellow, Saul. *Herzog* (*Herzog*, 1964), in *Romanzi*, II, a cura di G. Fink. Mondadori, 2008.
- Berlin, Isaiah. *Le radici del Romanticismo* [*The Roots of Romanticism*, 1999]. Adelphi, 2001.
- Burgess, Anthony. *Arancia meccanica* [*A Clockwork Orange*, 1962]. Einaudi, 2014.
- Butler, Judith. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Laterza, 2003.
- Carver, Raymond. "Con tanta di quell'acqua a due passi da casa" ["So Much Water So Close to Home", 1977-1988]. *America oggi*. Einaudi, 2015, pp. 59-82.
- Chemotti, Saveria (a cura di). *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*. Il Poligrafo, 2015.
- De Beauvoir, Simone. *Il secondo sesso* [*Le Deuxième Sexe*, 1949]. Il Saggiatore, 2012.
- De Martino, Emilio. *La squadra di stoppa*. Mondadori, 1941.
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale*. e/o, 2017.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* [*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975]. Einaudi, 2014.
- Giordano, Michele. *Giganti buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*. Gremese, 1998.
- Grespi, Barbara. "Cine-femmina: quell'oscuro oggetto del desiderio." *Storia del cinema italiano 1970/1976*, Marsilio - Bianco & Nero, 2008, pp. 116-32.
- Hemingway, Ernest. *Fiesta* [*The Sun Also Rises*, 1926]. Einaudi, 1946.
- James, E. L. *Cinquanta sfumature di grigio* [*Fifty Shades of Grey*,

- 2011]. Mondadori, 2012.
- _____. *Cinquanta sfumature di nero* [*Fifty Shades of Black*, 2012]. Mondadori, 2012.
- _____. *Cinquanta sfumature di rosso* [*Fifty Shades of Red*, 2012]. Mondadori, 2012.
- Krasner, Barbara. *Toxic masculinity*. Greenhaven Publishing, 2019.
- La Cecla, Franco. *Modi bruschi. Antropologia del maschio*. Mondadori, 2000.
- Madden, Caolan. “Vampires Who go to High School.” *Buffy to Batgirl. Essays on Female Power, Evolving Femininity and Gender Roles in Science Fiction and Fantasy*, a cura di Julie M. Still e Zara T. Wilkinson. McFarland & Company, 2019, pp. 157-73.
- Marchese, Lorenzo. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*. Quodlibet, 2019.
- Mazzarella, Arturo. *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*. Bollati Boringhieri, 2017.
- Morante, Elsa. *Aracoeli*. Einaudi, 1982.
- Moravia, Alberto. *Agostino*. Documento, 1944.
- _____. *Io e lui*. Bompiani, 1971.
- O’Rawe, Catherine. *Stars and masculinities in contemporary Italian cinema*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Pasolini, Pier Paolo. “Petrolio.” *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Mondadori, 1998, pp. 1159-30.
- Pezzotta, Alberto. *Malizia: una storia italiana. Storia del cinema italiano 1970/1976*. Marsilio - Bianco & Nero, 2008, pp. 118-19.
- Piccolo, Francesco. *La separazione del maschio*. Einaudi, 2008.
- _____. *Il desiderio di essere come tutti*. Einaudi, 2013.
- _____. *L’Italia spensierata*. Einaudi, 2014.
- _____. *L’animale che mi porto dentro*. Einaudi, 2018.
- Reich, Jacqueline. *The Maciste Films of Italian silent cinema*. Indiana UP, 2015.
- Roth, Philip. *L’animale morente* [*The Dying Animal*, 2001]. Einaudi, 2005.
- _____. *Il seno* [*The Breast*, 1980]. Einaudi, 2005.
- _____. *Patrimonio. Una storia vera* [*Patrimony. A true story*, 1991]. Einaudi, 2007.
- _____. *Il professore di desiderio* [*The Professor of Desire*, 1977]. Einaudi, 2009.
- Salgari, Emilio. *Le tigri di Mompracem*. Antonio Donath Editore,

1900.

- Sedgwick, Kosofsky Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1985.
- Simonetti, Gianluigi. "The Quasi-Truth: Literature and Cinema in Starnone and Piccolo." *Imaginary films in Literature*, a cura di Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, Mirko Lino e Luca Zenobi. Brill-Rodopi, 2015, pp. 153-72.
- _____. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, 2018.
- Tolstoj, Lev. *Anna Karenina*. Einaudi, 1993.
- Trevi, Emanuele. *Qualcosa di scritto*. Ponte alle Grazie, 2012.
- _____. *Sogni e favole. Un apprendistato*. Ponte alle Grazie, 2018.
- Volponi, Paolo. *Il lanciatore di giavellotto*. Einaudi, 1981.
- Zinato, Emanuele. "Agostino, Damìn, Emanuele: una controstoria corporale." *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, a cura di Saveria Chemotti. Il Poligrafo, 2015, pp. 353-62.
- Wallace David Foster. "La fine di qualcosa senz'altro, verrebbe da pensare." (Su *Verso la fine del tempo*, di John Updike.) ["Certainly the End of Something or Other, One Would Sort of Have to Think". 1998]. *Considera l'aragosta. E altri saggi [Consider the Lobster. And Other Essays*, 2005]. Einaudi, 2006, pp. 55-63.
- _____. *Una cosa divertente che non farò mai più [A supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 1997]. Minimum fax, 2010.

ARTICOLI CITATI

- Blair, Elaine. "Great American Losers." *New York Review of Books*, 9 marzo 2012 (traduzione italiana: "Il nuovo corso dei romanzieri maschi americani." www.451online.it).
- Bridges, Tristan. - Pascoe, Cheri Jo. "Hybrid masculinities: New directions in the Sociology of Men and Masculinities." *Sociology Compass*, vol. 3, 2014, pp. 246-58.
- De Biasio, Anna. "Studiare il maschile." *Allegoria*, vol. 61, 2010, pp. 9-36.
- Elliott, Karla. "Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept." *Men and Masculinities*, vol.19, n.3, 2016, pp. 240-59.

- Ferrero Camoletto, Raffaella e Chiara Bertone. “Tra uomini: indagare l’omosocialità per orientarsi nelle tra-sformazioni del maschile / Between Men: Exploring the Transformations of Masculinity through Homosociality.” *AG - About Gender*, vol. 11, 2016, pp. 45-73.
- Flood, Michael. “Men, Sex, and Homosociality. How Bonds between Men Shape their Sexual Relations with Women.” *Men and Masculinities*, vol. 10, n. 3, 2008, pp. 339-59.
- Gastaldi, Sciltian. “Centralità del corpo, mascolinità rinegoziata, solitudine e senso della perdita nell’opera di Marco Mancassola.” *Italica*, vol. 3, 2014, pp. 486-507.
- Greenebaum, Jessica. “Vegan men and hybrid masculinity.” *Journal of Gender studies*, vol. 6, 2018, pp. 637-48.
- Hammarén, Nils. e Johansson, Thomas. “Homosociality.” *Sage Open*, vol. 4, n. 1, 2014, pp. 1-11.
- Waling, Andrea. “Rethinking Masculinity Studies: Feminism, Masculinity, and Poststructural Accounts of Agency and Emotional Reflexivity.” *Journal of Men’s Studies*, vol. 1, 2019, pp. 89-107.

FILM CITATI

- Amarcord*, regia di Federico Fellini, Italia/Francia, 1973.
- America oggi [Short Cuts]*, regia di Robert Altman, Usa, 1993.
- Amore senza fine [Endless Love]*, regia di Franco Zeffirelli, Usa, 1981.
- Attrazione fatale [Fatal Attraction]*, regia di Adrian Lyne, Usa, 1987.
- Before Midnight*, regia di Richard Linklater, Usa/Grecia, 2013.
- Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, Italia, 1914.
- Il capitale umano*, regia di Paolo Virzì, Italia, 2014.
- La chiave*, regia di Tinto Brass, Italia, 1983.
- Cinquanta sfumature di grigio [Fifty Shades of Grey]*, regia di S. Taylor-Johnson, Usa, 2015.
- Cinquanta sfumature di nero [Fifty Shades Darker]*, regia di James Foley, Usa, 2017.
- Cinquanta sfumature di rosso [Fifty Shades Freed]*, regia di James Foley, Usa, 2018.
- La città delle donne*, regia di Federico Fellini, Italia, 1980.
- Ella & John - The Leisure Seeker*, regia di Paolo Virzì, Italia/Francia, 2017.
- Habemus Papam*, regia di Nanni. Moretti, Italia, 2011.

IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

Il nome del figlio, regia di Francesca Archibugi, 2015.

Gli italiani si voltano, regia di Alberto Lattuada, Italia, 1953 (nel film collettivo *Amore in città*, regia di Carlo Lizzani, Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Francesco Maselli, Cesare Zavattini, Alberto Lattuada).

L'insegnante, regia di Fernando Cicero, Italia, 1975.

Malizia, regia di Salvatore Samperi, Italia, 1973.

Mia madre, regia di Nanni Moretti, Italia, 2015.

Notti magiche, regia di Paolo Virzì, Italia, 2018.

8^{1/2}, regia di Federico Fellini, Italia, 1963.

Il Padrino I (The Godfather I), regia di Francis Ford Coppola, Usa, 1972.

Qualcuno volò sul nido del cuculo (One flew Over the Cuckoo's Nest), regia di Milos Forman, Usa, 1975.

Quando la moglie è in vacanza (The Seven Year Itch), regia di Billy Wilder, Usa, 1955.

Riso amaro, regia di Giuseppe De Santis, Italia, 1949.

Romanzo criminale, regia di Michele Placido, Italia-Gb-Francia, 2005.

Gli sdraiati, regia di Francesca Archibugi, 2017.

Vivere, regia di Francesca Archibugi, 2019.

SERIE TELEVISIVE CITATE

I Soprano [The Sopranos] - episodio *Affari di famiglia* (stagione 1, episodio 1), regia di David Chase, Usa, 1999.

House of Cards (stagione 1, episodio 1), regia di David Fincher, Usa, 2013.

L'amica geniale, regia di Saverio Costanzo, Italia, 2018-2020.

FUMETTI CITATI

Lando, Edifumetto, Italia, 1973-1984.

CANZONI CITATE

'N'accordo in fa, versi di Gigi Pisano, musica di Nicola Valente, 1927.