

***NeMLA***  
***Italian***  
***Studies***

**Journal of Italian Studies**  
**Italian Section**  
**Northeast Modern**  
**Language Association**

***Special Issue:***  
***Italian Masculinities***

**Editors:**  
**Emanuela Pecchioli**  
**University at Buffalo, SUNY**  
**Simona Wright**  
**The College of New Jersey**  
**Volume XLII, 2020**

**Nemla Italian Studies** (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the Northeast  
Modern Language Association under the sponsorship of NeMLA  
and The College of New Jersey

Department of World Languages and Cultures 2000 Pennington  
Road Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and  
Italian scholars, excerpts from published and unpublished authors,  
and a section of book reviews.

Participation is open to those who qualify under the general NeMLA  
regulations and comply with the guidelines established by the  
editors of *NeMLA Italian Studies*.

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica.  
Each issue of the journal is listed in PMLA Directory of Periodicals,  
Ulrich International Periodicals Directory, Interdok Directory of  
Public Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences and Humanities  
Proceedings.

Institutional subscription is obtained by placing a standing order  
with the editor at the above The College of New Jersey address.

Individual subscription is obtained by subscribing online through  
the NeMLA Italian Studies webpage: [www.nemla.org](http://www.nemla.org). Each new or  
back issue is billed \$10 at mailing.

\*\*\*\*\*



## **Editorial Board for This Volume**

*Founder*

Joseph Germano, Buffalo State College

*Editors*

Emanuela Pecchioli, University at Buffalo

SUNY

Simona Wright, The College of New Jersey

*Editorial Assistant*

Marco Lobascio, University of Massachusetts

Amherst

*Book Review Editor*

Federica Anichini, New York University

Florence



**Volume XLII 2020**  
**CONTENTS**

Introduction	
EMANUELA PECCHIOLI AND SIMONA WRIGHT	viii
SECTION 1 LITERATURE	
“Come uno che non è nemmeno un maschio.” Inadequate Masculinities in Michela Murgia’s <i>Accabadora</i>	
ANGELO CASTAGNINO	1
Il maschio come doppia articolazione. <i>L’animale che mi porto dentro</i> di Francesco Piccolo	
ANDREA RONDINI	26
SECTION 2 CINEMA	
Making the (Post)colonial Man: Male Sacrifice and National Redemption in Fascist Era “Dramas of Conversion” and Recent Italian Films of Migration	
LISA DOLASINSKI	55
SECTION 3 THEATER	
Ur-padre. Discussione e restituzione di un modello, dall’artista alla critica. Un casus studi: il personaggio di Alberto Stigliano in “Mia famiglia” di Eduardo De Filippo	
ALESSANDRA MARFOGLIA	93
Psicologia sociale e studi di genere quali cardini riconfigurativi nel contesto socio-teatrale napoletano degli anni Ottanta	
MARIANO D’AMORA	110
A Man Does What a Man Must Do: Social Identity in Neapolitan <i>Sceneggiata</i>	
RAFFAELE FURNO	132

## BOOK REVIEWS

Rigoletto, Sergio. *Le norme traviate. Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*. Meltemi, 2020.

EMANUELA PECCHIOLI

165

## Introduction

Masculinity Studies explore what being a man signifies. Taking into consideration social constructions of roles and both the relationships and the behaviors of men in a society, masculinity scholars study the different and multiple ways in which men perform their masculinity and establish their identity. Masculinity Studies are still a relatively new and underinvestigated area in the field of Italian Studies. From a theoretical point of view, the influence of American and English research on this subject can be found in the approaches and methods employed by texts produced about Italian culture. However, in the last two decades, scholars of Italian have published stimulating volumes that have paved the way for the establishment of original, solid, and consistent scholarship on this topic in the Italian Studies area. Just to mention a few of them, we can indicate *Essere maschi. Tra potere e libertà* by Stefano Ciccone and *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità* edited by Elisabetta Ruspini, as examples of texts that investigate masculinity from multiple perspectives. If we consider the application of Masculinity Studies theories to the analysis of works of Italian literature, cinema, theater, art, television, and the media, we notice that in recent years there have been increasingly important contributions to this area of scholarship. Most notably, Sergio Rigoletto's *Masculinity and Italian Cinema, Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s* and Catherine O'Rawe's *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*.

Following in their footsteps and in an effort to contribute to the growing conversation about masculinity in Italian culture, we thought it was important to devote a volume of *NeMLA Italian Studies* to this topic. The present issue of the journal, titled *Italian Masculinities*, took shape from this interest and commitment.

The essays in this volume present several points of view. Some of the contributors work in the North American academe while others work in Italian universities or for Italian cultural institutions. Additionally, the essays analyze a variety of works: novels, films, and plays. These works were produced in the period that spans from the beginning of the twentieth century to the present. In our opinion, this diversity is a sign of the scholars' growing interest in creating a new space of dialogue and research in the field of Italian Studies. The present *NIS* issue would like to serve as a vehicle to enhance this dialogue and this research.



## INTRODUCTION

Although the essays in the volume manifest different positionalities, they are also closely connected. During the fascist era, Italy witnessed the representation and cultural dissemination of a specific type of masculinity modeled on Benito Mussolini. The scholarship on the production, representation, and performativity of such a masculine paradigm is rather well established and includes, for example, Barbara Spackman's *Fascist Virilities Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy* and John Champagne's *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*. Many of the articles in this issue of *NeMLA Italian Studies* re-examine the presence, in literature, theater and cinema, of this cultural subjectivity. The male figures examined in this volume are affected by either the acceptance or rejection of this prevailing form of masculinity in Italian society and their struggles reflect their inability to conform to it or their resistance to its codes of conduct.

The volume is divided into three sections, each dedicated to a specific genre: literature, cinema, and theater. In the first section, the two essays examine respectively Michela Murgia's *Accabadora* (2009) and Francesco Piccolo's *L'animale che mi porto dentro* (2018). In the second section, one essay analyzes four movies: *Il grande appello* by Mario Camerini (1936), *Luciano Serra, pilota* by Goffredo Alessandrini (1938), *Saimir* by Francesco Munzi (2004) and *La prima neve* by Andrea Segre (2013). In the third section, the three essays investigate in turn *Mia famiglia* by Eduardo De Filippo (1955), the change that occurred in Neapolitan theater in the Eighties, and the genre of *sceneggiata*.

In the volume's first part, Angelo Castagnino's thorough study of three male characters in *Accabadora* shows their inadequacy, by comparing and contrasting it to the strength and determination of the female characters, who inhabit a social milieu that is radically hostile to them. Ineptitude, absence and mutilation characterize the three male characters, who fail to adhere to the dominant masculine traits championed by fascist ideology. Through a detailed analysis, Castagnino presents Murgia's male characters as falling under the pressure of their failure as men, husbands, and fathers.

The meticulous examination of Andrea Rondini dissects the protagonist of the auto-fiction in *L'animale che mi porto dentro* offering a penetrating introspection into the split psyche of its protagonist: a wild, irrational, animal on the one side and a cultivated, rational, human on the other. Even though this male

character tries hard to reconcile this dichotomy, Rondini follows and shows his defeat as this objective proves impossible to achieve. Both cultural background and social norms prevent his male subjectivity from emancipating himself in a society that has never confronted its models of toxic masculinity.

In the second part of the volume, Lisa Dolasinski interrogates the way father-son relationships are depicted in movies of the fascist era to find similarities and differences in contemporary Italian cinema. Male representations of a foreclosed Italian colonial time are compared with masculinities occupying the present, to highlight the forgetfulness of Italy's historical responsibilities vis-à-vis its colonial past. The films by Camerini and Alessandrini show the approved masculinity embraced during the fascist colonial enterprise. In the contemporary movies, both dealing with the phenomenon of migration in Italy, the notion of race is again at the center of a controversial debate.

In the third part of the volume, Alessandra Marfaglia engages us in re-reading Eduardo De Filippo's *Mia famiglia* in light of the crisis of the traditional masculine role as *pater familias* in a time of radical social and cultural change. Marfaglia explores how critics misinterpreted De Filippo's male protagonist, an increasingly disempowered and marginalized husband and father, by applauding the authority and patriarchal order he stood to represent.

The following essay takes the investigation of this crisis a step further by examining how the Neapolitan theater in the Eighties tends to marginalize the traditional male character. Together with this marginalization, Mariano D'Amora shows how, on the stage, a space opens up for a protagonist who rejects the conventional binary system of gender and sexuality.

Finally, Raffaele Furno, in the volume's last essay, proposes a comprehensive survey of the *sceneggiata*, a typically Neapolitan dramatic genre where gender fluidity is both represented and celebrated. Since the beginning, in the 1910s, *sceneggiata*'s authors and audience have never linked the gender to the sex of the protagonists. Gender has always been connected to the characters' actions.

It is our hope that the present volume will add significant value to the academic research and conversation in and around the field of Masculinity Studies and Italian Studies. We wish to thank the authors of the essays for writing and submitting them, the

## INTRODUCTION

reviewers for carefully reading and commenting on them, and the editorial staff for making the publication of this issue possible.

*Buona lettura a tutt\*!*

Emanuela Pecchioli  
Simona Wright

UNIVERSITY AT BUFFALO, SUNY  
THE COLLEGE OF NEW JERSEY

## WORKS CITED

- Champagne, John. *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*. Routledge, 2012.
- Ciccione, Stefano. *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Rosenberg & Sellier, 2009.
- O’Rawe, Catherine. *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Rigoletto, Sergio. *Masculinity and Italian Cinema, Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*. Edinburgh UP, 2014.
- Ruspini, Elisabetta, editor. *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*. Franco Angeli, 2009.
- Spackman, Barbara. *Fascist Virilities Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. U of Minnesota P, 1996.

SECTION 1  
LITERATURE

**“Come uno che non è nemmeno un maschio.” Inadequate  
Masculinities in Michela Murgia’s *Accabadora***

This paper suggests that Michela Murgia’s novel *Accabadora* (2009) is constructed upon the concept of masculine inadequacy, symbolized by insufficient corporal features that contrast with the expectations that men set for themselves. In the context of a novel that evidently revolves around female characters (exemplified by the social role of the *accabadora* and the decisional power that often lies in the hands of women), I intend to analyze the way that the emergence of women, following a process of dichotomy or antithesis, mirrors the consistent failure of men and especially of their bodies, which are being portrayed as absent, insufficient or mutilated. Claudio Vedovati has observed that the male body “può essere sempre rimosso, messo da parte, sacrificato (nel lavoro in guerra, in politica); portatore di «bassi» istinti, di mere pulsioni biologiche” (140). This emerges, in *Accabadora*, as a means of symbolizing a peculiar interpretation of gender balances, not only in connection with the specificity of the Sardinian town of Soreni, but also in reference to historical events that encompass the Italian Unification and the aftermath of both World Wars.<sup>1</sup> My approach will focus specifically on three examples of masculine inadequacy in the novel, in the order the text introduces them: Sisinnio Listru, whose death is the original cause of his family’s financial straits and makes it possible for Bonaria to adopt young Maria with the practice of *fill’e anima*; Raffaele Zincu, Bonaria’s betrothed and whose disappearance in WWI’s trenches is the main premise for the intrusion of global, historical events in a setting that would otherwise appear to be a microcosm following an independent trajectory; Nicola Bastiu, whose disability is caused by his attempt to subscribe to a set of non-written rules establishing aggressive behavior as one of the ways through which men not only gain respect, but also publicly display their status as notable members of the community. The disappearance, death, and mutilation of men’s bodies all contribute to a social setting where men eventually pay for their aggressive, irrational and instinctive behavior, while women are portrayed as wiser, more practical, and less inclined to be influenced by the same rhetoric of a “manifest destiny” that affects the male characters.<sup>2</sup>

This reflection on corporal features becomes even more meaningful if one considers the temporal setting of *Accabadora*: the

1950s, following the fall of the Fascist regime that, in addition to exalting the aggressive traits of masculinity, imposed an ideological cult of Mussolini upon the public, using his body to inspire images of health, energy, and a sexual power that women could not resist. This is thoroughly studied, with specific reference to the concept of virility in terms of full vigor and one's sexual prime, in Barbara Spackman's *Fascist Virilities*. Spackman insists particularly that the supposedly exceptional qualities of Mussolini's body served propagandistic purposes in a semiotic system that cleverly balanced overt and covert signifiers, alternating messages to silences:

No news of the Duce's illnesses or birthdays, nor the fact that he had become a grandfather, was to be published. Mussolini himself shaved his head so that no grey hair might mar the appearance of a man in his prime. He was simply not to grow old. The lights left burning late into the night in his Piazza Venezia office similarly signaled not only devotion to his "duties" but vigor and stamina. He was not to be shown participating in "nonvirile" activities (and here the term *non virili* is used) like dancing but was instead to be shown participating in vigorous sports such as riding, flying, motorcycling, and so on. (3)

Aldo Palazzeschi provided an alternative interpretation of the mythical body of the Duce as an entity that, far from being concrete, had been idealized to such an extent that it could be considered a creation of the Italian populace. Following the fall of the regime, Palazzeschi criticized the attempt to deny collective responsibilities regarding Mussolini's role, a tendency that he countered precisely by referring to the myth of his body as stemming from the flesh and blood of Italians:

Non esiste né mai è esistito il *Duce*, ma esiste questa immagine che è uno specchio fedele nel quale dovete guardarvi. Siamo noi che giorno per giorno gli abbiamo dato quelle mani e quella voce, quegli occhi e quelle mandibole; il *Duce* è una creazione nostra, è carne della nostra carne, è sangue del nostro sangue, e lo abbiamo creato in un'ora di vanità, di assenza e di esaltazione; guardatevi bene in questa immagine come dentro ad uno specchio, altrimenti non costruirete la nuova civiltà ma una

## INADEQUATE MASCULINITIES

nuova immagine vana e folle, la mistificazione di una civiltà. (246)

On his side, Mussolini attempted an anthropological transformation of Italians, whose bodies had to become more fit in order to serve nationalist dreams of colonial expansion and military prestige, a concept expressed through claims reported by *Il Popolo d'Italia*, such as: “How we eat, dress, work, sleep and all of our everyday habits need to be reformed.”

Fascism initially struggled to infiltrate Sardinia, mostly because the island presented different socio-economic conditions than those that had allowed the rise of the National Fascist Party in continental Italy, and because the regional *Partito sardo d'azione* had successfully voiced the needs of many WWI veterans. Following the mandate of Asclepia Gandolfo, “munito di poteri impensabili in qualunque precedente funzionario dello Stato liberale” (Sechi 380), the Sardinian political balance shifted toward the normalization of the island’s urban centers under Fascist leadership, even though the selection of the leading class resulted often in a compromise with the pre-existing localist tendencies. *Accabadora* rather portrays the Sardinian rural setting that proved more resistant to the mentality Fascism imposed on urban areas (Brigaglia 327), as it approaches (displaying similar resistance) the years of the “economic miracle.” Yet, several traits in the way masculinity was intended in rural Sardinia—and particularly the concept of *balentia*—resemble the aggressive behavior Fascism justified as a means through which to reach its goals. If the pictures of Mussolini’s corpse hanging in Piazzale Loreto next to Claretta Petacci (one of the recipients of his idealized womanizing power) signify the end and the reversal of the aforementioned rhetoric, the tragic fates that bodies in *Accabadora* meet indicate a similar failure to deliver what the cult of masculinity promised if average Italians applied the same canons and expectations.<sup>3</sup>

The novel is set mostly during the 1950s in Soreni, a small Sardinian village. It centers around the character of Maria Listru who, at age 6, is adopted by Bonaria Urrai, through the peculiar practice of *fill'e anima*. Maria is not technically an orphan. Her mother, Anna Listru, gives her away in order to relieve the family of the fourth child, perceived as a burden after her father dies. In this way, Bonaria, an aging seamstress who has lost her love interest during WWI, welcomes a child who is expected to gladden the final

part of her life. Bonaria soon turns out to be quite a mysterious character: she is the local *accabadora*, the person who facilitates assisted suicide for those who are suffering in the very final stages of their lives. As Maria struggles to accept the role that the community confers to Bonaria, she is also coming of age. Then she rebels against her adoptive mother and emigrates to Turin. When Maria, now a young woman, returns to Soreni, she finds Bonaria on her deathbed and faces the dilemma of whether to deliver the same form of assistance she had deprecated. The centrality of all these female characters emerges from the portrayal of men as being unable to fulfill the expectations that they project on themselves. The analysis of Sisinnio, Raffaele, and Nicola will allow for the study of inadequate masculinities in *Accabadora*.

### **Capace di far bene solo una cosa**

In order to reinforce the centrality of his inadequacy, the character Sisinnio Listru is introduced with connotations of not only his physical and emotional absence, but also the narrative construction of an unreliable man, one who is depicted with traits opposing those that should epitomize his virility. Rather than glorify the sexual power and fertility that have generated four daughters, his widow summarizes her disappointment with Sisinnio's betrayal of his masculine role by describing him as a man who "si era dimostrato capace di far bene solo una cosa" (5). That is to say that procreating, in this sense, is intended as an isolated and even undesired expression of virility. The "accessorial" role of men in the processes of procreation and childbearing has been interpreted as one of the causes behind the establishment of male dominance in gender roles, a sort of backlash intended to supplement the lack of reproductive qualities in men. In this regard, Stefano Ciccone's words help contextualize the role men have constructed for themselves in order to fill this gap:

Mi riferisco innanzitutto a un'asimmetria tra i due sessi che è *percepita* come uno *scacco* del corpo maschile: una sua accessorieta nel processo riproduttivo a cui la storia degli uomini ha risposto con costruzioni simboliche e reti di poteri che ne hanno occultato il fondamento e, facendolo, lo hanno esasperato. Di fronte a due corpi *dispari* nel generare, la risposta maschile non ha cercato nel proprio corpo le potenziali risorse per dare senso al proprio stare al mondo,



## INADEQUATE MASCULINITIES

ma ha costruito ruoli, poteri, simboli che quasi *surrogassero* questa disparità e affermassero una centralità maschile. Penso alla necessità di costruire un controllo sul corpo della donna, alla paternità fondata sulla potestà di fornire cittadinanza alla prole, penso alla svalutazione della corporeità (percepita come terreno del primato femminile) come luogo della relazione e dell'identità, ridotta a strumento di una soggettività disincarnata che si affranca da essa. . . . Questa percezione ancestrale di uno scacco del corpo maschile, di una sua accessorietà del processo generativo avrebbe dunque prodotto una strategia maschile di uso del potere, di costruzione di istituzioni sociali che reintegrassero il maschio nella riproduzione della vita. (182-83)

Sisinnio aggravates men's accessorial role in the process of procreation by struggling with the social, public characteristics that should balance out his disadvantage. Men have imposed a system of power relations and symbolic values meant to express their own decisional authority over the family, and Sisinnio's limits prevent him from meeting those expectations. His body causes his family's misery; deemed *riformato* (5), unfit for military service, he is then found unreliable at work when he dies and subsequently loses decisional power over the adoption of his youngest child. Sisinnio's biological fertility can be described in binary terms, if one contrasts it with the simultaneous sterility of his role as husband and father. He fails to participate in the military effort that his generation was asked to honor and, more so than cowardice, his unfit and faulty body is presented as the reason for his missing part in the public display of virility. He cannot conform to that model of masculinity that "with the spread of nationalism, had increasingly become associated with 'warrior-like' characteristics. Since a strong, powerful nation had to be made up of virile men, masculinity was associated with the ability to fight for the homeland; it became symbolic of virtue, health, vigor, and national regeneration" (Benadusi 14). Declared officially ineligible to serve in WWII, Sisinnio bypasses the formative experience of warfare<sup>4</sup> that, albeit tragically, had represented what Sandro Bellassai calls a "spartiacque nella vita di moltissimi uomini" (*L'invenzione della virilità* 68), which is absent from his personal character. This circumstance initiates a chain reaction that magnifies his failure to

project an image that conforms to the masculine canon of the time. Such failure is evident, even though his biological fertility means that Sisinnio, at first glance, complies with such standards. Sisinnio then dies at his workplace, further demonstrating a lack of those pragmatic qualities that should allow him to provide for his family while also suggesting his inability to conform to the image of the Italian man, supported by Mussolini, who should demonstrate familiarity with the productivity of the agricultural and rural environment. To add insult to injury, his premature death takes place in a civilian, and not a military, setting. This has serious implications on the bare necessities of the family he leaves behind, which would have been much easier to satisfy had Sisinnio died at war and left a pension to Anna.<sup>5</sup>

Sisinnio only complies with one of the three ideals of manliness in regard to the way masculinity is interpreted in Mediterranean areas, which David Gilmore lists as “three moral imperatives: first, impregnating one’s wife; second, provisioning dependents; third, protecting the family” (48). Sisinnio also changes the community’s perception of his male body because his death remains an individual one, rather than a loss to the collective body that men would form in the armed forces. He remains outside of the circumstances through which multiple individual bodies begin to act as one, because his is not considered fit enough to be a part of this communal process. Unable to contribute to the military effort because of his physical limitations, Sisinnio cannot participate in the rhetorical attempt to connect masculinity with aggressivity, a discourse that, starting with WWI and *interventismo*, had been a leitmotif of the public construction of masculinity in Futurism and on through Fascism, until WWII and the Allied bombings uncovered the fallacies behind it. If, as Manuela Spinelli notes, “essere guerrieri significa provare sul campo la propria mascolinità” (21), Sisinnio’s faulty body places him in an inferior position when compared to those men who can share comradeship in a setting that excludes women, so it stands to reason that he should at least provide for his family through his practical skills. He fails when he dies clumsily, run over by Boreddu Arresi’s tractor, in a passage that visually renders Sisinnio’s submission to his employer and magnifies his inadequacy.

From a strictly narrative and structural perspective, the limitations of Sisinnio’s masculinity are expressed through this character’s inability to speak for himself and form his own

## INADEQUATE MASCULINITIES

personality. His widow, Anna, fulfills this goal on his behalf by projecting her own unenthusiastic opinions on him: a process that is typical of the rural setting, in which the *vox populi* imposes its perspective on other characters. Even before he fails to provide for his wife, Anna's relatives warned her that she "aveva sbagliato matrimonio" (5). It's a harsh judgment, but one that proves legitimate when Sisinnio's lack of practical skills leads him to fail his family and leave it in miserable conditions, while the female character has to take over the responsibility of providing for all of his daughters. While Anna is not described in sympathetic terms, she displays admirable organizational qualities that fill the gap that Sisinnio has left.<sup>6</sup> Anna's late husband becomes representative of a specific literary figure: the inept man who cannot fulfill expectations, as popularized in the works of Svevo and Pirandello, among others. The consequences of his physical limitations exemplify the perception of the body as a political subject, "a battlefield on which a series of contradictions could express themselves publicly: young/old; black/white; healthy/sick; strong/weak; normal/abnormal; male/female" (Benadusi 27). "Finito stupidamente come era vissuto" (5), Sisinnio's inadequacy is the first factor that, by initiating the events leading to Maria's adoption, contributes to the centrality of women in the novel; his ineptitude contrasts with Anna's decisional firmness, and prefigures a similar opposition between Bonaria and the other absent man in the novel, Raffaele Zincu. For similar reasons, Sisinnio also contributes to the allegory the novel poses in response to the contemporary debate on parenthood (Sulis 77). Maria's adoptive mother, Bonaria, is not only more loving and caring than Anna, but also much more capable than her legitimate father: a reflection that indicates how responsible behavior overcomes biological considerations regarding parenthood.

### **Nessuno muore per una terra che non è la sua, se non è stupido**

The other main absent figure in the novel, Raffaele Zincu, was promised to Bonaria before he left for WWI, but never returned. This aspect adds another important connotation to the military interpretation of the male role. Raffaele is not technically declared dead, but missing in action, which inspires a different reaction among the previously mentioned *vox populi*. His ineptitude becomes a form of cowardliness, based on the assumption that Raffaele has used the war as a pretext to abandon his commitment to Bonaria and

start a new life with a different woman. In this sense, Bonaria becomes the fictional representation of those *vedove bianche* (“white widows”) who lost their promised husbands at war before they could marry and elected to display the same mourning behaviors one would expect from a traditional widow.<sup>7</sup> Raffaele’s character also emphasizes the dichotomy of men’s immaturity (in the form of dishonoring one’s commitments) versus women’s responsible behavior, and what appears to be the most relevant connection between the isolated setting of Soreni and larger, historically relevant events such as WWI. It should be noted that, in the tradition of Sardinian literature, military service has also been portrayed in positive terms, such as when it is connected to the possibility of escaping isolation and a narrow-minded social environment. Gavino Ledda’s *Padre padrone* (1975) established a particular link between two main aspects of masculinity: the hierarchy imposed by patriarchal societies and another structured setting like the military service, which is interpreted as a way to escape the violence of paternal figures and, by extension, the social restrictions of Sardinia. The narrative implications of Raffaele’s reputation are similarly connected with the idea that, away from Soreni, he found a renewed form of freedom, even though the community relegates his memory to the realm of rumor and speculation, and cannot definitively rule out his death during the Battle of the Piave River.

Raffaele’s disappearance causes a substantial number of effects on the fictional representation of women, particularly in regard to Maria’s story. In several ways, the adopted child succeeds where Raffaele fails, further perpetuating the portrayal of masculine inadequacy as opposed to female efficiency. Above all, she is not afraid to tell Andria to his face that she does not foresee a future together: something that, at least according to the shared memory of Soreni, Raffaele was not brave enough to discuss with Bonaria. This is one of the main events of the novel that portray the reversal of roles, an almost parodic passage in which Andria mourns the death of his brother while proposing to Maria, right after vomiting. As Maria firmly rejects the offer, Andria’s masculinity is called to question by the comparison she makes between him and her sisters, which leads Andria to feel “come uno che non è nemmeno un maschio” (102), or hurt by Maria’s display of common sense, suggesting that certain conversations should be held in a completely different context. This passage reiterates that male characters

## INADEQUATE MASCULINITIES

embody instinctive personalities that cannot plan events or find the right words to express themselves, being frequently put in crisis by women who are rational, practical, and who act according to these qualities. Bonaria points out the opposition between Maria and Raffaele when she openly tells her adopted child “tu dalle guerre devi tornare” (26). This statement prefigures a future that must be brighter than Raffaele’s, and that should be built on more solid ground that will eventually allow her to survive instead of perishing or vanishing. This dialogue also encompasses one of the key narrative elements of Maria’s overall character: accessing education and learning standard Italian in addition to specific dialect, an aspect that features prominently in the “Neapolitan novels” of Elena Ferrante.<sup>8</sup>

Raffaele’s death at war (which, despite the *vox populi*, Bonaria never questions) becomes symbolic of men’s instinctive aggressivity without reasoning and strategical planning. He is sent to the trenches unequipped and without combat boots, while Maria is invited to take advantage of all the opportunities that will eventually teach her to face life with a sense of dignity. Raffaele’s disappearance is the product of a specific historical period that saw the rise of masculinity as a response to the first feminist conquests. *Fin de siècle* Italy experienced a backlash from the 1880s through WWI that Bellassai (*L’invenzione della virilità*) identifies as the impetus for images of virility and masculinity whose artistic representations have surpassed the limits of literature, and eventually influenced the representation of men in such quintessentially Italian artistic forms as the *opera lirica* (Cecconi). On the other hand, the faith that Bonaria displays over the national cause is significantly connected to the priority she gives to Maria’s education, and it embraces a refusal to consider Sardinia only in its stereotypical isolation. The widespread acceptance of such a stereotype has led Marcello Fois to identify its origin in the accolades that the works of Grazia Deledda have received. Fois laments the construction of an image of the island that serves the purposes of a sort of “commodification” meant to fascinate those foreigners who look for an idealized geographical area. If not entirely false, this perception is misleading and limited compared to the sum of possible representations:

Il successo del pubblico, le traduzioni, il Nobel producono nel mondo l’esplosione, la moltiplicazione, di un’idea di

Sardegna. Ma dove l'impatto è terribile è all'interno stesso dell'isola. In quel momento preciso si ha la coscienza che il modello di «riappropriazione» della Deledda è diventato un progetto manzoniano di riferimento. Ai sardi diventa subito chiaro che la Sardegna letteraria è diventata più piccola della Sardegna geografica. C'è la Sardegna-Sardegna, il resto è abitato da turisti, sardi senza pedigree. (11)

The *accabadora* rejects the idea of regional isolation, when she says: “Arrafiei mi è morto in guerra nelle trincee del Piave. E quella guerra la faceva l'Italia, mica la Sardegna. Quando si muore per una terra, quella terra diventa per forza la tua. Nessuno muore per una terra che non è la sua, se non è stupido.” (25). Thus, Bonaria's words become part of a peculiar rhetorical strategy that combines the collective priorities of patriotism with a strictly private interest in believing Raffaele died for a legitimate cause, and not as someone who ran away from his promises and responsibilities. Her attitude is typical of that part of the population that, as Silvia Zangrandi has remarked in regard to Matilde Serao's articles collected in *Parla una donna*, experienced the Great War indirectly, and was therefore more inclined to accept a mainstream discourse simultaneously affected by the state monopoly of information and a form of voluntary censorship from soldiers who did not want to write alarming letters to their already concerned families. Because Raffaele was employed seasonally in the Urrai family's fields, picking melons and olives, Bonaria's memory of his death is also representative of that rural working class whose heroism at war was supposed to redeem its poor social status: another process that followed hyperbolic rhetorical techniques and suggested an antithesis among Italian men in opposition to the enemy, a mechanism that “ci mostra come veniva considerato il nemico, che è sempre descritto in posizione di inferiorità rispetto al soldato italiano: è pavido, è in fuga, è disorganizzato” (Zangrandi 202).

The idea that Raffaele either perished at war or used the conflict as an excuse to vanish is the main factor establishing a connection with historical events in terms of masculinity. The public narration of WWI, which saw an enormous propagandistic effort of mass persuasion (consider the well-known debate between *interventisti* and *neutralisti*, and such appeals as Giovanni Papini's “amiamo la guerra finché dura”), initially failed to recognize the new and unpredictable dynamics of modern warfare. The male body

## INADEQUATE MASCULINITIES

was expected to become a means through which a sort of “rito collettivo ed erotico di uccidere o essere uccisi” (Bellassai and Malatesta 210) would be celebrated. As such, the portrayal of Raffaele’s supposed attempt to escape his responsibilities neglects the collective meaning of a sacrifice, downgrading it to the less heroic sphere of personal convenience. As Bellassai remarks, precisely because the modernization of the *belle époque* customs calls their privilege into question, European men embark with enthusiasm “verso i fronti avventurosi, lontano dalle città e dalle donne” (*L’invenzione della virilità* 62), trusting in the supposedly regenerative power the war would instill in them. Especially in the context of certain bourgeois European youth, war came to be perceived as an opportunity to display one’s value as part of the affirmation of the “new man” who was moved by nationalistic ideals. They welcomed war “first, to obtain their eagerly awaited personal independence; second, for a personal growth and a chance to develop their personalities; third, to leave their ordinary and oppressive lives behind” (Ponzio 21). On the other hand, Bonaria supplements her patriotic words with a much more realistic understanding of the difference between rhetoric and pragmatism, in the passage that arguably best summarizes the “intrusion” of the state in Sardinia—in the form of the soldiers it demands—and of historical, transnational events into the microcosm of Soreni:

La guerra che poi sarebbe stata battezzata come Grande aveva già meritato l’aggettivo, chiamando da Soreni ben tre leve di maschi alla trincea del Piave, e non bastavano ancora. Dal fronte, insieme ai feriti gravi congedati, arrivavano notizie dell’eroismo della Brigata Sassari, e Bonaria ventenne aveva già visto abbastanza mondo da sapere che la parola «eroe» era il maschile singolare della parola «vedove». Ciononostante era proprio sposa che le piaceva immaginarsi, quando, sdraiata sul prato sotto gli alberi di pino, stringeva al seno la testa ricciuta di Raffaele Zincu, ispirando a pieni polmoni i profumi della terra resinosa. (83)

The difference between an idealized, corrupted representation of war and its realistic consequences provides one more reason to establish a connection with the works of Verga (see note # 5), particularly in regard to the interference of the state with

local and familial dynamics that would otherwise continue undisturbed,<sup>9</sup> and the illusion of Raffaele's heroic social elevation. Similar to Sisinnio's sad condition, Raffaele's can only be expressed through selective memories, serving either the desires of the *vox populi* (projecting the image of an unfaithful coward) or of Bonaria (who remembers him as a soldier who died for the greater good), while his absent body symbolizes the liminality in which this character falls.

As opposed to Raffaele's lack of representation, however, Bonaria's present character is respected not only as a sort of channel between the living and the dead, but also because of her daily interactions with male characters and their bodies. She imposes her decisional power over the survival of Jusepi Vargiu, and displays a mesmerizing influence over his relatives following her hint to leave the room and let her assess the conditions of the old man when "nessuno degli uomini pensò di non obbedirle" (52), which indicates an authority that does not require thorough verbal arguments or motivations. In fact, men need to argue their requests to Bonaria and convince her to comply because they do not carry the same unquestioned authority that she does. This all eventually leads to Bonaria's deliberation over the main question and climax in the novel. Before she agrees to liberate Nicola from his suffering and his nagging thoughts, the young man resorts multiple times to rhetorical techniques of identification to convince the *accabadora*, particularly establishing a connection between the mutilated condition of his body and Raffaele's explanation of how coming back from the war in a similar state would have proved unbearable. Even in a minor situation, during which Bonaria receives Boriccu Silai as a customer for her seaming business but decides not to accept his request for a tailored suit, triggering Boriccu's disappointment, she once again displays pragmatism and a realistic attitude in response to a man's unreasonable request. Aware of the fear she instills in men, Bonaria is able to convert this feeling into a communicational code consisting of mere gestures (or even silences) that others respect religiously.

The "mysterious" part of her fictional character serves similar purposes, empowering her and granting her intellectual authority on several occasions. The men from the Bastiu family need her to decode the supernatural message coming along with the puppy they find buried in their land, which also indicates a sense of intellectual superiority that allows Bonaria to repeatedly address the



## INADEQUATE MASCULINITIES

men with sarcasm. Such connotation is deeply rooted in the simultaneous representation of the Catholic dogma and beliefs that appear closer to the pagan tradition. The prevalence of men in the administration of the Catholic Church is constantly counterbalanced by the acceptance of rituals, fears and beliefs contextualized in a domain that allows for a more concrete role for women as protagonists, and not as mere recipients of conventionally organized faith.<sup>10</sup> The priest, representative of the dogma that prevents women from holding hierarchical positions in the administration, sees his authority diminished exactly because it is perceived that he is not entirely fulfilling the expectations that are reserved to men and their public display of masculinity. In this sense—despite the undeniable privilege that comes with his social position—the priest suffers from direct confrontations with other men who project on him the image of those “weak categories” that are mocked in order to reinforce the dominant perception of masculinity.<sup>11</sup> Having lost the opportunity to compete with other townsmen in the display of hyperbolic masculinity, Nicola identifies the priest as an individual who can still be perceived as holding a vulnerable position, at least according to the canons through which he interprets his status as a man. Attacking the priest corresponds with mocking his voluntary choice to be a “mutilated” man, and with abandoning any aspirations of being perceived as virile, which indicates that even the loss of his leg does not make Nicola reconsider the categories of his social interactions:<sup>12</sup>

Voi vorreste parlarvi della mia vita? E cosa ne sapete voi, prete? Forse che vivete monco? – sorriso di scherno, abbassando lo sguardo sul sacerdote. – Certo, in qualche modo monco lo siete anche voi, o così almeno avete promesso di essere. Una cosa è dire «sono storpio per vocazione», ma intanto quello che non si usa è sempre lì, sia mai che uno cambia idea. . . . Non sono vostro figlio, o almeno lo spero, sottana gonfia! Non sono obbligato ad ascoltare le vostre minchiate. (74-76)

Therefore, Bonaria’s role is to consistently question men’s intellectual capabilities and decisional power. As Nicola tries to take credit for uncovering the plot to steal their land, Bonaria makes the witty remark, “Non farti più furbo di quello che sei, Coleddu. Te ne sei accorto solo perché il cane non è morto subito. Se moriva, stai

sicuro che la linea di confine moriva con lui” (33). A similar pattern involves men’s bodies, with Bonaria diminishing physical exuberance and dismissing it as useless. In the case of Bonacatta’s husband, having heard Maria praising how tall he is, her adoptive mother observes, “Ah, allora siamo a posto. Quale altra dote si può desiderare, più di uno che ti stacchi i fichi dalla pianta senza scala?” (40). Another element suggesting the legacy of a patriarchal and, at times even “archaic,” society—such as the practice of letting the instinct of an old man decide the right moment for the harvest—ends up being ridiculed by Bonaria’s condescending observation that, “Chiccinu Bastiu e il mosto hanno confidenza. Con il naso sempre nel bicchiere, vuoi che non gli riconosca l’odore” (29). In this case, Bonaria’s wit unveils the fallacy behind the idea that the male body bears an instinctive characteristic resembling a supernatural quality, and that this is meant to reinforce the role men play in making decisions involving the entire community. Having had her own existence marked forever by the excessive value conferred to the male body and to the decisional power of men—in the form of the loss of her future husband—Bonaria becomes a medium for criticizing hyperbolic masculinity and its acceptance in the community. In this sense, Raffaele’s absence, whether as a result of betrayal or of death, participates in the full development of Bonaria’s centrality as a character.

### **Quello che una donna si aspetta da un uomo**

Nicola’s character more evidently proposes a peculiar interpretation of virility in relation to the male body, stemming from the knowledge that he is observed by an audience that expects a constant display of strength, stamina, and physical performance as typically associated with a man in his prime. One of the turning points of the whole story, the amputation of his leg and his request to have Bonaria end his suffering, provides opportunities to reflect on the role of masculinity and the acceptance of a non-written code defining the expectations men are supposed to fulfill. Nicola exemplifies the concept of *balentia*, a code of aggressive behavior and revenge that Maria Christina Rosander Hagen has studied in connection with other Sardinian authors. Murgia’s *Viaggio in Sardegna* illustrates *balentia* as “l’apoteosi della nobiltà dell’animo unita alla fermezza del carattere” (17), an interpretation that proposes it bears positive connotations in Sardinia, whereas outsiders would typically perceive it as a questionable cultural

## INADEQUATE MASCULINITIES

aspect. This hyperbolic representation of virility works, in *Accabadora*, as one of many elements that separate Soreni from centralized institutions; through the use of violence, the administration of justice does not follow institutional procedures (consider the forceful way that the Porresus extend the limits of their land).<sup>13</sup> Similar to other representations of masculinity in the novel, Nicola appears incomplete even before the connotations associated with his mutilated leg. Introduced as a character that always seems ready to win an argument through violence, Nicola represents that rural culture with parents that still had a strong influence over children who imitated their behavior, an assumption threatened by modernity, especially in larger cities in the 1950s and later on, during the following years of social unrest. Salvatore Bastù is said to have never walked the streets of Soreni without his knife, a perception of life about which “Nicola aveva imparato tutto e in fretta” (32).<sup>14</sup> Nicola consistently supports a philosophy constructed upon virility and aggressive behaviors that inevitably renders a “unico (e totalizzante) modello di mascolinità, che non ammette eccezioni” (Ventura 83), and that associates him with an exclusive group of men who deserve to be considered as such.

I argue that, in his vendetta against the Porresus, Nicola does not exactly comply with the image he tries to project. The previous reference to the *arresoja*—a traditional Sardinian knife—implies the necessity for close combat, in which the offender cannot hide his identity and is willing to take physical risks for the sake of his honor. Nicola follows the example of his father and always keeps his *arresoja* ready, and yet, he resorts to an indirect attack to avenge the injustice from the Porresus. He sets their land on fire, hoping that the lack of evidence will send the right message to his enemies and shelter him from legal consequences. In this sense, Nicola puts a distance (physically and figuratively) between his actions and the open display of virility that distinguished the strictly codified practice of a duel, in which honor and respectability were seen as more valuable than one’s life and that had been, in previous decades, above all “un’occasione di manifestazione del proprio senso di virilità” (*L’invenzione della virilità* 55).<sup>15</sup> The nagging thought that leads Nicola to seek revenge four years after the first offense is also fixed in the context of a particular interpretation of lost opportunities and the possibility to climb the social ladder, a chance that Nicola considers was unjustly granted to the Porresus following their theft, when he says “Se lo sognano i figli di Porresu

di farsi dottori con i soldi miei” (58). Honor, respect, social opportunities, and money, along with the display of one’s masculinity, all come together to provide a legitimate motive for Nicola’s choice, considering that, in the peculiar interpretation of masculinity he embodies, “il balente non è mai violento senza necessità” (*Viaggio in Sardegna* 17), which refers to a view that seeks to validate and logically explain violent deeds.<sup>16</sup> If analyzed from this perspective, the character also embodies that sense of proud isolation intended as a form of resistance against external interference from a centralized authority. This translates into an attempt to administer justice with alternative and private methods that need to be displayed publicly, and that Antonio Sorge has recollected in the following way:

Giovanni, I am told, is *un vero uomo*, a real man. Fifteen years earlier, he had been released from prison, having served a lengthy sentence for murder. His deed, in this context and in the circumscribed world of Sardinian shepherds, was an especially courageous one for which he had earned a reputation as *unu omine balente*, a serious, honourable man. His was not an act of random violence or a consequence of a hot temper, but rather premeditated murder in the first degree. His victim was a man forty-five years of age who in the previous decade had killed Giovanni’s older brother, apparently as a result of a long-running dispute over rights of access to certain pasturelands. (71)

This interpretation of how to be a “real” man holds a central position in many studies on masculinity. Two elements in particular recur more often than others in male identification, with a norm that can backfire when an individual is no longer able to live up to these expectations. This norm can be summarized as the combination of two factors: the belief in a “natural” masculinity, mostly connected to bodily features, and the necessity to display one’s masculinity to other men, even more so than to women.<sup>17</sup> Robert William Connell’s seminal *Masculinities* reflects on the notion of the male body as grantor of a “genuine” masculine identity, challenging the idea that, “True masculinity is almost always thought to proceed from men’s bodies—to be inherent in a male body or to express something about a male body” (45). A strong supporter of both

## INADEQUATE MASCULINITIES

interpretations claiming that masculinity emerges from the body and should inevitably be displayed to other men, Nicola finds himself unable to meet the same standards he supports. He becomes the carrier of a certain series of metonymies, according to which his leg represents his whole body, while the body is indicative of his social projection as a *real* man.

Following the other metaphor Connell mentions, that of the body as a machine, Nicola rejects the idea of being able to function while missing one leg. His conversations with the priest and Bonaria are particularly indicative of the dialogue through which men often construct their own public image as being part of a social group, and the attempt to prove themselves to be manlier than others. While addressing two individuals who do not belong to the category of men, as Nicola defines it (the priest being perceived as unmanly and the *accabadora* being a woman), he figuratively continues the conversation with other men, feeling that his disgrace excludes him from the daily confirmation of masculinity that his social role implies. In other words, Nicola continues to support the idea of “men talking to men about other men” (Gutman 385) even in conversations wherein, according to his own standards, none of the interlocutors qualifies as being a “real” man. For this reason, he repeatedly laments the impossibility of being understood by a priest and a woman, individuals who must remain excluded from his homosocial interpretation of exclusive bonding among men. If, as Matthew Gutman suggests, initiations can be seen as ways to be born again as real men (402), Nicola misses such rite of passage when his vendetta on the Porresus fails miserably. As a result, he starts to consider himself dead to public life because he can no longer be considered a fully realized man. With his initiation, Nicola would enter the domain of independence, setting himself free from the paternal authority he now perceives as weak, because Salvatore prefers not to retaliate against the Porresus. Thus, while Nicola fails to actually retaliate, he also proves unworthy of independence from his father’s wisdom; he questions Salvatore’s weakness, but cannot replace it with a valuable alternative.

A monolithic conception of masculinity emerges along with all the shortcomings of a social construction that has little in common with inherent features in men.<sup>18</sup> This rather simplistic interpretation of gender roles puts Nicola at the center stage in the town of Soreni, where the virile qualities of a man in his prime need to be acknowledged publicly. The metaphorical play Nicola acts in

also portrays women as the means through which a message to other men is delivered.<sup>19</sup> With the desperate claim of “non posso fare niente di quello che una donna si aspetta da un uomo” (81), Nicola establishes female expectations, even as women openly reject his metonymical equation between his leg and his body, and between his body and his identity as a “real” man. Following Pramod Nayar’s interpretation of impaired bodies as objectified (and no longer acting as subject), Nicola’s “becomes a screen onto which all anxieties and fears of the community are projected” (104). It has to be removed in order to spare the community a daily reminder of how fragile its foundations are. The desire to end his life also appears to be motivated by the desperation he feels at not being superior to women and, by extension, not being able to compete with other men. The same standards that Nicola has wholeheartedly supported now prevent him from reaching the peak of his public perception as a man, forcing him to go directly from adolescence to a stage that features some of the physical limitations of an elderly man. A question arises as to what happens when the male body, if interpreted as a machine, can no longer function properly, and the analogy between masculinity and bodily performance makes gender “vulnerable when the performance cannot be sustained” (Connell 54). In the face of physical limitations derived from an injury, Connell has isolated three frequent reactions: to redouble efforts to meet the hegemonic standards (overcoming physical difficulty), to readjust the notion of masculinity to what is realistic for the newly acquired condition, or to challenge the commonly accepted idea of masculinity (55). By choosing yet another option, that of assisted suicide, Nicola remains intellectually faithful to his original interpretation of masculinity as he stubbornly acknowledges his mutilated body, and thereby exits the play in which he can no longer act as a protagonist.

### Conclusions

When read from a gender-focused perspective, *Accabadora* is a novel that addresses the perception of masculinity as stemming from a native or inherent feature of the body, which women oppose with such exemplary statements as Bonaria’s “se basta una gamba a fare l’uomo, allora ogni tavolo è più uomo di te” (68). The characters Sisinnio, Raffaele, and Nicola all display a form of inadequacy that clashes with the dominant interpretation of masculinity in the decades encompassing WWI, Fascism, and the aftermath of WWII

## INADEQUATE MASCULINITIES

in Italy, and especially how these specific connotations apply in the Sardinian island. Because men are consistently portrayed as inept, absent or mutilated, they make room for a microcosm where women are not merely the focus of the narrative aspect of the novel, but they become the center of the social relationships governing the narrated events. While “il modello patriarcale ha bisogno della sottomissione delle donne per esistere” (Spinelli 14), Murgia illustrates that faith in hyperbolic masculinity falls apart because of the inconsistency of its premise, with women becoming central to the events in the novel as a result of men’s inability to fulfill expectations that have been imposed to perpetuate their own predominance. Anna, Bonaria, and Maria become efficient counterparts of inept and inadequate men, and, precisely because of the undeniable centrality of female characters to the novel, it is important to study the mechanisms that allow them to also become protagonists of a social environment wherein dynamics are not initially favorable to their emergence. The reflected image that is traditionally meant—in a game of mirrors—to reinforce men’s position compared to that of women follows, in Murgia’s novel, an opposite trajectory, with female characters overcoming difficulties that their husbands and fathers cause with their ineptitude. For this reason, women’s centrality to the events is not necessarily the result of a plan to intentionally overturn the rhetoric of masculinity. It happens as the logical outcome of the inconsistencies of Sisinnio, Raffaele, Nicola, and the other men in Soreni, and in accordance with a dichotomy that magnifies the fallacies in the set of values and priorities these characters represent. Precisely because the novel dismantles the “native” interpretation of masculinity, men’s bodies (dead, vanished or mutilated) are targeted in such a consistent manner.

Angelo Castagnino

UNIVERSITY OF DENVER

### NOTES

<sup>1</sup> The metaphorical value of the traditional representation of Sardinia, typically limited to conservative and rural environments, has been suggested by Gigliola Sulis in regard to a connection between *Accabadora* and compelling discussions of societal interest projected to contemporary Italy. Above all, Sulis notices the passage from a pre-modern or even archaic setting and the strictly contemporary debates on end-of-life policies and non-traditional forms of maternity: “Sardinia’s

diversity and archaism work as an allegory, if not utopia, for our times. The traditional island, stereotypically, carries an alternative and fierce civil code, but through this archaic screen are filtered social themes of strict actuality, like the question of civic rights still debated in contemporary Italy: euthanasia and one's right to die, on the one hand, and the forms of non-biological maternity, on the other" (77). My article proposes a similar allegorical value in Murgia's novel, but applies it to the concept of inadequate masculinity in opposition to the affirmation of women's decisional power.

<sup>2</sup> This idea of a manifest destiny for men encompasses the years from the turn of the twentieth century through the end of WWII. It would emerge with particular relevance from the nationalist movements imbued with antiliberal and antisocialist feelings that welcomed WWI with enthusiasm and that would eventually contribute to the rise of European dictatorships. These movements were often meant to be exclusively for young men, who were supposed to be the carriers of a fresh wave of bold political ideals based on the rejection of corrupt and weak parliamentary democracies. One of the first examples was the German Wandervögel, which was "almost exclusively a male movement for youth between twelve and eighteen years of age, led by leaders barely much older. The social and gender solidarity among them often resulted in homoerotic friendships" (Ponzio 20). Their enthusiasm for war in particular was shared by the trans-European rise of similar phenomena, and it would echo notoriously through the works of the Italian Futurism. At the end of WWI, the youth who had welcomed the war continued to support the same idea of entitlement to secure positions of leadership, conveying the message of a generational renovation that would create a decisive rupture with the past.

<sup>3</sup> With the tragicomic register that distinguishes her essays, Murgia has reflected on the Fascist imposition of an image of women as being "other" than men, not only in a historical perspective but also within strictly contemporary concerns. Analyzing the recent rise of authoritarian ambitions in Italian right-wing political parties, she observes sarcastically that, "In natura la femmina cerca protezione e le femmine degli esseri umani non fanno eccezione: esse hanno bisogno degli uomini perché sono deboli e gli uomini sono forti. Preziose per la loro funzione materna e accoglienti per indole, le donne sono delicate e proteggerle è un dovere, specialmente quando nella loro irrazionalità non vogliono essere difese. Non devono esporsi a rischi inutili, frequentando posti non sicuri, o adottare comportamenti disinibiti che le mettano in pericolo facendole credere disponibili" (*Istruzioni per diventare fascisti* 43). My reading of *Accabadora* turns this last stereotype upside down, because men are the characters that consistently put themselves in physical danger when it would not otherwise be necessary.

<sup>4</sup> The temporal references in the novel, such as Maria turning eight in 1955, legitimately identify Sisinnio as part of the generation that fought in WWII, and his missed military effort becomes, in his widow's accusatory words, a source of regret.

<sup>5</sup> If read from this perspective, the character Sisinnio can be related to the words of Paul Bailey, who suggests a connection between the construction of the setting in *Accabadora* and Giovanni Verga's narrative production: "Murgia has created an atmosphere reminiscent of the Sicily evoked in the magnificent stories of Giovanni Verga – a place where expectations can never be great and passion is a substitute for common sense." In my reading, the narrative construction of Sisinnio reminds especially of passages from *Rosso Malpelo*, in which the individual value is expressed as being precisely quantifiable, merely depending on the amount of



## INADEQUATE MASCULINITIES

money that one is able to bring home, a vision in which affection is entirely replaced by strictly pragmatic priorities. In D.H. Lawrence's translation of Verga's short story, Malpelo, while facing Frog's deathbed, "asked Frog why his mother carried on like that, when for two months he hadn't earned even what he ate."

<sup>6</sup> With her condescending attitude towards Maria's potential educational future, Anna also embodies the legacy of Fascist anti-intellectualism, a belief that practical qualities would always be preferable to theoretical skills and thinking, especially when applied to a woman. Anti-intellectualism was only one part of the more general anti-modern philosophy of life proposed by the Fascists, a view that certainly encompassed the support of "traditional" gender roles. As Bellassai has remarked, a few notorious quotations summarize both perspectives. A 1928 article published in *Popolo d'Italia* declared that "più che dei filosofi si vogliono dei soldati," while Mussolini himself announced that "la guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna" (*L'invenzione della virilità* 76). In both cases, Anna continues to comply with Fascist expectations, even in the 1950s, while her husband, Sisinnio, misses the opportunity to prove his virility during WWII.

<sup>7</sup> Because of her role as a connection between the world of the living and the dominion of the dead, Bonaria is also given features reminiscent of the fantastic mode and a "gothicized" characterization. For example, her intrusion into the house of the Bastius takes place during the night of the dead, and during which young Andria perceives her as a ghostly figure. In the tradition of fantastic literature, the promised wife who cannot marry her fiancé is a trope that is often represented as living in a liminal territory between life and death. Fabio Camilletti has proposed a genealogy of the figure of the corpse bride, a narrative device that depicts the woman dying prematurely and her return, in the form of a ghost, in search of the happiness she could not enjoy (Camilletti 114).

<sup>8</sup> Ferrante's *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) especially introduces the topic of intellectual ambitions in the context of gender roles. Above all, the publication of Elena's book is at the center of a quarrel between two men, one criticizing the author while the other defends her. The resulting effect does not even acknowledge the presence of the author, who becomes a mere spectator to the men's conversation centered around a book she has written.

<sup>9</sup> It is, most notably, the case of *I Malavoglia*, a story that could not even begin without such intrusion: the whole plot stems from young 'Ntoni's commitment to serve in the military service, an obligation that the family considers in tragic terms. To reinforce this idea of the external interference of the state, things become even worse when 'Ntoni's brother, Luca, is killed in action during the battle of Lissa, for a newly born state that remains otherwise absent. The other main connection with Verga is the insistence on a *vox populi* that imposes an arbitrary opinion of characters who are not in any condition to express themselves. Both Sisinnio and Raffaele are victims of this device, which certainly does not exclude women. Maria's adoption causes many people to gossip in Soreni, a phenomenon that ceases only when another young lady becomes pregnant, attracting the attention of rumors instead.

<sup>10</sup> One example is the popular belief that the venomous effects of spider bites should be treated with a ritual that is clearly reminiscent of witchcraft practices, as Andria's words indicate (27).

<sup>11</sup> The notion of weak category has been used, in the context of contemporary popular culture, to address the mockery of women and homosexuals as part of the enormous success that the *cinapanettoni* enjoyed in the 2000s. This strategy is

meant to single out and minoritize social groups in order to make them “objects, rather than subjects” (Rigoletto 78) of comical techniques in which they can only take part by becoming victims of ridicule, not by sharing the amusing experience of the film with others from a position of equity.

<sup>12</sup> In the microcosm of Soreni, the role of the priest (the symbol of men’s authority in the Church) is diminished not only when Nicola openly ridicules it as unmanly, but also when Maria, at the time of Bonaria’s passing, ignores his request to perform the last rites to the dying woman.

<sup>13</sup> A similar avoidance of institutional procedures involves the other two main premises of the novel: the practice of resorting to an *accabadora*, and that of bypassing complex technicalities for the adoption of a child, which is performed with an exchange involving a small amount of vegetables and that will only be officialized in the long period, with Bonaria’s testament eventually recognizing Maria as her heiress.

<sup>14</sup> Constructed on the dichotomy between a rural and an urban setting, the portion of the novel set in the booming city of Turin depicts the Gentilis prohibiting their children from leaving their house, with a bourgeois sense of protection that is motivated by the dangers hiding in the metropolis, and that young Piergiorgio tragically experiences when he is sexually assaulted.

<sup>15</sup> Bellassai insists—from a historical perspective that precedes Nicola’s actions—that the Sardinian legal code reduced penalties for crimes committed in the context of a duel until the 1890 institution of the Zanardelli code (*L’invenzione della virilità* 55).

<sup>16</sup> A similar interpretation was at the center of one of the polemics that supported the rise of the Fascist movement, the violence of which risked scaring away a substantial part of the population and that Mussolini was repeatedly asked to address in his initial years as a leader of the party. In the attempt to motivate and justify violent attacks, Mussolini attempted to portray Fascists as being able to distinguish the situations in which aggressive behavior was not appropriate, thereby implying that episodes of violence had to be perceived as motivated by provocation or by a legitimate necessity of retaliation following an attack. Antonio Scurati’s *Il figlio del secolo* describes Mussolini’s public defense of a phenomenon that actually seriously concerned him, with a rhetorical technique meant to exculpate criminals. Scurati quotes Mussolini’s letters and articles, declaring, “Noi siamo violenti tutte le volte che è necessario,” or “Per i fascisti la violenza non è un capriccio o un deliberato sproposito. Non è l’arte per l’arte. È una necessità chirurgica.”

<sup>17</sup> On this regard, Manuela Spinelli notes, “La mascolinità si struttura in relazione agli altri, prima di tutto in relazione agli altri uomini: il riconoscimento dei pari è dunque determinante per consolidare l’identità maschile” (12).

<sup>18</sup> With regard to unconventional representations of masculinity in Italian cinema, Sergio Rigoletto has noted that, “masculinity makes visible its own status as a construction, one that can be modified, re-assembled and endowed with new meanings” (74).

<sup>19</sup> The parallelism between theater and the public construction of masculinity is a widely established one. Addressing it, Spinelli notes, “l’identità maschile si costruisce con fatica: essere un uomo è un compito che deve essere dimostrato, tutti i giorni in ogni ambito. In particolare, la mascolinità tradizionale ha più a che vedere con ciò che si fa che con ciò che si è: ne risulta una quotidiana messinscena che contribuisce a quella teatralizzazione della vita sociale sottolineata da tanti

## INADEQUATE MASCULINITIES

ricercatori e scrittori. In questo edificio apparentemente saldo e coerente, numerose crepe sembrano aprirsi in epoca contemporanea” (15).

### WORKS CITED

- Bailey, Paul. “Accabadora, by Michela Murgia.” *The Independent*, December 2, 2010.  
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/accabadora-by-michela-murgia-trans-silvester-mazzarella-6270413.html>
- Bellassai, Sandro. *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Carocci, 2008.
- Bellassai, Sandro, and Maria Malatesta, editors. *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*. Bulzoni, 2000.
- Benadusi, Lorenzo. *The Enemy of the New Man: Homosexuality in Fascist Italy*. U of Wisconsin P, 2012.
- Brigaglia, Manlio. “La Sardegna nel ventennio fascista.” *La Sardegna contemporanea*, edited by Alberto Boscolo, Manlio Brigaglia, and Lorenzo Del Piano, Edizioni della Torre, 1995, pp. 313-31.
- Camilletti, Fabio. *Guida alla letteratura gotica*. Odoya, 2018.
- Cecconi, Annamaria. “Il tabarro: maschilità in crisi nell’Italia di *fin de siècle*.” *Forum Italicum*, vol. 49, no. 2, 2015, pp. 400-411.
- Ciccone, Stefano. “L’esperienza maschile del corpo.” *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, edited by Elisabetta Ruspini, Franco Angeli, 2009, pp. 175-203.
- Connell, Robert William. *Masculinities*. Polity, 2005.
- Ferrante, Elena. *Storia di chi fugge e di chi resta*. E/O, 2013.
- Fois, Marcello. *In Sardegna non c’è il mare*. Laterza, 2008.
- Gilmore, David. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. Yale UP, 1990.
- Gutmann, Matthew. “Trafficking in Men. The Anthropology of Masculinity.” *Annual Review of Anthropology*, vol. 26, 1997, pp. 385-409.
- Ledda, Gavino. *Padre padrone. L’educazione di un pastore*. Feltrinelli, 1975.
- Murgia, Michela. *Accabadora*. Einaudi, 2014.

- . *Istruzioni per diventare fascisti*. Einaudi, 2018.
- . *Viaggio in Sardegna: undici percorsi nell'isola che non si vede*. Einaudi, 2014.
- Mussolini, Benito. "Discorso ai medici." *Il Popolo d'Italia*, January 29, 1932.
- Nayar, Pramod. *Posthumanism*. Polity, 2014.
- Palazzeschi, Aldo. *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945*. Mondadori, 2016.
- Papini, Giovanni. "Amiamo la guerra." *Lacerba*, October 1, 1914.
- Ponzio, Alessio. *Shaping the New Man: Youth Training Regimes in Fascist Italy and Nazi Germany*. U of Wisconsin P, 2015.
- Rigoletto, Sergio. *Masculinity and Italian Cinema Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*. Edinburgh UP, 2015.
- Rosander Hagen, Maria Christina. *La Sardegna tra tradizione e immobilità: Grazia Deledda, Michela Murgia e Salvatore Niffoi*. 2018.  
[https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/63346/Master\\_Rosander-Hagen.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/63346/Master_Rosander-Hagen.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Scurati, Antonio. *M. Il figlio del secolo*. Bompiani, 2019.
- Sechi, Salvatore. *Dopoguerra e Fascismo in Sardegna*. Einaudi, 1969.
- Sorge, Antonio. *Legacies of Violence: History, Society and the State in Sardinia*. U of Toronto P, 2015.
- Spackman, Barbara. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy*. U of Minnesota P, 1997.
- Spinelli, Manuela. "Introduzione." *Narrativa*, vol. 40, 2018, pp. 7-25.
- Sulis, Gigliola. "Sardinian Fiction at the End of the Twentieth and Beginning of the Twenty-first Century." *Incontri*, vol. 32, no. 2, 2017, pp. 69-79.
- Vedovati, Claudio. "'Tra qualcosa che mi manca e qualcosa che mi assomiglia.' La riflessione maschile in Italia tra *men's studies*, genere e storia." *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, edited by Elena Dell'Agnese and Elisabetta Ruspini, UTET, 2007, pp. 127-42.
- Ventura, Renato. "Da *Il bell'Antonio* a *Volevo i pantaloni*. Patriarcato e mascolinità." *Narrativa*, vol. 40, 2018, pp. 81-92.
- Verga, Giovanni. *I Malavoglia*. Mondadori, 2010.

INADEQUATE MASCULINITIES

Verga, Giovanni. *Rosso Malpelo*. Translated by D.H. Lawrence.

<https://www.shortstoryproject.com/story/rosso-malpello/>

Zangrandi, Silvia. “Una donna che parla alle donne: la Prima guerra mondiale vista da Matilde Serao in *Parla una donna*.” *Cuadernos de filologia italiana*, vol. 22, 2015, pp. 195-214.

## **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 autofinzionale<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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<sup>1/2</sup>* 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).<sup>4</sup>

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*)<sup>5</sup> 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*),<sup>6</sup> 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);<sup>7</sup> 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;<sup>8</sup> 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;<sup>9</sup> 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);<sup>10</sup> questa scelta segna una differenza rispetto alla poetica degli autori precedenti, John Updike, Philip Roth, Norman Mailer, “grandi maschi narcisisti” (154).<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> “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).<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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 ragazza<sup>17</sup> (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 volume<sup>18</sup> 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;<sup>19</sup> 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 controllarlo<sup>20</sup>: 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).<sup>21</sup> 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;<sup>22</sup> 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*),<sup>23</sup> 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;<sup>24</sup> 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

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

<sup>2</sup> “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”.

<sup>3</sup> “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*.

<sup>4</sup> “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).

<sup>5</sup> 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).

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

<sup>7</sup> “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).

<sup>8</sup> “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).

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

<sup>10</sup> “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).

<sup>11</sup> 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*).

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> “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).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> “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).

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> “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 tigri di Mompracem* 75).

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

<sup>19</sup> “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.

<sup>20</sup> “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).

<sup>21</sup> “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).

<sup>22</sup> “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).

<sup>23</sup> 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).

<sup>24</sup> "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,

## IL MASCHIO COME DOPPIA ARTICOLAZIONE

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](http://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<sup>1/2</sup>, 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.

SECTION 2  
CINEMA

# **Making the (Post)colonial Man: Male Sacrifice and National Redemption in Fascist Era “Dramas of Conversion” and Recent Italian Films of Migration<sup>1</sup>**

## **Introduction**

This article is about onscreen fathers and sons. More precisely, it investigates the enduring relation between the trope of paternal sacrifice and the ‘making’ of desirable male citizens. Numerous examples of the salvific function of embracing fatherhood abound in Italian cinema. Yet the identification of personal sacrifice as necessary for national salvation, as well as the articulation of proper masculinity, is most apparent in those films produced under Italian Fascism, in particular during the regime’s pursuit of a colonial empire (1936-1943). Put simply, Fascist-era “dramas of conversion,”<sup>2</sup> like *Il grande appello* (Mario Camerini, 1936) and *Luciano Serra, pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), center on the narrative of an errant dad, who, through his altruistic actions in an Italian colony, atones for previous indiscretions, renews his patriotism, and makes way for the inauguration of a new, disciplined kind of male identity. Recent films of migration that chronicle the experiences of male migrants hailing from former Italian colonies, among them *Saimir* (Francesco Munzi, 2004) and *La prima neve* (Andrea Segre, 2013), also correlate the sacrificial act of a subpar father with his child’s securement of civic belonging and acceptable masculinity. Here, too, troubled father-son assemblages undergo processes of political and cultural (re)socialization in foreign spaces. And, more often than not, these processes recall those present in “conversion dramas” of Italian Fascism. They also necessitate “sacrifice and transcendence of the body for the nation” (Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema* 103), that being the ‘death’ of a paternal protagonist to ensure Italian sovereignty, as well as survival of his son.

“Making the (Post)colonial Man” begins with a succinct overview of the historical and theoretical underpinnings that intersect gendered expectations of a desirable male identity and the future of Italy. Following this introduction, I provide a concise summary of the intertwined motifs of onscreen father-son reconciliation and paternal redemption in Mario Camerini’s and Goffredo Alessandrini’s “conversion dramas,” focusing in particular on the filmmakers’ similar approaches to producing a man fit for Fascist Italy’s empire. The latter half of this piece contributes to the

growing body of work examining connections between Italy's colonial past and migration trends in contemporary Italian media.<sup>3</sup> Treating *Saimir* and *La prima neve* as case studies, I assert that recent films put forth male migrant characters who mimic, but also modify, the behaviors performed by Italian protagonists of Fascist era features. Through my analyses, I show that fashioning the (post)colonial man often involves processes of control enforced during Italian Fascism's foray into imperial expansion, such as securing borders, adhering to (hetero)normative standards of time and space,<sup>4</sup> and eradicating ethno-racial differences in order to safeguard the nation's supposedly homogeneous identity.<sup>5</sup>

### **Masculinity in/and Italy**

Women are conventionally identified as the symbolic and material (re)producers of the nation. Yet, historically, the male body has functioned as an extension and/or a metonym of the Italian body politic. Italy's Civil Code, approved in 1865, regulated legal claims to belonging with biological and gender criteria (Bussotti 145). Along with following the law of *jus sanguinis* (by blood)—a practice that continues to be upheld by Italian nationality law in the present day—citizenship was transmitted through a patrilineal genealogical system,<sup>6</sup> and this system was inflected with assumptions about ethnicity, race, and the biologically reproductive body—what Alys Eve Weinbaum refers to elsewhere as “the race/reproduction bind” (5). ‘Biology’—better still, preoccupations about the reproductive body—played a key part in the ongoing project of constituting a coherent male identity. In the late nineteenth-century and throughout the Liberal period (1870-1911), race was considered *the* primary element of nationality (*la razza è il precipuo elemento della nazionalità*), and it assumed a decisive role in determining appropriate behaviors of Italian masculinity.<sup>7</sup> Under Italian Fascism, the male leader's body (Mussolini's body) came to physically incarnate the national body. *Il Duce* was an icon of virility, genetic superiority, and paternal acuity to be emulated by ordinary men. To be sure, carrying out the regime's directive, Italian fathers were praised and publicly recognized for their “insatiable sexual cravings” (*insaziabili brame sessuali*) (De Grazia 105). They also enjoyed financial incentives, which increased with the birth of each child, including: marriage loans, family allowances, and career advancements. Since non-reproductive behavior was perceived as anti-patriotic, childless men were socially ostracized and financially

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

penalized.<sup>8</sup> When the Mussolini administration began to invest in plans of colonial expansion, links among sexual reproduction, asserting patriarchal masculinity, and safeguarding an ethno-racially ‘pure’ Italian identity took on an increasingly xenophobic orientation.<sup>9</sup> Discursive and legal measures were taken to “limit the reproductive activity of individuals [considered] noxious to the [Italian] race” at home and abroad (Wolff 187). Mobilizing pseudoscience to discourage miscegenation, Fascist functionaries educated the Italian public about the degenerative genetic qualities and deviant behaviors of the ‘African race.’<sup>10</sup> Contrasted with the biologically (and morally) superior ‘white’ Italian male subject, African men were labeled as barbaric savages and sexual predators; and the ‘black masculinity’ they rehearsed was associated with cultural taboos and criminal prurience (poor hygiene, rape, incest, polygamy, masturbation) (Pinkus 22-81; Giuliani 31-43; Giuliani and Lombardi-Diop 21-60). Essentially, the non-national ‘black’ male body functioned as a kind of visual repository upon which sympathizers of Italian Fascism could project concerns about preserving the fantasy of a uniform, genetically superior masculinity, paternity, and patrimony.

Since the fall of Fascism, biological reproduction (becoming a father) of an ethno-racially ‘pure’ lineage has not been explicitly regarded as an act of patriotism. The Italian nation has been continuously reconstituted by a combination of demographic trends: emigration, internal migration, colonial expansion, a low birth rate, and immigration. These population shifts have been the cause and effect of significant social, cultural, and economic changes, including a rise in women’s independence and autonomy, the country’s flagging industry, the lack of childcare and social welfare programs, and the increased visibility of minority masculinities (e.g., homosexuals, trans\* subjects, migrants) (e.g., Deriu 147-66; Bellassai, “La mascolinità post-tradizionale” 123-46; Ruspini, “Educare alle nuove mascolinità” 285-314). In turn, the myth of an ideal and/or monolithic model of masculinity has been dispelled in Italy. Nevertheless, traditional family structures (husband-wife constellations), as well as stereotypes about the unsavory lifestyles of non-Italians (their proclivity for violence, criminality, and sexual deviance), persist—thereby making plain the nation’s unwavering “nostalgia for [an imagined] monocultural homogeneity” (Duncan, “Double Time” 1). Becoming a father continues to be envisaged as a normative, and normalizing,

milestone of Italian masculinity (“Italian Forms of Masculinity” 123; Ruspini and Tanturri 101-02), as does the belief that embracing adulthood usually coincides with adhering to “heteronormative temporality.” Putting into practice the hegemonic notions of gender, sexuality, belonging, geography, and time theorized by Jack Halberstam and Elizabeth Freeman, young Italian men generally perceive “settling down” (*mettere su casa*) and “starting a family” (*fare famiglia*) as measurable markers of success, maturity, and proper masculinity (Rosina 169). Male migrants and second-generation Italian men are routinely excluded from mastering behaviors of patriarchal masculinity and participating in (hetero)normative conventions of community. Underscoring the enduring impact of Italian Fascism’s racist legacy, anthropologists Elizabeth Krause and Milena Marchesi disclose that migrants who arrive in Italy today tend to be stigmatized as “reckless parent[s]” engaged in “immoral reproductive practices” (Krause 595), i.e., a “population of reproductive excess” (Marchesi 179). Skin color (race rendered visible) inherently stereotypes male migrants hailing from African countries as inferior men, unfit companions, and substandard fathers (Giuliani 1-15; 209-24; Giuliani and Lombardi-Diop 117-30). Eastern European men, like the Albanian protagonists in Munzi’s film, are equally, if not increasingly, threatening. Their physical proximity and physiological similarity to Italian citizens manifests into anxiety about the potential for the ‘invisible’ contamination of an untainted lineage, and, by consequence, the debasement of desirable masculine traits.<sup>11</sup> With the arrival of Masculinity Studies in Italy, scholars such as Sandro Bellassai, Maria Malatesta, Stefano Ciccione, Lorenzo Benadusi, Elena Dell’Agnese, and Elisabetta Ruspini have begun to critically examine behaviors—both authentic, lived behaviors and those constructed, often compensatory, compartments projected in Italian media—affiliated with men, masculinity, and male identity. On one hand, these academics are deeply indebted to the Anglophone scholars who pioneered the field of Masculinity Studies (e.g., Connell and Kimmel). By this I mean that they, too, characterize masculinity as a malleable, continuously evolving social construct that defies straightforward definition. Conversely, authorities on Italian masculinity produce scholarship informed by cultural specificity. Along with studying the manifold expressions of manhood circulating in contemporary society, they meditate on Italy’s inclination to reproduce a hegemonic model of masculinity

that conjures up memories of the country's Fascist history. Researchers integrating theories of gender and sexuality into analyses of media representations of (male) migrants identify a corresponding relation between the cinematic body and the national body. Derek Duncan, who investigates sexuality and gender in postcolonial Italy, names Italian cinema "[the] cultural crucible of Italian national identity" ("Italy's Postcolonial Cinema" 196). In her 2019 monograph, *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*, Áine O'Healy avers that recent features involving stories of immigration are concomitantly concerned with the topic of Italian 'whiteness' and its reproduction. Building on Duncan's and O'Healy's assertions, I uncover continuities and ruptures in the formation of a (post)colonial male identity in Fascist-era "dramas of conversion" and contemporary Italian films of migration.

### **Fascist-Era "Dramas of Conversion"**

Returning to my earlier point that 'gendered' lines of inclusion and exclusion for men were meant to be resolute under Fascism, unsurprisingly, during this period linkages between visual media and the cultivation of a national Italian identity began to self-consciously materialize. Mussolini, who envisaged Italian cinema to be a "service of national [re]generation" (Gundle 25), intended for media to serve an integral role in the formation of a coherent, nationalistic Italian identity. The effectiveness of his objective has been debated by Italian film scholars and historians (Brunetta 89; Zagarrío 60; Landy ix). There is, however, a definitive propagandistic and pedagogical bent to Fascist-era "dramas of conversion." Frequently set abroad, these films treat Italian colonies as sites of atonement and redemption. They also correlate the survival of young men with a prosperous future for Italy. Typically, "dramas of conversion" feature a rudderless soldier who sublimates his inappropriate attraction to a woman (usually an exotic woman) into patriotic service and male companionship (*L'Esclave blanc*, Jean-Paul Paulin, 1936 and *Sotto la croce del sud*, Guido Brignone, 1938). As I illustrate in greater detail in the sections that follow, these films can also center on the narrative of a disenfranchised dad, who, through his death, regains his family's respect, renews his patriotism, and validates a version of masculinity in line with Fascist values of discipline and sacrifice (*Luciano Serra, pilota* and

*Il grande appello*).

*Il grande appello*

Together with “position[ing] Italy as a diasporic-imperial nation,” *Il grande appello* “[r]einforc[es] marital and authoritarian values” of masculinity (Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema* xxiii; 4). This film transposes the age-old narrative of troubled father-son filiation to the context of colonization. Italian expat Giovanni Bertani (Camillo Pilotto) is an “itinerant laborer” and a “deterritorialized nomad,” whose transcontinental wanderings indicate his lack of allegiance to a singular country (84; 99). Dissimilar to the devoted father and citizen propagandized by Mussolini, Giovanni forsakes his paternal and patriotic duties, opting to settle in Djibouti. Giovanni’s son, Enrico (Roberto Villa), starkly contrasts with his dad. The young man performs a militarized masculinity steeped in ideologies of Italian Fascism. He is a highly disciplined radio operator for the Italian armed forces, who, after an extended separation, reunites with his father in Ethiopia.

Due, in large part, to his association with the Hotel Orient, Giovanni is spatially, temporally, and ethno-racially unhinged from a Fascist vision of masculinity. This locale, which anticipates the escapist culture promulgated by Italy’s *Grand Hôtel* magazine, defies order and discrete boundaries. Firstly, in terms of its geographic coordinates, the Hotel Orient is situated in a French-controlled territory of an African country (Djibouti) that borders an Italian colony (Ethiopia). Next, regarding its clientele, an assortment of persons of diverse nations, social classes, political affiliations, and ethno-racial ancestries, intermingle in this venue. They speak a variety of languages (Italian, German, Spanish, French, and Amharic), and, untethered from the discriminating practices that were beginning to gain traction in mainland Italy and its colonies,<sup>12</sup> in the Hotel Orient, interracial couples congregate on the dance floor. The patrons’ bodies ebb and flow freely, echoing their transient positionalities, as “[soldiers], refugees, exiles, merchants, and travellers” (84), and symbolically freeing them from (hetero)normative notions of belonging, space, and time. Accordingly, the Hotel Orient, and the type of hybrid culture it accommodates, threatens Italian Fascism’s mission to (re)produce a



## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

homogeneous, civic-minded identity abroad.

Different from his stateless dad, Enrico is, in the words of Mario Soldati, “completely closed in and ardent for his nationalistic ideals” (cited in Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema* 89). The radio operator displays unwavering allegiance to his fellow cadets and birth country. In brief, Enrico’s military career requires the young soldier to quiet any lingering impulses of individualism so that he may ensure the safety of his unit. The officer dons headphones to sharpen official communications and drown out ambient sounds; he displays no interest in pursuing ethno-racially inferior women; and he is not tempted by a lucrative business offer. Enrico also purposefully dissociates himself from his misguided dad. During an exchange with Giovanni, the young man appears agitated and disinterested in the potential for father-son reunification. For the duration of their interaction, Enrico concentrates on repairing malfunctioning radio equipment, his back turned towards Giovanni. The unforgiving son also refuses to entertain his dad’s proposal to abandon his post, relocate to Djibouti, and manage the Hotel Orient. Lastly, upon learning of Giovanni’s plans to traffic arms for Ethiopian forces in exchange for a substantial profit, Enrico moves to permanently sever all ties with his father. He characterizes Giovanni as an enemy of the Italian nation and its fledgling colonies (“against Italy”/*contro l’Italia*) and shouts “Out! Out! Get out of here!” (*Fuori! Fuori! Via di qui!*), while forcefully shoving the hotelier from the communications barrack.

Giovanni, a celluloid scapegoat for the regime’s pedagogical agenda, and a father resolved to make amends with his estranged son, shapes up and submits to the teachings of Fascist dogma. When Enrico is injured in an ambush, the formerly self-interested businessman performs the ultimate sacrificial act. Giovanni blows up a shipment of arms intended for the Ethiopians, thereby saving his son and preventing further Italian casualties. This paternal gesture results in his premature passing; Giovanni will not recover from the grave injuries he sustains. However, as indicated by his dying declaration “Italy” (*Italia*), the once restless transient can rest easy knowing that he has restored a respectable male identity and renewed a sense of belonging via civic duty. Explained differently, by fulfilling the destiny intimated by the film’s title (his inevitable demise), Giovanni manages to atone for his earlier transgressions and transforms into “a devoted father and martyr for

the national cause” (81). Quickly worth mentioning, too, is *Il grande appello*’s overt integration of patriotic symbolism into the trope of male filiation. Indeed, as conveyed in the film’s conclusion, it will be Enrico’s commanding officer, who, in fulfilling the now-available role of ‘surrogate’ father, actively molds a member of the up-and-coming generation of men and secures the nation’s future.

*Luciano Serra, pilota*

*Luciano Serra, pilota* also reveals itself to be a “journey of political [and paternal] re-socialization” (99). Starring Amedeo Nazzari, who Mary Wood (161) identifies as the quintessential father figure of Italian cinema, this “drama of conversion” follows a similar narrative structure to *Il grande appello*. To summarize, separated for more than a decade, the title character and his adult son Aldo (Roberto Villa) reunite during a deadly ambush on Italian troops stationed in Ethiopia.

The film protagonist’s anti-patriarchal, thus inferior, masculinity is signified by deficiencies in his parenting. Early episodes depict Luciano as a sympathetic, albeit unfit, father. The young man works long hours offering wealthy tourists scenic flights over Lake Maggiore. Unfortunately, the pilot does not earn enough to provide his family with financial stability. Influenced by Italian Fascism’s conflation of the ‘patriarch-provider’ identity with ‘masculine capital,’ Luciano’s wife, Sandra (Germana Paolieri), equates her husband’s financial insolvency to failed masculinity. During a heated exchange, she insinuates that Luciano lacks the qualities of a proper (Italian) male subject: “You *believe* you are a good husband and a good father” (*Tu credi di essere un buon marito e un buon padre*, my emphasis). Unnerved by Luciano’s refusal to renounce his unprofitable career and work for her comfortably positioned father, Sandra undermines the patriarchal notion of man as “master of the household” (Pozzo 604). She leaves her husband and moves, with Aldo, to her parents’. Dissociating himself further from normative practices of paternity, Luciano relocates to South America and begins a career in commercial aviation. Prior to departure, the errant dad shares with a then-prepubescent Aldo his plans to acquire the wealth and status he perceives as necessary to reclaim his diminished masculinity and repair his fractured family. Nonetheless, as foreshadowed by the large iron fence that surrounds his in-laws’ extensive property, father-son separation is inevitable,

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

and Luciano's access to hegemonic masculinity is unreachable. The second half of this "conversion drama" centers on the title character's redemption as a devoted dad and Italian citizen. Dissimilar to Giovanni (*Il grande appello*), for Luciano, extended time away from his birth country does not minimize his Italian identity and the superior representational economy of 'whiteness' it symbolizes. The pilot's only friend appears to be another Italian expat eager to return home; he shows no interest in mastering Portuguese; and he remains faithful to his estranged wife, never pursuing a romantic relationship with an exotic woman. More importantly, Luciano seizes an opportunity to flee South America and serve Italy. Exchanging his dreams of financial prosperity for collective fraternity, Luciano enlists in the Italian army under a false identity. En route to an Italian-occupied territory in Ethiopia, he completes a key phase of what Emilio Gentile calls the regime's "anthropological revolution" (*rivoluzione antropologica*) (235). Luciano, now aware that active participation in collaborative military efforts could facilitate his (re)constitution of a proper male identity, confesses to the army chaplain: "The War has saved many. It also saved me" (*Ne ha salvati tanti la guerra. Ha salvato anche me*). As expected in a propaganda feature, immediately after this 'confession scene,' the profit-oriented pilot-turned-selfless soldier is presented with a kind of *deus ex machina* that allows him to simultaneously correct his misguided paternity and prove his allegiance to Italy. When Luciano learns that Aldo—the son he has not seen in more than fifteen years—has been gravely injured, he reacts with the instincts of a protective dad and selfless serviceman. Reminiscent of the conclusion to *Il grande appello*, Luciano's altruistic actions ensure his son's survival, and they prevent further Italian deaths. They also seal the pilot's own moribund fate. In a dying declaration of sorts, Luciano expresses his concern for the well-being of Aldo, and he warns army officials about advancing enemy forces. Following Luciano's passing, Aldo accepts his father's medal of honor, and he embraces Colonel Morelli (Mario Ferreri)—yet another mouthpiece of Fascist ideology—as a 'surrogate' paternal figure. Thus, here too, bodily sacrifice serves three intersecting functions: the redemption of an improper father, the 'making' of the next generation of Italian men, and the safeguarding of Italy's future.

## Recent Italian Films of Migration

*Saimir*

“Above all[,] *Saimir* is a story of a father-son relationship” (*Saimir è soprattutto il racconto di un rapporto padre-figlio*) (Zanardi). It recounts the domestic dramas of a disenfranchised dad, Edmond (Xhevdet Feri), and his fifteen-year-old son (Mishel Manoku), from whom the film takes its title. The “neorealist noir” (*noir neorealistico*) also makes plain the bleak reality of marginalized subjects (Rosa)—Munzi’s leading men hail from Kavajë, a coastal city of Albania—struggling to survive, let alone correct their (ethno-racially) inferior masculinity in Italy. As indicated by the male characters’ failure to secure lasting romances with their respective Italian love interests, Edmond and son never quite manage to acquire social acceptance in their host country. Furthermore, for reasons of their clandestine status, the Albanian pair cannot access financial resources reserved for documented arrivals. Initially, the men earn a living by transporting irregular migrants to Italy. *Saimir* begrudgingly, yet dutifully, assists his father with this task. However, upon discovering Edmond’s embroilment in a more sinister enterprise, that being an underage prostitution ring run by members of the Albanian mafia, the disapproving teen seeks to disconnect himself from his allegedly subpar parent and heritage. What transpires—in addition to the complete, irreversible dissolution of male filiation between Edmond and *Saimir*—is the swift incarceration of a single father, and the callous (re)socialization of an orphaned son who may never be granted full inclusion in Italy.

The milieu inhabited by Edmond and son corresponds with their legal, social, and ethno-racial marginality.<sup>13</sup> Firstly, not only does the pair reside in a municipality peripheral to *Centro Storico* of Italy’s capital city, but the Ostia they inhabit is completely unrecognizable.<sup>14</sup> Stripped of landmarks that could pinpoint an exact setting, the environ occupied by Munzi’s migrant men is “anonymous” (Duncan, “Italy’s Postcolonial Cinema” 207), a “non-place” (Caminati 126), and an “invisible Italy” (125). Even the typically pristine Apennine passes are visually altered; filmed through metallic yellow and blue filters of a super-16 mm camera, these topographical features assume a gritty and somber aesthetic of a “denaturalized Italy” (126).

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

Munzi also dislodges his Albanian characters from conventional, future-oriented institutions of nation and family. Saimir and his dad socialize chiefly with non-Italian men who exhibit a fondness for sexual deviance, violence, and criminality—qualities the Italian media continues to associate with populations of a supposedly inferior ethno-racial heritage. Saimir passes an evening at a seedy strip club managed by an Albanian cousin, and he commits a series of petty thefts with a gang of Roma and Sinti ‘gypsies.’ Edmond, too, participates in unlawful acts of exceptional cruelty. Though he is described as “a character devoid of malice” (*un personaggio privo di cattiveria*) (Pedroni 189), the single father assists in the Albanian mafia’s operation of an illegal prostitution ring trafficking undocumented female minors. Notwithstanding these shortcomings, Munzi’s co-protagonists seek to remedy their exclusion from dominant society by disaffiliating themselves with marginalized masculinity. In response to Saimir’s aversion to their “shitty life” (*vita di merda*) in Italy, Edmond assures his son, “After summer everything will be different. I promise” (*Dopo l’estate tutto sarà diverso. Te lo prometto*). The Albanian dad perceives his involvement in mafia crime as a temporary, but also necessary, means to attain the financial stability of an honorable male patriarch. What is more, keenly aware that intimacy with an ethno-racially ‘pure’ companion could fast track his acquisition of legal and social acceptance, and in turn grant him access to legal avenues of employment, Edmond announces his intention to wed his Italian girlfriend (Anna Ferruzzo). Yet, the couple’s official union is left unconsummated. For reasons inferred, though never plainly articulated—Saimir’s unwavering allegiance to his absent Albanian mother—the fifteen-year-old rebuffs his father’s plan. He picks a fight with Edmond that escalates into a physical altercation—an openhanded slap delivered by his dad—which is diffused through father-son separation.

In the wake of Edmond’s aggressive outburst, Saimir retreats to his bedroom. This location illustrates father-son dissonance through physical distance.<sup>15</sup> It also conveys the Albanian teen’s marginal status in Italy. The bedroom’s interior, a kind of symbolic extension of its occupant, houses design elements imbued with properties of ‘queer space’ and ‘queer time’ as defined by Halberstam and Freeman. First, on the wall opposite Saimir’s bed, a large, open window looks upon an Ostian beachscape (see **Figure 1**). The unobstructed maritime view, coupled with sounds of a

dynamic sea current, brings nature, and its revitalizing forces, inside the otherwise cramped residence.<sup>16</sup> It also extends Saimir’s personal geography beyond the wood-paneled walls of his bedroom. Visual and acoustic stimuli of an aquatic allure inspire an openness to alterity; they stimulate within Saimir a desire for travel, exploration, and interaction with the outside world. Secondly, in keeping with the theme of travel, above the teen’s bed hangs an oversized canvas of a world map (see **Figure 1**). By associating a print of a global terrain with Saimir—a restless youth who not only finds comfort in long moped rides, but also candidly announces his intentions to leave Ostia by the close of summer (“After summer, I’m leaving”/ *Dopo l’estate me ne vado*) less than fifteen minutes into the film—the director suggests travel, or at least the possibility of travel, could remedy the title character’s angst.



Saimir’s bedroom

Fig. 1<sup>17</sup>

The third and final element involved in ‘queering’ normative conceptions of space and time rests upon a bedside table: it is a photograph of a fair-haired woman posing in the foreground of a seascape (see **Figure 2**). Neither the identity of the female subject, nor the location where this snapshot was taken is ever revealed. However, owing to her unexplained absence in the film narrative, the spectator presumes the celluloid woman is Saimir’s mother. When analyzed according to this line of reasoning, the

*MAKING THE (POST)COLONIAL MAN*

framed photo unbinds Saimir from regulatory structures of space and time. Finding a complement in the world map and waterfront window, this image creates a “more personal geography of belonging” (Duncan, “Italy’s Postcolonial Cinema” 207) for the wayward teen—one that uses affect to yoke together Albania and Italy. To borrow from Freeman’s remarks on the ‘queer’ potential of photographic and multi-media, the framed polaroid not only memorializes Saimir’s mother, but it also compels the male migrant to renegotiate conventions of linear time. Her portrait, visible in many bedroom compositions, “refuses . . . a purely futural orientation that depends upon forgetting the past” (xvi). In more exact terms, the material memory of Saimir’s missing mother reinforces the fifteen-year-old’s ties to his Albanian history and heritage.



Photo of Saimir’s mom

Fig. 2

The *mise-en-scène* of a third ‘queer space,’ the abandoned shack-turned-clubhouse frequented by Saimir and his migrant pals, stages further examples of the teen protagonist’s “bad timing,” “junk inheritance,” and incongruity with hegemonic (Italian) masculinity.<sup>18</sup> The building’s interior has fallen to decades of neglect: layers of unevenly stripped paint coat irregular plaster walls; the attic, which was never wired for electricity, is covered in dust and debris. Antediluvian objects, too, among them a collection

of goods stolen by Saimir and his migrant gang, litter this upper room. In place of a sleek stereo system or portable mp3 player—technologies that would have been cutting-edge during the release of this film—a clunky 1980s Boombox with tape deck fills the frame of one shot. In another take, cinematographer Vladan Radovic pans a table overflowing with broken, discarded, and/or antiquated wares. Saimir, who ascribes irrational value to these obsolete items obtained via theft, is, by extension, affiliated with marginalized masculinity and rendered ‘temporally backward,’ disjointed from the progressive, future-oriented narrative of his host country.

The breakup scene that occurs here between Saimir and his Italian love interest, Michela (Lavinia Guglielman), further exposes the Albanian teen’s ethno-racially inferior masculinity. Early on, the couple nurtures feelings of excitement that routinely accompany a fledgling relationship: they interlock hands in front of watchful eyes, share a tender embrace, and enjoy an impromptu dip in Ostian waters. Nevertheless, like so many onscreen romances between migrant men and Italian women, this interracial coupling is doomed to run its course,<sup>19</sup> ultimately dissolving during Michela’s visit to the clubhouse. Prior to entry, Michela voices her concern about the unwholesome appearance of the building (“I don’t like it here; I’d rather leave”/*Qui non mi piace; è meglio andare*). Saimir, who proudly describes the structure as “his place” (*questo è il mio posto*), dismisses his girlfriend’s concerns. He leads the brunette beauty to the dimly lit attic and presents her with a material token of his affection. Saimir’s gesture, while faithful to dating etiquette in the West, does not appeal to his Italian girlfriend. Surrounded by a collection of stolen goods, Michela deduces that her boyfriend is a morally bankrupt outlaw with whom she cannot build a socially acceptable future. She rebuffs Saimir’s gift (a gold necklace, which, she is correct to assume, he finances through crime), ends their fling, and flees the clubhouse. In doing so, Michela maintains the “bourgeois respectability” that Halberstam pegs as central to (hetero)normative practices of identity, association, and belonging. Her Albanian ex-boyfriend, by comparison, is “undone by his adherence to the conventions of [western and] heterosexual romance” (Duncan, “Italy’s Postcolonial Cinema” 209). Reversing the gender dynamics at play in the doomed interracial affairs chronicled in Fascist era “dramas of conversion” (*L’Esclave blanc* and *Sotto la croce del sud*), and returning to my earlier point about Italy’s long-standing fixation on ethno-racial ‘purity,’ Saimir can



## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

neither be assimilated into the national Italian body nor can he participate in its reproduction. Once Michela—an analogical representation of Italy—discovers the Albanian teen’s unsavory lifestyle, his masquerade as a viable mate invariably crumbles: Saimir’s inferior biology made ‘visible’ via deviant behavior, the male migrant is further excluded from producing dominant masculinity.

Post breakup, Saimir reacts with increasing aggression to the rejection of his non-national, ethno-racially inferior identity. In one episode, the teen reprimands Michela in front of her classmates. Fueled with ire, Saimir gestures violently in her direction while repeatedly screaming: “What have I done to you? What am I? Shit? Shit?” (*Che ti ho fatto, io? Che sono io? Merda? Merda?*). The Italian teen responds coldly to her former flame’s hysterics. She sits in silence and fixes a blank stare in Saimir’s direction. School officials quickly intervene. They forcefully escort the Albanian teen, a menacing interloper who has managed to gain entry into a space of dominant Italian culture, from the premises. In another scene, Saimir sublimates emotional distress about his abject Albanian identity into an act of self-harm. Leg steadied on the bathroom sink, the fifteen-year-old drives a straight razor into his calf. Radovic’s camera, performing a zoom-in on the incision, sets its gaze on the fresh blood that pools onto Saimir’s skin (see **Figure 3**).



Saimir performs an act of self-mutilation

Fig. 3

This instance of self-mutilation signals a decisive turning point in the film narrative, what Duncan names the title character’s

“conscious rejection of his father” (“Italy’s Postcolonial Cinema” 201). Saimir, along with escalating verbal aggression into corporeal violence, redirects his rage: the teen’s irreconcilable heritage and history, rather than close-minded citizens of his host country, are now the primary targets of his vitriol and disdain. Explained in a different way, Saimir’s decision to pierce his own skin derives from an intense, unyielding desire to break bonds with (what he perceives to be) an inferior biology so that he may finally assimilate to the ethno-racially superior Italian masculinity. After all, this crude act precedes the boy’s confession of his father’s complicity in an illegal prostitution ring to Italian authorities.

The final scenes of *Saimir* recycle themes of sacrifice, father-son friction, and masculine and national redemption previously circulated in Fascist-era “dramas of conversion.” They see the incarceration of Edmond—a kind of symbolic death of an errant dad—and capture the initial steps towards political, cultural, and ethno-racial (re)socialization enacted by his son. Reworking the acerbic exchange between Saimir and Michela, in the penultimate episode, two Italian police officers strong-arm Edmond down a hallway of the local prison. The single father, surprised to catch sight of his son in an interrogation room, calls out to him, and, in an effort to shake his captors, wildly thrashes his arms—a histrionic gesture evocative of those performed, just a short while ago, by Saimir. Saimir, mimicking the icy behavior his Italian ex-girlfriend (silence and flat affect), ignores Edmond’s pained cries. To this end, the title character unhinges himself from the criminal legacy and abject Albanian identity he stands to inherit from his ill-fated father.

Yet, as suggested in the final sequence, neither Saimir nor his father access the national and masculine redemption that sacrifice purportedly engenders. Borrowing from Lee Parpart, who writes on male identity in Canada’s colonial cinema, by affiliating Edmond with criminality and Italian men with authority, Munzi shores up the “deeply problematic assumption that hegemonic masculinities [...] are desirable and a credit to the nation, while non hegemonic, or subordinate, masculinities [...] constitute a threat to the maturity and stability of the nation” (177). Additionally, different from the Italian men in “conversion dramas,” whose rehabilitation in far-off colonial spaces allows them to recuperate their male vigor and sense of belonging, Saimir is never fully indoctrinated into the culture of his host country. Nor is he, in the words of O’Healy, granted “compensatory symbolic inclusion in a

transnational Mediterranean fraternity” (“Mediterranean Passages” 14). Accompanied by a pair of *carabinieri*, Saimir returns once more to his family home. He hastily packs a few personal effects (among them, the photo of his mother) and obediently files into a waiting police cruiser. Juxtaposed with the opening sequence, which captures a restless Saimir navigating his *motorino* across miles of asphalt and rugged terrain, the film closes with this character crouching in the backseat of the officers’ vehicle. Physical change begets psychological transformation. Saimir, presently subdued in a confined, interior space, is recorded in close-up: His body, regulated by the tight dimensions of an unfamiliar setting, immobile; his expression, no longer animated by a rebellious spirit, impassive; his gaze, directed towards the floor mats, submissive. The male migrant has taken on the role of compliant passenger, and, in some sense, detained prisoner. In the rear window of the sedan, the reflection of a nearby fence covers a portion of Saimir’s face. The silhouette of metal chains symbolically shackles the male occupant. It also mirrors the prison-like milieu of an earlier episode set just outside Michela’s school. Calling to mind the function of the iron gate situated at the perimeter of the school, which deters infiltration of unwanted visitors, in this final scene, the refracted image of the chain-link fence restrains the title character within the car (see **Figure 4** and **Figure 5**). Moreover, unlike the senior officers in *Il grande appello* and *Luciano Serra, pilota*—who share personal histories with the young men they mentor—the policeman operating the sedan will not serve as a paternal figure for Saimir. This government employee is an anonymous and temporary intermediary. He will transport Saimir to a Center for Identification and Deportation (*Centro di identificazione ed espulsione*), then disappear from the undocumented minor’s life. Saimir will grow up as a ward of the Italian state, fingerprinted, processed, and surveilled by social service agents until his eighteenth birthday, upon which he may be deported from Italy.



Reflection of a chain-link fence

Fig. 4



The iron gate surrounding Michela's school

Fig. 5

*La prima neve*

*La prima neve* can be interpreted both as a rehabilitative counterexample to Munzi's film and as a modified take on the paternal sacrifice trope common to Fascist-era "dramas of conversion." This feature intersects the lives of Dani (Jean-Cristophe Folly), a twenty-six-year-old migrant man fleeing violence in Libya, and Michele (Matteo Marchel), the ten-year-old

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

grandson of his Italian employer (Peter Mitterutzner). The unlikely pair passes hours together in the woods of an Apennine valley, a 'queer' time/space continuum in which wounds of recent pasts begin to heal, previously unimagined father-son pairings materialize, and new masculinities are nurtured.

Initially, Segre's co-protagonists appear to have little in common. Beyond differences in race, age, and religion,<sup>20</sup> the twosome hails from contrasting geographies. Whereas Dani originates from Togo, an industrialized nation of more than seven million inhabitants (Decalo, Pedanou, and Deschamps), Michele resides in the sparsely populated periphery of the *Valle dei Mòcheni*, a territory nicknamed the "enchanted valley" (*valle incantata*) for its natural, untouched scenery. Furthermore, owing to his northwest African origin, Dani is accustomed to palm tree-lined beaches and a tropical climate, not vertical mountain peaks, nor the impending winter season of Michele's northeastern Italian region. Indeed, as indicated by the film's title, the African refugee experiences his first snowfall at the summit of the *Valle dei Mòcheni*.

These dissimilarities aside, Segre puts forth a pair of co-protagonists who lead complementary, quasi-parallel lives.<sup>21</sup> Dani is newly widowed; Layla, his expectant wife, struck fatally ill en route to Italy. Michele recently lost his father in a routine hunting expedition gone awry. Both characters, overcome with grief, believe themselves to be responsible for their respective tragedies: the African man, for insisting his wife travel at such a late stage of pregnancy; the Italian adolescent, for not returning sooner with life-saving aid. Unable to work through the trauma of their loved-ones' demise, the co-protagonists sublimate feelings of guilt into those of contempt and rage: Dani neglects Fatum, his infant daughter and a painful, living reminder of his departed wife;<sup>22</sup> Michele antagonizes his mother, whom he deeply resents for pursuing a new love interest. Most significant, and assuring, of all, the migrant man and Italian minor unite in the woods of the *Valle dei Mòcheni*—a 'queer' site where fractured families are unified, meaningful connections transcend blood ties, and male-male intimacy is dislodged from violence.

Segre places his co-protagonists in a setting that is both agreeable to extended interracial exchanges and unbound from normative (and normalizing) assumptions about masculinity, space, and time. Mature mountains and trees are documented in down-tempo panning—a favored technique of cinematographer Luca

*DOLASINSKI*

Bigazzi—stretching the horizontal and vertical dimensions of the verdant scenery. In effect, Dani and Michele are associated with a receptiveness to new experiences—a position that ruptures the oppressive boundaries of a patriarchal society. Together with a carefully staged *mise-en-scène*, Bigazzi’s camerawork uncouples the African man and the Italian adolescent from linear temporality. Folding the past into the present, the cinematographer sets his camera’s gaze on a makeshift raft, which, for Dani, conjures up the memory of his wife’s untimely death (see **Figure 6**). He also captures, via slow zoom-in, a headstone positioned in the exact location where Michele’s father lost his life (see **Figure 7**).



Dani remembers his wife

Fig. 6



Michele remembers his dad

Fig. 7

Beyond untethering the co-protagonists from standard configurations of place and time, such imagery validates a model of manhood missing from the films previously examined in this article: “affective masculinity.” Tasked with confronting painful recent pasts, Dani and Michele cultivate a homosocial bond based on shared experiences of tragedy and recovery. The single dad and fatherless son lend each other emotional support, participating in a kind of male-male intimacy that subverts hegemonic notions of fraternity and masculinity. Citing from Eric Anderson, the social process of “hegemonic masculinity” defined by R. W. Connell necessitates “emotional stoicism, willingness to accept and inflict violence on other men, and participation in masculinized endeavours like sport, the military, and other fraternal organizations” (245). These aggressive behaviors derive from fear about same-sex friendships transforming into homoerotic entanglements, what Eve Kosofsky Sedgwick terms “homosexual panic” in her assertion that physical aggression is one of the few avenues of bonding available to American and British soldiers that self-identify as heterosexual (186). For the Italian servicemen in Fascist-era “dramas of conversion,” military life and its accouterments (the uniform as symbolic armor and lethal weapons) sublimate potential impulses of homoerotic desire into socially acceptable male camaraderie (Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema* 129; 162-63). Munzi’s film also captures fraternal bonding through the prism of violence. The only scene that depicts homosociality is one in which Saimir and his ragtag crew of male migrant delinquents loot and damage a luxurious villa. Along with engaging in acts of brute aggression, male characters in *Il grande appello* and *Saimir* practice the “emotional stoicism” of hegemonic masculinity. Enrico and Saimir reject their respective dads through dismissive body language (turn away, ignore) and gestures (being forcefully escorted from communications barrack, close bedroom door), thereby disallowing the emotional intimacy crucial for father-son reconciliation. Episodes of male-male bonding via violence are absent in *La prima neve*. As I already mentioned, the co-protagonists develop a rapport of trust and unity through mourning. Further still, Dani concedes his initial opposition to emotional vulnerability within a broader male community; he seeks counsel about solo parenting from an older man, Michele’s grandfather. To this end, the film characters’ conduct debunks two myths

disseminated by hegemonic masculinity. First and foremost, it verifies that behavior is not inherent to biology; masculinities are instead shaped by male peers and the dynamics of a particular culture. Furthermore, it overturns the belief that certain qualities (i.e., emotional attentiveness, intimacy) are undesirable, feminine, and weak. Ultimately, then, Segre's feature endorses alternative masculinities and affective models of paternity beginning to gain traction in Italy (e.g., "Né assente né mammo"; *Nuovi padri?*; "Educare alle nuove mascolinità").

The conclusion to *La prima neve* proposes alternative notions of paternal sacrifice and masculine redemption. In contrast to other directors of Italian films of migration,<sup>23</sup> Segre puts forth a non-Italian male character who, along with candidly expressing his lack of *desire* for Italy ("I didn't want to come here"/*Non volevo venire qui*), wrestles with the idea of abandoning (and effectively orphaning) his infant daughter in an unfamiliar country. Yet, as Dani sublimates lingering feelings of anger and inadequacy into taxing labor (emotional and physical) and industry, he comes to understand the value in fostering a supportive community. Heeding the advice of Michele's grandfather, the African man carves a wooden bust of Layla and places it next to Fatum (see **Figure 8**). This gesture revivifies a deceased wife and mother, and it restores, symbolically, family unity. Different from the photograph in *Saimir*, which reveals itself (and its subject) to be a source of unspoken tension between father and son, Dani's creation and placement of the wooden bust suggests that this piece will facilitate, through memory, meaningful connections between the single dad and his daughter. Lastly, in addition to repairing his splintered biological family, for Dani, the chance encounter with a fatherless Italian child reveals itself to be a welcome opportunity for correcting improper paternity and envisioning a future in Italy. Revising the unsettling finale of Munzi's film, which sees the elimination of a disenfranchised migrant dad and the (re)socialization of his racially inferior son, *La prima neve* closes with an anti-patriarchal model of family reunification and "possible integration" (*integrazione possibile*) (Finos): in the final film frame, a man of foreign origin honors a fallen Italian father by comforting the departed's melancholic son (see **Figure 9**).





A bust in memory of Layla

Fig. 8



Interracial father-son reconciliation

Fig. 9

### Conclusions

This article examined the theme of sacrificial fatherhood as a recuperative salve to improper masculinity and compromised national stability in Fascist-era “dramas of conversion” and recent Italian films of migration. Following a succinct description of the narrative conventions that structure Camerini’s and Alessandrini’s 1930s features, I argued that *Saimir* reinforces now controverted suppositions about reproduction and masculinity nurtured under Italian Fascism, i.e., that gendered behaviors are inextricably conditioned by biology. In brief, due to his abject Albanian heritage and unsavory lifestyle, Edmond neither manages to repair the fractured relationship with his teenage son, nor does he make

amends with his host country. This ethno-racially ‘impure’ character’s repeated attempts to access (re)productive domesticity (e.g., marriage to an Italian woman, restored father-son filiation) are doomed to fail in Italy. For Saimir, who “neither feels completely at home[,] nor feels fully foreign” (*né a casa propria né del tutto straniero*) and is “no longer an adolescent and not yet a man” (*non più adolescente, . . . e non ancora uomo*) (Nepoti), more inclusive articulations of masculinity, belonging, and citizenship cannot come to fruition. The Albanian teen desires hegemonic masculinity and in fact displays chief qualities of this model of manhood (aggression and emotional stoicism). However, his inferior biology betrays him. Saimir’s violent outbursts are not affiliated with heroism as they are for Italian soldiers in Fascist-era “dramas of conversion.” Rather, they are associated with criminality, an inherent part of his genetic legacy.

*La prima neve* was proposed as a productive counterexample to Fascist-era “dramas of conversion” and Munzi’s migration film, to the extent that this feature reworks the paternal sacrifice trope, uncouples biology from gender traits, and ushers in alternative visions of masculinity. To summarize, in Segre’s film, salvation does not hinge on the death of a disenfranchised dad. This is not to claim that Dani’s fatherly redemption is without setbacks and sacrifice. The season changes depicted in *La prima neve* mirror the co-protagonists’ ongoing processes of restoration, renewal, and transformation. I would argue, in fact, that Segre’s decision to conclude with the advent of winter (the first snowfall) signals that the widowed dad and fatherless son must work through a trying period before they can fully recover. The final episodes of *La prima neve*, which include Dani’s ‘reanimation’ of his deceased wife and his paternal comforting of Michele, verify that ‘making’ the (post)colonial man and safeguarding a favorable future for Italy do not invariably require processes of sexual reproduction. Indeed, to quote from Jaspir Puar, who writes on sexuality, counterterrorism, and nationalism through the lens of Foucauldian biopolitics, because “[processes of regeneration...] are found in all sorts of registers beyond heteronormative reproduction” (207), the biologically unrelated African father and Italian son can work towards the cultivation of an anti-patriarchal family and alternative masculinities.

At the same time, Segre’s vision of harmonious interracial cohabitation, as well as his promotion of transnational masculinity

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

in Italy, is grossly over-simplified. Dani's ability to perform a kind of 'surrogate' paternity to Michele, and thereby access a sense of belonging in his host country, depends on a convenient disavowal of former and current events that link Libya and Italy. With the exception of the opening title slide, *La prima neve* makes no reference to the impact of unresolved civil strife in North African countries on mass migration flows to Italy.<sup>24</sup> Segre's "p.c. family film" also forsakes an opportune occasion to intervene in discussions on the correlative relation between migratory 'crises' and sentiments of xenophobia and racism in Italy (Young). Referencing a recent opinion piece authored by Ruth Ben-Ghiat, by neglecting to point out that GreenStream, an underwater pipeline supplying natural gas from Libya to Gela, runs on the same axis where thousands of migrants perish en route to Italy (among them, one could speculate, the wife of Dani), *La prima neve* fails to acknowledge how the present-day 'immigration crisis' echoes Italy's colonial history ("How Italy's Fascist Past Echoes in Migrant Crisis"). Moreover, Segre's feature ignores right-wing parties' attachment to racist, Fascist-era assumptions about reproduction and ethno-racial identity, their "*italiani si nasce non si diventa*" ideology. To what end, then, do Italian films shape national understandings of identity, paternity, and masculinity?

Cinema can be an effective pedagogical tool for educating the masses and mobilizing change. Segre, operating with a different objective than Mussolini, names this medium "a fundamental element in the education of a nation" (*il cinema è un elemento fondamentale dell'educazione di un paese*) (Grigion). Turning her attention to the particularities of national films and masculine traits,<sup>11</sup> Italian media studies scholar Jacqueline Reich maintains, "there is no better window into the image of contemporary Italian masculinity than its representation in cinema" (xii). In their respective monographs on masculinity and Italian cinema, Sergio Rigoletto and Catherine O'Rawe similarly claim that male characters' compartments mirror and/or respond symbolically to socio-cultural conditions of Italy. And, a handful of protagonists they analyze perform behaviors that call to mind the "affective masculinities" defined by Masculinity Studies scholars.

These advancements aside, Italian cinema's long-standing correlation between male characters' race identity and representational economy should not be ignored or minimized. Meditating on the re-emergence of Fascist-era exclusionary

practices in post-war Italian cinema (the peplum, spaghetti westerns), Maggie Günsberg observes that ‘whiteness’ denotes moral and/or physical superiority (97-118; 173-214). Duncan agrees. In an article that identifies *Saimir* as a cogent example of Italy’s postcolonial cinema, he asserts: “[r]ace is a critical element of an idealized masculinity that needs to be purified of, and protected from, any element encoded as menacing” (“Italy’s Postcolonial Cinema” 199). Of greater significance, still, Reich’s, Rigoletto’s, and O’Rawe’s studies on national Italian cinema and masculinity show a tendency to privilege ‘whiteness’—even when ‘white’ masculinity is in crisis. In the first chapter of *Beyond the Latin Lover*, Reich provides a brief summary of filmmakers’ shared practice of articulating Italy’s changing national identity through repeated reconfigurations of masculinity (10-17). She cites examples from films of silent cinema—in which the ‘whitening’ of strongman Maciste symbolized the “newly integrated Italian nation”—to films of the early 1960s—in which male protagonists were largely characterized by weakness and defect. (11). In the chapters that follow, Reich turns her attention to the career of Marcello Mastroianni, arguing that the conceptualization of this Italian actor as exotic, sexually potent Latin lover is at odds with the anti-hero, “*inetto*” (inept man) frequently portrayed by this actor. In his project on masculinity and Italian cinema of the 1970s, Rigoletto connects the onscreen male body to the national Italian body. Rigoletto’s argument is twofold: Films of this period complicate the normative framework of masculinity (i.e., the “heterosexual, heroic, virile, predatory and aggressive” ideal), and these masculinities function as “a charged allegory for many of the [then current] socio-political lacerations of the Italian nation” (6; 9). In addition to questioning “definitional boundaries demarcating a socially acceptable male identity[,]” 1970s features probe “the exclusions inevitably produced by such boundaries” (1). Through close readings of films that convey father-son friction via Oedipal stories (*Strategia del ragno*, Bernardo Bertolucci, 1970; *Il conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970), chapter three in particular revisits the national memory of Italian Fascism “in the light of the post-1968 critique of parental authority and a symbolic rejection of the nuclear family” (12). Notably, though, Rigoletto’s study makes no mention of race. O’Rawe’s *Stars and Masculinities* is a seminal text on models of manhood in post-2000 popular Italian films. Contrasted with the works analyzed by Rigoletto, which illustrate a

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

receptiveness to non-hegemonic visions of masculinity, the contemporary features examined by O’Rawe privilege a return to, if not mourning of, a glorified Italian past; they “foreground[] nostalgia and the recuperation of prior models of masculinity” (7). Recent comedies and melodramas whose male protagonists grapple with anxieties related to paternity, aging, and (single) parenting is the topic of chapters two and three; these features acknowledge race insofar as this identity marker re-centers ‘white’ Italian masculinity. Drawing, specifically, on the examples of *Femmine contro maschi* (Federico Moccia, 2010) and *Lezioni di cioccolato* (Claudio Cupellini, 2007) O’Rawe explains that the presence of non-white men is “peripheral” and ultimately serves to consolidate an image of Italian masculinity as ‘white,’ heterosexual, and fragile (61-68). Complicating, further, the limited engagement with race in Italian films and scholarship on masculinity and national Italian cinema.

I close “Making the (Post)colonial Man” with a rhetorical exercise. In a 2017 article, Alan O’Leary takes on the task of outlining the defining elements of Italian cinema. His comparative table on the thematic and topical categories of three recent companions to Italian cinema points to an inclination toward intersectional, transdisciplinary research, i.e., a future Italian screen studies (in an Anglophone context) that seeks to structure film study within gender, sexuality, post-colonial, post-national, and/or global frameworks (9-10). Rephrasing the question that titles O’Leary’s piece (“What is Italian cinema?”), I query: What can Italian cinema be? Better yet: How can Italian cinema reflect, respond to, and educate the viewer on complex, ever-changing idiosyncrasies of (trans)national masculinities?

Lisa Dolasinski

SUNY NEW PALTZ

### NOTES

<sup>1</sup> Many thanks to the anonymous reviewers for their comments and suggestions.

<sup>2</sup> I borrow this term from Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascism’s Empire Cinema*.

<sup>3</sup> For reasons of space, I list a handful of key texts: O’Healy, *Migrant Anxieties*; Vanoli; Fiore; Nathan;

Schrader and Winkler; De Franceschi; Lombardi-Diop and Romeo; Greene; Di Carmine; Bullaro; Andall and Duncan; Cincinelli, *Senza frontiere*; Cincinelli, *I migranti nel cinema italiano*.

<sup>4</sup> Following Jack Halberstam and Elizabeth Freeman, I understand (hetero)normative time and space as structured by those routines that produce and govern traditional incarnations of gender, sexuality, family, nation, and belonging.

Narrowing my focus to the context of Italy, I share and build on Derek Duncan's observation that male migrant characters in recent films of migration are often 'queered' through their exclusion from a "reproductive trajectory of heteronormativity" in order to illustrate the "inassimilability" of foreign bodies into the national Italian body ("Loving Geographies" 178). See also Duncan, "Double Time" 10.

<sup>5</sup> Presently, there exists a substantial and growing body of work on race, racism, and society (e.g., Critical Race Theory, Whiteness Studies, Black Studies). In this article I define 'race' and 'ethno-racial' identity as social constructs that are intended to denote and maintain unequal power relations. Following Richard Dyer, I refer to 'whiteness' as a representational economy and a racialized position of privilege. Other terms that appear in single quotation marks (e.g., 'white,' 'black,' 'black masculinity,' 'African race') are intended to convey the constructed quality (artificiality) of these identity markers. For a more focused discussion of the unacknowledged race privilege currently enjoyed by Italians (relative to migrants and non-white Italians) and evocative of the constructed homogeneity of *italianità* under colonialism see Lombardi-Diop, "Postracial/Postcolonial Italy" 175-190.

<sup>6</sup> This patrilineal genealogical system was not overturned until 1948.

<sup>7</sup> This declaration is found in the first Civil Code of unified Italy (*il codice Pisanelli*) (cited in Re 5). All translations are mine.

<sup>8</sup> Such opposition to impotence prevailed, in fact, that Alberto De' Stefani, a member of the Fascist Grand Council, declared the 1926 "bachelor's tax" ineffective. The Fascist functionary called for the imposition of harsher penalties against non-reproductive masculinities, and he sought to make marriage and procreation obligatory. See Salvante 107.

<sup>9</sup> On the relationship between 'biology' (pseudoscience) and racism during Italian Fascism, see Maiocchi; Labanca 145-63; Esposito 44-45; Giuliani 65-86; Giuliani and Lombardi-Diop 67-112.

<sup>10</sup> Consider, for example, those essays published in *La difesa della razza* (1938-1943) that addressed issues of race in the Italian colonial empire, as well as the Racial Laws themselves, which would move to exclude mix-raced children conceived in Italy's colonies from accessing rights to Italian citizenship.

<sup>11</sup> In "Double Time," Duncan draws on the practice of 'cloning' in the science fiction genre, as well as research on the stigmatization of Albanian migrants in Italian media (e.g., Vehbiu and Devole; Romania). Writing, specifically, on 'white' female migrants in *Alza la testa* (Alessandro Angelini, 2010), *La sconosciuta* (Giuseppe Tornatore, 2006), and *La doppia ora* (Giuseppe Capotondi, 2009), Duncan argues that the genetic and geographic proximity of these 'white' European women to 'native' Italian citizens inflames anxieties about reproducing a homogeneous national identity (20-22).

<sup>12</sup> The Italian racial laws (*Leggi razziali*) were in effect from 1938-1945.

<sup>13</sup> On the few occasions in which Saimir occupies dominant Italian cultural spaces (e.g., Michela's school, a villa) criminality and/or general disorder ensues.

<sup>14</sup> *Saimir* was filmed just twenty miles outside of Rome. However, the off-season Ostian beachscape is unidentifiable, even to locals. See Duncan, "Italy's Postcolonial Cinema" 206-208; O'Healy, *Migrant Anxieties* 119-21; Caminati 127; Toscano 330; Pedroni 188-89.

<sup>15</sup> Edmond, who moves freely throughout communal home spaces, never enters Saimir's bedroom. He either occupies the threshold of its entrance or leans stoically against the locked door. Radovic's camerawork illustrates further the Albanian

## MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

men's fractured father-son relationship. The cinematographer records numerous exchanges between Saimir and Edmond with a shot/ reverse shot combination, a film technique that intensifies characters' emotional detachment by keeping them in separate frames.

<sup>16</sup> These winter waters cultivate an agitated, rather than calming presence. In doing so, they anticipate Saimir's tragic undoing, while also recalling the depiction of offseason Italian beachscapes as sites of violence and criminal activity in other recent films of migration (e.g., *Ali ha gli occhi azzurri*, Claudio Giovannesi, 2012 and *Elvjs e Merilijin*, Armando Manni, 1998). See Dolasinski, "Precarious Masculinity" 125; 132; Duncan, "Loving Geographies" 174.

<sup>17</sup> All images are reproduced for the sole purpose of scholarly discussion.

<sup>18</sup> I borrow both of these phrases ("bad timing" and "junk inheritances") from Freeman 52-89.

<sup>19</sup> See Dolasinski, "Media-ting 'Sterile Masculinity'" 93; Duncan "Loving Geographies."

<sup>20</sup> *La prima neve* opens with Dani reciting a prayer in Ewe (*Evegbe*). This language, spoken principally in Ghana and southern Togo, is associated with the Voodoo religion. See Shoup 89-91.

<sup>21</sup> Other recent Italian films of migration make use of this same narrative stratagem (drawing unexpected parallels between Italian and migrant characters) in order to combat racism and discredit the flawed notion of a superior Italian 'biology' (*Terraferma*, Emanuele Crialese, 2011; *Good Morning, Aman*, Claudio Noce, 2009; *Cover boy: l'ultima rivoluzione*, Carmine Amoroso, 2006). Alternatively, Mohsen Melliti's *Io, l'altro* (2007) bears witness to the dissolution of a multi-decade fraternity when the co-protagonists (an Italian fisherman and his Tunisian peer) are compelled to confront previously unexamined differences of race, religion, and cultural identity.

<sup>22</sup> Confiding in Pietro, Dani implores: "Do you know how it feels to continue seeing Layla in Fantum's eyes? Do you know?" (*Sai cosa significa continuare a vedere Layla negli occhi di Fatum? Lo sai?*).

<sup>23</sup> Italian films of migration from the 1990's (*Lamerica*, Gianni Amelio, 1994; *Elvjs e Merilijin*) to more contemporary times (*Riparo*, 2007; *Cover boy*; *Good Morning, Aman*) introduce, then undermine, the myth of Italy as a *desirable* place to settle. *La prima neve*, by contrast, introduces a migrant protagonist who is initially opposed to constructing a new life in Italy.

<sup>24</sup> *La prima neve* does not directly engage in ongoing discussions on Italy's 'immigration crisis.' Dani's story arc is, however, grounded in reality. Dal Monte et al. estimate that during the Arab Spring (2011), more than 10,000 refugees fleeing civil war in Libya arrived in Italy (18).

## WORKS CITED

- Alessandrini, Goffredo. *Luciano Serra, pilota*. Aquila Films, 1938.
- Andall, Jacqueline, and Derek Duncan, editors. *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. Peter Lang, 2010.
- Anderson, Eric. "Generational Masculinities." *The Journal of*

*Gender Studies*, vol. 27, no. 3, 2018, pp. 243-47.

Bellassai, Sandro. *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Carocci, 2011.

---. *La mascolinità contemporanea*. Carocci, 2004.

---. "La mascolinità post-tradizionale." *Donne e uomini che cambiano. relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, edited by Elisabetta Ruspini, Guerini, 2005, pp. 123-46.

Bellassai, Sandro and Maria Malatesta. *Genere e mascolinità: uno sguardo storico*. Bulzoni, 2000.

Benadusi, Lorenzo. *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*. Feltrinelli, 2005.

---. "Storia del corpo maschile." In *Uomini e corpi: una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, edited by Elisabetta Ruspini, FrancoAngeli, 2009, pp. 31-61.

Ben-Ghiat, Ruth. *Italian Fascism's Empire Cinema*. Indiana UP, 2015.

---. "How Italy's Fascist Past Echoes in Migrant Crisis." *CNN*, 22 April 2015, <http://www.cnn.com/2015/04/22/opinions/ben-ghiat-migrants/>. Accessed 7 January 2020.

Bond, Emma, Guido Bonsaver, and Federico Faloppa, editors. *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Peter Lang, 2015.

Brignone, Guido. *Sotto la croce del sud*. Mediterranea Film, 1938.

Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano*. Einaudi, 2003.

Bullaro, Grace, editor. *From Terrone to Extracomunitario: New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*. Troubador Publishing, 2010.

Bussotti, Luca. "A History of Italian Citizenship Laws during the Era of the Monarchy (1861-1946)." *Advances in Historical Studies*, no. 5, 2016, pp. 143-167.

Camerini, Mario. *Il grande appello*. Artisti Associati, 1936.

Caminati, Luca. "Narrative Non-fictions in Contemporary Italian



MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

- Cinema: Roberto Munzi's *Saimir* (2002), Giorgio Diritti's *Il vento fa il suo giro* (2005) and Pietro Marcello's *La bocca del lupo* (2009)." *Studies in Documentary Film*, vol. 5, no. 2-3, 2011, pp. 121-31.
- Ciccone, Stefano. *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Rosenberg & Sellier, 2009.
- . "Oltre la miseria del maschile. Un percorso di ricerca e di liberazione." *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, edited by Elisabetta Ruspini, Guerini, 2005, pp. 167-80.
- Cincinelli, Sonia. *I migranti nel cinema italiano*. Edizioni Kappa, 2009.
- . *Senza frontiere, l'immigrazione nel cinema italiano*. Edizioni Kappa, 2010.
- Connell, R. W. *Masculinities*. 2<sup>nd</sup> edition. Polity Press, 1995.
- Connell, R.W. and Jeff Hern, editors. *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. SAGE, 2005.
- Connell, R. W. and James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society*, vol. 19, no. 6, 2005, pp. 829-59.
- Dal Monte, Francesca Biondini, Alberto Di Martino, Rosa Raffaelli, and Ilaria Boiano. *The Criminalization of Irregular Immigration*. Pisa UP, 2013.
- Decalo, Samuel, Macaire Pedanou, and Hubert Deschamps. "Togo." *Encyclopedia Britannica*, 29 June 2017, <https://www.britannica.com/place/Togo>. Accessed 18 December 2019.
- De Franceschi, Leonardo, editor. *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*. Aracne Editrice, 2013.
- De Grazia, Vittoria. *Le donne nel regime fascista*. Marsilio, 1993.
- Deriu, Marco. "Il desiderio dei padri tra tentazioni di fuga e ricerca di nuova autorevolezza." *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, edited by Elisabetta Ruspini, Guerini, 2005, pp. 147-66.
- . "Né assente né mammo. L'invenzione sociale di nuove

paternità.” *Padri che cambiano. Primo rapporto sulla paternità in Italia*, Università degli Studi Roma 3, 2017, pp. 53-58.

Di Carmine, Roberta. *Italy Meets Africa: Colonial Discourses in Italian Cinema*. Peter Lang, 2011.

Dolasinski, Lisa. “Precarious Masculinity: Intersections of Race, Gender, and Desire in Claudio Giovannesi’s *Ali ha gli occhi azzurri*.” *Gender/Sexuality/Italy*, vol. 3, 2016, pp. 119-35.

---. “Media-ting ‘Sterile Masculinity’: On Male Aging, Migration, and Biopolitics in a (post)Berlusconi Italy.” *Gender/Sexuality/Italy*, vol. 5, 2018, pp. 80-106.

Duncan, Derek. “Italy’s Postcolonial Cinema and its Histories of Representation.” *Italian Studies*, vol. 63, no. 2, 2008, pp. 195-211.

---. “‘Loving Geographies’: Queering Straight Migration to Italy,” *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 6, no. 3, 2008, pp. 167-82.

---. “Double Time: Facing the Future in Migration’s Past.” *California Italian Studies*, vol. 2, no. 1, 2011, pp. 1- 24.  
<https://escholarship.org/uc/item/38q389mk>. Accessed 7 July 2020.

Dyer, Richard. *White*. Routledge, 1997.

Esposito, Roberto. *Bios. Biopolitica e filosofia*. Einaudi, 2004.

Farnetti, Paolo Bertella and Cecilia Dau Novelli, editors. *Images of Colonialism and Decolonisation in the Italian Media*. Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Finos, Arianna. “La prima neve, Segre racconta l’integrazione possibile.” Review of *La prima neve*, by Andrea Segre. *La Repubblica*, 6 October 2013,  
[http://www.repubblica.it/speciali/cinema/venezia/edizione2013/2013/09/06/news/andrea\\_segre\\_prima\\_neve-66033013/](http://www.repubblica.it/speciali/cinema/venezia/edizione2013/2013/09/06/news/andrea_segre_prima_neve-66033013/). Accessed 18 December 2019.

Fiore, Teresa. *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy’s Transnational Migrations and Colonial Legacies*. Fordham UP, 2017.

Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer*

MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

- Histories*. Duke UP, 2010.
- Gentile, Emilio. *Fascismo: storia e interpretazione*. Laterza, 2002.
- Giuliani, Gaia. *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*. Palgrave, 2019.
- Giuliani, Gaia and Cristina Lombardi-Diop. *Bianco e nero: Storia dell'identità razziale degli italiani*. Mondadori Education, 2013.
- Greene, Shelleen. *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa – Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. Continuum P, 2012.
- Grigion, Nicola. “Intervista ad Andrea Segre regista di La prima neve: Il progetto La prima scuola per sostenere la formazione come bene comune, nel cinema l’indipendenza culturale.” *Melting Pot*, 12 September 2013, <http://www.globalproject.info/it/produzioni/intervista-ad-andrea-segre-regista-di-la-prima-neve-il-progetto-la-prima-scuola-per-sostenere-la-formazione-come-bene-comune-nel-cinema-lindipendenza-culturale/15157>. Accessed 12 July 2020.
- Gundle, Stephen. *Mussolini’s Dream Factory: Film Stardom in Fascist Italy*. Berghahn, 2013.
- Günsberg, Maggie. *Italian Cinema: Gender and Genre*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York UP, 2005.
- Kimmel, Michael. *The Gender of Desire: Essays on Masculinity and Sexuality*. SUNY P, 2005.
- . *Misframing Men: The Politics of Contemporary Masculinities*. Rutgers UP, 2010.
- Krause, Elizabeth. “‘Empty Cradles’ and the Quiet Revolution: Demographic Discourse and Cultural Struggles of Gender, Race, and Class in Italy.” *Cultural Anthropology*, vol. 16, no. 4, 2001, pp. 576-611.
- Labanca, Nicola. “Il razzismo coloniale fascista.” *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia italiana*, edited by Alberto

- Burgio, Il Mulino, 1999, pp. 145-63.
- Landy, Marcia. *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*. Princeton UP, 1986.
- Lombardi-Diop, Cristina and Caterina Romeo, editors. *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Lombardi-Diop, Cristina. "Postracial/Postcolonial Italy." *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, edited by Cristina Lombardi-Diop and Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 175-90.
- Maiocchi, Roberto. *Scienza italiana e razzismo fascista*. La Nuova Italia, 1999.
- Marchesi, Milena. "Reproducing Italians: Contested Biopolitics in the Age of 'Replacement Anxiety'." *Anthropology & Medicine*, vol. 19, no. 2, 2012, pp. 171-88.
- Munzi, Francesco. *Saimir*. Orisa Produzioni, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), 2004.
- Nathan, Vetri. *Marvelous Bodies: Italy's New Migrant Cinema*. Purdue UP, 2017.
- Nepoti, Roberto. Review of *Saimir*, by Francesco Munzi. *La Repubblica*, 29 April 2005, [http://www.repubblica.it/2005/d/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/cinema/recensioni/saimir/saimir/saimir.html](http://www.repubblica.it/2005/d/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/recensioni/saimir/saimir/saimir.html). Accessed 10 December 2019.
- O'Healy, Áine. "Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema." *California Italian Studies*, vol. 1, no. 1, 2010, pp. 1-19. <http://escholarship.org/uc/item/2qh5d59c>. Accessed 10 December 2019.
- . *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*. Indiana UP, 2019.
- O'Leary, Alan. "What is Italian Cinema?" *California Italian Studies*, vol. 7, no. 1, 2017, pp. 1-27. <https://escholarship.org/uc/item/7z9275bz>. Accessed 15 July 2020.
- O'Rawe, Catherine. *Stars and Masculinities in Contemporary*

MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

*Italian Cinema*. Palgrave, 2014.

- Parpart, Lee. "The Nation and the Nude: Colonial Masculinity and the Spectacle of the Male Body in Recent Canadian Cinema(s)." *Masculinity: Bodies, Movie, Culture*, edited by Peter Lehman, Routledge, 2001, pp. 167-92.
- Paulin, Jean-Paul. *L'Esclave blanc*. Artisti Associati, 1936.
- Pedroni, Federico. Review of *Saimir*, by Francesco Munzi. *Film discussi insieme*- 2006, edited by Guido Bertagna, 2007, pp. 188-89.  
<http://www.centrosanfedele.net/easyne2/cinema/saimir/>. Accessed 12 December 2019.
- Pinkus, Karen. "Selling the Black Body: Advertising and the African Campaigns." *Bodily Regimes: Italian Advertising Under Fascism*, U of Minnesota P, 1995, pp. 22-81.
- Pozzo, Barbara. "Masculinity Italian Style." *Nevada Law Journal*, vol. 13, no. 2, 2013, pp. 585-618.
- Puar, Jasbir. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Duke UP, 2007.
- Re, Lucia. "Italians and the Inventions of Race: The Poetics of Difference in the Struggle over Libya, 1890-1913." *California Italian Studies*, vol. 1, no. 1, 2010, pp. 1-58, <http://escholarship.org/uc/item/96k3w5kn>. Accessed 20 December 2020.
- Reich, Jacqueline. *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Indiana UP, 2004.
- Rigoletto, Sergio. *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*. Edinburgh UP, 2014.
- Romania, Vincenzo. *Farsi passare per italiani: strategie di mimetismo sociale*. Carocci, 2004.
- Rosina, Alessandro. "Splendidi quarantenni (ancora, e sempre, in tempo per metter su famiglia)." *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, edited by Elisabetta Ruspini and Elena dell'Agnesi, UTET Liberia, 2007, pp. 167-88.
- Ruspini, Elisabetta. *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di*

*genere, identità sessuali e mutamento sociale*. Guerini, 2005.

- , editor. *Uomini e corpi: una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*. FrancoAngeli, 2009.
- . "And Yet Something Is on the Move: Education for New Forms of Masculinity and Paternity in Italy." *Men and Masculinities Around the World: Transforming Men's Practices*, edited by Elisabetta Ruspini, Jeff Hearn, Bob Pease, and Keith Pringle, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 59-69.
- . "Educare alle nuove mascolinità (gestire la parabola della virilità)." *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, edited by Elisabetta Ruspini and Elisabetta and Elena dell'Agnese, UTET Libreria, 2007, pp. 285-314.
- . "Italian Forms of Masculinity: Between Familism and Social Change." *Culture, Society, and Masculinity* vol. 1, no. 2, 2009, pp.121-136.
- Ruspini, Elisabetta and Elena dell'Agnese, editors. *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*. UTET Libreria, 2007.
- Ruspini, Elisabetta and Francesca Zajczyk. *Nuovi padri? Mutamenti della paternità in Italia e in Europa*. Baldini Castoldi Dalai, 2008.
- Ruspini, Elisabetta and Maria Letizia Tanturri. "Father Involvement with Young Children in Contemporary Italy." *Father Involvement in the Early Years: An International Comparison of Policy and Practice*, edited by Marina Adler and Karl Lenz, Policy Press, 2016, pp. 97-126.
- Toscano, Marco. "Non è un paese per bambini. L'eclisse dell'infanzia e l'eterna adolescenza." *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, edited by Gianni Canova and Luisella Farinotti, Garzanti, 2011, pp. 334-53.
- Salvante, Martina. "'Less than a Boot-Rag': Procreation, Paternity, and the Masculine Ideal in Fascist Italy." *Masculinities and the Nation in the Modern World: Between Hegemony*

MAKING THE (POST)COLONIAL MAN

- and Marginalization*, edited by Pablo Dominguez Andersen and Simon Wendt, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 93-108.
- Schrader, Sabine and Daniel Winkler, editors. *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*. Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. 1990. U of California P, 2008.
- Segre, Andrea. *La prima neve*. Jolefilm, Rai Cinema, Trentino Film Commission, Ministero per i beni e le attività culturali, Trentino Marketing, Tasci, 2013.
- Shoup, John. "Ewe." *Ethnic Groups of Africa and the Middle East: An Encyclopedia*, ABC-CLIO, 2011, pp. 89-91.
- Toscano, Marco. "Non è un paese per bambini. L'eclisse dell'infanzia e l'eterna adolescenza." *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, edited by Gianni Canova and Luisella Farinotti, Garzanti, 2011, pp. 334-53.
- Vanoli, Giancarla. *Nella terra di mezzo: cinema e immigrazione in Italia, 1990-2010*. Meltemi, 2018.
- Vehbiu, Ardian and Rando Devole. *La scoperta dell'Albania: gli albanesi secondo i mass media*. Paoline, 1996.
- Weinbaum, Alys Eve. *Wayward Reproductions: Genealogies of Race and Nation in Transatlantic Modern Thought*. Duke UP, 2004.
- Wood, Mary. *Italian Cinema*. Berg, 2005.
- Young, Deborah. "First Snowfall." Review of *La prima neve*, by Andrea Segre. *Hollywood Reporter*, 22 October 2013, <http://www.hollywoodreporter.com/review/first-snowfall-la-prima-neve-649976>. Accessed 30 December 2019.
- Zagarrio, Vito. "Schizofrenie del modello fascista." *Storia del cinema italiano*, edited by Orio Caldiron, Marsilio, 2006, pp. 37-61.
- Zanardi, Federica Lamberti. "Saimir." Review of *Saimir*, by Francesco Munzi. *MyMovies.it*, 22 April 2005, <https://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=22536>. Accessed 30 December 2019.

SECTION 3  
THEATER



***Ur-padre. Discussione e restituzione di un modello, dall'artista alla critica. Un casus studi: il personaggio di Alberto Stigliano in "Mia famiglia" di Eduardo De Filippo***

Pensate con quanta difficoltà gli uomini si decidono a ribellarsi!  
Per loro è sempre un'avventura, devono aprire e percorrere nuove strade,  
mentre ancora stanno al potere non solo i potenti, ma anche le loro idee.

Bertolt Brecht, *Studio della prima scena del "Coriolano" di Shakespeare*

*Mia famiglia* è un testo teatrale concepito nel 1950, e poi concluso e rappresentato dal 1955. Afferma la storica del teatro Paola Quarenghi: "La materia che Eduardo si trova a trattare nella sua nuova commedia è di incandescente attualità," questo perché sono "argomenti scottanti e complessi" quelli che vi vengono affrontati, cioè: "le trasformazioni della morale sessuale, le responsabilità e gli errori degli adulti nell'educazione dei figli, la perdita di autorità della figura maschile, l'emancipazione femminile" ("Nota storico teatrale" 1351).<sup>1</sup>

In questo intervento si focalizzerà l'attenzione sul personaggio di Alberto Stigliano e sulla distanza tra il personaggio nelle intenzioni dell'autore e lo stesso personaggio restituito dalla critica nei giorni del debutto teatrale. Mentre l'autore tenta di raccontare il disagio di un individuo che incomincia a mettere in discussione i suoi ruoli sociali di padre e marito—dopo averli pienamente incarnati in forma egoistica—, la critica ne fa la vittima della dissoluzione di *antichi valori patriarcali* di cui il personaggio diventa vessillo e portavoce. Posizioni critiche, quelle contemporanee al debutto delle opere di Eduardo De Filippo che, con molta probabilità, hanno posto le basi di una chiave interpretativa che solo di recente è stata messa in discussione, e che continua ad accendere un dibattito le cui opposte posizioni sono così sintetizzate da Donatella Fischer:

contrariamente a quanto molti critici sostengono, le commedie di Eduardo non sono un'apologia della *famiglia*

*tradizionale*, eminentemente italiana e meridionale, al contrario: in esse vi è un chiaro rifiuto dell'utopia familiare fondata su gerarchie precise ed immutabili e ruoli maschili e femminili predeterminati. (5308)

Le opere di Eduardo, afferma Fischer, rappresentano una “profonda critica” dell’istituzione familiare, di cui vengono messi in evidenza “i conflitti interni, le false aspettative e, soprattutto, un’ideologia fondata su valori patriarcali che si rivelano distruttivi” (248).

Una distanza, quindi, quella tra le intenzioni dell’autore e l’interpretazione della critica, che da sempre accompagna l’opera eduardiana, e che non poteva essere più grande nel momento in cui l’autore ha deciso di affrontare – in maniera diretta ed esplicita –, una istituzione “roccaforte della cultura italiana” (Fischer 250). Una distanza che, allora, l’autore non poté ignorare, tanto che dovette affermare:

Io ho l’impressione di parlare in un pozzo, in un vuoto. Ho sempre l’impressione di non essermi spiegato bene. Rileggendo le critiche di *Mia famiglia* trovo che nessuno ha raccolto il vero significato. Hanno raccontato il fatto e il fatto in *Mia famiglia* non ha importanza. Il punto base della commedia è un dibattersi inutile. (“Intervista a quattr’occhi con: Eduardo De Filippo” 5)

Per cui, se “è pertinenza dello storico” “chiedersi *perché* il tale senso <quello della critica> deve essere accettato” (Barthes 49), con questo intervento si vuole porre la questione *se* quel senso sia accettabile. Infatti, dalla lettura delle critiche oggetto di questo studio, emerge chiaramente che i recensori, invece di “attualizzare” il “non detto” dell’opera (*Lector in fabula* 70), si sono soffermati su ciò che della rappresentazione sembrava dar conferma ai propri “codici privati, e punti di vista ideologici” (74).

## 1. Tra testo e critica

Protagonista di *Mia famiglia* è una famiglia piccolo-borghese colta nel momento massimo di incomunicazione. Un marito/padre che ha cercato di plasmare la *sua* famiglia a *sua* immagine; una moglie/madre che privata di qualsiasi potere decisionale ha coltivato disinteresse e indifferenza; una figlia e un figlio in aperto contrasto

col padre, e che si atteggiavano a emancipati ripetendo l'emancipazione esibita intorno a loro. Il testo non riscosse un successo clamoroso, fu comunque ben accolto e messo in scena per due stagioni consecutive.<sup>2</sup>

L'egoismo, almeno nelle intenzioni dell'autore, è ciò che caratterizza il personaggio di Alberto Stigliano e i ruoli sociali che egli rappresenta. Ciò è esplicitato fin dal titolo del testo in cui il termine *famiglia* è preceduto dal possessivo *mia*, il cui soggetto implicito è proprio Alberto. E proprio l'egoismo, insieme a un atteggiamento aggressivo, è tra le prime caratteristiche con cui il personaggio viene introdotto. Nel dialogo iniziale tra Beppe (il figlio) e Guidone (un amico), così viene descritto l'uomo:

BEPPE (*alludendo a suo padre, formula l'apprezzamento quasi con disgusto*) Ma che uomo!

GUIDONE Beppe mio, scusa se te lo dico... sai, io le cose non me le so tenere in corpo! È un essere brutale. (De Filippo 6)<sup>3</sup>

e poco dopo:

GUIDONE [...] L'incoscienza di quell'età <l'infanzia> ti fa vedere tutto color di rosa [...] quello che in fondo non è altro che un artificio mostruoso, che maschera il desiderio egoistico dei tuoi genitori, specialmente da parte del padre, di volerti imporre la propria volontà [...], al solo scopo di fare di te un doppione di se stessi. (7)<sup>4</sup>

Che l'aspetto egoistico-aggressivo non sia marginale,<sup>5</sup> lo testimonia anche il fatto che Eduardo concluda con questo argomento la sua introduzione alla edizione televisiva della commedia, realizzata nel 1964.<sup>6</sup> In questa occasione, egli chiude così il suo breve intervento video:

Durante la commedia, seguirete altri due personaggi: Corrado e Rosaria, che poi, secondo me, sono i due personaggi positivi. Quelli che vi potranno dare la speranza che l'istituto familiare non è finito, che anzi continua quando è tenuto in piedi da veri sentimenti, quando è tenuto in piedi dall'affetto, dall'amore, dai sentimenti positivi, e non da egoismi personali.

E che Alberto abbia costruito la *sua* famiglia sulla base di una concezione egoistica, lo rivelano le sue stesse parole. Nella sua lunga tirata predicatoria del secondo atto (interpretata dalla critica come la rivalsa del vecchio sul nuovo), l'uomo si rivolge alla moglie e ai figli in questi termini: "ALBERTO . . . E come avrei potuto lottare ancora? Come fai a comandare in una famiglia, quando chi deve eseguire i tuoi ordini non è d'accordo con te?" (54).

Il concetto che l'autore fa esprimere al personaggio è chiaro; l'idea di famiglia che quest'uomo ha, non può essere messa in dubbio. Le parole che l'autore ha scelto sono: "comandare," "eseguire" "ordini." Ragionevole pensare che allora molti la condividessero, ma non l'autore. Interessante e sintomatica, a tal proposito, è la critica che si fa al personaggio in una rubrica del quotidiano *Gazzetta Sera*, intitolata "La Contessa Clara. Opinioni e consigli."<sup>7</sup> La Contessa (unica voce femminile in un coro critico esclusivamente maschile) rimprovera Eduardo di aver costruito un personaggio senza il "polso" necessario per un capofamiglia. Parimenti, l'autorevole critico Ermanno Contini nella sua recensione descrive il personaggio come "un padre che deve tenere a freno una moglie," e trasforma le intenzioni dell'autore nella volontà di un "richiamo all'ordine":

Un padre all'antica che non riesce a farsi comprendere né a tenere a freno una moglie che ama il gioco, un figlio che tenta l'avventura del cinematografo, una figlia esistenzialista. Tema grosso quello dello sbandamento di certa borghesia che non si contenta più dei valori morali e spirituali che furono il suo vero e grande privilegio. De Filippo lo ha affrontato con coraggio e dibattuto con passione in un fervido richiamo all'ordine. (Contini)

L'autore, dunque, avrebbe dato vita a un marito/padre debole,<sup>8</sup> per denunciare "lo sbandamento di certa borghesia." E di debolezza Alberto viene accusato dal fratello Arturo, quando — echeggiando al non lontano modello di "famiglia patriarcale, condito da un forte maschilismo" (*Nozze di sangue* 261) d'epoca fascista—lo apostrofa così:

## UR-PADRE IN DE FILIPPO

ARTURO E se permetti il pazzo principale sei tu. . . . Un uomo come te, che porta in casa quello che porta, non riesce a far valere la sua autorità?

ALBERTO E che dovrei fare?

ARTURO Mostrarti uomo e stringere i freni. (23)

La prima battuta di Arturo afferma due cose fortemente correlate tra loro: che il marito/padre esercita una autorità, e che lo fa in virtù del denaro che guadagna con il lavoro.<sup>9</sup> Sicuramente la Contessa Clara condivide il punto di vista di Arturo. Non così l'autore che nella commedia vuole mettere in scena tutte le contraddizioni dell'istituto familiare. E quindi anche dell'uso che si fa del lavoro. Per Arturo il lavoro è ciò che legittima e giustifica un comportamento autoritario, opinione che ancora oggi persiste in molte realtà italiane (a quasi 70 anni di distanza), e che, soprattutto, è ancora argomento di discussione:

Il denaro è strettamente connesso al ruolo sociale maschile e dunque strumento di conferma di una virilità socialmente costruita. Sempre il denaro è l'espressione di una precipua forma di cura maschile. Gli uomini *portano i soldi a casa*. . . . Il nesso tra dono e potere si fa qui ambiguo fino al cortocircuito tra l'apparente gesto di cura che porta a impegnarsi perché la propria moglie *non abbia bisogno di lavorare* e l'imposizione a essa di rinunciare all'autonomia, alla dimensione progettuale e relazionale connessa al lavoro. (Ciccone 46 corsivo nell'originale)

E nel testo di Eduardo, se Alberto usa lo strumento lavoro/denaro a fini egoistici, non così fa il personaggio di Elena, la moglie. Inizialmente relegata nei ruoli di moglie e madre, e privata di autonomia decisionale, nel momento in cui le vien lasciato spazio per agire, lo fa e in maniera opposta a quella del marito. Infatti, in seguito a un forte dispiacere (Alberto scopre che Elena ha pignorato i suoi gioielli per pagare le perdite al gioco), Alberto perde la capacità di parlare, e, con essa, la possibilità di continuare il suo lavoro (speaker radiofonico). Così si conclude il primo atto, e alla successiva apertura di sipario lo spettatore si trova al cospetto di uno spazio rivoluzionato: la "stanza di passaggio" in cui la famiglia "s'intrattiene" (5) del primo atto, è diventata un laboratorio di cucito. Elena ha intrapreso un'attività lavorativa indipendente che le

permette di mantenere la famiglia. La sua reazione è altruistica e finalizzata, non all'affermazione del *sé genitore*, ma al bene comune di quella piccola comunità che è anche la *sua* famiglia. Tutto ciò non viene rilevato dalla critica, per la quale Elena è: “moglie giocatrice e bugiarda” (Virdia), “moglie irrequieta e insoddisfatta” (Radice), “moglie disordinata, spendacciona, irresponsabile” (De Chiara). Per tutti è sicuramente *moglie*, e nel senso deteriore del termine, cioè in una posizione subordinata rispetto al *marito*. E proprio per questo la critica non interpreta il comportamento risolutore di Elena come il risultato di una conquistata autonomia, ma come la conseguenza di una decisione del marito.<sup>10</sup> La cornice interpretativa in cui viene inserito il personaggio di Elena, quindi, resta quella legittimata dall'allora vigente diritto di famiglia (fortemente discriminatorio nei confronti della donna), che sarà riformato solo a partire dal 1975. Ma nel testo non viene disegnato il ritratto di una donna *colpevole* di abdicare ai suoi *ruoli tradizionali* di moglie e madre, bensì quello di una donna che riscatta se stessa attraverso l'autodeterminazione. E proprio gli elementi scenici concorrono alla affermazione di questo riscatto. Si pensi alla scena che il pubblico si trova a visualizzare a ogni apertura di sipario. Al centro della scena, dal secondo atto, sei macchine da cucire hanno definitivamente preso il posto del tavolo, che, quindi, è stato “messo da parte” (38) per restarvi, come il ruolo in cui *tradizionalmente* si vuole ridurre la donna e in cui era inizialmente costretta Elena (quello cioè, a cui spetta la cura della casa e della tavola). Per cui, anche se le parole dei personaggi sembrano rispettare le “competenze” (*Lector in fabula* 75) e i “codici privati, e punti di vista ideologici” riferibili alla *opinione corrente* (70), è la scena nel suo complesso, che li rimette in discussione.

Completamente diversi risultano, quindi, i protagonisti delle *narrazioni critiche* oggetto di questo studio, e su cui i recensori hanno trasferito le loro intenzioni. E Alberto diventa, così, la vittima che “assiste da tempo alla disgregazione della propria famiglia” (Radice) e pur se ha qualche torto, non ne è il principale responsabile. Egli è solo contro tutti:

La scombinata famiglia di Alberto Stigliano protagonista della commedia stessa potrebbe vivere ovunque . . . , in questi anni che hanno visto la liquidazione vera o presunta di tanti valori tradizionali: di fronte alla moglie giocatrice e bugiarda, al figlio che frequenta uno di quei tipi invertebrati

## UR-PADRE IN DE FILIPPO

con sospetti (e non soltanto sospetti) di *terzo sesso* . . . , una figlia con pose di artista ribelle, che non nasconde rapporti più che arrischiati e non di prima mano con un bisbetico fidanzato. (Virdia)

e diventa il portavoce di un appello al ripristino di generici *antichi valori*:

Tema grosso quello dello sbandamento di certa borghesia che non si contenta più dei valori morali e spirituali che furono il suo vero e grande privilegio. De Filippo lo ha affrontato con coraggio e dibattuto con passione in un fervido richiamo all'ordine che è valso a dimostrare come, non ostante tutto, ciò che veramente contano sono gli eterni, concreti, schietti, valori sui quali il mondo si regge da che è mondo: famiglia onestà, amore. . . . Tutto va così a scatafascio. . . . Il mutismo . . . <di Alberto> è stata una finzione per aggravare la situazione e richiamare sulla buona via i suoi. (Contini)

e generico e ricco di cliché è il linguaggio a cui la critica ricorre:

Eduardo ci presenta la famiglia Stigliano: un padre, una madre, un figlio una figlia. Dei quattro soltanto il padre ha conservato la fiducia in una vita operosa. La moglie, Elena, con il passare degli anni, ha quasi dimenticato di essere una madre per correre dietro ai suoi bridge, e i figli sono gli esempi ormai classici della generazione d'oggi: perditempo, chiusi alla confidenza dei genitori, scombinati negli affetti, presuntuosi nelle ambizioni, in poche parole destinati ad esser soltanto dei falliti. (Vice)<sup>11</sup>

“Dei quattro soltanto il padre ha conservato la fiducia in una vita operosa”. Questa affermazione, che è frutto della scrittura del recensore (e quindi della sua visione del mondo), viene resa come espressione della intenzione dell'autore, che è stata introdotta nel periodo precedente: “Eduardo ci presenta la famiglia Stigliano”.

Quindi, anche se l'autore intende raccontare di un uomo egoista e prepotente, nelle recensioni il personaggio di Alberto diventa un eroe positivo, un modello da imitare. Questo anche a causa della consueta identificazione autore-personaggio, che, seppur

## MARFOGLIA

in qualche modo è vera per molti testi precedenti, non vale per questo. È lo stesso Eduardo a precisarlo:

INTER. - Il personaggio che lei solitamente recita è anche il portavoce della sua protesta?

EDUARDO - Naturalmente, sì. Però in *Mia famiglia* l'ho evitato, perché è coinvolto anche lui, anche lui ha il suo egoismo, dice una cosa e ne pensa un'altra. ("Intervista a quattr'occhi con: Eduardo De Filippo")

Nemmeno lontanamente viene, dunque, preso in considerazione il fatto che al centro dell'azione scenica ci sia la concezione egoistica della famiglia, e dell'istituto su cui si fonda. Nella stessa intervista Eduardo così definisce il matrimonio:

INTER. - Indubbiamente i problemi della famiglia le stanno molto a cuore.

EDUARDO - E le sembra poco il fatto che il matrimonio in Italia sia una catena. (Ivi)

Tutte le relazioni matrimoniali presenti in questo testo, infatti, sono caratterizzate da comportamenti che ne minano la validità. Arturo, il fratello di Alberto (vedovo già da tempo), afferma che si sposò per convenienza:

ARTURO Che c'entra? Il matrimonio mio fu di convenienza. Se non mi ammogliavo perdevo il posto. Io ero capitano di milizia, stavo al tesseramento. . . . Un posto di responsabilità, volevo fare carriera. 'A primma scumbinata che truvaia m' 'a spisaie. Nel '35, '36 non si scherzava con una legge fascista. (24)

Carmela e Michele, i futuri suoceri di Alberto e Elena, testimoniano di un modo di fare in cui la moglie ha un ruolo subordinato nei confronti del marito, il quale, seppur con tono bonario, è quello che prende sempre le decisioni; Alberto e Elena si rinfacciano con toni aspri e cattivi le responsabilità della propria condizione.<sup>12</sup> Ma più preoccupante è l'orizzonte entro cui si sta costituendo la nuova coppia, quella composta da Rosaria e Corrado.

Anche se la commedia si conclude con la speranza che la giovane coppia costruirà un rapporto basato su *sentimenti positivi* e



non più su *egoismi personali*, tuttavia, resta quella in cui l'aggressività prende una forma non solo psicologica, ma anche fisica. Fin dal primo atto sappiamo che Corrado schiaffeggia Rosaria (e che lo faccia per più che futili motivi dovrebbe essere solo un'aggravante non necessaria).<sup>13</sup> Ma anche questo argomento non sembra essere degno di attenzione per la critica, che non ne fa cenno.

Corrado e Rosaria, siamo al terzo atto, si sono sposati. Hanno deciso di farlo in segreto, per questo hanno impedito anche ai rispettivi genitori di recarsi in chiesa. Ma qualcosa non va, e Corrado decide di *riportare* la moglie al padre:

CORRADO Eccola qua Rosaria, ve l'ho riportata.

...

CORRADO . . . Guardate che bella festa. E se venivate in chiesa vi pigliavate la vostra parte di ridicolo pure voi. C'erano tutti gli amici miei. . . . E ridevano... parlavano fra di loro, e ridevano.

ELENA Ma di che cosa?

CORRADO Che finalmente il fesso era arrivato. (69)

Qual è il *peccato* commesso dalla ragazza? Nel suo atteggiarsi a emancipata, Rosaria ha fatto credere a tutti, fidanzato compreso, che ha già avuto un rapporto sessuale con qualcuno. Le epoche sono cambiate, ma l'orizzonte relazionale è rimasto invariato: il problema che dà maggior pensiero alla moderna Rosaria continua a essere quello che era stato di sua madre, di sua nonna, e l'atteggiamento emancipato era solo un mezzo per "trovare marito" (71). La sua spregiudicatezza, quindi, era una messa in scena, che, però, non confessa a quello che da poche ore è suo marito. È al padre, che, primo fra tutti, sente di dovere una "spiegazione." E il padre, riconciliato con se stesso, decide di accompagnare la figlia dal marito, promettendo che "schiaffoni non ce ne saranno più" (73). "E come per compiere un rito insieme desiderato ed auspicato, i due si avviano lentamente verso la porta d'ingresso, ed escono felici di aver realizzato il loro sogno" (74).

## 2. Ruoli sociali e processi persuasivi

Siamo verso la conclusione della commedia. Una nuova famiglia si è ricomposta, quindi, ma anche questa si fonda su vecchie pratiche: padre garante dell'onorabilità, verginità della sposa, passaggio dal

padre al marito. Sembra, quindi, che l'autore abbia voluto rappresentare un *ritorno all'ordine*. Ma la parola con cui, sempre l'autore, ha deciso di chiudere la didascalia che descrive il *rito* in cui si ritrovano *ri-uniti* padre e figlia, è: sogno. Per Eduardo il matrimonio appartiene alla sfera del sogno<sup>14</sup>, o del "ricordo nostalgico" (67): "ALBERTO . . . Elena, ti ricordi... (*E ripete una promessa che si scambiarono in tempi lontani e felici*) 'Un maschio e una femmina'. Tu dicesti: 'Il maschio per me', e io dissi: 'E la femmina per me'" (68), o della finzione: "ALBERTO . . . E adesso, per non fare cattiva figura con i suoceri di mia figlia, abbiamo rifatto per ventiquattr'ore il capo di famiglia un'altra volta" (68).

In questo ultimo caso, Alberto ed Elena si sono comportati come quella che Erving Goffman, pochi anni dopo, definirà "*équipe di rappresentazione*" (97) (*La vita quotidiana come rappresentazione* viene pubblicato la prima volta nel 1959). Che le relazioni tra gli individui siano caratterizzate da un importante elemento finzionale, per Eduardo, non è solo un motivo metaforico a cui ricorrere. Nei lavori di Eduardo, infatti, a essere messi in discussione sono proprio i ruoli sociali e il corredo comportamentale che li caratterizza (argomento questo già scandagliato in tanti testi letterari e teatrali, soprattutto tra Otto e Novecento, ben prima, quindi che in campo sociologico). In quest'ottica deve essere interpretato l'appello ai "sentimenti positivi" che Eduardo fa nell'introduzione televisiva. Da una parte, quindi, c'è l'istituzione (il matrimonio, in questo caso), che implica l'adesione alle "tradizioni implicite nel ruolo" (Goffman 16) che la stessa istituzione induce a rivestire, dall'altra, ciò che l'autore simbolizza nella parola "sentimenti," e che possiamo intendere come autenticità di relazione, come comunicazione. Là dove c'è adesione acritica a un ruolo, infatti, non c'è comunicazione. Corrado e Rosaria, sposati ufficialmente con rito nuziale, restano estranei l'uno all'altra fino a che restano fedeli ai reciproci ruoli di giovani emancipati. Nel momento in cui dismettono questi ruoli, essi pongono le basi per ristabilire una comunicazione non più mediata dai codici comportamentali predefiniti.<sup>15</sup>

Parimenti, Alberto da *moglie e figli* si aspetta ciò che il suo ruolo predeterminato di padre deve esigere. Il suo lungo monologo del secondo atto, si riferisce proprio a questo. Nel momento in cui egli scopre che Elena ha pignorato dei gioielli per pagare dei debiti di gioco, incomincia a imprecare contro se stesso: "ALBERTO . . . Presentati al mondo chiudendoti nello stomaco tutta la bile e il

veleno che te ne viene da tutto quello che, con sacrifici e rinunce, hai creato con le tue mani, e che pensavi ti dovesse dare in cambio soltanto gioia. La casa... i figli... la famiglia” (39).

Quindi, Alberto ha una concezione demiurgica dell'uomo. È lui che crea: casa, figli, famiglia. E in quanto sue creature, da queste egli si aspetta che siano come lui le vuole, o, forse sarebbe meglio dire, come egli *sa* di volerle. Infatti, subito dopo Alberto rivolge a sé domande importanti, che segnano che un ripensamento è stato messo in atto: “ALBERTO Ma che ho creduto io??? e chi me lo ha fatto credere?... Perché ho insistito nel credere?...” (36).

Alberto, quindi, diviene consapevole che il suo *creare*, *pensare* e *credere*, sono frutto di una “persuasion” (Connell 832), di un condizionamento che è interiore: “Perché ho insistito nel credere,” ma che viene anche dall'esterno: “e chi me lo ha fatto credere.” E, allo stesso modo, anche gli altri personaggi ci vengono presentati come condizionati da *processi persuasivi* di cui risultano inconsapevoli. Lo si può dedurre dalle didascalie, che sono necessariamente rivolte a un lettore ideale. Nella didascalia che introduce il personaggio di Rosaria, l'autore scrive:

La nostra piccola Rosaria, artificiosa e distaccata da qualunque privilegio cui avrebbe diritto ogni legittima discendente di Eva, non ha che gli occhi che la tradiscano; due grandi occhi imploranti, in fondo ai quali la mistificazione e la truffa, praticati da elementi oscuri e morbosi, affiorati nel correre dell'ultimo mezzo secolo, non han potuto cancellare i segni di uno smarrimento rassegnato, la cui natura è puramente femminile. (13)

Per cui il comportamento di Rosaria, descritto subito prima, è da intendersi come il risultato di “mistificazione” e “truffa” perpetrate da qualcuno, e “nel correre dell'ultimo mezzo secolo” (proprio in quel passato durante il quale, soprattutto nel Regno d'Italia, il modello borghese-patriarcale veniva definitivamente legittimato dai Codici Civili e Penali). Un comportamento, quello della giovane, che sarebbe frutto di un processo di mascolinizzazione: “come un maschio gestisce e come tale dimostra di pensare e di esprimersi”<sup>16</sup> (13). Anche Elena (inizialmente) e le sue amiche di *bridge* hanno caratteristiche maschiline. Ma ciò a cui si allude in questo testo è che le donne avrebbero assunto i caratteri *tossici* dell'essere maschio. La loro mascolinità, quindi, ripeterebbe

“configurations of practice” (Connell 836) che potremmo definire viriliste (Bellassai). Infatti, l’emancipazione ostentata dai protagonisti più giovani è solo apparente, perché la logica che sottende le relazioni tra gli individui continua a essere quella ante guerra: una logica, cioè, basata su un rapporto di forza, per cui continua ad esserci chi è più e chi è meno (forte, furbo, scaltro), chi agisce e chi subisce. Anche le sue declinazioni non sono cambiate: padrone/servo, maschio/femmina, marito/moglie, padre/figli.<sup>17</sup> L’unica protagonista di un reale processo di emancipazione resta Elena. È lei la sola che più sovverte i ruoli sociali che inizialmente si trova a identificare, e che, in conclusione, rimette in discussione il proprio modo di relazionarsi con gli altri.

### 3. Per concludere

Probabilmente il ricorso “a soluzioni un po’ consolatorie e di comodo che riducono la portata dei temi affrontati” (“Nota storico teatrale” 1351), può aver contribuito alla dislettura da parte della critica. Ma pur se, come sostiene Quarenghi, è reale la “difficoltà di separare le idee del protagonista da quelle del suo autore” e pur se “certe insofferenze sono comuni,” tuttavia, afferma la stessa: “le posizioni conservatrici e le soluzioni semplicistiche di Alberto Stigliano non possono identificarsi con quelle del suo autore” (ivi 1353). E, invece, la maggior parte della critica ha evidenziato proprio le posizioni conservatrici, rimodellando così le intenzioni dell’autore.<sup>18</sup> Ma, se anche si liberasse “l’opera dalla coercizione dell’intenzione” dell’autore (Barthes 51), ridurre il senso di *Mia famiglia* a manifesto di un *ritorno all’ordine*, significherebbe banalizzarne il discorso e condannare “l’opera all’insignificanza” (Barthes 24). Sia il testo teatrale che la critica registrano una trasformazione dei costumi a cui, però, attribuiscono un diverso significato. Nel testo teatrale, la trasformazione nasconde il perdurare di un codice comportamentale che è da ripensare; nei testi critici, invece, è il risultato di una degenerazione di costumi che sono da ripristinare.<sup>19</sup> Da un punto di vista storico, certamente, siamo ancora nell’epoca in cui la “funzione tradizionale” (Barthes 18) della critica consisteva nel giudicare, cioè nell’“essere conforme agli interessi dei giudici” (18).<sup>20</sup> I critici presi in esame, infatti, si fermano alla lettura più superficiale dell’opera, quella che “non contraddice nessuna di queste autorità”: tradizione, Saggi, maggioranza, opinione corrente, ecc. (18). Ma, trasferendo sull’autore e sul suo testo quegli elementi ideologici legittimati e

diffusi nel recente passato (Bellassai 58), la critica ha compiuto un'operazione che se storicamente deve essere accettata, non può però essere considerata esclusiva del senso o dei sensi che l'opera può generare.

In conclusione, come cardine del discorso sulla trasformazione dei costumi può essere posto il tema del ruolo sociale e delle aspettative in esso implicite (Goffman). Con Alberto Stigliano si vuole rimettere in discussione un ruolo, quello del *pater familias*, che nei decenni precedenti era stato massivamente investito di un'autorità indiscussa. Nel testo teatrale, infatti, si allude alla possibilità che la responsabilità paterna non sia più dettata esclusivamente da ragioni legate alle aspettative del ruolo. Ma sostenere ciò significa varcare il confine del non noto, o, per usare le parole di Roland Barthes, del "proibito," "del pericoloso" (20) in quanto significa sovvertire uno *status quo*. Quello *status quo* che, infatti, la critica difende, dimostrando così, quanto dalla stessa opera si evince, cioè che "le dinamiche culturali e politiche maschili che lo avevano prodotto non erano del tutto scomparse" (Bellassai 25).

Alessandra Marfoggia

UNIVERSITÀ DI MACERATA

## NOTE

<sup>1</sup> Materia che, continua Quarenghi, l'autore non ha però affrontato fino in fondo, ricorrendo nel finale: "a soluzioni un po' consolatorie e di comodo che riducono la portata dei temi affrontati" ("Nota storico teatrale" 1351).

<sup>2</sup> Per una dettagliata ricostruzione storica si veda Quarenghi ("Nota storico teatrale" 1347).

<sup>3</sup> L'edizione della commedia citata in questo studio, è quella edita da Edizione Video Electronics Club s.p.a., nel 1979. Tutte le successive citazioni del testo in esame saranno tratte da questa edizione; per cui, d'ora in avanti, a fine citazione sarà riportato, tra parentesi, il solo numero di pagina.

<sup>4</sup> Le parole di Guidone si riferiscono alle intenzioni di Alberto, il quale vorrebbe convincere il figlio Beppe ad accettare la sua raccomandazione per fargli avere un posto di lavoro alla Radio, presso cui lui stesso lavora. Beppe ha sempre rifiutato questa opportunità giudicandola con disprezzo.

<sup>5</sup> L'aggressività di Alberto si manifesta su un piano prevalentemente psicologico, ma in qualche caso anche fisico. Si pensi all'episodio raccontato dalla cameriera: "MARIA Siccome 'a signora è uscita prima di lui, mi ha chiamato e mi ha detto: - Mari', il materassaio l'hanno chiamato? - Io ho risposto: - Signo', non so niente; ma mi pare di no -. - Va bene, ho capito -, ha risposto lui. E senza pensarci sopra, ha pigliato 'a forbice e zzò... zzà... con quattro forbiciate ha tagliato tutt' 'e fodere. Po' ha detto: - Mo voglio vedé si 'e matarazze se fanno o no -" (9).

<sup>6</sup> Negli anni Sessanta e Settanta, Eduardo realizzò (per RAI Due) la riduzione televisiva di molte sue commedie, e non solo. Si veda Ottai; Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo*.

<sup>7</sup> Dietro la figura immaginaria della Contessa si cela la giornalista e scrittrice Irene Brin (pseudonimo di Maria Vittoria Rossi, 1911-1969), che curava la rubrica nelle vesti, non di critica, ma di anziana aristocratica opinionista.

<sup>8</sup> Che autoritarismo e aggressività siano una componente implicitamente accettata nel matrimonio lo dimostra la storia di questo istituto. Si veda Cavina, *Nozze di sangue*. E per una riflessione antropologica sui condizionamenti culturali riferiti alle equivalenze: maschio=aggressività e femmina=passività, Heller.

<sup>9</sup> Concezione questa che è stata all'origine del "diritto di famiglia," vedi Cavina, *Il padre spodestato* 256.

<sup>10</sup> Vengono in mente le parole di Franca Rame in risposta alla domanda su quanto il suo matrimonio con Dario Fo avesse influenzato il suo femminismo: "È giusto! È l'uomo che ci crea, ci governa e ci permette anche di essere femministe... influenzandoci però con la sua grande forza e il suo grande cervello. Come siamo fortunate che gli uomini esistono" (De Micheli).

<sup>11</sup> Un linguaggio generico come quello che, evidenzia Fischer, caratterizza i personaggi della commedia.

<sup>12</sup> E tra i motivi presenti nel testo c'è anche quello di una relazione extraconiugale di Alberto, che Eduardo affronta non in maniera stereotipata o semplicistica, e forse anche per questo non è stato oggetto di riflessioni critiche.

<sup>13</sup> Comportamento che il giovane giustifica in questo modo ad Alberto: "Quelli non sono schiaffi, sono prove di considerazione. Lo schiaffo significa: io ti tratto da pari a pari, ti ritengo alla mia altezza. Per esempio, se invece di vostra figlia, mi trovassi di fronte ad una donna più robusta di me, io mi guarderei bene dal toccarla" (21).

<sup>14</sup> E proprio in quegli anni Eduardo aveva scritto un testo, mai pubblicato, dal titolo *Portiamo a spasso il sogno* i cui protagonisti sono una giovane coppia borghese la cui unione è basata sull'ipocrisia. Ma si pensi anche al sogno familiare di Luca (il protagonista di *Natale in casa Cupiello*), simboleggiato dal Presepe, e di cui investe la figlia e l'amante di lei in punto di morte, credendo di ricongiungere la giovane con il marito. Sogno, quindi, che per il protagonista del testo diventa realtà, ma non per lo spettatore.

<sup>15</sup> Allo stesso modo occorre interpretare l'invito che, verso la fine della commedia, Elena rivolge ad Alberto. Egli vive ormai da tempo con un'altra donna, Elena gli chiede di tornare rivolgendogli anche queste parole: "ELENA . . . È un'estranea, Albe'. Te stira 'a cammisa; ma si s'abbrucia nun le mporta niente" (76). Queste parole stanno a simboleggiare che il legame tra Elena e Alberto è stato recuperato, ed Eduardo usa un'immagine riconoscibile per il pubblico a cui si rivolge, non intende certo affermare che quello è il posto che spetta alla donna/moglie.

<sup>16</sup> Può far suscitare qualche perplessità che l'autore attribuisca *per natura*, al genere femminile, uno "smarrimento rassegnato." Affermazione, questa, di evidente natura *di genere* che rivela, sì, un atteggiamento protettivo, ma non necessariamente di matrice patriarcale e virilista. Anche nella introduzione alla edizione televisiva, già citata, Eduardo fa diretto riferimento alla *mascolinizzazione* delle donne.

<sup>17</sup> Anche in pieno Novecento: "La rete formale delle relazioni domestiche mantiene molto della sua antica fisionomia" (*Il padre spodestato*, p. 252).

<sup>18</sup> Lo storico Duccio Balestracci nel ricostruire i processi che nel XIX sec. hanno portato alla diffusione dell'identità italiana, spiega in che modo il teatro abbia dato il suo contributo polarizzando le "tematiche identitarie" (99). In questo caso

abbiamo un testo teatrale in cui si narra la crisi che sta investendo due istituti fortemente interiorizzati nella società, ma ciò che la critica contribuisce a popolarizzare non è la narrazione di questa crisi, bensì il rimpianto per essi. E considerata la grande forza pervasiva che allora avevano i quotidiani, facile supporre che più questi che lo spettacolo in sé, abbiano veicolato l'immaginario riferito alla commedia. Si pensi, ad esempio, che lo spettacolo debuttò al teatro Eliseo di Roma il 18 gennaio 1955, restando in cartellone per circa 12 giorni facendo il tutto esaurito. Il numero di spettatori giornaliero era di circa 1500 persone, ma solo *Il Messaggero*, quotidiano romano, pare che all'epoca avesse una tiratura di circa 140.000 copie al giorno (fonte: [www.treccani.it](http://www.treccani.it)) per cui, potenzialmente, il numero di possibili lettori delle critiche apparse su questo giornale, può essere stato fino a 100 volte superiore a quello degli effettivi spettatori.

<sup>19</sup> Bellassai (112) individua i seguenti motivi nella retorica dei difensori del virilismo tradizionale: “l’ascesa storica della donna-mantide,” “gli aspetti amorali e minacciosi della modernità,” “lo spettro dell’estinzione del maschio, o della sua femminilizzazione,” “la caduta verticale dell’autorità del padre,” “il tentativo disperato . . . di ricostruire dei mondi esclusivamente maschili”. Argomenti già presenti nella lotta contro il *protagonismo femminile* degli anni Trenta, ma che nel secondo dopoguerra sono stati riproposti in un contesto giuridico, economico e sociale in via di trasformazione.

<sup>20</sup> E sarebbe interessante approfondire i testi delle recensioni da un punto di vista psicosociale. Si pensi, ad esempio, ai processi come la memoria associativa, che “costruisce immediatamente e automaticamente la migliore storia possibile a partire dalle informazioni possibili” (Kahneman 250).

## OPERE CITATE

Balestracci, Duccio. *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*. Il Mulino, 2015.

Barthes, Roland. *Critica e verità*. Einaudi, 1985.

Bellassai, Sandro. *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Carrocci editore, 2012.

Berger, Peter.L., Luckmann, Thomas. *La realtà come costruzione sociale*. Il Mulino, 1995.

Bruner, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, vol. 18, 1991, pp. 1-21.

\_\_\_\_\_. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Editori Laterza, 2019.

Cavina, Marco. *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*. Laterza, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*. Laterza, 2011.
- Ciccione, Stefano. *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Rosenberg & Sellier, 2009.
- “Codice Civile del Regno d’Italia, 1865”.  
<<https://archive.org/details/codiceciviledel00italgoog/page/n4>>, consultato il 14 marzo 2021.
- “Codice Penale del Regno d’Italia, 1930”. *Gazzetta Ufficiale*, 26 ottobre 1930.
- Connell, Raewyn, Messerschmidt, James W. “Hegemonic masculinity: Rethinking the concept”. *Gender & Society*, vol. 19, no. 6, 2005, pp. 829-59.
- Contini, Ermanno. “*Mia famiglia*. Tre atti di Eduardo De Filippo.” *Il Messaggero*, 19 gennaio 1955.
- De Chiara, Ghigo. “*Mia famiglia* di Eduardo De Filippo al Teatro Eliseo.” *Avanti*, 20 gennaio 1955.
- De Filippo, Eduardo. *Mia famiglia*. RAI, 1964.  
<<https://www.raiplay.it/video/2017/11/Il-teatro-di-Eduardo-Mia-famiglia-d1e7e084-c5a1-4eb6-bb97-b90dbf4533ee.html>>, consultato il 14 marzo 2021.
- \_\_\_\_\_. *Mia famiglia*. Edizione Video Electronics Club s.p.a., 1979.
- \_\_\_\_\_. Quarenghi, Paola, ed. *Lezioni di teatro*. Einaudi, 1997.
- De Micheli, Benedetta. “Il mio femminismo e lui.” *La Repubblica*, 4 dicembre 1977.
- Eco, Umberto. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Bompiani, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. La nave di Teseo, 2020.
- Fischer, Donatella. *Il Teatro di Eduardo de Filippo: La Crisi della Famiglia Patriarcale*. Legenda, 2007.
- Foucault, Michel. *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1*. Éditions Gallimard, 1976.
- Goffman, Erving. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Il Mulino, 2018.
- Hearn, Jeff. “From hegemonic masculinity to the hegemony of men”, *Feminist Theory*, vol. 5, no. 1, 2004, pp. 49-72.



- Heller, Agnes. *Istinto e aggressività*. Feltrinelli, 1978.
- “Intervista a quattr’occhi con: Eduardo De Filippo.” *Sipario*, Marzo 119, 1956.
- Kahneman, Daniel. *Pensieri lenti e veloci*. Mondadori, 2019.
- “La Contessa Clara. Opinioni e consigli. La famiglia di Eduardo.” *Gazzetta Sera*, ven. 11 e sab. 12 febbraio 1955, 3.
- Legge n. 1176 del 17 luglio 1919. “Norme circa la capacità giuridica della donna”. *Gazzetta Ufficiale*, 19 luglio 1919.
- Lombardi, Daniela. *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*. Il Mulino, 2005.
- Ottai, Antonella, ed. *L’arte del teatro in televisione*. RAI ERI, 2000.
- Quarantotti De Filippo Isabella. *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*. Bompiani, 1985.
- Quarenghi, Paola. *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*. Edizioni Kappa, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Nota storico teatrale”. *Eduardo De Filippo. Teatro*. De Blasi, Nicola e Quarenghi, Paola, eds. Mondadori, 2005, pp. 1347-70.
- Radice, Raul. “*Mia famiglia*. Tre atti di Eduardo De Filippo.” *Giornale d’Italia*, 20 gennaio 1955.
- Vice. “*Mia famiglia*. 3 atti di Eduardo De Filippo.” *Il Messaggero*, 19 gennaio 1955.
- Viridia, Ferdinando. “*Mia famiglia* di Eduardo.” *La voce repubblicana*, 19 gennaio 1955.

## **Psicologia sociale e studi di genere quali cardini riconfigurativi nel contesto socio-teatrale napoletano degli anni Ottanta**

Tra gli anni Sessanta e Settanta la scena italiana s'incammina verso un febbrile riassetto finalizzato alla progettazione, mediante nuovi linguaggi artistici, di una società (teatrale) futura attraverso il ribaltamento degli elementi costitutivi della società presente. Nascono in tutto il Paese gruppi di ricerca all'interno dei quali vengono accolte le istanze pedagogiche e drammaturgiche più innovative. Momento cardine per la sperimentazione di quegli anni è il convegno di Ivrea del 1967.<sup>1</sup> Gli argomenti dibattuti in quella sede diventano le fondamenta sulle quali si va a costruire il teatro di sperimentazione e d'avanguardia di quel periodo. Vengono messi in discussione i concetti tradizionali di luogo e testo teatrale, regia, composizione sociale del pubblico nonché figura e ruolo dell'attore. Primo argomento di opposizione delle nuove istanze nei confronti del teatro tradizionale è la contrapposizione tra testo scritto e spettacolo nella sua realizzazione completa. Al copione scritto dell'autore si oppone il testo spettacolare, ossia quell'insieme di parole, azioni e movimenti cui partecipano parimenti scenografi, registi, attori lasciando che il copione sia solo una delle diverse componenti. Lo spettacolo non è più inteso come la messa in scena di un testo da parte degli attori, sotto la supervisione di un regista che funge da garante/interprete del lavoro autoriale, bensì come la creazione di una partitura pluricomposta. Il teatro, quindi, come responsabilità collettiva. Tale teorizzazione è fortemente condizionata da due fattori: da una parte il clima politico-sociale nazionale che si va creando in quegli anni. Al pari di altri Paesi, anche l'Italia viene ad essere travolta da un complesso di mutamenti che ne ridisegnano lo scenario socio-culturale.<sup>2</sup> Lo sviluppo industriale e del terziario, le grandi migrazioni, l'espansione abnorme delle città, l'estensione della scolarizzazione, l'enorme diffusione della cultura di massa, la nuova centralità dei beni di consumo nonché l'emergere di una cultura giovanile dotata di una propria autonomia antropologica trasformano in senso maggiormente liberale la società italiana. Dall'altra, fondamentale è la scintilla prodotta dalle maggiori esperienze teatrali straniere, in particolare il *Living* (frequente ospite in Italia dal 1961),<sup>3</sup> in cui il teatro di gruppo porta alla creazione di nuove estetiche indipendenti dal dominio del testo: "Contro i condizionamenti repressivi del sistema si invocano altri valori e altre forze, recuperando il valore

trasgressivo dell'immaginazione e convertendo l'arte in strumento di liberazione dell'individuo e della società" (Sinisi 710).<sup>4</sup>

A tali sollecitazioni gli autori partenopei reagiscono immergendo quegli stimoli nel proprio contesto culturale.<sup>5</sup> Non sarà la struttura del testo, e ancor meno la figura e/o ruolo dell'attore, a interessare la loro ricerca, quanto la natura dei personaggi esposti. Nel perseguire un naturale (quanto necessario) desiderio di discontinuità, essi si muovono su un terreno puramente drammaturgico, eleggendo come *target* principale della propria azione di sovvertimento Eduardo De Filippo (espressione massima della tradizione).<sup>6</sup> In linea con le ricerche sociologiche condotte negli anni Cinquanta, Eduardo dà vita a una drammaturgia essenzialmente misogina in cui al maschio viene costantemente affidato il centro della scena attraverso il personaggio del *pater familias* (interpretato dallo stesso De Filippo).<sup>7</sup> Espressione della "mascolinità egemone" (Connell 88), tale figura si delinea come portatore di un'identità caratterizzata da tradizionalismo, austerità e rigore morale, colui che assume su di sé il gravoso compito di salvaguardare l'integrità della famiglia (metafora della società) dalle insidie provenienti dall'esterno. Tuttavia, questa struttura drammaturgica, così rigidamente patriarcale, viene ad essere oggetto di profonda revisione critica da parte di autori quali Giuseppe Patroni Griffi,<sup>8</sup> Annibale Ruccello<sup>9</sup> ed Enzo Moscato.<sup>10</sup> La loro scrittura è caratterizzata da due elementi: l'adozione di visioni antropologiche e sociali maggiormente inclusive e la consapevolezza che le dinamiche dell'integrazione corrente richiedono il riconfigurare lo scenario delle relazioni di genere,<sup>11</sup> con il conseguente abbandono di valori, atteggiamenti e linguaggi puramente virilisti.<sup>12</sup> Sulla scia di un'inedita pedagogia modernista penetrata irresistibilmente nel cuore stesso delle identità collettive, essi esprimono una visione multidisciplinare del mondo degli uomini, avendo compreso quanto il nuovo scenario culturale abbia intaccato la potestà normativa e il potere di controllo maschile sui comportamenti delle donne.<sup>13</sup> Attraverso i loro lavori, si conferma che descrivere una cultura implica:

un'attività creativa che va portata alle estreme conseguenze come scrittura della diversità: sia come scrittura dal punto di vista degli altri, sia come documentazione della loro voce, sia introduzione dell'alterità nelle pratiche antropologiche sia come apertura agli altri generi letterari. (Dal Lago 41)

Tutto ciò richiede, *in primis*, il riconsiderare l'idea stessa di famiglia. Laddove in Eduardo si conferma la celebrazione dell'esistenza borghese come modello di civiltà (le vicissitudini della vita domestica vengono risolte in conformità alla morale corrente), ora il *pater familias* (ma potremmo dire, il maschio in generale), suo malgrado, abdica al ruolo di perno narrativo.<sup>14</sup> Ne consegue che il centro della scena viene ad essere occupato da due (nuove) figure: il travestito e la donna (non prima, però, che quest'ultima abbia subito una profonda rimodulazione delle proprie dinamiche esistenziali). Il travestito rappresenta un personaggio chiave nella drammaturgia partenopea di quegli anni essendo in grado di esprimere, più di chiunque altro, quella visione di Napoli come laboratorio culturale che, del resto, caratterizza la scena partenopea durante tutto il Novecento.<sup>15</sup> Nel rinnovato clima culturale dei movimenti, la dissidenza sessuale rivendica una competenza politica e sociale proprio nel travestimento come rivoluzione anarchica dei generi. Nel suo essere immagine archetipale della fusione dei sessi, abbattimento di quelle barriere di genere, da sempre baluardi del teatro occidentale, nonché ponte verso le origini del teatro stesso e la cultura (teatrale) orientale,<sup>16</sup> questa figura sembra offrirsi ad una molteplicità di interpretazioni. Se "l'identità è un ruolo sociale" (*La disfatta del genere* 90), ecco che questo personaggio scavalca ogni aspettativa normativa ponendosi, in linea con i dettami della post-modernità, quale portatore di un'identità fluida. Vi è poi una categoria interpretativa, strettamente legata al microcosmo partenopeo. Il travestito non nasce come provocazione intellettuale bensì come certificazione di una mutazione antropologica consumatasi nel ventre di Napoli: l'avvenuta metamorfosi del *femminiello* nel suo epilogo contemporaneo.<sup>17</sup> In tal senso, va sottolineato che il formarsi di un "terzo genere" (Mauriello 210), irriducibile all'uno o all'altro polo del *continuum* maschile-femminile, pur essendo presente in molte culture,<sup>18</sup> a Napoli assume tratti del tutto peculiari. Il *femminiello*, infatti, è espressione di una realtà endemica, ossia legata irreversibilmente al territorio. Nel centro storico della città (Quartieri Spagnoli, Sanità, Montecalvario e Avvocata), questa figura trova accoglienza e possibilità d'integrazione non essendo mai percepita come elemento deviato né tantomeno pericoloso (seppur ambiguo). Qui svolge varie mansioni, dall'accudire i bambini, alle pulizie di casa:

Ogni vicolo ha il suo *femminiello*, accettato dalla comunità. Vive in famiglia e attende ad occupazioni: cucinare, cucire, lavare la biancheria. Si sposano tra di loro, secondo un rituale coniugale preso in chiesa, giungono persino a mimare scene di parto e di battesimo, come lo ha raccontato Malaparte ne *La pelle*. Intelligente e saggio modo di regolare la questione del terzo sesso. (Fernandez 99)

Nella definizione di *femminiello* è insita una valenza allusiva particolarmente significativa: esso è grammaticalmente di genere maschile ma sul piano etimologico e semantico rimanda all'universo femminile. Si è ipotizzato che queste figure costituissero una realtà collettiva risalente, pur nella diversità di forme e manifestazioni specifiche, alle origini stesse della città, almeno sul piano socio-antropologico, anche se non per un'ininterrotta e provata sequenzialità storica.<sup>19</sup> Inoltre, considerando che si tratta di un fenomeno caratteristico della città di Napoli, è immediato il richiamo alla figura della Sirena come idea del doppio e dell'autosufficiente. Napoli ha tante anime che si sono stratificate, sovrapposte e a volte contrapposte nel corso della sua lunga storia. Quella femminile è rilevante, e sembra avere una sua suggestiva espressione appunto nella Sirena, immagine-simbolo della città cui è legato il mito di Partenope. Tuttavia, sul finire degli anni Settanta, la figura del *femminiello* inizia a scomparire. L'evoluzione sociale in termini, da una parte, di una moltiplicazione delle diversità identitarie, dall'altra, di una spinta globale all'omogeneizzazione culturale hanno indubbiamente inciso. Anche la metamorfosi del tessuto urbano della città di Napoli, in particolare dei suoi quartieri popolari, dopo il terremoto del 1980, ha, probabilmente, contribuito alla trasformazione e alla progressiva riduzione del fenomeno. In ambito drammaturgico, nel passaggio dal *femminiello* al travestito si consuma una frattura con il territorio d'appartenenza laddove all'integrazione del primo subentra l'isolamento (tanto fisico quanto culturale) del secondo.<sup>20</sup> Sulla scena partenopea, questo personaggio acquista una collocazione meno rosea rispetto a quanto emerso dagli studi di genere condotti in città in quegli anni: "a Napoli il travestitismo non è considerato conseguenza del camuffamento della virilità, ma la condizione di una realtà presente integrata e pienamente riconosciuta" (Simonelli 27). Non a caso, perseguendo una visione già sperimentata su altri palcoscenici,<sup>21</sup> il travestito diventa incarnazione di quel lancinante senso di alienazione e

solitudine, elementi caratterizzanti della società contemporanea. Tutto ciò è ben evidente in testi quali: *Persone naturali e strafottenti* di Patroni Griffi, *Le cinque rose di Jennifer* di Ruccello e *Scannasurice* di Moscato poiché confermano quanto significativa possa essere la parte che la città assegna all'ambiguità liminare costituita da una sessualità polimorfa. In *Persone naturali e strafottenti* (1973) la vicenda è ambientata nel corso dell'ultima notte dell'anno, durante la quale il travestito Mariacallas entra in conflitto con la rabbia e la frustrazione del nero omosessuale Byron, artista ribelle, di passaggio a Napoli. A lei il compito d'incarnare quell'immaginario antropologico cittadino fatto di individui provenienti dal mondo della prostituzione e del proletariato costretti all'azzardo continuo, alla sopravvivenza assurda a sistema di vita, alla metamorfosi quale viatico verso nuovi orizzonti. È lei lo strumento adoperato dall'autore affinché "l'ordine veterosessuale" (Poidimani 7) di stampo borghese possa crollare: "MARIACALLAS: . . . Io proclamo. Sono una trombetta che strepita per le strade: fuori, fuori dalle case, vigliacchi, a raccolta! Sbalordimento e Scandalo" (*Giuseppe Patroni Griffi. Teatro* 129).

Un momento di palingenesi nella drammaturgia napoletana dove ogni possibile rigenerazione non può che passare attraverso colei che, nell'evocare la propria funzione "smascherante" con tale pervicace convincimento, si pone come testimone chiave (ma al contempo artefice) della *débâcle* della metropoli. Qui, personaggio e città (intesa come epicentro culturale e non puramente geografico) sono idealmente sovrapponibili. Denudata di compiacimenti letterari di matrice consolatoria, nel passaggio dal *pater familias* al travestito la cultura partenopea affronta se stessa infrangendo ogni imperativo culturale. L'esistenza di Mariacallas coincide con il progressivo incedere del buio rispetto alla tipica e stereotipata solarità partenopea laddove i due concetti di degradazione e napoletanità trovano nel nichilismo di questo personaggio un'efficace mediazione. Non a caso è a lei che l'autore affida la descrizione della città quale luogo prossimo all'apocalisse durante quel surreale capodanno:

MARIACALLAS: Aiuto. La rivoluzione. Morti e feriti. Li stanno portando a carrettate agli ospedali . . . carretti che corrono carichi di corpi sventrati, carretti che si scontrano, braccia, gambe piedi che si perdono, li cercano, li raccolgono: questa gamba è più corta, non è mia, due mani destre, e la

sinistra?, macché non è il pesce mio, il pesce mio è simpatico, che me ne faccio di questo coso nero! In un frangente simile ci sta, capite, chi ne approfitta per scambiare membri scadenti con membri di prima categoria. Napoli fa paura. Mentre cammini – zac – ti danno una coltellata, ti staccano un organo e se lo vanno a vendere. . . . Stanotte gli ospedali non ricoverano più, i carretti vengono scaricati davanti ai cancelli... cataste abbandonate di corpi che si aggrovigliano... pile di mutilati. Forse li bruciano, stavano dicendo. (125)

Ed è ancora quel buio (dell'anima) che avvolge i due protagonisti de *Le cinque rose di Jennifer* (1980) e *Scannasurice* (1982). Questo “pulcinella virato dal color bianco al nero” (Taviani 195-96), nelle mani dei due drammaturghi partenopei, si arricchisce di ulteriori valenze socio-culturali, ponendosi quale espressione formale della fase evolutiva della loro ricerca artistica.<sup>22</sup> Il travestito rappresenta un impietoso ragionamento sulla degradazione dei miti e dei modelli, sulla corruzione dei linguaggi, sull'essere inizio e fine della propria esistenza terrena. Dinanzi all'assoluta linearità comportamentale del maschio borghese, in quanto “minaccia alla maschilità costituita e alla femminilità costituita” (Butler, “Against Proper Objects” 24), questa figura incarna quel doppio che, pur fondandosi nell'ordine sociale, non trova spazio nell'ordine sociale stesso. La condizione sessualmente mascherata del travestito è metafora di una condizione esistenziale anch'essa indefinita, testimone di una metamorfosi estetica e morale, un luogo limbico ancora tutto da definire. Se Mariacallas, trincerata dietro una maschera d'arroganza e strafottenza, tenta di far passare in secondo piano la propria *conditio* liminare, in Rucello e Moscato tale percorso sembra ormai giunto a compimento. Ogni barlume di esibito eroismo è decaduto.<sup>23</sup> Chiusa nel suo monolocale in un quartiere periferico della città abitato principalmente da travestiti, con la sola compagnia di radio e telefono perennemente in funzione quale prova dell'appartenenza al mondo ‘civile’, Jennifer trascorre le sue giornate nell'attesa che Franco, un giovane incontrato tempo addietro, venga a farle visita. Ma tutto ciò non accadrà. Al termine di questo lungo atto unico (alla Cocteau),<sup>24</sup> sopraffatta dai troppi fantasmi mentali, insegue la sua catarsi: “. . . La pistola. La punta. La bocca. L'avvicina. Cazzo sembra di fare un pompino. / Buio... / Torna la luce. La luce dell'abat-jour. Lui è lì. Rovverso per terra”

(Ruccello 43). Attraverso questo personaggio, il drammaturgo dichiara di voler

[a]nalizzare in chiave antropologica l'universo dei travestiti e più in generale quello della solitudine che a causa di modelli comportamentistici, culturalmente imposti, finisce per diventare una gabbia che impedisce di riscattarsi moralmente dalla solitudine. . . . L'essere travestito non è una scelta, bensì un'imposizione, è un ricalcare modelli già bruciati, a livello di conoscenza femminile. (Santilli 24)

Jennifer è, dunque, il mezzo attraverso il quale ripercorrere la desolante condizione dei quartieri periferici della città, dell'amore, dell'io, qui oggetto da riplasmare, dove il travestitismo riproduce una sorta di rovesciamento ermeneutico della realtà; una meta-teatralità interiore che riprende ancora una volta il tema di una dialettica che continuamente si avvolge su se stessa tra identità-alterità e che continuamente, contribuisce a nuove definizioni di senso.<sup>25</sup> Inoltre, ancora in chiave antropologica, in linea con le ricerche condotte da Ruccello nel campo della ritualità delle classi subalterne campane, con particolare attenzione agli aspetti teatrali dei rituali popolari, c'è un'ulteriore funzione del travestito, l'essere elemento di connessione con il teatro popolare, espressione polifunzionale dei riti dell'inversione carnevaleschi:

Il segno infatti del travestirsi è alla base stessa del teatro popolare campano. Il travestimento più frequente è quello dell'uomo vestito da donna. Le motivazioni alla base sono molteplici. . . . [I]l travestimento corrisponde all'esigenza di far emergere nel momento del rituale tutto il represso quotidiano e quindi anche l'ermafroditismo. (Picchi 135-36)

In quegli stessi anni, in *Scannasurice* Moscato plasma la figura del travestito quale veicolo principe di una ricerca filosofica tesa alla rivisitazione critica della storia dell'urbe. All'indomani del terremoto del 1980 (qui metafora di una più generale disgregazione) l'autore lascia che sia la città stessa a svelarsi, assumendo gli abiti "sbrindellati, laceri, al limite della pezzenteria" (Moscato 13) di un travestito che si rivela attraverso un lungo e sofferto melologo.<sup>26</sup> L'azione si svolge nel ventre stesso della città, in un basso collocato in quei labirintici Quartieri Spagnoli (qui luogo della memoria):



Una stamberga squallidissima. Disordine e caos regnano ovunque. Per terra, pezze vecchie, sacchetti di spazzatura, cartacce, sedie rovesciate, una foto in cornice raffigurante un vecchio, una sciabola antica, una maschera bianca, un ombrellino chiuso. (*Orfani Veleni* 14)

La città/corpo si presenta così come l'autore la percepisce, ostaggio di un'apocalisse morale e materiale che, seppur contemporanea, ha radici antiche. Unico abitante della scena, il travestito/Napoli appare scisso in una condizione bidimensionale di anima nobile ma, al contempo, simbolo di marginalità, cantore di una saggezza antica e sommersa, nonché lucido testimone di quella precarietà del vivere che trova il suo apice quando, durante la notte, va a prostituirsi negli anfratti della zona del porto, trincerandosi dietro quella eterna maschera che, in fondo, nulla nasconde: "cu 'a vocca tanta . . ., ricchine, cemmeraglia, braccialette... pare 'na statua d'a Madonna 'e l'Arco, o n'anemella 'e dint'o Priatorio" (35).<sup>27</sup> Nel corso di una singola giornata (come nella tragedia greca l'azione non supera le ventiquattro ore), attraverso un coagulo di parole e ricordi dove la melanconia della solitudine s'impone come unico tema narrativo possibile, il travestito/Napoli s'immerge nelle proprie viscere che, di volta in volta, restituiscono corpi, fantasmi, preghiere, leggende, riti, ninna nanna. Un Virgilio contemporaneo che, nel narrare ciò che la storia ha voluto vomitare sulla città, restituisce un'inedita percezione del popolo partenopeo, non più buffe maschere dal sorriso e dalla solarità perpetui, ma esseri umani la cui anima appare segnata da profonde lacerazioni.

Tematicamente connesso alla figura del travestito (e ulteriore elemento di distanza dal maschio di eduardiana memoria) è il secondo aspetto che caratterizza la nuova drammaturgia partenopea: la collocazione periferica della figura maschile nell'ordito drammaturgico. Nei lavori di Patroni Griffi, Ruccello e Moscato trova spazio l'idea che la perdita di autorità paterna possa corrispondere all'emergere di quella materna. L'estensione dei consumi di massa principiata negli anni Sessanta assesta un colpo importante all'egemonia culturale del maschio ponendo la donna in una condizione del tutto inedita rispetto al passato. È lei, infatti, l'interlocutrice privilegiata del mercato dei consumi (composto in larghissima parte di beni voluttuari). Tuttavia, tale cambiamento, pur rimanendo elemento ricorrente, viene declinato attraverso

prospettive differenti. In *In memoria di una signora amica* (1963) di Patroni Griffi, si assiste ad un primo passo in questa direzione laddove il drammaturgo presenta una protagonista femminile del tutto inedita rispetto all'iconografia classica. Genitrice (ma senza marito), colta, di sinistra, riformista la protagonista Mariella assume a simbolo di una Napoli 'nobile', tristemente soccombente dinanzi ad una modernità tanto aggressiva quanto priva d'identità culturale.<sup>28</sup> A sua volta Ruccello, che affronta il tema in larga parte della sua produzione drammaturgica, ipotizza la funzione guida del maschio mediante una duplice prospettiva. Da un lato ne mina l'identità sessuale (l'omosessualità celata del coniugato Aurelio ne *Il Rione*<sup>29</sup> e del prete Don Catello in *Ferdinando*<sup>30</sup> ne sono prova), dall'altro, lo colloca in una posizione di manifesta sudditanza rispetto alla donna, rivendicando, in questo modo, una propria indipendenza dallo stereotipo di genere, che proprio sulla gerarchia di potere fonda i suoi principi. In *Notturmo di donna con ospiti*,<sup>31</sup> i vari flashback della protagonista (Adriana) mostrano come il padre, ridotto a figura patetica, sia vissuto in uno stato di costante subalternità psicologica rispetto alla moglie-mantide dotata di sempre maggior potere dentro le mura domestiche:

PADRE . . . Sanghe d''a marina fetente, mmano a te so' addeventato ll'urdemo strunzo?! Tutt' e sante dummeneche ca 'o Pataterno ha criato chella adda vedè comme me l'adda 'ntussecà! Na femmena ca tene 'o diavolo 'ncuorpe! . . . Tu me staie facenne scuntà 'nterra tutt' 'e pene 'e l'inferno! Cchiù d' 'e peccate c'aggio fatto! Io vulesse sapè che male, vulesse sapè! (Ruccello 57)<sup>32</sup>

Inoltre, Tonino in *Anna Cappelli*<sup>33</sup> è strumento nelle mani della protagonista per completare il proprio disegno di vita, ma gelidamente eliminato quando minaccia di abbandonarla. Allo stesso modo Narciso, in *Week-end*,<sup>34</sup> altro ruolo non occupa se non quello di puro svago erotico per la protagonista Ida (che successivamente lo lascerà senza rimpianti). Proprio in quel testo, il delirante monologo della donna contro la madre e le sorelle, nel confermare una lotta familiare interamente al femminile, affronta pienamente quella subalternità, elemento ricorrente nei rapporti uomo-donna nella famiglia ruccelliana:

IDA: E voi?... Voi non siete vacche? Che il midollo ci avete succhiato ai mariti vostri! Il midollo!... Il midollo del cazzo!... Voi succhiavate e loro sempre più gialli, secchi, brutti, deperiti... E voi chiatte! Chiatte abboffate di sangue di sperma!... Puttane! Puttane!... (Rucello 100)

Per Rucello, attento indagatore delle strutture di vita, la famiglia, persa la figura guida del maschio, deflagra non figurando più come entità coesa ma tradendo verso il sociale un comportamento ambivalente. Per quanto l'esterno permanga come fonte di (possibile) minaccia, il malessere alberga all'interno del nucleo familiare stesso, instaurando una sorta di osmosi fatale tra devianze proprie e suggestioni esterne. In un contesto partenopeo, estremamente complesso da decifrare, il maschio segna il passo lasciando che sia la donna a mettere in discussione la rigidità dell'etica facendosi incarnazione di quanto di oscuro vive nell'individuo contemporaneo.

Tuttavia, è *Pièce noire*. (Canaria) (1983)<sup>35</sup> di Moscato il primo testo nel quale le due figure oggetto di analisi in questa sede vengono poste a confronto. Protagonista del dramma è la Signora (l'autore non dà un nome al personaggio), una ex prostituta in attività a Napoli e ora proprietaria di vari nightclub in città, nei quali offre lavoro a giovani travestiti raccolti dalla strada. A seguito della morte del suo unico figlio,<sup>36</sup> la donna adotta tre bambini, dando loro i nomi di Desiderio, Cupidigia e Bramosia (varianti di tre vizi capitali, lussuria, avarizia e gola). Gli ultimi due, però, negli anni hanno opposto un "caparbio no" (*L'angelico bestiario* 87) alla guida della Signora trasformandosi in prostitute, note con il nome di Shanghai Lil e Honk Kong Suzy. Tutte le speranze della donna, perché il suo "sogno di perfezione" (88) abbia compimento sono, ora, rivolte verso Desiderio il cui corpo, sorta di grado zero dell'identità sessuata, diviene laboratorio sperimentale immaginato in una progettualità rivolta al futuro. Cresciuto a base di "ormonali siliconi trucchi e preparati all'azulene" (135) il ragazzo vive in una condizione simbiotica con la Signora diventandone il doppio/nemesi ma, soprattutto, "interpretazione"<sup>37</sup> di un ricordo:

voi: cercavate . . . sempre, non vi davate pace. Cercavate negli ospizi, negli orfanotrofi, nei bassi, nei più luridi tuguri. Aveste dei fallimenti, è logico, come anche degli iniziali, parziali successi. Shanghai Lil e Hong Kong Suzy ne fanno

fedè. . . Sì, voi cercavate, cercavate, fino a che non trovaste me, che vi colpì soprattutto per la straordinaria somiglianza fisica con lui, con vostro figlio. (137)

Tuttavia, l'inattesa metamorfosi di Desiderio (il ragazzo immagina l'estromissione della Signora dalla sua stessa casa), rivela la natura intrinsecamente utopica del progetto che nel passaggio dal 'mondo delle idee' alla realtà trova nell'avvelenamento del ragazzo il suo epilogo terreno.

Sebbene scelga di ambientare il plot nel classico interno borghese, Moscato ne cambia radicalmente le dinamiche costitutive. Laddove Ruccello utilizza la donna come strumento per denunciare il crescente squilibrio all'interno del nucleo familiare, per Moscato diventa mezzo attraverso il quale ridiscutere il concetto stesso di famiglia.<sup>38</sup> L'aver rimosso il *pater familias* dall'ordito drammaturgico, infatti, è il primo passo verso una riconfigurazione ulteriore laddove la figura femminile che subentra, algida e di stampo surrealista, mostra una natura intrinsecamente diversa rispetto alla *mater* eterna partenopea. Non a caso, in questo nuovo impianto drammaturgico un tale personaggio riesce proficuamente a sottolineare la distanza generazionale che permea la scrittura. Tra lei e Filumena intercorrono distanze incolmabili.<sup>39</sup> Pur provenendo dal proletariato urbano ed avendo entrambe lavorato come prostitute, ciò che separa nettamente le due donne è il progetto di vita. Laddove Filumena, figlia del dopoguerra, ambisce alla creazione di una famiglia piccolo borghese tutta per sé, la Signora punta alla sola soddisfazione del proprio ego, attraverso la creazione di un 'angelo' in cui la dimensione biologica (il sesso) e la dimensione culturale (il genere) trovino un punto d'incontro nella dimensione psicologica con la quale questo essere nuovo possa costruire la propria identità.<sup>40</sup> Ed è proprio quest'ultima il secondo elemento chiave del testo. Perché l'idea di genere acquisti un'impronta modernista (e liberale), bisogna giungere alla dissoluzione (scenica) di ogni identità sessuale.<sup>41</sup> L'evoluzione socio culturale che impone al virilismo ottocentesco una profonda trasformazione non può avere altro epilogo se non portare tali presupposti a conseguenze plastiche. Laddove nella società occidentale per molto tempo il controllo della 'diversità' ha coinciso con la costruzione di una rigida divisione tra il modello eterosessuale 'normale' e il modello omosessuale 'anormale' (etica consacrata dalla chiesa e dagli stati, sostenuta dal sistema educativo, dalla medicina, dalle istituzioni

sociali e dal pregiudizio popolare), è tempo di spostare l'equilibrio identitario verso l'eterogeneità sessuale. L'identità, più che come qualità o dato di fatto, viene, così, a definirsi come percorso esistenziale plasmato dalle interrelazioni intersoggettive. Recuperando il concetto platonico dell'essere come possibilità (*dynamis*), ciò che si delinea è un'operazione mirante alla creazione di un individuo in cui la polarità uomo-donna, che il travestimento sessuale inverte con esiti e modalità diverse a seconda delle premesse estetiche da cui muove, non trovi più soluzione nella natura stessa del personaggio, ma sconfini nell'indefinito facendone una figura nel cui corpo ogni collocazione sessuale risulti sfumata fino all'evanescenza.<sup>42</sup> Per quanto Desiderio, al pari di Mariacallas e Jennifer, sia anch'egli un travestito, tale condizione ha un valore puramente formale. Non più emblema metaforico della città/cultura (la napoletanità quale *marker* identitario è assente in Desiderio) il personaggio diviene *conditio* filosofico-esistenziale in cui lo iato tra forma biologica e destino biologico decade.<sup>43</sup>

### Conclusioni

In questo breve percorso ho inteso definire un frammento etnografico cogliendo una delle mille facce del caleidoscopio napoletano. Le differenze strutturali esposte, ancor prima d'essere intese come mero atto polemico verso il padre nobile della drammaturgia napoletana, sono da intendersi quale necessaria presa di coscienza dei tangibili mutamenti sopraggiunti nelle società contemporanee occidentali. Sfidando il binarismo eteronormativo, i testi analizzati rivelano quanto caotica e incompiuta sia la distinzione tra sesso e genere configurando un terzo spazio come luogo di sedimentazione di sollecitazioni diversificate nel processo di identificazione al di fuori di contrapposizioni rigide. Ne deriva il declinare in chiave maggiormente laica e progressista il concetto di genere, sviluppato come elemento di crescita, di transizione, di complessità, nonché di malessere.<sup>44</sup> Nel recidere il cordone ombelicale che sul piano etico lega la sicurezza maschile alla tradizione, la scrittura intercetta quella forma di "virilismo informale" (Bellassai 100) che, per quanto ancora presente nella società italiana, sembra aver perso i pilastri fondanti sui quali si è retto per decenni. Le conquiste femminili e il declino della tradizione permettono a questi autori di affrontare il tema identitario come un costrutto polisemico collocandosi nell'orizzonte antropologico della modernità. Del resto, il fiorire, nei secoli, della

drammaturgia napoletana si era reso possibile per la sua natura di specchio fedele e critico della cultura e dei suoi cambiamenti. Evitando semplificazioni dicotomiche, Patroni Griffi, Ruccello e Moscato affrontano i guasti prodotti da una Napoli “canora e solare, panoramica e sentimentale, nobile per antichità e cultura, plebea per spontaneità e sfrontatezza” (Carmelo Greco 14) comprendendo quanto sia imperativo immergersi nella contemporaneità, con tutte le sue componenti umane e sociali, se si vuol recuperare la complessa ed articolata natura e fenomenologia del microcosmo partenopeo.



Ruccello ne *Le cinque rose di Jennifer* (1981)



Moscato in *Scannasurice* (1985)

Mariano D'Amora      RICERCATORE INDIPENDENTE

#### NOTE

<sup>1</sup> Per un resoconto degli esiti del congresso di Ivrea si veda: De Marinis 1987.

<sup>2</sup> Per un'approfondita analisi dei cambiamenti sociali avvenuti in Italia si veda: Ginsborg 1990.

<sup>3</sup> Il *living* viene a Napoli nel 1980 con *Antigone*. Quello stesso anno è presente in città anche un maestro del travestitismo in teatro, Lindsay Kemp con *Mister Punch*.

<sup>4</sup> In ambito nazionale le figure di maggiore rilievo sono: Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Leo De Berardinis e Claudio Remondi. Tuttavia echi partenopei delle avanguardie si concretizzano anche a Napoli nel lavoro svolto, tra gli altri, dal: Teatro ESSE (1965) di Gennaro Vitiello, il Teatro Alfred Jarry (1967) dei coniugi Santella, il Teatro Contro (1968) di Rosario Crescenzi, il Play Studio (1967) di Arturo Morfino ed il Centro Sperimentale di Arte Popolare (1970) di Ettore Massarese. Sugli sviluppi della scena sperimentale napoletana di quegli anni si veda: Porzio 2011.

<sup>5</sup> Sugli sviluppi socio-politici sopraggiunti nel contesto partenopeo dal 1945 al 1970 si veda: Allum 1975.

<sup>6</sup> Lo stesso Ruccello afferma: “. . . la nostra drammaturgia è ‘nuova’ perché non parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni '50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni '60 e '70, dalla sperimentazione che dalla drammaturgia tradizionale” (Guida 72).

<sup>7</sup> Si pensi agli studi condotti dal sociologo americano Talcott Parsons nella cui teoria struttural-funzionalista della società parla di una complementarità dei ruoli maschile e femminile, considerandola funzionale all'ordine sociale: in particolare, nell'ambito familiare, il padre avrebbe un “ruolo strumentale” da svolgersi nella sfera pubblica e finalizzato all'acquisizione di risorse e al sostentamento, mentre la madre avrebbe un “ruolo espressivo” relegato all'interno della famiglia stessa per garantire il sostegno emotivo e la cura dei membri. Si veda: Parsons 1951.

*Napoli milionaria!* e *Filumena Marturano* rappresentano una parziale eccezione poiché in essi la protagonista femminile ha un peso più significativo. Tuttavia la controparte maschile non è mai assente. Gennaro Jovine rappresenta la coscienza critica sopravvissuta all'orrore della guerra, così come Domenico Soriano è l'inconsapevole strumento nelle mani di Filumena affinché il suo progetto di vita (dare un cognome ai suoi tre figli) possa compiersi.

<sup>8</sup> Giuseppe Patroni Griffi nasce a Napoli il 27 febbraio 1921. Muore a Roma il 15 dicembre 2005. Sul teatro e la letteratura di Patroni Griffi si veda: D'Amora 2013.

<sup>9</sup> Annibale Ruccello nasce a Castellammare di Stabia (NA) il 7 febbraio 1956. Muore a Roma il 12 settembre 1986. Sul teatro di Ruccello si veda: D'Amora 2011.

<sup>10</sup> Enzo Moscato nasce a Napoli il 20 Aprile 1948. Sulla drammaturgia di Moscato si veda: D'Amora 2020.

<sup>11</sup> Ne consegue il declino di un elemento fortemente rappresentativo del virilismo contemporaneo, la riproduzione della mascolinità legata a uno scenario sociale di forza e di disciplina autoritaria. Il consenso di massa verso questa prospettiva calerà notevolmente in seguito al crollo del fascismo e le traumatiche disillusioni della guerra mondiale. Su questo si veda: Ben-Ghiat 2005.

<sup>12</sup> Anche il cinema italiano non manca di cogliere e denunciare i mutamenti subiti dal maschio nazionale. Si pensi a celebri pellicole come *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), *I mostri* (Dino Risi, 1963). Si veda Bracco 2007. Per la rappresentazione del maschio nella cinematografia americana si veda: Scandola 2017.

<sup>13</sup> L'emergere in Italia, a partire dagli anni Settanta, di un nuovo femminismo più radicale rispetto al passato ebbe certamente un forte impatto sulla cultura virilista già gravemente colpita dalle trasformazioni epocali avviate nel decennio precedente. Si veda: Bertilotti, Scattigno 2005, Guerra 2008 e Bellasai 2005.

<sup>14</sup> Tuttavia, andrebbe notato come lo stesso Eduardo lasci morire il suo protagonista negli ultimi lavori (*Il sindaco del rione Sanità*, *il Monumento* e *Gli esami non finiscono mai*). Tale cambiamento si conferma quale ultimo atto di ribellione di un



*pater familias* ormai non più in linea con una società che, nel cambiare se stessa, ha cambiato (irrimediabilmente) anche coloro che l'abitano. Per l'evoluzione tematica e linguistica della drammaturgia napoletana nel Novecento si rimanda a: D'Amora 2016.

<sup>15</sup> Come scrive Ramondino, quando presenti, nei lavori di Moscato i maschi vengono ridotti: "al fallo – 'o scemo senza capa' – o travestiti da donna, come i vescovi, i preti, i santi, i 'travestiti' stessi" ("Teatro e poesia in Enzo Moscato", introduzione a *L'Angelico bestiario*, 12).

<sup>16</sup> Si pensi al concetto di 'genere' discusso da Aristotele ne *La poetica* ed al ruolo degli *onnagata* nel teatro Kabuki in Giappone.

<sup>17</sup> Tale mutazione necessita ancora di un pieno riconoscimento: "Certo, *femminielli* e travestiti sono notevolmente diversi, ma, spesso, nell'immaginario dei più sono sostanzialmente coincidenti" (Satriani in Zito e Valerio, *Genere*).

<sup>18</sup> Si pensi ai berdache del Nord America, alle hijiras indiane, alle muxes dello stato di Oaxaca (Messico) o alle fa'afafine delle Samoa Occidentali.

<sup>19</sup> Nel 1586 Della Porta scrive: "Et io ne vidi uno in Napoli di pochi peli in barba o quasi niuno; di piccola bocca, di ciglia delicate e dritte, di occhio vergognoso, come donna; la voce debole, sottile non poteva soffrir molta fatica; di collo non fermo, di color bianco che si mordeva le labbra; et insomma con corpo e gesti di femina" (Della Porta 198). Sulla presenza e ruolo dei *femminielli* a Napoli nel corso dei secoli si vedano: Di Giacomo 1968 e De Blasio 1993; Valerio, Zito 2010; D'Amora 2013; Bertuzzi 2015.

<sup>20</sup> Come afferma D'Agostino: "non tutti i travestiti sono socialmente integrati, ma tutti i femminielli lo sono" (D'Agostino 78).

<sup>21</sup> Si pensi a *The Madness of Lady Bright* di Lanford Wilson presentato al Cafe Cino di New York nel 1964, in: D'Amora 2013. In merito all'uso del travestitismo sulla scena italiana si veda: Jelardi, Farruggio 2009. Al *femminiello* sono dedicati i film *Mater natura* (2005) e *Cerasella ovvero l'estinzione della femminella*, entrambi di Massimo Andrei, nonché il documentario di Fortunato Calvino, *La Tarantina. Genere: Femm(e)nell*.

<sup>22</sup> *Elementi di Critica Omosessuale* (1977) del filosofo Mario Mieli incide fortemente sul percorso artistico/umano di Ruccello ma soprattutto di Moscato. L'idea portata avanti dal filosofo venticinquenne è quella della totale superazione dei generi come entità fisse proponendo identità fluide in continuo movimento e in continua oscillazione tra il maschile e il femminile. Il presupposto teorico è quello di una bisessualità di base comune a tutti gli esseri umani che, nel corso della vita, proverebbero pulsioni sessuali per entrambi i sessi. Tuttavia, l'eteronormatività assunta e difesa dall'interno sistema egemonico, che è patriarcale e capitalista, impedisce lo sviluppo della molteplicità delle tendenze sessuali già presenti in ogni essere umano. Ogni essere umano, in realtà, conserva in sé elementi di maschile e di femminile e, pertanto, la superazione della concezione binaria consiste proprio nell'assunzione di un transgenderismo universale e comune, frenato dalle norme costruite dal capitalismo e dal patriarcato.

<sup>23</sup> Ruccello sottolinea l'intenzione dello spettacolo di: ". . . rappresentare l'impossibilità, per la solitudine, di rappresentarsi oggi come evento eroico" (Fiore 78). Nella recensione allo spettacolo, il critico Fiore mette in risalto questo aspetto: "Un testo che, per dirla con un termine preso in prestito dalla *new wave*, non si evolve, ma viene inesorabilmente *de-evoluto* e insomma, continuamente devitalizzato com'è, non *trasmette* la solitudine, ma è la solitudine" (Fiore 25).

<sup>24</sup> Si fa riferimento a: *La Voix Humaine* (1930) e *Le bel indifférent* (1940) entrambi di Cocteau.

<sup>25</sup> La condizione metaforica del travestito trova conferma anche nella recensione di Antonio Tricomi: “I protagonisti de *Le Cinque rose di Jennifer* sono due travestiti, ma potrebbero anche non esserlo: quello che conta è la loro dimensione di povere anime perdute, confinate in un ghetto metaforico dove non c'è spazio per la dignità del pudore, e dove si è disposti a tutto per elemosinare un po' d'affetto, o almeno qualche parola attraverso il filo del telefono” (Tricomi 43).

<sup>26</sup> Concorrono alla scrittura letture giovanili, ormai sublimite, quali *La miseria in Napoli* di Jessie White Mario (1877), *I miserabili* di Victor Hugo ed i testi di Francesco Mastriani (scrittore, drammaturgo, al quale va il merito di aver costantemente posto al centro della sua opera le sorti del proletariato napoletano). In particolar modo nel volume di White Mario, edito a Firenze dai Successori Le Monnier, per la prima volta si denunciano le condizioni di indicibile degrado in cui versa parte della città.

<sup>27</sup> “Con la bocca enorme . . . , cianfrusaglie, orecchini, braccialetti... sembra una statua della Madonna dell'Arco o un'anima del Purgatorio” (traduzione mia).

<sup>28</sup> La vicenda narra di Mariella, donna della borghesia napoletana che, abbandonata dal marito, nell'immediato dopoguerra, si vede costretta a ricorrere a molteplici espedienti per garantire a se stessa e al figlio Roberto quel minimo necessario per condurre una vita dignitosa.

<sup>29</sup> Scritto nel 1973 e mai allestito, ambientato nella sua Castellammare, in un arco temporale che va dal cinque dicembre al giorno di Natale, il testo narra le vicende di alcuni nuclei familiari abitanti nello stesso quartiere della città. Il copione è pubblicato in: Picchi 2013.

<sup>30</sup> La storia è ambientata all'indomani dell'unità d'Italia ed analizza il disfacimento di una famiglia attraverso la figura di due donne: Donna Clotilde, Baronessa di Lucanigro e Donna Gesualda, sua cugina. Dopo la morte del marito, Clotilde decide di evitare ogni confronto con un mondo che cambia troppo velocemente, ritirandosi nel suo palazzo collocato alle porte di Napoli, tra Ercolano e Torre del Greco. L'arrivo del giovane Ferdinando porterà con sé profondi sconvolgimenti.

<sup>31</sup> Durante una notte d'estate, la casalinga Adriana, in attesa del terzo figlio, appartenente a quel cetto medio di provincia oggetto d'analisi dell'autore, si ritrova ad affrontare figure che, provenienti dai labirinti della sua immaginazione, in vario modo hanno inciso sulla sua esistenza presente e passata. Una violenta girandola di apparizioni e ricordi che scatenano un crudele gioco al massacro ridando voce ad affetti sopiti, desideri inespressi, implosioni nevrotiche e frustrazioni che trascinano la donna verso la follia.

<sup>32</sup> “PADRE . . . Maledizione, fra le tue mani sono diventato l'ultimo dei fessi?! Quella donna cerca di rovinarmi ogni santa domenica che il buon Dio ha creato! Una femmina che ha il diavolo in corpo! . . . Tu mi stai facendo pagare in terra tutte le pene dell'inferno! Più dei peccati che ho fatto! Io vorrei sapere che male, vorrei sapere!” (traduzione mia).

<sup>33</sup> Anna convive con il ragioniere Tonino Scarpa immaginando di poter costruire con lui una vita familiare stabile. Quando l'uomo, inaspettatamente, mette fine al loro rapporto, la donna non esita a compiere un atto estremo.

<sup>34</sup> Storia di Ida, insegnante di mezza età affetta da leggera zoppia a causa di una caduta mal curata. Le banali giornate della donna trascorrono monotone, fra lezioni poco seguite a scuola e, nel pomeriggio, lezioni private ancor meno seguite. Quando, a causa di un guasto alla caldaia, giunge in casa sua il giovane idraulico

Narciso, l'esistenza della donna si apre verso orizzonti sessuali del tutto inaspettati e tragici.

<sup>35</sup> Concorrono alla scrittura del testo, *Cobra* (1972) di Saverio Sarduy e *L'invenzione di Morel* (1940) di Adolfo Bioy. Il romanzo di Sarduy incide su *Pièce noire* sia per il contenuto che per lo stile letterario. La presenza di una casa nella quale si costruiscono esistenze in vitro, nonché la visione del corpo, inteso come strumento di travestimento e metamorfosi, ricordano "il teatro lirico delle bambole" che Sarduy pone al centro del suo racconto. Da *L'invenzione di Morel*, a sua volta, proviene il condurre alla morte le proprie creature (realizzate artificialmente).

<sup>36</sup> La donna aveva sempre desiderato che il figlio potesse raggiungere lo stato di "assoluta purezza." Tale stato includeva la rimozione del suo organo sessuale. Così, dopo attenti studi e ricerche, la madre interviene chirurgicamente. L'operazione, però, non ottiene l'esito sperato. Il ragazzo muore a seguito di una grave emorragia.

<sup>37</sup> Si fa riferimento a quanto sostenuto da Judith Butler secondo la quale i travestiti mostrano che la femminilità e la maschilità sono innanzitutto interpretazioni, ovvero modi di porsi e di fare basati sull'imitazione e l'apprendimento, piuttosto che delle essenze immutabili iscritte alla nascita e una volta per tutte nel corpo.

<sup>38</sup> La distanza tra Eduardo e Moscato viene certificata dallo stesso Moscato. Emblematico, a tal riguardo, il gesto del cameriere quando nell'ultima scena di *Signuri Signuri* (1982), il personaggio del vecchio pronuncia la celebre frase di De Filippo in *Napoli milionaria!*:

IL VECCHIO: Adda passa'... adda passa' a nuttata.

Il cameriere, con una rivoltella, lo ammazza. (Moscato 79)

<sup>39</sup> Riferimento al testo *Filumena Marturano* (1946) di Eduardo De Filippo.

<sup>40</sup> L'esperienza di vita di Desiderio sembra seguire i dettami dell'approccio costruttivista (uno dei due approcci che da anni animano il dibattito sui concetti di sesso e genere). Secondo quest'ultimo il genere è una costruzione socioculturale, cioè il prodotto di uno specifico contesto sociale, culturale, temporale. Le differenze e le disuguaglianze tra donne e uomini, e l'esistenza stessa di soggetti definibili come donne o come uomini, non sono il risultato di una differente biologia, ma il frutto di un modello culturale che produce i concetti di donna e di uomo e li dota di differenti comportamenti, ruoli e identità. Tale approccio si differenzia da quello essenzialista secondo il quale la femminilità e la mascolinità sono essenze e la loro differenza è naturale, originaria e immodificabile. Dunque, a seconda che si nasca femmina oppure maschio si è destinati a diventare ciò che si è sin dalla nascita, nel senso che i comportamenti, i ruoli e l'identità che man mano si assumono sono congeniti, legati alle differenze biologiche tra uomo e donna (Ruspini 2009).

<sup>41</sup> Genere (gender) rimanda a un'idea generativa che evoca la differenza tra i sessi in termini di relazione sociale distinguendosi così da sesso (*sex*), che connota più strettamente le differenze tra i sessi inscritte nella materialità dei corpi. Il pensiero femminista più recente ha rielaborato la coppia concettuale sesso/genere, riportando anche il primo dei due all'interno di un orizzonte non deterministico. Il processo attraverso il quale gli esseri umani sono stati differenziati in base alle loro capacità riproduttive, e alle caratteristiche dei loro corpi, non è immutabile ma è visto, piuttosto, come il prodotto di continue attività di interpretazione e reinterpretazione, capaci di "trasformare" il corpo e i suoi significati (Nadotti).

<sup>42</sup> Emblematiche sono le battute di Desiderio quando parla di sé: "Qualcuno o qualcosa che non ha sesso" (98), ed ancora "Signora io non so chi sono. Non lo so" (99).

<sup>43</sup> L'identità (di genere), sebbene in chiave comico/surreale è alla base anche di un successivo lavoro di Moscato, *Cartesiana* (1986). Paradossale e grottesca odissea di tre transessuali napoletani, Cartesiana, Miss Inciucio e Cha-cha-cha, alla ricerca della propria trasformazione sessuale. Il testo segue il mistico viaggio dei tre verso il santuario della chirurgia estetica nella città spagnola di Azulejos (Moscato, *Occhi gettati*). In questa sede non vengono citati altri autori partenopei che hanno perseguito tematiche non dissimili. Si pensi almeno a: Roberto De Simone con la *Gatta cenerentola* (1976), a Francesco Silvestri con *Saro e la Rosa* (1988) ed a Fortunato Calvino con *Malacarne* (2002), *Cuore nero* (2009) e *Vico Sirene* (2011). Per una ricognizione del teatro gay in Italia si veda: Pizzo, *Il teatro gay* e "Un'altra stagione".

<sup>44</sup> Al riguardo si veda: Ruspini e Inghileri.

## OPERE CITATE

- Allum, Percy. *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*. Einaudi, 1975 (edizione originale 1973).
- Barbero Avanzini, Bianca. "Famiglia e donna". *Primo rapporto sulla famiglia in Italia*. A cura di Bianca Barbero Avanzini e Pierpaolo Donati. Edizioni Paoline, 1989, pp. 25-47.
- Bellassai, Sandro. *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Carocci editore, 2011.
- . "Il nemico del cuore. La Nuova donna nell'immaginario maschile novecentesco". *Storicamente*, vol. 1, 2005. <http://www.storicamente.org/bellassai.htm>.
- Benedict, Ruth. *Modelli di cultura*. Feltrinelli, 1970.
- Ben-Ghiat, Ruth. *La cultura fascista*. Il Mulino, 2004.
- Bertilotti, Teresa e Anna Scattigno, edizioni. *Il femminismo degli anni Settanta*. Viella, 2005.
- Bertuzzi, Marco. *Il labile confine tra l'umano e il sacro*. Multimage, 2015.
- Bracco, Barbara. "Belli e fragili. Mascolinità e seduzione nel cinema italiano del secondo dopoguerra". *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*. A cura di Emanuela dell'Agnese e Elisabetta Ruspini. UTET, 2007, pp. 94-112.
- Butler, Judith. *La disfatta del genere*. Meltemi, 2006.
- . "Against proper Objects". *Differences*, vol. 6, no. 2-3, 1994, pp. 15-30.
- Carmelo Greco, Franco. "Una scena e il suo doppio". *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni Ottanta*. A cura di Giulio Baffi e Franco Carmelo Greco. Electa, 1989, pp. 14-16.

- Connell, Robert W. *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*. 1995. Milano, 1996.
- D'Agostino, Gabriella. "Travestirsi. Appunti per una 'transgressione' del sesso". *Sesso e genere. L'identità maschile e femminile*. A cura di Sherry B. Ortner e Harriet Whitehead. Sellerio, 2000, pp. 11-16.
- Dal Lago, Alessandro. *I nostri riti quotidiani*. Costa e Nolan, 1995.
- D'Amora, Mariano. *Se cantar mi fai d'amore. La drammaturgia di Annibale Ruccello*. Bulzoni, 2011.
- . "Male Transvestitism: Bridging Present and Past in Contemporary Drama". *Differences on Stage*. A cura di Alessandra De Martino, Paolo Puppa e Paola Toninato. Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 77-94.
- . "La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel Teatro contemporaneo napoletano". *Cahiers d'études italiennes, Nocecento...e dintorni*. Université Stendhal – Grenoble 3, n. 16, 2013, pp. 201-12.
- . *Gli amici dei miei amici sono miei amici. Il teatro e la letteratura di Giuseppe Patroni Griffi*. Bulzoni, 2013.
- . *A History of Neapolitan Drama in the Twentieth Century*. Cambridge Publishing Scholars, 2016.
- , curatore. *Giuseppe Patroni Griffi. Teatro*. Guida editori, 2016.
- . *La scena come spazio dell'io, della memoria, dell'artificio illusorio. La drammaturgia di Enzo Moscato*. Guida editore, 2019.
- Della Porta, Giovan Battista. *Della fisionomia dell'uomo*. 1586. Longanesi, 1971.
- De Blasio, Abele. *Usi e costumi dei camorristi*. 1897. Torre Editrice, 1993.
- De Marinis, Marco. *Il nuovo teatro 1947 1970*. Bompiani, 1987.
- Di Giacomo, Salvatore. *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII*. 1899. Edizioni del Delfino, 1968.
- Di Nuzzo, Annalisa. "La Città Nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del femminiello nelle nuove identità mutanti a Napoli". *Perversione, perversioni e perversi*. A cura di Franco Scalzone, Borla, 2009, pp.143-63.
- Fernandez, Dominique. *Le volcan sous la ville: promenades dans Naples*. Guida, 1983.
- Fiore, Enrico. "Tutti i travestiti confinati in un ghetto". *Paese sera*, 30 Marzo 1981.

- . "Per la solitudine dei giorni solo il viatico della paura", *Paese sera*, 5 Novembre 1981.
- Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*. Penguin Books, 1990.
- Guerra, Elda. *Storia e cultura politica delle donne*. Archetipo, 2008.
- Guida, Lello, curatore. "Ruccello una drammaturgia sui corpi". *Sipario*, 466, 1987.
- Jelardi, Andrea e Giuseppe Farruggio. *In scena en travesti. Il travestitismo nello spettacolo italiano, divagazioni di Vittoria Ottolenghi*. Croce, 2009.
- Mauriello, Marzia. "Altri generi in performance. La rappresentazione dell'esperienza trans tra rito e teatro a Napoli". *Università degli Studi Suor Orsola Benincasa. Annali 2013-2015*. Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2017, pp. 205-33.
- Mieli, Mario. *Elementi di critica omosessuale*. 1977. Feltrinelli, 2017.
- Moscato, Enzo. *L'angelico bestiario*. Ubulibri, 1991.
- . *Occhi gettati e altri racconti*. Ubulibri, 2003.
- . *Orfani Veleni*. Ubulibri, 2007.
- Nadotti, Maria. *Sesso e genere*. Il Saggiatore, 1996.
- Parsons, Talcott. *Il sistema sociale*. 1951. Edizioni la conchiglia, 1996.
- Poidimani, Nicoletta. *Oltre le monoculture del genere*. Mimesis, 2006.
- Pizzo, Antonio, "Un'altra stagione del teatro gay a Napoli". *Sinestesiaonline/Rifrazioni*, no. 28, anno IX (gennaio), 2020.
- . *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*. Academia UP, 2019.
- Porzio, Marta. *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*. Bulzoni, 2011.
- Picchi, Rita, curatrice. *Annibale Ruccello. Scritti inediti*. Gremese, 2004.
- Ruspini Elisabetta. *Le identità di genere*. Carrocci, 2009.
- Ruspini, Elisabetta e Marco Inghileri. *Transessualità e scienze sociali. Identità di genere nella postmodernità*. Liguori, 2008.
- Ruccello, Annibale. *Teatro*. Introduzione di Enrico Fiore. Ubulibri, 2005.
- Santilli, Rossella. "Jennifer o dell'ossessione". *Napoli Oggi*. 15 Aprile 1981.

PSICOLOGIA SOCIALE E STUDI DI GENERE

- Scandola, Albero, curatore. *Hollywood men. Immagine, mascolinità e performance nel cinema americano contemporaneo*. Kaplan, 2017.
- Simonelli, Pino. "Mito e seduzione dell'immagine femminile a Napoli". *Sessualità e sessuologia nel Sud*. A cura di Rita Mattace Raso. Sen, 1985, pp. 17-27.
- Sinisi, Silvana. *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia in Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Einaudi editore, 2001.
- Taviani, Ferdinando. *Uomini di scena. uomini di libro*. Il Mulino, 1995.
- Tricomi, Antonio. "Solo me ne vo". *Paese Sera*, 20 Maggio 1983.
- Zito, Eugenio, e Paolo Valerio. *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*. Filema, 2010.
- Zito, Eugenio e Paolo Valerio, curatori. *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, Libreria Dante & Descartes, 2013.

## A Man Does What a Man Must Do: Social Identity in Neapolitan *Sceneggiata*

### Introduction

The 1916 production of *Pupatella* at Teatro Orfeo in Naples, based on a song with the same name by poet Libero Bovio, marked the beginning of a theatrical genre. The intention of the theater company Maggio-Coruzzolo-Ciaramella was to avoid paying the 2% tax on musical comedies and variety shows that the Italian government had introduced a year before. However, the unprecedented idea of scripting dialogues and creating a loose plot around the performance of a popular song proved to be very successful. *Sceneggiata*, as the genre came to be called from the word *sceneggiare* (to script), soon turned into a canon and a favorite of sub-proletarian spectators in many Southern Italian cities. The genre went through three main stages of development. The first shows were mostly an assemblage of songs with very loose cohesive connections with a common storyline. Love, either betrayed, lost, or found, constituted the main topic of this era. The second phase saw the codification of the style by the theatre company Cafiero-Fumo and started with *Core signore* (1920) the first play in which a husband (*isso*) who discovers the unfaithful love between his wife (*essa*) and another man (*'o malamente*) seeks revenge by killing her. This dramatic resolution became the cliché of most scripts, with women often succumbing to the law of honor that men must abide to in order to be real man. After World War II *sceneggiata* declined and was met with reduced commercial success, only to live a short comeback in movie adaptations in the 1970s and early 1980s, starring famous Neapolitan singers such as Mario Merola and Nino D'Angelo (Fofi 23-25).

Similar to other theatrical canons and popular entertainment, the commercial success of the *sceneggiata* was due to its condensed vision of the world in few repetitive and identifiable elements, which spectators could easily recognize and associate with. Its fixed stylistic and thematic pillars did not change until the 1960s: a combination of music and spoken drama; the use of a famous song as the main expedient in the plot's construction; a love/betrayal triangle among the three protagonists (usually a married couple and a male lover) ending with the punishment of the cheating wife and, more rarely, of the unfaithful man; a highly melodramatic acting and singing technique; a set design



## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

representing an outdoor area, a portion of *vicolo* (small alley in the city center of Naples) or a square. *Sceneggiata* normally followed a three-act structure. Act one provided an introduction to the show, giving the background of the characters, their social status and the main plot tangle, and it also introduced the title song. Act two had a comic tone and served as a break between the dramatic conflict of the first act and the tragic ending of the third. Act three was generally much shorter, reintroducing the main problem and culminating in the tragic finale and full performance of the title song (Curi 687). Each act contained three to five songs, but the main singer always performed the full title in the finale as the climatic point of the tragedy.

I believe that the analysis of *sceneggiata* can unveil the links between the production of meaning and the representation of cultural values in a complex spatial context such as the low-income neighborhoods in Naples's city center. Long overlooked by critics and scholars for being mere entertainment for the masses without artistic merit, the initial interest around *sceneggiata* as a valuable cultural product arose in Naples in 1976 at a round table organized at *Festa dell'Unità* (the Communist Party annual fair) which brought together performers, journalists and critics. Undoubtedly, the work of Umberto Eco, and particularly the publication of *Apocalittici e integrati*<sup>1</sup> in 1964, greatly contributed to push Italian academics towards a serious study of mass-culture products in order to unveil their structural elements and analyze how they are consumed by people, once and for all dismantling the ivory tower of pure intellectualism. Moreover, I believe that the local culture of *sceneggiata* enters in dialogue with other melodramatic narratives of the early twentieth century and contributes to defining socio-aesthetic factors representative of a larger national framework in which issues of social identity and gender biases greatly affected how Italians were able to navigate the construction of their collective self in the decades that separate the unification of the country (1861) from the end of fascism (1945).

Before dwelling on the specific analysis of *sceneggiata*, I think it will be useful to acknowledge the ways in which it overlaps with and differs from the more generic genre of melodrama. Film studies scholars agree upon certain elements of melodrama, namely the fact that it described a traditional world in crisis struggling with modernity and patriarchal capitalism (Dyer), and that it arose from what Peter Brooks called the post-sacred era where imperative

values had vanished. Consequently, it represented a simplification of complexity in favor of easily identifiable moral values (Carlantonio), it evoked a certain nostalgia for a fictional golden age of the past (Morreale), and it performed a dramaturgy of non-representational signs showcasing stylized performances through voice and gestures (De Cordova).

To sum up the richness of this discussion, we must take into account how the public/private and male/female dualisms played within the dominant culture surrounding melodrama, and the ways in which gendered spaces were represented and used to narrate a story. Since Henri Lefebvre theorized that “space is both socially produced and socially productive and that the interplay between the two is crucial” (25), the theatre space of *sceneggiata* in continuity with the urbanistic unit of the *vicolo* build up a chronicle of Naples’s turn-of-the-century crisis as loss of political and economic centrality in the myth of the foundation of the nation. The critical tendency translated into a metaphor for a masculine unstable identity forced to reduce its recurrence to muscular strength and domination. The modern era, with its scientific, technological, and cultural revolutions caused a response in terms of vigilance and reclamation of the male position, while an increasingly feminist liberation movement was on the rise. The clash between these two polarizing trends was coterminous with *sceneggiata*, which, as I will discuss later, on the one side attempted to construct a static representation of Naples’s social and gender roles and, on the other, had to come to terms with change, embracing more cultural complexity than one could expect from entertainment. It is with an eye to this complexity, especially as *sceneggiata* interpreted it through the interpretation of masculinity and femininity, that I analyze the interplay between performance and sociology of the *vicolo*.

Using Richard Dyer’s classification of entertainment as “a type of performance produced for profit, performed before a generalized audience (the ‘public’), by a trained, paid group who do nothing else but produce performances which have the sole (conscious) aim of providing pleasure” (19), I inquire how *sceneggiata* fits into this definition. Undoubtedly made for profit, and written by professional authors and performers for a generalized audience of low-income workers, *sceneggiata* aimed at pleasure with a twist. In fact, *sceneggiata* did not offer escapism, at least not made explicit in the plot’s construction and depiction of characters.

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

What Dyer individuates as the “something better,” the alternatives and hopes that spectators could escape into, was missing in *sceneggiata*. The genre literally reproduced the *vicolo*'s sets and sceneries, the social and cultural dynamic of lack and deprivation of those same people who went to the theatre and of those same neighborhoods where the theatre venues were located. In other words, audiences went to theatre not to escape from their daily routine, but to see their own lives, struggles and hardships being represented on stage by famous actors and singers. Not the storyline, but the quality of the performance and the talent of the actors provided spectators with the escapist element of pleasure. First and foremost, the loyalty of spectators who truly enjoyed *sceneggiata* derived from the musical numbers that made use of songs commonly played by *posteggiatori* (informal music bands) in the streets of Naples, or that were famous because of recorded performances by singers such as Beniamino Gigli, Enrico Caruso, Elvira Donnarumma, and Armando Gill. Susanne Langer gives an exhaustive explanation of the synergy between music and emotions, worth quoting at length:

The tonal structures we call ‘music’ bear a close logical similarity to the forms of human feeling—forms of growth and of attenuation, flowing and stowing, conflict and resolution, speed, arrest, terrific excitement, calm or subtle activation or dreamy lapses—not joy and sorrow perhaps, but the poignancy of both—the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. Such is the pattern, or logical form, of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure measures, sound and silence. Music is a tonal analogue of emotive life. Such formal analogy, or congruence of logical structures, is the prime requisite for the relation between a symbol and whatever it is to mean. The symbol and the object symbolized must have some common logical form. (27)

Neapolitan folk songs at the core of *sceneggiata* varied in their musical attributes, but for the most part, they were plaintive ballads in minor keys with an extremely fluid harmonic structure. This internal structure fit perfectly the melodramatic goal of *sceneggiata*, as musical minor keys worked in unison with the themes of tormented love, suffering, or longing for home. The

heightened feelings performed on stage caused the participatory response of the average spectator. From this viewpoint, *sceneggiata* perfectly suits Dyer's notion of entertainment, because it "does not simply 'give the people what they want' (since it actually defines those wants), so, as a relatively autonomous mode of cultural production, it does not simply reproduce unproblematically patriarchal-capitalist ideology" (20). The main melodramatic undertone of each *sceneggiata*, with the pleasing ploy of popular music and songs, aimed at solving the representation of crisis through the method of teaching-by-example. The performance of feelings was not individual, but always collective. Formulaic *sceneggiata* did not discuss singular stories but talked about the street rules of the *vicolo* that the shows adapted through musical numbers and a plethora of non-representational signs included in the mirroring effect between the reconstructed realism of the stage and the daily realism of the *vicolo*'s life. Oftentimes melodrama has been discussed in direct opposition with realism. However, the theatricality of Neapolitan street life brought the stage and the everyday a lot closer than one could expect. My reading of *sceneggiata* and *vicolo* as an interrelated duality, one impossible to exist without the other, aligns with the claim by Linda Williams that melodrama is not the "excessive or degraded other of realism" but that "realist cinematic effects—whether of setting, action, acting, or narrative motivation—most often operate in the service of melodramatic affects" (42).

How does a reading of gender play within the previous analysis? As Carla Marcantonio points out in her analysis of contemporary films "melodrama and melodramatic representations are most often associated with images of home—the family and the domestic sphere—one reason for which melodrama is still too often conflated with 'the woman's film'" (17). The cultural gendering of home, and feelings rendered explicit, constitute a forced construction of spaces as pertaining exclusively to women. They also implicitly refer to a certain nostalgia, not uncommon in melodramatic instances, for a time in which niches of people and their behaviors were allegedly clearer, based on hierarchical positions given by nature and a neat separation between male freedom and female subjugation. In the *vicolo*, concepts of social pressure and community cultural coercion molded the boundaries of gender roles. Masculinity and femininity in the *vicolo* were not individual choices but functioned as a public display of respect for

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

the behaviors that the *vicolo* itself acknowledged as masculine and feminine, which were not necessarily identical to men and women. In this sense, the *vicolo* always inhabited Eve Sedgwick's notion that "when something is about masculinity, it is not always 'about men'" (12). As such the *vicolo* was primarily a sociological category rather than a geographical place. In Naples's popular neighborhoods there never was one way to be a man. A man's actions depended more on the collective acceptance and defense of his reputation than on his free will. Likewise, there never was one way to be a woman, one that entailed the acceptance of family as the primary value of a woman's life, whether as a daughter to a father, a wife to a husband, or a mother to a son.

*Sceneggiata* introduced complexity and multiplicity in the seemingly reified and monolithic approach to the gender of the dominant culture. Here I refer to Jeff Hopkins's theorization that "the cinematic landscape is not . . . a neutral place of entertainment or an objective documentation or mirror of the 'real', but an ideologically charged cultural creation whereby meanings of place and society are made, legitimized, contested, and obscured" (47). What Hopkins assumes for the cinematic landscape, aptly applies to melodrama and *sceneggiata* in so far as the reductionist representation of right and wrong hid a deeper anxiety about the complexity of the society underneath the representation. For instance, Naples's *vicolo*, albeit responding to a patriarchal power structure, was a safe space for the *femminiello*, a layered identity that cannot be reduced to a gay man. What mattered is that the *femminiello* was highly respected in the traditional *vicolo* as a shamanic figure on the threshold between sexes and between worlds, even when he would sell his body for a living. However, *sceneggiata* writers never included the *femminiello* among their recurring characters.<sup>2</sup> Likewise, when Doreen Massey says that representations identify ideologically charged spatial structures because "representation is not merely reflection; it is itself an active force in molding social relations and social understanding" (233), I deem that the fictional simplicity of *sceneggiata* restored a socio-dynamic of the *vicolo* that was far more articulate and problematic, and whose conflict specifically inhabited the way in which the protagonists' gender was framed in performance.

*Sceneggiata* complicated the over-simplified overlapping of home and feelings as a woman's thing in many ways. First and foremost, because it staged the action outside, a street or a square,

hence providing a public sphere traditionally inhabited by men. The *vicolo*, actually, was not reductively masculine; it was collective and therefore feminine as well. People in the *vicolo* lived publicly, exposing their bodies, family connections, and most intimate daily routines to the constant scrutinizing eye of the street. It was their behavior and ability to navigate the unwritten rules of the street to mark them as visible or invisible, notwithstanding their gender. As we will see, the *sceneggiata* acknowledged this fluid attitude by defining male and female characters through their actions, not their sexes. The street was also the common space where people could share highly charged experiences such as birth and death. It was not uncommon for people in the *vicolo* to fight, cheer, argue, laugh and cry together. That is why it would be unfit to simplify the reading of *sceneggiata*, its emotional narrations made of vocal and physical performances based on a full embracement of feelings, as feminine or effeminate. The home of *sceneggiata* was not a mere private nor female thing, but rather a combination of relations and events to be publicly displayed, shared and discussed. This communal life allowed men as well as women to showcase a full exhibition of emotions, from laughter to tears, including extreme rage, joy, and sorrow without necessarily being targeted as not masculine enough or not feminine enough. On the connection between emotional display of affection, other modes of explicit feelings, and masculinity, John Champagne writes:

The stereotype of the Italian male as effusive and volatile dates at least from the time of Stendhal. Minus an understanding of a culture of public spectacle whose history included carnival, religious processions, *commedia dell'arte*, and opera, he and his fellow travelers on the Grand Tour resorted to an essentializing vocabulary to diagnose the Italian character and its alleged excessive theatricality. Critics disagree, however, as to whether Stendhal's portrait is negative or positive. Arguing the latter, one writer suggests that according to Stendhal, the Italians go their own way, pursuing their passions and desires with brio, a spontaneous childlike intensity. Italians not only have strong feelings but express them freely. Italy is thus for Stendhal not the home of Machiavellianism or superficial extroversion, as is often assumed, but the 'native haunt of passion.' (2)

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

As Agustin Zarzosa says: “melodrama aims at redistributing the visibility of suffering in a community; however, to achieve this end, melodrama displays suffering as an effect of moral or social ideas” (9-10). This emphasizes the importance of the community in the *sceneggiata*’s use of public spaces as efficacious in marking all feelings as visible and legitimate. The representation of the gender dynamic of betrayal, revenge, honor and respect was not individual and did not pertain to the specific character who was going through his personal journey. The personal was always collective and public, because such is the level of the *vicolo*: a community that knows it all, sees it all, and interferes in it all. The *vicolo* is a breathing entity that places extreme pressure and burdens on its people, and excludes anyone else who is not from the *vicolo*. Whatever one does affects the continuity, survival, and efficacy of the *vicolo* itself. The Manichean separation of genders, useful in a theatrical representation, hid the existence of blurred lines in the social structure that originated the genre. Given that the shows spoke to an audience that was primarily comprised of the people living in the *vicolo*, I argue that the reduced and condensed narration on stage, aiming at the method of teaching-by-example, was met with a critical eye. Male spectatorship knew that the *vicolo*’s life was not exclusively run by men, and female spectatorship knew that not everything about them occurred in the privacy of the household.

The collective level of *sceneggiata* also links it to another fundamental characteristic of melodrama, one that is at the core of much scholarship. Melodrama, to quote Carla Marcantonio once more “arose as a means to represent and help make sense of emerging democratic and industrial societies” (2). This pairs up with the central idea of Peter Brooks that “[melodrama] comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, . . . melodrama becomes the principal mode for revealing a moral universe in the post-sacred era, a reason that it embodies a democratization of morality and its signs” (14-15). *Sceneggiata* filled the void left by the absence of imperatives with the *vicolo*’s internal rules and codes of behaviors. The inherent conservative nature of *sceneggiata* aimed to preserve the self-contained world of the *vicolo*, and, by doing this, it responded to the challenges posed to the *vicolo* itself and its inhabitants by the capitalistic transformations of Naples’s belated industrialization, following the unification of Italy. After 1861,

Naples lost the centrality of its cultural and political wealth, crushed by the pushes for the country's unification and modernization. The people of the *vicolo* had a new, unknown enemy to face, the central bureaucratic government located in Rome, which in *sceneggiata* was often embodied by the police forces and the prison. This caused an anxiety, at the individual and collective level, that required a performative response able to use nostalgia to claim continuity with the past. Confronting drastic life conditions derived from capitalism, entertainment in the form of melodrama offered emotional responses able to recuperate a sense of community against displacement, hierarchy, new forms of labor, urbanistic transformations, and so on. How this applied to *sceneggiata* speaks directly to the idea that the melodramatic response was a victory over the repression of feelings, and hence a breakdown of the fictional separation between women's emotional response and men's rational reactions to the same events. *Sceneggiata* as entertainment proposed a world where emotional excess was the norm and "authentic" feelings were legible rather than veiled, bringing masculine and feminine forces in dialogical relations with each other based on interdependence and reciprocity.

### ***Omme vs. omme 'e niente: Masculine Polarities***

The Neapolitan dialect has only one word to define a man, *omme*, which is often expressed in the exhortation *fa l'omme!* ("be a man!"). Conversely, there are many expressions that Neapolitans use to describe a man who is not fit for the role, with varying degrees of insult: the most common *omme 'e niente* ("man worth nothing"), *guappo e' cartone* ("cardboard man"), *omme 'e quattro solde* ("man worth a few pennies"), *quaquaraquà* (an onomatopoeic sound for a chattering duck), and the rudest *omme 'e merda* ("shitty man"). Given that language represents the cultural structures of the society that produces it, we could conclude that in Naples there is only one correct way for being a man and many wrong ones. Right and wrong for whom? In the case of *sceneggiata*, it was the *vicolo*'s sedimented gender bias that informed the representation of masculinity on stage.

The authors and musicians<sup>3</sup> who composed *sceneggiata* based its fundamental dramaturgical conflict on the culturally accepted distinction between *omme* (the male protagonist commonly known as *isso*, "he") and *omme 'e niente* (the male antagonist usually referred to as *'o malamente*, "the bad guy"). The characters'



## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

polarized masculinities were built not in relation to each other, but through forms of desire and physical dominance acted upon the female co-protagonist (*essa*, “she”).<sup>4</sup> I believe that the generic names *isso*, *essa*, and *’o malamente* are telling of the fact that what mattered the most was the possibility to identify the roles, rather than the specific character. In each show *isso* and *essa* could be named Giovanni or Ciro, Anna or Carmela, but their individual identity was less important than their reciprocal positioning within the plot as “types” of people representative of life in the *vicolo*.

It was through the male characters’ identifiable attitude towards women that *sceneggiata* allowed the distinction between the virtuous and the villainous to be made clear to the knowledgeable spectator. The main task of the melodramatic dramaturgy is to reveal what may be right before our eyes but unrecognized. Given the nature of *sceneggiata* as produced by, for, and in the community that enjoyed it, the main masculine conflict over winning or stealing a woman’s love was a cliché in which virtue represented the proper way of being within the community, while villainy delimited the obvious traits that had to be expelled from the community. The opposition worked to frame masculinity in relation to a woman’s body and her virtue, and to present the ideal moral of the *vicolo*. Since *sceneggiata* was a formulaic genre, it was less about unveiling the moral, which one would assume was already shared by spectators and performers, and more about the creation of a recognizable dialogue with the audience around that moral. In other words, spectators did not expect, and did not want, any surprise in *sceneggiata*’s plots, but definitely appreciated the performers’ talent to narrate the *vicolo*’s moral world and, through that narration, to entail their inner emotions.

What made the genre unique in its own terms were two characteristics: an artistic and a social one. As far as the former is concerned, instead of using an original score specifically written for each play, authors of *sceneggiata* borrowed a pre-existing famous song that the audience was already familiar with and built a script around the narrative of that song, enlarging, extending, amplifying, and at times distorting the themes that the tune touched upon. The point was to attract audiences to the theatre based on the title of the famous song, which functioned as an element that spectators could trust to enjoy the evening. The socio-cultural body of the audience is the second defining element of *sceneggiata*. The theatre venues where the shows played each night were located near the city’s main

train station, in low-income areas inhabited by workers who attended the performances at very affordable prices. The performers were often born and raised in the same areas, and even when they rose to fame, they kept a link with their origins and childhood friends. Therefore, they acted out a sort of neorealist embodiment of the suffering of their spectators. *Sceneggiata*'s characters lived a life and worked jobs that were, all in all, similar to their audiences. In a word, *sceneggiata* created a self-referential world that mixed fiction and reality, yet providing an efficient entertainment.

Sociologically speaking, *sceneggiata* is a representation of life in the *basso*. The *basso* was the typical living quarter of low-income and under-educated people. Located at or below street level, this one room hovel had one door/window opening directly on the street, which constituted the only source of natural light and air. The inside was sometimes subdivided into smaller separate areas for sleeping and dining by curtains hanging from the ceiling. The average family in the *basso* saw the cohabitation of mother, father, sometimes the older generation of grandparents, and definitely a large number of children. The claustrophobic and unsanitary living conditions in the *basso*, combined with Naples's mild climate, constituted the main reason why life in the *vicolo* developed for the most part outside, in the street. People in the *vicolo* lived an outdoor life, and they carried out most of their activities in the public eye, even those that modern life would normally associate with the private space of one's household. Washing clothes, taking a bath, cooking, breastfeeding kids, eating and so on, for the most part, occurred outside as if the street was a natural addition to the one-room *basso*. This meant that life in the *vicolo* was a communal event, constantly carried out under the scrutinizing eye of everyone else who lived in the same street. This communal lifestyle created a pervasive and efficient check system on all unusual activities and foreign persons who happened to walk in the area. The shared daily activities also included a series of minor illegal actions such as the black market of cigarettes, medicines, or food. The watchful eye provided by the community's life of the *vicolo* greatly contributed to forms of constant social pressure upon its inhabitants, which the *sceneggiata* narrated in the trinity of *isso*, *essa*, and *'o malamente*. The community in the *vicolo* functioned as an external, independent body requiring that every single individual who belonged to it acted according to the rules of the *vicolo*. Little did it matter that most times these street rules clashed against the official law of the State.

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

To be part of this social dynamic one had to respond to the customs of the street, to the moral judgment and life predicament that the *vicolo* had developed in order to allow its inhabitants to survive notwithstanding unemployment, lack of formal education, absence of culture and so on. The public entity *vicolo* dominated the individual choices of its people, and most times individuals had to act and respond to satisfy the expectations of the surroundings rather than to follow their own ideas and feelings.

The gender dynamic in *sceneggiata* perfectly exemplifies the tension between the outside social peer pressure, on the one hand, and individual free will, on the other. Typically, *sceneggiata* starts with the presentation of a problem caused by the disrespect of the communal bounds of the *vicolo*, passes through the individual self-questioning of a tortured soul, and ends with the resolution of that same problem when stability and continuity are restored through the return of the lost individual into the appropriate boundaries of expected behaviors or his/her punishment. Words like honor, vengeance, betrayal, and respect play a central role in the construction of the dramaturgical plot that represents a journey from the disarticulation of the relation between community and self to the reconstruction of that stability, respecting the millenarian structure of drama.

Social pressure affects men and women alike. Since vital space in the *vicolo* is overcrowded and built upon a continuity between the indoor and the outdoor, it would be limiting to theorize that men and women lived in separate spaces, and only in the company of their peers. The street was not the space of exclusive masculine freedom, and home was not limited to the work of women. Spaces were inter-gendered due to their own urbanistic and social constituencies. Given such context, social pressure was exercised by everyone, willingly or unwillingly, through ritualistic, non-written rules and customs that had required many decades of sedimentation. Women suffered from peer pressure and from the objectification of their bodies as the location of desire by the male counterpart or scrutinized as fit for childbearing by other women. Their freedom was policed by male family members and older women of the *vicolo* alike. Men, on the other hand, lived in obedience to restricting rites of passage that required a continuous showcase of deference for the dominant male or group of males that provided the *vicolo*'s internal security and managed petty crimes. Men had also to respond to rules of conduct that kept sexual desire

under control, so that women of the *vicolo* would be respected. Social pressure derived from the distinction between “social construction of masculinity” and “masculine social norms” (Addis, Reigeluth, and Schwab 81). While the latter constitutes a decision-making process through which men define the boundaries of their gender, and consequently the boundaries of femininity as well, the “social construction of masculinity” concerns the collective identity based on customs, traditions, and generations that the *vicolo* embodies as an independent decision maker.

In *sceneggiata* men fall within four types of characters: *isso* (the male protagonist as the betrayed husband), *’o malamente* (the bad guy, the lover), the *mamo* (the comic guy, the naive type), and *’o nennillo* (the kid). Men are usually husbands, lovers, or sons. The figure of the father is unimportant and most times absent. *Sceneggiata* privileges male horizontal relations, rather than vertical or inter-generational ones. Patriarchal capitalism attempting to organize gender in forms that reproduce exploitative relations takes the shape of *isso* and *’o malamente*. *Isso* is usually the married man, he who has on his shoulders the social weight of a numerous family that he must feed and protect. On the contrary, *’o malamente* is generally an unmarried man who has little interest in settling down and finding a job. *’O malamente* tends to waste his time courting women, including those who are married. This duality, in itself, contains all the elements of the *vicolo* that can justify both the socio-anthropological research around *sceneggiata*, and its aesthetic and conceptual characteristics.

The premise of each *sceneggiata*, which is also one of its biggest contradictions, is that it seems almost impossible for people in the *vicolo* to live an honest life, even when they are well intentioned. The government has betrayed them, not providing Naples with economic perspectives of growth, employment, and the quality of services that a modern city should have. This failed modernization, which greatly affected the city sub-proletariat, caused it to be impossible for people to live according to the law. *Isso* has to make ends meet and work through the interstices of legality to bring home food. That is why *isso* often ends up dealing in the black market for cigarettes, sometimes medicines, some other times food. The State is always present in *sceneggiata* in the double repressive forms of the police and the courthouse/jail. *Isso*’s jail time is the perfect occasion for *’o malamente* to intrude into his family and manipulate his wife, oftentimes with the alluring

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

promises of little gifts, until she gives in to courtship and ends up committing adultery. Because the *vicolo* knows and sees everything, the news reaches *isso* in jail and, from that moment on, his mind focuses on revenge and nothing else. When he finally returns home, *isso* confronts *'o malamente* in a duel, called *zumpata*, but usually ends up killing his wife rather than his rival (Grano 75).

Given that *sceneggiata* was predominantly conservative in nature, it required that spectators would identify with the victim, that is to say *isso*, whose suffering must be rendered more visible and legitimate. The betrayed man is the character who went through the real melodramatic arc of suffering and repenting, and therefore the identification with his personal story allowed an abstract reconciliation with the community. *Sceneggiata* frames *isso* as the victim, rather than the murdered woman, as his sacrifice has been physical (low-paid jobs, illegal trafficking and jail) and emotional (giving up the love of his wife and being left a widower or single parent). Such is the requirement of the *vicolo* to reinstitute proper gender boundaries and preserve its internal stability.

The social pressure of the all-knowing *vicolo* takes the form of *'a mmasciata* (information spread by word of mouth) inside the prison's walls. The extension of the *vicolo* beyond its urban city limits is an acceptable product of the collective social life of proletarians. The act of telling a man that his wife is having an affair doesn't go against the concept of honor, which is the key word in being a man, but it actually functions to reinforce that dominant masculine value. To bring the news to a jailed friend or comrade is a way for men to solidify their peer structure, to validate the unwritten rules of camaraderie, and to assess once again the shared role that they each play within the social machine of the *vicolo*. If a man's decision has repercussions on the male group to which one belongs, it becomes clear that *isso* must be informed and constantly trained to embody the values of manhood (Bell 86). Spying on a friend's woman, to keep her virtue and demeanor under control, is not only desirable but also required in terms of male social bonds and self-defense. The interesting fact is that, often times, the initial word of mouth doesn't originate within the male community, but initiates because another woman, a family's friend or *isso*'s mother, discovers the truth. Likewise, it is often a woman, again the protagonist's mother or sister, who travels to the prison and, either in the prison parlor or from beyond the walls,<sup>5</sup> passes the information and initiates the tragic arc which will lead to *essa*'s

death. The news that reaches *isso* in jail is a sort of common knowledge of the community of reference in a world where nothing is private, or better where what is private is intrinsically also public because the blurring of the two is the only way that the *vicolo* has to ensure its own safety, stability and continuity. The *'mmasciata* is also a clear example of how gendered actions and reactions overlap in contributing to narrate a story that is neither exclusively masculine or feminine, but one in which both men and women can take upon themselves the task of protecting the *vicolo*. From the moment the news of infidelity is out, spectators know that when *isso* will be released, he will have to vindicate his honor, or he will lose his name in front of the whole community. In the sceneggiata *Carcerate* (1964), for instance, the *'mmasciata* brings the protagonist to sing<sup>6</sup>:

*... ll'aggio saputo!.. S'è mmisa  
cu nato!  
Overamente? Che mappina 'e  
chesta!  
Io po' avarria stà sempe  
carcerato!  
Ma mo' che nn'esco! E chi s'ha  
visto s'ha visto!  
Mannaggia 'o prisirente  
scellerato!*

*... I've heard! ... She is with  
someone else!  
Really? What a bastard he must  
be!  
I will not be in jail forever!  
When I'll come out! All will  
end!  
Damn that wretched judge!*

According to Michael Herzfeld, who conducted extensive research on the formation of masculinity in the Mediterranean area, in traditional patriarchy real men must not be good men, but men who are good at being men. A man's masculinity, his virile attitude, his appropriateness and hence his goodness are all determined in the open space, in the communitarian space, in the public space where he must fiercely embody the role for everyone (43). Based on this premise, the *vicolo's* community does not only expect that a man will kill his own wife, but that seems the only possibility to purify the man's bad reputation and the woman's sin. It is relevant to stress that *isso* does not kill out of a broken heart, which would mark him as feminized, but out of respect for the code of honor in which he has been trained since childhood. However, the abandonment to excessive emotions implicit in a vindictive scheme also marks him as a "melodramatized man [who] appropriates female suffering in

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

the service of a beleaguered masculinity” (Rowe 196). Paradoxically, the affective movement towards sympathy, obtained through this appropriation, allows the audience to interpret the protagonist of *sceneggiata* as a positive character, a good husband, father and man, even if he breaches the Catholic commandment of “thou shalt not kill.” *Isso*’s active embracing of the *vicolo*’s violent codes of honor marks him as morally respectable, and paradoxically proves to other women in the *vicolo* that he is a suitable partner.

*Sceneggiata* frames *isso*’s goodness from the beginning, as he is a married man with kids. In Naples’s early twentieth century proletarian society, family ties represented the only sign for social success. A married man has complied with the reproductive requirements and is inherently good. That is why in *sceneggiata*, on the other hand, ‘*o malamente* is either single or, if he is married, he has no kids. This puts into question his ability to procreate and, therefore, his right to be an appropriate member of the group. Being good is not an abstract moral entity, but the ability of the man to act in accordance with the informal law of the community. The productive good man is the one who can implicitly understand and embody street wisdom, which is also at the base of survival skills when everything else, from political support to economic stability and culture, is missing. When *isso* is violent, he is so for reasons that the *vicolo* not only perceives as correct, but has also determined and reproduced as such for generations. The act of defending his own good name places the protagonist in the position of defending the honor of the *vicolo* overall and gives him an aura of respectability in the eyes of the members of the community. In *Malufiglio* (1963), for instance, the husband confronts his wife with a revealing song:

<i>‘A stima d’ ‘o quartiere sto perdendo, a quanno m’aggio miso nzieme a tte... Ma tu si’ ‘ngrata e ancora nun t’arrienne a vulè bene solamente a me!</i>	I am losing the neighborhood's respect since I started dating you... but you are ungrateful and still haven't made up your mind that you must love me and no one else!
---	--

While the *vicolo* approves and supports the murdering man, obviously the police and the judicial system’s reaction to the murder does not take a sanctioning approach. Spectators do not perceive the

fact that *isso* is put to trial and sentenced to many years in prison as a punishment, as the *vicolo* puts street laws on top of the positive laws of the State. Break the latter, but never the former. *Isso*'s real punishment would be to be rejected by his social group, had he not carried out the required murder. Instead, after the murder, *isso* does not attempt to escape the arrest, but he embraces it as the consequence of his rightful act. He has satisfied the thirst for justice of the *vicolo* by killing, and will satisfy the thirst for justice of the State by going to jail. *Isso*, the man of honor, is condemned from the beginning of *sceneggiata* to choose between jail and social death, between the loss of his civil rights and the loss of his communitarian identity in the *vicolo* (Scialò 26).

The test of virility, as any rite of passage, is common to all the men living in the *vicolo*. Not everyone can pass that test because it is harsh and requires a self-imposed discipline, a wise knowledge of roles and the willingness to abandon individual identity in favor of the group. This is where the *vicolo*'s social pressure on masculinity takes its toll. The dynamic is clear in many *sceneggiata* where, in the last act, *isso* is brought in front of a judge and the singer bursts into a final song that exalts the meaning and value of his actions. For instance, in *A legge* (1922), based on E.A. Mario's song written in 1919, the protagonist first addresses the police officers who are arresting him with this verse:

<i>Mm'ammanettate ccà che mme</i>	You handcuff me, who cares!
<i>ne 'mporta!</i>	This is your duty, here I am...
<i>Chisto è duvere vuosto ccà</i>	I have no regrets: did I kill her?
<i>stongh'i'...</i>	Is she dead?
<i>Nun me ne pento: ll'aggio</i>	This is how the comedy was
<i>accisa? È morta?</i>	supposed to end!
<i>Chesta cummedia era fernì accusì!</i>	

Later, when he stands in front of the judge, he proclaims:

<i>Tu, giudice,</i>	You, judge
<i>mm'accuse mme cundanne...</i>	you accuse me, you convict
<i>ma tu accusì nun rappresiente</i>	me...
<i>'a legge.</i>	if you do it, you do not represent
<i>Gente cchiù pegge ll'hè mannate</i>	the law.
<i>a libertà...</i>	You set free people who are
<i>pienzace tu!</i>	worse than me...



## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

<i>Tu 'a casa m'hè 'a mannà</i>	think about it!
<i>si 'a legge è legge!</i>	You must send me back home if the law is the law!

The tragic end of *sceneggiata* became such a cliché that some shows started to play a meta-theatrical game with spectators, as in the song '*O rre d' 'a sceneggiata* (1982), written for Mario Merola, which blurred fiction and reality:

<i>'Ncopp' 'a nu palcoscenico</i>	On a stage
<i>io canto 'a che so'nato</i>	I started singing the moment I
<i>io dint' 'e sceneggiate songo 'o</i>	was born
<i>rre!</i>	I am the king of <i>sceneggiata</i> !
<i>Quando la donna perfida</i>	When the evil woman
<i>tradisce a l'uomo amato</i>	betrays the loved man
<i>P' 'a legge d' 'o triato: ha dda</i>	she must die: this is the theatre's
<i>muri</i>	law.
<i>E 'o pubblico in delirio</i>	And the raving audience
<i>pe' forza ha dda appludì.</i>	must applaud.

Since *sceneggiata* was a “hyperbolically emotional display intended to garner sympathy, persuade, or distract” (Pine 54), '*o malamente* fit the alternative role to the good guy to enhance that educational and persuasive goal. The bad guy, as mentioned above, is either unmarried or childless. Due to the centrality of the familiar ties and group belonging, being unwed or biologically unproductive marks him as the bad example not to be followed, as the disturbing element of the seemingly organized micro-society of the *vicolo*. I define it seemingly organized because, it should be clear by now, that the *vicolo* itself produced the rules that organized this street microcosm, and only its inhabitants knew and shared those rules. How does social pressure operate on '*o malamente*? Allegedly it does not, as he must embody the negative rejection of these unwritten canons. If we accept this hypothesis then, paradoxically, we could interpret '*o malamente* as a freer, liberated, independent man, as an individual that does not need social recognition to feel like an accomplished man. Instead, if we judge the character from within the thematic and aesthetic boundaries of *sceneggiata*, '*o malamente* is an anarchic figure that lacks the biological and cultural skills to prove his masculinity to the social group around him.

Even if we put aside the fact that he does not fulfill the reproductive duties of manhood, *sceneggiata* frames 'o *malamente* between two negative polarities: a bullying, predatory attitude towards *essa*, and a remissive or fearful attitude towards *isso*. The bad guy is what Neapolitans refer to as *guappo 'e cartone* or *ommo 'e niente*, which insinuates that his deep nature is rooted on a pseudo masculinity. Many songs describe the final duel between *isso* and 'o *malamente*. Most of the derogatory terms that the betrayed man uses against the antagonist highlight two main types of betrayal. The first is the break of the male bond, since 'o *malamente* disrespects the implicit honor code among men. The second marks 'o *malamente* with more ignominy, because he often flees from the crime scene and he cowardly does not intervene to defend the woman whose virtue he has violated from the husband's vengeance. For instance, *Pupatella* (1916) ends with the protagonist singing:

[...] <i>Viene, abballa, strignete a me...</i>	[...] Come, dance, hug me...
<i>Quanno abballe – sì sempe tu...</i>	When you dance – you'll never change...
<i>'o v'ì l'amico tuoio ca sta tremmano.</i>	look at your friend, he is shaking.
<i>Pupatè....</i>	Pupatè....
<i>'O vede ca i' te scanno ma nun t'aiuta a te!!!</i>	He sees I am killing you but he does not help you!!!
[...]	[...]
<i>Ch'è, tu triemme? - ma ch'ommo sì?</i>	Why are you shaking? - What kind of man are you?
<i>Jesce, abballa! - che guarde a ffà?</i>	Come out, let's get to it! - What are you looking at?
<i>'A v'ì ca stesa 'nterra è sempe bella!</i>	You see, she looks beautiful even lying on the floor!
<i>Pupatè</i>	Pupatè
<i>e abballa 'a tarantella</i>	dance the tarantella
<i>ca fore aspetto a tte!</i>	I'll wait for you outside!

While the vindictive violence of *isso* is legitimate in terms of the *vicolo*'s rules, the violence or the behavior of 'o *malamente* is outside of all logic and acceptability, both for the *vicolo* and for the State. In the 1970s, when *sceneggiata* developed into filmed adaptations, *isso* kept the qualities of a man of honor, while the figure of 'o *malamente* turned into a *camorrista*, a man affiliated

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

with organized criminal groups that did not follow the *vicolo*'s ethics. While the petty street illegality of the *vicolo* deals primarily with cigarettes, for instance, the *camorrista* controls the heavy drugs market, which is a definitive step up into the scale of illegality. Likewise, the *camorrista* often carries out shootings and murders that twist the original notion of honor. In fact, *isso*'s honor is detached from the mere sexual act of possessing a woman, and relates to the interpretation of masculine roles in the *vicolo*, that is to say the ability of the man to find economic resources for his family, to maintain, protect and control his wife and kids. In the *camorra*, instead, the notion of family or kin enlarges to cover all the male affiliates of a criminal group. This informal relation, with violent rites of passage and affiliation canons, becomes more determining in the existence of a man than his original family or *vicolo*. That is why the *vicolo* perceives 'o *malamente/camorrista* as a traitor of the social bond, as an outcast. 'O *malamente* puts his individual desires, his thirst for power, money, and social climbing over the collective ideology. This claim for independence may appear as a sign of modernity, clashing against the traditional values embodied by *isso*. Since *sceneggiata* is a rather reactionary and conservative entertainment, 'o *malamente* betrays the collectivity of spectators to which he belongs, and therefore he loses his virility, his identity, and his place in the community.

*Sceneggiata*'s secondary male characters, the *mammo* and 'o *nennillo*, play specific functions within the dramaturgical arc of the script, and also in terms of its sociological interpretation. The *mammo*, or comic co-protagonist, is the comedic counterpart that can subvert the rules of the *vicolo* without this turning into a moral judgment of his choices. He plays the role of the village fool. The need for such character is mostly utilitarian because, along with the female comedian called *vaiassa*, he lightens up the main storyline with a secondary, parallel narrative which showcases a weak masculinity crushed under the funny yet manipulative power of a woman. This description provides another insight on the nuances of masculinity in the *vicolo*. Somehow, we could parallel the *mammo* with Jacqueline Reich's theorization of the *inetto* in Italian comedies as a character "at odds with and out of place in a rapidly changing political, social and sexual environment" (XII). His masculinity and virility, oftentimes exaggeratedly displayed in public occasions, while chatting with other male friends, clashes and provides comic relief with what happens in the private of his household, where he

appears almost impotent, and definitely feminized, by the presence of a strong and masculinized woman who knows better than him how to navigate the interstices of the complex society of the *vicolo*, making money out of it and surviving.

Instead, *'o nennillo* (the kid) functions as a consolidation of the pathetic emotional force of the *sceneggiata* through two powerful narrative devices: *'o nennillo* is either left orphan, as his mother dies and his father goes to jail, or he dies of an illness that momentarily reunites his family around his death bed. Both ways, the young kid does not reconstitute male bonding with the father figure, as he is being cared for by the family's older generation of women. As is traditional in patriarchal societies, informal tutoring and street savvy attitudes are passed onto the new generation by women rather than by men. This further complicates the gender dynamic of *sceneggiata* because *'o nennillo* receives the education about male values of honor by women, once again dismantling the misconception of gender roles as Manichean worlds separated by unbreakable walls. In *sceneggiata* both the *mammo* and *'o nennillo* bring the audience's heightened emotions towards one extreme end of the spectrum: laughter or tears, with the latter being a dominant reaction in the main pathetic storyline of the melodrama.

### ***Essa* and *'a mamma*: Female Dramaturgical Tropes**

Critics of *sceneggiata* accused the genre of being inauthentic because it provided an extremely simplified and patriarchal vision of male dominance and female subjugation (Baffi 24). However, what may be blamed as a reductionist approach to the relational discursivity between masculine and feminine, hid many nuances of performative instances that showcased an inclination towards the understanding of gender as a flexible and permeable process. Female characters were not mere passive receivers of the morbid attention of men. They had ample agency in constructing the melodramatic arc of the show, as previously exemplified by the role that women had in starting and passing on a *'mmasciata* to the protagonist in jail, or by the educational part played by older women of the family in teaching the *vicolo*'s rules to their grandsons. Notwithstanding the multiplicity of female agency, it is certain that the masculine duality of *isso* and *'o malamente* acquired dramaturgical meaning primarily because of their fight over a woman's possession. In this sense, *sceneggiata* did not distance itself from the traditional dual tropes of women as saints or whores.

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

Early *sceneggiata* produced an imagery that aligned women, metaphorically, to an outdated pairing of mother and untouchable virgin, sometimes collapsing the two into the same character. In *Lacrime Napulitane* (1925), for instance, the migrant son writes to his mother back in Naples, expressing the vision of a suffering mother who waits for his son to return home in these terms:

*ma a vuie ve sonno comm 'a na' Maria,*  
*cu 'e spade 'mpietto*  
*'nnanz 'o figlio 'ncroce*

I dream of you as a Madonna,  
with swords on your chest  
in front of a crucified son.

The same *sceneggiata* addresses the *malafemmina*, the evil woman who stands on the opposite end of the spectrum, with these lyrics:

*Assassina ca si'*  
*e nun te bbasta chello ca t'aggio dato*  
*primm' 'e tutto 'a ggioventù*  
*m'è miso 'mmocca a 'nu quartiere sano*  
*aggio lassato 'a casa 'e mamma mia*  
*pe' venì a vivere cu te*  
*'mmiezzo 'a sta massa 'e mangiafranco.*

You are a murderer  
you are not happy with the  
things I gave you  
first and foremost my youth  
You disrespected me in front of  
the neighborhood  
I left my mother's home  
to come and live with you  
surrounded by all these  
parasites.

The image of the mother's home, the space of safety and nostalgia, stands in stark opposition to the ignominy brought onto the family by the inappropriate behavior of the *malafemmina*, who embodies all the characteristics recognizable in the trope of the fallen woman in Italian opera: the ability to manipulate a man's senses and his destiny, a life spent beyond her economic means, her predestined tragic ending as an act of conservative closure to balance the excesses of her past (Champagne 87).

Sometimes the woman is actually innocent, and the ignominious mark of unfaithfulness comes from a jealous female friend who spreads a *maldicenza*, a gossip. To subvert the stigma, a woman can react with strength and dignity to the accusation, embracing the codes of honor and respectability that she subtracts

## FURNO

from the exclusive pertinence of men, as exemplified in the lyrics in *Lacrime Napulitane* that *essa* sings to her husband:

<i>Ue 'nun tucca 'a famiglia mia,</i>	Do not diss my family
<i>ossà</i>	If you are unhappy pack your
<i>Si nun te cunviene fatt' 'e</i>	bags
<i>valigie</i>	and go [...]
<i>e cagna aria [...]</i>	Come on, do it
<i>E fallo, te'</i>	do you want a gun? A knife?
<i>vuo' 'na pistola? 'O curtiello?</i>	Show me how you'll kill me.
<i>Famm' 'a vedè comme</i>	
<i>m'accide.</i>	

If femininity takes the shape of '*a mamma*, the motherly repository of care and familiar warmth, and the *malafemmina*, the unfaithful wife and the manipulative virago, *sceneggiata* builds a tension between the two upon their conflicting relationship with the man in the family. When this conflict bursts, authors of *sceneggiata* generally direct the spectators' sympathy towards the older generation. '*A mamma* embodies traditional values, continuity and respect for the *vicolo* and hence represents the collective identity better than the young wife can do. In *Malufiglio* (1963), for instance, these lyrics interpreted by a tormented man exemplify the tension:

<i>Malufiglio.</i>	Badson.
<i>Mamma accussì me chiama</i>	Mom calls me badson
<i>Malufiglio</i>	because I do not listen to the
<i>pecchè nun stongo a sentere 'e</i>	advices
<i>cunsiglie</i>	she gives me to keep me safe!
<i>ca sempe essa me dà per me</i>	
<i>salvà!</i>	

The cultural caging into extreme tropes of femininity combines preconceptions that involve at once the body, the status and the generational gap among women. People in the *vicolo* judge a woman's moral status on the basis of her willingness to abide by the physical and emotional ability to produce and replicate forms of care: care towards her husband through the respect of the wedlock and her standing by him in supporting his public social role and good name; care towards a young child through the supply of home-cooked meals and shelter, more rarely of emotional support; finally

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

care towards a grown up son in the figure of the waiting mother who sits by the fireplace at home suffering, crying and despairing for his misdoings. However, at the same time the people of the *vicolo* respect a strong woman, either able to keep her moral and physical strength in the face of inappropriate courtship, or able to fill in the shoes of a jailed husband and take into her hands the economic control of the household.

In *sceneggiata*, the *vicolo*'s social order is always under attack through the female body. This happens, for instance, when a man harasses a young girl to get sexual favors, imposing his social status upon her. Sometimes the opposite can happen too, as when a strong-willed and mature woman dismantles the family as she prays on a friend's young and unexperienced son or brother. Other times, a woman is the victim of a violence and this trauma forces her to abandon a morally correct life to become evil herself. More rarely, the woman seeks her own revenge without asking the intervention of a man from the family. The plot variables can take many directions: the *malafemmina* betrays *isso* who then seeks revenge by *sfregio*, scarring the woman's face, or *zumpata*, a duel with '*o malamente*'; it may also happen that *isso* emigrates from Naples to escape the shame derived from betrayal or, more rarely, to escape capture after taking revenge; '*o malamente* may flee the *vicolo* after he has disrespected a married woman, doubling up her and his shame; '*a mamma* or '*o nennillo* get ill and die, which brings the plot to conclusion with dramatic climactic pathos made of nostalgia, guilt, and repentance. Without doubts, the *malafemmina* is hardly ever a real protagonist of the play, but she functionally serves as the antagonist. In any case, in *sceneggiata* the dominant woman, the *malafemmina*, or the *guappa*, cannot succeed because that would represent too much of a revolutionary claim in terms of acceptable gender balance in the *vicolo*'s society. The representation of appropriate female behaviors, articulated in a multiplicity of actions that did not follow a mere gender distinction, balanced the educational intent of the *vicolo*'s value system taught through *sceneggiata*.

The persistence of cross-gendering skills and roles in Naples's *vicolo* establishes the possibility for men and women to share a good number of tasks. This representation once and for all dismantles the traditional view of melodrama as a female genre, whose display of emotions feminized performers and spectatorship alike. The dialogical relation between genders obviously functions

at its best when *sceneggiata* frames the family as central to the show's dramaturgical arc. Both *essa* and 'a *mamma* tell, through their actions, the story of how much a man is fit for his social public role, because it is through family that a man can build and prove his respectability and honor. Probably the most famous depiction of the relevance of this role is in the song 'O *zappatore* (1928) about a poor peasant confronting his son who has become a lawyer, a respectable member of Naples's middle class. Since the son has achieved a status outside of the *vicolo*, he has cut all ties with his family because he is ashamed of his poor background. The father interrupts a posh party and confronts his son in a very dramatic scene, singing:

<i>Mamma toja se ne more.</i>	You mother is dying.
<i>O ssaje ca mamma toja more e te chiamma.</i>	You know your mom is dying and calls your name?
<i>Meglio si te 'mparave zappatore ca o zzappatore nun s' 'a scorda 'a mamma.</i>	You would have been better off as a tiller because a tiller would never forget his mom.
<i>Te chiamma ancora 'gioia' e arravugliata dint' 'o scialle niro</i>	She still calls you 'sweetheart' all wrapped in her black shawl
<i>dice 'mo torna core 'e mamma soia.</i>	she says 'he will come back soon, my darling.
<i>Se vene a piglià ll'urdemo suspiro'.</i>	He will come and catch my last sigh.'

*Lacrime Napulitane* describes a similar pathetic feeling, primarily using nostalgia as the narrative device connecting mother and son. In the main song, a Neapolitan boy who migrated to the United States feels homesick at Christmastime and writes a letter to his mother in which the longing for home conflates the city and the mother into a unique vision of suffering:

<i>Mia cara madre</i>	My dearest mom
<i>sta pe' trasi' Natale</i>	Christmas is coming
<i>e a sta' luntano chiù me sape amaro.</i>	and being far away feels worse than ever.
<i>Comme vurria appiccìa' duje tre biancale,</i>	I wish I could light some fireworks,
<i>comme vurria senti' nu</i>	I wish I could hear bagpipes



## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

<i>zampognaro!</i>	playing!
<i>'E ninne mie facitele 'o Presepio</i>	Make the crib for my kids
<i>e a tavola mettite 'o piatto mio:</i>	and put my plate on the table:
<i>facite, quanno e' a sera d' 'a</i>	at Christmas' Eve pretend
<i>Vigilia,</i>	that I am there with you [...]
<i>comme si' mmiezo a vuje stesse</i>	America takes a toll of tears
<i>pur 'io [...]</i>	on Neapolitans!
<i>E 'nce ne costa lacreme st'</i>	For us, who cry and miss
<i>America</i>	the sky of Naples,
<i>a nuje Napulitane!</i>	this bread tastes bitter!
<i>Pe' nuie, ca 'nce chiagnimmo</i>	
<i>o cielo e Napule,</i>	
<i>comme e' amaro stu' pane!</i>	

The majority of the characters in *sceneggiata* are mothers and wives who constantly act under the scrutinizing eye of the street: cooking, cleaning, washing, attending children are all shared, public activities. The outdoor and community life of the *vicolo* is the ideal location for the multiplicity of the crowd, of the overlapping of sounds and voices among which, little by little, one specific story becomes predominant within the plot. The chorus of the *vicolo* is predominantly a female thing. Therefore, women hold a tremendous responsibility in the creation of that pervasive social pressure that, eventually, will fire back at them. The traditional patriarchal exploitation which brings women to succumb to male values, or sometimes to receive a limited and temporary salvation or gratification, also causes men to succumb to the social pressure on manhood that women contribute to construct and reproduce. In this interpretation, *sceneggiata* is an entertaining musical form that contains a deeply dark, pessimistic and reactionary view of life in Naples's poor neighborhoods.

However, female characters can also provide comic relief through the figure of the *vaiassa*. As in the best tradition of comedy, the *vaiassa* is a loud woman, not in the prime of her life, not necessarily beautiful, but with a certain ability to manipulate men to obtain what she wants. The contrast between her physical appearance and her seduction skills provides many occasions for laughter. Act two of *sceneggiata* revolved around the comedic energy of the *vaiassa* vexing the *mammo*, putting under the spotlight the ridiculous schematic breakdown of men and women as fixed identity markers. It is a fact that through irony, the reactionary

working dynamics of a society can be unveiled and that, by poking fun at a situation or a person, one is actually freer to speak the truth. The ways in which the *vaiassa*, albeit a secondary character in the plot, can subvert the codified rules of behavior, and exploit the *mammo*'s inaptitude to command him to her advantage, is also a breach of the mother-saint pairing. A woman can be both but can also choose to be none of the above. The possibility to empathize with a comic character is directly proportional to the fact that the character is not merely an unrealistic 'type,' but rather an exaggerated version of a real person. Spectators must be able to identify behavioral traits that they may recognize in people from their daily life. The experience of comedy doesn't require, as tragedy does, excessive reflection. One is allowed to the immediacy of the experience. That is only part of the experience, though. Acknowledging similarities and connections between the situation one laughs at in the immediacy, and the memory of past experiences of a similar nature, enhance the pleasure.<sup>7</sup>

## Conclusions

As Marcello Ravveduto rightly points out: "The fiction of *sceneggiata* provided a cultural and anthropological model to be imitated in real life. Therefore, when a Neapolitan 'acts' like a Neapolitan, he is actually doing a *sceneggiata*" (20).<sup>8</sup> I would add that the socio-cultural model of the *vicolo*, predating *sceneggiata*, formed the essential context which provided the fiction with its performative meaning. This analysis applies to the social as much as to the gender dynamic of the proletarian base that constituted the predominant audience of *sceneggiata*. The simplistic and reductive depiction of stock characters, themes and plots responded to the utilitarian needs of artists to speak a comprehensible theatrical language. I claim that *sceneggiata* used this alleged simplification to hide a substratum of complexity and frame a multitude of socio-cultural signs, both representational and non-representational.

This entertaining medium had to be simple for two connected reasons. Firstly, performances were meant to communicate with proletarian spectators, with low or no level of school education. However, the average spectator of *sceneggiata* was a knowledgeable viewer who knew how to unpack the show's messages because he possessed a savvy street culture built up in the *vicolo*. Various accounts of a *sceneggiata* evening narrate of spectators who participated very lively to the performance,

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

interacting verbally and physically with the actors on stage to support and comment on the story. Secondly, *sceneggiata* derived from previous existing forms of mass entertainment such as *commedia dell'arte*, variety shows, *avanspettacolo* and sketch comedies, defined by brevity, musical accompaniment, jokes, recognizable language and stock characters to amuse and describe a parodied reality (Curi 682). Cutting across distinctions of high and low culture, the emergence of *sceneggiata* was coterminous with Naples's entrance into capitalism and modernity, with the connected crisis of the economic, cultural, social and gender bases that informed them. "Earlier folk and current 'popular' traditions overlaid, or coalesced with, 'establishment' dramaturgical and fictional structures, an instance of the tendency of capitalism (and a nascent nationalism) to make use of historically prior forms" (Gledhill 18). The dialogues that *sceneggiata* initiated with its audience was at once a product of this tendency, and crisis, and an attempt to provide a solution through entertainment.

*Sceneggiata* typically expressed a sense of unfairness which defined the popular experience of lack of power, voicing a protest of the weak against the powerful. The characters often sought to challenge what they perceived as unjust social conventions, imposed by governmental institutions, or to battle with their own past and the way it had trapped them. Yet this struggle was seldom private, but it involved the community of reference. That is why *sceneggiata* often reproduced cultural attitudes of dangerous people, who acted according to scripts that had limited artistic value but fully inhabited the harsh, raw, sentimental and often violent life choices of those who felt left out from Naples's society and found in the *vicolo* their only identification.

*Sceneggiata*, as melodramatic entertainment, elicited the participation of spectatorship, their senses and empathic reactions to a wide array of feelings. This explains why the genre was functional to the production and understanding of the world of the *vicolo* that surrounded the venues where performers were representing it. The emotional contact, and the pleasure of self-recognition mediated by musical numbers, drove the complicity of spectators as active participants of the very society that it reflected back to them. The physical and emotional melodramatic journey drastically commented upon the cultural constructions at the basis of gendered spaces, roles and relations on and off stage. The mirroring effect between stage and audience played out on the gender biases that

spectators of the proletarian, low-income neighborhoods of Naples experienced on their turn-of-the-century daily life, and could unquestionably recognize in the *sceneggiata*'s scripts. This act of familiarization with the socio-cultural dynamic of the city told a story of manhood and womanhood as collective and interconnected constructions, debunking a misreading of *sceneggiata* as a feminizing genre, or as an acclamation of male subjectivity over female identity.

Raffaele Furno

UNIVERSITY OF MARYLAND,  
GLOBAL CAMPUS

## NOTES

<sup>1</sup> Translated into English by Robert Lumley as *Apocalypse Postponed* (1994).

<sup>2</sup> The figure of the *femminiello* is outside the scope of the essay. For further research on the topic, the literature is considerable. See: Annalisa Di Nuzzo, "La città nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del femminiello nelle nuove identità mutanti" in *Perversione, Perversioni e Perversi*, ed. by Franco Scalzone, Borla 2009, pp. 143-62. Also: Pino Simonelli and Giorgio Carrano "Le mariage des femminielli à Naples" *Masques. Revue des Homosexualités*, vol. 18, 1983, 105-06. Or: Paolo Valerio and Eugenio Zito, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Filema, 2010.

<sup>3</sup> Actors and singers of *sceneggiata* were often talented performers without a formal training. They had learned the job by working in theaters since a young age. Authors and musicians, instead, were often educated members of the intelligentsia: poets who published both in Italian and Neapolitan, and trained composers who knew how to mix folk instruments with orchestrations based on the piano and strings section.

<sup>4</sup> *Sceneggiata* was predominantly masculine both on and off stage. However, some actresses became very famous and ran their own companies. For instance, Ria Rosa (1899-1988) was an independent leading woman of *café chantant* and *sceneggiata*, a proto-feminist in a male dominated world. Gilda Mignonette (1886-1953) obtained fame and fortune especially among the Italian migrant communities in the US, where she was known as the queen of migrants. Tina Pica (1888-1968) played secondary roles in some *sceneggiata* before her successful career first in the theatre company led by Eduardo de Filippo and then as a movie star.

<sup>5</sup> The habit of chatting with inmates from outside the prison walls was very common. Friends and family usually stood on a hill close by and "chanted" relevant information through the use of jargon and codes. The vocal technique was so efficacious that it developed into the singing style called *fronna 'e limone* (lemon leaf). The *fronna* was an a cappella performance made of prolonged vowels and vibratos often used in popular Neapolitan music and *sceneggiata*. See: Raffaele Di Mauro, "Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore," *Musica/Realtà*, no. 93, 2010, 133-51.

<sup>6</sup> All the songs and lyrics quoted in the essay come from Scialò. Translations from Neapolitan mine.

## SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA

<sup>7</sup> For an exhaustive summary of critical theories on comedy see: Romanska and Ackerman.

<sup>8</sup> Translation from Italian mine.

### WORKS CITED

- Addis, M. E., C. S. Reigeluth, and J. R. Schwab. "Social Norms, Social Construction, and the Psychology of Men and Masculinity." *APA Handbook in Men and Masculinity*, edited by Y. J. Wong and S. R. Wester, 2016, pp. 81-104.
- Baffi, Guido. *Visti da vicino*. Guida Editore, 2008.
- Bell, Rudolf M. *Fate and Honor. Family and Village: Demographic and Cultural Change in Rural Italy since 1800*. U of Chicago P, 1979.
- Bellassai, Sandro. "The Masculine Mystique: Antimodernism and Virility in Fascist Italy." *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, no. 3, pp. 314-335.
- Brooks, Peter. "Melodrama, Body, Revolution." *Melodrama: Stage Picture Screen*, edited by Jacky Bratton, Jim Cook, and Christine Gledhill. British Film Institute, 1994, pp. 11-24.
- Champagne, John. *Italian Masculinity as Queer Melodrama. Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan, 2015.
- De Cordova, Richard. "Genre and Performance: an Overview." *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, edited by Judith Butler, Wayne State UP, 1991, pp. 115-124.
- Dyer, Richard. *Only Entertainment*. Routledge, 1992.
- Curi, Giandomenico. "Avanspettacolo e Sceneggiata." *Studium*, vol. 73, no. 3, 1977, pp. 681-93.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani, 1964.
- Fofi, Goffredo. *Il paese della sceneggiata*. Medusa Editrice, 2017.
- Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. British Film Institute, 1987.
- Grano, Enzo. *La sceneggiata*. ABE, 1976.
- Herzfeld, Michael. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton UP, 1985.
- Hopkins, Jeff. "A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology

- and the Power of Misrepresentation.” *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, edited by Stuart C. Aitken and Leo E. Zonn. Rowman & Littlefield, 1994, pp. 47–65.
- Landy, Marcia. Introduction. *Imitations of Life, a Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy. Wayne State UP, 1991, pp. 13–30.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. Routledge & Kegan Paul, 1953.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Marcantonio, Carla. *Global Melodrama. Nation, Body, and History in Contemporary Film*, Palgrave MacMillan, 2015.
- Marlow-Mann, Alex. *The New Neapolitan Cinema*. Edinburgh UP, 2011.
- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Polity, 1994.
- Morreale, Emiliano. *L’invenzione della nostalgia*. Donzelli, 2009.
- Pine, Jason. “Contact, Complicity, Conspiracy: Affective Communities and Economics of Affect in Naples.” *Law, Culture, and the Humanities*, vol. 4, no. 3, 2008, pp. 201–223.
- Ravveduto, Marcello. *Napoli... Serenata Calibro 9. Storia e Immagini della Camorra tra Cinema, Sceneggiata e Neomelodici*. Liguori, 2007.
- Reich, Jacqueline. *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*. Indiana UP, 2004.
- Romanska, Magda and Alan Ackerman, editors. *Reader in Comedy: An Anthology of Theory and Criticism*. Bloomsbury, 2016.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman. Gender and the Genre of Laughter*. U of Texas P, 1995.
- Russell, Diana and Jill Radford, editors. *Femicide: The Politics of Women Killing*. Twayne Publishers, 1992.
- Scialò, Pasquale, editor. *La Sceneggiata. Rappresentazioni di un Genere Popolare*. Guida Editore, 2003.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Performativity and Performance*. Routledge, 1995.
- Williams, Linda. “Melodrama Revised.” *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, edited by Nick Browne, U of California P, 1998, pp. 42–88.
- Zarzosa, Agustin. *Refiguring Melodrama in Film and Television*.

*SOCIAL IDENTITY IN NEAPOLITAN SCENEGGIATA*

*Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects.*  
Lexington Books, 2013.

## REVIEWS



Rigoletto, Sergio. *Le norme traviate. Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*. Meltemi, 2020.

Il volume di Sergio Rigoletto su genere e sessualità nella televisione e nel cinema italiani è uno studio sulle strategie poste in essere in film e serie televisive per scardinare la norma eterosessuale e i suoi modelli di genere. Nel suo testo, Rigoletto prende spunto da produzioni cinematografiche e televisive nelle quali viene messo in discussione il paradigma del desiderio sessuale etero e, generalmente, maschile. I film e le serie televisive sono analizzati facendo riferimento al periodo storico-sociale della loro produzione e ricezione, in modo da identificare i cambiamenti nei rapporti fra eterosessualità e altre forme sessuali e i relativi processi di adattamento.

Nell'introduzione al libro, "Traviamento come metodo," l'autore si sofferma a spiegarne il titolo. Nel definire la sua metodologia critica Rigoletto afferma che: "Il traviamento è una tattica di capovolgimento del senso comune e implica una trasgressione dei principi che sostengono ciò che passa per norma" (14). Questa tattica permette di osservare la norma e il confine che la separa da quello che norma non è e che viene quindi percepito come trasgressione. Il traviamento diventa necessario quando si vuole rendere visibile la norma per metterla in discussione. Il senso comune, ci dice Rigoletto, rende alcuni concetti e costrutti invisibili e di conseguenza noi li percepiamo come 'normali', 'naturali'. Tuttavia, la norma, per continuare ad essere tale, deve poter contenere qualsiasi genere di conflitti e di contraddizioni e deve quindi essere ininterrottamente riaffermata. Ed è proprio nel processo di contenimento dei conflitti e delle contraddizioni che il traviamento dalla norma e la resistenza alla norma possono manifestarsi. È solo attraverso il traviamento che essa può effettivamente essere riconosciuta come norma, interrogata, discussa e possibilmente rinegoziata. Nei sei saggi che compongono il volume, l'autore si propone di fare proprio questo: utilizzare il traviamento della norma come metodo per renderla manifesta e metterla in discussione nei vari esempi di rappresentazione che vengono via via esaminati.

Il primo capitolo, "L'italiano medio, i margini e la commedia del miracolo economico," è dedicato alla commedia

italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. I due film esaminati sono rispettivamente *La dolce vita* (Fellini, 1960) e *Il sorpasso* (Risi, 1962). Questi due film consentono allo studioso di esplorare in quali forme si affermi l'eterosessualità dei protagonisti maschili rispetto all'omosessualità dei personaggi secondari. Ad esempio, ne *Il sorpasso*, la cui storia si basa essenzialmente sul legame fra due uomini, l'inclusione di un personaggio secondario omosessuale permette di escludere una potenziale relazione erotica fra i due protagonisti. Mostrando i due personaggi principali come totalmente differenti dal personaggio omosessuale, il film separa la loro indiscussa eterosessualità dall'omosessualità di quest'ultimo.

Nel secondo capitolo, "La commedia degli anni Settanta: tra risata e cambiamento sociale," Rigoletto analizza la commedia italiana degli anni Settanta e il modo in cui essa mostra i cambiamenti sociali in atto in quel periodo. È in particolare il film *La patata bollente* (Steno, 1979) che costituisce una svolta in quanto, pur essendo *mainstream*, rende visibili le strategie necessarie a mantenere la distinzione fra maschilità normativa e tutto quello che la minaccia.

Il terzo capitolo, "Desiderio d'Europa e istanze locali ne *Il padre delle spose*," si occupa di una serie televisiva trasmessa da RAI 1 nel 2006 e intitolata, appunto, *Il padre delle spose*. La serie, popolare ma anche oggetto di vivaci discussioni, contrappone una Spagna aperta e moderna (la Spagna di Zapatero) a un'Italia limitata e limitante e in questo contribuisce a portare avanti la questione legata all'indispensabile rinnovamento che l'Italia deve attuare, se vuole continuare a far parte dell'Europa. Allo stesso tempo, però, mostrando realtà specifiche e locali diverse, la fiction rivela la possibilità di indirizzarsi verso soluzioni non basate esclusivamente sulla produttività economica e sull'ideologia individualista neoliberale, pur non dimenticando, comunque, di mettere in evidenza le difficoltà che le persone LGBT devono affrontare quando si trovano a vivere in ambienti non metropolitani.

Nel quarto capitolo, "*Le fate ignoranti*: ipotesi di dissidenza sessuale per il grande pubblico," l'autore esamina il film di Özpetek (2001). Nella pellicola, scrive Rigoletto, il regista cerca di destabilizzare le aspettative e i processi di identificazione tipici di un film destinato al grande pubblico. In *Le fate* la figura del triangolo è sovvertita per rappresentare il rapporto fra due personaggi maschili, uno dei quali è stato allo stesso tempo marito della protagonista e amante dell'uomo che lei incontra dopo la

morte accidentale del consorte. Rivoluzionando le relazioni nel triangolo, Özpetek invita il suo pubblico a riconoscere le molteplici dimensioni del rapporto di gender, nel quale la prospettiva *queer* si interseca alle relazioni eteronormative complicandole di conseguenza.

Il quinto capitolo, “Contro la presunzione teleologica: alcune riflessioni sul *coming out* e altre (in)visibilità,” analizza la pratica del *coming out* traendo esempi da varie forme di rappresentazione. Rigoletto considera problematico l’assunto per il quale il *coming out* è necessario per rendere visibile l’omosessualità. L’autore riconosce l’importanza di questo atto per l’orgoglio e la visibilità di chi decide di farlo, ma aggiunge che spesso i soggetti interessati sono urbani, occidentali, bianchi e di classe media. In questa prospettiva, il *coming out* finisce per rappresentare più un gesto di autoaffermazione individuale che un atto condiviso, collettivo, volto al raggiungimento di un cambiamento sociale. Rigoletto conclude il capitolo descrivendo un gruppo musicale, “Le coccinelle,” che rappresenta un’alternativa all’individualismo del *coming out* in quanto “[l]a [loro] narrazione del sé collega la formazione di un’identità individuale a una esperienza collettiva più ampia [...]. Tale narrazione del sé sfida l’idea di successo individuale offerta dal *coming out*: è semmai una narrazione di visibilità sfacciata e scandalosa, ma che ci fa anche comprendere alcuni dei costi derivanti da tale visibilità” (132).

Il sesto e conclusivo capitolo, “Il fascino discreto di *Chiamami col tuo nome* e gli spettri della storia universale,” si concentra sull’omonimo film di Guadagnino del 2017. Questa pellicola ha un’intenzione artistica universalizzante che aspira a raccontare una storia fuori dal tempo e dallo spazio e che tuttavia si scontra con alcuni *impasse* narrativi, come l’improvvisa partenza del giovane amante americano. Questi *impasse* della narrazione finiscono per impedire al desiderio omosessuale di materializzarsi e, al tempo stesso, ristabiliscono l’ordine eterosessuale egemonico, riducendo così la spinta omosessuale a mera potenzialità.

Il testo critico di Sergio Rigoletto è un’opera stimolante che invita a problematizzare concetti e teorie di genere nelle produzioni cinematografiche e televisive italiane passate e recenti. Lo studioso utilizza la nozione di traviamiento per rendere visibile la norma, esaminarne i limiti e identificarne il ruolo egemonico. Il volume è sicuramente di interesse per coloro che si occupano di studi sul

*REVIEWS*

genere e sulla sessualità, ma anche per chi lavora sulla televisione e sul cinema italiani.

Emanuela Pecchioli

UNIVERSITY AT BUFFALO,  
SUNY