

Annalisa Di Nuzzo

**La Città Nuova: dalle antiche pratiche
del travestitismo alla riplasmazione
del *femminiello* nelle nuove identità
mutanti a Napoli**

1. Premessa

La vitalità di una cultura si evidenzia dalla sua capacità di entrare in contatto con ciò che è diverso, appropriandose e riutilizzandone gli strumenti e i modelli senza tuttavia perdere, mai, la specificità originaria che si arricchisce e acquisisce una nuova complessità. Per Napoli, tutto ciò, è sempre più vero oggi, così come lo è stato per il passato. La cultura napoletana contemporanea offre allo sguardo antropologico una vista dall'interno ricca di suggestioni e spunti indicativi chiarendo, ancora una volta, com'essa sia ormai priva di strumenti oggettivanti, e sia sempre più legata all'interpretazione che alla descrizione.

«L'antropologie du proche» (Augé, 1996) definisce questo sguardo, seppure in maniera problematica ed attraverso un violento dibattito sul senso e i compiti di un'antropologia del quotidiano. In quest'ottica il mestiere dell'antropologo è caratterizzato da un eccesso di senso e di informazioni che possono far smarrire gli elementi significativi fino a banalizzarli con il rischio di perdere un'identità epistemologica. Vi sono aspetti della vita sociale contemporanea che appaiono, oggi, idonei ad una ricerca antropologica, proprio come le questioni della parentela, del matrimonio, del dono e dello scambio. L'uso dei materiali di osservazione antropologica pone, inoltre, il problema di un utilizzo del linguaggio e di una scrittura della diversità, oltre che una scelta degli stessi materiali. Descrivere una cultura diventa «un'attività creativa che va portata alle estreme conseguenze come scrittura della diversità: sia come riscrittura 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» (Del Lago, 1995, 41).

La ricerca dei saperi contigui si apre, così, al confronto; a

specifici diversi come l'antropologia, la sociologia, il romanzo, il teatro e fornisce un'autocostruzione continua degli stessi. Così l'antropologo continuerà a fare l'antropologo, il romanziere a scrivere romanzi, il sociologo il sociologo anche se ognuno attingerà all'opera degli altri senza troppe preoccupazioni. Indubbiamente l'eccesso di senso, di cui parla Augé (Augé, 1996), contribuisce ad arricchire la problematicità della nuova professionalità dell'antropologo, annullando anche la nozione di tempo e luogo della ricerca tradizionale, offrendo, ancora, nuovi orizzonti definitivi. Il mondo contemporaneo stesso, a causa dei cambiamenti spazio-temporali e delle sue trasformazioni accelerate, richiama la necessità dello sguardo antropologico attraverso una riflessione rinnovata e sistematica sulla categoria dell'alterità.

2. La sottile ambiguità che attraversa le culture: costruzioni del *gender*, attraversamenti e rituali

La plasmazione di un genere *altro* che integra il maschile e il femminile è un fenomeno presente in quasi tutte le culture. In questo processo di definizione si apre la possibilità di un libero spazio di esistenza della diversità o meglio di ciò che non è ascritto comunemente alla normalità e alla presunta *natura*. Nelle riflessioni di Ruth Benedict, *normale* è il comportamento culturalmente previsto e approvato dal gruppo; *anormale* è invece il comportamento percepito come estraneo al modello culturale di una determinata società (Benedict, 1970). La nozione di anormale avalla per un verso pratiche di esclusione all'interno di società che Lévi-Strauss denomina *antropoemiche* che vomitano ed espellono i devianti, ma per un altro verso le società *antropofagiche digeriscono* le anormalità, integrandole nel gruppo attraverso particolari funzioni e ritualità¹.

In generale le società tradizionali avevano una concezione fortemente ambivalente dell'anormalità capace di coniugare positivo e negativo, oscenità e pudore, norma e trasgressione. Di fatto, proprio perché il risultato di una tra-

¹ In riferimento a questi termini, ormai entrati nel comune lessico antropologico, rimando a Lévi-Strauss, 1993 e 1966.

sgressione e figura dell'inversione, l'anormalità appare dotata di poteri magici collegati all'extra-umano. Questi poteri dipendono dalla sua appartenenza a una dimensione che sfugge alla normale categorizzazione che fonda la conoscenza e ordina l'esistenza. Questa dimensione incognita e misteriosa è avvertita come fonte di potere benefico e malefico. «C'è una energia, un sovrappiù di senso che circola negli interstizi delle categorie che ordinano il mondo; per questa ragione l'atteggiamento verso gli anormali è di rispetto mescolato a paura» (Scafoglio, 2006a, 158). Una particolare forma di anormalità è quella definita attraverso scelte di costruzione ambigue della sessualità.

Indubbiamente ciascuna cultura ne delinea una propria specificità ma ne possiamo cogliere alcuni aspetti comuni, simili ma non identici a quelli che ritroveremo nel femminiello napoletano. Mi riferisco, come da più parti è stato sottolineato, in particolare alla figura del *berdache* dei nativi americani ma anche ad alcune pratiche di travestitismo degli Iatmul studiati da Beatson (Beatson, 1988) ed infine agli Hijra, particolare casta del Pakistan, dell'India e del Bangladesh (Reddy, 2005). Il tratto comune che si evince da una prima comparazione è la difficoltà di definizione di queste figure, non maschio, non femmina, omosessuali, travestiti, transessuali o, seguendo le ultime riflessioni sul genere, *queer*.

All'interno delle società amerinde i ruoli maschili e femminili erano ben distinti e caratterizzati, ma era possibile attraversare e costruire un genere diverso da quello ascritto naturalmente senza essere considerati devianti. Questi omosessuali vennero definiti dagli osservatori europei *berdaches* che, in francese arcaico, significava più o meno impropriamente omosessuale.

Primo elemento di omogeneità ad altre forme di omosessualità, prese in esame in questa breve riflessione, era l'accettazione sociale del *berdache*, generalmente tollerato e accettato in quanto detentore sia dello spirito maschile che di quello femminile, e per questo mediatore tra i due sessi e in possesso di particolari poteri che lo dotavano di capacità sciamaniche, e gli procuravano la stima della comunità. Altro elemento in comune è proprio questo legame con il divino o comunque con il modo magico così come per i femminielli che a Napoli danno i numeri del gio-

co del lotto e portano fortuna. Si evidenzia anche in questo specifico contesto culturale, «un legame con la pratica divinatoria, misto di magia e sacralità ambivalente connotata anche di elementi diabolici» (Scafoglio, 2000, 62). La condizione del *berdache* inoltre non designa – così come per il femminiello – un travestito, un ermafrodita o necessariamente un omosessuale puro, ma un essere dotato di una sessualità ambigua, implicante una spiritualità dotata di attributi sia maschili sia femminili trasmessi dalla volontà divina. Il *berdache* era il mediatore tra l'uomo e la donna, la controparte più importante del genere umano, in possesso di particolari poteri, soprattutto curativi e educativi per la comunità. Era dedito ad alcune attività prettamente femminili che includevano la cura della casa, l'accudimento di bambini e anziani. Da un punto di vista sessuale praticava spesso l'astinenza o la passività intesa come ruolo femminile nel rapporto. In ogni caso era il Grande Spirito a investire di potere spirituale il *berdache* che privo di senso di colpa è accettato e integrato perfettamente nella comunità. «Un uomo è quello che la natura o i suoi sogni lo hanno fatto e quindi va accettato per quello che è» affermerà lo sciamano Lakota Lame Deer (Fire J., Erdoes R., Deer L., 1972, 119, traduzione mia).

In tutt'altre latitudini, altre culture tradizionali ritualizzano una particolare forma di travestitismo per codificare il riconoscimento e la rigida acquisizione delle differenze dei ruoli sessuati attraverso quella che Gregory Bateson definì il *Naven*. Con questo rito gli Iatmul celebrano la prima azione significativa di un ragazzo attraverso un'apparente temporanea negazione dei ruoli sessuati in maniera talvolta violenta. È un rito di travestitismo collettivo che finirà con il ribadire le rigide modalità sessuate che la *schismogenesi* elabora. In questo simmetrico capovolgimento dei ruoli sessuati, il travestitismo produce un effetto di teatralizzazione amplificata che fa risaltare i comportamenti falsi e genera ilarità. Tuttavia il carattere drammatico ed emozionale, e l'esagerazione caricaturale di ogni atteggiamento sono fondamentali nel *Naven*. In questo modo, secondo Bateson, si orienta l'*ethos* ossia il comportamento che la società prescrive all'individuo durante la socializzazione del bambino, che varia principalmente in base al genere. Nel *Naven*, dunque, l'immedesimarsi nell'altro sesso produce la radicale distanza da quest'ultimo e la riaffer-

mazione dell'ironico disprezzo degli uomini e della fiera vanità delle donne².

Nel *femminiello* la teatralizzazione e l'acquisizione del ruolo determina una sorta di *schismogenesi* individuale nella quale si ironizza, si drammatizza il comportamento sociale e sessuale del maschile e del femminile in una omeostasi che talvolta è strabiliante e che magicamente attiva processi di integrazione di una identità altrimenti impossibile. Complementarità e simmetria si coniugano attraverso questa continua interpretazione dei ruoli. Anche se la scelta del partner è rigidamente quella di un maschio eterosessuale verso il quale si elabora una forma singolare di amore e di dinamica di coppia.

La costruzione del corpo e delle sue possibili definizioni non è solo travestitismo, ma anche iscrizione del corpo e nel corpo con pratiche invasive e chirurgiche: in tal senso è ancor più complessa la definizione e l'identità sessuata degli Hirija. Al di là delle molteplici classificazioni interne che si possono fare in base alle abitudini sessuali, alle pratiche religiose o al ruolo sociale, possiamo dire che un Hijra si riconosce come un uomo che desidera altri uomini, ma ha abitudini femminili. Questa femminilità si costruisce attraverso un cruento intervento sul corpo attraverso una castrazione che diventa un vero e proprio rito iniziatico e una sorta di dovere religioso. Gli Hijra rimuovono la mascolinità inscritta nel corpo e secondo un pattern diffuso in Asia meridionale: essi amministrano ciò che non hanno, cioè la fertilità.

Come accade per i femminielli, sono generalmente bene accolti in occasione di matrimoni e nascite. Gli Hijra – come gli eunuchi – hanno rimosso gli organi riproduttivi maschili, ma si vestono e si comportano come le donne; generalmente non hanno genitali ambigui come gli ermafroditi, sono attratti dai maschi ma, diversamente dagli omosessuali, sono castrati che si comportano come donne. Come i transessuali hanno modificato il loro corpo, ma non tentano di ricostruire le caratteristiche sessuali femminili e non sono travestiti perché sono consapevoli di quello che sono: quelli che parlano inglese si definiscono *transgender*, con una consapevolezza delle identità plurime che

² Per un'analisi del rituale si veda Bateson, 1988.

coniugano nel loro comportamento sociale e affettivo (Ferrari, 2007).

3. Identità sessuali, pratiche simboliche, specificità napoletana

La cultura napoletana è un grande serbatoio di cultura popolare. Ma cosa significa la tradizione popolare, cosa è giusto ritenere autentico in questa definizione e cosa è logorato e superato? Che cosa è normale, conforme e rispettabile tanto da determinare il valore autentico della tradizione che deve essere protetto ed eventualmente salvaguardato? Quale e se deve esserci un modello di riferimento che ne definisce le caratteristiche, come lo si determina e soprattutto chi ne è il depositario?

Per gran parte dell'Ottocento si indicava come *popolare* ciò che apparteneva alla comunità nel suo complesso con esclusione della cultura delle esigue minoranze intellettuali: in questo modo, popolare diventava sinonimo di non intellettuale, *tradizionale*, *arcaico*. Questa definizione ottocentesca non rende giustizia delle articolate e significative diversità interne che compongono una società e in particolare le attuali società complesse. La diffusione di questa nuova cultura di massa ha investito e investe valori e forme della società e della cultura tradizionale contribuendo alla sua trasformazione in maniera ambivalente: per un verso, attenuando rigidità e resistenze verso le culture del mondo, per un altro comportando la crisi di certi valori e la perdita di autonomia a vantaggio di omologazioni planetarie. Probabilmente, soprattutto per lo specifico che stiamo esaminando, la realtà è molto più intrisa di forme ibridate di *folklore* e cultura di massa, che occorre comprendere e decodificare. Domande complesse seppure apparentemente semplici, che l'antropologo e l'osservatore di una cultura non riesce mai a definire radicalmente.

Per Napoli questo è ancora più difficile: qui la differenza tra cultura *alta* e cultura *bassa* assume un aspetto molto particolare. A partire dal Seicento, la cultura popolare, che è prerogativa di alcune classi sociali – di quelli che verranno denominati *lazzari*, della plebe urbana e, per certi aspetti, anche del mondo contadino – diventa una cultura trasversale: la monarchia spagnola crea le premesse per

una progressiva urbanizzazione del baronaggio, che risiedeva nei propri possedimenti nelle province, secondo un progetto politico che tende a trasformare i nobili in «cortigiani» per defunzionalizzare il loro particolarismo feudale (Galasso, 1994). Questo spostamento fa vivere la nobiltà a stretto contatto con gli strati popolari, c'è una trasmissione continua della cultura popolare alla nobiltà, una sorta di reciprocità continua che produrrà forme di condivisione di simboli, valori, orizzonti di senso, per cui si realizzerà una «circolarità» culturale tra le diverse classi sociali (Scafoglio, 1996).

Questo renderà Napoli una città unica, di grande tolleranza e apertura: qualcuno l'ha definita «grande spugna mediterranea», *La città porosa* (Velardi, 1992) che trattiene e poi emana il calore; una città che riesce a condensare, a contenere, a conciliare. In tutte le sue manifestazioni la napoletanità è ricca di ambivalenze, di apparenti polarizzazioni che in realtà realizzano impossibili integrazioni. In tal senso si è determinata una plasmazione particolare e atavica anche della più radicale polarizzazione che le culture tendono a definire (Heritier, 2002), ossia della identità sessuata e in particolare del fluido attraversamento tra maschile e femminile che la figura del *femminiello* o *femmenella* è riuscito a interpretare per molto tempo.

La tolleranza napoletana e la cultura popolare lo integra e ne fa una riconosciuta figura della diversità e della liminarità. In accordo con quanto sostiene Lévi-Strauss, la società tradizionale tendenzialmente antropofagica lo assume segnando l'anormalità come simbolo del divino e di quelle possibilità di attraversare il limite tra l'umano e l'oltreumano, tra il maschile e il femminile, tra illecito e il lecito senza indugiare né al peccato, né al patologico. Così per secoli il femminiello vive nel vicolo, si dipinge il volto, *si costruisce* la sua immagine corporea e il suo posto contraddistinto dall'accudimento e dalla protezione nei confronti degli altri attraverso una teatralizzazione talvolta esasperata che, come sostiene Thomas Belmonte, è dentro ogni gesto e comunicazione della cultura napoletana (Belmonte, 1997) e che non riguarda solo il travestitismo o l'interpretazione che il femminiello fa del suo ruolo, ma, anche, il modo di interpretare socialmente ed emotivamente i ruoli maschili e femminili. In questo senso per la napoletanità il femminiello non è eccesso ma un modo di vivere la li-

minarità. Indubbiamente questa teatralizzazione resta una costante della cultura napoletana anche nelle attuali ri-plasmazioni, come cercherò di evidenziare più avanti.

Ne *La gatta Cenerentola*, noto testo teatrale di Roberto De Simone (1999) che rielabora la favola di Cenerentola del Basile, è un femminiello che si arroga il diritto di educare la *gatta*, fanciulla del popolo, a diventare principessa, le trasmette modalità, elementi seduttivi e non è escluso quindi che molti modi di agire delle donne napoletane, specialmente per le classi più popolari, siano il risultato di questo confronto continuo tra soggettività sessuate, naturalmente femminili, e identità sessuali acquisite del femminile.

Senza voler entrare in un discorso di approfondimento letterario-teatrale, gli elementi della teatralizzazione del racconto – che offrono elementi inconsapevolmente etnografici – giocano su un continuo rimando tra il maschile e il femminile, tra attori maschi che interpretano ruoli femminili in un gioco continuo che potrebbe evidenziare che c'è stato un rispecchiamento reciproco tra donne e femminielli nella cultura napoletana: essi si sono riconosciuti a lungo e hanno condiviso percorsi di accudimento e modelli di seduzione e di sensualità senza apparente competizione producendo quelle forme di tolleranza che caratterizzano Napoli. Come per gli Iatmul del *Naven*, l'eccesso teatralizzato (sulla scena come nella vita per Napoli è lo stesso) produce la definizione del ruolo opposto che si radica e si stabilizza.

Ma, ovviamente, per Napoli il discorso ha un che di assolutamente specifico che ha a che fare con il «matricentrismo» e le forme di accudimento familiare presenti in alcune classi sociali (Belmonte, 1997). Il suo stesso mito di fondazione è legato alla Sirena Partenope e al fallimento di una particolare tipologia di femminilità. È singolare come sia presente da una parte il suicidio del femminella ne *La gatta Cenerentola* di De Simone, dall'altra il suicidio della Sirena Partenope che non è riuscita a sedurre Ulisse. La dimensione più condivisa del femminile nasce, atavicamente, da un scacco seduttivo che mette in crisi il potere sessuale della femminilità a vantaggio della verginità e della maternità. In questo senso il *femminella* reintegra nella diversità questi due elementi ribadendo la sconfitta ma rinnovando elementi passionali e trasgressivi che vengono

contestualizzati. Il femminiello ama come e più di una donna, ha modalità sessuali femminili, la sua passione è spesso destinata a fallire perché non ha il potere della maternità e della purezza che sono gli elementi di forza del *matricentrismo* meridionale.

In questo rispecchiamento c'è fortemente il desiderio da parte del femminiello di essere integrato e accettato dalle donne. Il modo attraverso cui avviene questo riconoscimento è nella vita del vicolo; i femminielli accudivano e accudiscono i neonati, i figli delle donne, che affidavano e affidano i figli a loro perché essi hanno un proprio codice etico che è quello del rispetto dell'infanzia, senza fantasie pedofile. Le madri si fidano di lasciare in accudimento temporaneo i loro figli rafforzando paradossalmente il forte *matricentrismo* napoletano. Nei racconti di molti anziani c'è la presenza di un omosessuale-femminiello che li ha accuditi, ha svolto compiti che erano riservati alle donne e non ne hanno un ricordo traumatico, ma tenero e riconoscente («la diversità è l'anormalità è sempre nell'occhio di chi guarda, così come l'osceno e il perverso») (Scafoglio, 2006b, 12).

Così non è strano che anche gli aspetti religiosi e della devozione mariana siano presenti all'interno della costruzione sociale del femminiello. Notissima la devozione alla Madonna Schiavona e al santuario di Montevergine. Sacralità, religiosità, elementi rituali e simbolici atavici si integrano in un sincretismo complesso che arriva fino alla contemporaneità. Recentemente sono state riprese alcune scene della processione fatta da femminielli, in occasione della Candelora: vanno al santuario di Montevergine dove c'è canto, musica, e un rituale di preghiera molto particolare. Riti della fertilità, trasgressione, devozione cristiana si coniugano per garantire la persistenza di un universo «altro» che comprende una religiosità sincretica in cui il femminiello è protagonista ancora una volta di un legame particolare con il divino e come in altre culture è depositario della fertilità, del rapporto con la terra, del ciclo vita/morte.

L'universo dell'ambiguità sessuale è assai vario e le parole che lo definiscono sono molteplici. Potremmo individuare un possibile schema interpretativo che non vuole essere risolutivo ma piuttosto orientativo. Termini diversi che tuttavia mettono in rilievo aspetti dello stesso universo di senso che, ovviamente, non è mai univoco.

Se la parola omosessualità evoca l'orientamento sessuale verso lo stesso sesso, omoerotismo mette in evidenza un aspetto più barbaramente sessuale, così come omogenitalità, mentre l'omofilia mette maggiormente in rilievo la condivisione amicale verso lo stesso sesso. Il termine più appropriato per definire queste dinamiche relazionali fatte di questo sesso/non-sesso è forse l'omotropia che significa rivolgimento, dove c'è di più questo rispecchiamento tra maschile e femminile, dove viene messo in evidenza il fatto che coesistono più componenti. Questo ha a che fare con quello che a noi interessa da un punto di vista culturale e cioè il ruolo che riveste il travestito napoletano come definizione di genere e come ruolo sociale. Allora è qui che entra in gioco il problema della tolleranza: quando si inizia ad avere uno spazio di appropriazione di un'identità, che sia anche costruita nella maniera più incredibile, inizia il problema dell'accettazione e del riscontro sociale.

Il discorso dell'omosessualità sembra oggi più ieri dover passare attraverso l'integrazione, l'omosessuale che non ha niente di eccentrico, apparentemente è un uomo che veste in giacca e cravatta (quindi non è effeminato), ma a questo punto l'omosessualità spaventa, perché è perturbante, sfugge alla eccentricità paradossalmente rassicurante, si insinua tra le maglie sociali, costruendo spazi di affermazione che impongono ridefinizioni di ruoli e compiti.

Napoli ha ritualizzato la diversità attraverso i femminielli, l'identità è costruita non per semplici opposizioni, ma per trasgressione del sesso attraverso il genere, insieme ad una costruzione sociale. Tanto è vero che i femminielli hanno matrimoni, battesimi, tutta una serie di riti nella loro vita sociale a cui partecipano tutti gli altri del quartiere, del vicolo. Nelle culture elementi fondanti sono la nascita, la morte, il matrimonio, ecc. e come in ogni comunità che si rispetti, anche i femminielli hanno ritualizzato questi momenti fondamentali del loro stare al mondo.

I femminielli si sposano nella maniera tradizionale. Ci sono dei locali che ospitano i banchetti dei travestiti, i quali vanno sul sagrato della chiesa (perché chiaramente non sono accettati all'interno) e si scambiano un bacio, una promessa, vestiti come vuole la tradizione. Dopo nove mesi, come in un qualsiasi buon matrimonio nasce il figlio – che è sempre maschio – e il parto diventa una rappresen-

tazione rituale che avviene all'interno di una casa, questa volta in maniera più discreta rispetto ad altri riti. In questa particolare coppia omosessuale, quello che ha interpretato il ruolo della sposa finge di avere il ventre gonfio e si procede al noto rito della *figliata* nel quale il femminiello mette in scena tutte le fasi di un parto: ha il ventre gonfio, si riposa sul letto e partorisce un figlio maschio (paradosso più forte), che in genere è un fantoccio di legno dalla dimensione di un neonato con un grosso fallo per sottolineare il sesso maschile e la sua forza. Altre volte addirittura, quando poi si fa il battesimo, spesso si espone il bambino che una donna del quartiere porta per dare la possibilità di procedere come in un battesimo normale. Così la consapevolezza di avere una dimensione sociale condivisa è concretamente realizzata. Il miracolo è che loro riescono a ritagliarsi una definizione di ruolo che in realtà non hanno, in una continuità di condivisione sociale che non avviene in nessuna altra cultura in maniera così teatralizzata.

La cultura popolare, seppure con momenti e complessità qui appena intraviste, conserva a Napoli in maniera sotterranea questa percezione della sessualità, schiacciata da secoli di sessuofobica cultura cattolica che emerge – ancora una volta – in riti, figure popolari, maschere, testi letterari, travestimenti. Anche nella dimensione teatrale il senso di questo possibile «attraversamento» continuo tra maschile e femminile è dato da un travestitismo che assegna i ruoli femminili ad uomini, tanto che «a Napoli il travestitismo non è considerato conseguenza del camuffamento della virilità, ma la condizione di una realtà presente integrata e pienamente riconosciuta» (Simonelli 1985, 27). Primi esempi significativi sono in farse carnevalesche del Seicento rappresentate ancora oggi, quali *La canzone di Zeza*, nella quale i personaggi di Zeza e Vincenzella, cioè moglie e figlia di Pulcinella, sono sempre interpretati da uomini. Pulcinella stesso richiama ad un concetto «di sacro come di anomalia e di eccesso fondamento di tutta la sua figura» (Scafoglio e Satriani, 1997, 223). L'ambiguità sessuale di Pulcinella, la sua androginia, è «iscritta nel suo stesso corpo, rigonfiamenti del petto, accentuate pieghe della camicia, voce stridula e rotta di castrato; così come nei testi teatrali in cui l'ambivalenza sessuale si articola nel gioco dei travestimenti, si può dire che Pulcinella abbia indossato vesti femminili

con frequenza ossessiva, lungo tutto l'arco della sua vita teatrale» (*ibid.*, 222).

La commedia dell'arte aveva sfruttato le possibilità del travestimento femminile, come sostiene Scafoglio, per consentire a due uomini di fare l'amore rendendo rappresentabile l'omosessualità sotto la copertura dell'equivoco e del comico. Ma la teatralità popolare tradizionale riesce a riappropriarsi, in un tema come quello de *La cantata dei pastori*, legato alla cultura controriformista del Seicento, di spazi, seppure asfittici, alle sue licenziosità liberatorie. È così che, come testimonia lo studio di Annibale Ruccello (1977), in alcune rappresentazioni della *Cantata* il ruolo della Madonna era affidato ad un uomo. Al di là delle motivazioni che potevano spingere ad una tale scelta, resta il fatto rappresentativo che di per sé indica una scelta legata, ancora una volta, alla tradizione del travestitismo e ad un'ambigua connotazione di genere.

La «nostalgia di maternità» è un motivo ricorrente fin dalle prime pulcinellate romane del Seicento e si manifesta anche come allattamento paterno, e come «invidia del seno». Sarebbe, così, ancora una volta, simbolicamente percepita, l'esigenza della natura maschile di appropriarsi di un diritto esclusivo sulla prole, compromesso in momenti fisiologicamente decisivi quali il parto e l'allattamento, da cui il padre rimane emarginato e di una proclamazione enfatica di autarchia nei confronti della donna (Scafoglio e Satriani, 1997, 222). Quella maternità che nella società napoletana contemporanea e non solo, è stata definita *matricentrismo*. In una città fortemente caratterizzata da una difficile condizione economica in cui c'è una forte instabilità del ruolo economico maschile, si produce una struttura familiare prevalentemente matriarcale, che incide in maniera determinante sulla prole ed i suoi comportamenti (Scafoglio, 2000).

Molto spesso la madre rappresenta il motore economico ed etico-affettivo (nel bene e nel male) del nucleo familiare, come esemplarmente descritto in alcune commedie di Eduardo De Filippo (*Natale in casa Cupiello*; *Sabato, Domenica e Lunedì*; *Filumena Marturano*). La madre a Napoli (specialmente quella del sottoproletariato) è una donna che di fatto regge l'economia familiare, perché in genere il padre è cronicamente alla ricerca del lavoro, non ha un ruolo effettivamente propositivo, anche se comunque il ruolo

direttivo e il ruolo di sanzione educativa spetta al padre. Chi regge però le fila del tessuto familiare è la madre, che vi contribuisce economicamente e in questo modo incide sul bilancio familiare: si occupa dell'alimentazione ed elabora quel comportamento privato che definisce il suo ruolo e le impedisce di lavorare fuori delle mura domestiche, come il noto lavoro della Goddar ha evidenziato (Goddar, 1987).

La visibilità pubblica è sempre del padre. Però molte volte succede che il genitore propositivo in un certo tipo di famiglia continua ad essere la madre, allora comincia a manifestarsi una identificazione conflittuale con il padre che non è un qualcosa da imitare, ma qualcosa da cui prendere distanza. Dunque, il figlio maschio tende nello stesso tempo a rinnegare e ad interiorizzare il modello materno, ed in questa difficoltà di equilibrata crescita psicologica, ci sarebbe una delle cause della scelta omosessuale del maschio napoletano.

4. Tradizione, trasformazione, un'etnografia della contemporaneità

La domanda che ha spesso animato il dibattito attuale e se è ancora lecito parlare del femminiello, «a' femminella», del femminella (la terminologia è varia) o, come alcuni sostengono, la sua presenza sia ormai da ritenersi estinta così come la vecchia struttura del vicolo napoletano. Indubbiamente a seguito del terremoto degli anni Ottanta si sono definitivamente rotti gli equilibri del quartiere ma altre forme di comunità si sono sostituite e così, come la vecchia musica della tradizione è stata sostituita da altre forme, come quelle per esempio dei neo-melodici che fanno rabbrivire i puristi della tradizione, ma che invece sono indicatori di altre forme di aggregazioni e di valori che non spetta allo studioso giudicare, ma conoscerle per comprenderne le dinamiche, così il travestitismo e la figura ambigua del femminiello vive una sua intrinseca trasformazione, mantenendo continuità ed evidenziando differenze. Un esempio di continuità e rottura è stato quello di Valentina; ma molte testimonianze letterarie, cinematografiche, ecc. ne danno significativi esempi per delineare quella etnografia della contemporaneità che stiamo cercando di rea-

lizzare. Si tratta di operare una sorta di comparazione interna per individuare continuità e differenze: la Jennifer di Ruccello, la Rosalinda di Patroni Griffi, Eva del *Vico del Purgatorio*, le protagoniste dei film di Massimo Andrei – mi riferisco per un verso a *Cerasella* fiction etnografica, ma anche al film *Mater Natura* – e la Valentina cantante neomelodica.

Valentina è un femminiello che ha praticato la chirurgia estetica come travestitismo, ne ha interiorizzato tutti i valori stabilendo così la continuità nella nuova pratica e utilizzando i nuovi mezzi di comunicazione, accolta da quel *vicolo/villaggio globale* che è la televisione locale (Di Nuzzo, 2007). Nel film-reportage *Cerasella*, Andrei sembra voler ritrovare e rispettare una tradizione che si è trasformata. Cercherò di cogliere gli aspetti dell'ambiguità di genere in questi diversi registri e modalità. Non interessa tanto la storia personale di Valentina e la sua vicenda, che indubbiamente ha un suo valore, ma ciò che è interessante in questo contesto sono le «teatralizzazioni», le rappresentazioni dell'ambiguità sessuale che si possono riscontrare nella cultura napoletana. La teatralizzazione eccessiva e ridondante insieme ad una solidarietà e tolleranza condivisa è uno degli elementi di persistenza e di continuità dell'ambiguità sessuale oltre il tradizionale ruolo del femminiello.

Nel film *Mater Natura* è ancora il regista antropologo Massimo Andrei che configura il superamento della crisi del modello tradizionale del femminiello e del contesto che lo accoglieva sostituendo la solidarietà ormai superata del vicolo in una sorta di utopica comunità in cui c'è spazio per tutti. Ma non cambiano i valori di fondo condivisi dell'accoglienza e della solidarietà, se questo significa la morte simbolica del femminiello io non ne sono ancora sicura, ma certamente significa che la specificità di una cultura non muore a contatto con il mutamento e con le trasformazioni del mondo globalizzato, ma quelli che qualcuno considera i relitti culturali della tradizione non sono tali se rinnovano la tradizione conservando la loro specificità.

Condividendo la definizione di Enzo Moscato (attore, regista, autore di testi teatrali), Napoli è una grande città di voci e di suoni e possiede una musicalità che non è musica in senso ristretto, ma in senso ampio; a partire dall'uso televisivo, soprattutto delle televisioni locali, che sono quin-

di televisioni del vicolo. La televisione locale ha in qualche modo riproposto, a livello di utilizzo mediatico, certe forme di napolitanità condivisa come, per esempio, quelle del teatro di Eduardo, non si compara ovviamente il valore artistico, ma la funzione che svolge, i meccanismi simbolici di appartenenza riproposti è questo l'utilizzo, per così dire etnicizzato, delle televisioni private. La dialettica dell'osservazione di sé è esasperata a Napoli. Un esempio mediatico è quello dell'attrice comica Rosalia Porcaro che qualche anno fa nella trasmissione televisiva *Telegaribaldi* proponeva l'imitazione di Valentina, cioè un travestito che viene imitato da una donna, che si traveste da Valentina. C'è un significativo meccanismo dialettico, un circuito di rimandi che produce, un'autoetnografia inconsapevole ma autorevole.

La nuova drammaturgia napoletana dopo Eduardo, rinnova e reinterpreta il gioco della sovrapposizione dei ruoli e del travestitismo come elemento comune a tutta la tradizione culturale napoletana, che continua ad essere ridefinito e riproposto in molti *testi* contemporanei non solo teatrali. Nel film di Lina Wertmüller del 1986, *Un complicato intrigo di donne, vicoli, delitti*, seppure su di una trama debole e, sostanzialmente, legata ad una modulazione a tratti pittoresca e di maniera, la Napoli dell'emarginazione e del vicolo è delineata anche attraverso una significativa presenza dell'omosessuale e del travestito. Nella vicenda la stretta complicità tra prostitute redente e femminielli è costante ed è legata alla difesa dei valori antichi del vicolo, ad una *guapparia* che non può cedere alle nuove regole dei mercati illeciti internazionali e che deve salvaguardare una particolare forma di onestà e di difesa della famiglia e della prole. La Wertmüller, così, conferma nel testo filmico, nonostante diversi stereotipi, la parte significativa che la città assegna all'ambiguità liminare costituita da una sessualità polimorfa come quella del travestito-femminiello, che agisce ed opera nella teatralità napoletana come attore e protagonista, con un'autonomia di valori propositiva, che entra in relazione, non solo con gli altri aspetti culturali marginali, ma con la realtà tutta.

Il copione è, mirabilmente, ripreso nello struggente testo di Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, in cui il/la protagonista, in un monologo alla Cocteau, ripercorre i temi della solitudine, dei quartieri periferici della città, del-

la solidarietà, talvolta beffarda, del vicinato, dell'amore, anche attraverso *lo specchio*, luogo privilegiato del corpo femminile, dove l'ambiguità del travestitismo riproduce una sorta di rovesciamento ermeneutico della realtà; una scena nella scena, 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 ridefinizioni di senso. Così nel testo di Ruccello: «Jennifer ha un moto di piacere. Canticchiando la canzone ed imitando Mina dispone davanti lo specchio il suo "buticasa". Con molta femminilità e sempre cantando estrae gli strumenti per farsi la barba. Si insapona il viso. Dopo aver fatto la barba inizia a vestirsi mentre la radio trasmette "quattro vestiti". Alla fine della canzone è pronta. Si siede composta vicino al telefono, guarda l'orologio, poi compone un numero telefonico» (Ruccello, 1979, 222).

Nella definizione scenica riportata, due sono gli elementi che continuamente agiscono per segnalare il carattere di mutamento culturale del/della protagonista: il telefono e la radio locale. Simboli e strumenti di una società post-moderna cercano di attivare incontri senza più luoghi, in un labirinto dell'etere che rassicura senza fornire più senso. Quella ricerca di senso che fa sostenere ad autori teatrali come Moscato, Silvestri, e ad un profetico Ruccello, come la diversità è definibile solo attraverso il testo, la parola, il linguaggio che veicola un vissuto cui si condensano spostamenti dalla campagna alla città, dalla periferia alla metropoli, deliri di verbalità fondati su contaminazioni e alterazioni del linguaggio. Testi in cui i ruoli femminili sono affidati ad attori in un'immagine di donna, di femminilità e di seduzione legata alla seducente ambiguità del travestitismo.

In questo delirio verbale e di definizioni di ruoli altri esempi ci restituiscono la femminilità ambigua e complessa del femminiello, come in *Scende giù per Toledo* di Giuseppe Patroni Griffi. Mentre il film della Wertmüller è del 1986, il romanzo a cui mi riferisco è dei primi anni Settanta e Rosalinda Sprint ne è la protagonista. Etnografia inconsapevole come spesso accade per i romanzi efficaci e di qualità Rosalinda è interprete a suo modo del vecchio e del nuovo, della tradizione e del mutamento che la città di Napoli vive. L'attuale dimensione post-moderna che le nuove riflessioni sul gender propongono, modelli in cui la ses-

sualità è spesso in bilico tra diversi orientamenti e non vuole definirsi in rigide appartenenze di ruoli sessuati, trova a Napoli percorsi talvolta anticipatori e lungimiranti.

A partire dall'uso del corpo, è utile, forse, una riflessione sulla legittimità della radicale differenza che ci sarebbe oggi tra il transessuale e il femminiello, sull'uso del corpo e sulla definizione del genere scelto. Un tratto di continuità della plasmazione del corpo e della fisicità che ne deriva è, per esempio, l'uso e la modulazione della voce. In tutte le rappresentazioni e le teatralizzazioni dell'ambiguo femminile, la costante è la modulazione stridula e acuta della voce sia se ci si è sottoposti a cure ormonali, sia se si rifiuta le costruzioni del corpo biochimica e chirurgica. Per Valentina la voce è il cantare, la melodica e raffinata possibilità di essere cantante neo-melodica. In *Rosalinda Sprint* c'è invece sempre nei momenti più drammatici l'uso significativo della voce e, abilmente teatralizzato, nelle prime pagine del romanzo si legge: «Lo vuoi andare a chiamare sì o no – uno strillo isterico di volume così spropositato, che il ragazzo schizza su per le scale e fa di corsa fino all'ultimo piano» (Patroni Griffi, 1975, 9). E più avanti: «Andiamoci a fare questo pokèr, – strilla – al solito esaltata quando c'è una decisione che la eccita» (*ibid.*, 20).

Ma c'è anche l'ossessione per i capelli e il colore biondo; anche questo è un tratto di continuità sia per l'antico femminiello che, come si sottolinea nel filmato *Cerasella* di Andrei, nonostante l'età matura indossa una parrucca al mattino come rituale della vestizione giornaliera, così come per i transessuali o per coloro i quali hanno scelto una costruzione del corpo non rigidamente determinata, mai conclusa e mai definitiva che spesso non prevede l'asportazione dell'organo genitale, ma piuttosto un seno siliconato e labbra «a canotto». Voglio dire con questi esempi che la natura identitaria del femminiello non può essere solo definita dall'uso della corporeità, ma soprattutto dalle scelte dei valori e dall'interpretazione del ruolo all'interno della comunità, la quale, ovviamente, cambia e quindi si ridefiniscono alcuni aspetti ma non le funzioni e i valori della relazione che resta napoletana. Del resto nell'universo descritto da Patroni Griffi già negli anni Settanta la chirurgia estetica era oggetto di discussione tra i femminielli: «Marlene Dietrich ha la pupilla sbarrata nel vuoto, lentamente con tutti e due i medi si massaggia le rughe

intorno agli occhi, stira la pelle verso le tempie – desiderio fisso di chirurgia plastica. Dovreste farvi tagliare qua e qua e tirare la pelle, viene l'occhio orientale. Così ha fatto la Scopa – l'hanno talmente tirata, che quando apre gli occhi si spalanca la bocca e se la chiude si chiudono pure gli occhi» (*ibid.*, 12). Sintomo di cambiamento che già lo scrittore aveva avvertito nel delineare i suoi personaggi, che nascevano dalla diretta osservazione della vita della città.

Ciò che resta invariato è il rapporto con l'infanzia, con l'amicizia e con la protezione solidale con il gruppo all'interno di un quadro di riferimento che comunque coniuga violenze, marginalità, perversioni.

Franfelicche è il piccolo scugnizzo del vicolo che ha un tenero rapporto con Rosalinda, le compra il giornale ed è il suo *tester* preferito per sperimentare le tinture che proverà sui suoi capelli, lo accudisce nei ritagli di tempo. Anche la «diva» Valentina «accudisce» i bambini utilizzando il mezzo televisivo, li educa attraverso i suoi discorsi mediatici; sono i suoi telespettatori preferiti che la seguono con entusiasmo, siamo di fronte a forme di maternità sublimata e paradossali che continuano ad avere persistenza.

Sicuramente efficace la definizione che Rosalinda fa di se stessa: «Rissosa, esaltata, pazza, aggressiva, accaparratrice, orgogliosa, invidiosa, – no, invidiosa no – no religiosa, sì, s'è confessata e comunicata alle elementari, dopo non ne ha sentito il bisogno» (*ibid.*, 1975, 113).

Più descrittiva e ancora una volta fortemente teatralizzata a tratti legata forse al timore della perdita della tradizione, la descrizione di Eva/Saverio nel recentissimo romanzo di Giuseppina De Rienzo, che ripropone a distanza di trent'anni circa i luoghi e le atmosfere del romanzo di Patroni Griffi. «Saverio Derosa, detto Eva, compare alto alla fine della salita [...]. Tunica bianca al ginocchio, pantaloni celesti, sandali apertamente vezzosi e una parrucca marrone esibita con smaniosa civetteria. I capelli a caschetto, pettinati con ordine fino all'altezza delle orecchie, gli fanno il viso ancora più roseo e liscio, come quello di una ragazza [...] con uno scatto si irrigidisce come per mettersi in posa. Si capisce che è abituato a essere osservato, giudicato da sempre. La sua andatura è troppo composta, fa subito pensare al rigore che lui stesso s'impone, al freno che mette a un bisogno di stravaganza e di eccesso; una foia che lo titilla nel profondo dei visceri... “Scusa, ma tu

sai quanti anni tengo? Settanta” continua solenne, riprendendo a camminare» (De Rienzo, 2008, 12).

In questa lunga descrizione si condensano diversi elementi: Eva per età appartiene alla tradizione antica del femminiello, costruisce il suo gender con un travestitismo allo stesso tempo eccessivo e composto e interpreta una modalità che a Napoli continua, ovvero la ricerca della compostezza nella trasgressione. Anche l’amica del cuore modello di vita e di identità per Rosalinda la invita all’equilibrio e ad espungere l’eccesso: «Marlene Dietrich dice che la tinta è troppo chiara e le stecche di balena un’esagerazione e l’esagerazione è sempre da evitarsi. Oramai è fatta. D’accordo ma se lo tenga per regola» (Patroni Griffi, 1975, 11).

In Eva la sua ambivalenza sessuale è descritta con grande sensibilità e precisi dettagli che fanno di questo ultimo femminiello il portatore di identità ambigue e in bilico tra il maschile e il femminile, così come la post-modernità costruisce. «Eppure il suo modo di muoversi fa sempre pensare a un’altra sua sofferenza, a qualcosa di non risolto, a un segreto che lo tormenta. Cammina mantenendo le natiche strette, come un esercizio di dominio su muscoli braccia fianchi occhi, per frenare qualcosa di intenso e stravagante che, se esplodesse, certo gli inventerebbe riccioli biondi sulla fronte e seni di fanciulla sul petto [...]. L’espressione è così svagata e triste da far apparire ancora più maldestri i miei tentativi di volerlo definire a ogni costo. La parrucca e la faccia sotto liscia e rosea lo fanno decisamente somigliare a una vecchia dama. Ma lo sguardo seguente, quello che mi rivolge subito dopo, fugace, lontano, accompagnato da uno scatto nervoso dei muscoli, già me lo fanno uguale ad un antico, maschio cavaliere» (De Rienzo, 2008, 80-81).

Nel romanzo il femminiello Eva è il portatore di giustizia e dei valori che ne conseguono, ma questo compito non configge con la sua ambiguità sessuale: secondo quanto sostiene Judith Butler se l’identità sessuale è un ruolo sociale, possiamo interpretarlo a piacere (Butler, 2006) e a Napoli questo è possibile da sempre. Nella cultura di questa città che tende ad andare oltre la semplice tolleranza, a comprendere la diversità ad essere un vero laboratorio culturale della post-modernità: la tradizione è innovazione, è anticipazione e originale reinterpretazione. Una città in cui la purezza e il pericolo, l’ordine e il disordine, il lecito e

l'illecito, l'oscenità e la purezza, il perverso e l'ordinario continuano a vivere senza che sia necessario ribadire forme, tradizioni, modalità. Un polimorfo affascinante e poliedrico. Una sensualità che ripristina zone di interdizione e offre originali rivisitazioni. In questo breve percorso ho tentato di definire un frammento etnografico cogliendo una delle mille facce del caleidoscopio napoletano.

Bibliografia

- AUGÉ M. (1992), *Non luoghi*. Milano, Eleuthera, 1996.
- BATESON G. (1936), *Naven, un rituale di travestitismo in Nuova Guinea*. Torino, Einaudi, 1988.
- BELMONTE T. (1997), *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974-1983*. Roma, Meltemi.
- BENEDICT R. (1934), *Modelli di cultura*. Milano, Feltrinelli, 1970.
- BUTLER J. (2004), *La disfatta del genere*. Roma, Meltemi, 2006.
- DAL LAGO A. (1995), *I nostri riti quotidiani*. Genova, Costa e Nolan.
- DE SIMONE R. (1999), *La gatta Cenerentola*. Torino, Einaudi.
- DE RIENZO G. (2008), *Vico del fico al Purgatorio*. Lecce, Pietro Manni.
- DI NUZZO A. (2007), *Valentina e le altre*. In *L'odore della bellezza. Antropologia del fitness e del wellness*, Milano, Delfino edizione.
- FERRARI F. (2007), *Non-gender specifico nel XXI secolo nell'Asia meridionale*. In *Trickster*, n. 3, Univ. di Padova.
- FIRE J., ERDOES R., LAME D. (1972), *Seeker of vision*. New York, Simon and Schuster, 1972.
- GALASSO G. (1994), *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI XVII)*, Torino, Einaudi.
- GODDARD V. (1987), *Women's Sexuality and Group Identity in Naples*. In Caplan P. (a cura di). *The cultural construction of sexuality*. London, Tavistock.
- HÉRITIER F. (1996), *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*. Bari, Laterza, 2002.
- LÉVI-STRAUSS C. (1958), *Antropologia strutturale*. Milano, Il Saggiatore, 1966.
- LÉVI-STRAUSS C. (1955), *Tristi tropici*. Milano, Mondadori, 1993.
- PATRONI GRIFFI G. (1975), *Scende giù per Toledo*. Milano, Garzanti.
- REDDY G. (2005). *With respect to sex: negotiating Hijra identity in south India*. Chicago, University of Chicago Press.
- RUCCELLO A. (1977), *Il Sole e La maschera*. Napoli, Guida.
- RUCCELLO A. (1979), *Le cinque rose di Jennifer*. In *Teatro*, Napoli, Guida.
- SCAFOGLIO D. (1996), *Contesti culturali e scambi verbali nella Napoli contemporanea*. Salerno, Gentile.

- SCAFOGLIO D. (2000), *Numeri. Il gioco del lotto a Napoli*. Napoli, L'Ancora del Mediterraneo.
- SCAFOGLIO D. (2006a), *Introduzione alla ricerca etno-antropologica*. Napoli, CUES.
- SCAFOGLIO D. (2006b), Le forme lacerate. Fenomenologia e semantica dell'osceno. In *L'immagine riflessa. Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno*, Alessandria, Edizione dell'Orso.
- SCAFOGLIO D., LOMBARDI SATRIANI L.M. (1992), *Pulcinella: il mito e la storia*. Milano, Leonardo Mondadori.
- SIMONELLI P. (1985), Mito e seduzione dell'immagine femminile a Napoli. In Mattace Raso R. (a cura di). *Sessualità e sessuologia nel Sud*, Napoli, Sen.
- VELARDI C. (1992), *La città porosa*, Napoli, Cronopio.