

MARZIA MAURIELLO

Altri generi in *performance*.

La rappresentazione dell'esperienza trans tra rito e teatro a Napoli

## 1. Altri generi

In anni recenti, quello che si presenta come “fenomeno transgender” ha assunto proporzioni mondiali grazie alla proliferazione e diffusione capillare di narrazioni su e di soggetti che, in un'ottica *politically correct*, sono oggi definiti *gender variant* e che, in varia misura, si identificano, vengono identificati e rappresentati come *transgender*, appunto, *trans*, *queer* o, ancora, *gender fluid*, *non-binary*, *genderqueer*, per citare sono alcune delle molte definizioni in uso e in relazione alle varie possibilità di *genere*<sup>1</sup> emerse nel mondo contemporaneo.

Non a caso, lo scorso gennaio 2017, l'edizione italiana del *National Geographic* ha inserito in copertina un'immagine che ritrae sette soggetti di età e nazionalità varie che incarnano alcuni tra i generi (o non-generi) per come finora sono stati individuati e in qualche modo categorizzati<sup>2</sup>, dando al numero in questione il titolo emblematico di *Gender Revolution* (nella edizione italiana, *La rivoluzione gender*). Il suddetto numero, che ha suscitato reazioni controverse in tutto il mondo, è un vero e proprio *vademecum* alla scoperta di questa chimera che è il gender. Non sesso, non biologico, né cromosomico, né ormonale, non scritto né inscritto nei corpi, il gender non ha appigli, non ha verità mediche e scientifiche che lo definiscano in modo definitivo (nonostante

1 O, anche, di non-genere, come nel caso delle persone che si definiscono *a-gender* — che non vogliono essere incasellate in nessun genere poiché non lo riconoscono come categoria — o *pan-gender*, per le quali quello di genere è un confine già superato.

2 In realtà le copertine erano due; una per gli abbonati dell'edizione internazionale, che ritraeva una bambina transgender di sette anni e che ha suscitato non poche polemiche e una seconda con l'immagine di gruppo di soggetti *gender variant*, diffusa anche in Italia.

i tentativi nel corso dei secoli): legato alla cultura dei popoli, che lo costruiscono – e, in un'ottica foucaultiana, controllano – in relazione a pratiche, comportamenti e ruoli (si è ciò che si fa), il gender è, in fin dei conti, ineffabile e inafferrabile, più che mai oggi che è stato decostruito e svincolato una volta per tutte dalla corporeità<sup>3</sup>.

Il fenomeno o, meglio, l'esperienza *trans* ha dunque superato i confini delle accademie e delle cliniche – dove, peraltro, nella sua dimensione di transessualismo (con opportunità di rimozione e riassegnazione chirurgica dei genitali), è nato<sup>4</sup> – per conquistare la scena pubblica mondiale.

Serie TV, trasmissioni televisive, film e passerelle mostrano, raccontano, fotografano una realtà che evidentemente non è più possibile ignorare, vale a dire quella del superamento del confine tra i generi convenzionalmente individuati, specie nei contesti cosiddetti occidentali, nel numero di due e definiti femminile e maschile.

La sopraggiunta grande visibilità di questa forma di “diversità” e la proliferazione di discorsi sulla fluidità di genere non si traducono, tuttavia, in inclusione sociale di questa diversità né, tantomeno, consentono l'emergere di una coscienza allargata, pubblica, sul rispetto e la dignità del diverso in quanto tale. Tutt'altro. È proprio all'interno delle comunità LGBTQI (*Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersexual*) che si assiste – in risposta a questa richiesta, surrettizia, di normalità – a quello che viene definito processo di normalizzazione, vale a dire un tentativo costante, una tensione a rappresentarsi come – e a identificarsi con – ciò che viene percepito come contiguo alla norma o, meglio, alla eteronormatività o norma eterosessuale. Il che include non soltanto la questione dell'orientamento sessuale e la pulsione

3 Si veda, tra gli altri, J. BUTLER, *Gender Trouble*, New York-London, Routledge, 1990; J. BUTLER, *Undoing Gender*, New York-London, Routledge, 2004.

4 Sul tema la letteratura è piuttosto vasta. Si vedano almeno: W. BARNES, *The Medicalization of Transgenderism*, <http://www.trans-health.com>, 2011; P. CALIFIA, *Sex Changes, The Politics of Transgenderism*, Jersey City, Cleis 1997; C. CHILAND, *Changer de sexe. Illusion et réalité*, Paris, Odile Jacob, 2011; R. EKINS, *Science, Politics and Clinical Intervention: Harry Benjamin, Transsexualism and the Problem of Heteronormativity*, in «Sexualities», VIII, n. 3 (2005), pp. 306-328; J. HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998; B. L. HAUSMAN, *Transsexualism, Medicine, and the Technologies of Gender*, in «Journal of the History of Sexuality», III, No. 2 (1992), pp. 270-302; S. STRYKER, *Transgender History*, Berkeley, Seal Studies, 2008.

sentimentale ma anche, evidentemente, la dimensione identitaria, il senso e la percezione del sé.

La pervasività di alcune costruzioni discorsive rilascia, è chiaro, il suo effetto regolatore. Già Thomas Laqueur, nel volume *Making Sex. Body and Gender From Greeks to Freud*<sup>5</sup>, ha bene esplorato il discorso sui generi in Occidente ragionando proprio sulla costruzione del corpo sessuato, in un'ottica dicotomica e dimorfica, mostrando con chiarezza e rigore le tappe di questa appropriazione della verità sul corpo — e, quindi, sulla persona — da parte del mondo della biomedicina o medicina occidentale.

Questo processo di costruzione del corpo sessuato in un'ottica dimorfica, in effetti, causerà, poi, un forte riduzionismo delle soggettività in senso di genere alla dimensione corporea. Biologicamente distinti, con due organi riproduttivi totalmente differenziati e non più uno la versione introflessa dell'altro — così come il modello precedente, isomorfo, aveva immaginato — donne e uomini diverranno tali in senso ontologico, diversi in un modo, pertanto, irriducibile. Una vera e propria *reductio ad corpus* che, col tempo, oltre a creare una distanza definitiva tra il femminile e il maschile, naturalizzando e biologizzando le differenze tra donne e uomini, renderà il corpo stesso un oggetto, arrivando a distanziarlo dal sé e facendolo percepire, di fatto, come un accessorio<sup>6</sup>.

Il rapporto col corpo, vale a dire l'esperienza che i soggetti fanno di esso oggi, è la risultante, dunque, di un lungo percorso che trova origine, ragion d'essere e forza nei grandi saperi/poteri della storia dell'Occidente, dalla Chiesa allo Stato passando per la Biomedicina.

D'altra parte, le modifiche sul corpo sono oggi possibili in virtù del fatto che esiste una chirurgia in grado di costruire, demolire e ricostruire. Il transessualismo, vale a dire la tensione di un soggetto a modificare la propria parte genitale (nonché i propri caratteri sessuali secondari, naturalmente) per vedersi e apparire come l'Altro, è un fenomeno della modernità occidentale e nasce in seno alla biomedicina e alle tecniche mediche. Al giorno d'oggi, soggetti sempre più giovani cui viene diagnosticata la cosiddetta *disforia di genere* possono accedere con

5 Cfr. T. Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from Greeks to Freud*, London, Harvard University Press, 1990.

6 Cfr. D. LE BRETON, *Antropologia del corpo e modernità*, Milano, Giuffrè Editore, 2007 (1990).

relativa facilità alle cure ormonali necessarie al cambiamento dei propri caratteri sessuali secondari per poi, infine, sottoporsi alla Riconversione Chirurgica del Sesso (RCS).

Facilità di accesso a una certa tecnologia medica, quindi, da un lato ma, soprattutto, sopraggiunta, nuova, visione del corpo “iper-cartesianamente” percepito. Il tutto per vedersi come l'Altro ma anche, con buona probabilità, per vedersi e, soprattutto, sentirsi, “normali”, in un contesto che, a dispetto della presunta postmodernità liquida — per dirla con Bauman<sup>7</sup> — continua a operare ostracismo e discriminazione nei confronti di chi, anche solo visivamente<sup>8</sup>, non si adegua alla norma del genere binario.

## 2. Varianti di genere e femminielli

Come accennato poc'anzi, si parla oggi di *gender variance* o, ancora, *gender nonconforming* per indicare l'insieme delle soggettività che non si ritrovano o non trovano corrispondenza, nell'esprimere la loro identità, nel binarismo di genere maschio/femmina o non si riconoscono nel genere che viene loro assegnato alla nascita, come nel caso dei soggetti transgender.

Contrariamente con quanto accade per i soggetti transessuali che, come prima accennato, “nascono” nella prima metà del Novecento con la biomedicina, per la possibilità da questa offerta di modificare il corpo allo scopo di conformarlo al genere cui si sente di appartenere, le varianti di genere, tra le quali è inclusa anche l'esperienza transgender<sup>9</sup>,

7 Z. BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

8 Noto è, a tal proposito, il fenomeno del *passing*, vale a dire apparire come l'altro, “passare”, appunto, per l'altro. Negli Stati Uniti, a partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo, si è sviluppata la chirurgia facciale per la femminilizzazione (FFS – Facial Feminization Surgery), atta a rendere femminili i volti delle donne trans (trans mtf, vale a dire soggetti che compiono una transizione dal maschile al femminile). Per approfondimenti, si veda il recentissimo volume di E. PLEMONS, *The Look of a Woman: Facial Feminization Surgery and the Aims of Trans-Medicine*, Durham, Duke University Press, 2017.

9 Il termine transgender viene usato come termine ombrello per indicare i soggetti che incarnano una variante di genere. La differenza col termine transessuale sta nella non necessità, per i soggetti che vengono inclusi in questa categoria, di modificare i propri caratteri sessuali

invece, esistono da sempre e presso moltissime culture. L'antropologia ha studiato molte di queste varianti, presenti nei luoghi più disparati del pianeta<sup>10</sup>, individuando e riconoscendo in alcuni casi veri e propri terzi generi. Addirittura, nel caso dei *two spirits*, cosiddetti *berdache*, presenti presso alcune comunità dei nativi americani, si parla non solo di terzo ma addirittura di quarto genere<sup>11</sup>. Non è stata (solo) la presunta liquidità della postmodernità, dunque, a dare spinta e forza a esperienze del sé diverse rispetto a quelle di impostazione dualistica (maschio e femmina).

Un chiaro esempio di ciò è dato dai *femminielli* o *femminelle*, un'esperienza *gender nonconforming* presente a Napoli e nel napoletano da moltissimo tempo e le cui prime testimonianze risalgono al 1586 con Giovanni Battista della Porta, che ne scrive nel suo *De Humana Physiognomonia*, dove questi soggetti vengono descritti come "effeminati" "con corpo e gesti di femina". Ancora, nel 1897, Abele De Blasio ne racconta in *Usi e costumi dei camorristi* nel capitolo intitolato 'O *spusarizio mascolino*, associando la figura di quei soggetti, che lui già definisce *femminelle*<sup>12</sup>, alla pederastia passiva nonché alla delinquenza, in linea con la consuetudine dell'epoca di associare la diversità — riferita anche alle preferenze sessuali e sentimentali — al crimine<sup>13</sup>.

primari ricorrendo alla chirurgia demolitiva e ricostruttiva. Transgender è un termine piuttosto recente; coniato negli anni Settanta all'interno del movimento LGBT nordamericano, entra nell'uso comune negli anni Novanta, un ventennio più tardi. Cfr. D. VALENTINE, *Imagining Transgender. An Ethnography of a Category*, Durham, Duke University Press, 2007.

10 Cfr. R. ASTUTI, 'It's a boy', 'It's a girl!': *Reflections on Sex and Gender in Madagascar and Beyond*, in cura di M. LAMBEK, A. STRATHERN (a cura di), *Bodies and Persons: Comparative Perspectives from Africa and Melanesia*, Cambridge, Cambridge University Press, UK, 1998, pp. 29-52; S. NANDA, *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*, Belmont (CA), Wadsworth, 1998; W. ROSCOE, *Changing Ones. Third and Fourth Genders in Native North America*, New York, St. Martin's Griffin, 2000; U. WIKAN, *Man Becomes Woman. Transsexualism in Oman as a Key to Gender Roles*, in «Man», XII, n. 2 (1977), pp. 304-319.

11 W. ROSCOE, *Changing Ones...* cit.

12 La studiosa di linguistica Patricia Bianchi indica l'uso delle forme *femminella/femminelle* e *femmenella/femmenelle*, in parallelo al maschile *femminiello*, attestate a partire dall'Ottocento. Cfr. P. BIANCHI, *Femminielli: storia di una parola tra gergalità e comunicazione antropologica*, in E. ZITO, P. VALERIO (a cura di), *Genere: Femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2013, p. 57.

13 Al processo di criminalizzazione della diversità, legato a doppio filo, in questo caso, all'idea di peccato, seguirà poi quello di patologizzazione. Da peccatori, poi criminali, i soggetti "diversi" in senso sessuale e di genere diverranno, dunque, malati.

Sui *femminielli* napoletani la letteratura recente si è parecchio soffermata, facendo dialogare tra loro saperi diversi che intrecciano i discorsi tra psicologia, storia e antropologia. Quello dei *femminielli* è letto come un fenomeno straordinario nel mondo occidentale, un vero e proprio caso ed esempio di *transgender ante litteram*, anche se, forse, la dicitura corretta per i *femminielli* è terzo genere, a partire proprio dal termine “femminiello”, bene indagato da Patricia Bianchi che, nel suffisso *-iello/-ielli*, individua — ponendo questo termine a confronto con altri della lingua napoletana — non un diminutivo, ma “un nuovo lemma indicatore di una categoria”<sup>14</sup>.

In effetti il *modus operandi et vivendi* dei *femminielli* ha una specificità tutta sua che consente di distinguerli da altre categorie oggi definite transgender. In altri contesti, io stessa ho definito i *femminielli* *sogetti transgender*<sup>15</sup>, a voler sottolineare un modo di essere e un'esperienza del sé legati non tanto alla sessualità (vale a dire orientamento sessuale) quanto all'identità di genere<sup>16</sup>. Ciò per il fatto che i *femminielli* si considerano donne a tutti gli effetti e in ragione di ciò operano una distinzione molto precisa tra il loro modo di essere, che include le loro preferenze sessuali e sentimentali, e quello dei gay, che “si accoppiano tra loro”. Come dichiara Ciro detto 'A *campagnola* nel documentario del 2007 di Massimo Andrei dal titolo *Cerasella. Ovvero l'estinzione della femminella*: “Je so' femmenella, je vaco truvanno l'omm dint' 'o lietto, peché je so' femmena, invece 'o gay no... gay e gay... che dè 'stu fatto gay e gay!”<sup>17</sup>.

14 P. BIANCHI, *Femminielli: storia... cit.*, p. 56.

15 Cfr. M. MAURIELLO, *La Medicalizzazione dell'esperienza Trans nel percorso per la “riassegnazione chirurgica del sesso”*. Una ricerca etnografica nella Città di Napoli, in «AM - Rivista della Società di Antropologia Medica», n. 35-36 (2013), pp. 279-308; M. MAURIELLO, *In corpore trans. Dinamiche di inclusione/esclusione nel processo di medicalizzazione delle identità transgender. Una ricerca etnografica nella città di Napoli*, in «AM - Rivista della Società di Antropologia Medica», n. 38 (2014), pp. 437-456; . M. MAURIELLO, *Transgender Strategies, Beauty and Self-consciousness. Ethnographic Research in Naples, Southern Italy*, in E.L. REES (a cura di), *Talking Bodies: Interdisciplinary Perspectives on Embodiment, Gender and identity*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

16 Ciò in risposta a buona parte della letteratura sul tema che definisce i *femminielli* omosessuali passivi effeminati.

17 Io sono *femmenella* e voglio un uomo nel mio letto perché sono una donna, invece i gay no... gay e gay... ma cosè questa cosa gay e gay!

Anche nel corso della mia etnografia, ho rilevato in più occasioni l'assoluta preferenza dei *femminielli*, in altri termini l'unica possibile, per un partner “maschio eterosessuale”. Nella loro esperienza di un sé femminile, i *femminielli* sono, di fatto, eterosessuali. Questo il motivo della loro solitudine, legata all'impossibilità di avere una relazione pubblica con un soggetto che pubblicamente si mostra e dichiara eterosessuale.

Forse anche in ragione di questa impossibilità di vivere un'esperienza di coppia e familiare, i *femminielli* hanno assunto — e assumono tuttora — comportamenti e atteggiamenti altamente performativi che ricalcano, oltretutto e per buona parte, un certo modello oleografico di napoletanità, la cui caratteristica principale sta nella sua teatrale e incessante rappresentazione<sup>18</sup>.

Oggi — in virtù anche del modo in cui l'esperienza transgender viene vissuta da molti soggetti a partire dalla visione del proprio sé — tenderei a definire i *femminielli* un terzo genere, in ragione, ma non solo, del loro modo di rendersi visibili e di vivere la propria esperienza di sé in quella che viene evidentemente percepita come doppiezza o ambiguità identitaria, anche nel contesto attuale e nonostante le possibilità offerte oggi dalla chirurgia e dalla medicina di modificare interamente il corpo. L'identità femminile dei *femminielli*, ancora oggi e per i pochi rimasti, non si gioca sul piano della trasformazione del corpo ma sulla “performance del femminile”, sulla sua messa in scena, sia nel senso di riproduzione di determinati ruoli e pratiche associati alle donne, sia nel senso letterale di una vera e propria spettacolarizzazione di quegli elementi, espressioni del sé, movenze, linguaggi, culturalmente considerati femminili.

I *femminielli* tradizionalmente non si travestono da donne ma indossano alcuni capi del genere femminile, da sciarpe a monili e accessori di vario tipo. L'atteggiamento del corpo, il modo di parlare, di gesticolare, di camminare, simula in modo evidentemente eccessivo quegli elementi che

18 Sulle ragioni e gli sviluppi della napoletanità in relazione a questa idea di spettacolarizzazione del sé nello spazio pubblico in base a un modello stereotipico, si vedano almeno R. LA CAPRIA, *L'armonia perduta*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986; S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 1991. Sulla relazione tra l'ipertrofia performativa dei *femminielli* e la loro relazione con la città, si veda M. MAURIELLO, *In corpore trans...*, cit; M. MAURIELLO, *Transgender Strategies...*, cit.

sono stati nei secoli naturalizzati e considerati connaturati al femminile e che, invece, vengono di volta in volta decostruiti proprio in virtù di questa loro esagerata e straripante rappresentazione<sup>19</sup>.

Quando parlo di terzo genere, mi riferisco a una specificità che riguarda non solo un certo modo di guardarsi e rappresentarsi, ma anche determinate attività del quotidiano e alcune pratiche simboliche e religiose.

La loro condizione di single, da un lato, e la loro fisicità maschile, dall'altro, rendeva i *femminielli* veri e propri *factotum* all'interno delle famiglie, presso le quali svolgevano attività di vario tipo, dalla cura dei bambini alle varie mansioni domestiche, anche quelle più gravose. Con il diffondersi della prostituzione e la graduale comparsa della figura del *travestito*, essi rappresenteranno anche una risorsa economica non da poco, come ho rilevato nel corso dell'etnografia, iniziata circa otto anni fa.

Per quel che riguarda, invece, le pratiche simboliche e religiose a connotare questa figura, oltre allo *spusarizio*, cui facevo riferimento poc'anzi, che consiste nella simulazione delle nozze tra due *femminielli*, vi sono riti che essi tradizionalmente mettono in scena a simboleggiare gli eventi principali della vita dei soggetti "comuni", dal parto (*figliata*) al battesimo (*prima uscita*) alla morte (*pianto al finto morto*)<sup>20</sup><sup>21</sup>. Questi riti, oltre a riprodurre in modo caricaturale certi eventi considerati "normali" decostruendone la presunta "naturalità", hanno consentito o, quantomeno, favorito, con buona probabilità l'inclusione sociale di questa figura a causa del grosso richiamo che essi avevano (e hanno tuttora) sulla popolazione *vicolar*a cui i *femminielli* appartengono; tali riti sono da considerarsi veri e propri dispositivi di inclusione sociale, pur tuttavia non tralasciando l'indubbia utilità dei *femminielli*, come abbiamo visto, nella più generale economia del *vicolo* (e poi informale)<sup>22</sup>.

19 Per approfondimenti sul tema, si vedano, tra gli altri, P. VALERIO - E. ZITO, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Napoli, Filema Edizioni, 2010; E. ZITO, P. VALERIO (a cura di), *Genere: Femminielli...* cit.; M. MAURIELLO, *Transgender Strategies...*, cit.

20 So di quest'ultimo evento attraverso la testimonianza di un *femminiello*, Ernesto, detto *La Pacchiana*, che ho intervistato più volte nel corso degli ultimi anni. Non ho trovato altre fonti, anche bibliografiche, che ne parlino.

21 P. VALERIO - E. ZITO, *Corpi sull'uscio...*, cit.; E. ZITO, P. VALERIO (a cura di), *Genere: Femminielli...*, cit.; M. MAURIELLO, *In corpore trans...*, cit.; M. MAURIELLO, *Transgender Strategies...*, cit.

22 M. MAURIELLO, *In corpore trans...*, cit.



Così come dispositivi di inclusione sociale sono alcune caratteristiche peculiari, legate alla sfera del sacro, di chi letteralmente incarna la liminalità, come numerosi studi hanno mostrato, specie con riguardo a contesti extra-europei; anche nel caso dei *femminielli*, la loro doppiezza è stata investita, se non proprio di sacralità in senso pieno, senz'altro di una sorta di aura speciale, magica. Non a caso, essi sono i principali protagonisti della tombola napoletana e tradizionalmente sono loro a “tirare” i numeri dal “panaro”<sup>23</sup>. Ciò è dovuto, oltre alla loro straordinaria capacità performativa — qui nel senso proprio di spettacolare — che rende il momento del gioco una reale messinscena, anche, probabilmente, a una sorta di attribuzione di un “potere speciale” nell'estrarre i numeri giusti<sup>24</sup>.

I *femminielli* si ritengono inoltre — e, di fatto, lo sono, l'etnografia l'ha confermato in più occasioni — depositari della cultura artistica tradizionale napoletana, dalla musica al teatro<sup>25</sup>.

Ecco perché la loro esperienza è riconducibile a un vero e proprio terzo genere, per le caratteristiche peculiari e molteplici che rendono i *femminielli* napoletani *unici* nel loro genere in senso letterale.

Per finire, a caratterizzare ancora di più, se possibile, questa figura, il culto devozionale a una delle sette madonne presenti in Campania<sup>26</sup>: una madonna nera, Mamma Schiavona.

### 3. La festa dei *femminielli*: la Candelora di Montevergine

La devozione a Mamma Schiavona, *alias* Madonna di Montevergine, si celebra presso il santuario di Montevergine, appunto, che si trova a Mercogliano, in provincia di Avellino, e prevede tre pellegrinaggi: il primo, a maggio, detto “dei cafoni”; il secondo, a settembre, detto “dei napoletani” e che prende il nome di

23 Vale a dire, estrarre i numeri dal panierino.

24 Nota è, a tale riguardo, la smorfia napoletana e la tradizione cabalistica dei numeri a Napoli, per quel che riguarda la tombola ma anche la tradizione del gioco del lotto, ad esempio.

25 Non a caso, tre su quattro *femminielli* intervistati sono performer, cantanti e/o attori.

26 Si veda nota seguente.

*juta*, a sottolineare l'ascesa al monte, e il 2 febbraio, in occasione della Candelora<sup>27</sup>, detto "dei femminielli"<sup>28</sup>. È in questa data e per questa celebrazione che i *femminielli* salgono in pellegrinaggio a esprimere la loro devozione a questa madonna dal volto scuro.

Il rituale, dalle origini antiche ma non meglio accertate, prevede un'ascesa al monte un tempo chiamato "Monte di Cibele", "Monte virgiliano" o "di Virgilio" e, poi, dal XII secolo, "Montevergine".

Sulle origini di questo culto e sul motivo per il quale i *femminielli* vi prendano parte da sempre e ancora oggi, vi sono varie ipotesi, alcune delle quali, come bene mostra Monica Ceccarelli, di recente invenzione e senza alcun riscontro storico o documentario: una sorta, dunque, di mitopoiesi contemporanea.

Una delle ipotesi più accertate e che più in generale lega il fenomeno stesso dei *femminielli* al travestitismo rituale, vuole che, proprio dove ora sorge il santuario, vi fosse un tempio dedicato a Cibele e che proprio lì si fosse diffuso, a partire dal II secolo a.C., un culto a questa dea pagana

27 La Candelora apre il ciclo dedicato al culto mariano delle cosiddette "Sette Madonne": sette feste che si svolgono in un arco di tempo che va dal 2 febbraio al 12 settembre. A chiudere il ciclo è la celebrazione della Madonna di Montevergine, che è l'unica a essere festeggiata due volte, ad apertura e chiusura del ciclo (2 febbraio con la Candelora, appunto, e il 12 settembre con la *juta*). I sette rituali si svolgono dall'inizio della primavera fino alla fine dell'estate. Qui di seguito il calendario delle celebrazioni: Madonna di Montevergine, 2 febbraio - Montevergine (AV); Madonna dell'Arco, lunedì dopo Pasqua (in Albis) - S. Anastasia (NA); Madonna delle Galline, domenica dopo Pasqua - Pagani (SA); Madonna di Castello, 3 maggio - Somma Vesuviana (NA); Madonna dei Bagni, domenica dell'Ascensione - Scafati (SA); Madonna dell'Avvocata, lunedì dopo la Pentecoste - Maiori (SA); Madonna di Materdomini, 14 agosto - Nocera Superiore (SA); Madonna di Montevergine, 12 settembre - Montevergine (AV).

28 G. D'AGOSTINO, *I femminielli napoletani. Alcune riflessioni antropologiche*, in E. ZITO, P. VALERIO (a cura di), *Genere: Femminielli...*, cit., p. 94. Come indicato da Ceccarelli, "Secondo la liturgia della Chiesa Cattolica oggi in questa data [2 febbraio] si celebra 'la festa della Presentazione del Signore'" anche se, indica la studiosa, "Fino al 1969 in Occidente [questa festa] recava il titolo di 'purificazione della beata Vergine Maria'", M. CECCARELLI, *Mamma Schiavona. La Madonna di Montevergine e la Candelora. Religiosità e devozione popolare di persone omosessuali e transessuali*, Perugia, Gramma, 2010, p. 10. Per la religione ebraica, dopo avere partorito, una donna è impura e deve aspettare quaranta giorni prima di potersi recare al tempio a purificarsi. L'ascensione al monte, oltre che riprendere forme di culto precristiane, vuole ricordare l'ascesa al monte che avrebbe fatto la Vergine per recarsi al tempio quaranta giorni dopo la nascita di Gesù. Secondo Ceccarelli, questa sovrapposizione di eventi sacri ha condotto a due "modalità devozionali, quella istituzionale celebra la presentazione di Gesù al Tempio, quella popolare la Candelora, la purificazione di Maria, la Madonna intesa come dea primordiale, in poche parole: Mamma Schiavona", M. CECCARELLI, *Mamma Schiavona...*, cit., p. 21.

proveniente dall'Asia Minore, i cui sacerdoti travestiti, detti *Gallae*, nelle cerimonie che si tenevano in suo onore, suonavano tamburi e cantavano in una sorta di estasi orgiastica, nel corso della quale alcuni arrivavano a evirarsi con pietre appuntite<sup>29</sup>.

Ancora, altro elemento che lega i *femminielli* a Mamma Schiavona e ai monti del Partenio è un documento del XII secolo, la *Vita di San Vitaliano*, in cui si narra della fondazione, in quel luogo, di un tempio dedicato alla Madonna e di un evento increscioso che coinvolse proprio Vitaliano — all'epoca vescovo di Capua — al quale, per uno scherzo mosso dall'invidia di alcuni, sostituirono gli abiti maschili con indumenti femminili. Recatosi, il giorno seguente, a svolgere le sue mansioni, Vitaliano fu accusato dai devoti presenti di sacrilegio e condannato a morte. Salvatosi, decise così di costruire un tempio alla Madonna proprio a Montevergine.

Sulla relazione tra fenomeni di travestitismo e il culto a Mamma Schiavona, ulteriore testimonianza è il volume *Le cronache di Montevergine* di Giacomo Giordano del 1649, nel quale si racconta dell'incendio del 1611, che distrusse il Santuario, e in cui si narra della presenza, tra i circa quattrocento fedeli deceduti nella tragedia, di molti pellegrini maschi vestiti da donna<sup>30</sup>.

In ultimo, un racconto frutto di una vera e propria mitopoiesi, come accennavo poc'anzi, che, di fatto, mescola gli elementi vari cui si faceva riferimento sopra e sostanzialmente li riformula: in base a questo, la presenza dei *femminielli* a Montevergine risalirebbe alla metà del 1200, quando due giovani innamorati, omosessuali, furono malmenati e cacciati dalle mura cittadine per atti considerati osceni, legati a un albero sul Partenio e lasciati a morire al freddo del gelido inverno. Condannati, dunque, a morte certa, sarebbero stati salvati dall'opera miracolosa della Madonna. Di qui avrebbe avuto inizio, per riconoscenza, il pellegrinaggio annuale dei *femminielli*.

29 Cfr. E. ZITO, P. VALERIO (a cura di), *Genere: Femminielli...*, cit., p. 45-47; G. D'AGOSTINO, *Travestirsi. Appunti per una "trasgressione" del sesso*, in S.B. ORTNER – H. WHITEHEAD (a cura di) *Sesso e genere. L'identità maschile e femminile*, Palermo, Sellerio, 2000 (1981), pp. 45-46; M. CECCARELLI, *Mamma Schiavona...*, cit.; R. DE SIMONE, *Il segno di Virgilio*, Pozzuoli, Azienda autonoma di cura, soggiorno e turismo di Pozzuoli, 1984.

30 G. D'AGOSTINO, *I femminielli napoletani...*, cit., p. 96.

Tale racconto, sebbene rinviò addirittura a un tempo precedente la fondazione del monastero, in realtà pare abbia un'origine piuttosto recente<sup>31</sup>; è, però, un *plot* narrativo che, con le sue varianti — come sempre accade con i miti, d'altra parte — è entrato di fatto nella memoria collettiva dei partecipanti all'evento festivo, probabilmente per la necessità di un “supporto mitico” che potesse (e possa) garantire l'autenticità della tradizione culturale, specie per quel che riguarda la partecipazione dei membri della comunità LGBTQI. Non a caso, ad avere diffuso il suddetto racconto sono stati esponenti più o meno illustri della comunità gay e trans e, nel corso di una delle mie “gite etnografiche” a Montevergine, in occasione della Candelora del 2010, mi è stato raccontato esattamente quanto qui riportato.

Quale che sia la verità genealogica su quella che oggi viene definita la *Candelora dei femminielli*, vi è, senz'altro, una linea di continuità tra la difficoltà ad accettare il “diverso” all'interno del discorso religioso ufficiale e una certa idea di inadeguatezza delle modalità espressive (oggi canti e balli sulla *tammorra*<sup>32</sup>) dei culti precristiani che si sono sovrapposti all'evento della Candelora attuale.

Le “discrepanze” tra la forma religiosa “ufficiale” e quella assunta dalla devozione popolare hanno dato luogo, di fatto, a scontri, tra cui quello più eclatante risalente al 2002, conosciuto come “la cacciata dei *femminielli*”, quando l'abate vescovo Tarcisio Giovanni Nazzaro “cacciò” i devoti presenti definendo chiassate (canti sulla *tammorra*) le loro preghiere. Una parte di questi devoti era composta, naturalmente, da esponenti del mondo LGBTQI e ciò servì a scatenare un'ondata di indignazione, supportata, tra l'altro, da una successiva molto forte eco mediatica.

Tale avvenimento ha senz'altro contribuito a rafforzare ulteriormente la volontà di molti a recarsi a Montevergine quasi per una sorta di rivendicazione dei diritti in un luogo che negli anni ha avuto una gravidanza simbolica nonché una rilevanza mediatica sempre più forte e ha riscosso notevole attenzione a livello nazionale. Successivamente, col passare degli anni e con il nuovo abate, le tensioni

31 M. CECCARELLI, *Mamma Schiavona...*, cit.

32 La *tammorra* è un tipo di tamburo presente nella tradizione musicale popolare campana e, più in generale, del sud Italia.

si sono in parte sciolte e si è giunti al compromesso di cantare in chiesa a Mamma Schiavona percorrendo la navata centrale senza accompagnare il canto col tamburo. Il compromesso è stato per buona parte rispettato e le associazioni LGBTQI presenti ogni anno all'evento hanno, da parte loro, espresso la volontà di assumere un tono più dimesso per non trasformare la Candelora in un *gay pride*.

In merito proprio alle trasformazioni, se sono da considerarsi strutturali all'interno degli eventi festivi, nel senso che la festa stessa esiste in virtù di un equilibrio tra ciclicità e rinnovamento, in questo caso è stato l'evento festivo a "trasformare" la figura del *femminiello*, proprio a causa della forza mediatica che la Candelora di Montevergine ha assunto negli ultimi anni.

Di fatto, nel corso dell'etnografia, si è rilevato in più occasioni una sorta di ostracismo nei confronti dei *femminielli* da parte della comunità trans ma anche della comunità gay; nella spinta, ben presente anche all'interno della comunità LGBTQI, verso la normalizzazione, i *femminielli* evidentemente incarnano tutto ciò che oggi è inaccettabile: l'ambiguità e la sua ostentazione. Essi sono considerati e percepiti — non soltanto in virtù dei loro corpi "non conformi" ma anche in relazione a tutto ciò che li connota e distingue — come figure del passato e, pertanto, *antichi* nel senso di superati. Ebbene, in occasione della Candelora a Montevergine, il 2 febbraio diventano tutti *femminielli*. L'evento festivo diviene, dunque, il luogo di rivendicazione di un'identità oggi, invece, di fatto negata. Anche qui, come nel caso della recente creazione del mito fondativo a spiegare la tradizione del pellegrinaggio delle comunità LGBTQI a Montevergine, il supporto di una tradizione senz'altro antica e in questo caso reale, quella dei *femminielli*, serve a dare forza e ragion d'essere agli accadimenti del presente.

D'altra parte, l'identità si gioca, oltre che sull'essere *ciò che si fa* — nell'ottica di una naturalizzazione di pratiche e ruoli — sul *fare per essere*, nell'idea di un'incessante rappresentazione che confermi uno "stato" identitario. È proprio sulla scia di questo *fare per essere* che si costruisce e afferma il ruolo rituale dei membri della comunità LGBTQI nella loro "trasformazione" in *femminielli*. Si tratta di un'appropriazione identitaria che trova forza e ragion d'essere nella rappresentazione e che

consente una prima riflessione sul binomio, molto bene esplorato dagli studi di Victor Turner<sup>33</sup>, tra rito e teatro.

#### 4. Tran-siti teatrali

Nella sua analisi sull'antropologia del teatro a Napoli, Stefano De Matteis riflette sul mettere in scena, organizzandoli in forme teatrali, comportamenti e atteggiamenti declinati già di per sé in forme altamente espressive<sup>34</sup>. Così come Thomas Belmonte, nel corso della sua etnografia a Napoli tra gli anni Settanta e Ottanta, coglie immediatamente la drammaticità istrionica e la teatralità dell'interazione sociale nei quartieri popolari della città.

A Napoli anche il fatto più banale può diventare un dramma. L'aspetto sociale dei quartieri poveri è istrionico. I toni, teatrali. Se il dramma fu inventato come metafora della vita, a Napoli la metafora ha sopraffatto il referente, e la società si presenta con una serie infinita di commedie dentro le commedie<sup>35</sup>.

Il portare, dunque, in scena i *femminelli* che, tradizionalmente, incarnano letteralmente l'istrionismo e la cui stessa identità trova senso e forma nell'eccesso performativo sulla "scena del quotidiano", assume qui una certa valenza, soprattutto partendo dall'idea di un sé non tanto in decostruzione quanto in continua costruzione attraverso la costante rappresentazione.

Autori come il succitato Victor Turner, nonché Erving Goffman<sup>36</sup>, hanno mostrato — seguendo linee di ragionamento diverse — come il teatro sia luogo di decostruzione, nel senso di svelamento e rivelazione di un sé "liberato" dal peso del determinismo del quotidiano. In tal

33 V. TURNER, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Paj Publications, 1982.

34 S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 26-27.

35 T. BELMONTE, *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, Roma, Meltemi, 1997 (1989), p. 65.

36 E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday Anchor Books, 1959.

senso, figure come *femminielli*, travestiti, trans e, più in generale, soggetti *gender variant*, sono da considerarsi esperienze esemplari in un'ottica proprio di decostruzione della presunta — e nel senso comune così fortemente percepita — naturalità dei generi.

D'altra parte, come sottolinea Marjorie Garber,

Paradossalmente, è a travestiti e transessuali che dobbiamo rivolgerci se vogliamo capire che cosa mai significhino le identità di genere. Perché travestiti e transessuali hanno più a che vedere con la virilità e la femminilità di chi non è né travestito né transessuale. Il loro disinteresse per “l'unisex” o “l'androginia” come stili erotici è manifesto. Ciò che a loro interessa sono piuttosto le strutture di identità segnate e codificate dal genere<sup>37</sup>.

Quanto asserisce la studiosa ci interessa per due motivi. Il primo, si lega alla questione prima indagata della marginalizzazione di chi incarna l'ambiguità di genere, come nel caso dei *femminielli* che, nelle parole succitate, trova ulteriore conferma. Il secondo, ci porta a ragionare sulle “strutture di identità segnate e codificate dal genere”, che altro non sono se non la risultante di un fare per essere, vale a dire, *performance*.

Nel caso dei *femminielli*, la loro identità si gioca tutta, come abbiamo visto, sulla rappresentazione, a partire dal quotidiano per poi trasferirsi anche in contesti “straordinari” (nel senso di non ordinari) caratterizzati da un'alta densità simbolica. È indubbio che i *femminielli* incarnino, abbiamo visto, l'apoteosi dell'espressione del sé come *performance*, ne sono la quintessenza.

La presenza dei *femminielli* — e, più in generale, di soggetti transgender — sulla scena esplose nel secondo dopoguerra, dopo anni di silenzio forzato; basti pensare a Raffaele Viviani, osservatore e narratore attento e minuziosissimo delle figure peculiari che abitavano i luoghi della Napoli popolare e *vicolaro* di inizio Novecento, il quale, a causa della censura fascista, mai li rappresenterà.

37 M. GARBER, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994 (1992), pp. 114-115.

Negli anni Settanta, con la messa in scena de *La gatta Cenerentola* di Roberto de Simone, un *femminiello* troverà finalmente spazio sul palcoscenico<sup>38</sup>.

Se nell'opera teatrale di Roberto de Simone ritroviamo il *femminiello* nella sua veste più tradizionale — com'è ovvio, considerata l'ambientazione de *La Gatta Cenerentola* — a partire dagli anni Ottanta a calcare le scene saranno, invece, travestiti<sup>39</sup> e trans.

A dispetto degli evidenti mutamenti, che investono, tra l'altro, i luoghi di appartenenza di queste figure, vale a dire la città nel suo complesso — specie dopo il terremoto dell'Ottanta — permane sulla scena, nelle forme di una teatralità che riverbera il reale, il carattere che Luciana Libero definisce “archetipico” dei femminielli<sup>40</sup>.

D'altra parte, il cambiamento in direzione di quella che poi sarebbe diventata l'esperienza trans era appena iniziato. Se ne intravedevano però i primi segni, specie in direzione di una sopraggiunta marginalità sociale<sup>41</sup>.

Sono gli esponenti di quella che sarà definita Nuova Drammaturgia napoletana, in particolare Annibale Ruccello ed Enzo Moscato, a farsi portavoce di un teatro che, ritrovata una certa vitalità — di cui uno dei sintomi è stato senz'altro la riscoperta di un autore come Raffaele Viviani, da cui entrambi attingono fortemente<sup>42</sup> — metterà in scena il disagio, legato proprio al cambiamento, l'inquietudine, l'angoscia,

38 I *femminielli* faranno la loro comparsa anche nella narrativa. Curzio Malaparte racconterà del rito della *figliata* - tra i riti, celebrati, appunto dai *femminielli* - nel suo romanzo del 1949, *La pelle*. Nel 1975, sarà pubblicato il romanzo di Giuseppe Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*, storia che vede protagonista un travestito. Nel 2014, quest'ultima opera è stata messa in scena in forma di monologo con la regia e l'interpretazione del regista e attore teatrale Arturo Cirillo.

39 Anche dal punto di vista linguistico, si nota questo cambiamento in direzione della marginalità di chi incarna una variante di genere. Il termine *femminiello*, che comunque prevede anche una versione al femminile, *femminella*, appunto, indica una figura specifica all'interno della comunità in cui il femminile e il maschile convivono. Il termine travestito, invece — che tra l'altro può essere investito di molteplici significati che si discostano anche dalle questioni identitarie — è, di fatto, un uomo che si traveste da donna, anche solo per una questione di soddisfacimento sessuale. In questo senso, nella sua declinazione al solo maschile e nei significati molteplici che gli possono essere attribuiti, questo termine si fa primo veicolo di quella riduzione alla corporeità, operata dalla modernità, cui accennavo in precedenza.

40 L. LIBERO, *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di L. LIBERO, Napoli, Guida, 1998, pp. 13.

41 Per approfondimenti sul tema, si veda M. MAURIELLO, *In corpore trans...*, cit.

42 L. LIBERO, *Dopo Eduardo...*, cit., pp. 10-11.



frutto e specchio di una città degradata, di cui la figura del travestito rappresenta la più grande metafora.

Scriva Luciana Libero:

I nuovi autori si ricollegano alla tradizione, pur nelle differenti angolazioni, come punto di riferimento creativo, ma secondo una linea di tradimento e trasgressione, anticonsolatoria<sup>43</sup>, che restituisce il dolore e il degrado, il senso collettivo di perdita del sogno, l'angoscia che sottintende al quotidiano della città<sup>44</sup>.

Ciò è evidente con forza ne *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, opera del 1980 in cui si analizza e mette in scena la marginalità, la solitudine che ne deriva, e il mutamento. Il travestito protagonista dell'opera, Jennifer, incarna letteralmente questi tre elementi e si fa specchio, dunque, di una grande trasformazione, dei corpi e della città che li accoglie.

Sarà proprio in virtù del cambiamento a seguito del terremoto dell'Ottanta che Ruccello metterà in scena quest'opera in due versioni diverse: un pre- e una post-sisma. Nel primo caso, Jennifer abita in una zona popolare al centro della città, i cosiddetti Quartieri Spagnoli, in una casa

arredata con il tenero e patetico kitsch di un paravento a fiori, di una toilette modello diva anni Cinquanta, dei centrini e dei ninnoli finto Capodimonte e di un carrello bar stracarico di "preziose" bottiglie di liquore. E indossava una vestaglia fatta con le tende di merletto e un abito da sera fatto con la fodera [...]<sup>45</sup>.

Nel secondo caso, vale a dire nella messa in scena del 1986, ritroviamo Jennifer in un monolocale,

43 Di qui la forte analogia con Raffaele Viviani, il cui teatro, ugualmente non consolatorio e rappresentativo di una fascia sociale ai margini, si gioca prevalentemente, però, sull'ironia. Per approfondimenti sull'antropologia del teatro viviano, si veda M. MAURIELLO, *Drammi di genere. Femminile e maschile nel teatro di Raffaele Viviani*, Quaderni di "Civiltà e Religioni", Padova, Edizioni Webster Libreriauniversitaria.it, 2016.

44 L. LIBERO, *Dopo Eduardo...*, cit., p. 12.

45 E. FIORE, *Introduzione. Un po' voyeur, un po' poeta*, in A. RUCCELLO, *Teatro*, Milano, Ubilibri, 2005, pp. 10-11.

in una casa di un quartiere residenziale, arredata con le veneziane, adorna di lacche nere e uccelli d'oro, asettica nei funzionali cassetti che rientravano nelle pareti al pari della toilette e del secchio per l'immondizia. E indossò una vestaglia di raso bianco, un turbante, un abito di lamé e, per andare a battere, il vestito e la parrucca di China Blue, protagonista dell'omonimo film di Ken Russell [...] <sup>46</sup>.

Più che di zona residenziale, si tratta della periferia della città, un luogo al margine che, non a caso, diventa il luogo in cui, nel racconto di Ruccello, vengono "deportati" tutti i travestiti. Oltre agli esterni, cambiano anche gli interni, sia per quel che riguarda l'arredamento, sia per quanto concerne l'abbigliamento e, più in generale, lo stile di Jennifer. Che si distanzia dalla figura del *femminiello* non soltanto a causa di questo allontanamento fisico dalla realtà *vicolar*a, luogo che dà i natali alla figura dei *femminielli*, ma anche in virtù di una sopraggiunta visione piccolo-borghese della realtà. Ciò cui Jennifer aspira non è solo il femminile in sé; il suo desiderio non è, dunque, solo quello di essere una donna, ma una casalinga pseudo-borghese, in virtù dei vantaggi che l'appartenenza a questa fascia sociale assicura, primo tra tutti l'inclusione sociale. La non accettazione di sé è, al tempo stesso, la causa e l'effetto dell'emarginazione.

Eliminati sia i dispositivi di inclusione che consentivano ai *femminielli* di partecipare alla vita del *vicolo*, sia il *vicolo* stesso, come in questo caso, a creature come Jennifer non resta altro che il sogno, o il delirio. Quindi, la morte. Difatti, la storia segue esattamente questa dinamica. Jennifer è una creatura "deportata" e profondamente sola che vive nell'illusione e nella speranza di aver trovato il vero amore, incontrato una volta sola mesi prima, e che questo, presto, tornerà da lei. Si tratta, naturalmente, di pura immaginazione; forse il Franco di cui Jennifer parla e che lei invano aspetta non è mai neanche davvero esistito, se non nella sua fantasia. Quindi, sogno. Poi c'è il delirio, che raggiunge il suo acme nell'incontro tra Jennifer e un altro travestito, di nome Anna, con la quale Jennifer si confronta sul piano della pura fantasia delirante, in un dialogo surreale in cui le due si raccontano delle

46 *Ivi*, p. 11.

loro vicissitudini matrimoniali e familiari, di figli, di forzate e necessarie operazioni di chirurgia demolitiva (e ricostruttiva)<sup>47</sup>:

Jennifer: Sì, signora mia... Mi hanno portato via tutto... è un fibroma, è un fibroma... Se non facevamo a tempo si irradiava per tutta la pancia... E mo' non stavo più qua... lo vedete... a parlare con voi... Che giornate che ho passato... E dopo... Quant'è brutto!... i primi tempi mio marito non voleva nemmeno più fare l'amore con me... Dice che gli facevo schifo... Che non gli sembravo nemmeno più una donna... Capite... E anche per questo ci siamo lasciati... Il mio orgoglio era stato offeso... La mia sensibilità era stata calpestata... Insomma ci siamo separati... Anna: Eh... Vi capisco... Capisco che è brutta l'operazione... Io pure... Al seno... E mi è dispiaciuto assai... Perché capite, il silicone e va bene... Ma volete mettere un bel seno, vero<sup>48</sup>.

Ecco il delirio, puro e semplice, cui seguirà, di lì a breve, il suicidio della protagonista, incapace di affrontare se stessa, o, meglio, la realtà di se stessa e della sua condizione.

La morte, in realtà, incombe su tutta l'opera e per tutto il tempo nella figura di un fantomatico killer che uccide tutti i travestiti della zona, proprio a rappresentare la perdita di un senso comune e comunitario che, oltre che includere la diversità, la proteggeva.

La tensione tra passato e presente per quel che riguarda la figura del travestito/transgender è molto forte e presente anche nell'opera di Enzo Moscato. Quando non protagoniste assolute dei drammi, in molte sue opere queste "figure di mezzo", soggetti che incarnano una *gender variance*, sono comunque presenti,

Figure doppie e oscillanti tra il passato di una lingua desueta che li possiede e il presente che allude a una condizione emarginata di solitudine e isolamento, nella chiusura di stanze che provocano e poi sembrano soffocare e seppellire, consegnandoli alla dimenticanza, i drammi che pure hanno ospitato<sup>49</sup>.

47 Cfr. M. MAURIELLO, *Generi drammatici. Donne e uomini nel teatro di Annibale Ruccello*, in «Annali», Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, vol. 2 (2009), pp. 821-849.

48 *Ivi*, p. 31.

49 F. ANGELINI, *Rasoi: teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 141.

Le figure che oggi definiamo *transgender* sono state e sono, in forma minore o maggiore, protagoniste nel teatro di Moscato «soprattutto come forma di fascinazione» — mi ha riferito lui stesso nel corso di un'intervista — che sia lui sia Ruccello subivano, un'attrazione non tanto per l'emarginato quanto per il «marginale» che «con il suo comportamento e la sua sensibilità, si poneva ai margini in un contesto normativo di città»<sup>50</sup>.

Moscato ha tenuto a precisare che, pur non negando l'«fascinazione» per queste figure, sia lui sia Ruccello le hanno portate sulla scena, utilizzandole nel loro teatro, come metafora di una «mutazione che stava per avvenire», una «mutazione umana e antropologica che si stava verificando, in negativo naturalmente, una mutazione genetica italiana, napoletana». Aggiunge come la loro impresa, sua e di Ruccello, di portare in scena il *femminiello*/travestito, sia stata un'autentica rivoluzione; a parte De Simone, che l'aveva «in qualche modo riqualificato e reintrodotta nel sociale teatrale», il *femminiello*, come abbiamo visto, non era mai stato portato sulla scena.

Questa sua volontà a rappresentare sul palcoscenico teatrale la percepita ambiguità in senso di genere sposava e sposa «anche il gioco del teatro che non è un gioco identitario ma *disidentitario* continuo».

Per noi è stato un gioco di trasposizione metaforica, di senso d'altro; invece adesso, siccome c'è più tolleranza, stranamente siamo ricaduti nel categorico e questo fa paura. La *drag queen* è la *drag queen*, il travestito è il travestito, il *femminiello* è il *femminiello*, il *transgender* è il *transgender*... ma le cose non devono andare così. Ogni identità serve per essere distrutta e per approdare ad altro.

Ha aggiunto che l'impatto che le messe in scena sue e di Ruccello negli anni Ottanta hanno avuto è stato fortissimo, un vero e proprio scandalo e che oggi le cose sono cambiate, naturalmente, che c'è stata una «revisione» rispetto ad alcune tematiche. Per questa ragione, nei suoi spettacoli attuali non si traveste più, non si trucca né utilizza abiti di scena di alcun tipo, quando può, poiché

<sup>50</sup> Intervista registrata nel 2014.

credo di essere dentro quell'idea mentale di essere tutti e nessuno, non c'è bisogno di orpelli, mentre all'inizio ci travestivamo pure noi. Queste cose oggi per me non sono più necessarie perché credo che la gente che mi segue si sia resa conto che, per quanto riguarda l'identità, io parlo di una rivoluzione mentale. Anzi, laddove io trovo le convinzioni più profonde rispetto all'identità, faccio sempre un gioco di smottamento, che siano maschi o siano femmine. Sempre l'ipotesi opposta. Perché è questo lo spazio dello spirito umano, espandersi, conoscere, non essere legato a un'immagine di sé. Di questo il teatro è antesignano, perché l'arte del teatro, soprattutto l'arte di recitare a teatro, è autenticamente, legalmente, schizofrenica, e quindi è chiaro che i miei attori, le mie attrici, devono sapere che fanno un viaggio dentro le identità. È impossibile non farlo. Bisogna andare oltre il sipario; oltre il primo schermo ce n'è un secondo, un terzo, all'infinito. Questo è un lavoro che chi si occupa di queste cose deve fare necessariamente. Come drammaturgo, io lo devo fare, è un dovere verso chi mi sta davanti; non posso lasciare il pubblico dov'è, lo devo condurre a me, anche se inizialmente ci sono moltissime resistenze.

Nel corso dell'intervista mi ha citato, inoltre, una sua opera del 1985, *Ragazze sole con qualche esperienza*, una storia di camorra "rosa/nera", come lui l'ha definita, che vede come protagonisti due travestiti, Bolero Film e Grand Hotel, i cui nomi già indicano, come ha bene individuato Angelini, non «un'essenza ma una forma, ma un'apparenza [...che] non si colloca nel mondo della realtà bensì in quello della rappresentazione, del teatro, del cinema o della televisione»<sup>51</sup>. Ha ragione Fabrizia Ramondino quando scrive che i travestiti di Moscato sono figure «disincarnate»<sup>52</sup>.

È a partire dai nomi, in realtà, che Moscato mette in atto e in scena la sua opera di disincarnamento e, quindi, contemporaneamente, di decostruzione delle identità, la cui ragion d'essere trova spazio e forma nella sola rappresentazione, e non solo scenica.

51 F. ANGELINI, *Rasoi...*, cit., p. 141.

52 F. RAMONDINO, *Introduzione. Teatro e poesia in Enzo Moscato*, in E. MOSCATO, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 12.

In effetti, tutta l'opera si gioca sulla messa in scena di sé, sul mostrarsi altrimenti, per il timore a rivelarsi per ciò che si è, da un lato e all'inizio e, dall'altro, a fini ingannevoli. Dove non c'è verità, però, c'è quasi sempre violenza e le protagoniste di quest'opera ne subiranno non poca, infliggendola a loro volta. I loro due "spasimanti", Scialò e Cicala, conosciuti nel periodo della detenzione di questi ultimi sulle pagine di *Cronaca emarginata* e poi per via epistolare, accetteranno di incontrarle e frequentarle, anche dopo aver saputo dalle stesse Bolero Film e Grand Hotel della loro "vera identità", solo per assicurarsi strategicamente la salvezza da altri delinquenti/camorristi pronti a ucciderli per la 'nfamità, da loro commessa, di aver fatto i nomi degli altri criminali alla polizia per uscire di prigione. Bolero e Grand Hotel, da parte loro, una volta ricevuto l'ordine da *mammà*, una sorta di capo-clan/*pappona*, di ucciderli di inedia e sesso, sono pronte ad agire in tal senso. Saranno, però, ostacolate nei loro piani dai due ex-galeotti che, consapevoli di tutto sin dall'inizio, avevano in realtà pianificato di farsi "imprigionare" dai due travestiti per ingannare i loro inseguitori. Nell'illusione che, dopo otto giorni, questi se ne siano andati, Scialò e Cicala escono dalla casa di Bolero e Grand Hotel, con tanto di refurtiva, per essere subito ammazzati da sette uomini armati, appostati da giorni e consapevoli, a loro volta, di ciò che sarebbe avvenuto, perché sin dall'inizio in combutta con i due travestiti.

Marginalità, emarginazione e violenza *en travesti* emergono anche nell'opera di Fortunato Calvino, con *Vico Sirene*, dramma in due atti del 2009.

Qui ritroviamo alcune caratteristiche del *femminiello*, specie nel primo atto, in cui le protagoniste, che Calvino chiama non travestiti ma *femminielli* e, successivamente, *travestite*, stanno organizzando la tombola. Tuttavia, è evidente che, sebbene vi sia un legame forte della tradizione, gli eventi e gli stili del presente stanno prendendo il sopravvento. Emerge, dunque, una sorta di nostalgia del passato che deve fare i conti con un presente "senza poesia". Il dialogo tra due *travestite* qui di seguito ne è un esempio.

Nucchetella: Te si fissato cu sti patane 'ò furno, chille preferiscono 'a patatina frita, so' cchiù sfiziose e pe nuje economiche...

Scarola: So' anni ca 'a sera d'a tombola, chi vò, sape ca se po' mangià 'a seconda

da stagione coccòsa! Ma mo'...

Nucchetella: Ma mo'... è tardi!

Scarola: Sì, sì... ma 'na vota era n'ata cosa... s'accuminciava 'è nove e s'è ferneve 'è sette 'a matina... venevène femmenielli e trans 'a tutt'e quartiere, 'è che divertimento, che allegria! Furcella, 'ò Buvero, 'a Sanità, 'ò Lavenaro, chelle 'è 'ncopp'e mmura tutte cca venevène. Che guagliùne so' passato 'a din"à sti 'mmano meje e quanti panzarotti aggio mangiato!

Nucchetella: 'O passato è passato m' iamme ca' n'ata nuttata accumene!<sup>53</sup>

Vi sono, però, come accennavo poc'anzi, non pochi elementi che costruiscono una linea di continuità con i due autori succitati, Rucello e Moscato, per quanto attiene sia alla marginalità, sia alla violenza nelle sue varie forme.

Anche qui le marginalità vanno letteralmente a braccetto, nella figura di una *travestita* (così la chiama Calvino) di nome Mina e del suo innamorato Giovanni, un delinquente che la mette in pericolo non preoccupandosi dell'effetto delle sue azioni criminali su di lei.

Un altro personaggio, Susy, vivrà, invece, da amante di un uomo sposato fino a che alcuni delinquenti non metteranno fine alla sua vita.

Calvino mette in scena la complessità di un mondo di sopravvissuti che devono continuare a sopravvivere e si fa narratore minuzioso dei tanti aspetti che caratterizzano la loro vita, con una evidente, profonda, conoscenza e consapevolezza delle dinamiche presenti in quel mondo.

In questa sua opera non lascia nulla di non detto, descrive appieno gli elementi che evidentemente connotano i mondi di cui parla e, anche lui, lo fa in chiave non consolatoria, mettendo in scena un'amara realtà dove crudeltà e vitalità sono l'una lo specchio dell'altra.

Un esempio per tutti, la mamma di Susy che, in lutto per la sua morte, si ostina a darle del maschile e che, nel congedarsi dalle *travestite* amiche di sua figlia, dice loro con rabbia:

E sta foto luvatela ca figlieme 'a ommo era cchiù bello!<sup>54</sup>

53 F. CALVINO, *La statua, Ordinaria violenza, Vico Sirene*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 109.

54 *Ivi*, p. 132.

L'accettazione di Susy da parte della madre e della famiglia non solo è parziale, ma profondamente veicolata da un interesse economico, dal momento che più volte nell'opera viene indicato — e a mio avviso non a caso — il ruolo di capofamiglia di Susy in quanto fonte economica sostanziale grazie al suo lavoro sul marciapiede.

Si tratta, dunque, di una marginalità così profonda da toccare la sacralità della famiglia. Ecco la natura non consolatoria del teatro di Calvino.

Anche in quest'opera, la morte è dietro l'angolo e, anche qui, si tratta di una morte violenta.

Marginalità, violenza e morte appartengono, dunque, allo stesso universo e non è un caso che gli autori qui citati, portando in scena soggetti transgender o *gender variant*, finiscano tutti per confrontarsi con questi tre elementi.

Nell'intervista, Moscato parlava di una sopraggiunta, maggiore, tolleranza nei confronti della diversità in senso di genere, con riferimento ai travestiti più che ai *femminielli* che, come abbiamo visto, una formula per inclusione sociale l'avevano trovata.

Oggi vi è senz'altro — come indicavo all'inizio di questo testo in relazione alla grande eco mediatica cui ha dato luogo il fenomeno trans — una produzione discorsiva significativa intorno alla questione della varianza di genere nonché una maggiore abitudine, anche solo visiva, al confronto con i soggetti che la incarnano. Questo più facile e consueto impatto con ciò che viene percepito ed etichettato come diverso non è detto affatto, però, che si traduca in rispetto della diversità e in inclusione sociale.