

Il terzo sesso a teatro

Il *femminiello* napoletano e l'estetica del *camouflage*

Massimo Roberto Beato

Premessa

Ricerche e studi di antropologia culturale hanno mostrato, in più occasioni,¹ come in ogni società, più o meno complessa, circolino forme di teatralità, organizzate secondo numerosi e differenti modelli. Ciò a testimoniare come tali attività performative, nella loro straordinaria varietà, rispondano a un *bisogno* sociale che può assumere forme diverse, di maggiore o minore intensità, rimanendo, tuttavia, un fatto ineliminabile e necessario: che si tratti di «fantasticheria, o evasione dalla realtà, o ricerca dell'immaginario, o voglia di essere altro, o avvicinamento attraverso la finzione a una verità più profonda, o ricerca di un contatto con un mondo ultra-umano, o necessità di individuare simbolicamente i propri valori di riferimento».² Non è un caso, dunque, se in Italia piéce più dichiaratamente orientate a trattare tematiche di genere abbiano iniziato a diffondersi tardi e, soprattutto, a partire dagli anni Settanta, ossia quando la società ha cominciato a interrogarsi sulla condizione e sulla lotta di liberazione omosessuale.³

L'insorgenza, in Italia, di un "pensiero della differenza" – verso il superamento dell'opposizione /maschile/ vs /femminile/ – ha portato l'attenzione sull'insieme di rappresentazioni legate all'identità di genere proprie alla società, su quegli elementi invariati, cioè, il cui concatenamento tende sempre a tradursi in una ineguaglianza considerata ovvia, "naturale". Ciò nonostante, come sottolinea Françoise Héritier, «nessun sistema di rappresentazione è totalmente chiuso su di sé: tutti presentano fessure, spaccature, e negoziano volta per volta puntualmente con il reale».⁴ È il caso del

¹ Particolarmente significative, in questo senso, sono le ricerche condotte dall'antropologia teatrale di Eugenio Barba. Cfr. Eugenio Barba, Nicola Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore: Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.

² Luigi Allegri, *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 56.

³ Cfr. Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia: Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019.

⁴ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin: La pensée de la différence*, Editions Odile Jacob, Paris 1996 (trad. it. *Maschile e femminile: Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. xii).

fenomeno dei *femminielli* a Napoli. Nella storia della società napoletana, infatti, i femminielli hanno trovato la loro “nicchia ecologica” nei quartieri storici popolari, dove sono stati accettati come realtà sociale riconosciuta, perché in grado di ritagliarsi un proprio ruolo e un proprio stile di vita.⁵ Il formarsi di un genere⁶ altro che integra femminile e maschile è un fenomeno presente anche in molte culture e in quasi tutte le epoche storiche,⁷ ma a Napoli assume caratteristiche proprie.⁸ La cultura del femminiello ha delle radici profonde nella tradizione partenopea. Si tratta di una figura difficile da categorizzare in quanto incorpora in se diverse forme di sessualità, dal transgender, al transessuale, all’omosessuale, rimanendo tuttavia unica nel suo genere e intimamente legata alla tradizione napoletana.

In questo saggio, dopo una breve premessa antropologica sul ruolo centrale del femminiello, sin dai tempi antichi, nel tessuto sociale della città, intendiamo illustrare come la drammaturgia napoletana – in riferimento alle opere di Annibale Ruccello e Enzo Moscato – ha rappresentato questa figura così singolare nel panorama queer.⁹ Lo scopo è mostrare come, nelle drammaturgie analizzate, il personaggio del femminiello abbia esercitato una funzione cruciale nel nascente dibattito sulle minoranze di genere, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, divenendo in qualche modo il portavoce (napoletano) della lotta per l’emancipazione dei soggetti “fuori dalla norma sessuale”. Allo stesso tempo, però, come conseguenza dei cambiamenti sociali, il suo tradizionale ruolo nella cultura popolare

⁵ In proposito, Gabriella D’Agostino evidenzia come nei quartieri popolari la gente «disprezza l’omosessualità, soprattutto nella forma della pederastia, ma riconosce e rispetta il sesso dei femminielli. La loro diversità, che si manifesta nell’adolescenza, è culturalmente accettata. A Napoli le famiglie non considerano questo tipo di diversità una disgrazia e non emarginano il soggetto. Lo integrano nella cerchia familiare e nel contesto più ampio del vicolo, della strada, del quartiere», in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2013, p. 27.

⁶ Nella letteratura, il concetto di terzo genere è stato adottato per descrivere diverse tipologie di comportamenti, presenti in molte società, che non rientravano nella bipolarità maschile/femminile, propria del pensiero occidentale. Per un approfondimento antropologico sulla figura del femminiello intesa come “terzo genere” si veda Eugenio Zito e Paolo Valerio, *I femminielli napoletani: un terzo genere tra alterità e deterioramento, inclusione ed esclusione sociale*, in Margherita Graglia (a cura di), *Omofobia. Strumenti di analisi ed intervento*, Carocci, Roma 2012, pp. 26-39.

⁷ Cfr. Mila Busoni, *Genere, sesso, cultura: Uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma 2016.

⁸ Cfr. Paolo Valerio e Eugenio Zito, *Corpi sull’uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Filema, Napoli 2010.

⁹ Per una panoramica sulla teoria queer e gli studi queer, si veda Marco Pustianaz, *Studi queer*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 441-448.

partenopea ha subito profonde trasformazioni nel tempo, essendo sempre più associato alla figura del travestito e rischiando, così, l'estinzione. «Il prevalere dell'identità molteplice e cosmopolita della metropoli impose la perdita di centralità di questo personaggio all'interno del proprio contesto culturale, ossia: la solitudine del travestito in contrasto con la socialità del vicolo, che un tempo trovava aggregazione intorno al *femminiello*».¹⁰

È con Fortunato Calvino – tra gli esponenti della nuova drammaturgia napoletana contemporanea – che la figura del femminiello riconquista invece il suo legame con la tradizione, scampando alla deriva sociologica a cui era destinata. Nelle sue drammaturgie,¹¹ infatti, «traspare un mondo che è al tempo stesso di ieri e di oggi, con i suoi riti e ruoli, con la sua vivacità sociale. Un mondo investito da profondi cambiamenti ma, nonostante ciò, pronto a trasformarsi per sopravvivere».¹²

Femminielli si nasce

Secondo una prospettiva “naturalistica”, esisterebbe una sola e univoca forma canonica che legittima, in tutto il mondo, il rapporto tra i sessi. Eppure, come sottolinea Françoise Héritier, i caratteri osservati nel mondo naturale, atomizzati in unità concettuali, vengono sempre ricomposti in associazioni sintagmatiche che variano a seconda delle società. Non esiste, dunque, un unico paradigma. La rappresentazione del genere, della persona, dei sistemi di parentela, parte sì da unità concettuali inscritte nel corpo, ossia nel biologico, ma ciò non deve indurci a traduzioni universalizzanti. Si tratta, in effetti, di unità osservabili, identificabili in ogni tempo e luogo, soggette tuttavia ad aggiustamenti e ricomposizioni secondo differenti logiche culturali. La stessa “valenza differenziale dei sessi”¹³ è un artefatto e non un fatto di natura. A Napoli, ad esempio, femminielli *si nasce*, come

¹⁰ Mariano D'Amora, *La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, «Cahiers d'études italiennes», 16 (2013), p. 204.

¹¹ Esclusivamente per ragioni di economia del saggio, prenderemo in esame soltanto *Vico Sirene* del 2011. Tuttavia, l'operazione di “riabilitazione” della figura del femminiello si può riscontare in tutta la drammaturgia dell'autore.

¹² Paolo Valerio, *I femminielli di Calvino*, «Ridotto», 1/2 (2015), p. 10.

¹³ Con questa definizione, Héritier esprime un rapporto concettuale orientato, anche se non sempre gerarchico, tra maschile e femminile, traducibile in termini di valore. Le ragioni per cui, all'interno di ogni società, tale valenza differenziale si impone “universalmente”, consiste, secondo l'antropologa, nella necessità di costruire il sociale e le regole che ne permettono il funzionamento. Françoise Héritier, *Maschile e femminile* cit., p. 10.

se nell'immaginario popolare la loro fosse una sorta di diversità naturale.¹⁴ «In realtà possiamo supporre che la società tradizionale avesse la necessità di “produrre” il *femminiello*, come a rassicurarsi che l'ambiguità fosse riposta tutta da qualche parte, nel *femminiello* appunto, sorta di eccezione adatta al riconfermarsi dei ruoli di genere dominanti»¹⁵. Prima di addentrarci nella tematizzazione di questa figura, soffermiamoci un momento sull'analisi lessicale del termine, al fine di comprendere quali tratti siano già semanticamente iscritti in esso.

Il lessema “femminiello” è composto (a) dalla radice *femmin-*, (b) dall'alterazione *-ell-* e (c) dalla desinenza *-o*.

(a) La radice rimanda a una attribuzione di genere femminile, che connota o una identità – sentirsi femmina – o un ruolo – comportarsi come una femmina.

L'orientamento verso il ruolo di genere, giustificato dalla rappresentazione socialmente condivisa del femminiello, può essere desumibile:

(b) dall'alterazione *-ell-*,

(i) con valore diminutivo, a marcare sia una dimensione “riduttiva” dell'essere/non-essere femmina, sia un atteggiamento di “subordinazione” sotteso al concetto di /piccolo/ e /incompiuto/, e (ii) con valore vezzeggiativo, a esprimere il concetto di /tenero/ e /bonario/ insito nella costellazione affettiva della rappresentazione sociale, che posiziona il soggetto-femminiello in una dimensione di beffa e di scherno connessa, probabilmente, al bisogno di “distanziamento” da ciò che, in quanto diverso, provoca turbamento;¹⁶

(c) dalla desinenza *-o*, che nella lingua italiana esprime il genere maschile, con funzione di opposizione alla radice *femmin-*, che ne riconfigura il contenuto nucleare,¹⁷ riconducendo, così, tale appellativo, all'idea di un ancoraggio con la materialità biologica.

Dunque, è possibile ipotizzare che «la radice *femmin-* è come se riman-

¹⁴ Eugenio Zito, Nicola Sisci e Paolo Valerio, *Et io ne viddi uno in Napoli. I femminielli, ricognizione storica e mitografica: spunti per una riflessione sull'identità di genere*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 29.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Su questo aspetto torneremo più avanti, tentando un parallelo col termine *camouflage*, con cui Paolo Fabbri indica «un incanto gettato sulle cose, perché abbiano un senso diverso da quello consueto». Cfr. Paolo Fabbri, *Semiotica e camouflage*, in Luisa Scalabroni (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, ETS, Pisa 2011, pp. 11-25.

¹⁷ Con questo concetto (CN) Umberto Eco indica il contenuto (termine che preferisce a significato, troppo connotato in senso mentalistico) condiviso dell'espressione che designa l'oggetto in questione, vale a dire la serie dei suoi pubblici interpretanti. Cfr. Umberto Eco, *Kant e l'ormitorinco*, Bompiani, Milano 1997.

dasse al *voler essere*, la desinenza -o all'*essere reale*, mentre l'*-ell-* a tutto ciò che [questa figura] *potrebbe essere*».¹⁸

Ipotizziamo dunque che la funzione antropologica e sociale del *femminiello* risiederebbe, da una parte, nel farsi punto di appiglio di un meccanismo di difesa collettivo rigidamente strutturato in senso patriarcale, per cui il soggetto maschile che assume un ruolo passivo nell'ambito dei rapporti sessuali è femminilizzato o considerato come una femmina un po' "difettosa", mentre chi assume un ruolo attivo è considerato come un maschio a tutti gli effetti; dall'altra, nella gratificazione inconscia del contatto con la "mezza femmina", l'unità indifferenziata, fantasia onnipotente del narcisismo primario.¹⁹

Attorno alla figura del femminiello, perciò, si articolano due forze uguali e contrarie: da un lato quella di fascinazione/attrazione, dall'altro quella di distanziamento/isolamento. Si tratta di due polarità che descrivono, inoltre, la stessa condizione socio-geografica di questo soggetto che, seppur accettato dalla comunità, vive ai margini della città, all'interno dei Quartieri Spagnoli, notoriamente poveri e popolari. Gli viene riconosciuto, cioè, uno spazio istituzionalizzato, ma solo fino a quando normato all'interno dei confini della tradizione partenopea.²⁰ Una tradizione (in particolare teatrale) preoccupata di portare in scena le strade, le piazze, i colori, i suoni di una Napoli contemporanea in cui non c'è posto, tuttavia, per la figura nascente del "travestito", simbolo, invece, di una città sordida, al limite dell'emarginazione. È quanto mettono in risalto, agli inizi degli anni Ottanta, due pièce divenute l'emblema di una produzione culturale queer squisitamente napoletana. Si tratta di *Le cinque rose di Jennifer*,²¹ scritta da Annibale Ruccello nel 1981, e *Scannasurice*,²² scritta da Enzo Moscato nel 1982. Sia Ruccello che Moscato, infatti, riprendono la figura ambigua e complessa del femminiello collocandola, però, al di fuori di quel tessuto sociale che ne aveva consentito, in passato, l'esistenza.²³

¹⁸ Eugenio Zito, Nicola Sisci e Paolo Valerio, *Et io ne viddi uno in Napoli. I femminielli, ricognizione storica e mitografica: spunti per una riflessione sull'identità di genere*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 39.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ossia, come vedremo più avanti, inscritto implicitamente in un modello binario maschile/femminile.

²¹ Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, Ubulibri, Milano 2005.

²² Enzo Moscato, *Orfani Veleni*, Ubulibri, Milano 2007.

²³ Per un approfondimento sulla figura del femminiello in quanto «dispositivo per obliterare quelle componenti culturali e simboliche riferibili al mondo LGBT+», si veda Antonio Pizzo, *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli*, «Sinestesiaonline», IX, 28 (2020), p. 4.

La grottesca solitudine di Jennifer

L'aspetto inedito e originale della drammaturgia di Ruccello è rappresentato proprio dal personaggio di Jennifer, che diventa figura di congiunzione tra l'antico e il nuovo mondo dei femminielli. Lei, infatti, è il simbolo di quella tensione tra tradizione e modernità che condurrà la figura del femminiello a sovrapporsi sempre di più con quella del travestito, evidenziando così un cambiamento (soprattutto valoriale) decisamente significativo rispetto al costume precedente. Un cambiamento prima di tutto «sociale e linguistico, pagato in termini di uno smarrimento di identità e di riconoscimento in un contesto urbano locale».²⁴ Ne *Le cinque rose di Jennifer* la vicenda si svolge all'interno di un appartamento, in un quartiere degradato della periferia,²⁵ dove vive Jennifer – il femminiello protagonista. Il dramma ha le caratteristiche di un giallo:²⁶ la protagonista apprende dalla radio di un maniaco a piede libero che uccide i travestiti. Per tutta la pièce, Jennifer attende con apprensione una telefonata che non arriva, quella di Franco, uomo conosciuto mesi prima in una discoteca. Il telefono, però, squilla solo per sbaglio, inutilmente, scandendo così la solitudine della protagonista, in compagnia del solo vociare confuso della radio. La stanza, scena unica dell'azione drammatica, è compulsivamente abitata da oggetti e accessori femminili, che enfatizzano la condizione claustrofobica nella quale vive Jennifer. Nessun altro contatto con l'esterno, al di fuori del telefono e della radio che, invece di rassicurarla, contribuiscono solo ad amplificare inesorabilmente la propria solitudine.

In un monologo – che ricorda molto la struttura di *La Voix humaine* (1930) di Jean Cocteau – attraverso la voce di Jennifer, Ruccello affronta

²⁴ Patricia Bianchi, *Femminielli: Storia di una parola tra gergalità e comunicazione antropologica*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 70.

²⁵ I Quartieri Spagnoli, in seguito al terremoto del 1980, verranno occupati dagli immigrati, causando così la progressiva scomparsa del vicolo, con la sua economia e le sue pratiche quotidiane legate all'articolazione della relazione privato/pubblico. Proprio a seguito di questo episodio, Ruccello metterà in scena due versioni differenti de *Le cinque rose di Jennifer*: una precedente e una successiva al sisma. È molto interessante, questo aspetto, perché si tratta di un cambiamento radicale, nel tessuto sociale, con cui ha inizio il processo di emarginazione nei confronti dei travestiti. Cfr. Marzia Mauriello, *Generi drammatici. Donne e uomini nel teatro di Annibale Ruccello*, «Annali», Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, vol. 2 (2009), pp. 821-849. È significativo, a nostro avviso, che l'aneddoto del terremoto del 1980 sia segnalato anche da Fortunato Calvino, in *Vico Sirene*, come un evento rilevante che ha modificato profondamente tutta la città di Napoli.

²⁶ Anche questo sarà un elemento ripreso da Calvino, in *Vico Sirene*, ma, come vedremo più avanti, completamente diversi, e per certi versi inaspettati, saranno invece i risvolti della vicenda.

Il terzo sesso a teatro

i temi della solitudine, dei quartieri periferici della città, della 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.²⁷

In questo scenario, il telefono e la radio si fanno simboli e dispositivi di una società post-moderna nella quale il vicolo non è più il luogo deputato alla socialità e all'aggregazione. Questi luoghi sono stati rimpiazzati dai non-luoghi dell'etere che rassicura senza, però, fornire più senso. Jennifer si fa così epigono di un personaggio precedente, nella tradizione teatrale partenopea, che è quello di Mariacallàs in *Persone naturali e strafottenti* (1974) di Giuseppe Patroni Griffi. Come in Patroni Griffi, infatti, la condizione del travestito, il suo non essere sessualmente definito, è metafora di una condizione esistenziale anch'essa in divenire. Mentre Mariacallàs, trincerata dietro una maschera d'arroganza, reagisce però con straordinaria strafottenza alle difficoltà della propria condizione, Jennifer ha ormai perso quel piglio eroico del femminiello, che ritroveremo solo in seguito nella drammaturgia di Fortunato Calvino. Infatti, non solo appare priva di vita sociale e affettiva, ma è soprattutto incapace di costruire relazioni col mondo esterno (a parte surreali dialoghi telefonici o grottesche conversazioni, di persona, con l'amica Anna, anch'essa un travestito). Non si muore più d'amore, bensì di solitudine.

Dal punto di vista culturale il travestito è espressione della doppia realtà della cultura napoletana contemporanea: da un lato quella ufficiale (o dello stereotipo potremmo dire) per quanti la percepiscono dall'esterno, dall'altro quella reale, per quanti la vivono dall'interno. Il duplice comportamento di Jennifer ne è la conferma. Di notte le sue inquietudini le offuscano la mente, di giorno celebra una personale epifania della rimozione vivendo come vorrebbe essere, uguale agli altri, con i luoghi comuni e le leziosità di qualunque altra donna di casa. Questo desiderio di fuga dalla realtà passa attraverso la finzione e attraverso il miraggio di un corpo altro da sé. [...] Jennifer può essere considerata una figura 'deportata' dal punto di vista meramente urbanistico, ma socialmente è espressione piena e centrale di una cultura non più cultura, bombardata da una modernità intenzionalmente aggressiva, fino a smarrirsi in essa.²⁸

²⁷ Annalisa Di Nuzzo, *Napoletanità e identità post-moderne Ripasmazioni del femminiello a Napoli*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 154.

²⁸ Mariano D'Amora, *La figura del femminiello/travestito* cit., pp. 206-207.

La condizione liminale del femminiello

Anche Enzo Moscato, come Ruccello, pone al centro della propria ricerca teatrale la figura del femminiello. Non più rappresentata, però, nelle sue vesti tradizionali, bensì associata dal drammaturgo ai modelli della prostituzione metropolitana. *Scannasurice* è, infatti, la storia di un travestito che vive in un seminterrato della periferia napoletana, costretto all'isolamento e alla solitudine da una società che lo teme, forse, proprio per paura di riconoscersi in lui. Il protagonista compie una metaforica discesa negli inferi, tra spazzatura e oggetti simbolo della sua condizione, alla ricerca di un'identità smarrita dentro le macerie della storia e della sua quotidianità terremotata, fisicamente e metafisicamente.²⁹ Unici interlocutori del femminiello – al quale Moscato non dà mai un nome, come volesse sottolineare l'essere senza identità, di questa figura, al limite col mitologico – sono topi e studenti³⁰ che, benché mal tollerati, rappresentano l'unico legame con la realtà. La vicenda si svolge nell'arco di una giornata nella quale il protagonista, figura a metà tra l'osceno e il sublime, attraverso un linguaggio lirico e suggestivo, si abbandona a imprecazioni esilaranti, filastrocche popolari e antiche memorie. Descrive una Napoli caratterizzata da «[...] gli ipogei, 'a memoria e 'a magia...»,³¹ per poi finire preda, alla fine del racconto, di una sorta di follia purificatrice che lo spinge a distruggere il luogo in cui vive e a suicidarsi dando fuoco a tutto.³² Rinnegati dalla società, considerati figure negative, entrambi i femminielli di Ruccello e Moscato scelgono di togliersi la vita, rinunciando a qualsiasi forma di ribellione e preferendo un epilogo forse persino più violento di quello di una battaglia. La morte diventa l'unica via di fuga possibile dalla realtà che nega loro ogni speranza di futuro.

Emerge, tuttavia, con estrema forza la natura ambigua – e perciò unica nel suo genere – di queste figure, portatrici di una soggettività “altra” che non è né maschile, né femminile ma, al contrario, le contiene entrambe. Tale ambiguità si fa però, in Moscato, soprattutto metafora della condizione di diversità in cui si trova la stessa città di Napoli, con i propri misteri e le proprie contraddizioni. Come il femminiello, infatti, anche Napoli vive una condizione di soglia, in cui convivono due anime della città, quella

²⁹ Anche questa vicenda, come quella narrata da Ruccello nella versione del 1986, è ambientata dopo il terremoto del 1980 a Napoli.

³⁰ La presenza di questi ultimi è soltanto allusa, dal protagonista, in quanto nel corso della pièce non appariranno mai.

³¹ Enzo Moscato, *Orfani Veleni* cit., p. 13.

³² Ricorrendo, perciò, alla connotazione simbolica del fuoco quale elemento purificatore e agente di rigenerazione.

solare e colorata della superficie e quella buia e segreta dei suoi cunicoli sotterranei e i suoi palazzi densi di mistero.³³ In Moscato, il femminiello – seppur sradicato e costretto a una solitudine, come in Ruccello – conserva, dunque, il suo ruolo simbolico. L'ambiguità di cui si fa portatore, cioè, rappresenta il confronto con la parte oscura, nascosta, in ognuno di noi. Una ambiguità, inoltre, che offre al drammaturgo lo spunto per riflettere su un tema tutt'oggi molto controverso: l'identità di genere. Il teatro si fa portavoce, così, delle nuove identità postmoderne, legate, cioè, all'idea che a una identità essenziale, universale si possano contrapporre identità funzionali, che coniugano le ragioni e la valorizzazione delle differenze e del pluralismo.³⁴ L'universo narrativo di Moscato è abitato da travestiti, transessuali, ibridi di genere, che confondono il concetto di identità in un raffinato gioco di spiazzamento. Ma non si tratta semplicemente di uno slittamento di genere, quanto piuttosto di uno slittamento della produzione del senso e dunque della cultura. Per fare questo Moscato (così come Ruccello) si affida a “brandelli” della tradizione culturale partenopea per introdurci alla complessità della modernità e fornirci un esempio arcaico sulla relazione tra comportamento sessuale e ruolo sociale.

È chiaro che per questi due autori la nozione di tradizione non ha nulla di conservatore o di oleografico, ma è un terreno fertile e vitale sul quale costruire la personale rappresentazione del presente. È un dispositivo che nelle loro mani segna innanzitutto un'idea di “differenza”. Il riferimento alla eredità culturale napoletana non è mai nostalgia del passato bensì è utilizzato come *marker* identitario, che funziona a livello del formato di rappresentazione, sul piano drammaturgico ancor prima che tematico.³⁵

Quello dei femminielli si configura, quindi, come un terzo genere³⁶

³³ Questa duplice dimensione è ben descritta nel film *Napoli velata* (2017) di Ferzan Özpetek che si apre, non a caso, con una scena particolarmente suggestiva – interpretata dall'attore napoletano Peppe Barra – che ritrae proprio “la figliata dei femminielli”. Si tratta di un antico rito della fecondità, testimonianza del forte connubio, a Napoli, tra teatralità e socialità. Si veda, a riguardo, anche la nota 56.

³⁴ È questa la premessa culturale storicamente indispensabile per il movimento dei gender studies cui corrisponde nel sociale il riconoscimento di soggettività altre. Cfr. Cristina Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003.

³⁵ Antonio Pizzo, *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli* cit., p. 7.

³⁶ Il genere, come complesso costruito nell'intersezione simbolica tra soggettività, dimensione culturale e socialità, offre la possibilità di definire l'indefinibile, superando vecchie e parziali categorie. Platone, ad esempio, pone nell'esistenza originaria di un terzo genere – quello dell'androgino, appunto – il raccordo concettuale e metaforico tra il tema dell'amore,

con un proprio universo di significati, con una identità altra, al confine e di confine, profondamente distinta sia dal femminile che dal maschile. Eppure, si tratta comunque del prodotto di un modello binario, stabilizzato in quanto “altro” solo affinché ne venga (ri)afferzata la condizione di a-normalità. Ciò che mettono in risalto, infatti, le due pièce di Ruccello e Moscato è come – nel momento in cui la figura del femminiello prende le distanze dalla tradizione per confluire nel più vasto panorama queer, sovrapponendosi al transessuale o al travestito – sia la stessa società a riconfigurarne il ruolo trasformando, così, il femminiello in una “figura dell’abiezione”, proprio in quanto simbolo (vivente) dello smantellamento del sistema stesso dei generi. Ecco, dunque, perché non resta loro alcuna alternativa se non rassegnarsi al proprio destino di

emarginazione priva di ogni possibilità di riscatto, perché determinata da un potere che ne ha sancito l’esclusione in un contesto culturale nel quale i nuovi ultimi sono coloro che la società ha additato come *anormali*, decretandone la ghettizzazione.³⁷

L'estetica del camouflage

Secondo Françoise Héritier, l’articolazione in maschile e femminile, in culture e tempi diversi, individua non solo il sesso biologico degli esseri umani ma il loro ruolo occupato nella società, connesso soprattutto agli ambiti di competenza socialmente stabiliti e normalizzati. Partendo da questa prospettiva, risulta particolarmente significativa la funzione che assume il travestimento intersessuale all’interno delle costellazioni valoriali di genere intersoggettivamente condivise.

Il travestitismo è una mutazione, il passaggio da un’identità all’altra. In questa transizione, il corpo diventa un laboratorio aperto a una varietà di opzioni che riguardano non solo l’aspetto fisico (e con questo intendiamo la sessualità) ma anche, e soprattutto, il modo sociale ed emozionale in cui l’essere umano si presenta al mondo.³⁸

nel *Simposio*, ritenuto espressione dell’umana nostalgia per una interezza perduta, e il tema della parità tra uomo e donna.

³⁷ Emanuele Broccio, *Figure dell’abiezione: Corpi che contano nel teatro di Annibale Ruccello*, «Sinestesiaonline», IX, 28 (2020), p. 6.

³⁸ Mariano D’Amora, *Male transvestitism: Bridging present and past in contemporary drama*, in Paolo Puppa, Alessandra Martino e Paola Toninato (a cura di), *Differences on stage*, Cambridge Scholars, Newcastle 2013, p. 77 (trad. mia).

Si tratta di una pratica prevista in numerose culture,³⁹ legata spesso a contesti rituali tra cui, ad esempio, il passaggio di status. Tale conferimento di una identità “diversa” ai soggetti travestiti, articolato sull’asse dell’opposizione /essere/ vs /apparire/, «introduce una condizione di liminarietà, di sospensione circoscritta al tempo del rito, del *normale* ordine biologico, sociale e culturale su cui una comunità fonda il proprio equilibrio, ribadendo l’identità tra fatto biologico e fatto sociale».⁴⁰ Differente, invece, è il significato attribuibile alle forme di travestimento permanenti, che mettono in gioco questioni più complesse che sembrerebbero contraddire la logica dicotomica di genere. I soggetti di quest’ultimo tipo, infatti, assumono una identità definita agendo però secondo un modello socialmente attribuito al sesso biologico opposto al proprio. La loro identità, dunque, non si articola più sull’opposizione tra essere e apparire – ossia, *essere* maschio e *apparire* femmina (o viceversa); questa forma di travestitismo permanente è, piuttosto, la figurativizzazione del superamento di tale opposizione, attualizzando una sorta di “trasgressione del sesso attraverso il genere”.⁴¹

Questa condizione *sui generis* è incarnata nella figura dei femminielli, nei loro corpi da un lato sovrabbondanti e dall’altro deficitari. Essi procedono, infatti, alla “costruzione” del proprio corpo sia per sottrazione – eliminando quei tratti più dichiaratamente maschili – che per addizione – enfatizzando, cioè, i tratti più marcatamente femminili. Attraverso tali strategie di presentazione arrivano, così, alla articolazione di un vero e proprio *appearance level*,⁴² “mostrando”,⁴³ in altre parole, tratti visivi, sul piano dell’espressione, che proiettano organizzazioni narrative soggiacenti. Dopotutto, come evidenzia Mariano D’Amora, secondo la tradizione napoletana «il “femminiello” ha incarnato la sirena nel suo essere una figura con una doppia identità, metà donna e metà uomo, estensione di una tradizione antica, incarnazione attuale di un mito arcaico».⁴⁴ Siamo, perciò, in presenza di una (con) fusione tra maschile e femminile che rende

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull’uscio* cit., p. 7.

⁴¹ *Ivi*, p. 11.

⁴² «External appearance thus functions as a sign, the meaning of which could be described as identity. [...] In other words, appearance is to be understood in symbolic terms; it functions as a sign which represents transcendental contents» (Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Gunter, Tübingen 1983; trad. inglese *The semiotics of Theater*, Indiana University, Bloomington 1992, p. 67).

⁴³ Sul concetto di “mostrazione” nell’enunciazione teatrale si veda Massimo Roberto Beato, *L’enunciazione teatrale tra embodiment e semiotica del visivo*, «E/C», 30 (2020), pp. 32-42.

⁴⁴ Mariano D’Amora, *Male transvestitism* cit., p. 89 (trad. mia).

l'identità dei femminielli irrisolta e irresolubile: si sentono (e vivono come) donne ma non sono donne.⁴⁵ A differenza delle donne, essi incarnano la pura sessualità, senza procreazione e senza preclusioni, ragion per cui sono spesso ritenuti dalle donne sessualmente “concorrenziali”, in quanto in grado di attirare anche uomini eterosessuali.⁴⁶ A caratterizzarne l'immagine, un trucco pesante, un abbigliamento niente affatto raffinato, movenze e tonalità vocali spesso caricaturali. Eppure, i femminielli si rappresentano e si descrivono come “più donne delle donne”.⁴⁷ È possibile, a nostro avviso, paragonare, dunque, la loro a una estetica del *camouflage*. Secondo Paolo Fabbri,

il camouflage costringe a ripensare l'idea stessa di segno. Non si riduce a una problematica referenziale (qualcosa che sta per qualcos'altro) o inferenziale (se... allora) e soprattutto amplia le vedute sul concetto di *produzione segnica*. Esso emerge infatti come un sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo *forze* in gioco.⁴⁸

Al livello figurativo, infatti, il femminiello ci invita a una riflessione non solo sui sistemi di rappresentazione ma soprattutto sul concetto di “distorsione della rappresentazione”. Il concetto di segno, che secondo Umberto Eco⁴⁹ è impiegato per mentire, nel caso del camouflage va ripensato. Tra i significati individuati da Fabbri, infatti, c'è quello estremamente suggestivo di “incanto gettato sulle cose”, affinché abbiano un senso diverso da quello consueto. Una immagine poetica che, a nostro avviso, ben si addice alla figura dei femminielli. Essi assumono spesso una gestualità femminile caratterizzata dal modo di parlare con le mani, dal loro ancheggiare, ma si distinguono (dalle donne) proprio per un certo modo di relazionarsi con

⁴⁵ Essi, infatti, non possono procreare, tratto distintivo, ad esempio, dell'essere donna. Ma, allo stesso tempo, non sono affatto interessati ad alterare i propri genitali, né a sottoporsi ad alcun tipo di intervento chirurgico di riassegnazione sessuale (a differenza dei soggetti transessuali). La (con)fusione tra maschile e femminile è, dunque, costitutiva della propria essenza, ma è una fusione nella quale entrambe le marche semantiche, del maschile e del femminile, in qualche modo si azzerano, affermando ciò che in semiotica si definisce come un “termine neutro”, non-maschile/non-femminile. Cfr. Maria Pia Pozzato, *Capire la semiotica*, Carocci, Roma 2013, p. 51.

⁴⁶ Corinne Fortier, *I femminielli o la rivalità seduttrice*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., pp. 189-216.

⁴⁷ Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio identità possibili* cit., p. 16.

⁴⁸ Paolo Fabbri, *Semiotica e camouflage* cit., p. 11.

⁴⁹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

gli uomini, basato su una sorta di “provocazione” che suscita turbamento. Il loro è un comportamento che nasconde un certo mimetismo di attrazione, che mette in gioco, cioè, delle strategie di presentazione paragonabili a quelle “seduttive” nel mondo animale. Il rapporto tra preda e predatore, infatti, richiede necessariamente una conoscenza reciproca, una sorta di “complicità”. A valere, dopotutto, non è la verità o la falsità dei segni impiegati nella costruzione del simulacro, bensì la loro efficacia, o meglio l’efficacia del simulacro stesso offerto all’altro, con tutti i regimi di credenza e di sospetto che si innescano.

Le Sirene di Calvino

C’è un *vico*, a Napoli, un groviglio di stradine e viuzze, in cui a qualsiasi ora del giorno e della notte si incrociano vite diverse, umanità variegata e complesse, espressione delle due anime della città, quella solare e quella oscura. Non si tratta di un quartiere reale di Napoli, bensì dell’universo popolare e pittoresco nel quale vivono, con i loro rituali, i femminielli-sirene di Fortunato Calvino in *Vico Sirene* (2011). L’origine mitologica della fondazione stessa della città di Napoli è collegata alla figura della sirena Partenope. Il mito racconta che Partenope cercò di sedurre l’eroe Ulisse col suo bellissimo canto ma, non riuscendo nel suo intento, in preda al dolore per il rifiuto si gettò in mare con le sorelle.⁵⁰ Ammaliatrice e portatrice di ambiguità, la sirena è una figura che accoglie in sé il concetto di nuovo e di diverso, incarnando l’idea del doppio e dell’autosufficiente. Nella sua arcaicità, la figura androgina del femminiello prolunga fino a oggi questo mito archetipico, che richiama l’idea di un narcisismo primigenio, evocando il bagaglio “fantasmatico”⁵¹ della bisessualità psichica di ciascun individuo.

Calvino porta in scena la costellazione semantica che articola la figura del femminiello, riabilitandone l’immagine tradizionale, radicata nel tessuto sociale della città. Il femminiello, infatti, pur esercitando a volte la prostituzione, gode del riconoscimento degli abitanti del vicolo, dove è figura integrata perché collabora alla tipica economia solidale dello stesso e non viene mai percepito come un deviato o un diverso pericoloso. Al contrario

⁵⁰ Esistono molte varianti del mito, tra le più note quella della scrittrice napoletana Matilde Serao.

⁵¹ In senso psicologico, ossia in relazione a temi quali la seduzione, il rapporto sessuale tra i genitori, la castrazione, ecc., che – secondo la letteratura psicoanalitica – popolano lo scenario dei desideri inconsci. Cfr. Eugenio Zito, *Testo e contesto dei femminielli: Riflessioni su una ricerca di genere*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 246.

è una figura, per quanto ambigua, positiva: si dedica ai lavori di casa, cuce, rammenda, tiene compagnia agli anziani, custodisce addirittura i bambini delle vicine.⁵² Non a caso, la drammaturgia di Calvino, si apre proprio con una scena di vita quotidiana che ben descrive questo scenario culturale.

La scena: Un basso napoletano. Scarola e Nucchetelle sono due adulti femminielli, che preparano un tavolo per la tombola.

SCAROLA - (*al telefonino*) Pronto? Pronto? Chi è?...Uè, che vuò? 'O fierro? Da stiro? A sì? Mò te serve? (*Stizzita*) E io che ce pozzo fà? 'E cumpagne toje nun 'o teneno nu fierro 'a stiro? Io no! Nun 'o tengo! E sò fatti mieje sì nun 'o tengo! Mo avessa d''a cunto 'a vuje...che vuò? A sì, te l'aggia purtà. Addò staje 'o terzo piano? Addà Spagnola? Uè t'aggio ditto ca nun 'o tengo, e sì pure 'o tenesso nun t'hò putèsse purtà! 'E scale 'o saje nun 'e pozzo fà!... (*L'altra riattacca*) Pronto? Pronto? Stù femmenèlle 'e oggi sò senza creanza! Cu stà còscia cà nun sape che vuò fa, io purtavo 'o fierro 'a essa 'o terzo piano!

NUCCHETELLA - (*entra portando dei fiori finti che sistema in un vaso*) Ma chi era?
SCAROLA - Cocacola!

NUCCHETELLA - Gesù, e nun sape scennère nu mumento essa?

SCAROLA - Mò pure sì scènne 'o fièrro nun c'è l'ho do'!

NUCCHETELLA - E ghiammo, se vèrè cà 'o sujo sè rotto!

SCAROLA - Uè no, e nun 'ntromettèrte me capito?

NUCCHETELLA - (*scrollando le spalle*) Quanno sì brutta mamma ma!

SCAROLA - 'A parlato 'a Bardò!⁵³

È un punto d'attacco che ci proietta, *in media verba*, direttamente nel rutilante mondo dei femminielli, affaccendati nelle attività casalinghe di tutti i giorni, fatte di battibecchi e goliardia. Calvino mostra, sin da subito, uno spazio *topico* valorizzato euforicamente, rispetto agli scenari discorsivi disforici in cui (sopra)vivono i personaggi di Rucello e Moscato.⁵⁴ Una realtà che ci restituisce l'immagine di un femminiello perfettamente integrato nel tessuto sociale, impegnato persino nell'organizzazione della tombola pubblica, come ci suggerisce la didascalìa. In fin dei conti, nell'immaginario napoletano, i femminielli portano fortuna, proprio come nell'età classica si credeva portassero fortuna gli *agùrtes*, i sacerdoti di Cibele che si eviravano ritualmente per la dea. Nella tombola popolare – detta anche

⁵² Cfr. Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio identità possibili* cit., p. 26.

⁵³ Fortunato Calvino, *Vico Sirene*, «Ridotto», 1/2 (2015), p. 3.

⁵⁴ Il riferimento al concetto di spazio "topico" è legato alla topologia narrativa, secondo la quale, con questo termine, si indica il luogo in cui si svolge l'azione, rispetto allo spazio "eterotopico" dove si realizzano i presupposti e le conseguenze dell'azione. Cfr. Daniela Panosetti, *Semiotica del testo letterario*, Carocci, Roma 2015.

“riffa” – che si gioca nei quartieri del centro storico, sono i femminielli, infatti, a leggere e commentare i numeri, ma anche a segnalare quali giocare al lotto, secondo una tradizione in cui dare i numeri significa relazionarsi con l’aldilà ed essere, dunque, considerati intermediari.⁵⁵ Questa e molte altre pratiche – che non possiamo approfondire in questa sede, ma tra le quali citiamo, ad esempio, “la figliata” o “partorezza”⁵⁶ – possono essere considerate testimonianze dell’integrazione sociale dei femminielli che, attraverso queste consuetudini, affermano e sanciscono, ritualmente, la loro appartenenza (di genere) alla cultura partenopea.

Eppure, Calvino non si limita a descrivere soltanto il tratto più felice del mondo in cui vivono i suoi femminielli, concedendoci anche di sbirciare nelle regioni più “infelici” della loro esistenza. Un’esistenza a cui viene negato l’amore, la possibilità di condividere la propria vita con un uomo, per il quale sono e resteranno sempre un gioco di predazione, una eccitante fuga dalla realtà di tutti i giorni. I femminielli sanno, dopotutto, che gli uomini, una volta sedotti, ritorneranno dalle proprie mogli e compagne. «Passata l’impressione piacevole della loro superiorità nei confronti delle donne che gli procura la conquista di un uomo, realizzano la loro inferiorità, non potendo come esse passeggiare per la strada al braccio del “proprio uomo” o vivere con lui in coppia».⁵⁷ È quanto rammentano, infatti, i personaggi di Nucchetella e Scarola alla giovane Susy, innamorata di un cliente:

NUCCHETELLA - Nun c’è penzà. Ah, uòmmene, dintò liètto sò agnelli ccà se fanno spuzzuelià chiano chiano... sò accusi appassionate, carnale ca uno penza: *E’ overo? Me desidera accusi tanto?* Quanno staje dintò liètto cuòrpo a cuòrpo, arravugliate e chino ’e desiderio è difficile penzà ca stà facènno finta... eppure passata ’a nuttata l’agnello s’è tra- sforma in liòne!

SCAROLA - Nu liòne ’e paglia! Susy chillo è spusato, e tu sì stato nu spasso pe isso... io t’ho dicete chillo è comme tutt’è l’ato, l’aviva lascià stà... nun t’annamurà cà pruvarraje ’e pene ’e l’inferno! Natale, Pasqua ’e feste comandate ’e

⁵⁵ Gianfranca Ranisio, *Attraversamenti di genere e nuovi percorsi identitari*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 107-130.

⁵⁶ Si tratta di una cerimonia, caratterizzata da un’atmosfera gioiosa e ironica, che consiste nella simulazione, dietro un velo, del parto da parte dei femminielli. È considerato un rito apotropaico e di buon auspicio. Per un approfondimento, si veda il saggio di Gabriella D’Agostino in Ortner S.B., Whitehead H., *Sexual meanings: The cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge University press, Cambridge 1981 (trad. it., *Sesso e genere: Identità maschile e femminile*, Sellerio, Palermo 2000).

⁵⁷ Corinne Fortier, *I femminielli o la rivalità seduttrice*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 206.

compleanno 'e passarrà cù 'a famiglia soja e tu che faje? Passi 'e sere 'a l'aspettà?
 L'uòmmene spusato sò na perdita 'e tièmpo siènto a me!
 SUSY - E bello 'a parlà, ma io nun c'è pozzo credere doppo tutt'e prumesse 'e
 vaso...⁵⁸

Proprio Susy sarà, inoltre, protagonista della svolta noir, della vicenda raccontata da Calvino, che assumerà (come nella drammaturgia di Ruccello) delle sfumature gialle, facendo affiorare anche gli aspetti più sordidi legati alla doppia vita notturna dei femminielli. Mentre in piazza si festeggia un compleanno, giunge infatti la ferale notizia della sua morte, sconvolgendo tutti i presenti, in particolare Mina, sua migliore amica. I femminielli manifestano subito profonda solidarietà, verso la famiglia di Susy, offrendosi di partecipare all'organizzazione delle esequie con una colletta, nonostante – si scoprirà – lei avesse lasciato diversi beni, alla propria famiglia, tra cui alcuni appartamenti. Particolari, però, di cui sua madre dichiara di non essere a conoscenza, provocando lo sconcerto di Nucchetella e Scarola secondo i quali, invece, «in banca teneve na bella somma!».⁵⁹ Da qui il sospetto che quello di Susy sia stato, in realtà, un delitto per soldi, mascherato da delitto passionale. Un delitto che ricorda nei dettagli l'efferato assassinio del poeta Pier Paolo Pasolini, poiché il femminiello, dopo essere stato pestato a sangue viene «investita cu 'a macchina e ce sò passato 'a 'ncopp''o ddoje vòte...».⁶⁰ Tuttavia, la vicenda assume, poi, una svolta inaspettata e per certi versi catartica. Una notte, infatti, Butterfly – altro femminiello del gruppo, ex camionista – adesca, con l'aiuto delle compagne, il presunto assassino di Susy costringendolo a confessare. Dopo averlo catturato, lo vestono e lo truccano da donna, umiliandolo di fronte agli altri femminielli per poi picchiarlo con violenza inaudita nel vicolo, fino a ucciderlo. Con l'amara consapevolezza che, altrimenti, se l'avessero consegnato alla polizia, «chillo po' 'o fanno ascì!».⁶¹

Una fine cruenta, dalle tinte noir, che nel testo di Calvino ha il retrogusto di una allegorica vendetta nei confronti della impietosa e squallida fine dei femminielli raccontati da Ruccello e Moscato, costretti, invece, a togliersi la vita da una società che li aveva sfruttati, isolati e poi derisi. I femminielli di Calvino, al contrario, non hanno alcuna intenzione di rischiare la stessa sorte. Piuttosto, scelgono di reagire ribellandosi, eroicamente, alle

⁵⁸ Fortunato Calvino, *Vico Sirene* cit., p. 7.

⁵⁹ Ivi, p. 15.

⁶⁰ Ivi, p. 16.

⁶¹ Ivi, p. 20.

discriminazioni e alle brutalità che la vita di ogni giorno vorrebbe infliggergli. Non sono degli emarginati, la loro è una comunità unita che non ha paura di opporsi, anche ferocemente, se provocata. Ecco, dunque, come solitudine e isolamento, a cui erano stati condannati i femminielli nelle precedenti drammaturgie, vengono positivamente rimpiazzati, qui, da un forte sentimento di difesa, coraggiosa, della propria identità. In questo modo, il drammaturgo dà voce a un orgoglio queer tutto contemporaneo – e, soprattutto, napoletano – proiettando la storia di cui sono protagoniste le sue “sirene” in uno scenario del tutto nuovo, dove la diversità di genere, anche se non del tutto accettata, non teme, però, di imporsi con energia e determinazione. Eppure, la scena con cui Calvino conclude la sua drammaturgia è tutt’altro che un inno alla violenza; essa acquista, piuttosto, i tratti di un’iperbolica metafora, di una purificazione catartica. Soprattutto per lo spettatore.

Attraverso le sue parole, Calvino restituisce l’immagine di una soggettività “altra” profondamente radicata nel tessuto socio-culturale napoletano, rendendo, di fatto, lo spettatore testimone di riti e comportamenti che, pur facendo parte di un passato che tende a scomparire, offrono una riflessione profonda su un diverso mondo. Diverso ma pur sempre costellato di valori e incline alla socialità. Un mondo in cui, però, c’è posto anche per un terzo sesso. Un sesso prima di tutto “sociale”, che incarnandosi nella figura del femminiello, con la sua capacità di sorridere e accettare incondizionatamente il dono della vita, è in grado di impersonare, in maniera emblematica, anche lo spirito di una cultura.