

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

Tra gli anni Sessanta e Settanta la scena italiana s'incammina verso un febbrile riassetto finalizzato alla progettazione, mediante nuovi linguaggi artistici, di una società (teatrale) futura attraverso il ribaltamento degli elementi costitutivi della società presente. Nascono in tutto il Paese gruppi di ricerca all'interno dei quali vengono accolte le istanze pedagogiche e drammaturgiche più innovative. Momento cardine per la sperimentazione di quegli anni è il convegno di Ivrea del 1967.¹ Gli argomenti dibattuti in quella sede diventano le fondamenta sulle quali si va a costruire il teatro di sperimentazione e d'avanguardia di quel periodo. Vengono messi in discussione i concetti tradizionali di luogo e testo teatrale, regia, composizione sociale del pubblico nonché figura e ruolo dell'attore. Primo argomento di opposizione delle nuove istanze nei confronti del teatro tradizionale è la contrapposizione tra testo scritto e spettacolo nella sua realizzazione completa. Al copione scritta dell'autore si oppone il testo spettacolare, ossia quell'insieme di parole, azioni e movimenti cui partecipano parimenti scenografi, registi, attori lasciando che il copione sia solo una delle diverse componenti. Lo spettacolo non è più inteso come la messa in scena di un testo da parte degli attori, sotto la supervisione di un regista che funge da garante/interprete del lavoro autoriale, bensì come la creazione di una partitura pluricomposta. Il teatro, quindi, come responsabilità collettiva. Tale teorizzazione è fortemente condizionata da due fattori: da una parte il clima politico-sociale nazionale che si va creando in quegli anni. Al pari di altri Paesi, anche l'Italia viene ad essere travolta da un complesso di mutamenti che ne ridisegnano lo scenario socio-culturale.² Lo sviluppo industriale e del terziario, le grandi migrazioni, l'espansione abnorme delle città, l'estensione della scolarizzazione, l'enorme diffusione della cultura di massa, la nuova centralità dei beni di consumo nonché l'emergere di una cultura giovanile dotata di una propria autonomia antropologica trasformano in senso maggiormente liberale la società italiana. Dall'altra, fondamentale è la scintilla prodotta dalle maggiori esperienze teatrali straniere, in particolare il *Living* (frequente ospite in Italia dal 1961),³ in cui il teatro di gruppo porta alla creazione di nuove estetiche indipendenti dal dominio del testo: "Contro i condizionamenti repressivi del sistema si invocano altri valori e altre forze, recuperando il valore

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

A tali sollecitazioni gli autori partenopei reagiscono immergendo quegli stimoli nel proprio contesto culturale.⁵ Non sarà la struttura del testo, e ancor meno la figura e/o ruolo dell'attore, a interessare la loro ricerca, quanto la natura dei personaggi esposti. Nel perseguire un naturale (quanto necessario) desiderio di discontinuità, essi si muovono su un terreno puramente drammaturgico, eleggendo come *target* principale della propria azione di sovvertimento Eduardo De Filippo (espressione massima della tradizione).⁶ In linea con le ricerche sociologiche condotte negli anni Cinquanta, Eduardo dà vita a una drammaturgia essenzialmente misogina in cui al maschio viene costantemente affidato il centro della scena attraverso il personaggio del *pater familias* (interpretato dallo stesso De Filippo).⁷ Espressione della "mascolinità egemone" (Connell 88), tale figura si delinea come portatore di un'identità caratterizzata da tradizionalismo, austerità e rigore morale, colui che assume su di sé il gravoso compito di salvaguardare l'integrità della famiglia (metafora della società) dalle insidie provenienti dall'esterno. Tuttavia, questa struttura drammaturgica, così rigidamente patriarcale, viene ad essere oggetto di profonda revisione critica da parte di autori quali Giuseppe Patroni Griffi,⁸ Annibale Ruccello⁹ ed Enzo Moscato.¹⁰ La loro scrittura è caratterizzata da due elementi: l'adozione di visioni antropologiche e sociali maggiormente inclusive e la consapevolezza che le dinamiche dell'integrazione corrente richiedono il riconfigurare lo scenario delle relazioni di genere,¹¹ con il conseguente abbandono di valori, atteggiamenti e linguaggi puramente virilisti.¹² Sulla scia di un'inedita pedagogia modernista penetrata irresistibilmente nel cuore stesso delle identità collettive, essi esprimono una visione multidisciplinare del mondo degli uomini, avendo compreso quanto il nuovo scenario culturale abbia intaccato la potestà normativa e il potere di controllo maschile sui comportamenti delle donne.¹³ Attraverso i loro lavori, si conferma che descrivere una cultura implica:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusioni

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

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



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



Moscato in *Scannasurice* (1985)

Mariano D'Amora

RICERCATORE INDIPENDENTE

NOTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Riferimento al testo *Filumena Marturano* (1946) di Eduardo De Filippo.

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

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

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

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

⁴⁴ Al riguardo si veda: Ruspini e Inghileri.

OPERE CITATE

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

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

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

PSICOLOGIA SOCIALE E STUDI DI GENERE

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