

VLAD-COSTIN ȘTEFONI

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

vladcostin.stefoni@ulbsibiu.ro

DOI:10.2478/clb-2024-0008

---

# CÂND BĂRBAȚII TREBUIE SĂ DEMONSTREZE CĂ ÎNCĂ SUNT „BĂRBAȚI”: MASCULINITATEA COMPENSATORIE ÎN ROMANELE *PRIETENA MEA GENIALĂ* ȘI *POVESTEA NOULUI NUME DE ELENA* FERRANTE

**Abstract:** When talking about gender dynamics, there is a power disparity between men and women, which can be emphasized when men's condition is being threatened. This is how compensatory masculinity manifests itself through abusive behavior towards people considered more vulnerable (children, women etc.) to reinforce masculine authority, when there is no financial, political or sexual stability to support it. The same phenomena may be seen in Elena Ferrante's *Neapolitan Quartet*, in which life in a poor neighborhood on the Neapolitan outskirts, in a post-war context, leads the male characters, such as Fernando Cerullo, Rino, Nino or Donato Sarratore, to express their masculinity in violent ways. Such a study has not been applied in so much detail to Ferrante's work. While closely observing the most relevant scenes from the *Quartet's* first two novels, *My Brilliant Friend* and *The Story of a New Name*, this research paper showcases the different levels of masculine violence, as well as compensatory masculinity's causes and effects on the other characters. The conclusions mention the importance of Elena Ferrante's place in world literature, thanks to her feminist perspective in these novels and to her intersectional approach.

**Keywords:** Elena Ferrante, *The Neapolitan Quartet*, compensatory masculinity, gender dynamics, abuse, post-war Italy

În ultimele decenii, studiile culturale au semnalat și comentat caracterul artificial, construit al identităților. În privința identității de gen, s-a discutat despre tendința oamenilor de a se conforma unor norme de gen impuse de societate, care le dictează modul în care trebuie să se raporteze la ei înșiși și la lumea care îi înconjoară, deși aceste norme se evidențiază ca fiind mult mai rigide atunci când vine vorba de masculinitate. Problema apare atunci când bărbații, încă din copilărie, sunt supuși acestei presiuni de a-și etala masculinitatea în orice mod, ajungând până la cazuri extreme de sexism, homofobie și abuz<sup>1</sup>. Însă ce se întâmplă în momentul în care un factor extern, indiferent dacă este de ordin social, economic sau de oricare altul, le amenință condiția masculină? Ținând cont de acest aspect, studiile despre masculinitate, care au depășit granițele regionale și naționale și care, într-o lume în continuă globalizare, nu mai pot fi abordate doar pe un fond local<sup>2</sup>, oferă și șansa unei analize din perspectivă literară, din punctul de vedere al literaturii mondiale, în cadrul căreia se poate găsi „o multitudine de elipse ce se suprapun parțial, toate împărțâșind aceeași bază în cultura ce le adăpostește în timp ce restul punctelor de interes sunt distribuite și mai larg în spațiu și timp”<sup>3</sup>.

Astfel, lucrarea de față își propune să analizeze în ce mod factorii economici sau sociali conduc la manifestarea masculinității compensatorii în romanele *Prietena mea genială* (2011) și *Povestea noului nume* (2012) de Elena Ferrante. Importanța unei asemenea cercetări constă în conturarea mult mai precisă a arhetipurilor pe care se bazează personajele masculine din cărțile mai sus menționate și în evidențierea rolului alegerilor acestora în concordanță cu felul în care se percep pe sine și societatea care i-a format ca atare, fapte care sunt mai degrabă omise de lucrările academice publicate până acum. Cercetarea se va baza pe un fundament teoretic ce implică o analiză a fenomenului masculinității, a modalităților în care aceasta se exprimă și prin care devine un instrument de anulare a individualității în mediul socio-economic, fapt care va fi pus în legătură cu romanele mai sus amintite.

În ceea ce privește romanul *Prietena mea genială* de Elena Ferrante, se va lua în considerare contextul istoric în care este plasată acțiunea și impactul acestuia asupra relațiilor domestice, incluzând aici și nevoia personajelor masculine de a se impune prin diverse mijloace pentru a

1. Adam Stanaland, Sarah Gaither și Anna Gassman-Pines, „When Is Masculinity «Fragile»? An Expectancy-Discrepancy-Threat Model of Masculine Identity”, *Personality and Social Psychology Review* 27, nr. 4 (2023): 359.

2. R. W. Connell, *Masculinities* (Polity Press, 2005), xx.

3. David Damrosch, *What is world literature?* (Princeton University Press, 2003), 284, traducerea mea.

compensa unele lipsuri. Aceste elemente sunt relevante pentru a ilustra cum aspecte din fundalul macroeconomic se reflectă în planul familiei. Analiza va trece apoi la cel de-al doilea volum al tetralogiei napolitane, *Povestea noului nume*, în care se face trimitere la rolul bărbatului și la felul în care acesta își manifestă masculinitatea, mai ales în relație cu o femeie. Se vor lua drept exemplu câteva dintre personajele masculine din cele două romane și se va observa în ce mod se manifestă masculinitatea compensatorie în cazul acestor personaje.

### **Despre masculinitatea compensatorie: un background teoretic**

Interesant este faptul că masculinitatea în sine este dificil de definit și, în principiu, depinde și de modul în care instanțele masculine se raportează la ea. Chiar și asemenea perspective au în vedere mai multe criterii, un bărbat dintr-o clasă privilegiată și cu o anumită religie percepând-o complet diferit față de unul mai puțin privilegiat și ateu, spre exemplu. De cele mai multe ori, totuși, prima categorie de bărbați este considerată a fi aceea care poate întrupa varianta hegemonică a masculinității<sup>4</sup>. Pentru a se oferi într-adevăr o direcție mai palpabilă de analiză a masculinității, studiile critice s-au îndreptat în direcția fiziologiei corpului bărbătesc<sup>5</sup>. De aceea s-a observat cum acest corp ar fi predispus la anumite comportamente, precum tendința mai ridicată spre agresivitate sau de a limita unele acțiuni, cum ar fi atenția acordată copiilor. În rest, aceste norme masculine rigide le cer bărbaților forță fizică, lipsa oricărei emoții, dominanță sexuală și agresivitate pentru a-și menține poziția în societate<sup>6</sup> și, de asemenea, să nu ceară ajutor, să nu arate slăbiciune și să nu-și trădeze vulnerabilitatea<sup>7</sup>. Bineînțeles, toate acestea sunt discutabile și, în absența unei cercetări mai amănunțite, pot duce la concluzii greșite<sup>8</sup>, mai ales în contextul în care discursul despre masculinitate a fost supus unor schimbări majore din punct de vedere intersecțional<sup>9</sup>. Dar lucrarea de față nu-și propune să studieze masculinitatea în sine, ci reprezentarea literară a factorilor care o pot amenința și a modului în care aceasta reacționează sub o formă compensatorie, ceea ce se va observa în paginile următoare.

Masculinitatea poate fi afectată în special prin negarea ei, o incertitudine cu privire la aceasta. Conform teoriei critice a genului, bărbații

4. J. E. Sumerau, *Violent Manhood* (Rowman & Littlefield, 2020), 23.

5. Connell, *Masculinities*, 45.

6. Stanaland, Gaither și Gassman-Pines, „When Is Masculinity «Fragile?»”, 362.

7. Stanaland, Gaither și Gassman-Pines, „When Is Masculinity «Fragile?»”, 362.

8. Connell, *Masculinities*, 45-46.

9. Peter Hopkins și Greg Noble, „Masculinities in place: situated identities, relations and intersectionality”, *Social & Cultural Geography* 10, nr. 8 (2009): 813.

vor tinde să dovedească în diverse moduri că sunt reprezentanții de seamă ai sexului lor, reprimându-și astfel chiar și cele mai neînsemnate urme de feminitate, de abatere de la normele constructului social ce definește masculinitatea de fapt<sup>10</sup>. Vor vrea să fie bărbații care știu că sunt destinați să fie și vor urmări să înlăture orice aspect care totuși le-ar putea pune intențiile sub semnul întrebării<sup>11</sup>. Acest lucru implică misoginismul îndreptat nu numai împotriva femeilor, ci și a tendințelor feminine aflate în contradicție cu masculinul normat social, astfel încât bărbații să fie cu adevărat „bărbați”<sup>12</sup>.

Însă ei nu vor încerca să-și dovedească masculinitatea numai când aceasta le este contestată, ci și când statutul economic le este incert. De multe ori se consideră că munca este unul dintre principalele aspecte pe care se fundamentează identitatea masculină. Nu doar atât, dar bărbatul, fiind cel care susține familia, constituie și pilonul material principal, acela care asigură cele necesare unui trai corespunzător<sup>13</sup>. Ce se întâmplă atunci când nu mai există o stabilitate economică? S-a dovedit în numeroase studii că șomajul, spre exemplu, a reprezentat dintotdeauna o adevărată provocare pentru masculinitate, zguduindu-i normele tradiționale<sup>14</sup>. Nu doar atât, dar dependența materială a femeii în relație cu bărbatul dispare odată cu potența financiară a acestuia. Iar asta nu-i lasă drept opțiune decât să-și reinstaureze autoritatea, cel mai adesea prin violență domestică<sup>15</sup>. Toate aceste aspecte și nu numai vor fi evidențiate și în cele două romane selectate spre analiză.

### **Elena Ferrante: discursul unei personalități enigmatice în raport cu masculinitatea**

Deși și-a menținut mereu identitatea secretă, Elena Ferrante și-a expus opiniile nu doar în ficțiune, ci și în publicistică. Într-un articol pentru *The Guardian* în care se pronunța în legătură cu condiția femeii în raport cu bărbatul, preciza:

10. Sally Robinson, *Marked men: white masculinity in crisis* (Columbia University Press, 2000), 56.

11. Roger Horrock, *Masculinity in Crisis. Myths, Fantasies and Realities* (Palgrave Macmillan, 1994), 25.

12. Horrock, *Masculinity in Crisis*, 90.

13. Patricia Page, „Masculinity in Crisis? A study on the Threat to Masculine Identities through Unemployment” (Disertație de Masterat, Universitatea Maynooth, 1999), 33-34, [https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/5095/1/Patricia\\_Page\\_20140624091626.pdf](https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/5095/1/Patricia_Page_20140624091626.pdf).

14. Page, „Masculinity in Crisis?”, 35.

15. Ana Tur-Prats, „Unemployment and Intimate Partner Violence: A Cultural Approach”, *Journal of Economic Behavior and Organization*, nr. 185 (2021): 29.

[noi femeile] suntem profund marcate de faptul că ne găsim într-o lume care, deși susținem că este a noastră, e otrăvită la rădăcină de milenii întregi de dominație masculină. [...] Totul, chiar totul, a fost sistematizat în funcție de nevoile bărbaților – până și lenjeria noastră intimă, practicile sexuale sau maternitatea. Trebuie să fim femei conform rolurilor și modalităților care-i fac pe bărbați fericiți, dar trebuie și să-i înfruntăm, să concurăm pentru spații publice, făcându-i să fie mai mulți și mai buni decât erau deja și fiind atente să nu-i jignim. [...] Chiar și astăzi, după un secol de feminism, nu putem fi cu adevărat noi însene, nu ne aparținem. Toate defectele, cruzimile, crimele, calitățile, plăcerea noastră, până și limba ne sunt transpuse cu toată supunerea în ierarhiile bărbaților, sunt pedepsite sau lăudate după coduri care nu sunt ale noastre și care deci ne obosesc<sup>16</sup>.

De aceea, o analiză a reprezentării masculinității în opera Elenei Ferrante este fără îndoială relevantă, ceea ce se datorează și faptului că romanele Tetralogiei Napolitane, ca romane realiste, conțin observații feministe și perspective critice cu privire la masculinitate<sup>17</sup>. Anonimatul n-a ferit-o pe autoare de numeroasele critici vehemente la adresa scrierilor sale, majoritatea venind din partea jurnaliștilor bărbați din presa italiană care atribuiau succesul cărților ei în mediul anglofon doar caracterului exotic al locurilor descrise, stilului simplu și acțiunii banale<sup>18</sup>. Popularitatea romanelor sale, însă, rămâne incontestabilă, mai ales în ceea ce privește Tetralogia Napolitană.

**Fundalul istoric al Italiei descrise în universul ficțional al lui Ferrante** Tetralogia, după cum îi sugerează și numele, plasează multitudinea fi-relor narrative în orașul Napoli, după cel de-Al Doilea Război Mondial. În această perioadă istorică tulbure, Războiul Rece a împărțit lumea în două ideologii principale, care, în Italia, erau reprezentate de partidele aferente: Partidul Creștin Democrat și Partidul Comunist. La

16. Elena Ferrante, „Elena Ferrante: «Even today, after a century of feminism, we can't fully be ourselves»”, *The Guardian*, 17 martie, 2018, tradus în limba engleză de Ann Goldstein, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/mar/17/elena-ferrante-even-after-century-of-feminism-cant-be-ourselves>. Traducerea în limba română îmi aparține.

17. Alessia Ricciardi, *Finding Ferrante: Authorship and the Politics of World Literature* (Columbia University Press, 2021), 114.

18. Stiliană Milkova, *Elena Ferrante as World Literature* (Bloomsbury Publishing, 2021), 7. Nota autoarei: „See, for example, Paolo di Paolo (2014, 2018). Laura Benedetti (2016) suggests that the most scathing criticism of the Neapolitan Novels was generated by their extraordinary success in America. Schwartz (2020) provides a thorough and persuasive account of the reception of Ferrante's novels in the Italian mainstream press and in online journals and collective blogs”.

nivel național, primul a fost susținut de SUA și Vatican, în timp ce al doilea, deși finanțat de URSS, a fost considerat, alături de facțiunile neo-fasciste, ca plasându-se împotriva sistemului și, deci, n-a ajuns la guvernare. Iar contextul politic s-a reflectat, bineînțeles, și la nivel social. În Napoli, situația economică a fost marcată, în anii '50, de o rată ridicată a șomajului, cu muncitori lipsiți de abilități, posibil determinată de trecerea bruscă de la un oraș preindustrial la unul industrial în prima jumătate a secolului al XX-lea, dând semne de modernizare<sup>19</sup>. Disperarea cauzată de precaritatea economică în rândul populației din Napoli a dus în scurt timp la o politică de toleranță față de activitățile ilegale privind piața neagră sau aparentele delictе minore. Astfel, ilegalitatea s-a mutat practic în domeniul legal, iar tot ceea ce a ținut de criminalitate s-a dezvoltat considerabil prin sprijinul autorităților locale. Acest lucru poate explica de ce în aceeași perioadă tinerii au început să facă contrabandă pentru a-și asigura traiul zilnic, fapt ce a devenit treptat o muncă profitabilă<sup>20</sup>.

În cadrul vieții private, în perioada postbelică familia a rămas una dintre instituțiile dominante în societatea napolitană. Tot familia s-a aflat pentru o vreme într-un fel de ambivalență, întrucât, pe de o parte, la nivel intern, era caracterizată de solidaritate și unitate, iar de cealaltă, se regăsea într-un continuu scepticism și sentiment de agresivitate față de mediul public, văzut ca incert și plin de pericole<sup>21</sup>. Interesant, însă, este de observat modul în care, deși familiile au părut dintotdeauna ca fiind patriarhale, acestea le aveau la conducere, de fapt, pe femei, care se ocupau de tot ceea ce aveau nevoie toți membrii și care dispuneau de adevărata autoritate<sup>22</sup>. Mai mult decât atât, s-a putut observa de-a lungul timpului că bărbații, confruntându-se cu șomajul și pierzându-și orice șansă de a se impune, cedau poziția de conducere femeilor din familie. Un asemenea lucru va da naștere unei analize relevante în raport cu romanele Elenei Ferrante, în care autoritatea familială este prezentată cu totul altfel.

Asemenea situații au avut drept efect destrămarea relațiilor dintre tați și fii. Iar acest lucru, în raport cu legăturile relativ strânse dintre

19. Felia Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra: Crime and Politics in Post-War Naples (1950-92)” (Teză de Doctorat, Universitatea Brunel, 2000), 56–57.

20. Felia Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra: Crime and Politics in Post-War Naples (1950-92)” (Teză de Doctorat, Universitatea Brunel, 2000), 108.

21. Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra”, 61.

22. G. Gribaudi și L. Musella, „Acteurs et représentations de l'échange politique. Clientélisme et corruption à Naples à travers les enquêtes judiciaires”, în *Le clientélisme politique dans les sociétés contemporaines*, ed. J. L. Briquet și F. Sawicki (Presses Universitaires de France 1998), citat în Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra”, 60–61.

mame și fiice, i-a determinat pe tineri, care începeau să se simtă marginalizați social, să caute o comunitate căreia să-i aparțină. Nu numai atât, dar simțeau nevoia să-și manifeste masculinitatea, iar grupurile secrete de anturaj, care erau implicate și în activități infracționale, erau singurele în care identitatea le era recunoscută, de vreme ce se ghidau după așa-zise valori masculine adevărate<sup>23</sup>.

În *Culture and Imperialism*, Edward W. Said amintește de studiul neterminat al lui Antonio Gramsci, „Some Aspects of the Southern Question”, în care analizează situația precară a sudului Italiei în contrast cu partea de nord. Gramsci încearcă să demonstreze relevanța acestei împărțiri a Italiei între nord și sud pentru a putea explica atât perspectivele politice ale mișcărilor clasei muncitoare naționale în caz de impas, cât și amestecul de țărani numeroși, pe de o parte, și de proprietari de pământ, edituri și formațiuni culturale, pe de alta, ce constituie topografia inedită a sudului. Iar problema pe care o pune Gramsci este modul în care sudul poate interacționa cu nordul, în situația în care sărăcia și puterea de muncă a sudului sunt vulnerabile în raport cu structurile politice și economice ale nordului. Răspunsul pare a fi intelectualizarea, culturalizarea, necesare procesului de pregătire și instruire a intelectualilor care sunt atât de necesari pe parcurs<sup>24</sup>. Această dinamică dintre nord și sud este relevantă ținând cont de starea de precariat în care s-a regăsit orașul Napoli în perioada post-belică și în care se află și cartierul napolitan din tetralogie. Oricum, Napoli a reprezentat întotdeauna orașul dificil, un *other* pentru Europa modernă care a avut un rol crucial în istorie. Iar problema reprezentării degradării și sărăciei din Napoli a existat mereu, mai ales în contextul „Southern Question”, adică, după cum s-a văzut, împărțirea Italiei în nord și sud, fapt nerezolvat până astăzi<sup>25</sup>. Și, pentru a aduce din nou în prim-plan perspectiva Elenei Ferrante, Napoli, după ea, este un spațiu dominat de bărbați în care aceștia „distrug și torturează” femeile<sup>26</sup> și în care ele simt greutatea orașului masculin pe proprii umeri,

23. Anne Parsons, *Belief, Magic and Anomie, Essays in Psychosocial Anthropology* (The Free Press, 1969), citat în Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra”, 115-16.

24. Antonio Gramsci, „Some Aspects of the Southern Question”, în *Selections from Political Writings, 1921–1926*, tradus în limba engleză și editat de Quintin Hoare (London: Lawrence & Wishart, 1978), 461, citat în Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (Vintage Books, 1993), 96–97.

25. Mario Trifuoggi și Francesco Sielo, „My Brilliant City: Naples, Urban Poverty and the «Ethnographic Imagination» of Elena Ferrante”, *Journal of Modern Italian Studies* 28, nr. 3 (2023): 363.

26. Elena Ferrante, *Frantumaglia: A Writer's Journey*, tradusă în limba engleză de Ann Goldstein (Europa Editions, 2016), 54, citat în Milkova, *Elena Ferrante*, 149. Traducerea în limba română îmi aparține. Cartea a fost tradusă în limba română de

devenind niște „victime tăcute” pentru acesta<sup>27</sup>. Viziunea de față se reflectă foarte bine în primele două volume ale tetralogiei, după cum se va observa și în cele ce urmează. Pentru acest lucru se vor urmări personajele masculine cele mai relevante pentru analiză, relația lor cu familia, cu sinele și cu ceea ce simt că trebuie să fie și să devină.

### **Prietena mea genială: prologul unei lumi dominate de masculinitatea compensatorie abuzivă**

Mai întâi se vor observa dinamica din romanul *Prietena mea genială*, care deschide tetralogia. Acesta prezintă viața în Napoli în perioada postbelică, cu toate dificultățile, suferințele și actele de violență care au caracterizat acest oraș și care s-au aflat în strânsă legătură cu lupta pentru supraviețuire a unor familii din cartierele sărace<sup>28</sup>, cum este și cazul familiilor eroinelor, Elena și Lila. Descriind orașul reprezentat în roman, Stiliana Milkova aduce în discuție toposul labirintic, susținând că „acest labirint este de asemenea infernul violenței domestice și al crimei organizate, al culturii patriarhale ce subjugă și disciplinează femeile. Este un infern în care femeile sunt pedepsite pentru orice transcendere sau dorință”<sup>29</sup>, ceea ce este relevant pentru contextul acțiunii.

Se vor lua în considerare, după cum s-a precizat anterior, câteva dintre personajele masculine relevante portretizate în roman, menționate atât de ordonat în lista autoarei ce seamănă cu un *dramatis personae* de la începutul unei piese de teatru<sup>30</sup>. Astfel, se va începe cu Fernando, figura dominantă a familiei Cerullo, tatăl Lilei și al lui Rino. Este cizmar și, în aparență, își conștientizează poziția de inferioritate în societate și pare și tratat ca atare de cei cu care interacționează. Asta nu înseamnă că, în mediul familial, lucrurile se petrec la fel. Constituind autoritatea în familie, se simte în măsură să decidă cum trebuie să decurgă totul la el în casă, inclusiv referitor la educația copiilor lui, așa cum se întâmplă în scena în care Rino, fratele Lilei, încearcă să-i apere acesteia visul viitoarelor studii cerându-i bani tatălui:

– Să studieze? De ce, eu am studiat?

– Nu.

Cerasela Barbone ca *Frantumaglia: Viața și scrisul meu* (Editura Pandora, 2019).

27. Ferrante, *Frantumaglia*, 219–20, citat în Stiliana Milkova, *Elena Ferrante*, 149. Traducerea în limba română îmi aparține.

28. Thomas Belmonte, *The Broken Fountain* (Columbia University Press, 1979), citat în Trifuoggi și Sielo, „My Brilliant City”, 363.

29. Milkova, *Elena Ferrante*, 145. Traducerea îmi aparține.

30. Elena Ferrante, *Prietena mea genială*, traducere din limba italiană de Cerasela Barbone (Editura Trei, 2024), 7.

- Și tu ai studiat?
- Nu.
- Atunci de ce trebuie să studieze sora ta care e femeie?<sup>31</sup>

Fernando ține să-și manifeste poziția de putere, mai ales pentru că, după cum ni se spune, o asemenea discuție „se termina aproape întotdeauna cu o palmă peste fața lui Rino, care, într-un fel sau altul, și fără să vrea asta, își jignise tatăl”<sup>32</sup>. Însă naratoarea încearcă să fie împăciuitoare și să explice situația economică dificilă a familiei care îl constrânge până și pe Fernando<sup>33</sup>. Asta nu înseamnă că greutățile materiale îi cizelează caracterul într-o formă benefică.

Către finalul capitolului 17, Fernando ni se înfățișează printr-un portret foarte sugestiv care îl ipostiază în plina desfășurare a acceselor de furie: „Desigur, tatăl, Fernando cârpaciul, când îl apucau dracii, devenea rău. Dar toți tații se înfuriau. Cu atât mai mult cu cât al ei, când [Lila] nu-l provoca, era un om drăguț, simpatic, muncitor. [...] Glumea bucuros. [...] Dar dacă Rino sau Lila sau ceilalți copii îl enervau, auzindu-l din stradă mă speriam și eu. [...] Fernando [...] urla, spârgea lucruri și furia i se autoalimenta, nu se putea opri, dimpotrivă, tentativele soției lui de a-l potoli îl făceau și mai furibund și, chiar dacă nu era supărat pe ea, sfârșea prin a o lovi”<sup>34</sup>. Tot în această secțiune ne este relatată o scenă cât se poate de relevantă, și anume cea în care Lila, în urma unui scandal în familie, este la propriu aruncată pe geam de tatăl ei în vacarmul zbieretelor sale. Aici, mânia și tendința violentă a lui Fernando își atinge punctul maxim. Dincolo de profesia care îi este mereu reamintită, fiindu-i aplicată ca un stigmat, și de momentele în care înclină spre bruscare și lovire chiar și când, aparent, nu simte s-o facă, Fernando categoric ține să-și impună autoritatea în casă prin forță brută, aproape ca pentru a compensa lipsurile materiale care îl păstrează la nivelul inferior al societății. Totuși, naratoarea intervine pentru a ne spune: „cât timp fiica lui a avut brațul în ghips, nici măcar nu s-a uitat la ea. Se vedea că îi părea rău”<sup>35</sup>. Această idee susține faptul că furia bărbaților se manifestă, din punctul de vedere al masculinității compensatorii, ca o formă de a ascunde anumite vulnerabilități sau insecurități<sup>36</sup>.

31. Ferrante, *Prietenă*, 64.

32. Ferrante, *Prietenă*, 64.

33. Ferrante, *Prietenă*, 64.

34. Ferrante, *Prietenă*, 77.

35. Ferrante, *Prietenă*, 76–77.

36. bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love* (Atria Books, 2004), 30.

Pe parcurs, universul începe să-i fie dat peste cap când Lila, fascinată de preocupările lui, îi propune să fabrice pantofi noi. Fernando se arată reticent la început și se încorsetează singur în meseria cu care s-a obișnuit, concentrându-se doar asupra necesităților, singurele care merită investiția<sup>37</sup>. Cu toate acestea, Rino și Lila se pun de acord să confecționeze o pereche de pantofi originală pe care să i-o prezinte lui Fernando, în speranța că va ceda și va contribui la deschiderea unei fabrici de pantofi marca Cerullo. Simțind că poziția privilegiată de conducere îi este amenințată, „Fernando o trimitea acasă pe Lila urlând că nu mai voia s-o vadă în atelier și, în același timp, amenința că-l omoară pe Rino care-și băgase în cap la nouăsprezece ani, nerespectându-l, că poate fi mai presus decât el”<sup>38</sup>. Apogeul este atins când Rino îi arată tatălui pantofii finalizați. Cu toții îl urmăresc cu suflul la gură probându-i, comentând asupra lor, cu un calm prefăcut, presărând laude și fraze sarcastice care, în tensiunea tot mai puternică precum într-un crescendo, par să-l însuflețească pe Rino. Doar că „în fiecare cuvânt al [lui Fernando] se simțea cât suferă și cât îl umple suferința lui de dorința de a sparge totul”<sup>39</sup> și chiar tatăl „i-a tras un șut foarte puternic în fund [lui Rino], l-a făcut bestie, idiot și a aruncat în el cu tot ce-i cădea în mână, la sfârșit și cu pantofii”<sup>40</sup>. Discuția degenerază într-un haos absolut și într-un conflict monstruos între tată și fiu, care îi aruncă pe amândoi într-o tăcere supusă<sup>41</sup>.

Lucrurile se schimbă semnificativ când Marcello Solara, un personaj masculin cu putere și cu bani, începe să frecventeze atelierul Cerullo, fapt care-i atrage atenția lui Fernando. Nu doar atât, dar Marcello, disimulându-și intenția de a se logodi cu Lila, se arată interesat de pantofii cei noi, iar Fernando, subjugat de farmecul acestuia și de onoarea pe care vizita lui i-a provocat-o, cere insistent să-i fie aduși pantofii ca să-i vadă, însă Lila se împotrivește, ceea ce duce din nou la un scandal amplu, în care tatăl „a urlat la ea că, pentru un capriciu, îl făcuse să facă impresie proastă față de un oaspete de seamă”<sup>42</sup>. Iată că, în ciuda principiilor de la care n-a vrut să se abată, Fernando, intuind profitabilitatea pantofilor, este dispus să accepte chiar și părerea și, eventual, investiția lui Marcello, care este implicat în mafia italiană. Asta îl determină să expună, în cele din urmă, pantofii în vitrina atelierului, cu speranța că va suscita interesul cuiva,

37. Ferrante, *Prietena*, 108-09.

38. Ferrante, *Prietena*, 126.

39. Ferrante, *Prietena*, 176-77.

40. Ferrante, *Prietena*, 177.

41. Ferrante, *Prietena*, 177.

42. Ferrante, *Prietena*, 200.

Însă nu înainte de a susține că, „dacă cineva vrea să-i vadă, dacă vrea să-i probeze, dacă vrea să și-i cumpere, să facă orice dracului vrea cu ei, trebuie să vorbească cu mine, eu sunt cel care hotărăște”<sup>43</sup>, folosindu-se de poziția lui de putere pentru a pune monopol pe produsul copiilor săi. Totul ia o turnură promițătoare când Stefano, fiul mezelarului, se arată de asemenea interesat de pantofi, pe care îi și achiziționează. După asta ni se spune că „toate rezervele lui Fernando s-au risipit”<sup>44</sup>. Nu numai atât, dar chiar îi cere mâna Lilei, iar aceasta acceptă imediat.

Modificarea vieții fiicei sale după nuntă îi provoacă lui Fernando un sentiment amar, căci „făcea încontinuu scene regretând epoca fericită în care, în cămăruța lui întunecoasă al cărei rege era, înclieia, cosea, ciocănea liniștit cu cuiele între buze”<sup>45</sup>. Fernando pare să conștientizeze că-și pierde treptat autoritatea în familie și că, în același timp, nu o mai poate recupera. Asta mai ales când Stefano începe să preia conducerea afacerii cu încălțăminte, pretinzând modalități fixe de lucru cu motivația investiției enorme, iar în fața acestor pretenții Fernando se face tot mai mic.

Un alt personaj masculin important este Rino, fratele mai mare al Lilei. Despre el aflăm că, încă din perioada adolescenței, „era un băiat nervos și începuse o luptă proprie ca să fie plătit pentru munca pe care o făcea [...] băiatul insista, credea că e nedrept să trudească la fel cât tatăl său și să nu primească un ban”<sup>46</sup>. Acest subiect duce inevitabil la conflicte familiale, în special cu Fernando, însă Rino pare să știe cum să se mențină ferm, încăpățânându-se să-și urmeze visurile și să-și susțină la studii.

Încetul cu încetul, pe când capătă vizibilitate în cartier și în grupul de prieteni, aspirațiile lui Rino se transformă în intenții grandomane, care îl fac să creadă că se poate propulsa pe culmile bogăției și, implicit, că poate să se folosească de oricine și de orice mijloace, fără niciun fel de consecințe: „Devenea mai fanfaron, nu pierdea o ocazie să nu facă aluzie la cât era de priceput în munca lui și la cum va deveni bogat”<sup>47</sup>. Interesant este că, deși aceste țeluri sunt alimentate de încurajările Lilei, „pentru aceste lăudăroșenii era esențial ca sora lui să nu fie prin preajmă. În prezența ei se zăpăcea, vorbea sumar despre ceva, apoi o lăsa baltă”<sup>48</sup>. Iată că, spre deosebire de tată, Rino nu po-

43. Ferrante, *Prietena*, 202.

44. Ferrante, *Prietena*, 244.

45. Ferrante, *Prietena*, 289.

46. Ferrante, *Prietena*, 63.

47. Ferrante, *Prietena*, 138.

48. Ferrante, *Prietena*, 138.

sedă o poziție absolută de autoritate și, oricât ar dori să demonstreze contrariul, este subjugat de propria soră.

În procesul confecționării pantofului, cei doi frați au parte de unele conflicte, de vreme ce Rino este nerăbdător să-și vadă lucrarea completă, iar Lila, ceva mai chibzuită, îi demonstrează cât de multe erori conține. El nu vrea să le accepte, ba mai mult, „s-a făcut roșu la față, i-a apărut o umflătură în jurul ochilor și al pomeților, n-a știut să se controleze și a izbucnit într-o serie de înjurături și blesteme împotriva surorii lui. [...] A urlat că el nu voia să rămână pentru totdeauna în locul acela împuțit, să facă pe servitorul tatălui său și să vadă cum se îmbogățeau ceilalți. A apucat piciorul din fier, s-a prefăcut că-l aruncă în ea, iar dacă ar fi făcut-o într-adevăr, ar fi ucis-o”<sup>49</sup>. Acestea sunt impresiile naratoarei care rămâne „dezorientată de furia unui tânăr în general amabil”<sup>50</sup>, surprinzând cum o singură clipă de lipsă de control ar putea avea efecte tragice. Se poate vedea cum Rino, în momente de exasperare, apelează și la manipularea emoțională pentru a provoca groază în cei din jur, căci aflăm că „începea și el să urle [...], jurând că mai degrabă se omoară decât să continue să muncească gratis pentru tatăl lui, îngrozindu-și mama, pe ceilalți frați și pe vecini”<sup>51</sup>. Cert este aici că efectul cuvintelor sale a fost cu atât mai răsunător cu cât este un exponent masculin, fiul cel mare, al doilea stâlp de susținere a familiei după tată. Iată că Rino știe să se folosească de masculinitatea lui pentru a induce frica, și nu doar prin violență fizică.

Însă evenimentul care surprinde cel mai bine involuția lui Rino și schimbarea radicală a imaginii sale în ochii surorii lui este cel petrecut în timpul Revelionului, în cadrul căruia Lila experimentează pentru prima oară un episod de *smarginatura*, sau de „tăiere a marginilor”<sup>52</sup>. Acest fenomen, aproape imposibil de tradus din italiană, pornește de la „un termen tehnic obscur din tipografie care se referă la tăierea marginilor paginilor [care este] utilizat de Ferrante cu o nouă și complexă rețea de înțelesuri”<sup>53</sup>. El face parte din ceva mult mai amplu, numit de autoare *frantumaglia*, care „înglobează o serie de simptome și senzații, dar în principiu vizează o fragmentare fizică feminină, un dezechilibru fizic ca reacție la mecanismele violenței patriarhale care leagă mamele și fiicele prin sentimentul comun de marginalizare”<sup>54</sup>. Deci sensul oferit de Ferrante pentru *smarginatura* este acela de

49. Ferrante, *Prietena*, 161.

50. Ferrante, *Prietena*, 161.

51. Ferrante, *Prietena*, 177.

52. Ferrante, *Prietena*, 83.

53. Milkova, *Elena Ferrante*, 18. Traducerea îmi aparține.

54. Milkova, *Elena Ferrante*, 15. Traducerea îmi aparține.

„manifestare concretă a *frantumaglia* ca o experiență terifiantă a pierderii limitelor și a dizolvării fizice”<sup>55</sup>. Naratoarea ne relatează cum s-a simțit această experiență a Lilei în raport cu Rino:

Spunea că în acele momente se dizolvau pe neașteptate marginile persoanelor și ale lucrurilor. [...] Această senzație a fost însoțită de greață și avusese impresia că ceva absolut material, prezent dintotdeauna în jurul ei și în jurul tuturor oamenilor și lucrurilor [...] distruge contururile persoanelor și lucrurilor ieșind la iveală. [...] Și dezgustul, cine știe de ce, se concentrase mai ales asupra corpului fratelui ei, Rino, persoana care totuși îi era mai familiară, persoana pe care o iubea mai mult. I se păruse că-l vede pentru prima dată cum era în realitate: o formă animală bondoacă, masivă, cea mai urlătoare, cea mai feroce, cea mai avidă, cea mai meschină<sup>56</sup>.

Spre finalul anului, Rino intrase în febrila competiție a aprinderii cât mai multor artificii. Pe lângă antecedentele din copilărie, ce au cuprins și această pasiune pentru artificii, naratoarea menționează că „printre motivele evidente și ascunse ale acestei întreceri de la sfârșitul anului 1958 trebuie să adăugăm și faptul că poate Rino voia să-și ia o revanșă de la copilăria săracă”<sup>57</sup>. Ceea ce Rino a încercat să pună în aplicare după ce Stefano i-a invitat pe toți la el acasă pentru a petrece Revelionul și, implicit, pentru a aprinde artificii. Capitolul 22 al părții *Adolescența* prezintă pe îndelete nu numai ce se întâmplă de-a lungul acestei confruntări, ci și în ce mod brutal se schimbă constituția lui Rino din perspectiva Lilei.

Totul se transformă într-un spectacol agresiv al puterii prin aprinderea cât mai multor artificii și petarde. Și, deasupra tuturor, Rino este cel mai implicat, cel mai activ, cel mai pasionat, deși are tendințe violente. Treptat, situația începe să scape de sub control, se observă balconul familiei Solara și ceea ce fusese inițial o simplă sărbătorire a Noului An degenerază într-o degradingoladă zgomotoasă, o confruntare între clanuri marcată de o piromanie brutală. Lui Rino acest eveniment îi alimentează nevoia masculină de a învinge, până când de la artificii se ajunge la focuri de armă.

Unicul scop al lui Rino este de a aprinde mai multe artificii decât frații Solara, care, în același timp, „deveniseră modelul de tânăr bărbat de imitat și chiar de depășit. Oameni pe care-i ura și pe care-i

55. Milkova, *Elena Ferrante*, 15.

56. Ferrante, *Prietena*, 83–84.

57. Ferrante, *Prietena*, 163.

simțea dușmani care trebuiau învinși ca să ajungă să le ia locul”<sup>58</sup>. Numai datorită frumuseții și avuției, frații Solara devin în ochii lui adevărații reprezentanți ai masculinității ideale, iar comportamentul lor nu trebuie numai adoptat, ci și întrecut. Nu întâmplător Rino are parte de o asemenea evoluție, mai ales în ceea ce privește modul în care s-a format și în relație cu modelele hegemonice de masculinitate întruchipate de frații Solara. Pe de o parte, contextul geografic al cartierului situat în zona de periferie influențează semnificativ modul în care masculinitatea se formează, ducând la o schimbare și a relațiilor sociale, iar, pe de alta, se modifică dinamica dintre diferitele tipuri de masculinitate, de la cele dominante la cele marginale, în funcție de statusul economic<sup>59</sup>, după cum se observă în cazul lui Rino. De aici nevoia sa disperată de a aprinde cât mai multe artificii, în special pentru a depăși poziția privilegiată a fraților Solara într-o luptă pentru suprema autoritate masculină manifestată economic.

Cu această ocazie Lila trece prin starea de *smarginatura*, pe care o descrie astfel:

Lila și-a imaginat, a văzut, a simțit [...] cum se despică fratele ei. Rino, în fața ochilor ei, și-a pierdut fizionomia pe care o avusese de când putea să și-l amintească, fizionomia băiatului generos, onest, trăsăturile plăcute ale persoanei de încredere [...]. Acolo, în mijlocul exploziilor foarte violente [...] ceva a violat structura organică a fratelui ei, a exercitat asupra lui o presiune atât de intensă, că i-a distrus contururile, iar materia s-a extins ca o magmă arătându-i din ce era cu adevărat făcut. Fiecare secundă din acea noapte de petrecere a îngrozit-o, a avut impresia că așa cum Rino se mișca, cum se expanda în jurul lui însuși, fiecare margine cădea și ea, de asemenea, marginile ei, deveneau tot mai moi și maleabile. [...] Mi-am dat seama și că fixa cu privirea umbra fratelui ei—cel mai activ, cel mai fanfaron, cel care urla în mod mai exagerat insulte în direcția terasei familiei Solara—cu repulsie. Ea, care, în general, nu se temea de nimic, părea speriată<sup>60</sup>.

Nu doar speriată, ci definitiv paralizată și profund marcată de această traumă, Lilei, ceva mai târziu, „i s-a părut că i se confirmă ce o speriasse pe terasă, în mijlocul fumului și al pocnitorilor: Rino își pierduse profilul său obișnuit, ea avea acum un frate fără margini din care putea să iasă iremediabilul”<sup>61</sup>. Deci Rino constituie o altă reprezentare a

58. Ferrante, *Prietena*, 161.

59. Hopkins și Noble, *Masculinities in Place*, 814.

60. Ferrante, *Prietena*, 172.

61. Ferrante, *Prietena*, 176.

masculinității compensatorii în roman, el decidând să și-o manifeste în alte moduri față de tatăl său, deși acestea rămân la fel de violente, mai ales în relație cu sora lui.

Un alt caz aparte este cel al lui Donato Sarratore, unul dintre cele mai controversate personaje din tetralogie. În primă instanță, ne este înfățișat drept soțul și tatăl ideal, care se dedică responsabilităților familiale și, mai mult decât atât, își dă silința să-i ajute și pe ceilalți. Lucrează în domeniul feroviar și, în paralel, are o pasiune literară, care, în combinație cu eforturile lui vizibile de susținere a familiei, le determină pe celelalte figuri masculine să-i pună la îndoială condiția de bărbat: „toți bărbații din blocuri, cu tatăl meu în frunte, îl considerau un bărbat căruia îi plăcea să facă pe femeia, cu atât mai mult cu cât scria poezii și le citea bucuros oricui”<sup>62</sup>. Această activitate se concretizează într-o carte de poezii pe care Donato o publică și pe care i-o dedică Melinei, văduva alienată ce face o pasiune pentru el, ceea ce le demonstrează multora că sentimentele arzătoare erau reciproce. Totuși, acest eveniment se petrece după ce familia Sarratore părăsește cartierul. Și pare un gest de cruzime faptul că Donato i-a trimis Melinei cartea scrisă pentru ea, mai ales în situația în care femeia era analfabetă. Totodată, porecla lui Sarratore, „feroviarul-poet”<sup>63</sup>, îmbină antinomic elementul mecanic, dur, și cel suav, idealist, fragil. Tot ele vor juca un rol important în evoluția lui Donato, întrucât latura visătoare și lirică o va păstra pentru suprafață, pentru a-și ascunde intențiile crude și exploatare, sub forma unei masculinități toxice și abuzive, inclusiv în relație cu Elena.

Protagonista are, astfel, nenorocul de a ajunge la Ischia în prima ei vacanță reală, unde întâlnește întreaga familie Sarratore, inclusiv pe Nino, fiul cel mare, de care este îndrăgostită. Însă instanța care îi îngreunează percepția asupra sinelui și asupra modului în care acesta ar trebui să reacționeze în diverse situații este Donato. Din cauza comportamentului său cordial, Elena nu bănuiește de ce anume ar fi în stare acesta. Însă află într-o seară când este supusă unui abuz sexual, în urma căruia experimentează sentimente contradictorii și se luptă deopotrivă cu rațiunea și plăcerea<sup>64</sup>. Deși nu se oferă prea multe informații despre Donato, se poate observa cum el rămâne o prezență violentă în universul ficțional al lui Ferrante. Ținând cont de părerile celorlalți bărbați în ceea ce-l privește și deși n-o recunoaște fățiș, Donato apelează la un comportament brutal și la trădare ca o

62. Ferrante, *Prietena*, 32.

63. Ferrante, *Prietena*, 121.

64. Ferrante, *Prietena*, 229–30.

confirmare a propriei masculinități, la fel ca celelalte personaje masculine din tetralogie.

### **Povestea noului nume: continuarea relatărilor marcate de violența masculinității compensatorii**

Unul dintre personajele masculine dominante din acest al doilea volum este Stefano Carracci. Este fiu de mezelar și, după ce afacerea începe să meargă mai bine, se hotărăște nu numai să investească în pantofii Cerullo, ci și să se căsătorească cu Lila, care acceptă. Numai că cei din familia Solara se implică în căsătoria celor doi și ajung la petrecerea de nuntă purtând pantofi Cerullo, Lila intuind imediat că Stefano este implicat.

Elena citește din însemnările Lilei și reușește astfel să-i pătrundă în gânduri, să-i înțeleagă sentimentele, scrisul constituind pentru Lila unicul refugiu. Elena descoperă cât de trădată s-a simțit prietena ei de asocierea lui Stefano cu frații Solara. Ba mai mult, Lila experimentează un alt episod de *smarginatura* în relație cu noul său soț, pe care abia dacă îl mai recunoaște:

Faptul că persoanele, și mai mult decât obiectele, își pierdeau marginile și se dilatau fără formă e ceea ce a speriat-o cel mai mult pe Lila de-a lungul vieții. O îngrozise tăierea marginilor în cazul fratelui ei [...] și o terorizase descompunerea lui Stefano când se transformase din logodnic în soț. Am aflat din caietele ei cât o marcaseră noaptea nunții și cât se temuse de posibila contorsionare a trupului soțului, de deformarea lui din cauza împunsăturilor interioare ale dorințelor și mâniilor sau, dimpotrivă, a planurilor viclene, ale mârșăviilor. În special noaptea se temea că se trezește și-l găsește deformat în pat, redus la excrescențe care izbucneau din cauza excesivei stări sufletești, cu carnea care picura topită și, odată cu ea, toate lucrurile din jur [...]<sup>65</sup>.

Într-adevăr, noaptea nunții se dovedește a fi crucială, întrucât marchează punctul în care Stefano devine și el un exponent al masculinității violente. Încercând să-și satisfacă apetitul sexual, acum că o poate face legal și moral în calitate de soț, Stefano, pradă răzvrătirii neprevăzute a Lilei, observă că trebuie să domine. Spunând încontinuu „Acu' mă scoți din pepeni”<sup>66</sup>, își creează o mantră a autorității masculine: „ordinul era: trebuie să fii bărbat, Ste'; fie o supui acum, fie n-o vei mai supune; trebuie ca soția ta să învețe imediat că ea e femeia

65. Elena Ferrante, *Povestea noului nume*, traducere din limba italiană de Cerasela Barbone (Editura Trei, 2024), 36

66. Ferrante, *Povestea*, 39.

și tu bărbat și de aceea trebuie să-ți dea ascultare”<sup>67</sup>. Realizează, astfel, că singurul mod de a fi bărbat este de a avea femeia în subordine, ceea ce se străduiește să facă. Lila încearcă în zadar să se opună forței brute a lui Stefano și este supusă violului. În această scenă, Lila observă și asemănarea izbitoare dintre Stefano și tatăl său defunct, don Achille, care se arată pe dinaintea ochilor ei într-o metamorfoză traumatizantă: „N-a fost niciodată Stefano, i s-a părut că descoperă, a fost mereu fiul cel mare al lui don Achille. Și gândul acela, imediat [...] a adus pe chipul tânăr al soțului trăsături care până în momentul acela stătuseră ascunse în sânge din prudență, dar care erau acolo dintotdeauna [...]. Don Achille învia din mâlul cartierului, hrănindu-se cu materia vie a fiului său. Tatăl îi crăpa pielea, îi modifica privirea, îi exploda din corp”<sup>68</sup>.

Asta îl motivează și mai mult s-o maltrateze. La un moment dat, întorcându-se din cartier, Lila apare cu mai multe semne ale unor lovituri, însă nimeni nu se interesează de starea ei, nimeni nu se îngrijorează, în afara Elenei, dintr-o obișnuință bolnăvicioasă cu violența: „[...] nu era nimeni în cartier, mai ales de sex feminin, care să nu creadă că ea avea nevoie de multă vreme de o ciomăgeală ca lumea. De aceea loviturile nu provocaseră scandal și, dimpotrivă, în jurul lui Stefano crescuseră simpatia și respectul. Iată-l pe unul care știe să fie bărbat”<sup>69</sup>. Această violență domestică nu doar că apare, în ochii celorlalți, ca o pedeapsă binemeritată cu rolul de a o îmblânzi pe Lila și a o pune la locul ei, ci și îi susține și definește lui Stefano poziția masculină privilegiată. Iar aceste preconcepții sunt fundamentate de tradițiile familiale: „Crescuserăm crezând că un străin nu trebuia nici măcar să ne atingă, dar că părintele, logodnicul și soțul puteau să ne ia la palme când voiau, din dragoste, ca să ne educe, ca să ne reeduce. În consecință, pentru că Stefano [...] era [...] cel cu care se căsătorise și cu care decisese să trăiască pentru totdeauna, iată că-și asuma până la capăt responsabilitatea propriei alegeri”<sup>70</sup>.

Problema apare atunci când această poziție a lui Stefano se clatină. În urma investiției în noua familie, rudele ambelor părți se așteaptă la un copil care întârzie să vină. Într-o discuție neașteptată pe care Stefano o are cu Elena, i se destăinuie: „Vezi că nu rămâne însărcinată? [...] Rudele, prietenii, clienții mă întrebă rânjind: sunt noutăți? Iar eu trebuie să spun: ce noutăți, prefăcându-mă că nu înțeleg. Fiindcă dacă așa arăta că înțeleg, ar trebui să răspund. Și ce pot să răspund?

67. Ferrante, *Povestea*, 39.

68. Ferrante, *Povestea*, 39–40.

69. Ferrante, *Povestea*, 43.

70. Ferrante, *Povestea*, 51.

[...] Ea, cu forța pe care o are, își omoară copiii înăuntru, Lenù, și o face înadins ca să se creadă că nu știi să fii bărbat, ca să mă facă să pic prost în fața tuturor”<sup>71</sup>. Întrucât Lila îndrăznește să-i amenințe calitatea de bărbat, Stefano mărturisește că se vede mai mereu „nevoit s-o bată”<sup>72</sup>. Cu alte cuvinte, conformându-se normelor de masculinitate, Stefano apelează la furie și opresiune, întrucât sunt singurele mijloace prin care poate fi recunoscut și apreciat ca bărbat<sup>73</sup>. Toată această conspirație mistică a inabilității Lilei de a rămâne însărcinată ia sfârșit când aceasta rămâne însărcinată, însă nu cu Stefano, ci cu Nino, tânărul de care este îndrăgostită Elena și cu care Lila ajunge să aibă o relație pasională. Ea încearcă să-i explice lui Stefano că nu e vorba de copilul lui, însă el respinge o asemenea idee, luând-o doar ca pe o altă insultă pe care i-o adresează soția, și se bucură că va avea un moștenitor. După nașterea lui Rinuccio, lucrurile încep să degereze. Stefano se întoarce la violența domestică și o transformă pe Ada în amanta lui pentru a-și satisface nevoile bărbătești. În ciuda adulterului, ia o poziție autoritară și, mânat de gelozie, îi interzice Lilei să se vadă cu alți bărbați.

Stefano are o relație turbulentă și cu noul său cumnat, Rino, a cărui evoluție este urmărită și în cel de-al doilea volum. Bucurându-se de roadele afacerii cu pantofi, acesta se simte tot mai aproape de țelul bogăției și se căsătorește cu Pinuccia Carracci, sora lui Stefano. Pe de o parte, Rino „simțea obligația să se arate mai generos decât cumnatul”<sup>74</sup>, pentru a-și etala situația financiară prosperă, iar, pe de altă parte, se află într-un continuu conflict cu Stefano din cauza magazinului de pantofi. Scandalurile monstruoase ale celor doi se transpun în mediul intim, în ambele cazuri. Singura diferență este că Rino pare să fie atent la toate mișcările pe care le face cumnatul, astfel că încearcă nu numai să i le copieze, ci și să le adapteze propriei situații în semn de răzbunare. Astfel, ni se spune: „dat fiind că Stefano o bătea pe Lila, a început și el s-o bată pe Pinuccia. Dat fiind că Stefano avea o amantă, și-a găsit și el o amantă. A început, adică, s-o persecute pe sora lui Stefano așa cum și Stefano o persecuta pe sora lui”<sup>75</sup>. Aici se aplică ceea ce am menționat mai devreme despre relația dintre diferitele tipuri de masculinitate care, într-un context de dezechilibru și în interiorul spațiului ficțional descris, duce la nevoia unei echivalențe

71. Ferrante, *Povestea*, 84.

72. Ferrante, *Povestea*, 84.

73. hooks, *The Will*, 30.

74. Ferrante, *Povestea*, 63.

75. Ferrante, *Povestea*, 404.

sau chiar a unei depășiri în plan economic<sup>76</sup>, impuls pe care Rino l-a avut dintotdeauna.

Nino, fiul lui Donato Sarratore, se individualizează de celelalte instanțe masculine din cele două romane, în special datorită poziției pe care naratoarea îl așază. Fiind primul băiat de care se îndrăgostește, Nino devine centrul universului Elenei și, în același timp, motivul pentru care acest univers i se destramă. Deși, în primul volum, Nino dă semne că i-ar întoarce pasiunea, mai ales prin sărutul de la Ischia<sup>77</sup>, relația dintre cei doi rămâne incertă, iar Nino va fi implicat în mai multe relații amoroase. Legătura lui neașteptată cu Lila dezchilibrează totul și culminează cu sarcina Lilei și nașterea primului ei fiu, Rinuccio. În același timp, Nino se transformă într-o instanță a masculinității ideale din perspectiva Elenei, de vreme ce ea este cea care narează întâmplările. Spre deosebire de Lila, al cărei mod de raportare la existența lui Nino nu ne este niciodată sugerat, vocea narativă a Elenei oferă o cu totul altă înfățișare acestui personaj, una semnificativ ruptă de realitate, întrucât majoritatea instanțelor masculine ale tetralogiei își manifestă condiția prin violență în diferite forme, iar Nino nu face excepție.

Pe scurt, societatea napolitană descrisă în aceste volume reprezintă „definiția societății patriarhale, puternic dominată de rolurile de gen, pe care protagonistă o ilustrează ca pe un mediu violent unde oamenii sunt ostracizați de societate, trăind într-o altă lume [...] cu o ierarhie socială clară întărită de această violență”<sup>78</sup>. Interesant este pasajul din capitolul 5 al primului volum, la care face referire și articolul citat mai devreme, și care demonstrează, pe de o parte, că violența se transpune într-un soi de competiție sub aparența unui mijloc de autoapărare, iar, pe de alta, că nu doar bărbații sunt capabili de violență, ci și femeile, ceea ce s-ar putea traduce printr-o clasificare a actelor de violență în funcție de categoria de gen care le exercită:

Nu am nostalgia copilăriei noastre, e plină de violență. [...] Viața era așa și gata, creșteam cu obligația de a le-o face dificilă celorlalți înainte ca ei să ne-o facă dificilă nouă. [...] Femeile se băteau între ele mai mult decât bărbații, se luau de păr, își făceau rău. A face rău era o boală. [...] Erau mai contaminate decât bărbații, fiindcă bărbații erau furioși tot timpul, dar, în cele din urmă, se calmau, în timp ce femeile, în aparență tăcute,

76. Hopkins și Noble, *Masculinities in Place*, 814.

77. Ferrante, *Prietenă*, 219.

78. Maria Clara Calheiros, „Elena Ferrante and Patriarchy. Lessons from *L'amica geniale (My Brilliant Friend)*”, *Humanities and Rights Global Network Journal* 1, nr. 1 (2019): 262.

conciliante, când se enervau, mergeau până la capătul furiilor lor fără să se mai oprească<sup>79</sup>.

Până la urmă, după cum observă naratoarea, „ce dificil era să te orientezi, ce dificil era să nu încalci niciuna dintre foarte detaliatele reguli masculine”<sup>80</sup>. Și tot ea ne mai oferă acces la dinamica dintre mediul public și cel privat, la fel, prin lentila violenței, urmărind cum aceasta se transferă, ca într-un joc de domino, dintr-un mediu în celălalt:

Violențele lui [Fernando] de tată erau o nimica toată în comparație cu violența răspândită în cartier. La cafeneaua Solara [...] între pierderi la jocuri de noroc și beții enervante, se ajungea uneori la disperare [...] și deci la ciomăgeli. Silvio Solara, patronul, voinic [...] avea o bătă neagră în spatele teighelei cu care nu ezita să-i lovească pe cei care nu plăteau consumația, pe cei care ceruseră împrumuturi și la scadență nu voiau să-i restituie, pe cei care făceau tot felul de înțelegeri, dar nu le respectau și, adesea, era ajutat de fiii lui [...]. Acolo loviturile de bătă se dădeau și se primeau. Apoi bărbații se întorceau acasă înfuriați de banii pierduți la joc, de alcool [...] de lovituri și, la primul cuvânt greșit, îi băteau pe cei din familie, un lanț de nedreptăți care genera nedreptăți<sup>81</sup>.

Personajele masculine ale acestor romane se manifestă după ceea ce Judith Butler definea drept *performative gender*, implicând felul în care diferitele tipuri de comportamente sunt reacții ale genului internalizat, care este transpus la nivelul acțiunilor în funcție de cum este în sine construit<sup>82</sup>. Cu alte cuvinte, instanțele masculine își „performează” genul prin acte de violență și de asuprire, de vreme ce așa și-au asimilat condiția și așa simt și observă că trebuie să procedeze. Fapt care se poate lega și de ceea ce s-a menționat anterior despre furie și nevoia pentru violență drept singurele atribute care le sunt permise bărbaților pentru a le putea fi luată în serios condiția masculină<sup>83</sup>.

## Concluzii

Așadar, luând toate aceste aspecte în considerare, cele două volume ce deschid tetralogia Elenei Ferrante, *Prietena mea genială* și *Povestea noului nume*, surprind nu doar dinamicile de gen în

79. Ferrante, *Prietena*, 31.

80. Ferrante, *Povestea*, 79.

81. Ferrante, *Prietena*, 77–78.

82. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1999), xv.

83. hooks, *The Will*, 30.

interiorul unui mediu dezavantajat și marginalizat, ci și procesele în care personajele masculine sunt antrenate pentru a se percepe pe ele însele, ceea ce le determină să acționeze în felurite moduri. După cum a fost demonstrat prin multitudinea de exemple și de exponenți din ambele romane, bărbații din universul ficțional al lui Ferrante tind să-și mascheze lipsurile materiale și să combată negarea masculinității lor prin acte masculine definitorii, indiferent dacă acestea iau și o formă violentă, cu intenția de a subjuga sau a înfrânge. Din această perspectivă, Elena Ferrante vine cu o viziune intersecțională ce privește modul în care inegalitățile de clasă, ce se răsfrâng și la nivelul genului, afectează agentivitatea personajelor feminine. Datorită faptului că a analizat toate aceste relații într-un mod relevant la scară globală, Ferrante se remarcă fără doar și poate în rândul autorilor ce pot fi încadrați în literatura mondială. Contextul acțiunii nu este unul întâmplător, ci cuprinde toate detaliile dezbătute în această lucrare, sugerând faptul că tot ceea ce este toxic într-o societate patriarhală se regăsește la nivelul manifestării normative a masculinității și al dezechilibrului continuu de gen.

### Referințe bibliografice

- Allum, Felia Skyle. „The Neapolitan Camorra: Crime and Politics in Post-War Naples (1950-92)”. Teză de Doctorat, Universitatea Brunel, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- Calheiros, Maria Clara. „Elena Ferrante and Patriarchy. Lessons from *L'amica geniale* (My Brilliant Friend)”. *Humanities and Rights Global Network Journal* 1, nr. 1 (2019): 250–72.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Polity Press, 2005.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?*. Princeton University Press, 2003.
- Ferrante, Elena. „Elena Ferrante: «Even today, after a century of feminism, we can't fully be ourselves»”. *The Guardian*, 17 martie 2018. Traducere în limba engleză de Ann Goldstein. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/mar/17/elena-ferrante-even-after-century-of-feminism-cant-be-ourselves>. Ultima accesare: 25 iulie 2025.
- Ferrante, Elena. *Frantumaglia: A Writer's Journey*. Tradusă în limba engleză de Ann Goldstein. Europa Editions, 2016.
- Ferrante, Elena. *Povestea noului nume*. Traducere din limba italiană de Cerasela Barbone. Editura Trei, 2024.
- Ferrante, Elena. *Prietena mea genială*. Traducere din limba italiană de Cerasela Barbone. Editura Trei, 2024.
- hooks, bell. *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. Atria Books, 2004.
- Hopkins, Peter și Greg Noble. „Masculinities in Place: Situated Identities, Relations and Intersectionality”. *Social & Cultural Geography* 10, nr. 8 (2009): 811–19.

- Horrock, Roger. *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*. Palgrave Macmillan, 1994.
- Milkova, Stilian. *Elena Ferrante as World Literature*. Bloomsbury Publishing, 2021.
- Page, Patricia. „Masculinity in Crisis? A study on the Threat to Masculine Identities through Unemployment”. Disertație de Masterat, Universitatea Maynooth, 1999. [https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/5095/1/Patricia\\_Page\\_20140624091626.pdf](https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/5095/1/Patricia_Page_20140624091626.pdf).
- Ricciardi, Alessia. *Finding Ferrante: Authorship and the Politics of World Literature*. Columbia University Press, 2021.
- Robinson, Sally. *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. Columbia University Press, 2000.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage Books, 1993.
- Stanaland, Adam, Sarah Gaither și Anna Gassman-Pines. „When Is Masculinity «Fragile»? An Expectancy-Discrepancy-Threat Model of Masculine Identity”. *Personality and Social Psychology Review* 27, nr. 4 (2023): 359–77.
- Sumerau, J. E. *Violent Manhood*. Rowman & Littlefield, 2020.
- Trifuoggi, Mario și Francesco Sielo, „My Brilliant City: Naples, Urban Poverty and the «Ethnographic Imagination» of Elena Ferrante”, *Journal of Modern Italian Studies* 28, nr. 3 (2023): 362–79.
- Tur-Prats, Ana. „Unemployment and intimate partner violence: A Cultural approach”. *Journal of Economic Behavior and Organization* 185 (2021): 27–49.