

Ilaria De Pascalis
*Cartografie immaginarie e politiche sessuali
in Mimì metallurgico ferito nell'onore*

Negli anni Settanta, la rappresentazione delle migrazioni interne nel cinema italiano si è ormai consolidata: sono diversi i racconti di giovani uomini che da paesini del Sud solitamente anonimi si spostano a Torino e Milano, o altre realtà del Nord ricche e geograficamente connotate. A partire dal successo nazionale e internazionale di *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, distribuito fra il 1960 e il 1961, la ricollocazione geografica viene raccontata come spostamento della coscienza e della conoscenza dei soggetti maschili, una trasformazione che talvolta si fa anche portatrice di una estremizzazione dell'esperienza politica, che non sembra poter trovare espressione nello spazio asfittico del Sud. Questi uomini sono accompagnati da figure femminili rigorosamente appartenenti alla famiglia – madri, sorelle, mogli – la cui presenza può essere anche incarnata dalla voce e della scrittura, attraverso le lettere da casa; ad ogni modo, spesso queste figure vanno a posizionarsi all'interno di un immaginario arcaico, caratterizzato da un matriarcato che si contrappone fermamente al progresso e alla modernità industriale¹.

Raccontando la migrazione interna, il cinema si fa insomma portatore della continua negoziazione fra tradizione e innovazione, e permette una riflessione sul modo in cui tale dialettica si posiziona tanto culturalmente quanto geograficamente sul territorio nazionale, in particolare in funzione della riconfigurazione costante delle politiche sessuali e delle performance di genere. Si tratta di un racconto dal respiro epico, che coglie l'eroe nel combattimento fra adesione al progresso culturale ed economico e tradimento

¹ Per maggiori approfondimenti sul rapporto fra soggettività femminili e tradizioni nelle comunità diasporiche in relazione alle narrazioni contemporanee, cfr. I. DE PASCALIS, *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 196-197.

di radici ataviche. Tale dialettica non viene soltanto costruita attraverso la messa in scena di legami edipici con figure paterne², ma anche attraverso questa associazione fra il femminile e il passato tradizionale, collocato nello spazio di origine, secondo una dinamica consolidata dei racconti legati a soggettività diasporiche.

Ma gli anni Settanta nel cinema italiano sono anche un decennio in cui giunge a compimento la trasformazione della messa in scena del corpo femminile, sempre più posto al centro della scena, spettacolo visivo esplicito da cui ha origine la narrazione stessa. La contrapposizione fra il «divismo del volto» e il «divismo del corpo» di cui parla Veronica Pravadelli a proposito delle attrici degli anni Cinquanta e Sessanta³ viene traslato e condensato in modo estremo in questo decennio, in cui sempre più le giovani donne si fanno portatrici di un erotismo disinibito⁴. La folgorazione del desiderio per il corpo femminile diviene motore narrativo del cinema di genere, che sempre più si contamina con l'erotico vero e proprio⁵.

E la relazione del protagonista di *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (L. Wertmüller, 1972) con le donne della sua vita è fortemente radicata in questo eccesso di desiderio, in questo essere 'preda' delle 'grazie femminili', tradotte in corpi solidi ma adeguati ai canoni della bellezza che egli sceglie per accompagnarlo nel corso della sua esistenza quotidiana (come ad esempio il corpo della moglie Rosalia). Ad essi si accosta un altro tipo di pratica sessuale portata avanti da Mimì, quella utilitaristica, in cui ad essere eccessivo non è tanto il desiderio, ma sono i corpi stessi. Si tratta di relazioni che vengono messe in moto e condotte da donne rapaci, che siano l'appena visibile affittacamere torinese, oppure – in modo più articolato e di cui parleremo nel dettaglio – la troppo visibile Elena Fiore,

² Per quanto riguarda il legame della traiettoria evolutiva del racconto con le strutture edipiche nel patriarcato, cfr. T. DE LAURETIS, *Desiderio e narrazione*, in *Sui generi. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 36-98.

³ Cfr. V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014, pp. 74-78.

⁴ Sulla nuova generazione di attrici italiane, cfr. D. MISSERO, *La voglia matta di esserci. Attrici, sessualità e ruoli femminili dalla commedia all'italiana al sexy*, in «Arabeschi», *Smarginature. Vaghe stelle: attrici del/nel cinema italiano*, n. 10, a cura di L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, luglio-dicembre 2017, pp. 423-426, <<http://www.arabeschi.it/51-la-voglia-matta-di-esserci-attrici-sessualit-e-ruoli-femminili-dalla-commedia-allitaliana-al-sexy/>> (ultimo accesso: 8.09.2018).

⁵ Cfr. G. MAINA, *Emanuelle, l'irriducibile. Le ambiguità dello sguardo nell'erotico italiano degli anni Settanta*, in «Comunicazioni sociali», *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, n. 2, a cura di L. Cardone, M. Fanchi, 2007, pp. 261-265.

vera 'donna indisciplinata' pienamente parte della dimensione grottesca⁶. Ma procediamo seguendo l'ordine narrativo, che propone una traiettoria complessa attraverso la sinergia indissolubile fra mappature geografiche, affettive, culturali e dell'immaginario, grazie al posizionamento del soggetto maschile in spazi e comunità diverse.

1. *Geografie contenitive, da Catania a Torino*

Il film può essere diviso innanzitutto seguendo la traiettoria geografica di Mimì: da Catania a Torino e ritorno. Nelle sue scelte di messa in scena di entrambe le città, *Mimì metallurgico* illustra la qualità del cinema di essere «mobile contenitore geografico, ricettacolo di fantasie in movimento», secondo la definizione di Giuliana Bruno⁷.

La prima parte attesta la sottomissione degli operai della cava di zolfo a un sistema di potere mafioso con un controllo totale sul territorio e sulle esperienze di vita dei subalterni. Questa dialettica è evidente fin dalle prime inquadrature, in cui l'ambiente spoglio della cava, punteggiato qui e là di uomini che si mimetizzano quasi con lo sfondo avendone assunto il colore, è invaso dall'automobile e dagli abiti scuri dei mafiosi. Lo spazio di ambientazione è dunque subito fortemente simbolico, e si relaziona in modo articolato al posizionamento di Mimì nello scenario socio-culturale.

Lo spazio in questa prima parte non è apertura dei possibili; le geografie a cui Mimì si relaziona non sono mai dimensioni dell'alterità, secondo l'idea di paesaggio nel cinema (soprattutto italiano) proposta da Sandro Bernardi⁸. Non c'è frontiera fra protagonista e spazi che abita, ma una configurazione porosa, di continuo travaso dell'uno negli altri. Come suo padre prima di lui, Mimì è perfettamente integrato nello spazio di Catania e nei dispositivi del potere familiare e sociale, che da tale spazio emanano. Ed ecco che la realtà geografica, da paesaggio o ambientazione, si fa cartografia, perché si astrae dalla concretezza del vissuto in funzione di una dimensione simbolica ed epistemologica. Se pure non c'è alcuna rappresentazione in scala, nelle prime due parti del film lo spazio esiste in funzione della possibilità di collocarlo in una lettura ordinata dello stesso, una lettura basata sui due poli del Nord e del Sud.

⁶ Come si vedrà meglio più avanti, l'idea a cui si fa riferimento è quella della *unruly woman* analizzata da Kathleen Rowe nell'omonimo volume del 1995.

⁷ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Milano 2015, p. 251.

⁸ Cfr. S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

Come lo spazio in cui Mimì è inserito è ordinato e comprensibile, così è perfettamente chiara la struttura del potere in cui egli è inserito con la famiglia e soprattutto la moglie Rosalia. Entrambi sono parte di un meccanismo di sottomissione: Rosalia alla famiglia biologica ma anche a quella mafiosa, Mimì alle indicazioni del partito comunista; ed entrambi si affidano a questi poteri tanto per le scelte politiche quanto per le pratiche erotiche. Ma qui è contenuta già una prima contraddizione, che porterà alla rottura delle traiettorie consolidate: Mimì vorrebbe che Rosalia si ribellasse ai dettami sociali e culturali, mostrandosi partecipe nei loro atti sessuali e votando con lui il candidato comunista alle elezioni locali.

2. *Il dispositivo del desiderio che irreggimenta Mimì*

La dialettica tradizionale proposta dall'inizio del film, in cui la gerarchia è fra le mascolinità feudali dei mafiosi e quelle subalterne degli operai, mentre la femminilità è incapace di riconoscere desiderio o trasformazione di qualunque genere, è dunque rapidamente identificata come emanazione della soggettività maschile posta al centro della scena, configurazione degli scenari del potere patriarcale dominante. È una fantasia del soggetto, una scena fantasmatica⁹ in cui il protagonista può ricoprire ruoli diversi, che permettono di articolare il desiderio e la realtà psichica del protagonista preservando però in questo caso le dinamiche di potere come inamovibili. È il dispositivo del potere a essere messo in scena dal film, attraverso la sua condensazione negli innumerevoli mafiosi incarnati da Turi Ferro, ma anche attraverso la sua rifrazione e disseminazione nelle relazioni di Mimì con le donne.

Ricordiamo che, secondo Foucault, il dispositivo ha una natura strategica, rete che regola i rapporti di forza, i quali a loro volta condizionano i saperi e ne sono condizionati¹⁰. In questo senso, il film di Wertmuller mette in scena l'articolazione del potere patriarcale e feudale che struttura tanto le istituzioni quanto i rapporti sociali nell'Italia degli anni Settanta, e che si traduce nello sguardo come dispositivo di relazione/sottomissione fra i personaggi. Un esempio piuttosto evidente di come la figura retorica della soggettiva sia una strategia relazionale e disciplinare è la triangolazione degli sguardi maschili in piazza, fra il balcone dei mafiosi e la soglia della sede del

⁹ Il riferimento è a J. LAPLANCHE, J.B. PONTALIS, *Fantasma originario. Fantasmi delle origini. Origini del fantasma*, Il Mulino, Bologna 1988.

¹⁰ Cfr. M. FOUCAULT in G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, pp. 6-7.

PCI. Politica e controllo assumono in questo caso una struttura letterale: non va dimenticato infatti che i dispositivi, soprattutto quelli della società disciplinare, operano per la produzione di corpi 'docili', attivando processi di soggettivazione e assoggettamento al tempo stesso¹¹. E *Mimì metallurgico ferito nell'onore* mette in scena esattamente questi processi strategici e relazionali, che inseriscono le pratiche sessuali nella cornice dialettica di una cartografia simbolica dominante nell'Italia di quel periodo¹².

Il dispositivo di potere infatti si rafforza nel momento in cui Mimì si trasferisce a Torino, ipotetica patria della libertà, che valorizzerebbe il lavoro di per sé stesso e in cui le donne sarebbero libere e felici. Qui infatti, per sfuggire alla minaccia di morte dei mafiosi trasferitisi al Nord, l'uomo si ammantava di un rapporto di parentela con lo stesso boss catanese da cui era fuggito, rivendicando la propria appartenenza allo scenario del potere. È solo in questo modo che può ottenere l'identità da «metallurgico» tanto desiderata, segnando ironicamente una maschera progressista e comunista contaminata dal persistente legame con le proprie radici culturali ma di cui può vantarsi in una lettera a Rosalia.

3. *Le donne fantasmatiche: Fiore e Rosalia*

È in questa fase che l'uomo incontra Fiore, interpretata da Mariangela Melato. La donna si racconta nei discorsi a Mimì come una femminista trotskista che produce abbigliamento di lana colorata e vende il Manifesto a un incrocio. Per cultura, lingua, e aspetto, la donna è saldamente radicata nel Nord progressista, dinamico, moderno; ma al tempo stesso, il film opera una rilettura romantica e popolare del personaggio, in linea appunto con le fantasie del protagonista. Seduta al centro dell'incrocio, è icona da osservare, incorniciata dalle possenti note della *Traviata*. La donna è irreggimentata all'interno della produzione culturale che Gramsci connotava come il principale prodotto della cultura «nazionale-popolare» italiana, il melodramma musicale – che egli definiva «romanzo popolare musicato»¹³. In particolare, viene identificata con Violetta, donna che si sottomette alle

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 29.

¹² Sulla dialettica fra Nord e Sud nell'Italia della migrazione interna e sulla sua rappresentazione cinematografica, cfr. V. PRAVADELLI, *Visconti's Rocco and His Brothers: Identity, Melodrama, and the National-Popular*, *Annali d'Italianistica*, XXIV, 2006, pp. 233-246; D. FORGACS, R. LUMLEY, *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University, 1996.

¹³ A. GRAMSCI, *Problemi della cultura nazionale italiana. I° Letteratura popolare*, in *Quaderni del carcere*, III, quaderni 12-29, Einaudi, Torino 2007, p. 2109.

strutture del potere borghese, scissa fra autonomia e sottomissione¹⁴ – non per nulla viene introdotta dall'aria *Sempre libera*, che contiene al suo centro il ricordo della dichiarazione d'amore di Alfredo.

Fiore si propone dunque in una cornice che tiene insieme tradizione ed emancipazione, figura della modernità e icona sacra, cultura popolare e aspirazioni borghesi. Fantasia esotica prima ancora che erotica, è corpo statico che cattura lo sguardo, da cui si lascia via via sedurre, e che è invece messo a rischio dal movimento e dallo spostamento nello spazio (è in esterni che i fascisti distruggono le sue cose e picchiano Mimì, è in esterni che Mimì la molesta, incapace di interpretare le relazioni se non in termini di esibizione di potere). La donna viene dunque progressivamente rinchiusa in interni, e soprattutto nell'ambiente domestico, fino alla famosa sequenza in cui, quasi privata del colore e vestita di bianco, è a letto incinta mentre fuori sfilano gli operai nei cortei dell'autunno caldo.

Al tempo stesso in cui Fiore viene collocata in questa traiettoria di addomesticamento, Rosalia dimostra autonomia e intraprendenza, come racconta nella lettera che leggiamo assieme a Mimì, illustrata da una serie di inquadrature. E se in una sequenza precedente le immagini di illustrazione contraddicevano parzialmente la scrittura dell'uomo, istituendo un regime per cui le immagini sono veritiere anche se il racconto può essere falso, in questo caso immagini e parole convergono, attribuendo una nuova autorità narrativa al personaggio di Rosalia, sia pure per pochissimi minuti. La donna racconta peraltro di essere divenuta a sua volta operaia, in una lavanderia automatica a catena di montaggio, di aver iniziato a fumare e imparato a guidare la vespa, assumendo dunque autonomia di movimento e capacità di controllo dello spazio cittadino, ed emancipandosi economicamente dalla famiglia di Mimì. In questo senso, Rosalia risponde alla mitografia del Nord proposta da Mimì aderendo a un'idea di progresso e trasformazione che però proseguirà anche dopo il ritorno dell'uomo¹⁵.

4. *Ritorno a Catania: frammentazione di uno spazio illeggibile*

Nella terza e ultima parte del film, infatti, le politiche sessuali e la dialettica geoculturale implodono in un movimento di condensazione e

¹⁴ Per una breve riflessione in merito, cfr. J. KERMAN, *Verdi and the Undoing of Women*, Cambridge Opera Journal, XVIII, n. 1, 2006, pp. 21-31.

¹⁵ Per maggiori approfondimenti sulla mitografia del Nord e sugli immaginari di potere al Sud, cfr. G. GRIBAUDI, *Images of the South*, in *Italian Cultural Studies*, cit., pp. 72-87.

frammentazione al tempo stesso di segni e simboli. Catania diviene uno spazio illeggibile perché eterogeneo, che contiene in sé il progresso della fabbrica e l'arretratezza della casa proletaria, la fascinazione per l'esotico e l'estero e il radicamento nella tradizione mafiosa, l'esplorazione erotica e il delitto d'onore. In altre parole, Catania è sia il villaggio arcaico della prima parte che la metropoli moderna della seconda, e, sia pure priva della nebbia che caratterizza gli esterni torinesi, risulta spazio in cui l'orientamento è quasi impossibile. Non viene proposta una correlazione fra gli spazi abitati dai personaggi, non è chiaro come si collochino gli uni rispetto agli altri, e soprattutto lo sguardo spettatoriale è spesso impedito, ostacolato, asfittico.

La città vede i vari personaggi femminili abitare ambienti del tutto separati, di cui non è possibile comprendere le relazioni. Fiore soprattutto diviene icona di un culto familiare, Madonna vestita con le lane colorate ma comunque completamente chiusa nello spazio domestico – appare in esterni in rare occasioni, e solo ed esclusivamente in relazione a Mimì. Rosalia invece, benché appaia in casa e secondo l'iconografia della donna tradizionale nel momento in cui deve confessare il proprio tradimento al marito, si relaziona anche a un'amica – con la quale parla della disgrazia del marito, ovviamente, ma che costituisce pur sempre una figura femminile altra con cui confrontarsi.

Questa in cui appare l'anonima amica di Rosalia è una sequenza di grande interesse: si tratta di una festa, durante la quale Mimì scopre di essere oggetto degli sguardi morbosi di alcuni uomini. Lo svago è proposto come momento in cui ipotetiche pratiche sessuali devianti si sostituiscono all'impegno politico: il proletariato è ormai integrato alla società dei consumi, pienamente moderna (come è dimostrato dalla torta con l'icona del defunto John Kennedy¹⁶) nonché guardata con sospetto dalla tradizione di sinistra per il suo essere portatrice di una cultura di massa¹⁷. Si tratta di un tipo di esperienza del piacere e dello svago in cui le donne hanno autonomia rispetto alla dimensione domestica e familiare, e gli uomini sono automaticamente sospettati di pratiche perverse, oggetto dello sguardo ossessivo perché devianti rispetto alla rigidità eteronormativa e alle gerarchie del potere che come visto si rispecchiano tanto nell'apparato mafioso che in quello del Partito Comunista.

¹⁶ Per maggiori approfondimenti sul ruolo degli Stati Uniti nel definire i processi di modernizzazione italiani, ancora di più al Sud, cfr. S. GUNDLE, *Fame, Fashion, and Style: The Italian Star System*, in *Italian Cultural Studies*, cit., pp. 309-326 (v. p. 314).

¹⁷ Cfr. *Italian Cultural Studies*, cit., p. 6.

5. *Il grottesco prende il sopravvento: il corpo indisciplinato di Amalia*

Tradizione e modernità in questa terza parte si contaminano, producendo dunque immaginari politici e sessuali imprevedibili. Negli interstizi di una dialettica che passa dall'oscillazione alla compresenza degli opposti, la dimensione grottesca esplose, invadendo con i suoi eccessi le rigide strutture del potere poste dal film. Per grottesco, si intende quella particolare formula estetica basata sull'eccesso e sul ribaltamento della 'norma', orientata a suscitare «emozioni primarie ma aggregate: la paura si carica di humor, la risata è liberatoria e difensiva»¹⁸, secondo una famosa definizione di James Naremore. Al centro della dimensione grottesca c'è innanzitutto il corpo, letto secondo una prospettiva che Michail Bachtin ha definito «abbassante e materializzante»¹⁹, che si fa portatore di uno spostamento rispetto alla struttura simbolica delle relazioni fra maschile e femminile e rispetto ai dispositivi del potere proposti dal film. In particolare, mi riferisco al corpo di Elena Fiore, caratterista che ha lavorato quasi soltanto con Lina Wertmüller, e che in questo caso interpreta Amalia, moglie di Amilcare, il finanziere con cui Rosalia tradisce Mimì.

Nella sua perversa concezione del potere, Mimì cerca la vendetta per il tradimento erotico, ma non può procedere secondo la tradizione del delitto d'onore, perché i compagni comunisti si aspettano da lui una certa capacità di superare l'idea del possesso del corpo femminile implicita in quella concezione. Di conseguenza, decide di vendicarsi facendo sì che Amalia gli si conceda, e poi mettendo al mondo un figlio illegittimo con lei, per collocare Amilcare nella sua stessa condizione. È però di particolare interesse il modo in cui la donna viene presentata: corpo in esterni come quello di Fiore, autonomo nel suo relazionarsi ai passanti e ai commercianti mentre svolge le sue commissioni quotidiane, Amalia è perfettamente in controllo dello spazio di Catania, che assume un'altra connotazione ancora: oltre che paese arcaico e città industriale, diviene spazio del quotidiano, area deterritorializzata di consumismo, ambientazione²⁰ di un'esperienza di relazioni articolate e complesse, che sfuggono alle rigide gerarchie sinora dettate dal film.

¹⁸ J. NAREMORE, *Su Kubrick*, Torino, Kaplan, 2009, p. 48.

¹⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 25.

²⁰ Per maggiori approfondimenti sul concetto di ambientazione nel cinema, cfr. M. LEFEBVRE, *Sul paesaggio nel cinema narrativo*, «Imago. Studi di cinema e media», n. 9, 2014, pp. 23-42.

Non per nulla, all'uso del melodramma musicale legato a Fiore, si sostituisce in questo caso la musica più simbolicamente passionale del tango argentino, che peraltro da extradiegetica diviene accompagnamento intradiegetico alla seduzione nel momento in cui arrivano in spiaggia. Purtroppo questa dimensione potenzialmente esplosiva del grottesco, che per un attimo apre a nuove soggettività disseminate che si relazionano secondo strategie completamente diverse da quelle che emanano direttamente da Mimì, viene immediatamente ricondotta nell'ambito del controllo maschile. La donna viene sbeffeggiata per la sua capacità di provare desiderio, per la sua cecità di fronte al disgusto di Mimì, per la sua gioia di fronte all'atto sessuale, tutte cose che sarebbero in contraddizione con il suo corpo eccessivo.

Il suo posizionarsi dal lato attivo del desiderio, il suo procedere alla seduzione di Mimì utilizzando lo schermo della ritrosia, ma anche le sue caratteristiche fisiche e comportamentali esagerate la collocano nella schiera delle *unruly women*. Amalia esibisce il proprio accento napoletano, non ha paura di far sentire la propria voce, e impone il proprio corpo debordante nello spazio senza curarsi di non farsi notare. Proprio queste caratteristiche la pongono fra le 'donne indisciplinate', connotata da una serie di elementi fisici e comportamentali secondo la proposta di Kathleen Rowe: la donna indisciplinata crea disordine cercando di dominare gli uomini, non riesce a stare al proprio posto; il suo corpo è eccessivo, e suggerisce il suo rifiuto di controllare i propri appetiti fisici; il suo linguaggio è eccessivo, per quantità, contenuto o tono; fa delle battute e/o ride; può avere un aspetto androgino o da ermafrodita, portando l'attenzione sulla costruzione sociale del gender; può essere anziana, perché le donne anziane che rifiutano di diventare invisibili nella nostra cultura sono considerate spesso grottesche; il suo comportamento è considerato promiscuo o occasionalmente da prostituta, ma la sua sessualità è connotata in modo meno negativo di quella della femme fatale; può essere incinta; è associata allo sporco, al confine (soglie, margini), al tabù, cosa che la rende soprattutto una figura dell'ambivalenza²¹.

Come si può notare, Amalia è connotata dalla maggior parte di queste caratteristiche, e quelle da cui è esclusa non limitano comunque la sua posizione provocatoria rispetto all'egemonia maschile: ad esempio, pone l'accento sulla performance del gender non attraverso un corpo androgino ma al contrario, come la Miss Piggy analizzata da Rowe, per un eccesso

²¹ Cfr. K. ROWE, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas, Austin 1995, poss. 582-597/6726 (Kindle).

‘animalesco’ di femminilità. Di conseguenza, la donna deve essere immediatamente domata dalla messa in scena, che aderisce a uno sguardo patriarcale e giudicante di controllo e sottomissione attraverso il giudizio negativo.

L’ultima parte del film dunque è orientata a ricondurre tutti i personaggi all’interno di uno sguardo rigido, che riproduca i dispositivi del potere. Gli incontri erotici fra Mimì e Amalia, necessari perché entrambi si vendichino del tradimento concependo un bambino assieme, sono sgradevoli e del tutto privi di desiderio. Inoltre, nel momento in cui, davanti ai gradini della chiesa, Mimì rivela ad Amilcare l’inganno, la mafia ne approfitta per compiere il delitto d’onore al suo posto e farlo arrestare, anche attraverso la testimonianza del vescovo – col volto segnato dai nei, ovvero dall’appartenenza alla ‘famiglia’. Sarà dunque Mimì l’unico responsabile del mantenimento dei figli di Amalia, di Rosalia e di Fiore, e pertanto costretto ad assoggettarsi definitivamente e indiscutibilmente alle gerarchie del potere che hanno stritolato qualunque desiderio autonomo del soggetto. Il finale del film non potrebbe essere più negativo: Mimì è collocato fra i mafiosi vestiti di nero che alla cava fanno campagna elettorale per il candidato di famiglia, in una spirale di asservimento e controllo che riporta alla prima sequenza, mentre Fiore lo lascia partendo con il figlio e l’amico comunista che aveva ancora mantenuto una sua integrità.

Il potere manifesta il suo volto più brutale, ritornando all’ambientazione spoglia e arcaica della cava di zolfo. Il film assume, per la prima volta in modo tanto reiterato e insistito, lo sguardo di Fiore che si allontana dall’uomo, completamente preso nella macchina di produzione del potere e del progresso economico, corpo informe e incapace di configurare una soggettività individuale – e dunque di relazionarsi agli altri, smarrito in uno spazio altrettanto informe e vuoto.

La fantasia di realizzazione maschile esce completamente sconfitta dal film, presa com’è dai dispositivi di produzione delle gerarchie di potere come uniche strategie di controllo delle relazioni sociali e familiari. Può trionfare solo l’apparato, ovvero le strutture mafiose di controllo e coercizione, che erano anche le uniche fonti a poter mostrare uno scorcio più vasto della città di Catania, che per un momento non è più dettaglio frammentario, ma diviene paesaggio di ampio respiro, proiettato verso l’orizzonte di un futuro di consumismo e irreggimentazione.