

Teatro performativo queer

Scene fluide degli anni Dieci

Stefano Casi

Uno degli aspetti più significativi della rappresentazione delle tematiche LGBTQ+ è la potenzialità di sovversione del linguaggio teatrale. Concettualmente la fluidità nell'identità e nell'orientamento forza di per sé le forme rigide e rinnega gli statuti di genere e sessualità nei quali dovrebbe essere compressa, per ridefinire o lasciare indefiniti i suoi confini e la sua essenza. La rappresentazione teatrale dell'identità fluida, da quella omolesuale a quella transessuale fino a quella (in)definibile sotto il termine-ombrello di queer, può dunque prendere due strade diverse. La prima è quella della semplice raffigurazione all'interno di schemi pre-ordinati e di una struttura narrativa di stampo drammatico convenzionale; la seconda è quella della sua epifania altrettanto fluida, irriducibile a schemi predefiniti, attraverso la generazione di una forma adatta e rimodellabile: uno spettacolo non convenzionale, ma che continuamente afferma e smentisce, imposta e mette in discussione, allude a una forma e ne prende un'altra.

La questione, naturalmente, non è esclusiva delle tematiche LGBTQ+, facendo al contrario parte di uno sviluppo del linguaggio teatrale e performativo che viene da lontano, perlomeno dalla stagione fondativa del nuovo teatro negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso fino al vasto panorama del teatro post-drammatico delineato da Hans-Thies Lehmann, e oltre. Ma più di quest'ultima definizione, avanzata nel 1999, mi sembra calzante, per gli sviluppi della scena del nuovo secolo e per l'oggetto di queste pagine, quella avanzata da Josette Féral nel 2008, a superamento della tesi di Lehmann e a integrazione dei *performance studies* di Richard Schechner. Féral parla di *théâtre performatif*, con felice invenzione terminologica, ripresa e approfondita poi da Annamaria Cascetta come *performative theatre*,¹ ossia una forma dinamica e aperta tra rappresentazione e performance, in cui l'impianto teatrale recepisce elementi di trasformazione verso una condizione ibrida, che non è semplicemente una mediazione ma

¹ Cfr. Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre. The issues, problems and techniques of crucial masterpieces*, Routledge, London-New York 2020.

una vera e propria rimodulazione del linguaggio, attraverso elementi che la studiosa sintetizza così:

acteur devenu performeur, événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou à des modes de perception propres aux technologies...²

In sintesi, la compenetrazione di strutture linguistiche del teatro e della performance genera un modello di spettacolo o evento, che si manifesta per sua natura in modo fluido. Una fluidità che rispecchia la crescente pratica della contaminazione non solo tra i generi, non solo tra le arti, ma anche tra l'espressione artistica e varie forme di comunicazione anche molto lontane dall'arte. E su questa fluidità si innesta la necessità delle tematiche LGBTQ+ di trovare la giusta forma – o non-forma – per una corretta corrispondenza, ivi compreso l'ambito della presentazione scenica, in modo che funzioni anche da messa in crisi degli schemi culturali, e quindi identitari, condivisi dal pubblico. Come ricorda Karen Jürs-Munby nell'introduzione alla versione inglese del classico di Lehmann,

Feminist theory, queer theory and postcolonial theatre scholarship, as well as the more recent analyses of disability and performance and age and performance, have all pointed out that performance has the power to question and destabilize the spectator's construction of identity and the 'other' – more so than mimetic drama, which remains caught in representation and thus reproduces prevailing ideologies.³

Tuttavia il passaggio ulteriore dalla performance, di cui parla Jürs-Munby, al teatro performativo sembra assumere un impatto maggiormente destabilizzante, in quanto la questione viene presentata non nella cornice di per sé libera della performance, ma in un evento ibrido in cui la cornice stessa esiste ma è indefinita, spingendo lo spettatore a rimettere continuamente in gioco l'orizzonte d'attesa (nella classica terminologia di Hans Robert

² Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier 2011 (cito dall'edizione ebook: cap. «Théâtralité et performativité», par. «Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif»). La prima proposta della studiosa risale a tre anni prima nel suo articolo *Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif*, «Théâtre/Public», 190 (2008), pp. 28-35.

³ Karen Jürs-Munby, *Introduction*, in Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London-New York, 2006, p. 5.

Jauss) con la sua rottura, la sorpresa e la ridefinizione dello statuto di ciò che si sta guardando, arrivando infine alla sospensione dell'identificazione della forma: che non è teatro, non è performance, è entrambe le cose e forse altro ancora, «forse qualcosa nel mezzo o qualcosa con un pizzico di entrambi o qualcosa o qualcuno che nessuno ha mai pensato o immaginato prima»,⁴ come la drammaturga transessuale Jo Clifford descrive tutte le alternative possibili al dualismo di genere. E in questo senso il teatro performativo si avvicina con maggior adesione a «question and destabilize the spectator's construction of identity».

Conseguentemente le tematiche LGBTQ+, che incidono proprio sulla costruzione dell'identità, aggiungono alla sperimentazione sulla forma teatrale un senso necessitante che getta nuova luce sulle une e sull'altra. Al punto che in tempi recenti sono anche stati proposti primi timidi tentativi di inquadramento della questione, per esempio con la definizione di *trans-theatre* avanzata nel 2020 da Mélissa Bertrand⁵ per tentare di riunire diversi esempi di opere sceniche sul corpo transgender o fluido. Una definizione su cui occorrerebbe maggior chiarezza, ma ugualmente utile come primo suggerimento critico e storiografico a indagare in un territorio ancora non vasto, ma ricco di stimoli concettuali, come quello del teatro performativo a tematica LGBTQ+.

Nei recenti anni Dieci sono stati presentati in Italia alcuni spettacoli che si confrontano apertamente con questi temi, in particolare con il transgender e la transessualità, e al tempo stesso con la ridefinizione della loro rappresentazione, attraverso la reinvenzione del linguaggio all'interno del teatro performativo. Presentati come spettacoli, sono piuttosto opere a loro volta *gender-fluid*, in quanto travalicano i confini della rappresentazione, del teatro e dei suoi generi, per ristabilire la permeabilità di confini costantemente creati e messi in discussione. Lo spettacolo assume così forme impalpabili, rispecchiando in questo modo l'indefinibilità delle figure che ne sono protagoniste, e comportando a loro volta una indefinibilità – o ridefinizione – degli spettatori, chiamati a essere non semplice pubblico ma partecipi di un accadimento che li vuole altrettanto fluidi. Questa ridefinizione del codice nel senso del teatro performativo, come già evidenziato, non è esclusiva

⁴ John Clifford, *La nuova tonaca di Dio*, in Dimitri Milopulos (a cura di), *Teatro scozzese*, Ubulibri, Milano 2007, p. 129. La pubblicazione risale al periodo precedente la transizione dell'autrice e perciò riporta il nome proprio maschile, successivamente rettificato in Jo.

⁵ Mélissa Bertrand, *Performative theatre: a queer theatre?*, «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies», 3 (2020), pp. 213-232.

delle opere che riguardano temi LGBTQ+, ma incontrando questi temi offre a quella ridefinizione un più profondo significato. Per dirla con Bertrand, forse in termini troppo perentori,

performative theatre clearly has created an environment in which a queer theatre (or queer sequences of theatre) can emerge. It has paved the way to a better acceptance of characters or performers who refuse to fit into the dualist categories of gender. It encouraged hybridity, distortion and irony – all tools to express queer identity on stage. Queer is not only a theme in a plot, it leads to new aesthetics.⁶

Per avanzare alcuni percorsi interpretativi nel teatro performativo queer italiano degli anni Dieci prenderò in considerazione quattro spettacoli creati tra il 2014 e il 2019. Si tratta di quattro monologhi con una forte direzione estetica verso la performance e un'altrettanto decisa, ancorché sottile, direzione politica a partire dai temi LGBTQ+, senza limitarsi a essi, dove si superano anche le categorie *queer exceptions*⁷ – cioè le «eccezioni queer» definite da Stephen Greer per tracciare una mappa dei monologhi politici ai tempi del neoliberalismo –, sottraendosi invece alla categorizzazione e ribadendo la centralità del personaggio queer in quanto motore concettuale ed estetico di uno spettacolo queer. Non eccezioni, ma norme (ancorché 'traviate', come vedremo alla fine), o meglio baricentri fondativi di nuovi universi fluidi da sovrapporre ai rigidi schematismi della realtà. La tipologia dei quattro spettacoli è varia, consentendo così confronti più fecondi: si va dalla narrazione autobiografica in *I love my sister* di Enzo Cosimi compiuta dal performer Egon Botteghi (2018) alla narrazione biografica di Mario Mieli nell'articolato progetto pluriennale *Abracadabra - Incantesimi di Mario Mieli*, iniziato da Irene Serini nel 2018; dalla rappresentazione epica del soggetto intersessuale *MDLSX* di Motus sostenuta dalla performer Silvia Calderoni (2015) alla rappresentazione di un mondo distopico transessuale in *Delirio di una trans populista* di Andrea Adriatico che vede come protagonista Eva Robin's (2014).

Narrazioni laterali

La drammaturgia dei quattro spettacoli, pur con le diverse origini e i diversi sviluppi, si presenta complessivamente come una struttura narra-

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Stephen Greer, *Queer exceptions. Solo performance in neoliberal times*, Manchester University Press, Manchester 2019.

tiva, in grado di decostruirsi e ricostruire una narrazione fluida, secondo i percorsi del teatro performativo. Per esempio, *I love my sister* di Enzo Cosimi è costruito sull'apparente semplicità della narrazione autobiografica di Egon Botteghi, transessuale FtM che dichiara da subito di non essere un attore professionista, ma di presentarsi in virtù del proprio attivismo per la questione transessuale, annunciando quindi una presenza di pura testimonianza. L'enunciazione iniziale farebbe intuire un prosieguo narrativo tradizionale, dove si racconti la transizione, unito a un intento politico di sensibilizzazione sull'argomento. Ma il risultato è diverso, e rinuncia totalmente agli schemi del teatro di narrazione – o di autonarrazione – pur facendo uso dei suoi strumenti tradizionali, a cominciare dal narratore che si rivolge direttamente al pubblico in virtù di una storia da raccontare, per arrivare all'uso di supporti audiovisivi di documentazione. Invece, allo spettatore non viene proposta una trama cronachistica «con la precisione d'una inchiesta»,⁸ bensì un insieme di frammenti di memoria che suggeriscono semmai una storia emotiva. Il discorso stesso inizia dando per scontato ciò che è il fulcro di senso dell'opera, e cioè la transizione, così come il titolo che enuncia una dichiarazione d'amore per la 'sorella', ossia la donna che il protagonista era prima di diventare uomo: quello che conta, al contrario del tradizionale teatro di narrazione, non è la chiarezza dei fatti, ma l'impalpabilità dei sentimenti, veicolati da suggestioni quasi proustiane. Agli aspetti prettamente biografici di Botteghi, come la precedente maternità da cui ha avuto due figli, vengono dedicati solo brevi spiragli nel discorso, e il processo stesso di transizione viene alluso da uno schermo tv che mostra la somministrazione di farmaci. Al contrario, viene dato spazio maggiore, anche e soprattutto dal punto di vista emotivo, ad altri dettagli, intimi ed evocativi, come per esempio la passione per i capelli, per i cavalli (non a caso lo spettacolo inizia con l'immagine proiettata sullo sfondo di un cavallo in movimento) e per il canto lirico con la voce da soprano, che il performer rende evidente cantando un'aria dal *San Giovanni Battista* di Alessandro Stradella, in cui l'allusione alla transizione è nel titolo *Io per me non cangerei*. Ed è sempre il registro dell'allusione a chiudere lo spettacolo con la proiezione di alcune sequenze del film di Ernst Lubitsch *Ich möchte kein Mann sein* ("Non vorrei essere un uomo") del 1918, uno dei primi esempi di cross-

⁸ Gerardo Guccini, *La storia dei fatti, in Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Le Ariette, Castello di Serravalle 2004, p. 24. Guccini prosegue ricordando che il narratore teatrale «spiega, evoca, rappresenta oscillando fra documento e *fiction*».

dressing nel cinema di Weimar, in cui una ragazza si traveste fingendosi un uomo, accompagnate dalla canzone *Magnificent Obsession* nell'interpretazione di The Four Lads del 1960.

Insomma, il racconto autobiografico della persona transessuale in quanto oggetto di transizione si sottrae o si trafigura in allusioni musicali e cinematografiche come in una sottile caccia al tesoro, ma soprattutto si rimodula secondo categorie di priorità che eludono le tipiche «expectations and requirements of autobiographical “truth-telling” in identity-based theatre»,⁹ che sarebbero in questo caso aspettative della maggioranza – presumibilmente cisgender – del pubblico, per invitare semmai a un'empatia soggettiva con il performer non professionista, che si presenta come un *everyman* con cui dialogare di piccoli dettagli esistenziali comuni a tanti, in un racconto laterale. Come se la trans/sessualità comportasse una trans/narrazione.

La questione della narrazione di una vita è centrale anche nel lavoro di Irene Serini, che ha come oggetto Mario Mieli. La complessità dell'argomento, ma soprattutto la teoria di decostruzione della convenzionalità (sessuale, esistenziale) avanzata da Mieli nei suoi scritti e nei suoi atti, porta Serini a concepire un progetto in più eventi, drammaturgicamente connessi ma scenicamente autonomi, che si sviluppa negli anni in forma di cinque diverse tappe tematiche con il nome di «studio», dal 2018 al 2021. La performer si presenta come narratrice distratta, non perché non conosca l'argomento, ma perché – anche in questo caso – sembra darlo per scontato: le tante informazioni sulla vita, sull'opera e sul pensiero di Mieli sono quasi marginali rispetto all'argomento centrale, che sembra essere, piuttosto, la questione dell'essere qui-e-ora nella veste di chi dovrebbe gestire un incontro, apparentemente casuale, con il pubblico. Si prenda per esempio l'episodio *Abracadabra - Incantesimi di Mario Mieli [studio #3]* (2019), nel quale Serini è sola in scena, configurando così la propria presenza secondo le aspettative del monologo e del teatro di narrazione. In realtà il discorso è immediatamente portato non sull'oggetto dichiarato nel titolo, ma – come nel lavoro di Cosimi – su un approccio laterale, che privilegia una conoscenza indiretta e, per così dire, per via misteriosa, o misterica, seguendo dunque il senso della ricerca filosofico-esoterica di Mieli. Lo spettacolo si svolge in uno spazio scenico a pianta centrale, interamente circondato dal pubblico. Il dialogo con gli spettatori è concitato e incalzante.

⁹ Lazlo Pearlman, 'Dissemblage' and 'Truth Traps': Creating Methodologies of Resistance in *Queer Autobiographical Theatre*, «Theatre Research International», Cambridge University Press, XL, 1 (2015), p. 88.

te, con velocissimi salti logici da un concetto all'altro, mescolando parole-chiave della scrittura di Mieli con riflessioni sul suo essere attrice. La vita e il pensiero dell'oggetto dichiarato dello spettacolo vengono dispersi al pubblico quasi incidentalmente nel corso dello spettacolo, in brevissimi riassunti veloci e marginali, e così anziché assistere al racconto della storia di Mieli gli spettatori si ritrovano a vivere un'esperienza sul confine continuamente mobile tra teatro e realtà. Il concetto di transessualità espresso negli *Elementi di critica omosessuale* come

disposizione erotica polimorfa e «indifferenziata» infantile, che la società reprime e che, nella vita adulta, ogni essere umano reca in sé allo stato di latenza oppure confinata negli abissi dell'inconscio sotto il giogo della rimozione¹⁰

trova il suo precipitato teatrale non nell'esposizione verbale o nell'esplicazione, ma nella metateatralità. *Transessualità e metateatralità* rispondono allo stesso principio mieliano di «ponte verso l'ignoto»,¹¹ cioè di attraversamento da una norma convenzionale a una liberazione totale: della sessualità e della psiche nel primo caso, della comunione tra attori e spettatori e dell'autenticità nel caso della metateatralità. Nello «studio» di Serini la biografia e la filosofia di Mieli sembrano quasi disperse e sbeffeggiate, come fossero irrilevanti per comprenderlo davvero: perfino il suo libro fondamentale *Elementi di critica omosessuale* è semplicemente un oggetto lasciato penzolare dall'alto, senza essere mai nominato esplicitamente. Uno spettacolo che intenda parlare di Mieli, nell'approccio di Serini, deve parlare d'altro. Come in *I love my sister* l'oggetto atteso è sottratto a una narrazione esplicita e trasmesso in via subliminale, empatica, trasfigurata.

Il racconto biografico è al centro anche di *MDLSX* di Motus, la cui drammaturgia si basa sul romanzo di Jeffrey Eugenides *Middlesex*,¹² che nel passaggio allo spettacolo perde le vocali del titolo, imponendosi con l'uso delle maiuscole come una sorta di tag su un muro urbano, secondo l'attitudine artistica dei Motus, impiantata fin dalle sue origini nella più radicale adesione ai modelli e alle espressioni culturali dei movimenti giovanili alternativi e della controcultura metropolitana, a partire dalle

¹⁰ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino 1977, p. 8. E prosegue: «Il termine “transessualità” mi sembra il più adatto a esprimere, ad un tempo, la pluralità delle tendenze dell'Eros e l'ermafroditismo originario e profondo di ogni individuo». E ancora: «nella transessualità si coglierà la sintesi una e molteplice delle espressioni dell'Eros liberato» (ivi, p. 11).

¹¹ Ivi, p. 130.

¹² Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, Mondadori, Milano 2003.

«scorribande adolescenti nelle fornaci abbandonate»¹³ fino ai «territori in trasformazione» delle periferie urbane post-pasoliniane diventate «i nostri mondi paralleli, spesso deliranti».¹⁴ Protagonista del romanzo è Calliope, cresciuta come una ragazza senza sapere di essere maschio a causa dei caratteri maschili nascosti: un caso di pseudo-ermafroditismo che, dopo la scoperta nell'adolescenza, porta il protagonista, diventato Cal, a viaggiare alla ventura e a esibirsi in un locale. Nella rielaborazione drammaturgica di Daniela Nicolò e della performer stessa Silvia Calderoni la trama, pur evidente, si sfrangia, attenuando la narrazione, facendo evaporare i confini della drammaturgia tradizionale e lasciando emergere, anche in questo caso, schegge emozionali e concettuali che si impiantano nel flusso 'autobiografico' del personaggio intersessuale, dirottando così l'attenzione dall'evoluzione della storia alla necessità espressiva della storia stessa. La composizione testuale è ricchissima di citazioni e riferimenti, che trasformano l'opera in una summa virtuale del pensiero e dell'azione queer,¹⁵ e al tempo stesso in una pedagogia ideale indirizzata alla rivelazione di quella condizione universale transgender che, in definitiva, rispecchia lo stesso pensiero di Mieli.

Al centro del lavoro sta dunque la scoperta di quella condizione, che parte dalla consapevolezza del corpo androgino, attraversa lo strazio interiore del riconoscersi come 'mostro' rispetto alla normalità binaria della sessualità biologica, e approda a una serenità interiore che nasce dall'accettazione di un corpo che non sembra ciò che è e non è ciò che sembra, fino all'affermazione di una libertà assoluta nel sentirsi essere umano al di là delle etichette e del genere: e siamo ancora, riprendendo le citate parole dei fondatori di Motus di otto anni prima, in «territori in trasformazione» e «mondi paralleli, spesso deliranti». In questo senso, la narrazione procede non tanto per enunciazione verbale, quanto per epifania del corpo, incarnato dalla fisicità androgina di Calderoni, le cui azioni «tracciano una figura grottesca, sempre parossisticamente caricatura dell'identità da resti-

¹³ Daniela Nicolò - Enrico Casagrande, *Motus 991_011*, NdA Press, Cerasuolo Ausa di Coriano, 2010, pp. 11 [da un intervento del 1996].

¹⁴ Ivi, p. 140 [da un intervento del 2007].

¹⁵ «A questa traccia principale infatti si sovrascrivono altri brandelli di citazioni letterarie, l'*Orlando* di Virginia Woolf ad esempio, di manifesti queer e femministi, come il *Manifesto Contra-sessuale* di Paul B. Preciado e *A Cyborg Manifesto* di Donna Haraway, di testi filosofici sul genere come *Gender Trouble* e *Undoing Gender* di Judith Butler». Flavia Dalila D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, «Studi di Genere. Quaderni di Donne & Ricerca», CIRSDe - Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Università degli Studi di Torino, 1 (2017), p. 14.

tuire, sia essa donna, uomo, sirena»,¹⁶ e creano una narrazione parallela grazie alla frequente e potente inserzione di momenti di danza libera che «break the narrative and tear down the dramatic fabric to allow danced epiphanies of a bodily identity outside dualistic thinking». ¹⁷ Al contrario di *I love my sister*, qui il discorso contiene la narrazione degli accadimenti, ma come nel lavoro di Cosimi il senso profondo di quella narrazione risiede negli sconfinamenti laterali, nell'esibizione del corpo e, come vedremo, nella presenza drammaturgicamente centrale della musica.

Non c'è narrazione biografica, invece, in *Delirio di una trans populista* di Andrea Adriatico, dove invece la condizione transessuale della protagonista contribuisce alla creazione di un deragliamento simbolico che, come nei tre lavori precedentemente introdotti, mette in crisi lo spettatore rispetto alle forme dell'identità. Lo spettacolo è basato sullo straripante monologo *Laddio* di Elfriede Jelinek¹⁸ costruito sulla figura del politico xenofobo (e omosessuale) Jörg Haider. Nella sua riscrittura drammaturgica e scenica, Adriatico allestisce una sorta di comizio campestre condotto da un leader populista, in vestiti maschili, issato su una rotoballa di fieno, che brandisce una roncola e un forcone. Il comizio è rivolto al pubblico e incita, secondo i canoni retorici del populismo, all'unità della massa e al conflitto tra «noi» e «loro». Ai piedi del leader ascoltano tre devote seguaci barbute, che intanto eseguono esercizi ginnici, vestite da Giovani Italiane del ventennio fascista, e che in diversi momenti dello spettacolo cambiano i loro abiti sobri con vestiti lunghi da *drag queen* per siparietti musicali su canzoni di Mina, Gloria Gaynor e Conchita Wurst, la *drag singer* austriaca (dello stesso Paese di Jelinek e Haider) che si è imposta all'Eurofestival del 2014. Lo stesso leader populista, a un certo punto, si spoglia degli abiti maschili mostrando di indossare vestiti femminili, dichiarandosi transessuale e incitando tutto l'uditorio a una sorta di omologazione transessuale, secondo lo slogan delle cartoline elettorali distribuite agli spettatori: «VOTA TRANS». ¹⁹ Si tratta di un inatteso ribaltamento rispetto alla realtà: l'identità transgender al potere nella finzione dello spettacolo funziona da specchio deformato per

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ Mélissa Bertrand, *Performative theatre* cit., p. 223.

¹⁸ Elfriede Jelinek, *Laddio. La giornata di delirio di un leader populista*, Castelvevchi, Roma 2005.

¹⁹ Lo spettacolo, interpretato come si vedrà più avanti, dall'attrice transessuale Eva Robin's, riporta anche una dedica a Marcella Di Folco, prima transessuale italiana eletta in un Consiglio Comunale (a Bologna) che, tra l'altro, precedentemente la transizione aveva recitato come attore in alcuni film di Federico Fellini: elemento extra-diegetico che moltiplica le suggestioni e rifrazioni interne all'opera.

svelare il potere reale dell'identità cisgender, in un corto circuito paradossale e spiazzante. Il potere trans di questa parabola distopica si manifesta non solo nelle dichiarazioni da «delirio» del leader populista e non solo nel cross-dressing delle tre supporter, ma anche nella lingua, che nella riscrittura drammaturgica di Adriatico regala un folgorante neologismo, grazie alla sostituzione del pronome «io» con «ia», in un gioco estremo sulla desinenza femminile che inserisce provocatoriamente la differenza di genere in un pronome neutro, dando in definitiva allo stesso pronome una valenza transgender.

Anche questo spettacolo, come gli altri, sviluppa la narrazione su percorsi trasversali rispetto all'oggetto dichiarato, ma in questo caso è proprio l'esplicitazione dell'elemento transessuale a interpretare il depistaggio rispetto all'oggetto principale. La ridondanza dell'incitamento alla transessualizzazione generale e l'uso intensivo del camp (che va dalle tre drag queen alle parrucche fatte indossare ad alcuni spettatori) costituiscono il tracciato drammaturgico laterale rispetto alla narrazione centrale che invece riguarda la riflessione sull'omologazione politica e sociale, cuore concettuale dello spettacolo, che a sua volta – in un sottile gioco di rimbalzi – ritorna a suggerire per contrasto una riflessione sull'emarginazione della transessualità.

Teatri gender-fluid

La destrutturazione della drammaturgia tradizionale a favore di una narrazione laterale, che invita a uno sguardo sbilenco sull'oggetto dichiarato, approda come già detto a una costruzione s-confinata. Abbattendo i confini dello spettacolo, la rappresentazione si allarga secondo una fluidità formale e strutturale che fa riferimento alla fluidità identitaria oggetto di ciascun lavoro. Ognuno dei quattro esempi riportati si impianta nel teatro e assume altri codici, interpretando così un aspetto del teatro performativo, per giungere a una sorta di *teatro gender-fluid*.

L'esempio più evidente è *MDLSX*, che si presenta come un dj-set: forma fluida e partecipativa per eccellenza, fortemente generazionale, individuata qui come struttura espressiva in grado di sostenere un discorso altrimenti ineffabile. La centralità del dj-set come dispositivo drammaturgico sostiene, insomma, l'anomalia del discorso, a partire dall'enfaticizzazione del livello sensoriale costituito dal potente flusso sonoro della musica e dall'esibizione corporea della dj-performer. La costruzione dello spettacolo si avvale, dunque, di una prima traccia espressiva costituita da una playlist incessante e trasversale, condotta dalla stessa Calderoni, che

compone una drammaturgia musicale di una ventina di pezzi, secondo un registro coerente (anche in riferimento all'epoca in cui si colloca la vicenda personale) e un percorso narrativo altrettanto coerente, che attraversa per esempio Smashing Pumpkins e Talking Heads, approdando, non a caso, agli Smiths che cantano *Please, Let Me Get What I Want*. La seconda traccia è quella video: un vj-set a contrappunto col dj-set, con le immagini racchiuse in uno schermo-oblò, che rimandano alternativamente il volto della performer stessa ripresa in diretta da una microtelecamera e i filmini d'infanzia e adolescenza dell'attrice, in cui lo spettatore è invitato a spiare qualche 'segno' della sua identità metamorfica e al tempo stesso della sua vocazione teatrale (non a caso, si parte da un karaoke con precari esiti vocali fatto da Silvia bambina per arrivare al ballo di una giovane Silvia mascolina col padre). La terza traccia è quella puramente fisica, cioè il corpo, cioè l'oggetto stesso del discorso. Se il volto si mostra nel frenetico vj-set, il corpo rimane a lungo protetto allo sguardo degli spettatori: nella prima metà dello spettacolo Calderoni è quasi sempre di spalle, intenta al suo set, e se si mostra lo fa sempre di sfuggita. È un corpo che non si esibisce, perché più di esso contano le parole dette, o il movimento, che denuncia un corpo sfuggente, o meglio inafferrabile. Poi, con l'avanzare della storia e con l'articolarsi sempre più complesso del discorso e della costruzione drammaturgica intrecciata al romanzo, il corpo conquista – quasi tradizionalmente – la centralità della scena, oscillando tra il suo essere supporto del personaggio (la performer arriva perfino a mascherarsi da sirena e a maneggiare oggetti scenici) e il suo essere semplicemente evidenza oggettiva della realtà, esposta allo sguardo dello spettatore, curioso e tagliente come il raggio laser che a un certo punto incide la carne nuda tra le gambe spalancate, come in una lezione di anatomia o una seduta di ginecologia.

Calderoni e il suo doppio Calliope/Cal sono al centro di una storia universale, che parte dal transgender Tiresia e approda all'*ultragender cyborg*: in mezzo c'è lei/lui/it che racconta l'inquietudine e il fascino del corpo androgino. E lo fa con il dj-set, anzi incarnandolo nel proprio corpo: Calderoni/Calliope/Cal è essa stessa dj-set, ossia supporto della misteriosa epifania della sua identità inafferrabile. D'altra parte, l'opera del dj è prettamente rivolta al deragliamento identitario, ossia «metafora di un'io [sic] manipolabile e manipolato in cui convive la combinazione di una grande varietà di rappresentazioni»: ²⁰ il dj costruisce un'opera a partire dalla manipolazione di altre opere, con un risultato che non si limita a

²⁰ Flavia Dalila D'Amico, *La performance della soggettività* cit., p. 23.

essere semplice somma, ma è qualcosa di diverso. Se il musicista usa i suoni (materiale inerte) per creare un'opera, il dj usa suoni già usati e composti (materiale attivo), ricomponendoli, ossia musica «smembrata e poi ricucita stile Frankenstein».²¹ In questo senso, l'azione del dj, sia concettualmente che tecnicamente, è più prossima a quella del dramaturg così come è stato analizzato da Claudio Meldolesi, che parlava di «riattivazione»:²² il dj riattiva materiale precedentemente elaborato, ponendosi sullo stesso piano creativo dei compositori riattivati. La narrazione, riattivata e sostenuta dal dj-set, si presenta dunque come attraversamento sensoriale – direi sinestetico – del caleidoscopio identitario. È in questo senso che, allora, il dj-set allestito per *MDLSX* costituisce il segno identitario dell'essere umano fluido, irriducibile all'identità-etichetta. E il personaggio di Cal/Calliope si presenta agli occhi della società come mostro di Frankenstein (riprendendo la citazione appena fatta), ovvero *queer exception*,²³ all'interno di uno spettacolo percepito a sua volta come mostro di Frankenstein da un pubblico non abituato a una forma estetica gender-fluid che fa combaciare teatro e dj-set, obbligandolo a ricombinare le categorie e le cornici di chi vi partecipa.

La fluidità dei codici, così eclatante in *MDLSX*, ben impiantato in modo coerente nel percorso artistico 'fluido' del teatro performativo dei Motus, è una costante anche negli altri tre esempi. *I love my sister*, per esempio, si presenta in maniera evidente come performance o installazione di *body-art*, evidenziandone con forza gli elementi. La scena prevede la centralità del performer verso cui sono rivolti diversi fari su piantane, continuamente accesi o spenti o spostati da un servo di scena apparentemente con una mera funzione tecnica, ma con la precisa funzione drammaturgica di sottrazione narrativa a favore del semplice happening, e dunque per enfatizzare la presenza del performer come condizione testimoniale di autenticità: «une esthétique de la présence se met en place», direbbe Féral:

Dans le théâtre performatif, l'acteur est appelé à «faire» («doing»), à «être présent» («being»), à prendre des risques et à «montrer le faire» («showing the doing»), autrement dit à affirmer la performativité du processus. L'attention se porte sur l'exécution du geste, sur la création de la forme, la dissolution des signes et leur reconstruction permanente.²⁴

²¹ Simon Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Minimum Fax, Roma 2017, p. 420.

²² Cfr. Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007.

²³ Cfr. Stephen Greer, *Queer exceptions* cit.

²⁴ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre* cit (ed. ebook).

Teatro performativo queer

La stessa composizione formale del quadro scenico risponde ai criteri di una performance da galleria d'arte, a cui non si sottraggono altri elementi, a cominciare dal doppio supporto video, ossia lo sfondo su cui vengono proiettati – a mo' di sipario virtuale – le sequenze iniziali e finali, e il monitor televisivo in cui compare il momento relativo alla medicalizzazione, differenziati come a sottolineare la distinzione di portata visiva dello spazio onirico-simbolico (cinematografico: enorme, avvolgente e allusivo) e di quello documentario (televisivo: ridotto, puntualizzato e realistico). Tutto questo assume maggior forza tenendo presente la personalità artistica di un coreografo, che qui allestisce uno spettacolo da cui la danza pare totalmente assente. Al contrario, *I love my sister* si pone in modo deciso come spettacolo di danza, esattamente nel senso che lo stesso Cosimi suggeriva in un suo intervento del 1997 a proposito di alcuni lavori del decennio precedente:

Il corpo che danza si sottrae per dare spazio al corpo/scena. La narrazione avviene per grumi, frammenti drammaturgici che non appartengono a nessuna storia, ma sono contenuti nel corpo stesso.²⁵

I love my sister è insomma sul confine fluido dei generi, tra happening di body-art, teatro e danza, dove la coreografia è creazione per il movimento di corpi nello spazio, andando a coinvolgere nella partitura coreutica non solo gli altri movimenti (ed ecco che anche gli spostamenti delle luci a opera del servo di scena, e i suoi stessi movimenti, rientrano in questa visione d'insieme), ma anche il materiale testuale e la stessa trasformazione del performer (il «corpo/scena» di cui parlava Cosimi), che indossa vestiti, si trucca o lancia la parrucca, secondo uno studio ritmico complessivo. Dal nostro punto di vista, tutto questo va a comporre non un semplice lavoro di teatro-danza, ma un'opera che assumendo diversi piani espressivi rimane sospesa in modo irriducibile, rifiutando un'etichetta.

Analogamente, *Delirio di una trans populista* si insinua nei diversi linguaggi performativi. Anche qui lo spettacolo si presenta in una forma fluida, dove il verboso monologo politico, la fisicità dell'esibizione atletica, le canzoni in playback mimate dalle drag queen e i balletti in travesti si impiantano in una struttura scenica e concettuale da teatro performativo che allude all'installazione così come al cabaret, generando un accadimento ibrido, fluido,

²⁵ Enzo Cosimi, *Corpo e scena*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis, Milano 1997, cit. in Stefano Tomassini, *Enzo Cosimi Gruppo Ochésc Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2002, p. 115.

inafferrabile da parte dello spettatore, che è facilmente portato a tenere in memoria questa esperienza come un «delirio» camp piuttosto che come uno spettacolo politico. Proprio gli spettatori diventano inaspettatamente il centro dello spettacolo, quando le drag queen scendono tra il pubblico facendo indossare parrucche a spettatori e spettatrici a caso, e scattandosi selfie insieme a loro. È il momento apparentemente ludico dell'azione, in un coinvolgimento ambiguamente festoso: «un gioco di rappresentazione reale e consolidato», come avrebbe detto Eugen Fink, che «non abbraccia soltanto i partecipanti al gioco, che si sono imbozzolati nei loro ruoli» e che «concerne anche una comunità del gioco, gli spettatori».²⁶ Tuttavia il gioco nasconde il vero 'inganno' concettuale: mentre il/la leader invoca la massificazione e la transessualizzazione delle masse, gli spettatori vengono uniformati in modo grottesco alle indicazioni della trans populista. Lo slittamento verso un involontario teatro di partecipazione (e di corresponsabilità della deriva populista) è l'ultimo aspetto di uno spettacolo dove ogni elemento si afferma e al tempo stesso si sottrae alla definizione identitaria, portando il pubblico a non riuscire a identificare ciò che sta vedendo – se un monologo drammatico o un folle *divertissement* – e addirittura sottraendo al pubblico stesso il controllo non tanto di sé (lo spettatore scelto per indossare la parrucca e finire in foto circondato da drag queen può rifiutarsi) quanto del senso più profondo di ciò che accade: abbagliato dall'apparente trovata buffa, non si rende conto di accettare passivamente proprio la politica dell'omologazione a cui inneggia il populismo. Un vero e proprio depistaggio formale secondo un'attitudine consueta negli spettacoli di Adriatico, che – come nei depistaggi di certa politica attuale – lascia penetrare sotto un'apparente leggerezza un'ideologia conflittuale e totalitaria.

La fluidità del mezzo è costantemente enunciata nel lavoro di Serini su Mieli, fin dal titolo: programmaticamente il progetto si compone esclusivamente di «studi», quindi di tappe 'precarie' e indefinite (imperfette, in senso etimologico), rinunciando a raggiungere un ipotetico obiettivo finale con uno spettacolo conclusivo. La destrutturazione della forma conclusa dello spettacolo teatrale corrisponde, insomma, alla destrutturazione compiuta da Mieli sulla sessualità, e la ricomposizione dell'atto come rito corrisponde alla richiesta di sforzo collettivo di emancipazione. L'elemento magico che compare nel titolo *Abracadabra – Incantesimi di Mario Mieli* è riferito alla fascinazione del personaggio, ma anche a quella del teatro. D'altra parte

²⁶ Eugen Fink, *Maschera e coturno*, in Claudio Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 116.

Serini si rivela in scena come una sciamana impegnata a rievocare il suo sfuggente personaggio, quasi a rivivificarlo, ma più che altro a risucchiare il pubblico in una vertigine di incantesimo che trasformi tutti gli spettatori in altro. L'idea del rito è evocata prima di tutto dalla disposizione circolare del pubblico attorno a un enorme tracciato in cui due quadrati e una croce sono iscritti in una circonferenza, mentre dall'alto sono sospesi una sedia capovolta, un libro e un microfono. Un rito che a sua svolta sfugge dall'apparente esoterismo grazie ai continui guizzi gutteschi della performer e alle continue infrazioni di quelle geometrie. L'incantesimo non sta in una magia misteriosa, ma nella lucidissima percezione di far parte tutti quanti di un'esperienza che ha più a che fare con la vita che con il teatro. Eppure il teatro diventa la chiave di volta in una continua affermazione-sottrazione.

Infatti, a un certo punto, la performer interrompe lo spettacolo e si dichiara fuori dalla recitazione, tirando in ballo i principi base del teatro, come quello, presunto, per il quale per fare un monologo basterebbe una sedia: ma lei le sedie le ha moltiplicate, sono quelle del pubblico, e così adesso, in questo luogo, i monologhi sono diventati tanti quante sono le sedie e gli spettatori, e ciascuno spettatore diventa un suo «collega». Sillogismi e sofismi, dichiarati in maniera ludica, fanno esplodere i confini: anche se nessuno spettatore viene mai coinvolto in senso fisico, di fatto gli spettatori di questo rito sono risucchiati al suo interno e gravati di una responsabilità concettuale-performativa. Serini continua a recitare facendo finta di non farlo, e continua a non recitare facendo finta di farlo: il teatro è il luogo dove tutto è finto ma niente è falso, eppure il problema vero è dove sia la verità. Per trovare la verità, come in ogni percorso alchemico che si rispetti (sempre con fedeltà rispetto a Mieli, in questo caso alla sua ricerca alchemica), occorre l'attraversamento della *nigredo*: e così una lunga scena nel buio totale segna una cesura fondamentale tra la precedente evocazione sciamanica e la vera rivelazione, che ancora una volta si imprime sui confini del teatro per scioglierli in una fluidità totale. Lo spettacolo è finito, si accendono le luci, l'assistente inizia a smontare, la performer esce, partono gli applausi. Poi Serini si riaffaccia, senza rientrare nel cerchio, rimanendo alle spalle del pubblico: ringrazia, spiega che si è trattato di uno studio, che uscendo si può lasciare la mail per conoscere le ulteriori tappe del progetto, e si addentra in spiegazioni sul suo lavoro... e dopo un po' ci si rende conto che lo spettacolo non è affatto finito. Come un film che prosegue oltre i titoli di coda, rivelando nelle ultime scene i sensi più nascosti dell'opera. Serini torna al centro del cerchio. Il sipario si spalanca e lei abbandona lo spazio scenico e gli spettatori (che stanno sul palcoscenico), avventurandosi in mezzo alle file di poltrone della platea vuota. Gli

spettatori, ancora seduti in cerchio, sono sul palcoscenico; l'attrice è seduta là dove starebbe tradizionalmente il pubblico. È la messa a nudo dello sconfinamento e della verità: quei «collegli» sulla sedia che 'monologavano' con la loro presenza muta insieme all'attrice-sciamana, sono rimasti soli, e ora devono improvvisare: sono in scena e c'è qualcuno dall'esterno che li guarda. Sono pubblico e stanno mettendo in scena il loro privato; la loro realtà è diventata finzione, mentre la finzione dell'attrice è diventata realtà. Eppure tutto continua a essere verità e falsità al tempo stesso, senza che sia possibile districarne le tracce: il mito dell'androgino, il *Rebis* alchemico, caro a Mieli, si trasfigura nella forma gender-fluid dello spettacolo. Dal luogo del pubblico l'attrice osserva gli spettatori nello spazio della scena, e continua a parlare incessantemente. La sua persona sembra mimetizzarsi nel mare del velluto, e le sue parole vanno verso il minimalismo dell'auto-biografia e della memoria. Alla fine, si allontana e il pubblico non applaude più. La forma-spettacolo è definitivamente evaporata.

Spettatorialità mutanti

I lavori di Serini e Adriatico hanno messo in evidenza la questione della responsabilità dello spettatore, che rappresenta il polo speculare rispetto a quello del performer. «Plus que dans les autres formes théâtrales, le théâtre performatif touche à la subjectivité du performeur. Cette subjectivité déconstruit les identités (...) montrant nos identités mutantes»,²⁷ spiega Féral, mentre Cascetta aggiunge che «Together with the actor, the audience is the focus of this drama».²⁸ In altre parole, come si riscontra nei quattro lavori presi in esame, l'esposizione soggettiva dell'identità mutante del performer è essenziale e determinante, e invoca altrettanta esposizione soggettiva (e mutante?) dello spettatore. È, in un certo senso, l'evoluzione estrema di quella pratica della spettatorialità che Marco Pustianaz incentra proprio a partire dal corpo:

Con il termine *spettatorialità* possiamo indicare la condizione affettiva in cui il soggetto rende disponibile il proprio corpo a una soggettivazione temporanea, in eccesso rispetto alla quotidiana (...) La performance artistica, dunque, sembra innescare una connettività tra due ordini di corpi – l'uno posizionato come attivo e agente, l'altro come reattivo e patente – il cui obiettivo è la trasformazione consensuale del secondo.²⁹

²⁷ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre* cit. (ed book).

²⁸ Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre* cit., p. 8.

²⁹ Marco Pustianaz, *Crepuscoli dello spettatore. Attività, inattività e lavoro dello spettatore nell'eco-*

Teatro performativo queer

Partendo proprio da *Abracadabra*, è evidente come Serini si ponga nello spettacolo non come interprete, ma come testimone, sottolineando l'autenticità del suo essere lì, grazie all'inautenticità della forma teatrale continuamente denunciata. La scena finale del ribaltamento prospettico e concettuale, precedentemente descritta, porta in evidenza la questione stringente del ruolo del performer e della sua autenticità, attraverso il ricordo di frammenti della propria memoria, in rigoroso rapporto con il pubblico, inchiodato alla sua inautenticità in base alla ridefinizione dei rispettivi luoghi. È la questione, determinante, del rapporto tra «immagini prospettica» e «distanza dello spettatore» di cui parla Antonio Somaini rifacendosi al classico studio di Erwin Panofsky sulla prospettiva come forza simbolica:

ciò che è in questione è il *luogo* dello spettatore, un luogo che gli viene assegnato dalla stessa rappresentazione prospettica (...) come sua precisa collocazione nello *spazio* antistante l'immagine, capace di condizionare il suo atteggiamento nei confronti della realtà in essa rappresentata.³⁰

Una riflessione che esalta la complessità del punto di vista, obbligando a quell'assunzione di responsabilità richiesta dal performer allo spettatore. Se, come dice Proust in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, «chacun se sent le centre du théâtre», ecco che il centro – nell'ultimo scarto di Serini – è proprio ciascuno, che porta con sé numerosi interrogativi: quanto Mieli e quanta Serini e quanto ciascuno spettatore è stato dentro a questo spettacolo nella sua verità e quanto si è presentato agli altri fingendo? Quanto teatro si è visto e quanta realtà? E soprattutto in quale momento c'è stato il teatro e in quale momento la realtà? Dove stanno i confini: nei tracciati della circonferenza e del quadrato, nel cerchio composto dalle sedie degli spettatori, nel sipario che prima è chiuso e poi si spalanca, nel rapporto tra palco e platea, nella mente dello spettatore tra i mille scomparti che la Norma impone? Lo spettatore mutante di *Abracadabra* rimane dunque sospeso nell'indeterminatezza della sua identità funzionale (spettatore vs performer), assumendo nel proprio corpo e nella propria «condizione affettiva» (Pustianaz) la prospettiva di liberazione trans/sessuale proposta da Mieli:

La lotta omosessuale rivoluzionaria propone il riconoscersi erotico e affettivo di

nomia performativa, in Carmela Maria Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Tangram, Trento 2015, p. 100.

³⁰ Antonio Somaini, *L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 57.

ogni essere umano nella comunità e nel mondo: ognuno di noi è prisma, è sfera, è mobile, e, al di sotto e al di là delle contraddizioni attuali che ci oppongono e ci negano, ciascuno potenzialmente combacia con ogni altro, in una «geometria» reale-fantasia e intersoggettivamente libera, come un caleidoscopio mirabile.³¹

Discorso analogo, pur se declinato diversamente, è quello attuato da Adriatico in *Delirio di una trans populista*, anch'esso ben impiantato nella soggettività mutante della performer, che è Eva Robin's, attrice transessuale e icona pop del transgender. Le parole che dice da personaggio, dichiarandosi transessuale, si riferiscono a una terminologia e a un'auto-esibizione che il personaggio condivide con l'attrice, delineando una figura sottilmente e ambigualmente sospesa in una sorta di post-straniamento che agli occhi degli spettatori italiani rende riconoscibili al tempo stesso il personaggio del leader populista e la popolare Eva Robin's, e che Adriatico stesso alimenta segretamente utilizzando come musica di ingresso e uscita dell'attrice il motivetto finlandese *Ievan polkka*, cioè *La polka di Eva*. «What the actor says and does cannot be separated from who the actor is. This implication makes the actor credible (...) There is an oscillation between presence and representation», ricorda ancora Cascetta.³² E così, la trasparenza del personaggio sul corpo riconosciuto dell'attrice si ribalta nella forzata trasparenza degli spettatori, i cui corpi vengono teatralizzati attraverso l'uso delle parrucche, fatte indossare durante lo spettacolo, e soprattutto attraverso la loro documentazione nei selfie fatti dalle drag queen con uno smartphone, a indelebile memoria della trasformazione. Nell'evidenza della transessualizzazione di massa imposta dall'azione scenica che deborda in platea, giunge a compimento in modo inatteso la considerazione di Piergiorgio Giacchè: «il teatro è il luogo dove lo spettatore somiglia all'attore».³³ Adesso ognuno e ognuna è un po' trans e un po' drag queen, e un po' anche Eva Robin's. La presenza autobiografica dell'attrice sollecita la presa in carico autobiografica dello spettatore, svelata attraverso il travestimento, che rivela a ciascuno il proprio sé come altro sé: «Je est un autre», per dirla con Rimbaud, e il selfie, successivamente pubblicato

³¹ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* cit., p. 114.

³² Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre* cit., p. 8.

³³ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*, Guerini e Associati, Milano 1991, p. 93. E così precisa in nota: «un paragone fra sé e l'attore, che assume lo spazio e il segno di una contrapposizione nota ad entrambi, di una sfida fra spettacolo reale e teatro mentale».

sui social network, rimane a testimoniare. E se, come ricorda Marco De Marinis, il teatro può

diventare una grande palestra per l'accettazione dell'altro in quanto tale; a patto però di porsi non più come «specchio della realtà» ma, ben diversamente, come «doppio della cultura», cioè – appunto – come viaggio verso e dentro l'alterità, come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire dalla propria, e dunque anche come viaggio verso e dentro se stessi, o più esattamente come «lavoro su di sé»,³⁴

ecco che *Delirio di una trans populista* impone allo spettatore una rivelazione dell'altro sé che, attraverso la gioiosità ludico-scherzosa, si impone con forza di atto politico e, ancora una volta, in senso allusivo a quella liberazione transessuale di cui parla Mieli.

La forte messa in campo – anzi messa in scena – della spettatorialità e della riconfigurazione del suo statuto da parte di Serini e Adriatico, è più sottile in *MDLSX*, dove lo spettatore non è chiamato a scoprire una propria condizione di fluidità, ma a osservarla nella performer, che conduce l'azione in un ambiguo equilibrio di identità tra personaggio e autenticità. La narrazione cuce abilmente una drammaturgia che deriva dal libro di Eugenides e un'esposizione di sé che arriva a recuperare e mostrare, come già detto, i filmini dell'infanzia e dell'adolescenza di Calderoni come prove visive concrete di quanto viene raccontato, suggerendo dunque un'identificazione totale di performer e personaggio. Lo stesso corpo androgino dell'attrice spinge lo spettatore verso una continua verifica della verità del racconto. Come in *Delirio di una trans populista*, il racconto assorbe materiale diegetico che incornicia l'attrice in una condizione in cui performance e biografia intrecciano fili più o meno segreti: la polka con il nome di Eva nel lavoro di Adriatico, mentre qui, ai segni più evidenti dei filmini d'infanzia, si aggiungono quelli più sottili che rimandano al film di Davide Manuli *La leggenda di Kaspar Hauser*, di cui Calderoni è stata protagonista tre anni prima. Non si tratta solo di citazione (come, per esempio, il nome «Kaspar Hauser» scritto sul petto della performer in un frammento video), ma di vero e proprio rimando a un testo con il quale *MDLSX* finisce per dialogare intimamente: la citazione, insomma,

accentua il carattere mediato del suo racconto e a sua volta ri-media da un altro circuito narrativo la fluttuazione identitaria che in scena attesta. Più che citazio-

³⁴ Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2011, p. 170.

ni, queste allusioni, frantumano il soggetto in una costellazione di percorsi che hanno costruito o fatto saltare categorie ed etichette ancorate al corpo.³⁵

Anche il Kaspar filmico di Manuli e Calderoni è un essere androgino e alieno, che si esprime attraverso il dj-set, che per sua natura innesca una forte comunicazione con il fruitore al punto da esserne condizionato. Dunque, esprimersi attraverso un dj-set in una sorta di intimo *rave* teatrale significa relazionarsi con una massa di identità, ricomposta in una unità multiforme: ecco, dunque, che il corpo/dj-set mutante di Calderoni, dell'androgino, dell'intersessuale, del fluid-gender, innesca una relazione necessitante con gli spettatori, ritrovando nel loro corpo collettivo la stessa composizione mutante e multiforme, inter/sessuale e fluida. Se il pubblico di *Delirio di una trans populista* scopre individualmente il proprio altro sé transgender, quello di *MDLSX* scopre la propria condizione transgender collettivamente, come massa convocata per un rave in cui fondere le proprie identità nell'unità del corpo danzante, che entra in comunione con la dj, aliena e al contempo unificante.

In questi tre lavori il corpo androgino della performer, inteso su una scala che va da un'accezione più ideale come nel caso di Serini, per giunta vestita in abiti maschili, a quella più reale nel caso di Eva Robin's, rappresenta per lo spettatore un'epifania non tanto del diverso quanto del possibile, come testimoniano i continui ribaltamenti di prospettiva e centralità, che trasferiscono sul pubblico in *Abracadabra* la responsabilità della testimonianza sul «divino androgino»³⁶ Mieli, in *MDLSX* la condivisione collettiva dell'esperienza dell'identità multipla, e in *Delirio di una trans populista* l'assunzione individuale della trasformazione transgender. In tutti questi casi, lo spettacolo, sfondati i confini della rappresentazione e della riconoscibilità, coinvolge lo spettatore nella messa in crisi di sé attraverso la messa in gioco – e in scena – del corpo. Diversa è invece l'esperienza per quel che riguarda *I love my sister*, dove il protagonista si pone di fronte allo spettatore non nei termini della possibilità, ma in quelli della alterità. L'esperienza di cui è portatore Botteghi viene presentata non per instillare dubbi e compartecipazione negli spettatori, e neanche come esposizione di una categoria, evitando quella che Lazlo Pearlman, ricercatore ed egli stesso performer transessuale FtM, ha denunciato come un trabocchetto concettuale, e cioè il racconto di sé – in termini di coming out – del perfor-

³⁵ Flavia Dalila D'Amico, *La performance della soggettività* cit., p. 23.

³⁶ Cfr. Mario Mieli, *Il «divino» androgino*, «Lambda», 22 (1979); ora in Id., *La gaia critica*, Marsilio, Venezia, 2019, pp. 189-192.

Teatro performativo queer

mer monologante LGBTQ+, che non farebbe altro che assecondare la visione normativa e normalizzante del potere, ispirandosi al concetto di «confessione» espresso da Michel Foucault:

the Western moral and ethical need to confess our ‘truth’ is (also) an internalized and largely unquestioned regime of disciplinary power that creates, controls and regulates the limits of identities. As a female-to-male transgender performing artist, in my stage work I am using the material but not the identity of my body to test and challenge the expectations of autobiographical performance and manufacture pockets of resistance to this disciplinary power.³⁷

Il lavoro performativo di Pearlman su «the material but not the identity of my body» è analogo a quello di Botteghi nello spettacolo di Cosimi, secondo il procedimento che ho indicato precedentemente come sottrazione del racconto autobiografico della persona transessuale in quanto oggetto di transizione. Il punto è, insomma, non ostendere il «paria» (come lo definirebbe Greer nella sua fenomenologia delle *queer exceptions*), ma raccogliere ed evocare frammenti biografici che riavvolgano il nastro esistenziale non in favor di cronaca ma di poesia, in una partitura laterale, emozionale ed empatica. E in questo senso, il rapporto con il pubblico finisce per avvicinarsi a quel rave alluso in *MDLSX*, non tanto nella fusione in una massa dove i confini identitari si diluiscono, quanto in una comunione fondata su un approccio umanistico, dove il rispecchiamento nel performer va oltre la peculiarità della sua storia, e dove la spettatorialità ritrova in modo intenso il valore dell'affettività.

Politico, personale

In virtù del loro essere opere di sconfinamento formale in relazione con le identità queer e transgender che ne stanno alla base, i quattro lavori presi in esame reclamano implicitamente la loro dimensione di teatro politico. Come ricorda Lorenzo Mango, «è l'invenzione del linguaggio a determinare le condizioni di un “essere politico”, non la trasmissione di contenuti politici»,³⁸ e infatti è in questo senso che la politicità di questi lavori non va

³⁷ Lazlo Pearlman, *'Dissemblage'* cit., p. 89.

³⁸ Lorenzo Mango, *Il teatro è politico?*, in Stefano Casi, Elena Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2012, p. 41. E ancora, De Marinis: «Una terza modalità dell'essere politico del teatro, nel Novecento e fino ad oggi, è quella che

cercata nell'esplicitazione dei contenuti, ma piuttosto nella rimodulazione del linguaggio e degli sconfinamenti operati. È inevitabile, allora, rapportarsi con uno spettacolo cardine del *teatro frocio*, cioè di quella esperienza circoscritta alla seconda metà degli anni Settanta, ma determinante,

definibile come esperienza di attori dilettanti omosessuali per estendere oltre i consueti canali la propria vita comunitaria ed il proprio intervento politico di affermazione della lotta omosessuale. Gli spettacoli froci si caratterizzano attraverso la disgregazione dei ruoli teatrali (attori-spettatori), intesa anche come critica ai ruoli imposti dalla società ad ogni livello.³⁹

Dunque, già in quelle esperienze la forzatura delle convenzioni e delle forme teatrali è fortemente legata al tema e soprattutto all'obiettivo politico, a cominciare dal seminale *La traviata norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* del Collettivo «Nostra Signora dei Fiori», rappresentato nel 1976, ossia «l'opera unanimemente intesa come momento fondativo del teatro gay in Italia», in cui «l'espedito drammatico, il cambiamento di prospettiva che istituisce una sorta di metateatro, è forse l'elemento più radicale».⁴⁰ La forma-spettacolo è negata a cominciare dal plot, in cui spettatori omosessuali, in un mondo altro in cui l'omosessualità è la norma, aspettano che inizi uno spettacolo eterosessuale, in un ribaltamento a più livelli di cosa sia l'orientamento sessuale maggioritario e legittimo, ma anche di chi stia recitando e chi osservando. Non solo *norma* «traviata», dunque, ma anche *forma*, perché lo spettacolo assorbe senza preferenze gerarchiche stimoli da varie forme espressive, dal situazionismo al musical, e in questa identità molteplice si presenta come uno spettacolo transgender, dove le identità si confondono con l'obiettivo di mettere in crisi gli spettatori, chiamandoli a liberare le proprie pulsioni represses: «Rovesciamento, negazione, violazione, tutto agito per creare disagio (...) agire sull'inconscio del pubblico,

– senza necessariamente dimenticare né i contenuti né, soprattutto, i modi di produzione e di comunicazione – punta le sue chances di efficacia soprattutto sulle forme espressive, e più precisamente sul rinnovamento radicale del linguaggio scenico e dei suoi segni» (Marco De Marinis, *Dal teatro politico alla politica teatrale*, ivi, p. 20).

³⁹ Stefano Casi, *Delirio diletto travestimenti e trasgressioni. Tracce per una interpretazione dei teatri gay*, in Id. (a cura di), *Teatro in delirio. La vera storia del K.G.B.&B.- Cassero Gay Band & Ballet*, Centro di Documentazione Il Cassero, Bologna 1989, p. 14.

⁴⁰ Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019, p. 3. Cfr. Collettivo «Nostra Signora dei Fiori», *La traviata norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, L'Erba Voglio, Milano 1977 [n. ed. Asterisco, Sesto San Giovanni 2019].

liberando il proprio». ⁴¹ La con-fusione tra attori e spettatori è nel plot, nel gioco del ribaltamento, ma anche nello scambio dei ruoli, nell'invasione dello spazio adibito all'osservazione, nello slittamento dallo spettacolo alla performance, all'happening, al puro e semplice incontro che può evolvere in modo imprevedibile. Come si legge in una didascalia,

le checche, con fare più delicato, scendono in sala e si mischiano agli spettatori, elargendo baci, carezze e sorrisi. La luce si spegne a tratti e, nel buio più assoluto, le checche cacciano strilli portentosi (pochi ma buoni). ⁴²

La platea, insomma, «diventa, per opera di questa distruzione di confini teatrali e fisici, un luogo mutevole e desiderante», ⁴³ pur nell'ambiguità di una provocazione sempre sul limite tra impatto spiazzante e festa collettiva. In un'epoca storica in cui personale e politico si intrecciavano dichiaratamente e prepotentemente, l'azione politica di un movimento impegnato su temi 'personali' non poteva non essere contemporaneamente personale e politica, in una vertigine che coinvolgeva lo spettatore nella propria identità profonda e quindi nel proprio atteggiamento e nelle proprie dinamiche di relazione sociale e intervento politico. Come ha rilevato Antonio Attisani, in questo teatro «non si permette più allo spettatore democratico di solidarizzare, divertendosi, col "diverso", ma lo si immette in un movimento che riguarda anche lui». ⁴⁴

Improvvisamente i quattro lavori presi qui in esame, presentati come opere performative legate ai rispettivi percorsi artistici dei loro creatori e senza alcuna caratteristica che li leghi a una stagione di teatro politicamente impegnato, nel senso più attivista e movimentista del termine, prendono nuova luce dal ricordo di uno spettacolo come *La traviata norma*, proprio nella consonanza concettuale, ancorché spontanea, sulla base dei tre snodi precedentemente individuati: la drammaturgia della narrazione laterale, la rappresentazione gender-fluid, la spettatorialità mutante.

La drammaturgia dei quattro lavori è imperniata su un'idea di biografia laterale del personaggio queer, dove la centralità è continuamente decentrata a favore di una sollecitazione dello spettatore nella ricostruzione personale della narrazione, attraverso un approccio subliminale, empati-

⁴¹ Daniela Quarta, «*La Traviata Norma*». *Espressioni formali di una minoranza nel movimento del '77*, «RIDS», Romansk Institut, Københavns Universitet, Copenhagen, 81 (1981).

⁴² *La traviata norma* cit. [2019], p. 54.

⁴³ Mauro Muscio, *Introduzione alla nuova edizione*, ivi, p. xxx.

⁴⁴ Antonio Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 186.

co, trasfigurato dal depistaggio in atto. Il ribaltamento della *Traviata norma* in cui gli omosessuali rappresentano la Norma rimbalza nel ribaltamento di *Delirio di una trans populista* in cui è decretata la transessualizzazione della massa; e quello in cui i performer dialogano in modo interlocutorio con un pubblico venuto ad assistere ad altro ritorna nel meccanismo drammaturgico di *Abracadabra*. E i corpi stessi, esposti nella fluidità di un abbigliamento che sfonda l'appartenenza di genere, si rifrangono nei corpi queer di *MDLSX* e *I love my sister*. Per tutti, la centralità queer innesca un meccanismo di slittamenti semantici e narrativi, da ritenersi concettualmente come necessari per sostenere un discorso che nasce da uno slittamento: linguistico e perciò politico, come ricordava Mango. Per esempio, più della narrazione autobiografica del transessuale che racconta la sua transizione è la ricerca linguistica di Cosimi – così come quella del Collettivo «Nostra Signora dei Fiori» che elude l'esposizione dell'omosessuale in quanto tale – a marcare un netto fronte politico che va nel senso di quel sottrarsi al «regime of disciplinary power» di cui parla Pearlman.

Ancor più stringente è il confronto sul piano dello spettacolo, dove il teatro non è semplicemente contaminato da altri linguaggi, ma contagiato da essi, intaccato e rimodulato, lasciandolo infine nella condizione fluida e transgender di teatro performativo: il dj-set, l'happening, il comizio, la canzone da drag queen, la body-art, la narrazione... ogni linguaggio contribuisce a riaprire i confini, a non dare per scontato ciò che si sta vedendo, ad abbandonare gli schemi. In questo senso diventa determinante il rapporto tra performer e spettatore, nel senso della presenza autobiografica del primo e della chiamata di responsabilità del secondo, che avviene fin da *La traviata norma*, in cui ribaltamenti di ruolo e coinvolgimenti fisici rendono fluide le prospettive, chiamando in causa gli spettatori verso la mobilitazione: una mobilitazione politica e al tempo stesso personale, sempre nella logica movimentista degli anni Settanta che indicava nella liberazione sessuale e individuale la via maestra per una nuova politica. E se, nel terzo studio di *Abracadabra* qui citato, il ribaltamento entra concretamente nello spettacolo, probabilmente anche come citazione della stessa *Traviata norma* (di cui lo stesso Mieli era co-autore e interprete all'interno del collettivo teatrale, anzi – come registrava Franco Quadri – «è un po' la star della serata»⁴⁵), quando Serini richiama gli spettatori al loro ruolo 'monologante', e infine si pone dalla prospettiva della platea per osservare gli spettatori, anche negli altri lavori, come s'è visto, questo rapporto è determinante proprio in

⁴⁵ Franco Quadri, *Teatro*, «Panorama», 8 giugno 1976.

una chiave politica di ri-messa in gioco e in responsabilità dello spettatore, sia come responsabilità teatrale che come responsabilità sociale. La discesa delle drag queen di *Delirio di una trans populista* tra il pubblico alla ricerca di qualche spettatore da omologare al ribaltamento identitario richiama, in un certo senso, la discesa dei performer della *Traviata norma* tra i 'pervertiti' eterosessuali del pubblico per una curiosità e una potenziale 'conversione'. E d'altra parte, la stessa condizione degli spettatori come partecipanti di un rave, sia questo di fusione trans-identitaria come in *MDLSX* o di compartecipazione 'affettiva' come in *I love my sister*, innesca di fatto un pensiero attivo sul pubblico non solo in termini teatrali come pubblico mutante, ma anche e soprattutto in termini politici come micro-società, la cui fruizione necessita una visione collettiva e attiva. Micro-società e non comunità, si badi. In tutti e cinque gli spettacoli, apparentemente rivolti in maniera decisa a un pubblico settoriale riferito alla comunità LGBTQ+, è invece forte il rifiuto di un target preciso e di un teatro di comunità, così come è chiaro l'obiettivo di fare breccia in un pubblico generale, pur nella consapevolezza dell'ambiguità delle reazioni, come ricorda Alan Sinfield:

L'idea stessa di «mettere il pubblico alla prova», spesso utilizzata per generazioni dalla gente di teatro sia liberale sia radicale, necessita una riconsiderazione. Come asserisce Baz Kershaw nel suo studio sul teatro di comunità: «Ciò che potrebbe costituire una sfida per un certo pubblico o comunità potrebbe risultare innocuo per un altro».⁴⁶

Il gioco della parrucca in *Delirio di una trans populista*, per esempio, o il clima rave del dj-set di *MDLSX* possono parlare in modo empatico a un certo tipo di pubblico e in modo trasgressivo ad altri: ma, pur contando sulla sintonia dei primi, è sui secondi che gli spettacoli puntano per il loro impatto di destabilizzazione più genuinamente politico, proprio come le provocazioni degli attori della *Traviata norma* nei loro approcci, anche espliciti e concreti, agli spettatori – preferibilmente eterosessuali – in sala.

Lo stesso riferimento al linguaggio pop va nel senso doppio di sintonia con il pubblico e di messa in discussione dei modelli sociali e culturali. Il pop entra negli spettacoli non solo come eco della società di massa e del consumo attraverso le sue icone, ma soprattutto come messa in evidenza dei frammenti iconici di quella società che si vuole mettere in crisi e che

⁴⁶ Alan Sinfield, *Out on stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020, p. 420. Il riferimento è a Baz Kershaw, *The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1992.

in quegli oggetti mostra le sue fratture. La playlist di Motus e le tracce cinematografiche e musicali di Cosimi sono al tempo stesso elementi coerentemente narrativi, ma anche messi in cornice, così come lo stesso Mieli che, nell'opera di Serini, è proposto a tratti alla stregua di un'icona warholiana, realistica e adulterata al tempo stesso. Il pop si afferma, nel suo aspetto più scanzonato e massmediale, come il linguaggio di un teatro politico che passa necessariamente attraverso le maglie della seduzione mediatica per suggerire un pensiero laterale. Discorso a parte merita quel pop, estremamente evidente nelle canzoni delle drag queen di Adriatico, dove emerge la ripresa di un altro linguaggio, storicamente e tipicamente caratteristico come il camp, qui utilizzato anche come dispositivo di auto-irrisione, secondo quanto sottolinea Richard Dyer: «Ciò che apprezzo del camp è allora precisamente il suo essere un'arma contro la mistica che circonda cose come l'arte (...) che il camp irride e demistifica in modo irresistibile». ⁴⁷ In questo senso, allora, il camp in *Delirio di una trans populista* si presenta come «irresistibile» codice di divertimento, e al tempo stesso come «irridente» disinnescamento dello spettacolo stesso, contribuendo a enfatizzarne ulteriormente la condizione di fluidità.

Infine, è proprio nella spettatorialità mutante che la tensione politica manifesta il suo punto d'approdo, come già ben compreso dagli autori de *La traviata norma*, che sulla reciproca fluidità (di identità e orientamento, ma anche di funzione teatrale) avevano fondato il loro lavoro. «Gli attori, mettevano in discussione se stessi sera dopo sera, in un processo di crescita collettiva, politica e umana, di una potenza nuova e mai sperimentata prima in questa forma», ⁴⁸ e al tempo stesso gli spettatori erano spinti a fare altrettanto, con esiti anche impegnativi, al limite dello «psicodramma volutamente imbarazzante: seguono infatti dettagliati resoconti di questi "incontri", con gli spettatori in causa chiamati pubblicamente a testimoni». ⁴⁹ La radicalità dell'esperimento del 1976 si iscrive in un periodo storico ben preciso e quindi non arriva ai giorni nostri, perlomeno non in questi termini. Ma arriva il senso di una ricerca artistica che richiede allo spettatore una compartecipazione: la spettatorialità mutante è insomma specchio della condizione fluida del performer, il tutto all'interno di un teatro performativo in cui ogni definizione è costantemente rimessa in discussione. Lo spettatore di un evento che ha al suo centro la figura transessuale,

⁴⁷ Richard Dyer, *Campare di camp*, in Fabio Cleto (a cura di), *PopCamp*, «Riga», Marcos y Marcos, Milano, 27, vol. 1 (2008), p. 313 [il testo di Dyer è del 1977].

⁴⁸ Mauro Muscio, *Introduzione* cit., p. xxiv.

⁴⁹ Franco Quadri, *Teatro* cit.

Teatro performativo queer

intersessuale, insomma LGBTQ+, deve aderire a questa stessa condizione, chiaramente non in termini fisici, ma sicuramente in termini concettuali, accettando di partecipare all'epifania queer come unica possibilità di fruizione coerente e politica di questi lavori:

Ognuno deve sperimentare se stesso; questo teatro dovrebbe essere un invito alla gente a fare esperienza di sé, perché nella società dello spettacolo, che è la società nevrotica, ognuno di noi in genere tende a non conoscere se stesso e il limite della potenzialità, non solo a livello mentale, ma anche a livello fisico.⁵⁰

⁵⁰ Mario Mieli, *Lattore è un masochista*, «Scena», III, 3/4 (1978), p. 102.