

# Essere visto e vedere

## Dal tema all'estetica omosessuale nel dramma

Antonio Pizzo

### 1. Introduzione

Il 23 gennaio 2009 il quotidiano inglese «The Independent», pubblicò una classifica dei 10 migliori film gay redatta da Philip Hensher, scrittore molto influente nella comunità LGBT britannica. La classifica era nata in occasione dell'uscita nelle sale di *Milk* di Gus van Sant, un film a tematica gay per il grande pubblico che evitava i topos classici quali le sofferenze della condizione omosessuale o la tragedia dell'Aids, e mostrava una orgogliosa ed eroica volontà di affermazione dei diritti civili. Non è difficile imbattersi in elenchi o classifiche dei migliori film declinate secondo i generi (commedia, horror, guerra, ecc.). Basta una semplice ricerca sul web e queste liste appaiono numerose, fornite da riviste, stilate da critici autorevoli, oppure generate dai voti degli spettatori. Ben venga quindi la classifica anche della cinematografia omosessuale intesa come genere. Ma non possiamo non domandarci quali siano i tratti caratteristici di questo cosiddetto genere.

Un film romantico non è immaginabile senza una storia d'amore, così come un giallo senza l'indagine su un crimine. Se, in un ipotetico elenco dei film comici, poniamo, ad esempio, *Frankenstein Junior* (1974) al primo posto e *Ghostbusters* (1984) al secondo, non stiamo fornendo un giudizio sulla qualità filmica in assoluto (o almeno non solo), ma stiamo valutando l'aderenza dell'opera a un insieme di codici che definiscono il genere. Dire che, tra i film horror, *L'esorcista* (1973) viene prima di *Shining* (1980) non vuol dire, ad esempio, che Friedkin è un regista migliore di Kubrick.<sup>1</sup> Per esempio, la classifica del «The Independent» pone al primo posto *Brokeback Mountain* di Ang Lee (2005), al quarto *La Cage Aux Folles* di Edouard Molinaro (1978), e solo al nono *Morte a Venezia* di Luchino Visconti (1971). È evidente che la classifica non sta valutando la qualità filmica assoluta delle opere, bensì la loro capacità di aderire a codici specifici di un genere. Per il cinema gay, tuttavia, la questione si mostra subito più articolata, sia perché sarebbe probabilmente più corretto discutere di cinema LGBT o anche di cinema queer, sia perché l'omosessualità dei personaggi rappresentati entra in relazione con la cultura omosessuale dell'autore e con l'utilizzo di codici e temi specifici.

<sup>1</sup> L'esempio è tratto dalla classifica del cento migliori film horror compilata da «Time Out», <http://www.timeout.com/london/film/best-horror-films>.

Proviamo, ad esempio, a chiederci quale di questi due film è “gay”, *Philadelphia* (1993) diretto da Jonathan Demme, o *Moulin Rouge* (2001) di Baz Luhrmann? La domanda è volutamente provocatoria e forse speciosa, ma ci è suggerita dall’analoga questione posta da Carl Miller in apertura al suo saggio sul teatro gay; «quanto è gay *Cats*?». L’autore notava che il famoso musical era prodotto da un gay, aveva un attore protagonista gay (John Partridge) e una delle sue canzoni è tratta da una poesia d’amore che T.S. Eliot aveva dedicato a un ragazzo.<sup>2</sup> Come si vede, la domanda apre la discussione su questioni importanti, perché il termine “gay” non può essere direttamente ricondotto a una modalità narrativa o a un tipo di effetto drammatico come “comico” o “paura”, bensì a un più complesso insieme di caratteristiche. Eppure la presenza di *top ten* come quella che abbiamo ricordato deriva dalla coscienza che possa esserci un qualche interesse nel chiedersi quale di due film, o di due opere teatrali, o di due dipinti, oppure di due poesie, sia “più gay”.

## 2. Cinema e teatro come un “termometro” della libertà e dei diritti degli omosessuali

Se le storie narrate al teatro e al cinema hanno dimostrato che la rappresentazione di gay e lesbiche è stata continua per tutto il ventesimo secolo, bisogna attendere fino agli anni Sessanta affinché si affermi la tematica gay come ora la conosciamo. Nella storia del cinema ricordiamo *Victim*, un film inglese del 1961 diretto da Basil Dearden e interpretato da un giovane ma già acclamato Dirk Bogarde.<sup>3</sup> È forse il primo film che afferma chiaramente che l’omosessualità non è una perversione, non una cosa da nascondere, ma un’identità da affermare. È anche il primo film a introdurre un omosessuale (l’avvocato) che corrisponde a tutti i canoni del maschio di classe medio-alta.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Carl Miller, *Stages of desire: gay theatre’s hidden history*, Cassell, London 1996, p. 15.

<sup>3</sup> *Victim* narra di un avvocato londinese di successo, Melvin Farr interpretato da Bogarde. Anche se, in apparenza, felicemente sposato, in realtà è gay. Farr è disperatamente attratto da Barrett, un giovane con il quale intrattiene una relazione affettiva mai diventata sessuale. Farr sospetta delle intenzioni del ragazzo e resiste temendo un possibile ricatto. In verità è lo stesso Barret ad essere vittima di un ricatto e si suiciderà impiccandosi in una cella di polizia. Poco dopo Farr riceve una telefonata dallo stesso ricattatore che minacciava Barret. Alcune foto ritenute compromettenti potrebbero essere rivelate. Anche se il suo matrimonio e la sua carriera sono in pericolo, Farr accetta di aiutare la polizia e testimonia contro il ricattatore, già altre volte implicato in minacce a uomini gay. Farr rivela tutto alla moglie che decide di essergli solidale e sostenerlo.

<sup>4</sup> Il rapporto tra cinema e tematica omosessuale è stato più volte oggetto di indagine in numerosi studi; qui ricordiamo, quale capostipite, l’importante analisi della rappresentazione dei gay nel cinema, dalle origini agli anni ottanta, e fondamentale punto di partenza per la discussione sulla cultura gay, Vito Russo, *Lo schermo velato*, Costa & Nolan, Genova 1984; in particolare, per quanto riguarda *Victim*, cfr. pp. 160-161. Per una filmografia e bibliografia più aggiornata cfr. Steven Paul Davies, *Out at the movies: a history of gay cinema*, Kamera Books, Harpenden 2008. La produzione

Per il teatro la questione non è molto diversa anche se ovviamente più ampia e storicamente complessa. Le opere teatrali hanno da lungo tempo contenuto numerosi esempi di personaggi gay o riferimenti comprensibili per un pubblico culturalmente preparato. Quando Miller scrive «la storia d'amore tra teatro e omosessualità non è di quelle semplici», intende che nell'arco dei secoli i due ambiti si intrecciano senza soluzione di continuità, mescolando comportamenti sociali, riflessioni identitarie, pulsioni anticonformiste, e così via.<sup>5</sup> In sintesi, l'evento sociale del teatro si fonde con gli stili, i temi e le poetiche delle opere d'arte.

Non è questa la sede per discutere sulla rappresentazione delle relazioni affettive omosessuali nei quasi tre millenni di drammaturgia. Lasciamo, quindi, da parte esempi classici come l'amore del re per il suo protetto Gaveston in *Edward II* (1594) di Christopher Marlowe. Limitiamo il nostro discorso ai tempi in cui il termine omosessualità iniziava a indicare un significato identitario simile a quello che ha oggi, e in cui la presenza di allusioni, accenni e altri ammiccamenti era comune.<sup>6</sup> Partiamo dall'Ottocento e da un autore che quell'identità moderna ha contribuito a definire.<sup>7</sup> L'inesistente signor Bunbury inventato dal protagonista di *The Importance of Being Earnest* di Oscar Wilde, per giustificare i suoi rifiuti ai noiosi impegni sociali londinesi, dà luogo al termine "Bunburying" inteso come doppia vita, identità nascosta.<sup>8</sup> Prima Wilde e poi Noël Coward, hanno creato ed sfruttato un codice di segnali, allusioni e riferimenti interni alla cultura omosessuale, potendo così introdurre l'argomento senza affrontare direttamente le questioni politiche e sociali. Tuttavia riconosciamo che un momento cruciale è la messa in scena off-Broadway nel 1968 di *The Boys in the Band*, un'opera di Mart Crowley,

saggistica italiana non è molto consistente in questo campo e segnaliamo Pier Maria Bocchi, *Mondo queer: cinema e militanza gay*, Lindau, Torino 2005.

<sup>5</sup> Carl Miller, *Stages of desire: gay theatre's hidden history*, cit., p. 13.

<sup>6</sup> Non possiamo in questa sede discutere dei comportamenti sessuali e delle inclinazioni affettive nel corso dei secoli, per i quali rimandiamo alla sintesi proposta da Robert Aldrich, a cura di, *Gay Life and Culture: a World History*, Thames & Hudson, London 2006. Discorso a parte meriterebbero i luoghi comuni che abbondano sull'omosessualità nell'antica Grecia, la cui complessità emerge in due lavori fondamentali, pur se a tratti di opposte vedute: Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Rizzoli, Milano 1995; James Davidson, *The Greeks & Greek Love*, Orion, London 2007.

<sup>7</sup> Cfr. Graham Rob, *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, tr. it. Maria Baiocchi, Carocci, Roma 2005, in cui si riconosce una cultura omosessuale predata rispetto alle ipotesi di Michel Foucault, *La volontà di sapere*, in *Storia della sessualità*, vol. 1, tr. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 1978. Si veda anche il modo in cui Wilde avrebbe contribuito all'affermazione identitaria mediante il proprio processo giudiziario, Moe Meyer, *Under the Sign of Wilde. An archeology of posing*, in Moe Meyer, a cura di, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, London New York 1994.

<sup>8</sup> Cfr. Alan Sinfield, *Out on stage*, Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 27.

poi film, diretto da William Friedkin nel 1970.<sup>9</sup> Si tratta di una tappa storica nella drammaturgia a tematica omosessuale e, benché sia stato criticato dalla comunità stessa (in particolare, per l'eccessiva drammaticità del finale) rimane un importante tentativo di discutere la condizione da una prospettiva interna.<sup>10</sup>

Possiamo quindi distinguere alcuni capostipiti in cui l'identità omosessuale è apertamente dichiarata ed è anche il tema principale della storia. Si tratta di capostipiti, perché in precedenza, fatte salve le dovute eccezioni, il riferimento all'omosessualità dei personaggi era "velato", oppure le figure erano marginali, cattivi e assassini, o comici e ridicoli, certo mai protagonisti. Eppure, si tratta di opere che segnano una svolta, anche perché riflettono i cambiamenti avvenuti nell'infinita lotta per i diritti civili. *Victims* e *The boys in the band* sono coevi di Stonewall, il momento in cui il movimento gay cominciò ad affermarsi negli Stati Uniti e poi nel mondo occidentale.<sup>11</sup>

Teatro, cinema e televisione, in modo più o meno esplicito, "registrano" la temperatura culturale e possono essere letti come misuratori sul tema della discriminazione contro gli omosessuali. Analizzare la produzione culturale a tematica gay è dunque importante perché è come fare un'indagine, un censimento sulla rappresentazione degli omosessuali che per di più ci informa sul nostro livello di democrazia.<sup>12</sup> Si tratta di una prospettiva culturale e nella quale i soli strumenti disciplinari (es.: analisi del film, drammaturgia, semiotica della performance) si rivelano meno efficaci rispetto a una più ampia riflessione storica, politica e sociologica.

<sup>9</sup> Il film è uscito in Italia con il titolo *Festa per il compleanno del caro amico Harold*. Si festeggia il compleanno di Harold e i suoi amici più cari, i ragazzi del gruppo, preparano una festa nell'appartamento di Michael. La festa procede benché Harold ritardi. La situazione si complica quando appare all'improvviso Alan, un vecchio amico etero di Michael il quale si scontra con un giovane prostituto/cowboy invitato come "regalo" per Harold. Alan si proclama eterosessuale negando il suo passato flirtare con altri uomini. Finalmente arriva Harold e la situazione si complica perché Alan, ormai già ubriaco, aggredisce il cowboy. Michael organizza un gioco in cui ognuno deve chiamare al telefono la persona della quale sono innamorati e quindi confessare i propri sentimenti. In verità, ciò servirebbe a costringere Alan a rivelare la propria omosessualità ma, a sorpresa, ha il risultato di mettere alla prova l'amicizia tra i membri del gruppo e soprattutto di ferire l'anfitrione e organizzatore del gioco.

<sup>10</sup> Alan Sinfield, *Out on stage*, cit., pp. 300-303.

<sup>11</sup> La rivolta di Stonewall fu una serie di manifestazioni spontanee e violente contro una retata della polizia che ebbe luogo all'alba del 28 giugno 1969, in un bar conosciuto come Stonewall Inn, nel quartiere newyorkese di Greenwich Village. Questa rivolta viene ricordata come la prima occasione, nella storia degli Stati Uniti, in cui la comunità omosessuale lottò contro il sistema che la perseguitava e contro il tacito consenso che le autorità davano a questi atteggiamenti discriminatori. Stonewall è riconosciuto come un momento catalizzatore del movimento moderno per i diritti civili della comunità LGBTQ ed è per questo che ogni anno si organizzano *gay pride* quasi in tutto il mondo intorno a quella stessa data.

<sup>12</sup> Restano comunque fondamentali le indagini sociologiche specifiche come il fondamentale studio di Marzio Barbagli e Asher Colombo, *Omosessuali moderni. Gay e lesbiche in Italia*, Il Mulino, Bologna 2007.

In altre parole, lavori pur fondamentali, come *Lo schermo velato* o *Out on stage*, che utilizzeremo ampiamente nelle pagine successive, sono apprezzabili come narrazioni specifiche dell'omosessualità ovvero? come riflessioni sul linguaggio e lo stile del cinema o del teatro.

### 3. *Eroi, esempi ed altre guide per l'omosessuale moderno*

L'identità sociale è anche un progetto di adattamento alla società, uno strumento per gestire la rete di relazioni, è costruita nel corso del tempo, non è innata. Qui ci riferiamo in particolare all'identità sociale, non quella sessuale. Per quest'ultima, infatti, bisogna come minimo nominare il dibattito tra coloro che credono che sia il risultato di una costruzione (costruttivisti) e coloro che credono che sia una condizione innata (essenzialisti). Ma fermiamoci solo al nostro ruolo sociale generico, quello che si definisce nel modo in cui ci comportiamo nella nostra famiglia, il nostro quartiere, il lavoro. Si tratta di un prodotto culturale che si modifica in relazione alla storia politica ed economica, ai cambiamenti culturali e di costume. Anche gli elementi morali della nostra identità come la solidarietà, la reciprocità, la giustizia, che appaiono così radicati e assoluti, sono pertinenti al modo in cui si trasformano in prassi e questa è soggetta alle condizioni specifiche in cui l'individuo vive e lavora. L'identità sociale non è stabilita intera e completa ma segue un percorso di conoscenza del mondo. Impariamo a definire ed esprimere la nostra identità sociale anche grazie all'arte, alla letteratura. La conoscenza è sempre stata una componente chiave del dramma. Aristotele nella *Poetica*, scrive: «Per questa ragione, infatti, si prova piacere nel vedere le immagini, perché accade che nel vederle si impari e si concluda con il ragionamento che cosa è ciascun oggetto, per esempio che “costui è quell'uomo?”».<sup>13</sup> Così per Aristotele il risultato finale dell'arte e del teatro, è quello di produrre conoscenza nel fruitore.<sup>14</sup> Pierluigi Donini spiega che «grazie al racconto ben costruito dal poeta si sarà capito *perché* le cose in quel caso sono andate così e *che* sono andate così conformemente a certe leggi *universali* della vita e dei comportamenti umani».<sup>15</sup> Questo è il risultato dell'imitazione/riproduzione delle azioni che accadono nell'opera, passando per la fruizione da parte del pubblico, sia mediante risorse puramente cognitive sia grazie alla componente emotiva. In altre parole, comprendiamo i processi deliberativi che governano le azioni del personaggio e sviluppiamo sentimenti di simpatia ed empatia con lui (la pietà e la paura). Tutto ciò, ponderato grazie alla nostra cultura ed educazione, permette di passare dai casi particolari a un insieme universale di considerazioni sul mondo, e così facendo, conosciamo il mondo e noi stessi.

<sup>13</sup> Aristotele, *Poetica* 1448b 15; citiamo dall'edizione tradotta e curata da Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 21.

<sup>14</sup> Pierluigi Donini, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, cit., p. LXIII.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. LXVII.

Dunque, noi costruiamo la nostra conoscenza e, pertanto, la nostra identità anche tramite le rappresentazioni del mondo di cui siamo spettatori.

Possiamo dedurre che anche l'identità gay si costruisce grazie al modo in cui il teatro e il cinema presentano gli omosessuali. Questo è alla base di *Lo schermo velato*, in cui l'autore Vito Russo, a suo tempo uno dei più noti portavoce per i diritti degli omosessuali, sostiene che il modo in cui questi sono rappresentati influisce sul modo in cui gli omosessuali costruiscono la propria identità sociale. Questo perché Russo mirava in tutta evidenza a sottolineare l'importanza politica del cinema, del teatro e della televisione, perché non hanno solo un ruolo passivo (registrare), ma anche attivo (definire). Questo significa che il cinema e il teatro sono dialetticamente interessati alla storia personale degli individui. Quanti omosessuali hanno elaborato la propria identità sociale riferendosi alle rappresentazioni di personaggi omosessuali sul grande schermo? Quanto sono importanti sul nostro modo di essere film come *Maurice* di J. Ivory, *Querelle* di R.W. Fassbinder, *Torch Song Trilogy (Amici, complici, amanti)* di P. Bogart? La seduzione della rappresentazione, il suo effetto partecipativo di una storia gay ci emoziona ancor di più rispetto alla simpatia che proviamo per i personaggi eterosessuali che vediamo sullo schermo o sul palco, proprio perché non siamo abituati a queste narrazioni. Anche se tutto sembra più libero, anche se a Londra, Parigi, Madrid le leggi non discriminano gli omosessuali, viviamo ancora in un mondo fatto a immagine dell'essere eterosessuale che al teatro e al cinema propone per il novanta per cento della produzione storie d'amore tra un uomo e una donna. Quante volte abbiamo visto un film d'azione in cui un poliziotto, dopo aver arrestato l'assassino, torna a casa e trova ad attenderlo suo marito? Che le storie narrate siano principalmente eterosessuali è evidente perché non vi è alcuna necessità di promuovere *Mission Impossible* con l'etichetta "eterosessuale": è implicita.

Torniamo per un momento ad Aristotele quando scrive che la fruizione della tragedia è un'esperienza personale e intima. Sappiamo che per il filosofo la tragedia può raggiungere il proprio fine anche senza lo spettacolo. Notiamo che analizza gli effetti della tragedia quasi esclusivamente dal punto di vista della scrittura e non affronta gli effetti dello spettacolo. Non crede che questi effetti siano dovuti al rito sociale del pubblico raccolto in un teatro e non dipendono dalla fruizione collettiva: la tragedia è un'esperienza individuale. Esiste un'efficacia della mimesi a livello individuale, personale; un'esperienza soggettiva che produce conoscenza. Questa conoscenza non deriva da un insegnamento (ad esempio, il docente fornisce informazioni per lo studente che li memorizza), ma da un ragionamento indipendente e dal coinvolgimento emotivo: l'individuo vive in prima persona le azioni e gli eventi che accadono (anche solo con la lettura del testo) nella tragedia. Dunque la rappresentazione dell'omosessualità, mediante personaggi e azioni, induce nell'individuo educato, culturalmente e socialmente simile, e umanamente predisposto, un'esperienza che sarà in grado di riconoscere con il ragionamento e le emozioni. Così, un film omosessuale indurrà nell'individuo omosessuale

l'esperienza dell'omosessualità; in altre parole, egli si sentirà gay “in quel modo”, come rappresentato, perché cercherà, mediante la cognizione, di dare un senso al comportamento e, utilizzando il suo patrimonio emozionale, di vivere intimamente eventi. Ma si tratta di emozioni eccezionali perché ancora eccezionali sono tali rappresentazioni in quei contesti.

#### 4. *Oltre la tematica*

Questo potrebbe già giustificare l'attenzione per quel particolare tipo di teatro o cinema che all'inizio del nostro discorso abbiamo definito “gay”, poiché ci avallerebbe la ricerca e la misurazione degli effetti culturali rispetto a una questione importante come i diritti civili della comunità LGBTQ. Ma resta ancora aperta la domanda “quale film è più gay?”.

Un vecchio stereotipo dice che gli eterosessuali fanno l'amore, i gay fanno sesso.<sup>16</sup> Al contrario, la parola gay non indica un atto sessuale, ma soprattutto un comportamento emotivo. Non si tratta di un attributo qualitativo ma qualcosa che è costitutivo della condotta dell'individuo. Come potremmo attribuirlo ad un prodotto, a un oggetto, a un testo? Spesso confondiamo la persona con l'oggetto, in altre parole, l'artista e il suo lavoro. Alan Sinfield dichiara fin dall'inizio della sua importante storia del teatro gay e lesbico del XX secolo, *Out on Stage*, che il suo obiettivo non è quello di decidere quale autore o attore sia gay. È attento invece alla rappresentazione, alla produzione e la circolazione delle idee, e alle immagini, nel senso delle possibili vite che creano.<sup>17</sup> La sua precisazione scaturisce dalla constatazione che il teatro è sempre stato associato all'omosessualità, ma in modo generico. Un saggio critico o una storia del teatro o del cinema non dovrebbe raccontare la sessualità degli artisti ma la rappresentazione della sessualità, «perché non c'è correlazione tra la (presunta) sessualità dello scrittore, regista o attore, e il modo in cui questi rappresentano l'omosessualità».<sup>18</sup> Quindi, secondo Sinfield, possiamo soprassedere su una definizione apriori di cosa significhi gay, e concentrarci sui temi che nell'opera vengono esplicitamente associati all'omosessualità.<sup>19</sup>

Tuttavia, se limitiamo la nostra analisi solo ai temi (l'opera che racconta di omosessualità o di personaggi gay) ci troviamo ad affrontare un altro problema. Vito Russo segnala che, in molti film prima degli anni Sessanta, già esistevano

<sup>16</sup> Vito Russo, *Lo schermo velato*, cit., p.165.

<sup>17</sup> Sinfield, *Out on Stage*, cit., pp. 3-4. La prospettiva di Sinfield è leggermente diversa da quella di Vito Russo soprattutto per la differenza tra il cinema, che è un'arte di massa, e il teatro, che è diventato un'arte per una élite culturale. Mentre Russo insiste su un percorso di *svelamento*, Sinfield vuole mostrare la persistenza delle immagini dell'omosessualità (concetti, metodi, clichés) e soprattutto come queste abbiano attivamente partecipato alla costruzione identitaria.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 4.

figure di omosessuali, anche se in modo sommerso (ad esempio, il personaggio del/della “Sissy”). A volte identifica personaggi gay in opere in cui non sono dichiarati come tali: Laurence Olivier nel ruolo di Marco Licinio Crasso in *Spartacus*, Stephen Boyd nel ruolo di Messala in *Ben Hur*. Altre volte si concentra su allusioni gay come l’infatuazione di Gustav von Aschenbach nella versione cinematografica di *Morte a Venezia* diretta da Visconti, o sulla frase che Rick dice al capitano Louis Renault alla fine di *Casablanca*? («Louis, credo che questo sia l’inizio di una bella amicizia»). Oppure nota come il film sia diventato un classico della cultura gay, anche solo per il travestimento o per evidenti ammiccamenti, come nel celebre *A qualcuno piace caldo* di Wilder, in cui i due protagonisti si travestono da (spacciano da donne pur di sfuggire alla mafia, e la rivelazione finale di uno dei due a un corteggiatore insistente («Ma io sono un uomo») suggerisce l’inizio di un rapporto di coppia omosessuale, sancito dalla fulminante battuta «Nessuno è perfetto». Per non concludere che qualsiasi opera in cui ci sia un personaggio (anche se presentato come malvagio, ridicolo, stupido) o si intraveda un’allusione (anche se discriminatoria e scorretta) omosessuale faccia parte acriticamente della filmografia gay, dobbiamo necessariamente introdurre una determinata quantità o qualità di questa “presenza”. Pertanto ci riferiremo ai termini *camp* e *queer* così come sono stati definiti negli studi culturali.

### 5. *Camp and Queer*

Da dove derivi la parola *camp* non è chiaro. Potrebbe venire dal francese gergale *se camper* cioè “campeggiare” in un determinato spazio e quindi “apparire o posare in modo esagerato”. La storia registra la prima apparizione ufficiale nel romanzo di Christopher Isherwood, *Il mondo di sera*.<sup>20</sup> Il termine inizia ad essere discusso a partire da un famoso articolo di Susan Sontag, *Note sul Camp* del 1964, in cui è definito come qualcosa di esoterico, un codice privato che segnala l’identità di piccoli gruppi urbani, per cui la sua discussione pubblica equivale già a un tradimento del concetto.<sup>21</sup> Come il titolo suggerisce, si tratta di brevi note in cui l’autrice sostiene che il *camp* è una data forma di estetismo, un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico; è neutrale rispetto al suo contenuto e non è politicamente attivo; contiene un grande elemento di artificio e vede tutto tra virgolette.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Cfr. Christopher Isherwood, *Il mondo di sera*, Sugar, Milano 1958; ed. originale inglese *The world in the Evening*, 1954. Per una comprensione storica del fenomeno *camp* si veda l’importante raccolta curata da Fabio Cleto, *Pop Camp*, Marcos y Marcos, Milano 2008.

<sup>21</sup> Il contributo appare come una serie di annotazioni numerate progressivamente nel volume di Susan Sontag, *Contro l’interpretazione*, tr. it. Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967.

<sup>22</sup> *Ivi*, le annotazioni nn. 1, 2, 7 e 10.



Le note tentano di raccontare un mondo che Sontag conosceva bene; quel mondo e quella cultura gay che avevano codificato le proprie caratteristiche, una visione del mondo, e che erano conosciuti come un codice popolare (nel senso che era costruito in una comunità) ma aristocratico (nel senso che era accessibile solo a coloro che lo sapevano leggere).<sup>23</sup> Come primo tentativo, quello della Sontag è ancora uno schizzo, una proposta. Nel corso degli anni, in parallelo con la costruzione di un movimento politico per i diritti LGBT, la considerazione di queste note è cambiata. Oggi l'importante raccolta curata da Moe Meyer, *Politics and Poetics of Camp* del 1994, inizia con: «Camp è politico e critico [...] Camp non è uno “stile” o “sensibilità”, come convenzionalmente accettato [...] Camp è politico; Camp può essere solo un discorso queer; Camp incarna precisamente una critica culturale queer».<sup>24</sup> Chiaro che i punti di partenza sono opposti a quelli di Sontag. Per Meyer, il camp non è un modo generico per essere estetizzante, teatrale, a volte effeminato. Esso è parte di una critica culturale; soprattutto, non può esistere senza la cultura queer. Il termine inglese queer significa letteralmente “strano” o “insolito”, ma l'uso nella comunità LGBT ne ha modificato la definizione e l'applicazione originale. Anche se è considerato controverso ed ha subito modifiche sostanziali nel corso del XX secolo, resta per molti una forma di auto-affermazione identitaria. Meyer:

L'uso della parola “queer” per descrivere ciò che è comunemente noto come “gay e lesbica” segna una sottile, continua, non ancora stabilizzata, ri-nominazione. È utilizzato da alcuni degli autori di questo libro per diversi motivi. Queer non indica il sesso biologico o il genere del soggetto. Ancor più importante, la parola indica una sfida ontologica alle filosofie dominanti di etichettatura, in particolare alla medicalizzazione del soggetto implicita nella parola “omosessuale”, ed è una sfida per categorie discrete di genere contenute nella frase disgiuntiva “gay e lesbica”». <sup>25</sup>

Il concetto scaturisce dalla riappropriazione di un termine, una volta usato in senso dispregiativo, forzandone la connotazione culturale fino a spingerla verso il codice bergiano. La cultura LGBTQ intendeva così respingere la tradizionale condanna borghese di anarchia sessuale. La critica, quindi, inizia dal linguaggio utilizzato. Se la cultura borghese è fondata sull'acquisizione e conservazione capitalista dei ruoli sociali, e se tra questi ruoli è fondamentale la divisione uomo/donna come cellula della società (la famiglia), allora questa divisione sessuale deve scomparire anche nel vocabolario. Il termine queer supera la divisione sessuale (ancora presente

<sup>23</sup> Sulla doppia natura del camp si veda «l'elitarismo di massa» individuato da Fabio Cleto e il ripensamento di Sontag come ironica spia camp che trafuga i segreti di una comunità, Fabio Cleto, *Intrigo internazionale*, in *Pop Camp*, cit., p. 514.

<sup>24</sup> Moe Meyer, *Introduction. Reclaiming the discourse of Camp*, in Moe Meyer, a cura di *The Politics and Poetics of Camp*, cit., p.1. Dello stesso autore cfr. *An Archeology of Posing. Essays on Camp, Drag, and Sexuality*, Macater Press, USA 2010.

<sup>25</sup> Moe Meyer, *Introduction...*, cit., pp. 1-2.

nell'opposizione uomo/donna, gay/lesbica) e tenta di definire un altro modello per la formazione della soggettività e dell'identità sociale. «Queer è una sfida ontologica che spiazzata le nozioni borghesi di "Io" come un unico, continuo e costante, mentre propone un concetto di "Io", come performativo, discontinuo, improvvisato e procedurale, costituito da atti ripetitivi e stilizzati». <sup>26</sup>

Chiaramente, qui il focus non è sulle scelte sessuali ma sull'identità sociale, e la questione omosessuale va ben oltre la selezione del partner e dell'inclinazione sessuale, ma riguarda il modo in cui vediamo il mondo e come vogliamo che il mondo ci veda. L'identità non è uno stato fisso ma un processo dinamico, una performance. Dunque discutere di teatro e cinema gay non riguarda la definizione di un genere (eterosessuale, bisessuale, lesbica, gay, ecc.) nel quale fissare l'identità di un individuo o di un personaggio. Il genere in se stesso non è stabile. Non è la condizione che esprime il comportamento bensì il contrario: è l'identità a essere formata dalla performance queer.

In questa nuova prospettiva, l'intero catalogo di azioni, eventi, comportamenti, prodotti, che mettono in pratica le strategie di rappresentazione sono camp: l'identità performativa queer si manifesta mediante atti e oggetti camp. Quindi, queer e camp sono inseparabili: «camp si riferisce alle strategie e alle tattiche della parodia queer». <sup>27</sup> Qui parodia non è intesa nel senso tradizionale, legata al comico e alla satira, bensì come manipolazione intertestuale di convenzioni diverse. È una specie di metalinguaggio che utilizza forme, codici e retoriche di varie forme d'arte. Il camp come parodia queer presuppone che ci sia un punto di vista, un'osservazione a distanza; vuol dire che esiste un originale e la sua parodia, un modo di vedere e di rappresentare il mondo che viene ri-progettato/ri-fatto dalla parodia. Se per Sontag il camp era una qualità posseduta dall'oggetto, la proposta di Meyer è contraria perché è sempre una maniera di leggere e scrivere, e pertanto ha origine da un "occhio camp". In altre parole, è un modo di vedere e quindi agire il mondo.

#### 6. *Analisi degli elementi gay*

Quindi la domanda «quanto è gay *Cats*?», o se lo è più *Philadelphia* o *Moulin Rouge*, appare per lo meno plausibile solo se separiamo il termine gay dai comportamenti sessuali e la loro rappresentazione, e la intendiamo più vicina al camp come prodotto di una cultura queer. Numerosi studi tentano di identificare la nascita e l'evoluzione di questa cultura in quanto prodotto dalla comunità omosessuale. Mentre possiamo affermare che è sempre esistito il sesso omosessuale, non possiamo dire lo stesso per la comunità perché da un punto di vista culturale la

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 2-3.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 9.

questione resta aperta. Potremmo seguire l'indicazione di Foucault e parlare di omosessualità in senso moderno solo dopo il XIX secolo, perché fino a quel momento il termine "sodomita" descrive solo le attività e non l'identità.<sup>28</sup> Allo stesso modo, Moe Mayer sostiene che il processo di Oscar Wilde è stato il momento in cui la società ha certificato il passaggio del concetto giuridico di "sodomita" alla più complessa figura culturale di "omosessuale", che da quel momento inizia a comprendere non solo gli atti sessuali, ma un insieme di atteggiamenti, comportamenti, stili, immagini, gusti.<sup>29</sup> D'altro canto, Rob Graham afferma l'esistenza di una cultura gay matura e sofisticata, libera e orgogliosa, anche prima della fine del XIX secolo.<sup>30</sup> George Chauncey, in un classico della storiografia gay, esamina in dettaglio la vita sociale a New York dal 1890-1940, e mette in evidenza come, alla fine del secolo scorso, erano spesso considerati gay coloro che *si comportavano* come tali e non quelli che facevano sesso con gli uomini.<sup>31</sup> In una società in cui i ruoli sociali erano chiari definiti, il genere era principalmente un attributo del comportamento (come vestirsi, come parlare, cosa dire di se stessi e come presentarsi) piuttosto che una conseguenza degli atti sessuali. Pertanto, poteva accadere che un uomo effeminato, ancorché vergine, potesse essere considerato più gay di un muscoloso marinaio che il sabato sera usciva con la sua fidanzata e gli altri giorni aveva un amante uomo con cui andava al bar e poi a fare sesso.

Qualsiasi prospettiva si utilizzi per definire la nascita della cultura gay, tuttavia non c'è dubbio che sin dagli anni Sessanta esista una comunità culturale che ha condiviso gusti, comportamenti e socialità. Dunque, la domanda dalla quale siamo partiti ha senso solo se si intende misurare il grado di aderenza a questa cultura. E ciò non può essere fatto secondo un criterio binario, ma solo analogico di continuità. Più o meno la stessa operazione ha realizzato il rapporto Kinsey sul sesso degli Stati Uniti. Non chiese «Sei un omosessuale o eterosessuale?», bensì classificava i comportamenti su una scala che andava da esclusivamente eterosessuale a esclusivamente omosessuale con una serie di valori intermedi. Anche la produzione culturale non può essere classificata in base a un'opposizione *straight/gay*, ma secondo la maggiore o minore presenza di elementi della cultura gay.

Quand'ecco che emerge un'altra domanda: quali sono questi elementi? Come riconoscerli? Laurence Senelick, in un articolo su un gruppo di teatro apertamente gay nella Repubblica di Weimar, si chiede se siano stati i temi, i personaggi gay

<sup>28</sup> Michel Foucault: «La sodomia – quella degli antichi diritti, civile o canonico – era una tipologia particolare di atti vietati; il loro autore ne era soltanto il soggetto giuridico. L'omosessuale del XIX secolo, invece, è diventato un personaggio: un passato, una storia, ed un'infanzia, un carattere, una forma di vita», *La volontà di sapere*, cit., p. 42.

<sup>29</sup> Cfr. Moe Meyer, *The Signifying Invert*, in *An Archeology of Posing...*, cit., pp. 53-71.

<sup>30</sup> Cfr. Robb Graham, *Sconosciuti...*, cit.

<sup>31</sup> Cfr. George Chauncey, *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World 1890-1940*, Basic Books, New York 1994.

oppure altre caratteristiche a renderlo appetibile a un pubblico gay, giungendo alla domanda: si trattò di un teatro con “sensibilità” gay o più in generale di proporre opere nelle quali esisteva un’atmosfera omoerotica?<sup>32</sup>

In questa sede non spingiamo oltre la discussione e supponiamo – in via preliminare – che, se utilizziamo un criterio di “gradazione gay”, potremmo valutare tutti questi elementi senza ritenere a priori che la presenza di uno solo di essi sia sufficiente per inserire o rimuovere l’opera dal catalogo.

Clum, ad esempio, sostiene che la “gayezza” dell’opera sarebbe marcata dall’elaborazione e variazione dei seguenti elementi: *esposizione* del corpo maschile e della teatralità queer; *polemica* o le affermazioni sulle quali non siamo disposti a compromessi; *auto-analisi* di noi stessi come individui e membri della comunità gay; *trasformazione* mediante la teatralità e l’ironia delle forme di rappresentazione che mantengono la nostra oppressione; *celebrazione* del nostro coraggio, della resistenza e della differenza.<sup>33</sup> Proviamo quindi a osservare i due film dai quali siamo partiti attraverso questa griglia. *Philadelphia* narra la storia di un avvocato gay malato di AIDS, *Moulin Rouge* è un melodramma fantastico di un disperato amore eterosessuale tra un giovane scrittore e una prostituta d’alto borgo. Il con-

	<i>Philadelphia</i>	<i>Moulin Rouge</i>
Esposizione	il corpo malato	il corpo come un oggetto teatro, la tensione sessuale
Polemica	affermazione dei diritti civili	la libertà è più importante del denaro, l’arte è
Auto-analisi	la consapevolezza dell’avvocato difensore nero	l’amore rende visibile ciò che è importante
Trasformazione	la malattia	da bambino a uomo, dall’arte alla vita.
Celebrazione	l’eroe individuale	il coraggio del gruppo, la bellezza, la performance, l’amore

Tabella 1

fronto potrebbe produrre uno schema simile a quello nella tabella 1.

Misurati su questa scala i due film appaiono entrambi “gay” e anzi, il secondo sembra elaborare di più le categorie. Entrambi sono iscritti nel solco del melodramma, ma *Moulin Rouge* è “un po’ più gay” perché è una ri-teatralizzazione del modello. Luhrmann, infatti, parte dall’assunto che il melodramma è il progenitore della musica pop e le aree d’opera del XIX secolo sono le progenitrici delle nostre canzoni. Quindi, si lancia in una reinvenzione di un mito melodrammatico (si pensi a *La traviata* o a *La Bohème*) utilizzando le canzoni di Elton John, Sting, i Beatles, i Queens. Il melodramma operistico è legato alla cultura gay per vari motivi che

<sup>32</sup> Laurence Senelick, *The Homosexual Theatre Movement in the Weimar Republic*, «Theatre Survey», vol. 49, n. 1, 2008, pp. 5-36.

<sup>33</sup> John M. Clum, *Still acting gay*, St. Martin’ Griffin, New York 2000, p. 306

possiamo riassumere in due riferimenti; da un lato, la rilevanza che Sontag gli attribuisce nelle sue note; dall'altro, la diffusione del termine inglese "opera queen" e del suo equivalente italiano "melocheche" più volte utilizzato da Arbasino.<sup>34</sup> La messa in scena meta-teatrale di *Moulin Rouge* guida lo spettatore ad osservare il mondo con gli occhi del giovane artista che, da eterosessuale, attesta un alto grado di *queerness* grazie alla sua diversità dal mondo borghese in nome degli ideali di libertà, amore e bellezza. Il pubblico di *Philadelphia* partecipa alla vicenda tramite il personaggio dell'avvocato difensore (Denzel Washinton), per il quale Andrew Beckett (Tom Hanks, l'omosessuale) ha uno stile di vita contrapposti alla propria, mostrando così il dramma dal punto di vista di un eterosessuale.<sup>35</sup> Non vogliamo qui dimostrare una qualche tesi sui due film, bensì attestare la complessità della questione (un film a tematica omosessuale potrebbe essere tanto gay quanto uno a tematica eterosessuale). L'analisi di quegli elementi tematici e stilistici che rivelerebbero una cultura omosessuale deve fondarsi su una solida definizione delle categorie e degli strumenti, e l'elenco proposto da Clum non è ancora esaustivo. Lo stesso confronto da noi operato rischia di confondere drammaturgia e messa in scena; la visionarietà caleidoscopica del film di Luhmann, così vicina alle iper-immagini di Pierre e Gilles, se non misurata sull'identità queer potrebbe essere enumerata tra i numerosi casi di sfruttamento commerciale e capitalista della cultura gay oppure inserita nella versione pop dell'estetica camp.<sup>36</sup> Lasciamo quindi l'intricata rete di segnali camp nella messa in scena per concentrarci su esempi specifici legati alla scrittura drammatica. Chiediamoci quindi quali possano essere quelle qualità del testo che, oltre al tema e ai personaggi, possono definire un'estetica camp o almeno uno stile riconducibile alla cultura queer. A tal fine utilizzeremo due esempi emblematici, uno italiano e l'altro statunitense.

### *7. Vedere il mondo 1: la creazione di un'icona gay.*

In Italia, a Napoli, negli anni Ottanta, sono apparsi alcuni autori che adesso vengono riconosciuti come i più interessanti degli ultimi decenni: Manlio Santanelli,

<sup>34</sup> Cfr. Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1965. Si veda la voce "melochecca" in Daniele Del Pozzo, Luca Scarlini, a cura di, *Gay. La guida italiana in 150 voci*, Mondadori, Milano 2006; oppure l'importante intervento di D. Daolmi e E. Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica, «Il saggiautore musicale», vol. VII, n. 1, 2002, pp. 137-178.

<sup>35</sup> George Chauncey, *Why Marriage?*, Basic Books, New York 2004, p. 53.

<sup>36</sup> Il dilemma se considerare alcuni atti e oggetti specifici come mercificazione borghese del camp o la sua vittoria sulla cultura di massa, è riassumibile nelle differenze tra un camp politico e unicamente queer di cui discute Moe Meyer in *The Politics and Poetics of Camp*, cit., e il Pop Camp descritto da Fabio Cleto nella sua omonima raccolta, cit.

Antonio Scavone, Enzo Moscato, Annibale Ruccello.<sup>37</sup> Gli ultimi due sono noti anche come attori e registi apertamente gay. Le loro opere trattano spesso temi legati all'omosessualità e a volte presentano personaggi travestiti. Ruccello, prima della prematura morte a soli 30 anni in un incidente d'auto, scrisse quello che molti considerano il suo capolavoro, *Ferdinando*, nel 1985.<sup>38</sup> È la storia di una matura nobildonna, la baronessa Clotilde, che nel 1870, nove anni dopo la cacciata dei Borboni dal sud dell'Italia, non si rassegna al nuovo governo dei Savoia e passa i suoi giorni a letto, malata d'ipocondria, in una villa alla periferia della città. Ad assisterla è la sua cugina povera, Donna Gesualda, nell'ambiguo ruolo di infermiera e secondino. La vita scorre uguale, tra pillole, farmaci e le puntuali visite del parroco, Don Catellino, un prete coinvolto in intrighi politici e amori sconvenienti. Ferdinando arriva all'improvviso; un giovane nipote dalla bellezza apollinea, finora sconosciuto a Donna Clotilde. Il ragazzo, dotato di fascino e modi cortesi, lancia il disordine nella piccola comunità. La baronessa, innamorata, rinasce a nuova vita e diventa la sua amante; Don Catellino lo ospita per incontri sessuali clandestini in sagrestia, e anche Gesualda passa dall'essere amante del prete al sesso di pura lussuria con Ferdinando. Per gelosia e rivalsa, Clotilde e Gesualda avvelenano il sacerdote. Alla fine, Ferdinando si rivela un impostore, non il nipote della baronessa ma l'abile figlio del notaio giunto fin lì solo per rubare un tesoro segreto di gioielli che, a sua volta, la baronessa aveva rubato a un suo vecchio amante. Il giovane ricatta le due donne: i gioielli in cambio del proprio silenzio. La baronessa non ha altra scelta che accettare e ritornare al suo letto di malattia ed esilio.

Ruccello aveva ambientato i suoi precedenti testi in territori metropolitani, spesso segnati dal degrado sociale, in uno stile moderno che ricordava le tragedie di Fassbinder, la satira fantastica di Copi, la sessualità violenta di Genet. Nel suo ultimo lavoro abbandona questi riferimenti contemporanei per confrontarsi con la tradizione napoletana del XIX secolo. La tematica omosessuale appare prepotentemente nel suo primo testo *Le cinque rose di Jennifer* (1980) ma si inabissa quasi subito, trapelando solo nell'attenzione al disagio per l'emarginazione sociale ed esistenziale dei suoi personaggi. In *Ferdinando* ritorna in modo esplicito (il rapporto tra Catellino e il giovane) ma non è centrale, anzi è uno degli incidenti della trama, tra gli altri, un segno della confusione che regna nella provincia napoletana. Fondamentale invece è il legame sessuale, inteso come potere, come proprietà. Il

<sup>37</sup> Cfr. Luciana Libero, a cura di, *Dopo Eduardo: nuova drammaturgia a Napoli*, Guida, Napoli 1988; Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste: percorsi nel nuovo teatro napoletano*, Ubulibri, Milano 2002; Antonio Pizzo, *Tradizione, tradimento, traduzione. Percorsi della nuova drammaturgia napoletana*, «Il Castello di Elsinore», vol. 41, 2001, p. 67-97.

<sup>38</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, in *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005. Per una la genesi dell'opera e la descrizione della messa in scena cfr. Dario Tomasello, *Ferdinando di Ruccello per Annibale Ruccello*, ETS, Pisa 2011.

potere economico della baronessa Clotilde da giovane era parallelo al suo successo sociale e al suo appetito sessuale. Gesualda, la parente povera, è sempre stata povera finanche nel sesso, tanto che deve rubare il sesso selvaggio con il prete, per le scale. Non c'è erotismo nel sesso raccontato o messo in scena nel dramma. C'è solo fame, sete e ambizione di potere. Il sesso è trattato allo stesso modo della cassetta di preziosi che la baronessa ha tenuto nascosto per anni, dimenticata tanto da essere inutilizzabile. Infatti, quando Clotilde riprova il piacere sessuale, smettere di negare l'esistenza di questo tesoro e lo promette, insieme a se stessa, al giovane amante. Nel testo sesso non è amore, ma stabilisce contratti, legami economici o politici. Il sesso è principalmente effimero, può sparire, perdersi, si può spendere come bene tangibile. Proprio questo ci conduce al tema del travestitismo. È sorprendente che questa corrispondenza tra il sesso come patrimonio e l'assenza di erotismo trovi una connotazione prevalentemente femminile. Tuttavia, questa è la chiave per comprendere gli elementi gay del testo. Nel teatro, nel romanzo, in genere i personaggi femminili usano il sesso come un capitale solo per poi pentirsi e riscoprire l'amore sensuale (per esempio, *La signora delle camellie*). Oppure le figure di donne, la cui funzione è di esercitare il potere o gestire denaro, diventano asessuate (per esempio, *La visita di vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt). Nel testo di Ruccello la protagonista femminile, non più giovane, ha il potere e la sete sessuale, e usa il suo potere per soddisfare la sua sete. L'uso del potere economico (denaro) per ottenere un bene (il sesso) è un atteggiamento che la letteratura ha sviluppato più spesso al maschile. Donna Clotilde quindi si comporta come un uomo.

Notiamo anche che il personaggio della baronessa teatralizza la propria condizione, imposta la propria relazione con gli altri drammatizzandola e costruisce un meta-teatro in cui tutti i personaggi hanno un ruolo definito ed esplicitamente dichiarato: i suoi comprimari sono descritti nelle sue parole come nelle didascalie di un testo. Inoltre, la Clotilde di Ruccello espone il suo corpo come una parodia (la malata devota, la seduttrice sensuale) e in più autocelebra la sua resistenza al mondo che cambia.

Nessuno dei personaggi è gay nel senso moderno del termine. Il sesso omosessuale di Catellino è solo frutto di un calcolo di convenienza, e quello di Ferdinando serve a manifestare la sua amoralità. Così, il vero profilo gay è quello di Donna Clotilde, non perché sia la rappresentazione di una lesbica, ma nel modo in cui Ruccello costruisce lo sguardo su Ferdinando e ci mostra questo sguardo. Quando, alla fine del primo atto, tra i lampi di un temporale Ferdinando appare improvvisamente nudo di fronte alle due donne, Gesualda invoca la protezione della Vergine, mentre Clotilde non si intimorisce ma, affascinata dalla bellezza, esclama: «(*incantata*) Quanto si' bello! Pare San Sebastiano!».<sup>39</sup> Il santo è l'iconografia maschile utilizza-

<sup>39</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit. p. 160.

ta dai pittori per rappresentare la bellezza estetica dei giovani ed è chiaramente omoerotica.<sup>40</sup> L'omoerotismo della figura di San Sebastiano è tutto negli occhi di chi guarda, così come Ferdinando è un desiderio gay nel modo in cui è guardato dalla baronessa Clotilde.

Anche quando parla di sesso, Clotilde ha un tono gay. Nell'unica scena di sesso del testo, in piedi, l'una davanti all'altro, dice: «Fatte mettere 'e mmane dinte' e cazune! (*Toccandogli il membro nei calzoni*) Chisto oi! Chisto cca! Adda essere sulo d' 'o mio! Si saccio ca 'o daie a quacchedun'ata, t' 'o taglio! M' 'o mangio!».<sup>41</sup> La scena sembra quello di un sesso gay veloce da bagni pubblici, e il culto dell'organo maschile è tipica iconografia gay (ad esempio, le immagini di Tom of Finland). Poco dopo, mentre consuma il suo desiderio, lei quasi lo attacca. È lei che prende l'iniziativa e, soprattutto, si avvale di tutte le metafore violente («arrevuotame 'a smerza!... Cacciame 'e stentine 'a fora... Pigliame a muorzeche!...») e si conclude con «Accideme!»<sup>42</sup> che unisce il sesso e la morte, come appare in un classico cinematografico gay, *Querelle de Brest* di Fassbinder tratto da Genet (1982).

In *Ferdinando* c'è un personaggio femminile con gli occhi gay: Ruccello ha creato la baronessa Clotilde utilizzando l'immaginario culturale gay, e disegnando un personaggio ibrido, contaminato che, quindi, può contenere in sé una dialettica di opposti desideri, affermazione e emarginazione sociale, amore e distruzione; un personaggio che ha dovuto lasciare la propria città, la famiglia, i diritti a causa del suo modo di essere, ma di questo se ne fa anche vanto, da questo trae energia e orgoglio. È metafora di un mondo che fatica a ricongiungersi con le proprie radici storiche e culturali, che teme il futuro e si nasconde, ma trova il coraggio di vivere solo grazie al desiderio sessuale: solo il desiderio sembra riunire Donna Clotilde con la sua vera natura. E così nasce una nuova icona gay.

#### 8. *Vedere il mondo 2: la teatralizzazione dell'esperienza individuale.*

A partire dagli anni Novanta possiamo riconoscere una produzione drammatica che mette in luce il punto di vista omosessuale. In questi casi, come in *Ferdinando*, l'opera non intende come l'oggetto dello sguardo, ciò che si vede, il "visto", ma lo pone al centro della scena come soggetto dello sguardo, il "vedente". Questo mutamento è grazie all'affermazione negli ultimi decenni di un'identità culturale queer che non solo reclama i diritti civili ma afferma una critica sociale e culturale. Tentiamo di sintetizzare: Queer è un'identità che produce gli atti e gli oggetti che chiamiamo camp; quindi la rappresentazione camp deriva da un'identità queer. Il

<sup>40</sup> Cfr. Gilles Néret, *Homo Art*, Taschen, Köln 2004.

<sup>41</sup> Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit., p. 174.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 175.



queer lancia uno sguardo camp sul mondo. Dunque, l'identità gay è una performance, un processo in cui lo sguardo descrive e crea un mondo in movimento. Secondo Clum, essere visto, vedere, e anche il vedente, sono elementi chiave di punto di svolta nella drammaturgia contemporanea: *Angels in America*, opera in due parti, *Millennium Approaches* e *Perestroika*, di Tony Kushner.<sup>43</sup> Il lavoro è stato molto influente nella capacità di collegare l'omosessualità a questioni più ampie e generali, ed ha rappresentato una «sfida agli eterosessuali tra il pubblico a vedere con occhi gay».<sup>44</sup> Il testo presenta, tra realtà e fantasie, le storie di diversi personaggi che si intrecciano come in una polifonia. Da un lato c'è Prior, un giovane gay che scopre di avere l'AIDS e viene lasciato dal suo ragazzo, Louis. Dall'altro c'è Joe un giovane mormone che sta facendo carriera nella pubblica amministrazione a New York, pupillo del famoso avvocato Roy Cohn che vorrebbe, per i propri interessi, spostarlo a Washington. Prior inizia ad avere delle allucinazioni che lo avvertono di essere il prossimo profeta sulla terra, mentre Joe, anche se sposato, deve fare i conti con la propria omosessualità e finisce a letto con Louis. Sebbene i personaggi siano presentati secondo i canoni della drammaturgia tradizionale, come individui dotati di una psicologia, obiettivi, ed emozioni, l'autore è sempre attento a mettere i singoli eventi, le scelte personali, davanti ad uno sfondo mitico, assoluto, riproponendo la relazione shakespeariana tra il microcosmo della storia al macrocosmo dell'ordine divino.<sup>45</sup> Il trascendente traspare sia dall'aspirazione alla vita e al futuro di Prior e dei suoi amici, sia dalla parodia religiosa, con il racconto della storia mormone o nell'apparizione dell'angelo. Ma è una parodia queer perché agisce come sovvertimento; non sono gli uomini a cercare gli angeli bensì il contrario: Dio, annoiato dalla grazia degli angeli e affascinato dal continuo movimento di uomini, è fuggito via. Gli angeli sono abbandonati e hanno bisogno di un profeta che lo faccia tornare. Si tratta di inversioni che esaltano la diversità non solo in senso sessuale, ma nel punto di vista. Prior è gay, malato di Aids, ma anche profeta e riceve un'annunciazione come la Madonna; la potenza della visione è anche energia sessuale e ogni volta che l'angelo si avvicina il profeta ha un'erezione. L'angelo ha una missione che non riuscirà a concludere, l'uomo è confuso ma riuscirà a vedere la propria strada in quello che sembrava un disastro personale e cosmico. Prior conclude la storia rivolgendosi al pubblico: «Sono quasi

<sup>43</sup> Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, Royal National Theatre, Part 1, *Millennium Approaches*, London 1992, Part 2, *Perestroika*, London 1994. L'opera è stata edita in Italia con il titolo *Angels in America. Fantasia gay su temi nazionali*. Parte 1, *Si avvicina il millennio*, tr. it. Mario Cervio Gualtieri, parte 2, *Perestroika*, tr. it. Ferdinando Bruni, Ubulibri, Milano 1995.

<sup>44</sup> John M. Clum, *Still acting gay*, cit., p. 249.

<sup>45</sup> Per il riferimento a Shakespeare si veda *ibid.*; per la relazione micromondo e macromondo nel teatro elisabettiano cfr. Frances A. Yates, *Theatrum Orbis*, tr. it. T. Provvidera, Aragno, Torino 2002, e in particolare le pp. 225, 235, 287 e 325,

arrivato alla fine. Dalla fontana ora non sgorga l'acqua, d'inverno la spengono, ghiaccio nelle tubature. Ma d'estate è uno spettacolo. Voglio esserci per vederlo [...] Siete tutte creature favolose, tutti e ciascuno di voi. E io vi benedico: *ancora Vita. La Grande Opera Ha Inizio*».<sup>46</sup>

*Angels* è un testo drammatico complesso perché attribuisce a ogni personaggio una sorta di fulcro tematico: le visioni di Prior, la paura di Louis, l'omosessualità di Joe, l'amore di Harper, la fede di Hannah, il potere di Roy, la vendetta di Ethel, la profezia dell'Angelo. Ognuno è motore di una personale linea narrativa, ha una sua rete di comprimari e partecipa come tale a quelle degli altri. Si crea così una costellazione di storie che spesso l'autore ci mostra in parallelo o sovrapposte. A tutti questi affianca una sorta di personaggio giudice: Belize, l'infermiere gay nero, che riesce sempre a dare una risposta, a fissare una regola, a rassicurare. Le sue battute hanno sempre un tono assertivo, dichiarativo, come se il suo compito fosse di spiegare il mondo. Ha una forte saldezza morale come quando convince Louis a recitare il Kaddish (la preghiera per i defunti ebraica) per la salma Roy Cohn, il malvagio per eccellenza. La sua saldezza è paragonabile solo a quella di Hannah, la madre mormone di Joe. Entrambi i ruoli servono a bilanciare il movimento continuo degli altri personaggi, a fornire un punto di confronto.

Kushner dissemina il testo di citazioni gay (politiche, sociali, culturali) ma invece di utilizzarle in senso autoreferenziale (una comunità che riflette su se stessa), riesce a dirigere lo sguardo sul mondo grazie alla metafora mistica e religiosa. Si tratta di una fantasia *gay* ma su un mondo che è di *tutti*. Anche in questo caso potremmo utilizzare le categorie proposte da Clum. Riconosciamo l'esposizione del corpo maschile, la polemica di Prior che rifiuta di essere il profeta martire, la trasformazione ironica dei miti religiosi e la celebrazione del coraggio e della differenza. Tuttavia, qui emerge su tutto l'operazione di autoanalisi dei personaggi e della loro condizione, che avviene però mediante la teatralizzazione della propria condizione. Con ciò intendiamo una scrittura drammatica che attribuisce ai personaggi il racconto di se stessi piuttosto che delle azioni che compiono. Tutti i protagonisti subiscono un evento che destabilizza la loro esistenza e reagiscono raccontando, in stringenti dialoghi, la propria condizione o le scoperte che ne derivano. *Angels* utilizza le psicologie dei personaggi come elementi della drammaturgia ma a differenza dei classici americani, non la rivela bensì la espone, la argomenta.

### 9. Conclusioni

In *Angels in America*, come in *Ferdinando*, individuiamo il tratto più specificamente drammaturgico della scrittura queer: la battuta del testo non si accontenta di alludere a un'azione fisica o un bisogno interiore del personaggio ma aggiunge una

<sup>46</sup> Toni Kushner, *Angels in America*, cit., p. 173.

serie di commenti, riflessioni. Utilizzando dei termini tipici della critica drammatica, potremmo dire che la battuta contiene eccezionalmente sia il testo che il sottotesto, intesi nel senso letterale del termine. I personaggi sono sempre narratori di se stessi, come se raccontassero la propria vita in scena, come se avessero sempre un pubblico immaginario oltre il proprio interlocutore, e lo fanno mentre la loro vita accade, anche loro malgrado, e in ciò sostengono una forte matrice drammatica.

Il nostro intervento non vuole essere esaustivo dei termini in cui si può porre la questione di una scrittura teatrale queer ma ha inteso individuare delle caratteristiche specifiche della tecnica di composizione del personaggio. A questo sono legate le sorti di un'esplorazione dell'estetica drammatica gay. Il passaggio dall'essere visti all'atto del vedere è condizione ineludibile per l'individuazione di una forma rappresentativa queer. Perciò, citando lo storico attivista italiano Mario Mieli, ribadiamo che l'esperienza gay non è limitata e chiusa in se stessa, ma è coinvolta nella creazione di un ponte per una dimensione esistenziale altra, sublime e profonda, e solo in questa ottica si può immaginare un mondo migliore, perché un po' più gay.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino 1977, p. X.