

# MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 10, n. 2 | 2021

**aA** ccademia  
university  
press

---

**Scritture della performance**

vol. 10, n. 2  
2021

direttore **Alessandro Pontremoli**  
vicedirettore **Antonio Pizzo**

comitato scientifico

**Antonio Attisani** Università degli Studi di Torino  
**Florinda Cambria** Università degli Studi di Milano  
**Lorenzo Mango** Università degli Studi L'Orientale di Napoli  
**Tatiana Motta Lima** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
**Kris Salata** Florida State University  
**Carlo Sini** Università degli Studi di Milano

comitato editoriale

**Edoardo Giovanni Carlotti**  
**Roberta Carpani**  
**Livia Cavaglieri**  
**Fabrizio Deriu**  
**Valentina Garavaglia**  
**Fabrizio Fiaschini**  
**Susanne Franco**  
**Massimo Lenzi**  
**Leonardo Mancini**  
**Eva Marinai**  
**Federica Mazzocchi**  
**Armando Petrini**  
**Annamaria Sapienza**  
**Stefano Tomassini**

segreteria di redazione

**Giacomo Albert, Emanuele Giannasca,**  
**Leonardo Mancini, Matteo Tamborrino**

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2021 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi  
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

**Studi**  
**Um**



direttore responsabile  
Antonio Attisani

editore  
Accademia University Press, Torino

ISBN 9791280136756

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente  
in versione digitale all'indirizzo [www.aAccademia.it/mimesis10-2](http://www.aAccademia.it/mimesis10-2)  
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

per abbonamenti e acquisti di singole copie:  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

**aA**  
ccademia  
university  
press

# Indice

MJ, 10, 2 | 2021

## **Drammaturgia, Teatro, Danza, Performance LGBT+ in Italia**

a cura di Antonio Pizzo

### EDITORIALE

*Teatro e performance LGBT+* 5  
Antonio Pizzo

### SAGGI

*Teatro performativo queer*  
*Scene fluide degli anni Dieci* 13  
Stefano Casi

*Nemesi performativa.*  
*Scritture, corpi e immagini nella ricerca di Lina Mangiacapre*  
*e delle Nemesiache* 41  
Giada Cipollone

*Dal mimo, al butō, alla scena queer*  
*Tecniche ed esperienze del corpo*  
*nella pratica performativa di Stefano Taiuti* 55  
Samantha Marenzi

*«The ghosts are themselves the future»*  
*Eredità queer di Chiara Fumai* 71  
Irene Pipicelli

*Oh Gay! al Bagaglino* 91  
*Uno spettacolo omosessuale di nome, ma non di fatto*  
Andrea Meroni

*Bolero Film e Grand Hotel*  
*Declinazioni liminali di identità di genere nella scrittura scenica di Francesco*  
*Saponaro* 115  
Angela Zinno

<i>Il terzo sesso a teatro</i> <i>Il femminiello napoletano e l'estetica del camouflage</i> Massimo Roberto Beato	131
<i>Sciarrino in dialogo con Laforgue</i> <i>Variazioni queer sul mito di Perseo e Andromeda</i> Attilio Cantore, Alberto Massarotto	149
<i>Le Martyre de Saint Sebastien di Gabriele D'Annunzio</i> <i>Una lettura queer</i> Frances Clemente	169
PUNTI DI VISTA	
<i>Interni</i> <i>Brandelli di memoria intorno a La Traviata Norma</i> Sergio Facchetti	193
<i>Il teatro en travesti del KTTMCC alias Punitrozzole</i> <i>Cheap o glamour, che si lotti con humor</i> Claudio Grimaldi	211
<i>Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo</i> <i>Interviste a Marco Benetti, Fabrizio Funari, ed Emily De Salve</i> Daniele Palma	229
<i>Cenerella</i> <i>Psicofavola femminista</i> Lina Mangiacapre a cura di Marco Calogero Battaglia	255
ABSTRACTS	275
GLI AUTORI, LE AUTRICI	281
MIMESIS JOURNAL BOOKS	287

# Teatro e performance LGBT+

*Antonio Pizzo*

Il 15 aprile 1971, il primario neurologo Andrea Romero pubblicò su “La Stampa” di Torino una recensione del volume *Diario di un omosessuale* scritto dal suo collega Giacomo Dacquino. L'articolo s'intitolava *L'infelice che ama la propria immagine* e seguiva un approccio molto comune in quegli anni: dalla criminalizzazione delle persone omosessuali si passava alla proposta della loro medicalizzazione. In questa prospettiva, l'omosessualità era considerata una patologia derivante da una immaturità dell'Io che doveva essere risolta mediante cure psicologiche. Tutto ciò veniva “dimostrato” nella storia narrata da Dacquino, storia nella quale un paziente omosessuale era stato condotto «fin sulla soglia della guarigione». <sup>1</sup> Angelo Pezzana, reagì subito chiedendo al direttore del giornale di aprire un dibattito; la risposta negativa del quotidiano fu la scintilla che innescò, poche settimane dopo, la fondazione a Torino del primo movimento omosessuale italiano, il FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano). Questo primo gruppo di amici e amiche radunò in breve tempo molte persone che in quegli anni erano già attive, o erano pronte a esserlo, in quella che poi sarà definita come lotta di liberazione omosessuale.

L'urgenza di smantellare definitivamente la prospettiva psicopatologica in breve tempo nella necessità di dare visibilità e cittadinanza alle persone omosessuali e transessuali, generando una ricchissima formazione di idee ed esperienze che avrebbe trovato terreno fertile nel dibattito politico e sociale degli anni Settanta. Fu come se all'improvviso le voci delle migliaia di persone, costrette fino allora al silenzio, trovassero finalmente una possibilità di manifestare la propria esistenza. Tanto grande fu quell'esplosione che in breve non si poté parlare più di un singolo movimento, bensì di diversi movimenti, i quali, sebbene il punto di partenza comune fosse la sessualità degli individui, erano portatori di esiti politici e filosofici anche molto distanti.

<sup>1</sup> Andrea Romero, *L'infelice che ama la propria immagine*, «La Stampa», 15 aprile 1971, p. 17. Si veda anche l'intervista di Angelo Pezzana in Simone Alliva, *Fuori i nomi!*, Fandando, Roma 2021..

Seguendo la categorizzazione proposta da Massimo Prearo, il complesso quadro delle posizioni che allora si contendevano le assemblee e le piazze può essere ricondotto a una triade. Il FUORI diede vita a una posizione «istituzionalista», cercando di intervenire nei processi decisionali delle politiche pubbliche e poi federandosi con il Partito Radicale. Quasi contemporaneamente si presentò una posizione «liberazionista», riconducibile ai Collettivi Omosessuali Milanesi (ma ne seguirono altri in altre città italiane), animata soprattutto da Mario Mieli, e collocabile in una prospettiva rivoluzionaria che partiva da posizioni marxiste e metteva al centro lo sviluppo della coscienza politica ed esistenziale degli individui. Poco dopo emerse anche una posizione «frocionalista», vicina alla sinistra antagonista ma con obiettivi meno radicali riguardo la rivoluzione comunista e più attenta alle azioni che favorissero la visibilità delle persone omosessuali e la costruzione di una convivenza civile che migliorasse il quotidiano dei gay, delle lesbiche e dei transessuali. Era una posizione che assumeva tratti mutuati dalle prime due, ma si costituiva come una terza via, sulla traccia della quale poi se ne sviluppò un'altra che si sarebbe concretizzata con la nascita dell'Arcigay.<sup>2</sup>

Anche se questo schema non rappresenta compiutamente le istanze che animavano le persone coinvolte, ne lascia intravedere la vitalità e soprattutto ci aiuta a intendere come, nel corso dei decenni, le posizioni più radicalmente rivoluzionarie lasciarono il posto a politiche di integrazione, cittadinanza e salute, in un percorso che ha ottenuto importanti riforme come, ad esempio, la legge che permise la riassegnazione chirurgica del sesso nel 1982.

Con senno di poi, quindi, possiamo riconoscere che le posizioni liberazioniste radicali seguirono una parabola comune ad altri movimenti politici di quegli anni, perdendo via via di centralità ma lasciando importanti tracce e testimonianze nella storia del pensiero. Tra queste è indubbio che rientri, quale documento che restituisce con forza l'atmosfera culturale di quegli anni, l'importante opera saggistica e pubblicistica di Mario Mieli. Nei suoi scritti si trovano argomentazioni delle quali non si può tracciare una diretta influenza nell'evoluzione delle norme di diritto civile, anche perché si basavano sul sovvertimento delle norme e su un'idea di libertà che non derivava da autorità costituite. È indubbio comunque che hanno lasciato tracce profonde nella nostra cultura, fino a tornare in auge in anni

<sup>2</sup> Cfr. Massimo Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio*, ETS, Pisa 2015.

più recenti e negli studi che riconoscono in quelle idee gli elementi fondativi delle teorie queer.

Però notiamo come anche quella tensione verso la liberazione sia stata una linfa potente per la pratica spettacolare; la scena teatrale e performativa, negli anni, sembra essere stata il loro luogo elettivo. In sintesi, possiamo sostenere che l'attivismo orientato a interventi sociali è stato assorbito da una pratica di lotta per i diritti sul piano delle norme all'interno delle istituzioni; l'attivismo dedito alla riflessione filosofica volta a una radicale liberazione individuale ha invece fornito linfa vitale alla creazione artistica. Di ciò ne è certamente esempio *La Traviata Norma*, spettacolo che può essere letto come un *enactment* di *Elementi di critica omosessuale*; ma lo stesso si può dire della maggior parte della breve stagione del cosiddetto "teatro frocio" tra il 1976 e il 1986.<sup>3</sup> L'influenza del pensiero radicale si legge soprattutto nelle forme assunte dalle performance dei gruppi militanti di quella stagione, in cui l'azione scenica era soprattutto occasione di un'esperienza collettiva fondata su drammaturgie in cui il corpo era più importante della parola, e dove gli attori e le attrici erano prima di tutto militanti. Il teatro non era il luogo in cui esprimere l'esperienza omosessuale nella forma della storia ben strutturata, bensì quello in cui incarnare l'anelito alla libertà in chiave camp.

In questo senso è da leggere la minore attenzione in Italia per la declinazione sociale della drammaturgia sul modello del teatro basato su grandi temi politici, come emerge chiaramente se si tiene presente la produzione teatrale LGBT+ in lingua inglese. Negli USA la vita delle persone omosessuali, da *The Boys in the Band*, fino ad *Angels in America* o al più recente *The Inheritance*, è stata contenuta anche in un quadro di teatro civile, in cui si sono raccontate le questioni della vita quotidiana (dall'omofobia interiorizzata alla rinnovata idea di famiglia). Nei numerosissimi testi analizzati da Alan Sinfield, i tratti della «dissidenza sessuale» non sono tanto un problema dell'Io quanto della cittadinanza della persona nella società democratica.<sup>4</sup> Nel panorama teatrale LGBT+ italiano, il tema civile appare in secondo piano mentre l'omosessualità si impone come politica del corpo, eversione dai generi, manifestazione del sé. Non è possibile, ad esempio, riconoscere in Italia un equivalente della potente epica della lotta all'AIDS nella drammaturgia statunitense, così come non è altrettanto affermato il genere del "coming of age" omosessuale. A parte pochi esempi

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Pizzo, *Teatro gay. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019.

<sup>4</sup> Cfr. Alan Sinfield, *Out on Stage*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

come Riccardo Reim o Mino Bellei, la scena italiana degli anni Settanta e Ottanta sembra più interessata al racconto di figure fortemente eccentriche rispetto al contesto sociale.

Questa direzione era inscritta nelle posizioni liberazioniste proprio perché quelle pratiche rivoluzionarie contenevano al loro interno un'istanza performativa. La radicalità rivoluzionaria dell'ideologia di Mario Mieli si è dimostrata poco efficace come piattaforma programmatica e più feconda come performance politica. Quando, nel 1972 sul «Fuori!», Mario Mieli sviluppa un parallelo tra l'oppressione degli ebrei e quella degli omosessuali, risolve la prima in chiave marxista mediante il superamento delle religioni, per cui l'ebreo non sarà più oppresso soltanto quando cesserà di considerare la religione una parte della propria identità, ovvero smettere di essere ebreo. Per Mieli, lo stesso valeva per gli omosessuali che sarebbero stati oppressi fintanto che si fossero riconosciuti nella prospettiva di una sessualità che non fosse indistinta, totalmente emancipata e transessuale.<sup>5</sup> Questo impianto di pensiero, che Mieli riproporrà in modo sostanzialmente invariato nel corso degli anni, si basa su una completa adesione alla dottrina comunista della rivoluzione del proletariato che avrebbe condotto, infine, al regno delle libertà e della completa espressione dell'individuo. Si tratta di una posizione che smantella i fondamenti delle lotte identitarie di affrancamento all'interno dei sistemi democratici occidentali riconoscendosi invece in una palingenesi possibile soltanto con la totale abolizione del sistema liberale e capitalista. Mentre la storia mostrava che i tentativi di rivoluzione comunista si erano mutati in regimi oppressivi, queste posizioni entravano anche in conflitto con le posizioni dei partiti di sinistra, innanzitutto il PCI, che si dimostrava ostile alle istanze libertarie sul sesso poiché distraevano dalla lotta di classe: in sostanza non erano ammesse partizioni all'interno della società che non fossero quelle tra classi, cosicché l'orientamento sessuale e l'identità di genere non costituivano elementi sui quali costruire una prassi politica. Nel corso dei decenni le posizioni della sinistra italiana sono cambiate e si sono dimostrate capaci di accogliere le istanze identitarie dei movimenti LGBT+; al tempo stesso, le idee liberazioniste hanno lasciato sempre più il posto a un attivismo che mirasse soprattutto a una migliore convivenza sociale anziché al sovvertimento della struttura democratica.

<sup>5</sup> Cfr. Mario Mieli, *Per la critica della questione omosessuale*, «Fuori!» 3, settembre 1972, ora in Mario Mieli, *La gaia critica*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 35-44.

Nello stesso momento, quella tensione alla liberazione del sé, anche se non il programma politico connesso, ha alimentato una vivacissima produzione teatrale in cui la scena diventava il luogo in cui dare corpo a pulsioni recondite, in cui fare apparire alcune istanze di libertà senza doverle tradurre in programma politico: la performance era il luogo in cui vivere le proprie libertà in un atto di condivisione. Si pensi ai varietà del KTTMCC o al cabaret del KGB&B, e si potrà notare che non solo riprendevano istanze comuni alla contemporanea sperimentazione teatrale ma tendevano a trasformare le politiche liberazioniste in una estetica.

A ben vedere, è una operazione che appartiene innanzitutto allo stesso Mario Mieli che nelle improvvisazioni delle sue performance, in giro per l'Italia, traduceva la ferrea dottrina rivoluzionaria in un delirio scenico in cui il logos si trasformava in presenza corporea. Nei suoi due interventi su «Scena» Mieli disegna una figura di performer capace con la propria presenza di liberare le pulsioni nascoste proprie e del pubblico, un «attore masochista» perché riesce a percorrere i territori pericolosi della verità e della libertà, quasi in un'opera di trasfigurazione del reale. Nelle sue opinioni la scena è quindi un «luogo magico» al quale affidare un compito mistico: «penso che proprio in questa società, ch'è crollante palcoscenico delle Persone e regno del falso, ci si possa dare al teatro per comunicare agli altri ciò che non è concesso, altrimenti, di dire pubblicamente: si tratta di fingere di servirsi della finzione teatrale per esprimersi sinceramente in pubblico».<sup>6</sup>

Non è raro che la produzione critica di Mieli appaia acquisire maggior slancio quando proiettata sulla scena. Le sue opinioni sulle persone transex, ad esempio, in cui descrive «la buia angoscia del travestito» che nella sala operatoria aspira allo «stereotipo di donna frigida, castrata, sterile, oppressa», oppure commenta i pregiudizi che «inceppano» la vita e la sessualità di Monica, «travestito e prostituto marchigiano», sembrano intendere la necessità di rielaborare l'esperienza intima e sociale delle persone sui rigidi binari dell'ideologia della liberazione comunista. Dal suo punto di vista, «la stragrande maggioranza dei travestiti» sono «schiavi dell'ideologia patriarcal-borghese [...] si sforzano di apparire e cioè diventare donne nel contesto storico sociale in cui la femminilità è ridotta ad apparenza, al fine di addormentare la colpa, che è stata associata all'omosessualità del

<sup>6</sup> Cfr. il testo di Mario Mieli, frutto di un incontro con Antonio Attisani, *Lattore è un masochista*, «Scena», III, 3/4 (1978) e l'intervento dal titolo *Fingere di fingere*, nel dossier “Dibattito sull'attore”, «Scena», IV, 2 (1979) (la citazione è tratta da quest'ultimo, p. 41, corsivo originale).

loro desiderio, nel sogno di una vita in regola con i canoni della cultura dominante, che è eterosessuale». <sup>7</sup> Sono affermazioni che appaiono per lo meno problematiche se da esse si tenta di fare scaturire un giudizio sulla posizione delle persone trans nella società.

Ma nelle stesse pagine di Mieli si può rintracciare un discorso sul travestitismo nella prospettiva di una teatralizzazione dell'esistenza, e nel quale quelle rigidità ideologiche sembrano dileguarsi. Esiste quindi una messa in scena del travestitismo che «traduce nel comico la tragicità che è nella polarità tra i sessi [...] Capita spesso che, come in uno specchio deformante, chi osserva un travestito rida della deformazione di se stesso; in quella immagine assurda egli riconosce, senza avvedersene, l'assurdità della propria immagine e risponde con riso all'assurdo». <sup>8</sup> Quando Mieli sostiene che «vestendosi da donna, un uomo non risolve l'antitesi tra i sessi in una sintesi che è il superamento dialettico» bensì la mette in luce «abbigliandosene» indica una chiave eminentemente performativa del potenziale rivoluzionario del travestimento. <sup>9</sup> Oltre ad anticipare i discorsi sulla performatività del genere, mostra il passaggio da un "discorso sulla politica" a una "manifestazione della politica" come esperienza, come testimonianza e incorporamento. Sono indicazioni che non solo contribuiscono alla comprensione delle sue performance, ma aiutano anche a riconoscere la componente politica e, in fin dei conti, rivoluzionaria in altri artisti che hanno riproposto l'en travesti in scena: Alfredo Cohen, Ciro Cascina, Leopoldo Mastelloni, Erio Masina, Enzo Moscato, Annibale Ruccello.

Il teatro e la performance possono essere la lente attraverso la quale osservare l'intera attività di Mario Mieli, anche quella in cui assume i caratteri del filosofo, in cui l'azione politica si trasfigura in delirio mistico proprio in virtù delle potenzialità della scena: dalla filosofia del pensiero a quella del corpo. <sup>10</sup>

Se è quindi possibile rintracciare una linea che lega le tesi rivoluzionarie e liberazioniste di una parte dei primi movimenti omosessuali alla pratica del teatro, dall'altra c'è un più generale senso di coincidenza tra i temi LGBT+ e lo spettacolo. Alan Sinfield ha sostenuto che il teatro è stato

<sup>7</sup> Il primo dei passi di Mario Mieli citati è tratto da: *Marocco: miraggio omosessuale*, «Fuori!» 4, (1972); gli altri due da *My first lady*, «Comune Futura» 1975; adesso pubblicati in Mario Mieli, *La gaia critica* cit., p. 50 e pp. 129, 131.

<sup>8</sup> Mario Mieli *My first lady*, in Id. *La gaia critica* cit., p. 118.

<sup>9</sup> Ivi, p. 129.

<sup>10</sup> Sul teatro di Mario Mieli cfr. almeno Stefano Casi, *L'omosessualità e il suo doppio: il teatro di Mario Mieli*, «Rivista Sessuologia», XVI, 2 (1992), pp. 158-168.

effettivamente uno dei principali luoghi in cui le diverse identità omosessuali hanno preso forma, poiché offriva opportunità di condivisione, visibilità, tematizzazione, in gradi e valori scalabili a seconda delle limitazioni o aperture nella società. Figure e temi omosessuali hanno trovato nel teatro il luogo in cui apparire, prima che nel cinema e nella televisione; a volte nella forma di codici condivisi dalla sub-cultura urbana, altre nei caratteri espliciti di storie e personaggi; in ogni caso, la scena è stata la palestra in cui esercitare la visibilità e dare cittadinanza a tutte le persone le cui scelte sessuali o affettive non corrispondevano alla norma eterosessuale.

Per questa ragione, a cinquant'anni dalla fondazione del primo movimento omosessuale abbiamo voluto celebrare la storia di tutte e tutti coloro che hanno discusso, marciato, lottato, raccogliendo interventi e memorie su persone, opere, figure che, in diversa misura, sono legate ai temi LGBT+, in una prospettiva multidisciplinare e aperta a diverse interpretazioni. Ne viene fuori un quadro molto variegato in cui emerge con forza la componente queer nelle produzioni e nelle letture, e in cui si apprezza la vivacità di un dibattito non sopito.

Aprè la serie di saggi compresi in questo numero di «Mimesis Journal» quello di Stefano Casi in cui si traccia una connessione tra i modelli performativi alla base de *La Traviata Norma* e quelli di alcuni tra i più famosi spettacoli queer dei primi dieci anni del primo millennio. Giada Cipollone svolge una indagine d'archivio per fornire un quadro dell'attività di uno dei più importanti gruppi femministi italiani e della sua animatrice: Le Nemesiache e Lina Mangiacapre. Samantha Marenzi ci avvicina alla carriera di danzatore Stefano Taiuti anche grazie alla ricostruzione di un percorso che parte dal mino, si avvicina alla tecnica butō, per poi incrociarsi con la scena queer berlinese. Irene Pipicelli presenta una documentata indagine sull'attività performativa di Chiara Fumai fino alla sua prematura scomparsa. Andrea Meroni ricorda l'inaspettata incursione del teatro commerciale nelle tematiche omosessuali, ricostruendo con documenti d'epoca la messa in scena di *Oh Gay!* al Bagaglino di Roma. Angela Zinno mette al centro l'opera di Enzo Moscato e la figura del travestito, per illustrare le linee che hanno guidato il regista Francesco Saponaro nella recente messa in scena di *Ragazze sole con qualche esperienza*. Anche Massimo Roberto Beato discute di travestitismo, ma a partire dalla figura del femminiello napoletano sulla scena teatrale e leggendone le ragioni antropologiche e performative. Attilio Cantore e Alberto Massarotto propongono una lettura queer di un'opera musicale del Novecento, il *Perseo e Andromeda* di Sciarrino, tenendo presente il mito che la ispira e la mediazione letteraria di Laforgue. Frances Clemente ci riporta molto indietro negli anni leggendo la dinamica

del desiderio nella messa in scena di *Le Martyre de saint Sébastien* di Gabriele d'Annunzio con protagonista in travesti Ida Rubiňštejn.

La sezione punti di vista accoglie due importanti testimonianze. La prima è costituita dalle memorie di Sergio Facchetti sulla vita nel movimento omosessuale milanese degli anni Settanta. La seconda è la puntuale ricostruzione dell'attività delle Pumitrozzole (ex KTTMCC) che Claudio Grimaldi ha realizzato con una intervista ai protagonisti. Seguono tre interviste curate da Daniele Palma che aiutano a mettere in luce la presenza della tematica LGBT+ nella musica colta contemporanea.

Il numero si chiude con l'importante lavoro di documentazione di Marco Calogero Battaglia che cura la redazione del testo inedito di *Lina Mangiacapre: Cenerella, psicofavola femminista*.

L'insieme degli articoli che pubblichiamo fornisce un quadro alquanto omogeneo, soprattutto per quanto riguarda la prospettiva di studio: più che il tema delle opere, sono le forme a essere oggetto d'indagine così come i processi culturali che sottendono alla produzione, o gli strumenti utili alla rilettura queer.

Purtroppo, non siamo riusciti a dar seguito a tutte le proposte pervenute, ma speriamo di riuscire a pubblicarne alcune nei prossimi numeri. In ogni caso l'interesse suscitato dalla nostra *call* tematica, e la ricchezza degli approcci, dei punti di vista, dei metodi, ci spinge a credere che discutere di teatro e performance LGBT+ sia importante, sia perché ci sono ancora molti documenti da rintracciare e molte esperienze artistiche da restituire alla memoria, sia perché è un terreno di dibattito sul quale s'incontrano questioni sempre più centrali nella società contemporanea.

# 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*,<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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...<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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»,<sup>4</sup> 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 Bertrand<sup>5</sup> 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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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*<sup>7</sup> – 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-

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> 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»,<sup>8</sup> 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-

<sup>8</sup> 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*».

dressings 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»,<sup>9</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 rimozione<sup>10</sup>

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»,<sup>11</sup> 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*,<sup>12</sup> 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

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> Ivi, p. 130.

<sup>12</sup> Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, Mondadori, Milano 2003.

«scorribande adolescenti nelle fornaci abbandonate»<sup>13</sup> fino ai «territori in trasformazione» delle periferie urbane post-pasoliniane diventate «i nostri mondi paralleli, spesso deliranti».<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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-

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

<sup>14</sup> Ivi, p. 140 [da un intervento del 2007].

<sup>15</sup> «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»,<sup>16</sup> 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». <sup>17</sup> 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 Jelinek<sup>18</sup> 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». <sup>19</sup> Si tratta di un inatteso ribaltamento rispetto alla realtà: l'identità transgender al potere nella finzione dello spettacolo funziona da specchio deformato per

<sup>16</sup> Ivi, p. 25.

<sup>17</sup> Mélissa Bertrand, *Performative theatre* cit., p. 223.

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

<sup>19</sup> 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»: <sup>20</sup> il dj costruisce un'opera a partire dalla manipolazione di altre opere, con un risultato che non si limita a

<sup>20</sup> 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».<sup>21</sup> 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»:<sup>22</sup> 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*,<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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

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

<sup>23</sup> Cfr. Stephen Greer, *Queer exceptions* cit.

<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

*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,

<sup>25</sup> 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». <sup>26</sup> 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

<sup>26</sup> 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 «colleghi» 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»,<sup>27</sup> spiega Féral, mentre Cascetta aggiunge che «Together with the actor, the audience is the focus of this drama».<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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

<sup>28</sup> Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre* cit., p. 8.

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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».<sup>33</sup> 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

<sup>31</sup> Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* cit., p. 114.

<sup>32</sup> Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre* cit., p. 8.

<sup>33</sup> 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»,<sup>34</sup>

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-

<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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»<sup>36</sup> 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-

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

<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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»,<sup>38</sup> e infatti è in questo senso che la politicità di questi lavori non va

<sup>37</sup> Lazlo Pearlman, *'Dissemblage'* cit., p. 89.

<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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».<sup>40</sup> 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).

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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». <sup>41</sup> 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). <sup>42</sup>

La platea, insomma, «diventa, per opera di questa distruzione di confini teatrali e fisici, un luogo mutevole e desiderante», <sup>43</sup> 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». <sup>44</sup>

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-

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

<sup>42</sup> *La traviata norma* cit. [2019], p. 54.

<sup>43</sup> Mauro Muscio, *Introduzione alla nuova edizione*, ivi, p. xxx.

<sup>44</sup> 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»<sup>45</sup>), 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

<sup>45</sup> 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».<sup>46</sup>

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

<sup>46</sup> 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».<sup>47</sup> 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»,<sup>48</sup> 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».<sup>49</sup> 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,

<sup>47</sup> 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].

<sup>48</sup> Mauro Muscio, *Introduzione* cit., p. xxiv.

<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup>

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



# Nemesi performativa

## Scritture, corpi e immagini nella ricerca di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache\*

Giada Cipollone

*Arte-Mondo: il femminismo*

Nella geografia indisciplinata dei femminismi degli anni Settanta – e di quelli che si pronunciano con più forza dalla parte delle pratiche – si posiziona la ricerca di Lina Mangiacapre e del collettivo delle Nemesiache, da subito in movimento sui bordi delle arti. Il 1970 è l'anno della fondazione del gruppo e della sottoscrizione del manifesto che inizierà però a circolare solo due anni dopo. Il documento, stilato in coincidenza e in una qualche forma di risonanza con quello di Rivolta femminile (il gruppo femminista fondato da Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti nel 1970), sancisce la comparsa sulla scena pubblica della formazione guidata da Lina Mangiacapre e postula la sua idea estetico-politica. Si evoca il desiderio di un mondo di «infinite, fantastiche, imprevedibili dimensioni»: <sup>1</sup> non finito, perché sconfinante rispetto alle coordinate fisse della cultura patriarcale; fantastico, perché incompreso nelle logiche rappresentative di un'unica realtà data; imprevedibile, perché estraneo all'orizzonte dominante delle attese. Si appronta una prassi di lotta che individua e bersaglia un regime di oppressione, distribuito su tre livelli: l'utopia essenzialista della natura, l'organizzazione del lavoro (produttivo e riproduttivo) e il privilegio maschile della creatività. Con un approccio trasversale, Mangiacapre individua la parentela e la prossimità degli assi di potere, che si allineano

\* Questo saggio è un prodotto del progetto di ricerca "INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)". INCOMMON è stato finanziato dall' European Research Council (ERC) nell'ambito del programma di innovazione e ricerca Horizon 2020 (grant agreement No 678711). Le informazioni e le interpretazioni esposte negli articoli pubblicati appartengono agli autori e non riflettono in nessun modo l'opinione ufficiale dell'Unione Europea. Né l'Unione Europea né chi la rappresenta può essere in nessun modo ritenuto responsabile dell'uso dei contenuti delle pubblicazioni.

<sup>1</sup> Cfr. Le Nemesiache, *Manifesto delle Nemesiache*, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

su una barriera divisiva, intestata all'assolutismo culturale del maschile: il femminismo è convocato e assunto come la sola possibilità d'assalto, uno stato creativo di rivolta permanente, processo insieme di lotta e di creazione, di saperi e di pratiche.

È dagli incendi dei libri del Sessantotto, preludio quasi «romantico»<sup>2</sup> all'esperienza più incorporata del femminismo, che Lina Mangiacapre mutua il bisogno di nuove genealogie per il pensiero e le pratiche, sulla via di un sempre più radicale sospetto nei confronti dei modelli standard. I saperi sono soprattutto quelli filosofici, appresi durante gli anni della formazione e ora messi alla prova di una critica feroce e decostruttiva, che smaschera «l'imbroglio del concetto»,<sup>3</sup> ordito sulla base di una differenza "naturale" che legittima la violenza istituzionale sui corpi. Le pratiche sono soprattutto quelle artistiche, che derivano da una forma di creatività, misurata nel metro del canone maschile e interdotta al femminile. Violando il paradigma autoritario e normativo che scinde la dimensione del pubblico – spazio attivo della cittadinanza, luogo del lavoro anche artistico, abitato dall'uomo – e quella del privato, spazio passivo e disciplinato della relazionalità e della cura, prescritta per la donna, Mangiacapre contesta il principio della separazione dell'arte, dell'eccezionalità dell'artista, rifiuta il sigillo identificante del nome proprio.

L'arte non è un campo a parte, un terreno a-politico, praticato da soggettività eccentriche e legittimato da un giudizio critico superiore: eleggendo la posizione di Carla Lonzi, Mangiacapre guarda con circospezione al sistema artistico istituzionale, suddito della cultura conservativa maschile e della sua emanazione politico-economica. Se Lonzi sceglie la via dell'autoesilio dalla scena artistica pubblica – senza però mai interrompere un discorso sull'arte da intendersi come campo dove agire e ripensare la creatività da un punto di vista femminista<sup>4</sup> –, Mangiacapre propende per l'incursione intermittente e disturbante e, parallelamente, per la rivendicazione di spazi di autonomia. L'arte è semplicemente possibilità d'azione, non è un'opera originale da confezionare ma una pratica creativa da abitare: non esiste una separazione, una gerarchia, una soglia che scollega saperi e pratiche, arte e mondo, estetica e politica. Per questo Lina Mangiacapre, insieme alle Nemesiache, è soprattutto, come la definisce Nadia Pizzuti nel documen-

<sup>2</sup> Cfr. "Intervista a Lina Mangiacapre", a cura di Nadia Nappo, per il progetto *Napoli frontale*, 1998.

<sup>3</sup> La dichiarazione di Lina Mangiacapre è tratta dal film *Lina Mangiacapre. Artista del femminismo*, regia di Nadia Pizzuti, 2015.

<sup>4</sup> Cfr. Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma 2017.

## Nemesi performativa

tario a lei dedicato, «artista del femminismo»: con ciò s'intende non un movimento, né la pura lotta ma l'arte-mondo che ricongiunge luoghi della teoria e luoghi della pratica, istanze individuali e rivendicazioni collettive.

Questa prima esplorazione del lavoro di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache dagli anni Settanta metterà a valore l'ipotesi della performatività – introdotta sia come azione creativa e liberatrice della scrittura e del corpo sia come discorso critico di immaginazione politica<sup>5</sup> – come chiave epistemologica che dalla pratica scenica esorbita generativamente e suggerisce l'approccio al cinema, alla fotografia, all'immagine. A partire dalla fine degli anni Settanta è il cinema (e in generale l'immagine) a imporsi nella riflessione di Lina Mangiacapre come il dispositivo in grado più di ogni altro di produrre immagini sconosciute di sogni e di «un ordine cosmico irriducibile al patriarcato».<sup>6</sup>

Per l'analisi del lavoro delle Nemesiache si considererà la ancora scarsa ma fondamentale bibliografia disponibile<sup>7</sup> e soprattutto il patrimonio di materiali d'archivio rinvenuti presso la casa di Posillipo di Lina Mangiacapre.<sup>8</sup> La riflessione sul visivo verrà invece accompagnata dal riferimento a *Cinema al femminile*<sup>9</sup> – i due volumi di impianto teorico-

<sup>5</sup> La performatività è qui assunta come ipotesi estetico-politica che mette in fuga dall'idea rappresentativa come funzione epistemologica che stabilizza in senso normativo il rapporto tra il mondo e il linguaggio e riproduce un ordine già dato, nel solco di quella critica al modello della rappresentazione già avanzata da Artaud e poi formulata filosoficamente da Foucault (1966, 1969, 1972) e Deleuze (1968). Sarà poi l'intersezione del pensiero sulla performance con quello prodotto nell'ambito dei saperi femministi e queer (Butler, Sedgwick, Barad) a problematizzare e specificare lo statuto del performativo come spazio e possibilità di relazione tra politica e performance, nei nodi del genere, del sesso, della razza e non solo. Un'apertura già immaginata da Schechner (1968), poi approfondita dagli studi di ambito performativo (Phelan, Dolan, Schneider, Taylor).

<sup>6</sup> Carolina Topini, *Il cinema sarà la nostra vendetta. La politica femminista di Lina Mangiacapre*, «DWF. Stelle senza cielo. Note per il cinema», 4 (2019), p. 16.

<sup>7</sup> Silvana Campese, *La Nemesi di Medea. Una storia femminista lunga mezzo secolo*, L'inedito letterario, Pineto (TE) 2019; Marco Calogero Battaglia, *Il primo teatro femminista d'Italia. Lina Mangiacapre (1973-1984)*, tesi di master, Università della Svizzera Italiana, Facoltà di Scienze della comunicazione, a.a. 2018-2019; Lucia Di Girolamo, *L'origine imprevedibile e la nemesi del tempo*, «arabeschi», galleria "Sperimentali. Cinema videoarte e nuovi media", 16 (2020); Carolina Topini, *Il cinema sarà la nostra vendetta*, cit.

<sup>8</sup> L'esplorazione dell'archivio, guidata da Tonia Illiano e Martino Mangiacapre (che ringrazio), si è svolta nell'ottobre 2020 ed è stata supportata dal progetto INCOMMON, che provvederà tra l'altro a digitalizzare parzialmente il materiale archivistico, relativo all'attività performativa svolta nel periodo 1970-1979.

<sup>9</sup> Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile*, Mastrogiacomo, Padova 1980, vol. 1; Ead., *Cinema al femminile 2. 1980-1990*, Minimanifesta, Napoli 1994, vol. 11.

saggistico che Mangiacapre dedica al cinema e all'immagine – e discussa/esercitata attraverso l'analisi di una serie di immagini (alcune ancora inedite), concesse e condivise grazie al supporto e all'impegno dagli eredi dell'artista.

*Teatro-performance (1973-79), le drammaturgie e i corpi*

La creatività performativa di Mangiacapre oscilla tra due movimenti: il primo è legato al processo di scrittura, si esprime con le drammaturgie, le sceneggiature e i manifesti, agisce su un piano speculativo, guarda a ritroso per smantellare l'apparato delle narrazioni; il secondo ha a che fare più precisamente con l'azione al presente del corpo, con l'essenza dissipativa del gesto, della danza – come strumenti politici di lotta e di resistenza contro le strutture organizzative e istituzionali – che riducono i margini di autonomia. I movimenti procedono paralleli e convergono nell'idea che il teatro non è un mezzo di espressione, ma una possibilità di liberazione.

Per noi il teatro è una forma di lotta un metodo, non intendiamo più lasciare spazi culturali al maschio per cui ciò che ci viene impedito nella storia di ogni giorno nella nostra realtà concreta viene accettato nel teatro come creazione dell'artista, non possiamo accettare di essere più ricche come personaggi che come realtà sociale e storica, noi intendiamo impossessarci di ogni immagine che ci riguarda non lasceremo più spazi per parlare di noi quindi saremo presenti in ogni struttura e in ogni costruzione culturale che ci riguarda.<sup>10</sup>

Sul piano drammaturgico e di scrittura, l'attuazione del programma teatrale passa per il tradimento del mito per l'affondo nelle sue smagliature, che trattengono un potenziale cosmico e prelogico poi violentato e manipolato dalla tradizione del concetto e del pensiero patriarcale.<sup>11</sup> Il concetto è, per Mangiacapre, la sintesi simbolica che fagocita l'irrazionale, l'immaginario, che interdice la presa di parola del corpo, sede del viscerale e per lo più associato alla donna, secondo una sequenza che mette in connessione il corpo femminile e il corpo estraneo, mostruoso.<sup>12</sup> La riscrittura del mito, così come della favola – ordini simbolici pre e anti “concettuali” – si propone come un attacco intellettuale all'addomesticazione delle narrazioni tradizionali. Il mito e la favola rielaborati nella scrittura femmi-

<sup>10</sup> Le Nemesiache, *Sul teatro, 5-6 maggio 1973*, ciclostile, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

<sup>11</sup> Cfr. Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile 2*, p. 3.

<sup>12</sup> Cfr. Rosi Braidotti, *Madri mostri e macchine*, Manifesto libri, Roma 2005 (1994).

## Nemesi performativa

nista possono ricucire il fantastico con il possibile, il folle con il normale: la ricomposizione dei dualismi non individua un terzo modello “evocativo” da rappresentare ma si concretizza in una possibilità performativa, materiale e praticabile. Il teatro nemesiaco non si riconosce infatti nel regime unico della rappresentazione, non è interessato a ripetere o evocare una realtà che si è svolta altrove, ma intende provare a materializzare quella che viene considerata un’impossibilità del passato e che può trasformarsi in pratica e immaginazione del futuro.

Se nelle varie ideologie non è compresa una parte della realtà, ogni espressione di questa realtà esclusa e soppressa non è rappresentazione, ma preparazione e progettazione, ogni gesto è fatto storico. Il TEATRO non è inteso come rappresentazione o interpretazione di una realtà che si svolge altrove ma concretizzazione e evocazione: come nei rituali magici, l’evocazione della pioggia non è l’interpretazione della pioggia, ma la preparazione all’evento, quindi la pioggia stessa.<sup>13</sup>

Il metodo utilizzato è quello della “psicofavola”, forma di autocoscienza del corpo che denuncia la falsità e realizza il diverso, libera il (passato) rimosso e agisce (al presente) l’universo di valori della fantasia e della cosmogonia femminista.<sup>14</sup>

Questa doppia tensione – sul passato da riscrivere e ri-attuare e sul presente da sobillare e “fantasticare” – che costella tutto l’attivismo performativo delle Nemesiache si può esemplificare in due lavori, l’opera prima *Cenerella* (1972-75), creata a partire da una drammaturgia originale di Lina Mangiacapre, e *Siamo tutte prigioniere politiche* (1977-79), originata da un’incursione delle Nemesiache nell’ex ospedale psichiatrico del Frullone, trasformata poi in presidio e in azione performativa.

*Cenerella*<sup>15</sup> disfa il mito della realizzazione attraverso il matrimonio e istituisce un nuovo femminile, fantasmagorico e indefinitivo. Il testo nasce dal sovvertimento del ricordo fiabesco,<sup>16</sup> dall’irritazione che procura il

<sup>13</sup> Le Nemesiache, documento dattiloscritto senza titolo, s.d., archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

<sup>14</sup> La psicofavola è «la realizzazione storica che denuncia la falsità della riduzione dell’ideologia patriarcale [...] e realizza il diverso. La psicofavola fa emergere dal presente il passato, rivendica la realtà amputata e pone la dimensione cosmica come proposta di un altro universo di valori», *ibid.*

<sup>15</sup> Si vedano l’introduzione e la trascrizione del copione, a cura di Marco Calogero Battaglia, in questo numero.

<sup>16</sup> «Il mio testo teatrale è nato dal ricordo della favola “La Cenerella” che mi raccontava mia zia secondo la tradizione orale tramandata da donne, ma che ribaltavo perché non mi

destino dell'isolamento e del conflitto fra donne: non c'era una volta il destino infelice di Cenerentola, la colpa della bellezza e della bontà, l'invidia tra sorelle. L'incipit del copione di *Cenerella* inneggia alla ribellione alla fiaba.<sup>17</sup> Mangiacapre rifiuta l'inimicizia della sorellanza e reintegra quello che a suo giudizio è il vero potere assente e occulto: quello del padre, del principe, dei fratelli Platone e Aristotele, delle loro voci suadenti, ambigue e autoritarie<sup>18</sup> e dei loro concetti tecnico-scientifici, del parto e del carcere domestico, della colonizzazione amorosa e sessuale. Sono poi introdotti alcuni personaggi-figurazione: Donna Memoria, la dimensione storica e originaria che vigila sulla presa di coscienza; Donna Emancipata, la dimensione futura della rivendicazione, che ambisce all'inclusione nel sistema maschile e non lotta per la sua destituzione; Attannurreta, fatastrega del presente acronico, che professa il desiderio della liberazione e della preveggenza. Con i desideri e le alleanze della lotta, si interfaccia anche il momento performativo di *Cenerella*: la visione dello spettacolo è limitato a sole donne<sup>19</sup> ed è coronata dall'istituzione spontanea di un dibattito, in chiusura. Ricucendo la riscrittura della storia con il presente della spettatorialità, Mangiacapre e le Nemesiache testano una forma di autoco-scienza allargata. Proprio nel «passaggio, nel collegamento con le altre» lo spettacolo, e in parte il pensiero teatrale e politico delle Nemesiache, compie un «salto»<sup>20</sup> e inizia a esplorare nuove forme, oltre l'affezione alla drammaturgia, alla storia e alla mediazione, nel contatto con il presente collettivo e del corpo.

*Siamo tutte prigioniere politiche* può essere considerato un approdo temporaneo di questo lancio, un'irruzione nel dramma contemporaneo dell'istituzione manicomiale, che rinuncia a una scrittura preventiva per dare spazio a esplosioni di voci, corpi, danze e musica. Si tratta di un esito plurale e composito, che riunisce una serie di esperienze di lotte e teatro condivise con le ricoverate e le operatrici dell'ospedale psichiatrico del Frullone di Napoli, tra il 1977 e il 1979.

sembrava accettabile che la causa dell'oppressione di Cenerella fossero le altre donne». L. Mangiacapre, *Cinema al femminile*, vol I, cit., p. 43.

<sup>17</sup> Il copione prevede all'inizio una voce fuori campo che recita il classico «C'era un volta»: a quelle parole, reagiscono le Nemesiache, pronte a raccontare una nuova verità. Cfr. L. Mangiacapre, *Cenerella*, in questo numero.

<sup>18</sup> Così le definisce Mangiacapre nel testo, *ibid.*

<sup>19</sup> Cfr. L. Mangiacapre-Le Nemesiache, *Invito alla Cenerella*, ciclostile, 1975, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

<sup>20</sup> L. Mangiacapre-Le Nemesiache, *L'esperienza della Cenerella*, foglio dattiloscritto, 1 aprile 1973, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

## Nemesi performativa

*Siamo tutte prigioniere politiche* per la regia di Lina Mangiacapre, era contro tutti i divieti che ci separano da una parte di noi stesse e rappresentava il faticoso e doloroso percorso in autocoscienza per sottrarsi ad ogni contesto in cui c'è repressione e controllo, familiare e sociale. Per sciogliere nodi, liberarsi da imprigionamenti e catene, cercare e trovare un posto in un mondo di universale creatività. La nostra ragione e il nostro inconscio devono riunirsi ed armonizzarsi, altrimenti scoppiano in nevrosi, disagi, malattia e la solita violenza collettiva (delinquenza, guerra, repressione).

*Siamo tutte prigioniere politiche* si collegava infatti anche alle nostre precedenti azioni teatrali portate all'interno dell'Ospedale psichiatrico Frullone di Napoli. In quel periodo era stata combattuta la lotta a favore delle psichiatrizzate del manicomio, che fece seguito all'occupazione al C.A.P.<sup>21</sup>

*Siamo tutte prigioniere politiche* è intanto il titolo dello spettacolo che viene messo in scena a Spazio Libero a Napoli nel 1978 per la regia di Lina Mangiacapre. È anche però l'esito di un processo di comunità e liberazione, condotto e partecipato all'interno del Frullone di Napoli: alcuni momenti di danza e manifestazione negli spazi dell'ospedale e al mare della Gajola appaiono come tracce nel film *Follia come poesia – Riprendiamoci il corpo mare* (L. Mangiacapre, 1979). La corrispondenza tra i progetti e gli eventi è sancita dal solito nesso tra politica e arte, cura e lotta: con le parole di Sylvia Plath che nel film agiscono come «psicofarmaci o poesia»,<sup>22</sup> con il manifesto di Mangiacapre che specifica e rivendica un'altra relazione, quella tra follia e espressività femminile.

Quando hanno finito di bruciare le streghe hanno aperto i manicomi. Quando finirà la guerra tra i sessi bruceremo i manicomi. Ogni nostra espressione è ridotta a follia, malattia, devianza. Ogni nostra rivolta è imprigionata, confinata, bruciata sui roghi di tutte le culture. Fuori e dentro la nostra lotta, la nostra rivolta non può continuare a ignorare le altre prigioniere politiche [...]. Chiudere gli ospedali psichiatrici non ci basta, abbattere le celle di isolamento, distruggere le case di cura, la psichiatrizzazione del territorio, i vampiri delle nostre teste, gli ideologi e i teorici delle nostre nevrosi [...].<sup>23</sup>

L'allineamento alla posizione basagliana – che non tematizzava solo la necessità politica della chiusura dei manicomi, a partire da un riconosci-

<sup>21</sup> Silvana Campese, *La nemesi di Medea*, cit., p. 106

<sup>22</sup> Adele Cambria su *Follia come poesia*, ritaglio di giornale, s.d., archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

<sup>23</sup> Le Nemesiache e il Gruppo Donne del Frullone, *Prigioniere politiche, della nostra follia non più malattia ma rivolta*, «Lotta Continua», 1978.

mento dell'ideologia asilare come inefficace, classista e costrittiva ma anche la necessità di un'apertura prima scientifica e dopo politica al ripensamento complessivo della cura<sup>24</sup> – viene deviato e immesso nella correlazione più sistematica tra femminile e folle. La follia diventa una chiave di accesso al discorso sul corpo come linguaggio non interpretato e asservito al controllo del mentale. In questo senso, si apparenta con le qualità dell'onirico, del sogno, della danza, della magia, della dissipazione, ingabbiate nelle celle dell'affettivo e represses dall'autorità razionale. La liberazione dei corpi si sprigiona nell'azione performativa, che invade orizzonti artistici, politici ma anche territoriali. C'è infatti un altro aspetto che svincola *Siamo tutte prigioniere politiche* dal codice teatrale ed è la fuga verso spazi non istituiti e deputati. Quelli dell'ospedale psichiatrico, ma soprattutto il paesaggio del mare, che – esattamente come il corpo femminile – è continuamente soggetto a processi di “psichiatriizzazione”, produttività, violenza e estrattivismo.<sup>25</sup> Il mare come il mito, con le sue onde e le sue metamorfosi, diventa uno dei motivi ricorrenti per la riflessione di Mangiacapre e delle Nemesiache, un bacino simbolico dagli argini mobili in cui si possono contaminare pensieri, corpi, scritture e azioni. E poi anche immagini.

*Performatività-fotografia (1977-92) | l'immagine e il collage*

Vive in mezzo al mare una delle comunità, quella delle Sirene, che Mangiacapre riconosce capace di produrre pensieri e idee-forza ascrivibili a una nuova utopia filosofica, la mito-sofia. In alleanza con Cassandra, le Sibille e le Amazzoni contro la violenza maieutica di Socrate – che aiuta a partorire, ma non può partorire, sa di non sapere e di non potere<sup>26</sup> – e quella logica dei “fratellastri” Platone e Aristotele, le Sirene pensano con canti, con i corpi, con i sogni, le profezie, poesie e musiche. Ritornano al mito-sofico, spazio del pensiero corporeo che ricomponne l'unità tra notti e giorni, veglia e sonno, vista e cecità: uno spazio violentato dal filo-sofico,

<sup>24</sup> Cfr. F. Basaglia e F. Basaglia Ongaro (a cura di), Introduzione a *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, ristampa anastatica del 1969 pubblicata in «Sconfinamenti», n. 14, Editore Duemilauno Agenzia Sociale, 2008.

<sup>25</sup> «Città/donna, donna/evoluzione, particolare (territoriale)/universale sono questi i binomi che potrebbero precisare le caratteristiche delle scelte di Lina: la città e il femminile, come principi di una nuova era creativa e politica, si sovrappongono. Tuttavia, questa è il risultato di un'altra sovrapposizione più drammatica: la violenza storica subita dalle donne le accomuna al loro devastato territorio. Dalla ferita deve scaturire una rigenerazione, una moderna origine». L. Di Girolamo, *L'origine imprevedibile e la nemesi del tempo*, cit.

<sup>26</sup> Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile 2*, cit., p. 1.

## Nemesi performativa

pensiero del logos, che inizia a tagliare e sezionare, bruciare un ordine cosmico mitico, intero e irriducibile: la bellezza come forza e rivoluzione è stata scissa dal pensiero, viene asservita e addomesticata dall'ordine, appiattita nella dimensione qualitativa del corpo. La guerra di Troia<sup>27</sup> ha sancito la vittoria del concetto contro il mito, ha marcato una linea di separazione "necrosofica",<sup>28</sup> tra coloni e cadaveri, scrittura e corpo, maschile e femminile, privilegio e subalternità.

La nemesi del mito contro il concetto, la nuova filosofia femminista, per Lina Mangiacapre, a partire dalla fine degli anni Settanta,<sup>29</sup> avviene per mano del ricorso figurale dell'androgino e per mezzo del dispositivo tecnico dell'immagine.

L'era della vendetta (Nemesi), delle amazzoni: l'era del ritorno dell'androgino, l'essere intero non separato. Il pensiero androgino, un pensiero in cui il concetto non sia staccato dall'immagine ma possa attraversare l'intero con l'energia elettrica e chimica [...]. Riappropriarsi del pensiero mitosofico in cui l'immagine-concetto, testa-corpo, emozione-razionalità, pathos-logos siano compresenti. E non sentirsi dire ancora che la lucidità sia anatomizzare e parlare con la mistificazione dell'intero e del fanatismo rigido del razionale scisso. [...] Il pensiero logico è un pensiero basato sulla differenza e distanza totale dal piano fisico, ed è tanto più universale quanto più mancante.<sup>30</sup>

L'idea androgina si accentra sia sul piano dialettico della mitosofia che su quello politico della lotta femminista: non si tratta tanto della ricomposizione solida di un'unità perduta (tra mito e concetto, logica e corpo) – che guadagni una stabilizzazione paritaria e inclusiva – quanto piuttosto di un assemblaggio liquido, che consenta la «moltiplicazione atomica di frammenti»,<sup>31</sup> di materie, di linguaggi, di possibilità, in fuga dalla nostalgia

<sup>27</sup> «La guerra di Troia è il luogo fisico dove si rappresenta la battaglia di pensieri e idee-forza che si scontrano [...]. Il ritorno da Troia è per tutti gli scampati un lungo viaggio di attraversamento e superamento della memoria del mito, per arrivare al concetto», *ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> È il periodo in cui Mangiacapre riduce l'attività teatrale per dedicarsi al cinema, alla scrittura letteraria, saggistica e poetica e all'attività editoriale. Nel 1974 Mangiacapre debutta alla regia con la trasposizione filmica di *Cenerella*. Al cinema dedica buona parte della seconda metà degli anni Settanta: nel 1976 fonda e dirige la Rassegna di cinema femminista di Sorrento. Negli anni Novanta si dedica poi alla scrittura saggistica e letteraria e all'attività editoriale. Cfr. Francesco Ruotolo (a cura di), *Lina Mangiacapre. Biografia di un pensiero*, <[http://www.lenemesiache.it/malina\\_biografia.php](http://www.lenemesiache.it/malina_biografia.php)> (ultima consultazione 28/09/21).

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>31</sup> Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile 2*, cit., p. 3.

del modello unico ed essenzialista, del sapere e del genere. L'immagine si offre in questo senso come il suo ideale supporto, un ossimoro che assume ed espone lo scandalo del corpo e la percezione del sommerso, lo porta al primo piano della visibilità senza la mediazione di un altro codice, come quello della scrittura. La sua qualità "elettrica e chimica" scuote la geometria logica e la lucidità del discorso, del testo, della parola, della rappresentazione. L'unica limitazione dell'immagine è il suo trattamento, nel cinema contemporaneo, monopolizzato dello sguardo maschile, anche quando a praticarlo sono le donne:<sup>32</sup> il giudizio di Mangiacapre spettatrice, cineasta, curatrice e critica del cinema liquida buona parte della produzione culturale come circoscritta e inebeita dal racconto o dalla denuncia di «un mondo che si ripete all'infinito nella sua limitante ripetitività chiamata realismo».<sup>33</sup>

L'invettiva contro la prassi realistica si iscrive in un dominio di pensiero che contesta, in modo più viscerale, la continuità tra il reale e la sua rappresentazione, senza possibilità di mutazione, scempenso, riscrittura e metamorfosi: la superficie dell'immagine è invece porosa, discontinua e disponibile a farsi "androgina" e sconosciuta. Questa proprietà generativa – che Mangiacapre adotta anche nel suo lavoro filmico – si vuole qui testare sulla base della pratica visiva e fotografica dell'artista napoletana, considerata spesso ai margini della sua produzione. L'ipotesi è che nel lavoro figurativo e fotografico Mangiacapre dismetta, in modo radicale, una certa postura di tipo realistico e rappresentazionale e apra alla possibilità di uso immaginifico e "performativo" dell'immagine.

«A chi le chiedeva "Cosa fai nella vita?" rispondeva "sono pittrice"».<sup>34</sup> L'iniziazione artistica di Mangiacapre avviene sotto il segno della pittura: con lo pseudonimo Màlina – nome dell'omonima protagonista del romanzo di Bachmann – esordisce nel 1965 con «tele collegate a poesie»<sup>35</sup> nella mostra "Lorrido vero", al sottopassaggio di Piazza Plebiscito, a Napoli. L'intenzione figurativa è, fin da questo primo titolo, ostile alla fisionomia del reale e attratta piuttosto dai grovigli delle astrazioni, della memoria,

<sup>32</sup> «Esiste un cinema delle donne che è fatto da donne ma ripete una serie di schemi e comportamenti esistenti nel cinema maschile, senza porsi il problema di decodificare, denunciare tutta la falsificazione dell'immagine della donna: un cinema che continua a vedere in termini unici di una femminilità biologica definita». Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile*, vol. I, p. 3.

<sup>33</sup> Ivi, p. 4.

<sup>34</sup> Francesco Ruotolo (a cura di), *Lina Mangiacapre. Biografia di un pensiero*, cit.

<sup>35</sup> Foglio dattiloscritto "Nemesi – Malina – Lina Mangiacapre", s.d., archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

dell'inconscio, dei riti, dei numeri, delle origini.<sup>36</sup> È uno stile che si precisa con l'adesione al movimento del '68 e poi al femminismo: le mostre successive, del 1975 e 1976,<sup>37</sup> risentono della politicizzazione della ricerca di Mangiacapre, che all'indagine concettuale abbina, sovrapponendola, l'istanza della lotta femminista. I corpi femminili, frantumati nelle parti e amalgamati da rovesci confusi di toni e cromie, guadagnano il protagonismo delle opere, lontane tanto dal compiacimento ritrattistico quanto da un afflato puramente estetico di denuncia.<sup>38</sup>

La distanza dalla norma rappresentativa e la prova inventiva di un'immaginazione politica – non limitata alla rivendicazione di una visibilità, di una “rappresentanza”, per il corpo della donna – si radicalizzano in una certa produzione fotografica dell'artista napoletana. Il riferimento è alla serie delle *Cornucopie*, prodotte e realizzate tra il 1977 e il 1996 in formato cartolina e poi utilizzate per l'omonima collana delle edizioni “MinimaManifesta” (1992-1996), diretta e presieduta dalla stessa Mangiacapre con le Nemesiache. Si tratta di collage fotografici che assemblano immagini di donne, di sovente autoritratti fotografici della stessa Mangiacapre, con disegni più o meno stilizzati della “cornucopia”, simbolo dell'abbondanza e della fertilità nella mitologia classica. La presenza dei corni scontorna le corporeità, sostituendosi spesso agli elementi più sessualizzati del femminile. L'etichetta “Cornucopia”, appiccicata sul collage, titola l'immagine risultante suggellando l'ironica e fatale corrispondenza tra la donna e la natura fruttifera.

Questo tipo di operazione si può leggere nel solco della creatività femminista, che soprattutto negli anni Settanta guarda al progetto fotografico come a un campo di azione orizzontale, meno investito dall'ossessione estetica dell'arte e più disponibile a farsi usare come pratica. L'azione fotografica ragiona, in particolare, su quella che considero come una strategia della performatività, che consente a un primo livello di sovvertire simbolicamente i ruoli e modelli normativi della rappresentazione e a un secondo, più risolutivo, smaltire lo stesso primato rappresentativo per attivare un ragionamento sul performativo come chiave di mobilitazione e critica dei regimi sociali e materiali. «La decostruzione dello stereotipo attraverso strategie di appropriazione, parodia, rovesciamento e *detournement* ha avuto un ruolo particolarmente cruciale nelle pratiche artistiche

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Sulla produzione artistico-visiva di Mangiacapre si veda: Associazione Le tre ghinee/Nemesiache (a cura di), *Lina Mangiacapre. Dipingere la poesia*, Altrastampa, Napoli 2004.

femministe»: <sup>39</sup> sono molte infatti le opere, soprattutto fotografiche, <sup>40</sup> che insistono sulla performatività dei ruoli, sulla loro retorica cosmetica – reperiatoria dal maschile – che una volta indossata e sovraesposta opera in modo critico e dissidente dentro il regime della visibilità. Il gesto fotografico è in un primo caso un dispositivo di supporto, che raccoglie e prende nota del processo performativo che conduce all'immagine e che si consuma nella cornice del profilmico.

Nell'idea del collage, invece, la performatività investe anche il campo del linguaggio, della messa in forma, che non si accontenta di testimoniare una pratica. Il collage fotografico si configura infatti non come il deposito testimoniantе di un processo performativo, ma come gesto performativo esso stesso: è un linguaggio che respinge l'essenza originale dell'oggetto-opera e infierisce sull'idea definitiva dell'immagine, con continue sospensioni e variazioni di senso. Un esercizio di s-composizione e taglio, considerato minore, privato, domestico, economico, che non occulta l'ineludibile distanza tra l'immagine e l'evento <sup>41</sup> ma anzi la abita come spazio sempre temporaneo di ri-significazione. <sup>42</sup>

Una pratica, dunque, non solo performativa ma anche “androgina”, nei termini teorici di Mangiacapre: un disorientamento della tecnologia fotografica che permette di non immobilizzare ma muoversi sulla superficie dell'immagine, laddove i corpi possono agire, mutare e materializzare nuove forme. Contro la verità, l'unicità, l'eccellenza dell'autore, dell'arte

<sup>39</sup> Alessandra Gribaldo e Giovanna Zapperi, *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre corte, Verona 2012, p. 105.

<sup>40</sup> Ci si riferisce in particolare modo al lavoro di Marcella Campagnano, Tomaso Binga, Francesca Woodman, Cindy Sherman, Cloti Ricciardi tra le altre. Si veda: Cristina Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2021 e Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013.

<sup>41</sup> «It is a mode of representation and thus can never elide the distance between image and event». Stella Bruzzi, *New Documentary*, Taylor and Francis, Edizione del Kindle, p. 217.

<sup>42</sup> Storicamente, l'invenzione della tecnica collage si fa risalire a inizio Novecento quando viene sperimentata a più livelli da futuristi, surrealisti, cubisti. Negli anni Settanta e, soprattutto, nell'arte femminista in Italia, il collage viene riutilizzato come tecnica in grado di sovvertire e modificare gli indici di rappresentazione. In generale sulla pratica del collage si veda: Matteo Bianchi, Veronique Mauron, *Collage. Una poetica del frammento*, Pagine d'arte, Aprica 2010.

## Nemesi performativa

e di una fotografia, tipicamente straight,<sup>43</sup> il collage fotografico prefigura un'apertura queer all'uso improprio e libero della creatività.<sup>44</sup>

To make things queer is certainly to disturb the order of things. As I have suggested, the effects of such a disturbance are uneven, precisely given that the world is already organized around certain forms of living—certain times, spaces, and directions. I have shown how the reproduction of things—of what is “before us”—is about what is assumed to be reachable at home, about what is gathered around as objects that can extend our reach.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Con un gioco di parole, il termine *straight* è adottato sia in riferimento al genere canonico della *straight photography* sia come termine antinomico di queer. Cfr. Christoph Ribbat, *Queer and straight photography*, «American Studies», 46, 1 (2001), pp. 27-39.

<sup>44</sup> «[...] definirei la stessa pratica del collage come una pratica queer - laddove “queer” non è riferito al contenuto tematico di un'opera, ma alla metodologia che ne determina la forma. Il collage consiste nel fare un uso improprio di una serie di oggetti, rivelandone le molteplici potenzialità. Creando un cortocircuito nel modo in cui vediamo solitamente le cose, il collage coinvolge sia chi lo fa sia chi lo vede in un flusso di costruzioni di senso libere, che non torna mai ad appiattirsi nella griglia di un'interpretazione univoca, ma può sempre essere rilanciato». Est Coulon, *Cadavere squisito. Strategie di scomposizione e ricomposizione oltre il regime rappresentativo*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, Teatro e Arti performative, a.a. 2019-2020, p. 29.

<sup>45</sup> Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Edizione del Kindle, p. 133.



# Dal mimo, al butō, alla scena queer

## Tecniche ed esperienze del corpo nella pratica performativa di Stefano Taiuti

*Samantha Marenzi*

*Il corpo misura del mondo. Anthropometry*

Danzatore, mimo, performer, Stefano Taiuti è un artista romano che dalla fine degli anni Ottanta ha indagato, attraversato e mescolato tecniche di espressione corporea intrecciando i principi delle moderne culture teatrali d'Occidente e d'Oriente. Tecniche diverse tra loro, talvolta antitetiche negli obiettivi. Sperimentando la sua presenza nelle sale dei piccoli teatri di ricerca e negli spazi affollati dei club delle maggiori capitali europee, negli esperimenti di video performance e nelle installazioni site-specific, Taiuti ha fatto del suo corpo il luogo stesso dell'evento, rendendolo fluido e attraversabile dalle forme e dai generi, non solo di spettacolo.

Nel dicembre 2020, dopo una lunga assenza dalle scene italiane, Taiuti ha presentato la performance *Anthropometry – a study on the weight of being*, proiettata in streaming nel pieno della seconda ondata della pandemia come spettacolo ospite dei Premi Tuttoteatro.<sup>1</sup> Anche per la forma della fruizione e per le soluzioni adottate di fronte alle condizioni poste dall'emergenza, la performance costituisce un punto di partenza ideale per tracciare la traiettoria di questo artista e per porre la questione del corpo, focus della sua ricerca non in quanto strumento dell'espressione ma terreno concreto di una indagine che conduce alla scoperta di altri possibili corpi.

<sup>1</sup> Giunto alla sua quattordicesima edizione, il Premio Cappelletti è l'attività più rodada tra quelle dell'associazione Tuttoteatro, finalizzata alla produzione di nuove opere sottoposte al giudizio di una giuria di critici e di un campione di spettatori. Più recenti sono il Premio Nicolini (istituito nel 2012 e mirato all'individuazione di una personalità della cultura che si sia distinta nella progettazione, nella cura e nel sostegno delle attività culturali e artistiche), e il Premio Miglior Taiser (attivo dal 2018 e destinato alla produzione di video di promozione dello spettacolo dal vivo come opere d'arte audiovisive). Nelle giornate in cui vanno in scena gli spettacoli finalisti del Premio Cappelletti, Tuttoteatro organizza laboratori di visione e critica e ospita performance di artisti maturi premiati o selezionati nelle edizioni precedenti.

L'antropometria è la scienza che si occupa di misurare il corpo umano. Gli studi antropometrici vanno da quelli, molto celebri, di Leonardo Da Vinci a quelli, moderni e meno noti, della Nasa sul comportamento del corpo in assenza di gravità. Per la sua performance sull'antropometria, Taiuti ha realizzato una macchina formata da 28 carrucole che connettono diverse parti del suo corpo a dei contrappesi calibrati seguendo la tabella di proporzioni stilata proprio dalla Nasa. «Macchina teatrale che della scenotecnica rinascimentale adotta i contrappesi in tela di canapa colmi di sabbia, macchina costume e palco insieme... macchina semplice ma motore metaforico complesso per suggestioni e associazioni»,<sup>2</sup> spiega il performer. Secondo quei calcoli, dal peso complessivo di un soggetto si può individuare il peso delle singole parti, intese come pezzi che compongono un tutto. Una conoscenza che si basa su (e restituisce) un corpo idealmente inanimato, dissezionato, studiato e misurato attraverso la sua negazione.

La macchina stacca il corpo dal suolo, lo sospende, lo pesa, lo muove. E mostra al contempo un corpo che si sospende, si pesa, si muove. Ogni minimo movimento di questo corpo appeso da diversi punti (il bacino e le giunture, con gli arti che pendono passivi), determina lo spostamento dei contrappesi e la trasformazione della sua postura. Oltre che il corpo, pare di poter studiare, ingigantita e rallentata, la danza, intesa come arte del movimento ma anche come costruzione della presenza, disegno della dinamica nello spazio, dialogo con la gravità. Tutto però è lentissimo, quasi immobile, e la percezione dell'osservatore si dilata come il tempo di questa azione rarefatta, di cui sembra di poter percepire la scia. Non si assiste a nessuno sviluppo drammaturgico ma la visione di questo corpo si fa man mano più intensa poiché progressivamente si comprende il meccanismo e appare chiaro che a essere mostrato è un fenomeno, qualcosa che esiste al di là dello spettacolo ma che quest'ultimo rende visibile.

Questa performance manifesta i principi stessi del lavoro sul corpo e sull'azione scenica: fa apparire le regole del movimento organico, dilata la percezione, mette a tema la fisicità consegnandola al pubblico che vi scorge il potenziale espressivo leggendo, nella distribuzione e gestione del peso, il dramma stesso dell'essere umano.

<sup>2</sup> Cito dalla presentazione della performance pubblicata sul sito Tuttoteatro.com e leggibile al link <<https://tuttoteatro.com/event/anthropometry-di-e-con-stefano-taiuti-ospite-dei-premi-tuttoteatro-com-2020/>> (ultima consultazione 10/10/21).

## Dal mimo, al butō, alla scena queer

Il sogno del volo. L'impossibilità del volo.

Pesi, misure precise, riduzione del corpo a oggetto di osservazione, cadaveri smembrati. Il corpo cadavere del butō che disperatamente tenta di volare.

Un corpo allargato, esteso, ampliato, connesso, legato, corpo in costante necessaria e inevitabile relazione con fili, destini, pesi, memorie, aspirazioni, l'altro, l'alto e il basso, la gravità, l'incontrollabile, l'eterno.

L'organico e l'inorganico sono in dialogo, in lotta, l'uno che anima di sé l'altro, anima vivente di un corpo meccanico che gli sopravvive, indifferente al sacrificio, al trasformarsi della carne in scheletro.

Corpo misura, corpo macchina, corpo spirito, corpo che in lotta col suo peso rivela la propria fragile umanità.<sup>3</sup>

Sebbene la versione realizzata in video abbia un inizio e una fine e sia fruibile nel tempo di circa un'ora, la performance potrebbe durare molto più a lungo. Non è stata concepita per un teatro ma per la scena dei club queer e dei rave party dove il performer ha spostato l'asse della sua ricerca creativa, e dove *Anthropometry* ha debuttato come installazione la cui durata è del tutto svincolata dall'idea di un intervento performativo che gli spettatori vedono iniziare e finire. Nell'installazione è piuttosto il performer che assiste al passaggio e alla rotazione degli spettatori, talvolta al loro ritorno dopo essersi allontanati, all'inizio e alla fine delle loro differenti durate di osservazione.

Stefano Taiuti ha una lunga esperienza artistica nei locali e nei luoghi del divertimento. Ha diretto gli eventi di animazione e le incursioni performative nelle nottate del Supper Club a Roma, Amsterdam e Istanbul, dove ha sperimentato l'innesto tra spettacolo e animazione portando nel pubblico delle discoteche una qualità scenica lontana dalle logiche dell'intrattenimento. Più che uno stile di spettacolo ha proposto una dimensione della corporeità appresa attraverso le tecniche del teatro e diretta verso osservatori eccitati dalla danza e dall'euforia della festa. In tale traiettoria ha spinto la sua ricerca in direzioni sempre più radicali, situandola nei luoghi dove il divertimento coincide con una fisicità consapevole anche da parte del pubblico, caratterizzato non solo dai gusti sessuali ma dall'affermazione di una fluidità di genere, di un corpo mobile e metamorfico, mai fisso, e di una condivisione degli spazi e dei tempi della festa dilatati sia in termini di ambientazione e durata, sia in termini percettivi. La scena queer, dunque, e i rave party, in particolare berlinesi. Nella prima, Taiuti indaga i processi di decolonizzazione della sua corporeità rendendo reale un processo che

<sup>3</sup> *Ibid.*

caratterizza il teatro: quella possibilità di incarnare diverse presenze che, se nel teatro di prosa sono definibili in quanto personaggi, nelle culture performative da lui attraversate si connotano piuttosto come possibili identità. Nei secondi, rituali moderni caratterizzati dal ritmo, dall'uso di sostanze, da uno stato di alterazione della coscienza e di comunicazione non verbale, Taiuti sperimenta le possibilità della percezione nel rapporto tra performer e osservatore. Ad esempio, si installa nelle *chillout areas* con azioni corporee di lunga durata «evitando strutture narrative che richiedano una attenzione sostenuta – spiega –. Concettualmente cerco di manifestarmi in quanto presenza alternativa al piano comune di realtà, in maniera non invasiva ma fortemente oggettiva. [...] Credo che proprio la mia “indifferenza” al contesto permetta al pubblico di avvicinarsi in maniera spontanea e curiosa, spesso restando catturato dalla mia alterità, che in qualche modo lo rispecchia soprattutto nella scena queer, e atemporalità della presenza, che è anche un tratto proprio del contesto, realizzando una attivazione dell'interesse che spesso si è protratta all'intera durata dell'intervento performativo».<sup>4</sup> In tale contesto, Taiuti sperimenta il protrarsi della dimensione performativa e la variazione delle presenze del pubblico, sfuggendo ai consolidati meccanismi drammaturgici di gestione dell'attenzione dello spettatore e immergendo il corpo in un tempo altro, talvolta lentissimo, l'unico che permette di ascoltare il corpo nel momento stesso in cui, esibendosi, lo si sta facendo parlare.

Nella versione registrata e proiettata della performance,<sup>5</sup> Taiuti ha dunque stabilito una durata adatta alla fruizione a distanza di quello che è allo stesso tempo un evento artistico e un fenomeno fisico. Ha accelerato il flusso della sua presenza e diminuito l'intervallo tra i movimenti considerando la soglia di attenzione di un osservatore posto davanti a un monitor nel quale appare un corpo apparentemente inerme, quasi immobile, mosso dalle reazioni ai suoi stessi piccoli gesti che si succedono a un ritmo dilatato e del tutto imprevedibile. Ha dunque accelerato, per

<sup>4</sup> Questa citazione, e i successivi frammenti di racconti e considerazioni del performer, è estrapolata da una serie di conversazioni e carteggi tra chi scrive e Stefano Taiuti articolati nell'arco della primavera del 2021. Ringrazio Taiuti per i materiali raccolti insieme, che io ho smontato e rimontato a mio piacimento adattandoli all'andatura del presente saggio, senza però mai modificarne il senso o alterarne il linguaggio. Questo studio, basato principalmente su fonti orali e sulle risposte che Taiuti mi ha inviato in forma scritta reagendo alle mie domande o sollecitazioni, viene pubblicato dopo la sua lettura e approvazione.

<sup>5</sup> Le riprese sono state realizzate da Shannon Turner nello spazio berlinese IKSK. Il video integrale della performance è visibile sul canale vimeo del danzatore, all'indirizzo <<https://vimeo.com/491233424>> (ultima consultazione 10/10/21).

apparire però lentissimo: una fotografia prolungata dove il movimento appare come una allucinazione dello spettatore.

Taiuti ha spesso lavorato col video, consegnando al tempo parallelo dell'immagine proiettata l'esperienza del corpo e delle sue molteplici durate. Ha diretto brevi film di danza, proiettato corpi in azione ripresi da prospettive e distanze insolite durante le sue performance dal vivo, realizzato assoli in spazi inaccessibili al pubblico pensati specificamente per il linguaggio del video.<sup>6</sup> La proiezione di *Anthropometry* non era dunque semplicemente una ripresa dello spettacolo ma la sua traduzione in un altro linguaggio. Si vedeva la lunga e vibrante immobilità tra un movimento e l'altro. Si sentivano i rumori delle carrucole e della macchina quando un minuscolo gesto o cambiamento di posizione provocava il movimento dei sacchi di sabbia. Solo dopo diversi minuti di una visione complessiva, che dava modo di percepire le connessioni e i contrappesi, la ripresa si avvicinava e, seppure attraverso il video, lo spettatore vedeva il corpo, il grande assente delle performance in differita, qui invece amplificato dalla prossimità dello sguardo che ne svelava il dinamismo nell'apparente immobilità. Il respiro, le tensioni, il controllo estremo pure nell'abbandono. Il desiderio di quel cadavere che, come spiega il performer riconoscendosi nel solco di ricerca del butō, tenta disperatamente di volare.

*Tecniche fisiche e materia della carne. Dal mimo al butō*

Stefano Taiuti ha incontrato il butō intorno alla metà degli anni Novanta. Aveva alle spalle diversi anni di lavoro sulle tecniche del mimo e sull'espressione corporea, a cui si era avvicinato grazie all'incontro con Claudio Severini, insegnante di yoga ed ex allievo di Adam Darius, di cui tramandava il metodo. Artista e pedagogo di grande esperienza, Darius aveva attraversato i generi partendo da una formazione accademica con i grandi maestri russi del balletto (tra cui Anatole Oboukhov, George Goncharov e Ol'ga Preobraženskaja) e poi con i protagonisti della danza moderna americana (come José Limón). All'apice della sua carriera di danzatore e coreografo, verso la fine degli anni Sessanta si era allontanato dalle forme coreutiche convenzionali per intraprendere una lunga ricerca sull'espressione corporea e sul mimo. Trasferitosi in Europa, ha insegnato per decenni

<sup>6</sup> Degli esempi di queste tre sperimentazioni sono rispettivamente il cortometraggio *Interno 6* (2001), la performance *Kaeru No Nagi-Goe* (2005) – entrambi questi progetti realizzati con la partecipazione di alcuni membri del gruppo Lios – e il video realizzato in Olanda su sculture di Egon Schrama *King of Spring* (2013).

formando artisti provenienti dal teatro e dalla scena musicale, dalla danza e dal cinema, partecipando alla rifondazione di una cultura del corpo e dei linguaggi della scena capace di attraversare i generi e le tecniche.

«La mia formazione, vorrei dire il mio viaggio alla scoperta del corpo, è cominciato grazie a quell'incontro»,<sup>7</sup> racconta Taiuti parlando di Severini come messaggero che lo avrebbe condotto nel cuore di una cultura performativa eterogenea e proprio in quei primi anni Novanta in piena trasformazione. Per approfondire il metodo di Darius – che diventa anche l'oggetto dei suoi studi teorici e a cui anni dopo dedicherà la sua tesi di laurea<sup>8</sup> – Taiuti va a Londra e intraprende un percorso di formazione che lo porta in diverse capitali europee e a contatto di altri maestri come Lindsay Kemp, Hal Yamanouchi e Marcel Marceau. «La decisione ferma e chiara che avrei fatto di tutto per proseguire questa strada anche a livello professionale avvenne a Londra, danzando in un club di cui non ricordo più il nome, qualcosa che potrei chiamare una “epifania delle costole”, manifestatasi come un flusso energetico liberatorio e inebriante generato dal movimento della cassa toracica. Mi fu chiaro che il corpo era la chiave per delle esperienze straordinarie che non ho ancora smesso di indagare».<sup>9</sup>

Una “epifania delle costole”: la rivelazione quasi estatica di una dimensione estremamente concreta che condurrà Taiuti alla messa a punto del suo metodo, a cui darà il nome di “meccanismo spirituale”. Un metodo di lavoro e di insegnamento il cui inizio sta tutto in quella liberazione percepita grazie al movimento del torso, il contenitore degli organi vitali, la zona dove si rifugia il respiro.

Il torso è il fulcro della tecnica del mimo corporeo messa a punto da Étienne Decroux, inventore del mimo moderno e fondatore di una tradi-

<sup>7</sup> Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021. A proposito di incontri, personalmente ho conosciuto Taiuti nel 1994, e sono diventata sua allieva mentre lui iniziava a trasmettere la sua esperienza e a condividere i primi esperimenti fatti coi maestri del butō. Grazie a lui mi sono avvicinata agli insegnamenti di Masaki Iwana, che ho seguito per molti anni, e con altri danzatori incontrati attorno al suo magistero abbiamo fondato il collettivo Lios, attivo dal 2000 al 2011 e poi sopravvissuto e rinato in una serie di sottogruppi e progetti artistici e organizzativi. Per una ricognizione di queste storie si vedano il volume da me curato in occasione del decennale della rassegna organizzata col collettivo Lios *Trasform'azioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010, e il mio saggio *Tre sguardi sulla danza. Nota sul Butō e la fotografia*, in *I corpi del Butō. Fotografie di danza tra Oriente e Occidente*, a cura di Samantha Marenzi, Postcart, Roma 2018.

<sup>8</sup> Stefano Taiuti, *Percorsi del mimo contemporaneo: il metodo di Adam Darius*, Tesi di Laurea Triennale discussa presso l'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, a.a. 2004/2005.

<sup>9</sup> Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021.

## Dal mimo, al butō, alla scena queer

zione che ha generato, nel corso del Novecento, diverse varianti. Tutte hanno riconosciuto i principi di un movimento organico che, anche quando è mirato a creare l'illusione di oggetti inesistenti e presenze invisibili che interagiscono col corpo del performer, utilizzano il centro come propulsore del gesto e il respiro come impulso del ritmo. Arte prometeica, che – come scrive Marco De Marinis – «produce realtà invece di imitarla»,<sup>10</sup> il mimo conduce Taiuti al crocevia tra i generi del teatro e al confine tra il teatro e la danza. Spiega il performer:

Il corpo del mimo è solo uno dei molti corpi possibili, e tuttavia il corpo è uno, dunque le tecniche sono tutte valide e universali, semplicemente hanno obiettivi diversi e agiscono su livelli diversi. Nel mimo, a patto di voler fare del buon mimo e non della superficiale pantomima, si attiva il circuito movimento-emozione, dall'esterno secondo il metodo di Marceau, dall'interno secondo il metodo di Darius. Marceau stilizza, formalizza, trova l'essenza del carattere del personaggio e la codifica in una forma esatta seppur stereotipata. La posizione ad esempio "dell'anziano", una volta raggiunta, evocherà inevitabilmente e con precisione sia nell'attore che nello spettatore la "sensazione" dell'anzianità. Nel processo di Darius, che lavora su un corpo plastico e connesso a tutto tondo, si cercherà prima la sensazione dell'anziano dentro di sé, evocando memorie e sensazioni, e si lascerà quindi il corpo plasmarsi su queste, generando non *un* anziano ma *questo* anziano. Non sono dettagli, è un universo di differenza. Direi che a Darius mancava solo la dimensione del tempo per fare del butō, e forse lo spostare il focus dall'azione intenzionale alla dimensione materica carnale ed esistenziale.<sup>11</sup>

Nel passaggio dal teatro, al mimo, al butō, il legame tra azioni e passioni, tra corpo e spirito, tra interno ed esterno, deborda dai codici della rappresentazione e retrocede a una dimensione puramente materiale del corpo, un livello pre-espressivo, come lo definisce l'antropologia teatrale, ma che si fa oggetto stesso dell'azione performativa.

L'incontro col butō costituisce anche uno spaesamento culturale. L'uscita da ogni schema di lettura che consegna la corporeità a una dimensione sociale, o sessuale, e che sperimenta le possibilità metamorfiche del performer che fa affiorare l'intero archivio sedimentato nella sua memoria psicofisica. «Uomini e donne e bambini e animali e chimere e mostri e demoni e vittime e carnefici e puttane e assassini e angeli e insetti... davvero conte-

<sup>10</sup> Cito dalla prefazione di Marco De Marinis alla riedizione italiana di Étienne Decroux, *Parole sul mimo*, Dino Audino, Roma 2003, p. 19. Nelle medesime righe, lo stesso De Marinis rimanda al suo studio, oramai classico, *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993.

<sup>11</sup> Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021.

niamo moltitudini! – dice Taiuti –. Coesistono in estrema prossimità [...] annidati nelle pieghe di un corpo dall'interno infinito, sogni o ricordi o immagini, memorie ancestrali, archetipi, esperienze spirituali a cui si accede attraverso la materia carnale. Questo ci consegna il butō». <sup>12</sup>

Se il mimo produce realtà invece che imitarla, il butō compie un ulteriore passo indietro, producendo una corporeità e sperimentandone le possibilità in termini di trasformazione invece che di espressione.

*Intermezzo. Il butō e il corpo rovesciato*

Nelle loro prime apparizioni sulla scena della danza moderna giapponese, alla fine degli anni Cinquanta, i fondatori del butō hanno posto l'accento sul tema dell'omosessualità. Il primo spettacolo, provocatorio e scandaloso, era tratto dal romanzo *Kinjiki (Colori proibiti)* di Yukio Mishima. Più ancora che raccontata, la relazione omosessuale era percepita dagli spettatori attraverso il rumore dei due corpi, uno più giovane (Yoshito Ōno, il figlio del celebre Kazuo) e uno più maturo (Tatsumi Hijikata, che era anche il coreografo) che impattavano l'uno sull'altro nella semi oscurità della scena. Rincorrendosi, ansimavano. Cadendo, facevano rimbombare il suono della materia dei loro corpi a contatto con la terra, e tra loro. Già nella seconda versione dello spettacolo (che costò a Hijikata l'espulsione dall'Associazione Giapponese di Danza Moderna ma gli valse l'ammirazione di artisti e intellettuali, tra cui lo stesso Mishima), faceva la sua apparizione Divine, il travestito protagonista del romanzo d'esordio di Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*. A vestirne i panni era Kazuo Ōno, che avrebbe indossato quei merletti, il trucco pesante, i fiori nei capelli, in altri celebri spettacoli che hanno costellato la sua lunghissima vita di danza. Dopo l'esperienza di *Kinjiki*, quando le performance di Hijikata abbandoneranno l'impianto narrativo, <sup>13</sup> questi temi, questi fantasmi, e questi corpi continueranno a danzare il butō, la danza delle tenebre, una danza non di espressione, ma di metamorfosi, dove i corpi non interpretano, ma si trasformano. In animali, in vecchi, in bambini. E in donne.

Katherine Mezur, nel suo bel saggio *Butoh's genders. Men in dresses and girl-like women* <sup>14</sup>, ricostruisce e analizza i passaggi di queste presenze proiettandole sullo sfondo della storia sociale giapponese del secondo dopoguerra

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Sulla ricostruzione delle strategie compositive di Tatsumi Hijikata si veda Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

<sup>14</sup> Katherine Mezur, *Butoh's genders. Men in dresses and girl-like women*, in *The Routledge*

ra e facendole dialogare col butō femminile di allieve e danzatrici di seconda generazione, indagando dunque la questione del genere in questa avanguardia nipponica che provoca e sovverte gli schemi ma che, secondo l'autrice, non ne rovescia sostanzialmente la struttura etero-normativa. È un saggio importante, che lascia aperti spiragli e costella l'impianto teorico di incursioni di danzatori in abiti femminili e di danzatrici che incrinano la corporeità stereotipata, sia orientale che occidentale. E che ricuce i legami di questa cultura performativa con quelle tradizioni teatrali asiatiche in cui l'interpretazione dei personaggi femminili è una specializzazione degli attori maschi, gli unici ammessi in scena, salvo rare eccezioni.

Quello che appare interessante, anche alla luce del contributo della Mezur, è osservare queste presenze quando, venendo meno la dimensione narrativa delle performance, precipita il concetto stesso di personaggio, e questi uomini vestiti da donna, o da travestiti, restano come residui materiali di un lavoro sulla letteratura che si deposita nel corpo creando uno strato della sua esperienza concreta svincolata dal racconto. I danzatori butō non rappresentano. Trasformano i loro corpi d'uomo in corpi femminili o in corpi di travestiti sondando percettivamente le differenze tra la ricerca di un femminile biologico oltre che culturale, e quella di una stratificazione, di una tensione tra biologia, cultura e desiderio. Fuori dalle tecniche dell'interpretazione, lasciando la storia o la psicologia del personaggio come allusione, suggestione, memoria, ma slacciandola dalla drammaturgia dello spettacolo, i performer fanno esperienza di un corpo d'uomo che si vuole corpo di donna, ma quel corpo non è neanche il loro corpo personale. Né personaggio, né persona. Va infatti sottolineato che col butō delle origini si assiste al caso molto raro di un ambiente di artisti che sperimenta il tema dell'omosessualità senza che questa caratterizzi le loro scelte e i gusti sessuali. La loro ricerca si colloca sia fuori dalla rappresentazione di personaggi fittizi che dalla prossimità delle istanze di cui questi sarebbero portatori con la realtà della vita quotidiana dei performer. È con la realtà del corpo che queste presenze hanno a che fare. Sia Hijikata che Ōno (padre e figlio) sono infatti eterosessuali, e non sentono questo argomento come una rivendicazione o come la trasfigurazione poetica di desideri ed esperienze personali, ma la usano come una delle principali

opportunità per sperimentare un altro corpo, un corpo rovesciato, il luogo stesso della rivolta.<sup>15</sup>

Dunque questi danzatori preservano e trasfigurano alcuni elementi del teatro tradizionale giapponese (in particolare il Nō) come l'interpretazione di personaggi femminili smontando però l'impalcatura che giustifica la presenza stessa dei personaggi, e quando affrontano l'omosessualità lo fanno in quanto esperienza corporea, senza farla scaturire dall'attrazione verso lo stesso sesso e senza esperirne la dimensione sessuale. Indagano la trasversalità come fenomeno umano e carnale prima ancora che come istanza erotica, sociale, culturale. Il rovesciamento è una possibilità insita nel corpo stesso, e l'inversione una delle sue forme di mobilità. Anche per quegli autori delle generazioni successive che non tematizzano l'omosessualità nei loro spettacoli, il rovesciamento, la trasversalità, l'ambiguità e la doppiezza del corpo e della presenza restano elementi fondamentali, che conducono i danzatori a una dimensione post, anti, o pan-sessuale. Il butō è pieno di immagini di questo tipo, dalle sottane di pizzo di Kō Murobushi alle gonne di Akira Kasai fino al seno finto di Masaki Iwana che porta in scena l'immagine decadente di un travestito, per parlare dei performer di seconda generazione. E ancora, nelle celebri versioni dei fondatori, oltre alle numerose apparizioni di Ōno nei panni di Divine e nel famosissimo omaggio a La Argentina, molto note sono quelle di Hijikata in abiti femminili, sia tradizionali che occidentali, sia da donna che da ragazzina, sia in scena che in fotografia. È attraverso la danza che questi performer hanno agganciato i loro corpi rovesciati. E li hanno rivendicati, come se fossero più reali ancora dei loro corpi quotidiani.

Guardando al butō delle origini, vale la pena osservare un altro aspetto dello sconfinamento tra fisicità maschile e femminile che emerge da un progetto fotografico firmato da Eikoh Hosoe, un collaboratore importante di questi performer. Autore delle immagini pubblicate nei programmi di sala dei *Dance Experience*, le performance sperimentali dirette da Hijikata negli anni Sessanta, Hosoe aveva iniziato a riprendere i danzatori non sulla scena, ma durante il lavoro in sala o all'aperto. Non ritrae la danza come

<sup>15</sup> Rimando all'intervento di Katja Centonze *Situare la protesta e il corpo: paradossi nella politica corporale del butō*, relazione al convegno (di cui è stata co-curatrice insieme a me) "Immagini e immaginari del Butō. Il corpo tra cinema, fotografia, politica, performatività". Organizzato da Teatro Akropolis per la giornata dedicata al butō nell'ambito dell'undicesima edizione del festival "Testimonianze ricerca azioni", il convegno si è svolto in streaming il 7 novembre 2020 e oltre alle due curatrici ha visto la partecipazione di Stephen Barber, Takashi Morishita, Bruce Baird, Peter Eckersall, Raimondo Guarino.

## Dal mimo, al butō, alla scena queer

spettacolo, ma come condizione psico-fisica, elemento poetico tessuto nella pelle e nella consistenza stessa di questi corpi che appaiono – in particolare nei primi progetti – nudi, trasfigurati, irriconoscibili. Dalla collaborazione tra questo padre della nuova fotografia giapponese e i danzatori nel pieno della ricerca sulla corporeità e sul movimento nasceranno diversi libri. Uno di questi si chiama *Otoko to Onna (Uomini e donne, 1961)*. Sfolgiandolo, attraverso la visione di frammenti, paesaggi di ossa e nervi tesi, tessuti di carne e superfici di pelle a marcare il confine tra il dentro e il fuori, si assiste alla progressiva disgregazione delle forme che distinguono i corpi maschili da quelli femminili. Anche questa è una rivolta: dissolversi nell'altra forma, e questa trasformazione, fissata in lampi di bianco e nero, chiamarla danza.

### *Dal butō alla scena queer*

Il teatro è piccolo, pieno, e immerso nel buio. Qualcuno entra in scena con passi decisi nell'oscurità, facendo risuonare il rumore dei tacchi sul legno del palco. Cammina lungo il fondo della scena, raggiunge il lato opposto da quello da cui è entrato e si appoggia al muro, di schiena. La luce, lentamente, fa sorgere la sua figura. I tacchi solo altissimi, le gambe nervose e slanciate. La testa è rasata. Quando inizia a muoversi, smettiamo di chiederci se si tratta di un uomo o di una donna. Non ha importanza. Non c'è una storia da capire, né un diritto da rivendicare. C'è un corpo da esplorare. La figura è quella di Taiuti nello spettacolo *Sibyll*, un assolo di danza butō<sup>16</sup> presentato nel 2003 nell'ambito della rassegna *Trasform'azioni* ideata e organizzata dalla compagnia Lios di cui Taiuti, insieme con altri sei danzatori, è stato fondatore.<sup>17</sup> Una compagnia di solisti, che ha cercato vie alternative alle logiche del gruppo teatrale guidato da un leader, un regista o un coreografo. Un esperimento artistico e relazionale che ha dato vita a uno dei maggiori festival italiani dedicati al butō attivo per oltre un decennio, dal 2000 al 2011, e foriero di incontri, progetti, sottogruppi e collaborazioni tuttora attive. Nell'ambito del festival ospitato dal Teatro Furio Camillo di Roma i sette membri dei Lios hanno creato le condizioni per studiare continuati-

<sup>16</sup> *Sibyll* (di e con Stefano Taiuti, musiche dal vivo di Claude Parle alla fisarmonica, «inquadrato in un terzo di scena da un corridoio di luce verde allucinata», ricorda Taiuti in un carteggio scambiato con me durante la stesura del presente saggio) ha debuttato al Teatro Furio Camillo di Roma nella terza edizione del Festival Internazionale di Danza Butō *Trasform'azioni*.

<sup>17</sup> Il gruppo era formato da Flavio Arcangeli, Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Manuela Giovagnetti, Samantha Marenzi, Marie-Thérèse Sitzia oltre a Stefano Taiuti.

vamente coi loro maestri giapponesi, invitati annualmente a tenere laboratori e presentare e osservare spettacoli. Per ciascuna delle undici edizioni di Trasformazioni, i danzatori del gruppo hanno preparato un assolo. Un debutto l'anno, o meglio un appuntamento per aprire al pubblico lo stato delle ricerche basate su un terreno comune ma via via sempre più marcate dagli elementi personali dei singoli performer, tutti diversi tra loro per provenienza artistica. Si è trattato di un lungo processo di individuazione della propria via alla danza, che rispondeva all'invito da parte dei maestri di coltivare i principi del butō senza emularne le forme, che nel caso della danza giapponese erano fortemente legate alla cultura dell'avanguardia post-bellica e la cui riproduzione avrebbe disinnescato il potenziale di una cultura performativa sempre attuale, sovversiva per il modo stesso in cui abita il corpo al di là degli stili delle performance. Soprattutto, questo è stato l'insegnamento di Masaki Iwana, il danzatore che Taiuti ha seguito in modo più continuativo tra i tanti con cui ha indagato la pratica del butō (Akira Kasai, Kō Morobushi, Min Tanaka, Yoko Muronoi, solo per citarne alcuni). Iwana non si era formato nella genealogia del butō. Aveva iniziato a danzare trentenne, nel 1975. Malgrado in quegli anni Hijikata fosse molto attivo come coreografo e insegnante, Iwana ha voluto basare la propria ricerca sui suoi scritti e sulla sua concezione del corpo e incontrando il maestro solo un paio di volte, partecipando occasionalmente a delle sue coreografie corali. Interrompendo la trasmissione delle forme del butō, che lui stesso aveva rifiutato di apprendere per via diretta, Iwana ha intrapreso il cammino difficile della trasmissione dei principi. «Il butō non esiste»,<sup>18</sup> ripeteva spesso ai suoi allievi, spiegando che quello che si può insegnare non è la danza, che ognuno deve esplorare in se stesso, ma i principi del movimento.<sup>19</sup> Tra questi, la doppiezza.

È un principio noto in termini di meccanica motoria e di efficacia scenica,<sup>20</sup> ma la doppiezza di cui parlava Iwana non riguardava soltanto le due direzioni del gesto. Convocava in ogni azione quella che il maestro

<sup>18</sup> Si veda su questo il testo redatto da Masaki Iwana a Tokyo nel 1995 *Butoh Has Never Existed Anywhere*, pronunciato durante un simposio nell'ambito del festival londinese "East Winds Festival of New Butoh" e raccolto nel volume bilingue (inglese e giapponese) *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, La Maison du Butoh Blanc, Réveillon 2002 (nella versione inglese alle pp. 39-42).

<sup>19</sup> Parafraso dai miei appunti presi il 31 luglio 2005 durante un workshop intensivo di Masaki Iwana presso La Maison du Butoh Blanc, il centro di ricerca che aveva fondato in Normandia.

<sup>20</sup> Su tali principi che caratterizzano le strategie e i saperi dei performer del passato e del presente, d'Oriente e d'Occidente, al di là degli stili e delle tradizioni a cui appartengono, si veda una delle pietre miliari degli studi di antropologia teatrale (di cui cito qui l'ultima

definiva l'ombra proiettata dal suo spirito. Le sue immagini di danza erano spesso caratterizzate da una contraddizione: forza e delicatezza, densità e leggerezza, bellezza e declino. Quest'ultimo contrasto era evidente in una delle ultime performance che Iwana ha presentato in Italia, nel novembre 2018, ispirata a un vecchio travestito, un Ladyboy, come vengono definiti nel mercato del sesso e della prostituzione dei paesi asiatici transgender o omosessuali particolarmente effeminati. Nel foglio di sala si leggeva:

Ceux qui sont discriminés en tant que minorité sexuelle.  
Ceux qui, d'un autre côté, ont l'arrogance et l'honneur grâce à leur beauté.  
Avec l'âge, tout cela décline progressivement pour ne former que pourriture,  
laideur et enfin rouille.  
Cette dualité conflictuelle en lui va favoriser l'émergence de nouvelles  
abondances.<sup>21</sup>

Il corpo attraversato da forze opposte (maschile/femminile, bellezza/ruggine) permette al danzatore di esplorare una gamma di stati corporei lontanissimi dalla sua percezione fisica, caratterizzata dall'abilità, dalla forza, dall'elasticità, che qui fanno i conti con la debolezza della vecchiaia, con l'incertezza dell'identità, con la poesia dell'appassire e la grazia della morte. È questa tensione tutta interna al corpo a costituire la vera lezione del butō, anche per Taiuti, che parallelamente a questa indagine mette a frutto le sue abilità fisiche e artistiche partecipando agli spettacoli di animazione organizzati in concerti e grandi manifestazioni urbane. Col gruppo Kitomb, ad esempio, uno dei principali ensemble italiani di "teatro estremo e spettacolarizzazione della performance artistica",<sup>22</sup> prende parte a coreografie aeree e a esibizioni acrobatiche, a grandi eventi dove l'azione fisica, inserita nell'apparato scenografico e illuminotecnico e coordinata

delle numerose edizioni) Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.

<sup>21</sup> Dopo alcune esibizioni in Francia l'assolo *Vie de Ladyboy Ivan Hitch* è stato presentato nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Genova nell'ambito della prima giornata dedicata al butō dal festival "Testimonianze ricerca azioni" della compagnia Teatro Akropolis. Il focus sulla danza giapponese realizzato nel triennio 2018-2020 ha visto la partecipazione nell'ideazione della performer Alessandra Cristiani e mia.

<sup>22</sup> Cito dal sito web del Kitomb Project, nato nel 1998 e oggi attivo nell'organizzazione di grandi eventi in tutto il mondo, alla pagina <<http://kitomb.com/it/chi-siamo-2/>> (ultima consultazione 10/10/21).

con quella di tanti altri performer, costituisce la parte di un tutto macroscopico e spettacolare.

Questi due versanti apparentemente opposti hanno fortemente caratterizzato la biografia artistica di Taiuti: il grande spettacolo da un lato e il puro fenomeno corporeo dall'altro, l'esibizione di abilità fisiche e l'esposizione di stati corporei, la macchina collettiva e la ricerca personale. Il filo teso tra questi poli ha segnato anche il percorso delle scelte professionali e dei contesti culturali in cui innestare i saperi acquisiti, ibridare i corpi incontrati nel suo stesso corpo, e mescolarsi ad altri corpi in cerca di una identità mai fissata e definitiva, che si tratti di quella artistica o di quella esistenziale.

Rivendicando l'appartenenza al solco di ricerca del butō, Stefano Taiuti ha spostato l'asse della sua pratica performativa da Roma a Berlino e dai teatri ai club della scena queer, ponendo la questione del corpo in una sfera sempre meno "rappresentativa" e utilizzando la danza per scovare l'altro da sé, il suo diverso, e la rivolta della sua propria carne.<sup>23</sup>

Il butō è anarchico e sovversivo. Restituisce al corpo la sua dimensione carnale e spirituale, anzi, le unifica. Nel "semplice" atto di essere sé e altro da sé, riunendo carne e spirito, distrugge tutto il dualismo occidentale, tutta la morale cattolica così assiduamente impegnata a spossessarci dei nostri corpi, la assurda normatività dei generi, il consumismo compulsivo neocapitalista, riporta l'essere sopra l'avere, cancella la colpa, ci riconsegna alla sacralità.<sup>24</sup>

Del resto Taiuti ha trovato la sua via alla danza riconoscendosi in un "altro" culturale distante e prossimo allo stesso tempo. Nel butō delle origini la tradizione giapponese, rivendicata come una protesta nell'era della forzata americanizzazione postbellica, si mescolava alla letteratura maledetta francese, alla pittura moderna occidentale, ai processi di defigurazione che ponevano la questione del corpo in modo nuovo. Per un giovane performer europeo incontrare il butō significava sentire la forza attrattiva dell'Oriente – contraddittorio, enigmatico, radicale – e rivedere l'Occiden-

<sup>23</sup> Parafraso il titolo del celebre assolo di Tatsumi Hijikata andato in scena nel 1968, nel pieno delle proteste studentesche, delle rivolte politiche e dei durissimi scontri nelle piazze di Tokyo, *Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no Haran (Tatsumi Hijikata e i giapponesi: la rivolta della carne)*. Come è noto, è stato l'ultimo assolo di Hijikata, che ha poi danzato solo in spettacoli corali fino al 1973 per dedicarsi successivamente soltanto alla coreografia e all'insegnamento. Su tale rivolta rimando a Stephen Barber, *Hijikata: revolt of the body*, Creation Books, London 2005.

<sup>24</sup> Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021.

te attraverso uno specchio che ne illuminava le zone oscure e maledette. Significava sperimentare nel corpo la trasversalità delle culture, e quindi delle concezioni della vita, e cercare la propria personalità non nell'una o nell'altra, ma al crocevia. E l'esperienza del crocevia si è tradotta, nell'avventura artistica di Taiuti, nella creazione di un linguaggio in bilico tra i generi dell'animazione estrema e della performance radicale, nell'indagine di una corporeità doppia (forte e fragile, maschile e femminile, fittizia e autentica, esibita ed esposta), e nella scoperta di luoghi che appartengono sia all'esibizione che all'esperienza reale. Tale crocevia entra nella didattica, ad esempio con l'esperienza di un ciclo di laboratori tenuti ad Amsterdam per gruppi di Drag King, con cui ha indagato le caratteristiche maschili della postura e del movimento, e nella pratica performativa, con la creazione di installazioni di danza in locali legati al movimento LGBTQ+ dove la ricerca corporea scivola dalla dimensione artistica a quella personale. Sulla scena queer, techno e sex positive berlinese, e in particolare agendo come performer in club come il Lecken (molto attivo politicamente), il Radiant Love (prevalentemente frequentato da Transgender), Taiuti ha esplorato quest'ultimo confine, spingendo la ricerca sul corpo al di là del territorio "protetto" dei linguaggi espressivi e debordando verso la ricerca di una identità libera, e anche poetica, scoperta attraverso la danza ma da poter abitare nella vita.

Berlino è stata ed è ancora uno straordinario esperimento sociale, la *nighlife* si è da tempo aperta ad incursioni artistiche e performative e le pratiche di libertà sono politica vissuta nel quotidiano. La scena queer in particolare mi ha molto affascinato per la sua inclusività e per la consapevolezza della portata politica e culturale di certe pratiche intellettuali incentrate, in ultima analisi, sulla decolonizzazione dal patriarcato. In questa scena sono stato accolto perché, grazie anche al butō, ho decolonizzato me stesso in primo luogo, accettando e praticando il gioco delle mie molteplici identità di genere. Per essere, in ultima analisi, un *cisman* di mezza età, ne sono onorato, e forse sono anche necessario alla scena per completarne lo spettro e, chissà, anche dare una speranza che dalla normatività si può guarire.<sup>25</sup>

Grazie al butō Taiuti ha "decolonizzato se stesso", ed è sulla scena della libertà e dell'inclusività che la sua ricerca ha trovato casa, lì dove il corpo è il luogo e non lo strumento della politica, e la trasversalità è una condizione della carne e non una scelta di appartenenza. Senza dover cambiare orien-

<sup>25</sup> *Ibid.*

tamento, “dalla normatività si può guarire”, e la danza è uno dei possibili strumenti di tale processo. Insieme coi suoi modelli e coi suoi precedenti reali e immaginari, quella figura in tacchi a spillo che andava in scena nel 2003 in una piccola sala romana non era che un presagio che, nel percorso artistico e umano del performer, annunciava la trasversalità del corpo come unità di misura del mondo.

# «The ghosts are themselves the future»

L'eredità queer di Chiara Fumai\*

Irene Pipicelli

L'opera di Fumai, parte di un fronte avanguardista e dissacratore del contemporaneo italiano, lascia un segno di rinnovamento radicale in forme, temi e pratiche della performance italiana. L'utilizzo del performativo come un campo di azione duttile connota fortemente la pratica di Fumai, come dimostrano la natura polimorfa delle sue opere e la presenza di dispositivi performativi inediti, tra i quali la *performance lecture* (conferenza performativa) e la visita guidata come forma di *attivazione performativa*.<sup>1</sup> Il posizionamento femminista di Fumai costituisce un nodo nevralgico della pratica dell'artista: è interessante portare alla luce come il femminismo radicale dell'artista entri in risonanza con il femminismo intersezionale e la teoria queer, intesi come strumenti teorici originali capaci di portare alla luce tratti meno evidenti della sua poetica. Al di là del posizionamento femminista, alcuni tratti poetici accompagnano, guidano e ispirano l'opera di Fumai: l'ossessione per un certo insieme di figure che si relazionano in modo inossidabile con l'utopia e l'invisibile (o l'immateriale); il rapporto

\* I miei ringraziamenti vanno al gruppo «CONTRA/DIZIONI – prospettive di filosofia femminista e queer», per il confronto costante sul panorama teorico femminista e queer contemporaneo e al gruppo di ricerca «P.I.S. – Performance Identity Seminar», dell'Università degli Studi di Milano, per la possibilità di discutere questo lavoro e arricchirlo con importanti commenti. Il linguaggio utilizzato nell'articolo mantiene dove possibile una neutralità di genere, in ottemperanza alle indicazioni per un linguaggio inclusivo individuate già da Alma Sabatini nella relazione *Il sessismo nella lingua italiana*, commissionata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri e Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra uomo e donna (1987). Dove necessario, per evitare la declinazione di genere ho scelto di utilizzare l'asterisco (\*) per la sua grande diffusione all'interno degli scritti teorici e dei movimenti femministi e queer. Cfr. Pietro Maturi, *Una questione non solo grammaticale: verso un'uguaglianza di genere linguistica*, in Mirella Orsi, Roberto Paura (a cura di), *Between science and society. Scienza e società verso il 2030*, Italian Institute for the Future, Napoli 2020, pp. 63-74.

<sup>1</sup> Cfr. Giovanna Zapperi, *Living With Contradictions: Chiara Fumai Reads Carla Lonzi*, in Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017*, NERO, Roma 2021, pp. 32-38, p. 34. Per un approfondimento sul formato della conferenza performativa vedi Clarisse Bardirot, *L'essor de la conférence-performance*, in Erica Magris, Béatrice Picon-Vallin (a cura di), *Les Théâtres Documentaires, Deuxième époque*, Montpellier 2019, pp. 365-373.

tra verità, artificio e testimonianza; la necessità della memoria e la presenza degli spettri.<sup>2</sup>

Chiara Fumai (1978-2017) è stata una artista, dj e performer italiana. Originaria di Bari, si forma in architettura a Milano dove dal 2003 si avvicina al mondo del djing attraverso la curatela di *Lobby Night*,<sup>3</sup> programma del club di culto milanese Rocket, nel quale propone una forte ibridazione tra dj set, live performance, videoarte e design. In questi anni raggiunge una discreta fama internazionale come dj sotto il nome di Pippi Langstrumf e, a partire dal 2007, comincia a dialogare con il mondo dell'arte contemporanea, creando una serie di video-installazioni che verranno esposte nel 2008 in occasione di *Tutto Giusto/All Right*, prima mostra personale dell'artista all'interno del festival Lelabò presso la galleria CareOf a Milano. Nello stesso anno l'artista partecipa a una prestigiosa residenza artistica a Hoorn (Paesi Bassi), dove dà vita a uno dei suoi primi lavori performativi *The girl with the blanket*. Nel 2009 Fumai partecipa al 15° Corso Superiore di Arti Visive promosso dalla Fondazione Ratti a Como, condotto quell'anno dall'artista e performer libanese Walid Raad. Questo evento segna un momento decisivo nella pratica dell'artista, portandola a considerare la performance come un linguaggio sempre più fondamentale per la propria ricerca. L'insegnamento di Raad avrà una lunghissima influenza sull'artista nella forma, nei temi e nella metodologia di costruzione delle performance. In particolare, sarà l'influenza di Raad a condurla verso i formati della lecture-performance e della visita guidata; e a farle prediligere, nei contenuti, la costante tensione tra biografia/storia e una radicale commistione di realtà/finzione.<sup>4</sup> Tra il 2009 e il 2017 Chiara Fumai partecipa a numerose

<sup>2</sup> «I'm very interested in a number of figures who lived around the turn of the 19th century, their still untarnished utopias and their methods of relating to an audience. In particular I'm interested in worlds that have something to do with the invisible, as they seek the truth and re-present it to an audience in other forms, using any method, at the cost of embracing artifice, mystery and uncertainty. In this regard I believe that the end justifies the means, and that surrealistic means are capable of producing new sustenance for the mind. Thanks to the after-effects of the abstract work, what seems a monument to memory can speak to the present and the future, the ghosts are themselves the future...» <<http://fiorucciarttrust.com/works/volcano-extravaganza-fumai/>> (ultimo accesso 20/06/2021).

<sup>3</sup> Con *djing* si intendono una serie di pratiche legate al mondo della musica e in particolare all'atto di selezionare, suonare e mixare brani musicali spesso non autografi per un pubblico live.

<sup>4</sup> Cfr. Kari Conte, *Chiara Fumai: Art As a Weapon*, in Kari Conte, Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai: LESS LIGHT*, International Studio & Curatorial Program, New York 2019, pp. 11-21, in particolare pp. 12-13. Per un approfondimento sulla pratica performativa di Raad cfr. Elena Respini, *Walid Raad*, MOMA, New York 2015; Alan Gilbert, *Walid Raad's Spectral Archive, Part I: Historiography as Process*, «e-flux», 69 (2016) <<https://www.e-flux.com/>

«The ghosts are themselves the future»

manifestazioni internazionali, tra le quali dOCUMENTA(13) a Kassel nel 2012 e CONTOUR: A Moving Image Biennale nel 2015 e viene insignita di importanti premi come il 9th Furla Art Award nel 2013, il New York Prize nel 2016, in seguito al quale ottiene una residenza presso l'International Studio & Curator Program a New York. Dopo un periodo di residenza a New York dove stava lavorando a una serie di nuove opere, Chiara Fumai torna in Italia e si toglie la vita a Bari nell'agosto del 2017.

Dalla morte dell'artista ad oggi, l'interesse internazionale per la sua figura è rimasto altissimo, come dimostrano le numerose iniziative che l'hanno vista protagonista.<sup>5</sup> Nuove possibilità di avvicinare il lavoro di Fumai emergono dalla prima grande retrospettiva *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017*, a cura di Francesco Urbano Ragazzi e Milovan Farronato con la collaborazione di Andrea Bellini e Cristiana Perrella, inaugurata presso il Centre d'Art Contemporain di Ginevra il 28 novembre 2020 (28 novembre 2020-28 febbraio 2021) e ospitata in seguito al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato (8 maggio-7 novembre 2021). La mostra raccoglie una vasta selezione di opere dell'artista, alcune delle quali mai esposte prima. Nel contesto della mostra è stato pubblicato un ampio catalogo che raccoglie molte delle voci critiche sul lavoro di Fumai.

*Tessere nel margine: la pratica artistica di Chiara Fumai*

La biografia artistica di Chiara Fumai è eclettica e incarna la capacità di muoversi tra diversi linguaggi e discipline con facilità e potenza. La matrice che sostiene il suo incedere artistico è costituita dal linguaggio performativo: sposando l'interpretazione di Francesco Urbano Ragazzi, Chiara Fumai «[i]s not a performance artist, but a performative artist».<sup>6</sup> La performatività è il terreno sul quale vengono pensate le opere di Fumai: anche quelle con una forte componente installativa sono infatti sempre integrate

journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process/> (ultimo accesso 21/06/2021); Id., *Walid Raad's Spectral Archive, Part II: Testimony of Ghosts*, «e-flux», 71 (2016) <<https://www.e-flux.com/journal/71/60536/walid-raad-s-spectral-archive-part-ii-testimony-of-ghosts/>> (ultimo accesso 21/06/2021).

<sup>5</sup> Ricordiamo le mostre personali *Nico Fumai: being remixed*, presso Guido Costa Projects a Torino (2017) e *Chiara Fumai: LESS LIGHT*, presso ISCP a New York (2019) e la partecipazione al padiglione italiano curato da Milovan Farronato presso la 58° Biennale di Venezia (2019).

<sup>6</sup> Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Poems I Will Never Release*, in Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* cit., pp. 14-21, p. 18.

in un fitto terreno di relazioni dinamiche che, come vedremo, integrano attivamente lo spettatore nello spazio-tempo dell'opera.

Per comprendere la natura dell'opera di Fumai è necessario ricorrere a strumenti teorici che rendano conto del tessuto performativo che emerge all'interno di pratiche cross-mediali. La pratica performativa di Fumai è caratterizzata da forti processi di intermedialità e rimediazione;<sup>7</sup> dall'ubiqua presenza del montaggio, e da un interesse spiccato per una archeologia minore del performativo.<sup>8</sup> Di conseguenza, le azioni performative di Fumai si costruiscono piuttosto come *ambienti performativi*, ai quali partecipano oggetti, linguaggi e media diversi, dando luogo a una stratificazione intermediale. La performatività risulta *distribuita* tra i corpi presenti nel momento della performance, ma non solo, essa si diffonde anche in termini temporali: le opere di Fumai non giungono a un esaurimento di senso, ma continuano ad annidarsi le une nelle altre combinando media e dispositivi sempre nuovi in un processo di rimediazione altamente sofisticato. Le opere, infatti, possono subire bruschi mutamenti di formato,

<sup>7</sup> Per intermedialità si intende la partecipazione non gerarchica di media e codici differenti a un'unica esperienza artistica. Il termine ha fin dalla sua diffusione negli anni Sessanta una forte connotazione performativa. Per rimediazione si intende invece la tendenza migratoria e parassitaria dei nuovi media nei confronti di altri media, descrivendone il comportamento in termini non lineari e dinamici. Se l'intermedialità rappresenta una tendenza per così dire centripeta, dove diversi media contribuiscono alla creazione di un'opera, la rimediazione rappresenta invece un movimento centrifugo di disseminazione e appropriazione. Cfr. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, in particolare pp. 158-164. Sulle implicazioni politiche dell'intermedialità vedi Pietro Montani, *Immaginazione intermediale*, Laterza, Bari 2010; sul concetto di rimediazione vedi Jay D. Bolter, Richard A. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. B. Gennaro, Guerini, Milano 2003; sulla rilevanza dell'intermedialità nelle pratiche performative vedi Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010; per una discussione critica dei concetti e della loro importanza nell'estetica performativa contemporanea vedi Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, D. Audino, Roma 2020.

<sup>8</sup> Si intende qui archeologia nel senso inaugurato da Michel Foucault nel testo *Archeologia del sapere* (1969). Il termine ha avuto una enorme fortuna nella teoria dei media e nell'estetica contemporanea, in particolare in quella che viene definita "archeologia dei media". Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it. Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971; Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it. Enrico Campo, Carocci, Roma 2019. Per una discussione della rilevanza della nozione di archeologia nell'estetica performativa contemporanea vedi Nele Wynants (a cura di), *Media Archaeology and Intermedial Performance. Deep Time of the Theatre*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.

«The ghosts are themselves the future»

oppure vengono citate in opere successive dove personaggi e temi riappaiono trasformati o aggiornati. Fumai produce un'esplorazione di formati minori e marginali del performativo: l'artista afferma «we like alternative histories related to performance practice, i.e., the historical counter-culture of performance art. Art allows people to transcend history and present a whole Anti-World».<sup>9</sup> La *séance spiritica* e il *freak show*, ad esempio, sono intesi come situazioni proto-performative, in grado di caricarsi di un forte valore estetico e simbolico, ma sono anche formati che suggeriscono nella pratica di Fumai una visione intersezionale.<sup>10</sup> La seduta medianica rappresenta una delle tradizioni minori del performativo in cui le donne hanno potuto giocare un ruolo di fondamentale importanza, mentre attraverso il fenomeno della possessione, l'evocazione degli spettri e la comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti permettono un contatto con la storia e il proprio passato che viene altrimenti negato dalla narrazione storiografica tradizionale.<sup>11</sup> Il *freak show* permette invece a Fumai di mettere in relazione da subito l'oppressione delle donne con altre oppressioni, legate per esempio alla non conformità del proprio corpo. Nella pratica di Fumai, il suo stesso corpo è concepito come un campo medianico che viene visitato, attraversato e abitato dagli spettri delle donne che l'artista evoca. Un ulteriore livello di interpretazione è individuato da Francesco Urbano Ragazzi, che pone come elemento primario per una decriptazione dell'opera di Fumai lo sdoppiamento del concetto di medium, inteso allo stesso tempo come dispositivo tecnico di trasmissione e come persona dotata di poteri medianici, sulle orme della pista aperta da Rosalind Krauss

<sup>9</sup> Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT*, in Kari Conte, Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai: LESS LIGHT*, International Studio & Curatorial Program, New York 2019, pp. 23-33, p. 27.

<sup>10</sup> Per posizionamento intersezionale si intende l'acquisizione di consapevolezza politica delle intersezioni specifiche indissolubili tra diverse forme di oppressione ed è particolarmente rilevante per il pensiero femminista contemporaneo. Il termine *intersezionalità* fu coniato nel 1989 dalla giurista statunitense Kimberle Crenshaw: cfr. Kimberle Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «The University of Chicago Legal Forum», 140 (1989), pp. 139-167. Chiara Fumai non si inserisce esplicitamente all'interno dell'intersezionalità, ma intendo qui proporre un'ottica interpretativa che apre a una nuova lettura di nodi teorici e poetici del lavoro dell'artista.

<sup>11</sup> L'approccio decoloniale alla temporalità e alla storiografia costituisce un punto dirimente nel dibattito contemporaneo, di particolare interesse è il contributo alla tematica dato dal pensiero afrofuturista. Cfr. Kodwo Eshun, *Further Considerations on Afrofuturism*, «CR: The New Centennial Review», 3, 2 (2003), pp. 287-302; Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Duke University Press, Durham 2016.

nell'interpretazione critica degli albori della videoarte.<sup>12</sup> Come vedremo in seguito, l'aspetto medianico delle performance di Fumai è fondamentale per comprendere come l'artista concepisce lo spazio-tempo performativo.

È possibile calare queste prime chiavi di lettura all'interno della prassi artistica attraverso l'analisi di una selezione di opere caratterizzate sia dalla presenza della tematica femminista, sia dalla complessità dei dispositivi performativi a cui danno luogo. La prima opera è *The girl with the blanket* (2008) e rappresenta il primo approccio dell'artista a linguaggi più densamente performativi. L'opera è creata in occasione della residenza presso l'ex unità penitenziaria di Oostereiland a Hoorn nei Paesi Bassi, dove l'artista concepisce, come esito finale, un piano per fuggire dal carcere costruendo una lunga corda con il tessuto delle tende della cella/stanza e i propri vestiti. L'azione performativa della fuga avviene senza spettatori, ma è restituita attraverso un montaggio video che mima l'estetica delle telecamere di sorveglianza. Ciò che a tutti gli effetti restituisce l'opera oggi sono i *performing remains* (resti performativi) dell'azione,<sup>13</sup> costituiti da una serie di elementi eterogenei: il "video di sorveglianza" che cattura la fuga, la corda di indumenti, la ricostruzione del murale prodotto dall'artista all'interno della cella/stanza durante la residenza e una fotografia che la ritrae mentre circumnaviga il tetto del penitenziario. In *The girl with the blanket* emerge l'interesse da parte dell'artista per un posizionamento marginale e critico rispetto alla società odierna: in questo caso Fumai sperimenta sulla propria persona la reclusione la cui fine è lo scopo ultimo dell'azione performativa, atto di rivolta ai dispositivi costrittivi della società moderna e contemporanea caratterizzati da una forte componente biopolitica di dominio dei corpi dissidenti, di cui il sistema carcerario costituisce una delle unità fondamentali.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai. Medium, Media, Medium*, in Maria Redaelli, Beatrice Sampinato, Alexandra Timonina (a cura di), *Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019, pp. 31-48; Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetic of Narcissism*, «October», 1 (1976), pp. 51-64.

<sup>13</sup> Cfr. Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in the Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York-London 2011.

<sup>14</sup> Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino 1976. Nuovo indizio della postura intersezionale di Fumai, il femminismo anarchico e radicale e in particolar modo il femminismo nero e marrone sono sempre stati molto prossimi alle rivendicazioni anticarcerarie sostenendole con forza. Cfr. Angela Y. Davis, *Aboliamo le prigioni? Contro il carcere, la discriminazione, la violenza del capitale*, trad. it. Giuliana Lupi, Minimum fax, Roma 2009.

«The ghosts are themselves the future»

L'intersezione tra diverse forme di esclusione delle soggettività oppresse è particolarmente visibile nell'opera *The Moral Exhibition House* (2012), un'opera articolata all'interno della quale si possono identificare le dinamiche di annidamento, migrazione e stratificazione tipiche della pratica di Fumai che ho introdotto grazie ai concetti di intermedialità e rimediazione. Concepita per DOCUMENTA (13), *The Moral Exhibition House* è costituita da un ambiente attraversato da una serie di azioni performative ispirato al cottage Lily Dale, noto centro medianico e spiritualista newyorkese del XIX secolo, pensato dall'artista per essere abitato da molteplici presenze. Qui Fumai propone due performance, *The Prodigy Of Nature* (2010) e *Shut Up, Actually Talk* (2012), nelle quali la performer incarna Annie Jones, la donna barbata, e Zalumna Agra, la bellezza circassiana. L'immagine della casa infestata si sovrappone allora a quella del freak show: le due figure invitate ad abitare il corpo della performer hanno fatto parte del circo di Phineas Taylor Barnum.<sup>15</sup> L'opera è però costituita da più livelli e ogni performance rappresenta un momento di riflessione meta-performativo: in *The Prodigy Of Nature*, Annie Jones legge ad alta voce le lettere ricevute da numerosi ammiratori, alludendo da un lato alla componente erotica, altamente censurata, di dispositivi performativi caratterizzati da natura voyeuristica come il freak show; dall'altro lato, le lettere sono in realtà commissionate da Fumai ad amic\* e artist\* innestando una riflessione sulla figura dell'artista. Nella performance *Shut Up, Actually Talk* la performer, in comunicazione medianica con Zalumna Agra, recita veementemente il testo della critica d'arte e teorica Carla Lonzi *Io dico io*,<sup>16</sup> attraverso il quale la donna, costretta ad apparire solo come figura muta nel circo, può finalmente prendere parola. Fumai sceglie di non inventare le parole di Agra le quali non possono essere ritrovate nel passato, se non con una finzione troppo radicale che spezzerebbe il filo che tiene la messa in scena dall'opera saldamente legata alla storia. Piuttosto, crea un montaggio straniente tra il suo corpo, lo spirito di Agra e le parole di Lonzi: infatti Fumai incarna Agra attraverso il travestimento e l'evocazione nello spazio della *Moral Exhibition House*, dandole però voce attraverso le parole del testo di Carla Lonzi, proprio a indicare il vuoto di testimonianza di questo soggetto

<sup>15</sup> Per un approfondimento sulla relazione tra freak show e storia della spettacolarità cfr. Michael M. Chemers, *Staging Stigma. A critical Examination of the America Freak Show*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

<sup>16</sup> Cfr. Marta Lonzi, Carla Lonzi, Anna Jaquinta, *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Rivolta Femminile, Milano 1978. Lo stesso titolo della performance fa riferimento ad un altro testo della scrittrice: Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Rivolta Femminile, Milano 1978.

rimosso: «[Fumai] unbound them from the pages of history, bringing them together in solidarity [...] presented with dignity and in all their complexity, as a collective voice of resistance».<sup>17</sup> La casa stessa è visitata a livello simbolico da Carla Lonzi, grazie alla presenza di una lettura registrata del testo di Lonzi *Sputiamo su Hegel*.<sup>18</sup>

Il debito di Fumai con il femminismo radicale, di cui la presenza di Carla Lonzi è segno tangibile, emerge anche nell'opera *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* (2012-13) dove, come indica il titolo, la scrittrice anarchica statunitense si rivela come un altro dei numi tutelari di Fumai. L'opera consiste in una performance-lecture in cui l'artista legge il testo di Solanas *SCUM Manifesto*, accompagnata da slides grafiche diapositive che ne riassumono gli snodi fondamentali.<sup>19</sup> La performance ha un forte carattere parodico: in primo luogo, il testo di Solanas è già caratterizzato da un'ironia sferzante e impietosa che ribalta la prospettiva patriarcale, immaginando che la superiorità femminile porti all'attiva eradicazione del genere maschile. In secondo luogo, il formato stesso della performance-lecture è caratterizzato da una mimesi parodica del discorso accademico, come esempio del passaggio istituzionale della conoscenza, caratterizzato da verticalità ed esclusione del genere femminile, così come delle soggettività queer, razzializzate e non conformi. Questi due aspetti cooperano a una presa di parola che proviene dal genere oppresso che parla dal luogo da cui è stato tradizionalmente escluso, ovvero dal luogo dell'autorità. In questo senso il discorso di Fumai/Solanas sembra rovesciare i numerosi trattati filosofici, religiosi, medici, sociali che hanno di volta in volta teorizzato l'inferiorità del genere femminile in termini intellettivi, fisici ed emotivi, dichiarandone l'instabilità e inaffidabilità, negandone la partecipazione alla vita pubblica o minacciandone la vita e incolumità. Per la rielaborazione video-installativa della performance, Chiara Fumai rilancia la natura parodica dell'opera ispirandosi per la creazione del video alla famosa apparizione televisiva di Silvio Berlusconi, quando nel 1994 annunciò la propria "discesa in campo" dando inizio all'ascesa politica che lo vide nello stesso anno diventare Presidente del Consiglio. Il monitor nel quale vediamo Fumai

<sup>17</sup> Kari Conte, *Chiara Fumai: Art As a Weapon* cit., p. 20.

<sup>18</sup> Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Editoriale grafica, Roma 1970.

<sup>19</sup> Valerie Solanas, *SCUM: manifesto per l'eliminazione dei maschi*, trad. it. di Adriana Apa, ES, Milano 1967. Un video della performance, presentata il 19 ottobre 2013 in occasione della mostra *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, practicas y comportamientos artísticos* presso il MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, è visibile sul canale Vimeo del museo (<<https://vimeo.com/78609390>>, ultimo accesso 20/06/2021).

«The ghosts are themselves the future»

leggere Solanas, con alle spalle la famosa frase «A male artist is a contradiction in terms» è incastonato all'interno di un ampio intervento murale che schematicamente riporta i passaggi essenziali di *SCUM Manifesto*.<sup>20</sup>

Il successivo lavoro di Fumai è *I Did Not Mean or Say «Warning»* (2013). La performance, prodotta grazie al Furla Art Award, consiste in una visita guidata, intesa come forma di attivazione performativa concepita appositamente per la fondazione Querini Stampalia di Venezia. Lo spunto formale è appunto una visita guidata nella collezione della fondazione e si svolge su due livelli: il primo è costituito da una visita guidata apparentemente canonica dove l'artista, attraverso un'accurata selezione di opere, si concentra sulla biografia delle donne che appaiono nei quadri, delle quali si sa poco o nulla e sulle quali Fumai intesse un fitto racconto che interseca realtà e finzione. Poiché le donne (e i soggetti non-conformi e/o razzializzati) sono stati esclusi dalla storia e non c'è traccia di loro nella documentazione, si rende necessario un atto di invenzione: «I don't believe in the distinction between true and false. I believe instead that logocentric and materialistic thought tends to reduce many subversive aesthetic experiences to really poor scientific categories, and that it does so exclusively for the benefit of its own supremacy».<sup>21</sup> Questo atto di invenzione può essere definito seguendo Sadiya Hartman, teorica di storia afroamericana, una *critical fabulation* e apre uno spazio critico che non si sostituisce mai alla realtà, ma mantiene il suo segno di artificio:

The intent of this practice is not to give voice to the slave but rather to imagine what cannot be verified, a realm of experience which is situated between two zones of death – social and corporeal death – and to reckon with the precarious lives which are visible only in the moment of their disappearance. It is an impossible writing which attempts to say that which resists being said (since dead girls are unable to speak). It is a history of an unrecoverable past; it is a narrative of what might have been or could have been; it is a history written with and against the archive.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> L'opera avrà poi una seconda palingenesi, trasformandosi in un'opera fotografica, nella quale alcun\* de\* protagonist\* delle opere di Fumai riappaiono leggendo il testo di Solanas. Cfr. infra, nota 48. La figura e l'eredità di Solanas saranno inoltre al centro di un'altra performance di Fumai *The S.C.U.M. Elite* (2014-2019).

<sup>21</sup> Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., p. 446.

<sup>22</sup> Sadiya Hartman, *Venus in Two Acts*, «Small Axe», 12, 2 (2008), pp. 1-14, p. 12.

Proprio per sottolineare questa *impossibilità di dire*, il secondo livello che Fumai mette in scena, alternato a quello discorsivo, è affidato alla lingua dei segni (LIS) e consiste nella rievocazione di un messaggio che incita alla lotta armata, lasciato alla segreteria telefonica di Rivolta Femminile e rinvenuto da Fumai nelle sue ricerche sul collettivo. Nella performance, il messaggio cifrato è inframezzato alla visita guidata, inserendo non solo un cambio linguistico ma anche una variazione nella prossemica: infatti l'artista abbandona la postura "neutra" da guida e mostra il suo coinvolgimento emotivo attraverso la fermezza dei gesti e la forza espressiva del volto:

Some parts of the message were too direct to dialogue with an art history tour, and that's why we "effected" them, applying some seconds of silence. [...] You know when the DJ lowers the volume and the audience goes into raptures? In *I Did Not Say or Mean* «Warning» we applied the same affect: by censoring some of the spoken parts we amplified the emotion of their transmission.<sup>23</sup>

Un ulteriore dispositivo performativo è pensato da Fumai per l'opera *Der Hexenhammer* (2015) presentata presso il MUSEION di Bolzano. L'opera si compone di due elementi: una installazione con un grande intervento murale e collages, e una performance. L'installazione rappresenta un invito alla seconda parte dell'opera, ma anche la sua preparazione poiché all'interno dei collages è contenuto lo script dell'azione performativa. Quest'ultima avviene in un altro spazio, all'interno della mostra di Rossella Biscotti *L'avvenire non può che appartenere ai fantasmi* (2015) e si struttura, ancora una volta, come una visita guidata. A manifestarsi non è però Chiara Fumai ma Ulrike Meinhof, giornalista e terrorista tedesca, che visita la mostra con la sua presenza sovversiva e dirompente. Come dichiara l'artista, il titolo si riferisce al *Malleus Maleficarium*, testo di denuncia della stregoneria scritto nel 1487: «HEXEN (strega) rappresenta il nome di un soggetto escluso dalla Storia e HAMMER (martello) il nome di un'arma. Trovo la combinazione molto pertinente con il caso Meinhof e con l'insieme delle mie performance».<sup>24</sup> Anche in quest'opera tornano i temi della rivolta e della violenza, la possibilità di ribaltare un mondo patriarcale e capitalista con l'obiettivo di aprire uno spazio di fuoriuscita dalla precarietà e dalla vulnerabilità per le soggettività oppresse.<sup>25</sup> Ancora una volta Fumai è in

<sup>23</sup> Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT* cit., p. 27.

<sup>24</sup> Elena Bordignon, *Intervista con Chiara Fumai. Der Hexenhammer*, «ATP diary», 30.01.2015 <<http://atpdiary.com/exhibit/chiara-fumai-museion/>> (ultimo accesso 20/06/2021).

<sup>25</sup> Precarietà e vulnerabilità sono trattati ampiamente come temi femministi in Judith

«The ghosts are themselves the future»

grado di restituire a una figura schiacciata dalla storia una dimensione complessa e umana. Il pubblico è coinvolto in un evento fuori dall'ordinario del quale non vengono date immediatamente tutte le chiavi di lettura, ma è invitato a partecipare per un momento a questa nuova temporalità, a questo momento aurorale di rivendicazione e di affermazione che lo spazio della performance provvede ad aprire. Chi fruisce le opere di Fumai, infatti, raramente può trovarsi a suo agio, ma è costretto a uscire dalla propria dimensione di comodità o di abitudine e posizionarsi attivamente rispetto a ciò che avviene all'interno della performance.

*Il posizionamento femminista dell'opera di Fumai e l'eredità queer*

Nel lavoro di Fumai il discorso femminista non funge solo come posizionamento politico ma anche come prassi estetica e produttiva. La nervatura centrale dalla quale si dirama il femminismo dell'artista è una critica al sistema patriarcale come dispositivo di sistematica esclusione e invisibilizzazione di tutte le soggettività che non corrispondano alla norma patriarcale di maschio, bianco, abile, cisgenere, eterosessuale. Il dispositivo performativo rappresenta quindi la possibile apertura di uno spazio di sovversione, uno spazio ironico dove il conflitto, la violenza, la rivendicazione e l'eccesso possono manifestarsi senza restrizioni, non come posizionamento attivo e/o propagandistico, ma come altra faccia della medaglia del patriarcato. A una violenza sistemica, invisibile, normalizzata si oppone una violenza indocile, manifesta e deviante:

The work of art is to reality as exorcism is to psychopathy. It has the function of exorcising an impulse generated by culture, but without expressing a moral judgment, or trying to incorporate all of them. The matter of performance, then, isn't suspended between true and false, but between simplicity and complexity that inevitably spring from the assumption of any radical position.<sup>26</sup>

La critica di Fumai al sistema patriarcale è però anche una critica al sistema economico che esso incarna, strutturato su produttività e profitto: l'artista ricorre ironicamente al termine "(s)lavoro" per indicare le proprie opere, creando dispositivi che spesso inscenano metanarrazioni sul mercato dell'arte.<sup>27</sup> Come

Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, trad. it. Federico Zappino, nottetempo, Milano 2017.

<sup>26</sup> Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., p. 445.

<sup>27</sup> Basti pensare al frequente utilizzo da parte di Fumai del formato della visita guidata,

abbiamo visto, Fumai si fa anche portatrice di una critica alla razionalità in quanto espressione del potere patriarcale e capitalista, rivendicando dignità e valore per conoscenze altre, come ad esempio l'occultismo, la stregoneria e il paganesimo.<sup>28</sup> Gli spettri che popolano l'opera di Fumai arrivano per la maggior parte da quello che Giovanna Zapperi definisce «l'archivio sommerso dell'oppressione e della rivolta delle donne»,<sup>29</sup> e sono caratterizzate dal loro trovarsi al margine. È fondamentale sottolineare che Fumai riconosce come interlocutrici dirette alcune esponenti del femminismo radicale degli anni '70: Carla Lonzi, Valerie Solanas e Ulrike Meinhof, ma a differenza di queste figure, l'artista sembra compiere quel passo laterale di ibridazione verso un femminismo queer descritto da Alessandra Ferlito che integra nel proprio farsi istanze critiche rispetto ad alcune problematiche del pensiero femminista della seconda ondata.<sup>30</sup> In particolare, cade l'esigenza della postulazione dell'identità femminile: tra femminile e femminismo si apre uno iato che crea spazio per soggettività altre.<sup>31</sup> Rimane di primaria importanza l'attenzione nei confronti dell'oppressione subita dalla donna, ma come afferma l'artista:

I think equality could be reached only after a real comprehension of every type of difference. The difference between the two genders is the first one that needs to be developed and promoted, therefore I consider Feminism (Planetary and with a capital F) a real critical moment of passage towards a more variegated comprehensive culture (for everyone, not only for females or LGBT people).<sup>32</sup>

ma anche alla performance *Black Pullet* dove la performer si ispira alla figura di Patrick Bateman, protagonista del romanzo di Bret Easton Ellis del 1991 *American Psycho*, e incarna allo stesso tempo una gallerista che accoglie il pubblico all'interno del proprio spazio espositivo. Lei stessa ha spesso interpretato la propria figura come quella di curatrice degli spettri che la visitavano, mantenendo una distanza critica tra la sé artista e lo svolgimento della propria opera, descritta come il frutto di una possessione. Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai. Medium, Media, Medium* cit., p. 46, in particolare nota 18.

<sup>28</sup> Questo interesse è in particolar modo visibile nelle opere dedicate a Eusapia Palladino *The Criminal Woman* (2011-13) e *The Book of Evil Spirits* (2015) e negli interventi pensati per il progetto Mycorial Theatre nel 2015 e 2016.

<sup>29</sup> Giovanna Zapperi, *Chiara Fumai 1978-2017*, «AG. AboutGender», 6, 12, (2017) pp. 356-359, p. 357.

<sup>30</sup> Alessandra Ferlito, *Curatela e femminismo in Italia*, in Lidia Curti (a cura di), *Femminismi futuri*, Iacobelli, Guidonia 2019, pp. 150-170.

<sup>31</sup> Un'importante ricognizione della storia culturale delle comunità e del concetto di queer è stata recentemente pubblicata in Italia da Maya De Leo, vedi Maya De Leo, *Queer. Storia culturale delle comunità LGBT+*, Einaudi, Torino 2021.

<sup>32</sup> Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., p. 449.

«The ghosts are themselves the future»

Quello che interessa Fumai della posizione di Lonzi, Solanas e Meinhof è la rivendicazione di una postura radicale, il porsi al di fuori dalla società patriarcale e la volontà di creare uno spazio di invenzione e sovversione che l'artista catalizza nello spazio della performance. Il posizionamento politico di Fumai eredita la radicalità come forma di pratica totale, non per uscire dal mondo, ma come punto unico di accesso per sfuggire all'inganno della moderazione e della disciplinazione. Si tratta appunto di un posizionamento marginale che rifiuta la sudditanza da parte del centro e pulsa di rabbia per immaginare ciò che ancora non può esistere sotto la norma patriarcale.<sup>33</sup>

Se la pratica artistica di Chiara Fumai viene integralmente letta all'interno di una matrice di critica femminista, c'è però un rischio di canonizzazione che potrebbe portare a un appiattimento del complesso panorama tematico e metodologico.<sup>34</sup> Per questa ragione, una volta appurato che Fumai si distanzia da un posizionamento di essenzialismo e di binarismo, è auspicabile innestare su questo terreno una lettura che si avvalga di strumenti di analisi prodotti all'interno della teoria queer, particolarmente adeguati a inquadrare due temi fondamentali nel lavoro di Fumai: il tempo e l'identità. La scelta di lavorare in stretta alleanza con il femminile deve infatti essere identificata come una necessità: attingere all'«archivio sommerso dell'oppressione» significa per Fumai lavorare per assonanza all'interno di una comune identificazione di genere intesa come preciso posizionamento politico. La teoria queer non si sostituisce quindi a una lettura femminista, ma anzi interviene come impianto critico originale a supportare l'elaborazione di un insieme di temi che assumono una nuova e necessaria profondità.<sup>35</sup> Il contributo della teoria queer porta, come prima

<sup>33</sup> bell hooks, Maria Nadotti, *Elogio del margine/Scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2020.

<sup>34</sup> Ad esempio, nell'opera di Fumai vi sono anche una serie di performance dove interpreta, senza però modificare le proprie sembianze, personaggi di genere diverso da quello femminile. Queste opere rischiano di non trovare un proprio posto all'interno di una totalizzante lettura critica di matrice femminista. Vedi le performance *Free Like the Speech of a Socialist* (2011), dove Fumai interpreta Harry Houndini; *Black Pullet* (2015) nella quale viene evocato Patrick Bateman, il protagonista di *American Psycho* e la lecture-performance *Chiara Fumai Presents Nico Fumai* (2009), che ha come protagonista la figura fittizia di un cantante italiano ispirato al padre di Fumai.

<sup>35</sup> Sebbene Fumai non si iscriva esplicitamente all'interno del femminismo queer, la prossimità con queste posizioni è stata rilevata e suggerita anche da Francesco Urbano Ragazzi. Nel 2011, Chiara Fumai viene invitata dal duo curatoriale a intervenire con tre performance nella mostra *Io, Tu, Lui, Lei* frutto di un progetto dedicato alle memorie e culture queer, ospitata presso la Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia, cfr. Fabio Bozzato, Francesco

cosa, a comprendere la temporalità messa in scena da Fumai nelle sue opere performative (e non) come una temporalità queer.<sup>36</sup> Questa si incentra sulla possibilità di intendere il passato come tensivo, stratificato e sincolato. Significa esperire il tempo come un campo aperto, denso e materiale, che non procede linearmente sempre identico a se stesso, ma che piuttosto contiene tutto un portato (traumatico o salvifico) che il contatto con il presente può riattivare. La temporalità queer apre la possibilità di una connessione affettiva con il passato e non un'adesione empatica con esso, permettendo di accedere a storie e biografie marginali e oppresse, prevenendo la possibilità di creare comunità cross-temporali e consegnando al tempo una incredibile forza sociale e politica.<sup>37</sup>

Queerness's time is a stepping out of the linearity of straight time. Straight time is a self-naturalizing temporality. Straight time's «presentness» needs to be phenomenologically questioned, and this is the fundamental value of a queer utopian hermeneutics. Queerness's ecstatic and horizontal temporality is a path and a movement to a greater openness to the world.<sup>38</sup>

Concepire la temporalità non come un continuo ma come una molteplicità densa apre uno spazio per modalità di presenza alternative: presenze spettrali, eventi di possessione, incontri fantasmatici. In questo senso la dimensione della testimonianza ricorre con forza all'interno dell'opera di Fumai. L'urgenza di creare spazi e tempi per una presa

Urbano Ragazzi (a cura di), *A special day/Io, Tu, Lui, Lei*, Osservatorio Queer, Venezia 2012 <<https://www.ffur.eu/2019/07/19/io-tu-lui-lei>> (ultimo accesso 10/09/2021). Nel 2013, in un'intervista con Francesco Urbano Ragazzi l'artista, descrivendo le figure che abitano la sua opera, dichiara: «Quest'armata è evidentemente l'apologia del queer e del post-post-femminismo, ma io la chiamo volutamente femminismo perché si manifesta in ambienti già decostruiti. Talvolta anche le peggiori criminali sanno essere delle figlie riconoscenti». Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai. Follow This You Bitches*, 22/02/2013, «ATP Diary» <<http://atpdiary.com/exhibit/chiara-fumai-praga/>> (ultimo accesso 20/06/2021).

<sup>36</sup> Cfr. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York-London 2009; Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005; Carla Freccero, *Queer/Early/Modern*, Duke University Press, Durham 2005; Elizabeth Freeman, *The Queer Temporalities of Queer Temporalities*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», 25, 1 (2019), pp. 91-95.

<sup>37</sup> Sulla natura materiale della temporalità e la rilevanza etico-politica di tale concezione vedi anche il concetto di *entanglement* di Karen Barad. Cfr. Karen Barad, *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*, «Derrida Today», 3, 2 (2010), pp. 240-268.

<sup>38</sup> José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia* cit., p. 25.

«The ghosts are themselves the future»

di parola da parte di coloro che più non parlano è un tratto caratterizzante proprio in termini di poetica. La temporalità queer risponde quindi alla necessità di creare uno spazio a partire dal quale il passato oppresso possa prendere parola. Questa concezione della temporalità è fortemente debitrice della filosofia della storia benjaminiana; la temporalità queer è infatti strettamente legata con la possibilità di intercettare il passato oppresso, non per salvarlo, ma per riattivare il suo impulso rivoluzionario all'interno del tempo presente.<sup>39</sup> Chiara Fumai si trova nella posizione che Walter Benjamin identifica con quella del materialista storico: guadagna un'intimità con il passato non perché lo conosce nella sua verità, ma perché lo vede nel suo arrestarsi in immagini che interpellano il momento presente. Il materialista storico produce così una critica della temporalità intesa come celebrazione del progresso e della cultura intesa come patrimonio. In questo senso la teorizzazione della temporalità queer è fortemente debitrice del pensiero postcoloniale e decoloniale che ha ripensato la temporalità al di fuori del canone normativo occidentale, concepandola non più come aderente alla storia, ma piuttosto come un campo materiale fatto di emersioni e inabissamenti dove è possibile rendere conto del portato storico di fenomeni come il trauma, la spettralità e la possessione.<sup>40</sup>

To live inside straight time and ask for, desire, and imagine another time and place is to represent and perform a desire that is both utopian and queer. To participate in such an endeavor is not to imagine an isolated future for the individual but instead to participate in a hermeneutic that wishes to describe a collective futurity, a notion of futurity that functions as a historical materialist critique.<sup>41</sup>

Il secondo contributo dalla teoria queer riguarda la possibilità di interpretare le pratiche di impersonificazione, possessione e ventri-

<sup>39</sup> Per un approfondimento sulla filosofia della storia di Benjamin vedi Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

<sup>40</sup> Cfr. Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

<sup>41</sup> José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia* cit., p. 26. È importante dare conto del fatto che Fumai ha sempre dichiarato un fortissimo scetticismo verso una posizione materialista. Tuttavia, questo articolo intende suggerire la consonanza della pratica, dell'estetica e del posizionamento di Fumai con la contemporanea ridiscussione di un posizionamento neomaterialista, all'interno del quale il femminismo e la teoria queer hanno assunto un ruolo centrale. Cfr. Stacy Alaimo, Susan Hekman (a cura di), *Material Feminisms*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008; Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto è queer*, trad. it. Restituta Castiello, ETS, Pisa 2017.

loquismo non in un'ottica di identificazione, ma bensì come pratica e politica di *disidentificazione*.<sup>42</sup> Rispetto all'approccio femminista, presente sia in Lonzi che in Solanas, di rivendicazione anche identitaria per quanto riguarda il genere femminile, Fumai sposa invece una pratica che non presuppone l'identità come obiettivo politico, ma al contrario basa la propria opera sulla possibilità di costruire architetture di mediazioni prospettiche che operano una *finzione* sull'identità attraverso le forme del performativo. Fumai non si illude cioè che dando corpo a una identità oppressa possa scaturirne una liberazione: procede invece inaugurando spazi di sovversione e contaminazione dell'io, che si apre alle risonanze e consonanze con chi arriva da un'altra temporalità per incontrare quella presente.

Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic-majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship. In this instance, [the performance of] disidentification with these damaged stereotypes recycled them as powerful and seductive sites of selfcreation.<sup>43</sup>

La pratica della disidentificazione utilizzata all'interno delle arti performative ha, secondo il teorico José Esteban Muñoz, il potere di portare lo spettatore in un altro tempo e in un altro luogo, ha la capacità quindi di aprire la temporalità e di creare quello spazio di sovversione che non si esaurisce nella creazione di una nuova identità ma che perpetra l'apertura e la *queerness* di ogni soggettività. Come suggerisce Paul B. Preciado,

political subjectivity emerges precisely when the subject does not recognize itself in its representation. It is fundamental not to recognize oneself. Derecognition, disidentification is a condition for the emergence of the political as the possibility of transforming reality. [...] the techniques of political representation always entail programs of the somatic production of subjectivity. I'm not opting for any direct action against representation, but for a micropolitics of disidentification, a kind of experimentation that doesn't have faith in representation as an exteriority that will bring truth or happiness.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999.

<sup>43</sup> Ivi, p. 4.

<sup>44</sup> Paul B. Preciado, *Testo Junkie, Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press New York 2013, p. 397-398.

«The ghosts are themselves the future»

La pratica di disidentificazione permette quindi di leggere la metodologia di personificazione di Fumai non come un parlare “al posto di”, né come una semplice identificazione empatica, ma piuttosto come la costruzione di raffinati dispositivi performativi che mettono in crisi l’ego artistico e allo stesso tempo la posizione dello spettatore, chiamando entrambi a risignificare lo spazio della performance come uno spazio politico di creazione di visioni.

*Conclusioni: dall’assenza alla presenza e ritorno*

In conclusione, la lettura critica dell’opera dell’artista risente ancora necessariamente di una relatività prospettica dovuta a diversi fattori: la morte improvvisa dell’artista, la complessità delle opere e la loro articolata relazione reciproca, una ancora limitata circolazione dell’opera di Fumai – nella quale *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* segna un cambio di passo fondamentale.<sup>45</sup> Il lascito ricchissimo dell’artista si affaccia quindi a un momento cruciale di definizione e approfondimento, di cui emergono alcune linee imprescindibili per una presente e futura analisi dell’opera di Fumai. Dare corpo alla matrice performativa della pratica dell’artista significa corroborare l’idea che essa segni profondamente sia la modalità di concezione delle opere sia la comprensione del rapporto tra artista, opera, media e pubblico, dando luogo tra l’altro a una interessante ibridazione di strumenti concettuali e critici che derivano sia dai *performance studies* che dalla contemporanea teoria dei media, esaltando le qualità performative e coreografiche di processi come l’intermedialità, la rimediazione e il montaggio. La performatività proposta da Fumai si radica nei corpi, ma si esprime diversamente da come avviene nella performance art o nella *body art*.<sup>46</sup> Il corpo non è infatti il manifesto della performatività, che incarna in modo autosufficiente, ma è il centro nevralgico da cui essa si irradia in modo diffuso: dal corpo della performer si distribuisce in tutti gli elementi che costituiscono l’ambiente (spazio-temporale) dell’azione, dando luogo a un sodalizio performativo di corpi organici e inorganici,

45 La stesura dell’articolo risente purtroppo di una mancanza della consultazione diretta del patrimonio documentale relativo all’opera dell’artista, custodito presso il Centro di Ricerca Castello di Rivoli. Gran parte del patrimonio fa parte della mostra *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* ed è perciò rimasto inaccessibile allo studio per la maggior parte del 2020 e 2021.

46 Cfr. Angela Vettese, Cristina Baldacci, *Arte del corpo: dall’autoritratto alla body art*, Giunti, Firenze-Milano 2012.

di corpi presenti ed evocati. È inoltre fondamentale dare risalto e solidità teorica a quella che Fumai definiva la natura “immateriale” del suo lavoro, proprio perché questa necessita di una cura estrema per essere salvaguardata: le sue tracce sono potenti, ma per volontà dell’artista esulano spesso dalle forme di documentazione di performance “standard”. Fumai rifiuta una documentazione canonica, incentrata prevalentemente sul linguaggio video e fotografico, i quali esauriscono le possibilità performative dell’opera ancorandola al tempo passato dell’azione performativa ormai chiusa.<sup>47</sup> Fumai utilizza invece strategie varie di documentazione, ma non rivela mai ciò che è avvenuto esattamente per come è avvenuto:

There is no space for proper documentation in our practice because we don’t love tautologies, but, on the other hand, we love to put into circulation several material forgeries of live performances. Such operation, which we call post-performative, require the audience to pay a lot of attention, precisely because they play on the border between artwork and falsity, between the oral language of the performance and its echo, between the impossibility of transmitting the cognitive experience through an image and its own parody. There’s a performativity even in this.<sup>48</sup>

Il processo di documentazione viene vissuto dall’artista come un momento ulteriore della vita della performance. La mediazione e il montaggio sono la chiave per creare dispositivi di documentazione che siano sufficientemente prossimi senza però postulare l’identità e l’autosufficienza del documento rispetto alla performance. I *performing remains* dell’opera di Fumai vanno riattivati proprio all’interno di quel campo performativo che li ha generati.

L’influenza del pensiero femminista nell’opera e nella pratica di Fumai costituisce un ambito articolato di indagine, ancora tutto da approfondire. Essa non si limita infatti all’interesse per una serie di figure appartenenti al genere femminile e al movimento femminista, ma si configura proprio come costruzione di una pratica «la cui valenza politica sta nella capacità di dissacrare e sconfessare la presunta universalità e la naturalità delle

<sup>47</sup> Attraverso i media di documentazione più tradizionali, Chiara Fumai era solita creare quelle che chiama *pseudo-documentazioni*, ovvero documentazioni di performance mai avvenute, come nel caso delle immagini che costituiscono l’opera *Dogaressa Querini, Zalumna Agra, Dope Head, Annie Jones, Harry Houdini, Eusapia Palladino Read Valerie Solanas* (2013). Sulla relazione tra documentazione e performance vedi Gabriella Giannachi, Jonah Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Routledge, New York 2017 e Gabriella Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, MIT Press, Cambridge (MA) 2016.

<sup>48</sup> Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT* cit., p. 32.

«The ghosts are themselves the future»

pratiche discorsive maschili». <sup>49</sup> Come l'attivazione di un processo trasformativo rivoluzionario, che inaugura immaginari e possibilità inedite per le soggettività oppresse dalla norma eteropatriarcale, il femminismo di Fumai è dichiaratamente politico e sovversivo e gioca tutto il suo potere dirompente nella costruzione di spazi di rivendicazione, che non possono però essere racchiusi all'interno del solo femminismo della seconda ondata. Il femminismo di Fumai si ibrida, muta, si contamina, straripa: la soggettività femminile costituisce la testa d'ariete che guida la liberazione dell'immaginario e delle pratiche per tutte le soggettività oppresse. In questo senso, inaugurare una lettura queer sulla sua opera consente di dare un giusto inquadramento a strategie performative che percorrono tutta la biografia artistica di Fumai e di comprenderne il portato. La pratica dell'artista può essere descritta come un'ode altissima alle soggettività oppresse nella capacità peculiare di piegarsi, senza mai spezzarsi, un elogio all'ingegno delle soggettività escluse nel trovare strategie di sopravvivenza in un mondo ostile e sistemicamente violento. Come si ricava uno spazio di esistenza e potenziale sovversione all'interno di un sistema oppressivo e annichilente, come si scardina il vissuto di precarietà e vulnerabilità estrema che esso predispone? Fumai adotta diverse strategie, sempre laterali, mediate, intermediali per affrontare un dispositivo di potere acefalo, ma ramificato. Il ruolo medianico che Chiara Fumai ricava con fermezza e delicatezza per la sé performer è uno slancio testimoniale verso coloro che non presero parola, o che non furono udite. Chiara «è parlata», <sup>50</sup> ma ciò che le consente di incarnare questo ruolo è sempre una finzione, la quale crea uno spazio critico: non l'adesione ventriloqua in cui le eroine dell'artista tornano per vendicarsi, ma piuttosto un complesso esercizio di critica, mosso da una affinità estetica profonda e dalla necessità di produrre, all'interno dello spazio della performance, un posizionamento politico agente. Come dichiara Fumai, «we should avoid [...] underestimating the impact that an artwork can have on its present and future, its ability to anticipate its own times, and art's ability to pose questions that cannot be formulated through the common alphabets of culture or politics». <sup>51</sup> L'arte infatti può essere un dispositivo che fa vacillare la norma patriarcale e apre uno spazio di impensato per le soggettività oppresse, dove tutto è possibile: la violenza, il miracolo, l'apparizione, la fine e la rinascita.

<sup>49</sup> Alessandra Ferlito, *Curatela e femminismo in Italia* cit., p. 157.

<sup>50</sup> Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Poems I Will Never Release*, in Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., pp. 14-21, p. 15.

<sup>51</sup> Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT* cit., p. 27.



# *Oh Gay!* al Bagaglino

Uno spettacolo omosessuale di nome, ma non di fatto

Andrea Meroni

## *Il contesto mediatico e teatrale*

*Oh Gay!* è il primo spettacolo non cabarettistico della Compagnia del Bagaglino, presentato al Salone Margherita di Roma il 25 ottobre del 1979. Questa commedia musicale di Mario Castellacci e Pier Francesco Pingitore viene rappresentata in un periodo in cui l'“ambiguità” sessuale *tout court* (riguardante sia l'orientamento sessuale sia l'identità di genere) sta progressivamente trovando cittadinanza nei *mass media* italiani. Complice di ciò è l'affermazione televisiva – specialmente in ambito musicale – di personaggi difficilmente incasellabili negli schemi consolidati di mascolinità e femminilità. Nell'ottobre del 1978, il varietà di Rete 2 *Stryx* ne propone un paio “d'importazione”: la giamaicana Grace Jones, androgina “pantera nera”, e la francese Amanda Lear, «voce da uomo, corpo da donna, età incerta, come il suo passato: cantante ideale di un'epoca equivoca e che dà alla gente ciò che la gente chiede, cioè il superamento del sesso banale, incanalato, sempre quello». <sup>1</sup> Altri personaggi sono invece autoctoni, come Renato Zero e Ivan Cattaneo, incarnazioni di provocazioni di segno molto diverso. <sup>2</sup> A costoro si affiancano altri personaggi del settore dell'intrattenimento come – solo per citarne alcuni – le Sorelle Bandiera nella trasmissione di

<sup>1</sup> Donata Gianeri, *I protagonisti dello show televisivo*, «RadioCorriere», LV, 42 (15-21 ottobre 1978), p. 35.

<sup>2</sup> Il fatto che Cattaneo provenga da un'esperienza di attivismo gay all'interno del Fuori! milanese si riflette anche nei toni più “militanti” della sua produzione discografica del periodo, contrapposta a quella più stilizzata di Renato Zero anche nella stampa coeva: «Ivan Cattaneo canta contro quest'Italia per lui un po' repressa. [...] Atteggiamento volutamente effeminato, è oggi il più rappresentativo e autentico cantante “gay” italiano. A sentirlo però l'altra sera al Teatro Tenda [di Roma], non c'era la folla che ci si poteva aspettare, ricordando anche i deliri e il fanatismo di poco tempo fa per i concerti di Renato Zero. Ma si spiega subito questa accoglienza più fredda. Fra i due c'è un abisso e, al di là di certe facili apparenze, anche la “diversità” è agli opposti. Dietro il baraccone di travestimenti e di lustrini di Renato Zero si cela un docile ragazzo borghese, moralista, che parla di triangolo ma che piace anche alle mamme e alle nonne. Ivan Cattaneo, invece, colpisce duro, non concede

Rete 2 *L'altra domenica* (1976-1979) o il cabarettista Ernst Thole in *Non stop* (1977-1979) della prima rete.<sup>3</sup>

Anche l'attivismo gay guadagna, nella seconda metà degli anni Settanta, una visibilità televisiva significativa, per quanto ridotta: a tal proposito si considerino l'apparizione di Mario Mieli nel programma *Come mai* nel 1977 e la partecipazione, l'anno successivo, di alcuni membri del Fuori! di Torino alla trasmissione *Spazio libero*,<sup>4</sup> mentre in una puntata di *Acquario*, nel novembre 1978, Maurizio Costanzo mette a confronto il cantautore dichiaratamente gay (e co-fondatore del Fuori!) Alfredo Cohen, il cui unico LP *Come barchette dentro un tram* era stato pubblicato l'anno prima, con la cantante "disimpegnata" per eccellenza, Orietta Berti.<sup>5</sup>

*Oh Gay!* però non registra la crescente importanza della militanza, ma prende piuttosto le mosse da un apparente aumento esponenziale di persone non conformi al paradigma "tradizionale" eterosessuale e *cisgender*, soffermandosi sull'aspetto superficiale, "cosmetico" del fenomeno. Più determinante di singoli fatti di cronaca o di costume è comunque – per l'ideazione di *Oh Gay!* – il successo planetario e trasversale della coproduzione italofrancese *Il vizietto* di Édouard Molinaro, che contribuisce alla diffusione a livello teatrale e cinematografico del tema dell'omosessualità, dando ulteriore popolarità a forme di spettacolo *en travesti* già in voga, e declinate nei modi più disparati.<sup>6</sup>

*Il vizietto* è l'adattamento cinematografico della fortunatissima pièce teatrale di Jean Poiret *La Cage aux Folles*, replicata circa 1800 volte dopo il debutto presso il Théâtre du Palais-Royal nel 1973. Uscito nelle sale italiane il 20 ottobre 1978, il film aveva incassato, entro l'inizio del 1980, circa sei miliardi di lire.<sup>7</sup> Raccontando il *ménage* familiare dell'impresario Renato Baldi (Ugo Tognazzi) e della vedette del suo locale, Albin Mougeotte (Michel Serrault), che si esibisce *en travesti* col nome di Zazà Napoli, *Il vizietto* aveva conquistato le simpatie di un pubblico eterogeneo, e in buona parte digiuno dalle tematiche omosessuali, come rilevato anche dal critico

nulla ai finti progressismi» (p. cer., *Un cantante selvaggio*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1979, p. 27).

<sup>3</sup> Cfr. Giordano Bassetti, Andrea Jelardi, *Queer TV. Omosessualità e trasgressione nella TV italiana*, Fabio Croce, Roma 2006, pp. 46-48.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>5</sup> Cfr. Maurizio Costanzo, *Orietta "regina" soave*, «Corriere della Sera», 8 novembre 1978, p. 20.

<sup>6</sup> Cfr. Giovanni Buttafava, "Il travestitismo a teatro", *Gli uni & gli altri. Travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, Arcana, Roma 1976, pp. 38-35 e 39-43.

<sup>7</sup> Cfr. s.n., *Con Ugo Tognazzi l'incasso è sicuro*, «Stampa Sera», 8 gennaio 1980, p. 20.

Pietro Tarallo sulle colonne di «Lambda», il bollettino del movimento di liberazione gay, nato nel 1976: «Anche il pubblico non ha reagito, credo, nel modo tradizionale, ossia con risolini e battute di dubbio gusto. La sera in cui io l'ho visto, in una sala di prima visione a Torino, il cinema era stracolmo di gente: molti i *gays* presenti perlopiù velati; moltissimi gli etero incuriositi. Tante le risate a cui, confesso, mi sono associato».<sup>8</sup>

*Il viziello* era stato universalmente lodato per le calibrate interpretazioni dei protagonisti,<sup>9</sup> con Serrault che replicava e cristallizzava il ruolo che aveva ampiamente collaudato nell'edizione teatrale francese, mentre Tognazzi – otto anni dopo aver interpretato Alessio, il corniciaio omosessuale protagonista di *Splendori e miserie di Madame Royale* (1970, Vittorio Caprioli)<sup>10</sup> – si confermava l'attore italiano più adatto a incarnare «tutte le sfumature, anche quelle più difficili da rappresentare, della mascolinità, della sessualità del maschio e del suo ruolo di genere», passando con «la stessa simbolica intensità [da] ruoli fortemente mascolinizzati» a «ruoli che mettono in crisi il canone eteronormativo».<sup>11</sup>

Il film aveva ricevuto persino il beneplacito del Fuori!: in un primo momento l'associazione, allarmata dal titolo italiano (definito “razzista” persino da Tognazzi),<sup>12</sup> aveva ipotizzato di boicottarlo; poco prima dell'uscita nelle sale, però, la produzione aveva proposto al leader Angelo Pezzana di partecipare a un'anteprima torinese, e questi aveva trovato la pellicola felicemente «piena di battute e riferimenti che allora avremmo definiti politici»,<sup>13</sup> e si era infine associato alla tesi che lo stesso Tognazzi avrebbe poi ribadito in un'intervista concessa alla rivista del Fuori!, in cui affermava che nel film la famiglia gay veniva presentata come moralmente superiore rispetto a quella “tradizionale”, rappresentata nel film dal Deputato

<sup>8</sup> Piero Tarallo, *Il viziello*, «Lambda», III, 18-19 (gennaio 1979), p. 6.

<sup>9</sup> Cfr. Aldo Bernardini, *Ugo Tognazzi*, Gremese, Roma 1998, p. 246.

<sup>10</sup> «Malgrado il film, come molti dell'epoca, punti su una rappresentazione dell'omosessualità fortemente condizionata dal travestitismo, risulta memorabile l'inedito ritratto dell'omosessualità nei risvolti della solitudine, della melanconia, della dolenza, attraverso la figura del protagonista. [...] L'attore accentua una recitazione già di per sé compromissoria, in parte femminea, esibendo mosse del corpo e degli arti, gesti innaturali, ponendo spesso la testa reclinata e usufruendo di un registro recitativo mellifluido, e profondamente malinconico» (Gabriele Rigola, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società moderna*, Kaplan, Torino 2018, pp. 74-75).

<sup>11</sup> Ivi, p. 70.

<sup>12</sup> Cfr. Aldo Bernardini, *Ugo Tognazzi* cit., p. 246.

<sup>13</sup> Angelo Pezzana, *Dentro & Fuori. Un'autobiografia omosessuale*, Sperling & Kupfer, Milano 1996, p. 43.

Charrier e dalla sua degna consorte.<sup>14</sup> Paradossalmente, proprio per questa ragione, a detta del critico Giovanni Buttafava, il potenziale trasgressivo del *Viziello* era talmente smussato da permettere allo spettatore di autoassegnarsi «un diploma di tolleranza illuminata offerto a prezzo convenientissimo»,<sup>15</sup> complice appunto la morale smaccatamente familista del film.

Riguardo all’impatto culturale del film di Molinaro e alla sua influenza sullo stesso *Oh Gay!*, Pier Francesco Pingitore ha dichiarato:

Di sicuro, se in quel periodo il tema esplose, lo si deve soprattutto al *Viziello*, che fu in pratica la locomotiva per sdoganare il discorso dell’omosessualità, perché lo fece con una tale grazia, un tale charme, una tale pulizia formale, oltre al talento di Tognazzi e di Serrault nell’interpretarlo e di Jean Poiret nello scrivere il testo... perciò quello che fino a poco tempo prima si biascicava a mezza bocca divenne improvvisamente – e questo fenomeno andrebbe forse studiato – un argomento di cui si poteva ridere, parlare, ragionare e su cui avere punti di vista diversi, etc.<sup>16</sup>

Se si considera che Oreste Lionello, il doppiatore italiano di Michel Serrault nel *Viziello* (e poi in entrambi i suoi seguiti, *Il viziello II* e *Matrimonio con viziello*), è uno dei due protagonisti di *Oh Gay!*, il legame tra lo spettacolo e il film risulta ancora più evidente.

Il 1979, data in cui debutta la commedia di Castellacci e Pingitore, è un anno in cui la proposta teatrale a tema omosessuale vanta un’abbondanza senza precedenti.<sup>17</sup> Alla ricchezza numerica si affianca anche una certa varietà stilistica e tematica, accresciuta dall’attività di artisti affermati nella comunità omosessuale romana, come Dominot, e di interpreti vicini alla militanza gay. Tra questi si possono annoverare il già citato Alfredo Cohen<sup>18</sup> e l’animatore culturale e giornalista Massimo Consoli, il quale – tra

<sup>14</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>15</sup> Giovanni Buttafava, “Estasi e oltraggio”, in F. Quadri (a cura di), *Il Patalogo due. Annuario 1980 dello spettacolo*, Ubulibri – Electa, Milano 1980, vol. 2, p. 178.

<sup>16</sup> Le citazioni di Pier Francesco Pingitore, se non altrimenti indicato, sono tratte da un’intervista condotta dall’autore a Roma il 16 giugno 2021.

<sup>17</sup> Tale abbondanza si riscontra anche a livello cinematografico, con film come *Dimenticare Venezia* di Franco Brusati, *Ernesto* di Salvatore Samperi e *La patata bollente* di Steno.

<sup>18</sup> Sul finire del 1978 debuttano *Mezzafemmina* e *Za’ Camilla* di Alfredo Cohen (2 dicembre) e *Il dormitorio universale* di Dominot (27 dicembre) (cfr. Franco Quadri [a cura di], *Il Patalogo due* cit., pp. 8-26).

il gennaio e il febbraio 1979 – porta in scena presso la “Gay House” di via Monte Testaccio<sup>19</sup> *Noi... gli omosessuali*, di cui è sia autore sia interprete.<sup>20</sup>

Tracciando un bilancio riguardo alla stagione 1978-1979, Bruno D'Alessandro scrive così sul «RadioCorriere», nell'articolo *Primedonne, musical e gay*:

Il discorso sul tema dell'omosessuale [...], più che ricorrente, può essere considerato una costante: *Vizietto*, *Bionda fragola*, *Oh Gay!*, *Senza trucco tutta in nero*, sono solo alcuni dei titoli che ci vengono in mente. Se aggiungiamo Lindsay Kemp, l'attività del Prado con Giuseppe Rossi Borghesano, altri spettacoli *en travesti*, ci accorgiamo d'una massiccia presenza gay nel teatro di prosa di questi tempi. [...] E allora? E allora niente, non è certamente una novità per queste scene: c'è sempre stato un gay nel passato, remoto e prossimo, del teatro di tutto il mondo... E per il pubblico si tratta solo d'una fortuita, singolare, non prevista coincidenza.<sup>21</sup>

La menzione che Bruno D'Alessandro fa del *Vizietto* non si riferisce soltanto al film uscito l'anno precedente. Infatti, in data 13 novembre, debutta al Teatro Nuovo di Milano la prima edizione teatrale della commedia di Jean Poiret, accolta calorosamente dal pubblico ma con una certa freddezza dalla critica.<sup>22</sup> La regia è di Luciano Salce, e nella parte di

<sup>19</sup> La “Gay House” è la seconda incarnazione del locale fondato e gestito da Consoli nella stessa via l'anno precedente, l'“Ompo's”, che era nato idealmente come luogo di ritrovo dei lettori del bollettino «Ompo» e si era segnalato all'attenzione pubblica anche grazie al successo dello spettacolo *Solo i froci vanno in Paradiso*, andato in scena per la prima volta il 31 dicembre 1977. Scritta dallo stesso Consoli, la pièce mirava a dimostrare come il biasimo e le vessazioni esercitate dal potere costituito (Stato e Chiesa) nei confronti degli omosessuali non fossero in alcun modo legittimate da un'ipotetica giustizia divina (cfr. Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 115-118).

<sup>20</sup> Il momento *clou* della rappresentazione si ha quando Consoli, travestito da boia, scende in mezzo al pubblico e ricopre alcuni spettatori scelti casualmente di ogni possibile insulto riservato alle minoranze razziali e sessuali (cfr. Massimo Consoli, *Affetti speciali*, Massari, Bolsena 1999, pp. 208-211).

<sup>21</sup> Bruno D'Alessandro, *Primedonne, musical e gay*, «RadioCorriere», LVI, 49 (2-8 dicembre 1979), p. 149.

<sup>22</sup> «Da questo insidioso canovaccio il regista Édouard Molinaro aveva tratto una sceneggiatura che prosciugava e riscattava con la vena amarognola gli inevitabili eccessi grotteschi. Più incerta sulla strada da prendere ci è parsa la regia di Salce, che, indeciso se scavare nell'umanità dei personaggi o assecondare i motivi più pittoreschi del testo, ha scelto la facile via del compromesso. [...] Ne deriva uno strano spettacolo a due facce, abbastanza freddo e irrisolto e che non riesce a farsi prendere sul serio ma in fondo non suscita neanche troppe risate» (Renato Palazzi, *Di questo Vizietto non si riesce solo a ridere*, «Corriere della Sera», 15 novembre 1979, p. 28).

Renato, che a Parigi era stata interpretata da Poiret medesimo e al cinema da Tognazzi, troviamo Paolo Ferrari, mentre Elio Pandolfi veste i panni di Albin. Curiosamente l'interprete originario, Michel Serrault, nelle medesime settimane si trova a Roma per girare *Il lupo e l'agnello* (1980, Francesco Massaro),<sup>23</sup> dove replica in parte gli stilemi del proprio personaggio più fortunato interpretando un parrucchiere costretto a fingersi omosessuale per conservare il proprio lavoro.

Il termine “primedonne”, presente nel titolo del compendio di D'Alessandro, riguarda anche buona parte degli spettacoli che egli elenca, dal momento che l'ossessione degli omosessuali – sconfinante nella mitomania – nei confronti delle dive cinematografiche (e non solo) è a sua volta un *leitmotiv* di queste commedie. Già il titolo di *Bionda fragola* di Mino Bellei è un riferimento al film omonimo (1941, Raoul Walsh), in originale *The Strawberry Blonde*, interpretato da James Cagney, Olivia De Havilland e Rita Hayworth. Quest'ultima è oggetto di culto da parte del gay cinefilo Domenico, che assieme al partner Antonio è protagonista della pièce di Bellei, scritta nel 1976 e andata in scena per la prima volta il 6 ottobre 1979, un anno dopo del *Vizietto* e solo tre settimane prima di *Oh Gay!*.<sup>24</sup>

La stessa Hayworth ritorna – evocata – nell'atto unico di Giuseppe Rossi Borghesano *Il pomeriggio in cui Marilyn Monroe incontrò Rita Hayworth*. Portato in scena presso il Teatro del Prado nel settembre del 1979, il testo racconta le visite di cortesia che un giovane travestito, “Niagara”, fa a “Reine Margot”, anziano omosessuale che era stato tra i primi a vestire abiti femminili in Italia e che «si è ormai ridotto a consumare la sua squallida vecchiaia in un ospedale milanese, semiparalizzato e tristemente rassegnato a infagottarsi in un pigiama maschile». <sup>25</sup> Tra i temi portanti del dialogo tra i due, interpretati rispettivamente da Raffaello Miti e Duccio Dugoni, c'è quello del contrasto generazionale tra diverse tipologie di omosessuale (argomento già sollevato nove anni prima da Vittorio Caprioli in *Splendori e miserie di Madame Royale*<sup>26</sup>): “Niagara” è più libera e politicamente consa-

<sup>23</sup> Cfr. s.n., *Il cinema è il mio vizietto*, «Il Giornale dello Spettacolo», 24 ottobre 1979, p. 10.

<sup>24</sup> Cfr. Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia* cit., pp. 25-28.

<sup>25</sup> p.f., *Il ruolo dei “diversi”*, «Corriere della Sera», 14 settembre 1979, p. 21.

<sup>26</sup> «Nella scena notturna al Colosseo, quando Alessio e Bambola di Pechino [Vittorio Caprioli] cercano di ritagliarsi un momento di raccoglimento per riflettere sull'opportunità di approcciare o meno il “quarantenne distinto” che ha messo gli occhi su di Alessio, i due vengono raggiunti da un chiasoso ragazzino col paltò, il quale – a tradimento – li insulta per il puro gusto di farlo: “Lo sapete che siete due vecchiacce? Adesso è la gioventù che conta!”. [...] L'insulto – col senno di poi – può facilmente essere letto come il deprezzamento degli omosessuali “di nuova scuola”, cioè di quelli che usciranno spavalda-

pevole, mentre “Reine Margot” – come suggerisce il suo nomignolo – è nostalgica della monarchia, e quindi di un’idea di ordine completamente sconvolta dalla contemporaneità. Un terreno d’incontro è offerto però dai continui riferimenti allo *star system* hollywoodiano degli anni Quaranta e Cinquanta.

La Bella Otero, leggendaria ballerina spagnola, nonché personaggio-simbolo della Belle Époque, è invece il modello per la trasformazione di un uomo annoiato e di estrazione piccoloborghese che, per evadere da una quotidianità insipida, si reinventa travestendosi da soubrette d’epoca in *Senza trucco tutta in nero*, portato in scena presso il Teatro Parnaso di Roma quasi in contemporanea con *Oh Gay!*. Diretto da Renzo Dotti e Roberto Vernocchi, il monologo è tratto da *Colloquio con il tango*, un recital del 1958 scritto da Carlo Terron per Paola Borboni, la cui parte viene fatta propria dal giovane attore bolognese Erio Masina.<sup>27</sup>

Mentre nel *Viziello* la componente del divismo *fané* è comunque presente per il fatto stesso che il protagonista Albin sia al centro di un altro *star system* in miniatura, quello delle *drag-queen* che si esibiscono nel locale “La Cage aux Folles” di Saint-Tropez, la produzione teatrale del mimo Lindsay Kemp non è imparentata con questi cliché. Nel giugno del 1979, accompagnato da una «troupe di otto angeli efebici», questi porta al Teatro Eliseo di Roma la pantomima *Flowers* dove «la nudità maschile atletica e perversa, sensuale ed arrogante, celebra il suo trionfo».<sup>28</sup> Lo spettacolo vede Kemp immedesimarsi nello scrittore francese omosessuale Jean Genet, autore di *Notre Dame des Fleurs*.<sup>29</sup> Il successo di *Flowers* è tale da segnare, secondo Giovanni Buttafava, «il pieno risarcimento delle contumelie anti-gay dei

(molti dei quali sono concretamente presenti nella sequenza al Colosseo), nei confronti dei loro predecessori timorosi e ipocritamente pudichi, quelli della generazione del “si fa ma non si dice”» (Luca Locati Luciani, Andrea Meroni, *Quelle come me. La storia di Splendori e miserie di Madame Royale*, PM Edizioni, Varazze 2020, p. 149).

<sup>27</sup> Cfr. s.d.c., *Monologo sulle vamp*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1972, p. 20. Per approfondire l’attività teatrale di Erio Masina: Antonio Pizzo, *Professione attrice. La carriera teatrale di Erio Masina*, «Acting Archives Review», IX, 17 (2019), pp. 84-109.

<sup>28</sup> Maurizio Giammusso, *La Divina di Genet è un “lui” perverso*, «Corriere della Sera», 8 giugno 1979, p. 23.

<sup>29</sup> Giovanni Buttafava contrappone «l’estetismo plastificato» di Kemp e a quello «scorticato ed eccitato» di Genet, ed evidenzia la presenza di una componente di divismo – spostato dal contenuto alla forma – quando parla dell’«entrata di Divina-Kemp sull’onda della *Vie en rose* [di Édith Piaf] in un lusinghiero rapimento di suoni, veli, passi, luci, aromi, da Grande Soubrette che impone le regole e i diritti del proprio sogno fantastico in un mondo ostile» (Giovanni Buttafava, “Estasi e oltraggio”, in Franco Quadri (a cura di), *Il Patalogo due* cit., p. 178).

decenni precedenti, fin dai tempi delle battute su “Buchino” Visconti e degli sketch “capresi” delle riviste di Dapporto e Totò». <sup>30</sup>

Dopo meno di quattro mesi, il 3 ottobre, Kemp debutta ancora all’Eliseo con lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*, in cui l’elemento “d’interesse gay” è costituito dalla presenza del «fanciullo conteso» che provoca il litigio tra Oberon e Titania, il re e la regina delle fate: «Ermafrodita ed erotico, simbolo di armonia e di turbamento, il fanciullo figura come elemento motore della vicenda, in tutta la sua inquietante presenza». <sup>31</sup>

Sempre al Teatro Eliseo, appena ventun giorni dopo, Romolo Valli riprende il ruolo di Oscar Wilde in *Divagazioni e delizie* di John Gay, uno spettacolo che aveva già portato in scena nel maggio dello stesso anno per la regia dello storico compagno d’arte e di vita Giorgio De Lullo. <sup>32</sup> La drammaturgia è costituita da un’immaginaria intervista concessa dal commediografo irlandese pochi mesi prima della morte, in cui Wilde accetta di parlare anche delle vicissitudini giudiziarie e della condanna al carcere dovuta alla propria omosessualità. <sup>33</sup>

### *Lo spettacolo*

Fin dalla propria nascita, nel 1965, il Bagaglino aveva fatto del cabaret il proprio marchio di fabbrica. *Oh Gay!*, come anticipato, è il primo spettacolo nella storia della Compagnia a non essere ascrivibile a tale genere. Analizzando questo evento inatteso, Lamberto Antonelli scrive sulle colonne di «Stampa Sera»:

Cade un altro pezzo della dolce vita romana. Il Bagaglino, che da quattordici anni era una specie di istituzione, un cabaret che aveva fatto scuola coi suoi tavolinetti rotondi e le poltroncine rosse, con la pasta e fagioli o le penne all’arrabbiata offerte a un pubblico vitaiolo e nottambulo durante l’intervallo, cambia forma e contenuto. [...] I motivi di questa inversione di rotta? Cambiamento del gusto del pubblico? Desiderio di rinnovamento da parte

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> s.n., *Lindsay Kemp ora arriva in Sogno*, «Corriere d’Informazione», 30 novembre 1979, p. 17.

<sup>32</sup> Il terzo direttore artistico dell’Eliseo, Giuseppe Patroni Griffi, storico drammaturgo della Compagnia dei Giovani, porta invece in scena in aprile, al Piccolo Eliseo, un dramma incentrato sull’omosessualità femminile, cioè *Le lacrime amare di Petra von Kant* di Rainer Werner Fassbinder, diretto da Mario Ferrero e interpretato da Fulvia Mammi, Flora Mastroianni e Susanna Javicoli (cfr. s.n., *Sei donne per Petra*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1979, p. 19).

<sup>33</sup> Cfr. s.n., *Valli come Wilde ritorna all’Eliseo*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1979, p. 23.

degli autori? È un po' tutto questo, come risulta dalle dichiarazioni che ci vengono fatte dalle varie parti in causa.<sup>34</sup>

In un'affermazione riportata dal «Corriere della Sera», Castellacci e Pingitore dichiarano che il cambio di rotta si deve all'esigenza di «intrattenere il pubblico in maniera diversa, per il gusto di fare cose nuove e di fare nuove esperienze. Ma soprattutto per produrre degli spettacoli di maggiore immediatezza, secondo una necessità di rinnovamento che si è andata avvertendo negli ultimi tempi».<sup>35</sup> A questa stessa necessità risponde anche l'idea di sperimentare la tenuta della Compagnia su altri media: già nel 1973 era stato trasmesso dalla Rai il varietà *Dove sta Zazà* che, con la regia di Antonello Falqui, vedeva alla conduzione tutti i nomi di punta del Bagaglino: Gabriella Ferri, Enrico Montesano, Pippo Franco, Oreste Lionello, Pino Caruso. Nel 1976, invece, Castellacci e Pingitore avevano diretto il primo film della Compagnia, *Remo e Romolo - Storia di due figli di una lupa*, seguito a stretto giro da Nerone. Protagonista di entrambi era Pippo Franco, la cui temporanea defezione – secondo Lamberto Antonelli – è tra le concause del cambio di genere del Bagaglino:<sup>36</sup> venti giorni prima del debutto di *Oh Gay!*, Franco è infatti impegnato nella regia e nell'interpretazione del fortunatissimo *Il naso fuori di casa* presso il Teatro Brancaccio.<sup>37</sup>

Un'altra ragione, insinua Antonelli, è la scarsità di sovvenzioni pubbliche al cabaret, che può godere solo di modesti “premi”,<sup>38</sup> laddove a fine anno verranno stanziati dei consistenti finanziamenti per le compagnie di prosa, in riferimento alla stessa stagione 1978-1979.<sup>39</sup>

Alla decisione di cambiare genere si deve anche la trovata di rinnovare l'interno del Salone Margherita, il cui palco originario, nel 1972, all'insediamento di Castellacci e Pingitore, era stato rimosso e sostituito con una semplice pedana, situata in una diversa collocazione e circondata da poltrone e sedie disposte a mo' di anfiteatro:

<sup>34</sup> Lamberto Antonelli, *Sono finiti i tempi d'oro del cabaret?*, «Stampa Sera», 8 novembre 1979, p. 28.

<sup>35</sup> s.n., *Cambia genere il Bagaglino*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1979, p. 23.

<sup>36</sup> Cfr. Lamberto Antonelli, *Sono finiti cit.*, p. 28.

<sup>37</sup> In meno di due mesi, *Il naso fuori di casa* incasserà 280 milioni di lire (s.n., *Da un palcoscenico all'altro. Panorama delle programmazioni teatrali al 2 dicembre 1979*, «Il Giornale dello Spettacolo», 13 dicembre 1979, p. 13).

<sup>38</sup> Cfr. Lamberto Antonelli, *Sono finiti cit.*, p. 28.

<sup>39</sup> Cfr. s.n., *Fondi alla prosa*, «Il Giornale dello Spettacolo», 1° dicembre 1979, p. 1.

Per quanto riguardava il Salone Margherita, pensammo: «Perché non riportiamo il teatro a com'era?», così da poter fare, oltre al semplice cabaret, anche spettacoli più complessi, con qualche gioco di luci e tutto ciò che rende uno spettacolo più luccicante, più accattivante. E allora girammo nuovamente il teatro, ricostruimmo il palcoscenico ingrandendolo di parecchio rispetto all'originale, quello su cui aveva recitato Petrolini, che era proprio una striscetta. Lì facemmo poi anche tutte le nostre riprese televisive, ma quella è una storia più recente.<sup>40</sup>

Per sfruttare il potenziale di uno spazio scenico più vasto, con un palcoscenico frontale e più profondo, si opta per il genere della commedia musicale. Il cast vede la presenza di comici già legati alla compagnia, come il succitato Oreste Lionello e Bombolo (all'epoca molto in auge per l'interpretazione del popolare personaggio del ladruncolo “Venticello”, nei film della saga dell'Ispettore Giraldi, a partire da *Squadra antifurto*, diretto da Bruno Corbucci), nonché di altri che non avevano mai calcato il palco del Salone Margherita, come i cantanti-attori Sergio Leonardi e Luciana Turina. Il ruolo di coprotagonista è affidato a un caratterista cinematografico che aveva recitato nei succitati film di Castellacci e Pingitore, interpretando in entrambi i casi piccole parti di omosessuali con la vocazione per il cambio di sesso (uno dei tormentoni di *Oh Gay!*): Franco Caracciolo, ribattezzato per l'occasione col nome d'arte francofilo “Zizi Rien”, letteralmente «niente pisellino».<sup>41</sup>

Su Caracciolo vale la pena spendere qualche parola dal momento che rappresenta ufficialmente la “quota gay” all'interno del cast dello spettacolo<sup>42</sup>. Amico di Massimo Consoli e personaggio molto in vista all'interno del movimento di liberazione gay romano, Caracciolo si era specializzato nell'interpretazione di personaggi omosessuali, coinvolti spesso e volentieri in situazioni – viste con la sensibilità odierna – politicamente scorrette, nell'alveo di commedie dirette da registi come Nando Cicero, Giuliano

<sup>40</sup> Pier Francesco Pingitore, intervista all'autore, 16 giugno 2021.

<sup>41</sup> Inoltre Zizi riecheggia il nome d'arte del personaggio di Serrault nel *Viziutto*, cioè *Zazà Napoli*.

<sup>42</sup> Curiosamente, nonostante venisse spesso chiamato a doppiare oppure a interpretare ruoli di omosessuali, come in *Perché quelle strane gocce sul corpo di Jennifer?* (1972, Giuliano Carnimeo), Oreste Lionello aveva una reputazione da donnaiolo, tanto che, pochi giorni prima del debutto di *Oh Gay!* era stato coinvolto in un processo intentato alla moglie Liliana Cefaro, accusata di minaccia a mano armata nei confronti di una “giovane amica” del marito, contro la quale avrebbe lanciato un coltello proprio all'uscita del Salone Margherita (cfr. s.n., *Lanciò un coltello alla rivale: condannata a venti giorni di arresto*, «Il Messaggero», 20 ottobre 1979, p. 7).

Carnimeo, Marino Girolami e Bruno Corbucci.<sup>43</sup> In ambito teatrale, nel 1975 Caracciolo aveva avuto un ruolo in una reinterpretazione della pochade *Hotel Mimosa* di Arthur Crownley<sup>44</sup> e nel 1976 aveva inaugurato il palcoscenico del bar-discoteca “L’Alibi” con la pièce *Zucchero* voluta dal *casting director* Pino Pellegrino, futuro manager del locale.<sup>45</sup> Lo spettacolo di Castellacci e Pingitore è stato comunque la sua prima esperienza nell’ambito del teatro “istituzionale” e, stando al ricordo di Pingitore, Caracciolo vi avrebbe preso parte con grande entusiasmo e senso di gratificazione:

Io ricordo il povero Zizi Rien che era talmente felice perché non aveva mai fatto una parte del genere, sempre solo comparsate o poco più (io lo avevo già avuto in *Remo e Romolo – Storia di due figli di una lupa*)... toccava il cielo con un dito per il fatto di essere lì al fianco di Oreste Lionello, tanto che un giorno stava uscendo dal palcoscenico, spiccò un salto di gioia e un altro po’ si spaccava la testa, perché c’era un passaggio piuttosto basso: diede una craniata tremenda contro il cemento. Questa era l’atmosfera di *Oh Gay!*. [...] Aveva una gran voglia di fare, era molto educato e perbene, si faceva voler bene. Non era una persona fastidiosa, che facesse capricci o altro, lo ricordo come un ottimo ragazzo. Poi le sue frequentazioni private erano affari suoi...<sup>46</sup>

Caracciolo riapparirà in *Ciao marziano* (1980), nuovamente diretto da Castellacci e Pingitore, dove incarna una versione macchiettistica di sé stesso, con una sottolineatura ironica delle proprie origini nobiliari.<sup>47</sup> Nel corso di un party viene infatti presentato dal noto visagista Gil Cagné, anch’egli *starring as himself*, come «Francesco Caracciolo, dei Caracciolo», accompagnato dal suo «boyfriend Toni, dei Toni».

Le musiche di *Oh Gay!* sono composte da Dimitri Gribanovski, collaboratore di lungo corso della Compagnia, e arrangiate da Flavio Bocci, con testi degli stessi Castellacci e Pingitore. La parte coreografica è affidata a un ensemble di ballerini il cui look, firmato dai costumisti Maurizio Tognolini e Graziella Pera, viene così descritto da Pingitore: «Creammo un corpo di ballo misto, nel senso che c’erano due ballerine e quattro ballerini

<sup>43</sup> Cfr. Franco Grattarola, *Franco Caracciolo, un caratterista blasonato*, «Cine 70 e dintorni», III, 3 (primavera 2003), pp. 32-34.

<sup>44</sup> Cfr. Terenzio, *Travestiti all’Hotel Mimosa*, «Homo», III, 31 (giugno 1975), pp. 49-51.

<sup>45</sup> Pino Pellegrino, intervista all’autore, 10 maggio 2021.

<sup>46</sup> Pier Francesco Pingitore, intervista all’autore, 16 giugno 2021.

<sup>47</sup> Il titolo di Caracciolo è infatti quello di Principe del Sacro Romano Impero e Principe di Avellino, Torchiarolo, Ripa Francone e Pietracupa (cfr. Franco Grattarola, *Franco Caracciolo* ... cit., p. 32).

maschi, però si confondevano tutti, non si capiva chi fossero gli uomini e chi le donne perché avevano una specie di trucco unisex che era mezzo da donna e mezzo da uomo. Era un po' la filosofia dello spettacolo: fondere insieme uomo-donna etc.».<sup>48</sup>

Questa trovata testimonia un'ulteriore influenza, oltre a quella del *Viziello*, da cui *Oh Gay!* ha preso le mosse, soprattutto a livello visivo: quella della Grande Eugène, spettacolo diretto dall'ex pittore Frantz Salieri in cui fin dal titolo «aggettivo femminile e nome maschile fanno scandalosamente coppia».<sup>49</sup> Composta da undici attori che interpretavano indifferentemente parti maschili e femminili, riunendo in certe *mise* le caratteristiche di entrambi i sessi («Io non nascondo l'aspetto maschile dei miei attori, non li umilio con violenti *maquillages* o con seni finti»),<sup>50</sup> la compagnia di Salieri era arrivata a Roma direttamente dal locale parigino “Chez Michou” e aveva debuttato, il 6 giugno 1974, proprio presso il Salone Margherita, come ricorda Pingitore:

Nel nostro piccolo, su suggerimento di Gino Landi, avevamo ospitato anche la compagnia della Grande Eugène, che veniva da Parigi, dove aveva avuto un grandissimo successo con uno spettacolo completamente in travesti, in playback, con un sapiente uso delle luci, dei costumi e anche del fumo, cosa che da noi non si usava ancora tanto. Prima non erano mai stati in Italia, e con loro facemmo un'operazione che anticipava questi temi.<sup>51</sup>

L'idea di Salieri era stata quella di unire «i tre elementi reputati i più disonorati dello spettacolo: il cabaret, i travestiti e il playback», facendone «una forma di spettacolo rispettabile»,<sup>52</sup> i cui momenti clou erano le imitazioni di varie dive del cinema, del teatro e della canzone: da Sarah Bernhardt a Marlene Dietrich, passando per Joséphine Baker.

### *L'intreccio*

Se le canzoni che Dimitri Gribanovski ha musicato per *Oh Gay!* sono incise su un LP autoprodotta dalla Compagnia, il testo dello spettacolo non è stato pubblicato e lo stesso Pingitore riferisce di non essere più in possesso

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Piero Perona, *Dietrich con la Baker nella Grande Eugène*, «La Stampa», 9 ottobre 1974, p. 7.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Pier Francesco Pingitore, intervista all'autore, 16 giugno 2021.

<sup>52</sup> c.g., *A Roma i “travestiti” che imitano la Dietrich e la Baker*, «Corriere della Sera», 24 maggio 1974, p. 13.

del copione. Per ricostruirne l'intreccio, definito «cervellotico» dall'autore («Era solo un pretesto per mostrare la vita di una coppia piuttosto insolita...»<sup>53</sup>), bisogna affidarsi alle recensioni dell'epoca. Abbastanza chiara è quella di Maurizio Giammusso per il «Corriere della Sera»:

La trama è fantapolitica: Zizi [...] e Oreste sono due gay che vivono d'amore e d'accordo. Lui è psichiatra erotico, l'altro lui è guardia svizzera dai gusti particolari. La loro vita si complica quando vengono sospettati da due poco astuti poliziotti di aver rapito nientedimeno che Papa Wojtyla. E quante ne devono inventare il maresciallo [Sergio] Leonardi e l'appuntato Bombolo, costretti a travestirsi ora da preti ora da belle di notte, per «non dar nell'occhio» in un mondo tutto pieno, ormai, di travestiti veri. Sullo sfondo di una Roma rusticana, tutta rapine, scippi, droghe e violenze, le indagini proseguono complicandosi di canzoncine e balletti, di monologhi comici e battutacce grossolane. Né un thrilling di tanto valore può restare fra le strade di Roma. Basta un po' di fantasia e una piccola scena girevole che i nostri eroi son proiettati nei luoghi più canonici dei film d'avventura: da Casablanca a Parigi.<sup>54</sup>

Purtroppo, la concatenazione degli eventi, i cambi di location e la risoluzione della vicenda non vengono spiegati, anche se Antonio B. Lombardo di «La Sicilia» lascia trapelare che il rapimento del pontefice sia soltanto una montatura.<sup>55</sup> Una certa enfasi viene posta dalla stampa sugli abbondanti riferimenti all'attualità tipici della comicità del Bagaglino: oltre a Papa Wojtyla, eletto da appena un anno, sono oggetto di bordate satiriche parecchi altri personaggi della vita politica dell'epoca: «Grazie all'assessore [alla cultura del PCI] Nicolini “gli spazzini a Roma mancano ancora, ma uno Shakespeare non lo negano a nessuno”; il segretario socialista [Bettino Craxi] è invece divenuto gestore del “Craxi Horse” di Pigalle; quanto a Pannella, ha “abbracciato” i gay e la loro causa».<sup>56</sup> Sono altresì chiamati in causa gli ex leader di Potere Operaio Toni Negri e Franco Piperno:<sup>57</sup> la menzione di quest'ultimo nella canzone *Se ti scappa di scappare* lascia intendere che lo spostamento dell'azione a Parigi dipenda dal fatto che qualche

<sup>53</sup> Pier Francesco Pingitore, intervista all'autore, 16 giugno 2021.

<sup>54</sup> Maurizio Giammusso, *Oreste psichiatra gay al “nuovo” Bagaglino*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1979, p. 20.

<sup>55</sup> «Egli [il Papa] è pronto ad accedere ad un campo di pallacanestro per seguire le fasi di una partita e i segugi delusi ritornano alla loro routine. Roma continua a vivere sotto questa cappa di imprevedibilità che lascia spazio ad altre storie» (Antonio B. Lombardo, *Ci vediamo al Craxi Horse*, «La Sicilia», 4 novembre 1979, p. 13).

<sup>56</sup> Maurizio Giammusso, *Oreste psichiatra gay cit.*, p. 20.

<sup>57</sup> *Ibid.*

personaggio abbia scelto di rifugiarsi in Francia, come Piperno, per approfittare della Dottrina Mitterand che impediva l'extradizione («Paris, la Tour Eiffel, Dom Perignon, c'est si bon! / A me che non ci sia l'extradition c'est si bon, / e se anche hai paura del mandato di cattura, / la vita qua a Paris est très jolie... à Paris»).

Tornando a Roma, i pericoli di una Capitale piagata dalla tossicodipendenza, dalle rapine e dal terrorismo – anche a causa del lassismo di un'amministrazione che, secondo gli autori, si interessa troppo poco alla vivibilità della città ed esageratamente al teatro (il riferimento è ancora a Renato Nicolini, promotore della celebre manifestazione *Estate Romana*)<sup>58</sup> – vengono enumerati, in forma di stornello, nei versi in una canzone affidata a Sergio Leonardi, Roma de notte:

Maresciallo Roma de notte, / a tocchi, a tocchi la campana batte, / chi gira per le strade ce rimette / e chi sta casa dorme e se ne fotte. / Roma de notte, / chi va co' 'na siringa tra le fratte, / chi scrive ar muro con le bombolette, / chi scappa per nun ce pia' le botte. / Roma de notte, / chissà mo' quante bombe stanno a mette', / chissà quante rapine avranno fatto, / nun c'ho er coraggio manco de guardate!<sup>59</sup>

Interrogato riguardo agli spunti satirici presenti nello spettacolo, Pier Francesco Pingitore ha comunque relativizzato la loro rilevanza rispetto all'interesse per la dimensione spettacolare di *Oh Gay!*: «Noi abbiamo fatto sempre un teatro d'attualità: dall'attualità abbiamo sempre beccato battute, spunti, per inserirli in una linea narrativa. Quello era un periodaccio, c'era il terrorismo, però non abbiamo mai fatto spettacoli su questi argomenti perché in fondo la cronaca era già talmente presente nella vita di tutti che un po' di evasione non poteva far male».<sup>60</sup>

Venendo al tema principale della commedia, dalla recensione di Giammusso si potrebbe ipotizzare che omosessualità e travestitismo vengano visti da Castellacci e Pingitore come una delle svariate facce del degrado di Roma (per passare inosservati il maresciallo e l'appuntato devono travestirsi a loro volta). Tale lettura potrebbe essere avallata dalla precedente collaborazione di Pingitore, negli anni Sessanta, con la rivista conservatrice «Lo Specchio», che denunciava costantemente il dilagare dell'omosessualità in Italia, rimarcando l'impatto negativo di determinati personaggi del

<sup>58</sup> Cfr. Antonio B. Lombardo, *Ci vediamo* cit., p. 13.

<sup>59</sup> I versi sono la trascrizione del testo della canzone incisa sul succitato LP.

<sup>60</sup> Pier Francesco Pingitore, intervista all'autore, 16 giugno 2021.

mondo della cultura e dello spettacolo, primo tra tutti Luchino Visconti.<sup>61</sup> Un altro cavallo di battaglia di tale rivista era lo scandalo a sfondo omosessuale dei “Balletti verdi”, scoppiato nel 1960 a Brescia, ma estesosi col tempo in altre città italiane (specialmente Roma e, alla fine del decennio, a Reggio Emilia), a proposito di cui Pingitore in persona aveva scritto tre reportage.<sup>62</sup> Lo scandalo – strumentalizzato dalla stampa di destra per puntare il dito contro il lassismo della Democrazia Cristiana – aveva preso le mosse da alcune feste semi-casalinghe celebrate in una cascina di Castel di Mella, dove, stando alle indagini della polizia, avevano avuto luogo congressi carnali tra adulti e minorenni (si consideri che la maggiore età era ancora fissata a 21 anni). L’entità dei fatti era stata gonfiata a dismisura, e nelle indagini erano state chiamate in causa celebrità totalmente estranee ai fatti (da Mike Bongiorno a Dario Fo e Franca Rame), mentre le vite di alcuni degli omosessuali coinvolti erano state irrimediabilmente rovinate, prima che il processo si concludesse con una quindicina di condanne per reati minori, come sfruttamento e favoreggiamento.<sup>63</sup>

Irrisione nei confronti di Visconti, attraverso la sottolineatura della sua omosessualità, e l’eco dei “Balletti verdi” – divenuti proverbiali, a dispetto della scarsa sostanza dietro alla montatura scandalistica – si ritrovano ancora nei testi di uno dei primi spettacoli del Bagaglino, *Il paciderma* (1966), scritto da Pingitore con Mario Castellacci, Luciano Cirri e Piero Palumbo e interpretato da Oreste Lionello, Pino Caruso, Claudia Caminito e Gabriella Gazzolo. Il regista milanese viene chiamato in causa in uno sketch intitolato *Western all’italiana*,<sup>64</sup> mentre un richiamo ai “Balletti verdi” – abbinato a una frecciata riguardante le tendenze delle figure che ruotavano attorno al Festival dei Due Mondi di Spoleto, a partire dal fondatore Giancarlo Menotti – si ritrova in *Tavola rotonda*, in cui viene inscenato un

<sup>61</sup> Cfr. Mauro Giori, “Cinema e omosessualità in Italia”, in U. Grassi, V. Lagioia, G. P. Romagnani (a cura di), *Tribadi, sodomiti, invertite e invertiti, pederasti, femminelle, ermafroditi*, ETS, Pisa 2017, p. 252.

<sup>62</sup> Cfr. Pier Francesco Pingitore, *Contro il vizio l’asse Roma-Brescia*, «Lo Specchio», 9 aprile 1961, pp. 4-5; Id., *La verità sui balletti verdi*, «Lo Specchio», 29 gennaio 1961, pp. 5-8; Id., *I Balletti verdi in visita alle “squillo”*, «Lo Specchio», 9 aprile 1961, p. 12.

<sup>63</sup> Cfr. Stefano Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale, Liberedizioni, Brescia, 2000*.

<sup>64</sup> «Lionello: “Ciak. Visconti. *Vaghe stelle dell’Oregon*. Prima”. Caminito: “Laggiù nello sterminato West, dove gli uomini non sono uomini e i cavalli sì...”. Gazzolo: “Mettili l’orecchione per terra. Che senti?”. Caruso: (*esegue*) “La terra trema” (*resta col sedere per aria*). Gazzolo: “Io mi alzerai”. Caruso: (*sempre in quella posizione*) “E perché?”. Gazzolo: “Mah, non lo so... con Visconti... [non si sa mai]» (Aa., *Western all’italiana*, «Il Bagaglino», II, 2 (1966), pp. 56-57).

dibattito politico dal titolo *Democratizzazione e pianificazione dei monumenti di Roma*:

Gazzolo: E che dire allora del “Cafè de Paris” che aspetta da cinque anni di potersi trasferire a Castel Sant’Angelo?

Caruso: Guardi, signora, che lei è male informata. Il “Cafè de Paris” deve trasferirsi all’Ara Coeli. Sant’Angelo è stato assegnato al Festival dei Due Mondi e per ora c’è la sede dei Balletti verdi.

Lionello: Ecco, vede? Un altro esempio di anarchia monumentale: i Balletti verdi stavano molto meglio dov’erano prima, in via Menotti.

Caruso: Ma la sede ormai era troppo stretta. Molte classi dovevano far lezione nella succursale di Largo Schubert.<sup>65</sup>

Lo Schubert menzionato nell’ultima battuta è con tutta probabilità il sarto Emilio Schuberth, a sua volta preso di mira dalla stampa dell’epoca per la propria eccentricità e “ambiguità” sessuale.<sup>66</sup> In questo dialogo emerge chiaramente come gli autori della Compagnia pensassero all’omosessualità come a un fenomeno in rapida espansione anche grazie a dei “cattivi maestri” dotati di ampia visibilità pubblica, tant’è che si parla addirittura di “classi” dove essa viene insegnata. Lo sketch si chiude, infine, con questi endecasillabi proposti a mo’ di morale dalla moderatrice della tavola rotonda: «Ma non dimentichiam che i monumenti / a egregie cose accendono le menti: / scalziamo pure stemmi, corone e croci, / però innalziamo un monumento ai froci».

Spostandoci in tempi più vicini allo spettacolo *Oh Gay!*, un altro riferimento alla moltiplicazione degli omosessuali nella Capitale – che effettivamente era una meta ambita per persone provenienti dalla provincia, o da altre regioni, e intenzionate a vivere più liberamente la propria sessualità – si ritrova nel primo film di Castellacci e Pingitore, il già ricordato *Remo e Romolo - Storia di due figli di una lupa*, in cui il mito dei due fratelli fondatori di Roma viene sfruttato per inserire in sceneggiatura i consueti riferimenti all’attualità.

Il presupposto della scena è il seguente: Roma è appena stata fondata ma – fatta eccezione per la Lupa (Gabriella Ferri) che allevò Romolo e Remo – la città è composta esclusivamente da uomini; per questa ragione, che indurrà Romolo a mettere in atto il celebre “ratto delle Sabine”, è in corso una costante immigrazione di omosessuali che vengono a prostituirsi. L’ultimo è un Gallo (Franco Caracciolo) che convince il romano Pappo

<sup>65</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>66</sup> Cfr. Andrea Pini, *Quando eravamo froci*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 137.

(Bombolo) a farsi aprire le porte della città. Questo ennesimo ingresso provoca lo sconcerto di Romolo che urla durante un'assemblea: «Manco una mignotta de fratta, ce vo' veni', qua dentro! Raccattamo froci a carrette: fenocchi, culattoni, bucaroli e stravestiti». La Lupa commenta «Sai che bella razza, ahó!», al che un romano ribatte: «A' signo', mejo che niente!».

Analizzando i testi delle canzoni di *Oh Gay!*, però – a dispetto delle parole di Giammusso – l'equazione tra omosessualità e degrado di Roma non appare affatto evidente. Lo spunto satirico è, più genericamente, la confusione dei sessi (o meglio, dei generi, per usare il termine corrente), vista però come un processo già avviato ed irreversibile, da raccontare in maniera ludica e senza apparenti riserve morali.

### *Le canzoni*

Dei tredici brani che compongono la *tracklist* dell'LP contenente la parte musicale di *Oh Gay!*, ben otto<sup>67</sup> contengono riferimenti all'omosessualità, che viene sempre descritta in termini di “ambiguità”, di compresenza di tratti maschili e femminili. Inoltre, non viene mai chiaramente distinta dal transgenderismo o dalla transessualità. Al contrario, orientamento omosessuale e identità di genere “non conforme” vengono presentati come un continuum. Questa operazione, del resto, si colloca – come inizialmente accennato – all'interno di una stagione che vede il trionfo mediatico di una figura che fa proprio dell'ambiguità, e dell'indifferenziazione di queste componenti, la propria cifra stilistica, vale a dire Renato Zero, che Giovanni Buttafava designa come «la Barbie del travestitismo, che folle di adolescenti d'ambo i sessi (niente più complessi, anche i maschietti possono giocare alla bambola) vestono e rivestono continuamente».<sup>68</sup>

Stando alla copertina dell'LP, il primo brano, *Evo Adamo*, è eseguito dai “Cantori” (cioè il corpo di ballo descritto da Pingitore, composto da quattro uomini e due donne) ed è una sorta di rilettura del mito dell'androgino di Platone, che vede Adamo ed Eva, stanchi della ruolizzazione che è stata loro imposta nel corso della Storia, auspicare la nascita di un'unica creatura che inglobi le prerogative dei rispettivi generi:

<sup>67</sup> All'infuori delle già citate *Roma de notte* e *Se ti scappa di scappare*, nonché di *Vinca il peggiore*, eseguita da Lionello assieme ai Cantori, sono presenti altri due pezzi slegati rispetto al tema principale dello spettacolo, entrambi affidati a Luciana Turina: si tratta di *Hello Dolly*, già cantata da Louis Armstrong e Barbra Streisand, e *J'ai deux amours* di Joséphine Baker.

<sup>68</sup> Giovanni Buttafava, “Estasi e oltraggio”, in Franco Quadri (a cura di), *Il Patalogo due* cit. p. 178.

Adamo: Tu, Eva...

Eva: Tu, Adamo...

Adamo: Tu, donna...

Eva: Tu, uomo...

Adamo: Questa sottile, maledetta distinzione / progettata sei millenni fa.

Eva: Due sessi opposti, terribile invenzione / per generare i posteri e far l'umanità.

[...]

Adamo: Sessanta secoli d'amore sono tanti, / questa parte non si regge più!

Eva: E siamo stanchi / di far gli eterni amanti...

Adamo: ...e io d'essere io / e tu d'essere tu.

Tutti: Giro giro girotondo / nel crepuscolo del mondo.

Eva: Tornar fra le due costole vorrei...

Adamo: ...ed io sazio ormai di gloria / alla fine della storia / avere in me qualcosa / di quello che tu sei!

Tutti: Fare della nostra carne / una creatura sola / e di Adamo ed Eva / fare un nome solo, l'unica parola: / "EvAdamo", così mi chiamerei / in un paradiso tutto gay.

Nel secondo numero canoro, *Ormoni*, ai Cantori si unisce anche Zizi Rien, cioè Caracciolo, il quale nella propria veste di sessuologo teorizza, insieme al coro, la necessità delle iniezioni ormonali per esplorare e gradualmente adeguarsi al genere femminile, a cui – secondo gli autori – gli omosessuali vorrebbero aderire:

Coro Ormoni, ormoni, ormoni / per aiutar le inclinazioni, / per far di tutti questi amici miei / tanti ragazzi gay, / oh gay, oh gay, oh gay! / Ormoni, ormoni, ormoni / per questi bei giovanottoni, / ti basta aver un po' di ormoni in più / e tu non sei più tu, più tu, più tu!

Zizi A Casablanca va / la carovana dell'ambiguità, / ma se non hai quattrini / per far la chirurgia, / ti basta una parrucca e un po' di fantasia.

Il fatto che Casablanca venga citata come località per antonomasia in cui venivano svolte le operazioni di riassegnazione chirurgica del sesso (alle cure del celebre ginecologo Dottor Georges Burou si sarebbe affidata nel 1982 anche Giò Stajano, ex collega di Pingitore presso la redazione dello «Specchio»<sup>69</sup>) potrebbe spiegare perché la trama, nel finale, si sposti anche nella città marocchina. Dopo questi versi, la canzone cambia ritmo ed entrano in scena altri personaggi che si qualificano come «i travestiti del quartiere», i quali raccontano la propria doppia vita («di giorno non

<sup>69</sup> Cfr. Giò Stajano, Willy Vaira, *Pubblici scandali e private virtù. Dalla Dolce vita al convento*, Manni, Lecce 2007, pp. 66-69. Per la regia di Pingitore, Stajano interpreta il ruolo di un cortigiano omosessuale in Nerone.

si vede e non si sa: / chi fa lo scippatore e chi il barbiere, / chi il professore all'università») e sottolineano che anche chi si finge immune alla loro attrattiva ne è in realtà vittima come chiunque altro.

Il terzo brano, *Bamboline e soldatini*, è cantato interamente da Oreste Lionello, guardia svizzera che rievoca i traumi della propria infanzia: il padre «baffuto capitano» lo avrebbe costretto a giocare coi soldatini di piombo, rinunciando alle bambole che costituivano la sua grande passione. Da questo testo emerge la concezione, da parte degli autori, degli omosessuali come di figure intrinsecamente pacifiche, se non antimilitariste, idea che verrà ribadita nei testi di *Fumetti gay* e *Se fosse solo un sogno*, il brano finale.

*Fumetti gay* segue, nella scaletta, la già ricordata *Roma de notte*, che racconta la violenza imperversante nella Capitale. Questo pezzo in stile *disco music* contiene invece scambievoli dichiarazioni di affetto da parte di vari personaggi dei fumetti, interpretati da Lionello, Sergio Leonardi e Bombolo, rispettivamente nei panni di Topolino, Paperino e Braccio di Ferro. Il ritornello cantato dal coro recita: «Cazzotti e botte / abbiamo ripudiato! / Siam tutti amici / e ci vogliamo ben».

L'inno del summenzionato locale Craxy Horse, eseguito sempre dai Cantori, associa genericamente politica e ambiguità («Arrivano i politici ogni tanto / ognuno con il suo travestimento»), mentre nel numero *Un harem tutto gay* si esibisce Luciana Turina, che si intuisce interpretare un personaggio maschile, cioè il figlio di uno sceicco. Costui sogna di costituire un serraglio composto da soli omosessuali, ma è ostacolato dal padre: quando i Cantori le domandano perché non li prenda con sé, Turina risponde «perché papà che è di tendenze sane / mi compra solo e sempre le puttane, / tentando inutilmente di cambiare i gusti miei / che sogno un harem gay».

Il penultimo brano, *Travestiti*, riprende i temi di *Ormoni* e dell'esigenza di aprirsi alla contemporaneità attraverso il travestimento («Travestiti, travestiti, su-su non fare il fesso: / nessuno in questo secolo rimane più se stesso»), mentre il numero conclusivo, *Se fosse solo un sogno*, parrebbe suggerire all'ascoltatore che tutto l'accaduto sia stato una proiezione onirica (ma questa è solo una supposizione indimostrabile in assenza del testo). Allo stesso tempo, però, con una svolta escapistica ed ecumenica, ipotizza che la realtà capovolta finora mostrata sia comunque preferibile a un presente cupo e violento:

Oreste: Se fosse solo un sogno / quello che invece accade, / svegliarsi all'improvviso / sai che felicità! E sciocchezze festose / gridarsi per le strade: / «Auguri! Bentornato! / Evviva! Come va?». / Ed inseguire amori / invece che denari, / schiocchi di baci / al posto degli spari. / E bianchi, neri e gialli, / femmine, maschi e gay, / sapere che son tutti, / tutti amici miei.

[...]

Tutti: Se fosse solo un sogno / se fosse irreal / quello che ogni giorno / è scritto sul giornale... / Se fosse solo un sogno / la vita che tu fai, / allora tu vorresti / non dormire mai... / Se fosse solo un sogno / quello che invece accade, / sai invece che felicità!

### *L'accoglienza*

Incuriosi soprattutto che noi facessimo uno spettacolo di rivista improntato al tema dei gay, con questo titolo abbastanza strano, e ci attirò anche un pubblico diverso dal solito, quindi ci servì ad allargare la sfera di influenza. Insomma, andò bene, anche se poi la programmazione prese un altro corso e quello spettacolo rimase un episodio un po' a sé, però io ne ho un buon ricordo.<sup>70</sup>

Così Pier Francesco Pingitore descrive l'accoglienza dello spettacolo, aggiungendo di non ricordare reazioni particolari da parte di eventuali spettatori omosessuali, perché «la pièce non si prestava, non era provocatoria in nessun senso, ma aveva anzi una certa eleganza formale, trucchi ben curati e costumi molto belli, con un occhio sempre rivolto alla Grande Eugène».<sup>71</sup>

Lo spettacolo ha un buon riscontro economico, incassando circa cinquantatré milioni di lire solo nelle prime tre settimane, pari a circa 157.000 euro.<sup>72</sup> Prima di andare in tournée, *Oh Gay!* viene replicato presso il Salone Margherita fino al 31 gennaio del 1980,<sup>73</sup> nonostante la defezione di Luciana Turina, in procinto di diventare madre.<sup>74</sup>

Le recensioni non sono entusiastiche, ma neanche del tutto sfavorevoli. Pur perplesso dalla labilità dell'intreccio, Giammusso scrive sul «Corriere» che la comicità offerta da *Oh Gay!* non è dissimile da quella poco raffinata del precedente corso della Compagnia, ma per gli estimatori del genere «lo spettacolo sarà ancora una volta assai divertente: gli applausi della prima ne fanno fede»<sup>75</sup>. Lodando la bellezza dei costumi e l'orecchiabilità delle musiche di Gribanovski, Antonio B. Lombardo afferma che lo spettacolo è «una commedia ariosa, con un canovaccio misurato e divertente, con

<sup>70</sup> Pier Francesco Pingitore, intervista all'autore, 16 giugno 2021.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Cfr. s.n., *Da un palcoscenico all'altro* cit., p. 13.

<sup>73</sup> Cfr. s.n., *Cambia genere il Bagaglino*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1979, p. 23.

<sup>74</sup> Cfr. s.n., *Luciana Turina presto mamma*, «Stampa Sera», 14 gennaio 1980, p. 25.

<sup>75</sup> Maurizio Giammusso, *Oreste psichiatra* cit., p. 20.

un serbatoio di battute che vengono sciorinate in relax» e che tratta «con garbo e con stile» la tematica omosessuale, ormai sulla cresta dell'onda. Con una curiosa sottolineatura, Lombardo osserva inoltre che *Oh Gay!* non è propriamente «una commedia di omosessuali, anche se nel cast ce ne sono in prevalente misura»,<sup>76</sup> riferendosi forse, oltre che al solo Caracciolo, ai membri del corpo di ballo.

Una delle voci più critiche è quella di Rita Sala del «Messaggero», che comunque apprezza l'interpretazione vivace di Bombolo e l'utilizzo di Caracciolo nei panni di «un androgino allampanato e tenero, grazioso come un Pierrot, cui non mancano tratti di maestria nel rendere la dolcezza del *travesti* materno, bisognoso di affetto, in gonnellino corto e calze a rete».<sup>77</sup> In un incipit piuttosto corrosivo, Sala denuncia però la natura derivativa, quasi di *exploitation*, dello spettacolo di Castellacci e Pingitore, autori eterosessuali che portano in scena una commedia a suo giudizio «non gay», a dispetto del nome:

Se Gay non fosse attualità prorompente, se anche le nonne non avessero sorriso con comprensione sulla storia d'amore gay de *Il vizietto*, se bandiera verde<sup>78</sup> non sventolasse civilmente su un vecchio stabile di Testaccio, la «Gay House», in cui si perpetra il lavoro gay più impegnato, la commedia musicale in due tempi *Oh Gay!*, di Castellacci e Pingitore, presentata in apertura del nuovo corso del Bagaglino, avrebbe potuto essere gay. Aggiungendo che, magari, gay non è mai stata e non vuole esserlo.<sup>79</sup>

Insomma, il difetto principale della commedia – secondo Sala – è quello di riallacciarsi senza forti motivazioni ideologiche o necessità espressive personali a una tendenza che si sta facendo largo prepotentemente sia in ambito mediatico sia nella vita civile italiana. A proposito della «uscita dallo stato di minorità» degli omosessuali nella società, Sala cita la prima presa di possesso, da parte di militanti gay, di uno spazio nel tessuto sociale capitolino:<sup>80</sup> nel luglio 1978 un gruppo di militanti vicini a Massimo

<sup>76</sup> Antonio B. Lombardo, *Ci vediamo* cit., p. 13.

<sup>77</sup> Rita Sala, *Solo gallina vecchia fa buon brodo*, «Il Messaggero», 31 ottobre 1979, p. 10.

<sup>78</sup> Se i «balletti verdi» erano stati definiti tali in riferimento o al colore delle calzamaglie indossate dai giovani partecipanti o ai soprannomi floreali di alcuni di loro, il verde era già considerato per estensione il colore degli omosessuali a causa del celebre garofano verde portato all'occhiello da Oscar Wilde (cfr. Stefano Bolognini, *Balletti verdi* cit., pp. 32-33), prima dell'affermazione internazionale della bandiera rainbow ideata dallo statunitense Gilbert Baker.

<sup>79</sup> Rita Sala, *Solo gallina vecchia* cit., p. 10.

<sup>80</sup> Per la concessione da parte di un'amministrazione comunale di uno spazio destinato a

Consoli aveva occupato infatti l'ex mattatoio di via Monte Testaccio, determinando la nascita della "Gay House Ompo's", adibita all'organizzazione di mostre, conferenze e spettacoli, tra cui il succitato *Noi... gli omosessuali* dello stesso Consoli.<sup>81</sup>

Come Giammusso, inoltre, Rita Sala lamenta la carenza di «un'ossatura solida» in *Oh Gay!*, nonché l'assenza di un messaggio convincente:

[Lo spettacolo] denuncia le sue carenze di calcio proprio quando, uscendo dal microcosmo della scenetta, intenderebbe proporre l'apologo dell'Ambiguità, della doppia faccia istituzionale cui ricorrono il potere, le ideologie, i proutuari etici per occultare identità colpevoli. «Siamo tutti travestiti», insomma, e forse i travestiti con la barba sotto il fondotinta non sono travestiti, quindi abbracciamoci scandalosamente e cerchiamo di perpetuare insieme il sogno della vita tranquilla.<sup>82</sup>

La recensione si chiude con l'insinuazione che il rinnovamento della Compagnia attraverso una forma spettacolare più complessa sia soltanto apparente, dato l'eccessivo condizionamento del pubblico abituato allo standard cabarettistico tipico del Salone Margherita: «E il Nuovo Corso? Forse, appena concepito, è stato sacrificato alla consapevolezza di dover fare i conti, alla fine, con un certo pubblico doré».<sup>83</sup>

Ad ogni modo, Castellacci e Pingitore non abbandoneranno il tentativo di valorizzare la nuova distribuzione degli spazi nel teatro, allestendo produzioni di più ampio respiro rispetto al passato cabarettistico. Nelle stagioni immediatamente successive, il Salone Margherita ospita commedie musicali o riviste – non tutte firmate dai due fondatori del Bagaglino – che ruotano attorno ad alcune soubrette celebri per le loro pose da svampite come Maria Grazia Buccella, Minnie Minoprio e Isabella Biagini.<sup>84</sup> In particolare, Biagini è protagonista di *Non ibernar Bernarda*, una commedia musicale con intenti satirici che condivide con *Oh Gay!*, oltre a molteplici

un gruppo LGBT, bisognerà aspettare il 1982, anno in cui il Comune di Bologna concede il Cassero di Porta Saragozza al Circolo xxviii Giugno.

<sup>81</sup> Cfr. s.n., *Affonda quel piccolo naviglio carico di "gay"*, «Corriere della Sera», 23 agosto 1979, p. 10.

<sup>82</sup> Rita Sala, *Solo gallina vecchia* cit., p. 10.

<sup>83</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>84</sup> Coadiuvata da Leo Gullotta, Buccella è la protagonista di *Metropolitana* di Giordano, Greco e Ventimiglia, inizialmente allestito nel cabaret "La Chanson" (cfr. Lamberto Antonelli, *Niente amore, solo lavoro per la Buccella*, «Stampa Sera», 22 marzo 1980, p. 11); Minnie Minoprio recita invece con Oreste Lionello in *My Fair Minnie* (cfr. Lamberto Antonelli, *Il momento magico di Minnie*, «Stampa Sera», 25 febbraio 1981, p. 33).

## *Oh Gay!* al Bagaglino

spunti polemici, i costumi e le scene di Maurizio Tognolini e Graziella Pera e la presenza di un gruppo di ballerini/cantanti. La drammaturgia però non è firmata da Castellacci e Pingitore bensì da Dino Verde, un altro autore umoristico storicamente legato all'attualità, soprattutto per via della collaborazione con l'imitatore Alighiero Noschese, Elio Pandolfi e Antonella Steni.<sup>85</sup> Lo spunto di partenza vuole che Isabella Biagini, aspettandosi di veder concretizzate le promesse fatte dai politici nel 1960, si faccia ibernare e si risvegli vent'anni dopo, andando incontro a una prevedibile delusione:

Naturalmente la bella addormentata nel bosco si ritrova piuttosto in un giardino dei supplizi e il risveglio assomiglia a un incubo: scandali politici, droga, violenza, guerre, pornografia, Khomeini, Mazinga, le tv private, la religione sponsorizzata dalla pubblicità, Gheddafi, il Papa viaggiatore, i fratelli Caltagirone e persino l'orgia di beneficenza.<sup>86</sup>

Così come in *Oh Gay!*, abbondano i riferimenti alla vita politica del Paese, «raccontata con le regole della sceneggiata napoletana, in cui il ruolo del cattivo, 'o malamente, è affidato a un Marco Pannella in versione gay».<sup>87</sup> Si ricordi che Pannella era già stato bersaglio di frecciate nello spettacolo del Bagaglino in ragione del sostegno dato dal Partito Radicale alla causa omosessuale.

### *Conclusioni*

A fronte dei fattori fin qui enumerati, rimane l'impressione che *Oh Gay!* sia – come i personaggi che mette in scena – uno spettacolo ibrido: a cavallo tra due generi, e soprattutto “molto gay” nelle influenze e nei singoli addendi e, al contempo, “non abbastanza gay” nel disegno complessivo. Se la commedia non sfrutta – a quanto si può ricostruire in base alle recensioni e alle canzoni – il repertorio di battute derisorie nei confronti degli omosessuali presenti nei precedenti spettacoli e film del Bagaglino, *Oh Gay!* non approfondisce il fermento sociale provocato dai militanti omosessuali, né si spinge oltre alla proposta di una tranquilla convivenza tra i “normali” (sempre di meno) e i “diversi” (sempre di più), come suggerisce la canzone conclusiva *Se fosse solo un sogno*.

<sup>85</sup> Cfr. v., *Al Teatro Odeon Scanzonatissimo '66*, «Corriere della Sera», 10 aprile 1966, p. 12.

<sup>86</sup> Pietro Favari, *La satira ibernata*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1980, p. 21.

<sup>87</sup> *Ibid.*



# Bolero Film e Grand Hotel

Declinazioni liminali di identità di genere  
nella scrittura scenica di Francesco Saponaro\*

Angela Zinno

GRAND HOTEL: A Mmirciata, nuje?  
Vuje avite fatto “o pozzo ‘e Vermicino” ncopp’o Corso!  
Perfino ‘a televisione, perfino ‘o cinema, ve vene a piglià  
tanto siete scandalosamente mostri!  
E. Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*

*Le “Marì c”a barba” e creature altre*

In una recente pubblicazione di Cronopio, dal titolo esegetico *Archeologia del sangue*, Enzo Moscato si racconta, narrandosi attraverso quella che chiama una “bislacca e parziale autobiografia”.<sup>1</sup> Nel testo emergono fatti e visioni, istanze oniriche e indizi tangibili di un trascorso che inesorabilmente si è fatto chiave di accesso a una letteratura teatrale tra le più complesse, sperimentali e dissonanti del panorama drammaturgico contemporaneo.<sup>2</sup> Indiscusse protagoniste, le figure connaturate nel passato remoto del drammaturgo e saldamente ancorate ai ricordi di una vita agita nei vicoli dei “quartieri”, sono creature androgene, del sottosuolo, e imperano nella sua scrittura drammatica. Personaggi dinamici e alchemici che in modo

\* Rivolgo un sentito ringraziamento per la collaborazione, la disponibilità, il tempo e l’entusiasmo al regista Francesco Saponaro, agli attori Veronica Mazza, Lara Sansone, Silvio Orlando, Tonino Taiuti, all’assistente alla regia Giovanni Merano, a Stefania Maraucci – Teatro Stabile di Napoli/Teatro Nazionale, a Claudio Affinito – Teatri Uniti. E al Maestro. Enzo Moscato.

<sup>1</sup> Enzo Moscato, *Archeologia del sangue*, Cronopio, Napoli 2020.

<sup>2</sup> Cfr. *Festa al celeste e nubile santuario* (1983), *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), *Pièce noir [Canaria]* (1985), *Bordello di mare con città* (1987), *Partitura* (1988) in Enzo Moscato, *Langelico bestiario*, Ubulibri, Milano 1991. *Mal d’Hamle* (1994), *Recidiva* (1995), *Lingua, carne, soffio* (1996) in Enzo Moscato, *Quadrilogia di Santarcangelo*, Ubulibri, Milano 1999. Enzo Moscato, *Occhi gettati e altri racconti*, Ubulibri, Milano 2003. *Scannasurice* (1982), *Signuri, signuri...* (1982), *Co’Stell’Azioni* (1995), *Orfani veleni* (2002) in Enzo Moscato, *Orfani veleni*, Ubulibri, Milano 2007.

lato evocano sentimenti contrastanti. Di “Marì c”a barba”<sup>3</sup> – più singolare istanza esemplare ed archetipica di transizione dal femminile al maschile – Moscato puntualizza e sdogana un’immagine trasversale. Più che nei propri tratti distintivi, la sua natura controversa e “segnalata” emerge attraverso ciò che risulta provocare nell’animo altrui: turbamento e curiosità; sconvolgimento e attrazione. Senso di colpa. In differita. Gli scugnizzi del vicolo la elevano a proprio “totem”, a proprio fenomeno incarnato e, proseguendo a percorrere la strada di questa inconscia necessità di fruire latenti ossimori, hanno una voce unanime: insulti, minacce, efferate prese in giro in un quotidiano, perenne (e quasi a loro necessario) supplizio derisorio. Il ricordo è netto, leale; Moscato la descrive intimamente questa creatura duplice, ambigua

[...] contemporaneamente, inestricabilmente, composta di maschio e di femmina; di ‘zizze’ e di scoperti polpacci muscolosi, irti di rossiccio pelame dal ginocchio agli stinchi; di folti, brutali sopraccigli, incrociantisi ‘a ponte ininterrotto’ sopra il naso camuso-rincagnato, come quello dei pugili; di barba così fitta sulle guance e sopra il mento che nemmeno Gennaro il barbiere, nel suo ‘salone’ giù alla discesa di ‘Magnocavallo’, avrebbe potuto adeguatamente radergliela tutta in una volta [...]<sup>4</sup>

E della monade ‘divisibile’, braccata, spiata, fissata restando a distanza di sicurezza, attrazione incontrastata del vicolo e del quartiere tutto, il ricordo contiene anche la scomparsa. Dipartita improvvisa avvenuta immediatamente dopo il compiuto atto finale, l’obiettivo, il fine che ha giustificato ogni mezzo: la famigerata ‘operazione’. Quella famosa «chirurgia di riassegnazione sessuale»<sup>5</sup> – così come viene descritta dalla *Raquelita* di Vargas Llosa – che, a dire della gente del quartiere, restituì a “Maria c”a barba”, la sua ideale incarnazione: l’opportunità unica e irripetibile di essere maschio, a tutti gli effetti. Tuttavia, dopo l’agognato e finalmente acquisito ri-assetto sessuale, nessuno la vide mai, perché Maria/Mario cambiò casa, strada, e quartiere. In altri termini, sparì. E qui Moscato non nega una serie di ipotesi eventuali e pittoresche, all’interno delle quali non è tanto il ragionamento più plausibile sulla sparizione ad emergere, quanto una

<sup>3</sup> L’espressione è il titolo dell’ottavo capitolo della prima sezione del testo *Archeologia del sangue*. Moscato dedica il capitolo a Maria, ragazza dei Quartieri Spagnoli, della quale – attraverso il proprio ricordo infantile – descrive la natura ibrida e il successivo, definitivo passaggio da femmina a maschio.

<sup>4</sup> Enzo Moscato, *Archeologia del sangue*, Cronopio, Napoli 2020, p. 102.

<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa, *Appuntamento a Londra*, Einaudi, Torino 2008, p. 21.

intrinseca e silenziosa legittimazione esistenziale espressamente contenuta nella condizione univoca di “creatura dalla natura doppia”.

Il discorso sulla doppia natura, sulla mescolanza tra il femminile e il maschile che produce ridondanza piuttosto che sottrazione e che ha radici evidentemente antiche, promuove senza dubbio una tendenza all’indagine antropologica del contesto in cui la creatura ibrida non soltanto è inserita ma che, in effetti, produce.

È proprio il contesto che la creatura ibrida produce a definire la sua collocazione all’interno dell’espressione teatrale riferita (e riferibile) all’universo narrativo LGBTQ+. Un contesto all’interno del quale la natura performante ad essa intrinseca diviene stato identitario e quindi, suscettibile di rappresentazione. È interessante per tanto osservare il percorso che questo “personaggio/identità/icona” compie all’interno delle espressioni sceniche della drammaturgia di Moscato – e nello specifico della regia di Francesco Saponaro che si indaga in questa sede – non tanto rispetto alla dinamica di quella che potremmo qui arbitrariamente definire “integrazione sociale”, quanto proprio allo sviluppo della propria performatività, e quindi, rappresentabilità teatrale.

Come una vasta letteratura critica indaga e rende noto, il *femminiello napoletano*, connaturato da secoli nella *texture* fenomenologica del territorio partenopeo, è certamente una figura di straordinaria gravidanza che tuttavia crea sé stessa, che si alimenta della sua stessa essenza. Già nel Libro Quinto di *De Humana Physiognomonia* del 1586, Della Porta dedica il capitolo XI alla descrizione degli effeminati; ci racconta di uno in particolare, da lui personalmente conosciuto a Napoli. E oltre ad offrirne un quadro strettamente corredato di dettagli sull’aspetto fisico, su pratiche di “travestitismo” – come il radersi le ciglia o abbigliarsi in un certo modo – Della Porta sottolinea un più fondamentale aspetto intrinseco, che avalla il concetto di “messa in atto”, potremmo dire, di una natura ibrida risultante dalla somma di quelle in sé contenute, e cioè la biologia da un lato, e l’istinto, dall’altro:

«si mordeva le labbra, e insomma con corpo, e gesti di femina; volentieri stava in casa [...] conversava con le femine volentieri, e giacendo con loro era più femina che le istesse femine; ragionava come femina; e si dava l’articolo femminile: sempre trista me, amara me, e il peggio era che peggior d’una femina sopportava la nefanda Venere».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Il frammento è tratto da un’edizione postuma, edita da Sebastiano Combi (il giovane) e Giovanni La Noù, Venezia 1652; la pubblicazione è disponibile in formato digitale sul

Da un punto di vista semiotico e quindi rappresentativo, la creatura ibrida produce evidentemente sempre una partita doppia; il presupposto interpretativo – come la sua stessa natura, del resto, densa e ambivalente – viene espresso perennemente in termini binari. E questa «forma duplex, nec femina dici nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videtur»<sup>7</sup> – come sancisce Ovidio nel Libro Quarto di *Metamorfosi* narrando il mito di Ermafrodito – contiene in sé la maggiorazione della somma delle parti, valore aggiunto che colloca questa creatura all’apice di una piramide in cui la non conformità ad un genere definito – nella misura in cui si contempi il solo binarismo femmina/maschio – rappresenta la prima istanza di legittimazione identitaria.

L’imprescindibile scarto dicotomico di cui è parte e al contempo creatore, inserisce il *femminiello napoletano* in una narrazione semiotica difficilmente interpretabile, se non immersi, anche soltanto in parte, nel contesto stesso in cui è creato e agisce. Icona antichissima che realizza da sempre la propria rappresentazione attraverso una transizione di natura rituale, ossia celebrativo-divinatoria, ha sempre beneficiato, in questa ottica specifica, del ben volere del popolo ed è stato parte integrante di manifestazioni folkloristiche e religiose; nel culto della «Mamma Schiavona» (così è chiamata dal popolo la Madonna Nera) che prevedeva il relativo pellegrinaggio al Santuario di Montevergine in Irpinia, che aveva luogo nel giorno della Candelora (2 febbraio) ed era denominato “la juta dei femminielli”, l’androgina creatura esprimeva la propria funzione sacerdotale e celebrativa; ancora, la si ritrova protagonista di riti di carattere più esoterico come “la figliata dei femminielli”, rito propiziatorio e apotropaico che celebrava la “nascita” e in qualche modo, una istanza di passaggio, di rinnovamento, di transizione da uno stato definito ad uno, ulteriore. Leco visiva di questa ritualità che si perde nei tempi, ci giunge grazie alla riproducibilità del “rito” attraverso processi rappresentativi; Ozpetek, nel suo film del 2017 *Napoli Velata* la offre come rituale d’apertura alla narrazione; il rito è descritto per altro, in questi termini, da Curzio Malaparte ne *La Pelle*:

[...] la testa, affondata in una candida cuffia orlata di merletti e stretta sotto il mento da un largo nastro azzurro, posava in mezzo a un ampio e gonfio guanciaie dalla lucida federa di seta bianca, come una testa mozza in un piatto d’ar-

sito web della BEIC – Biblioteca Europea di Informazione e Cultura [Online], <<https://gutenberg.beic.it/webclient/DeliveryManager?pid=12702797>>, ultima consultazione: 24 giugno 2021.

<sup>7</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2015, p. 150.

gento. Nel viso bruciato dal sole e dal vento splendevano gli occhi grandi e scuri. Aveva la bocca larga, dalle labbra rosse ombreggiate da un paio di baffetti neri. Era un uomo, senza dubbio, un giovane di non più di vent'anni. Si lamentava cantando a bocca aperta, e dondolava la testa qua e là sul guanciale, agitava fuor dei lenzuoli le braccia muscolose strette nelle maniche di una femminile camicia da notte, come se non potesse più sostenere il morso di qualche sua crudele doglia, e ogni tanto si toccava con ambe le mani, cantando «ohi! ohi misera me!» il ventre stranamente gonfio, proprio il ventre di una donna incinta [...].<sup>8</sup>

Il rito della “figliata” o “covata” (associabile anche alle maschere di Arlecchino e Pulcinella) è tuttavia riscontrabile in diverse culture; nel libro dal titolo *Il briccone divino*, Paul Radin, Carl Jung e Karl Kerényi analizzano a partire da tre circostanziati scenari critici, differenze e analogie relative a storie e aneddoti del “dio briccone”, nel tentativo di solidificare una delle ipotesi sulla nascita del teatro comico. Il briccone divino è una figura vorace e lussuriosa, umana e animale e non a caso, incarnante un doppio, spirituale e immanente al tempo stesso. In una delle sue avventure, in seguito a un rito di travestimento, alla stregua del *femminiello napoletano*, partorisce.

In un altro singolare frammento del sopracitato film – tornando quindi a *Napoli Velata* di Ozpetek – ci viene proposta una ulteriore interessante rappresentazione. Ossia quella che viene definita “la tombola vajassa”; una antica tradizione popolare, oggi fruibile soltanto attraverso la performance teatrale, in questo caso non espressamente narrativa rispetto alla sola icona gender ma esplicativa di un fenomeno più ampio – in parte definibile arbitrariamente queer e che resta incastonato nel contesto dell'intrattenimento; anche la “tombola vajassa” proviene evidentemente dalla tradizione. Anticamente, i *femminielli* del quartiere si riunivano per ingannare il tempo durante le notti invernali, giocando a tombola, concedendosi il libero (e sguaiato) sfogo di intime confidenze. Il gioco della tombola, associabile ad un culto divinatorio, legato alla cabala e alla numerologia, pone il *femminiello* – che tenendone il banco ed estraendo i numeri ne è in qualche misura, il sacerdote – in una posizione neutra, provvede cioè a definirlo sociologicamente come il tramite tra il divino e l'umano; e non è un caso, evidentemente, considerando che negli antichi culti legati e rivolti alla Dea Madre Cibele, i sacerdoti fossero in effetti, eunuchi.

A partire dal secondo dopoguerra e nel successivo periodo di recupero e ricostruzione sociale ed economica, il *femminiello napoletano* affronta

<sup>8</sup> Curzio Malaparte, *La Pelle*, Euroclub, Milano 1981, p. 123.

e subisce un sostanziale spostamento d'asse. Il suo ruolo intraprende un cambio paradigmatico a causa degli smottamenti provocati da una società in "transito", in assetto di rimodulazione. E dal declino di questa figura che è stata rappresentativa di un'istanza ispiratrice e catalizzatrice all'interno delle microsocietà dei vicoli, nasce la figura del *travestito*, soggetto iconico ma tendenzialmente tri-dimensionale che si pone come rappresentante di un "terzo" superiore alla somma delle parti (identificate nel binarismo femmina/maschio), indagato in importanti studi come le ben note opere di Garber<sup>9</sup> e Butler<sup>10</sup> a cui si rimanda per una più ampia indagine sulle questioni di genere, travestitismo e identità.

La rimodulazione semiotica che avviene a cavallo di tre decenni mette in atto uno spostamento che se da un lato si traduce nella – usando le parole di D'Amora – «perdita di centralità di questo personaggio, all'interno del proprio contesto culturale»<sup>11</sup>, dall'altro è responsabile della creazione di una nuova sostanza iconica, di una nuova connotazione sociologica che si infila nel tessuto urbano ed emotivo di una Napoli che procede verso uno strutturale rinnovamento globale e che trova il culmine della propria espressione nel decennio polveroso e pluristratificato degli anni Ottanta. Sono i *travestiti* immortalati e resi "storia urbana" da Luciano Ferrara, ad incarnare i nuovi "soggetti del desiderio" del rinnovato spirito culturale, che in effetti, non manca di percorrere parabole anche di tendenza fortemente discendente spostando la collocazione del *travestito* da figura di richiamo a *exemplum* al rovescio.

La Nuova Drammaturgia Napoletana, nascente in questi anni, che sarà poi nota e riconoscibile attraverso l'etichetta "Dopo Eduardo", rappresenta il disincantato e acuto tentativo di ricodificare lo spirito, le problematiche, le esigenze e l'essenza tutta di un tessuto culturale che conteneva in sé nuove emergenze e recuperate urgenze. Autori come Moscato, Ruccello, Neiwiller e Santanelli producono una nuova linfa; si pongono come narratori, suggeritori, in qualche modo, dei nuovi "drammi sociali" – per usare un assunto caro a Victor Turner<sup>12</sup> – che sono sintomatici di nuove transizioni, di passaggi culturali inesorabili, che scandiscono la fine dei vecchi codici

<sup>9</sup> Cfr. Marjorie Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Cortina Raffaello, Milano 1994.

<sup>10</sup> Cfr. Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Urbino 2013.

<sup>11</sup> Mariano D'Amora, *La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, «Cahiers d'études italiennes», 16 (2013), pp. 201-212.

<sup>12</sup> Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

e sanciscono l'inizio di nuove legittimazioni. Nell'espressione teatrale di una Napoli post-terremoto<sup>13</sup> i *travestiti* – «che incarnano una vera e propria variante di genere»<sup>14</sup> – emergono come protagonisti assoluti, da una faglia provocata da un sisma non soltanto fisico, quanto largamente esistenziale. Il teatro, come mezzo univoco non tanto di comunicazione quanto di sollecitazione e quindi medium di natura fortemente pluridimensionale, li pone al centro di una indagine antropologica, connotandoli come singolare (sotto)traccia delle dinamiche teatrali LGBTQ+. Protagonisti indiscussi delle proposte drammaturgiche della Nuova Drammaturgia Napoletana, si sono eretti a portatori di un manifesto che sostiene la lotta per il cambiamento. Intrinseco e collettivo. Figure retoriche, metafore e simboli della volontà di scavalcare il proprio tempo evocando ciò che rappresenta: emarginazione, latenza esistenziale, disagio, echi di una trasversale criminalità strutturata – estetiche e poetiche di un non-luogo.

*Bolero Film e Grand Hotel: genesi e attraversamenti per la rappresentazione di un modello liminale LGBTQ+*

Francesco Saponaro (Napoli, 1970) mette in scena *Ragazze sole con qualche esperienza* – uno dei testi clou della drammaturgia moscatiana, scritto nel 1985 e messo in scena al Teatro Ausonia allora diretto da Mario Santella – alla fine del 2017 al Teatro San Ferdinando, in una produzione Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale/Teatri Uniti. Lo spettacolo debutta il 20 dicembre e prosegue per sedici repliche fino al 7 gennaio 2018. Protagoniste, interpreti della pièce, due attrici: Veronica Mazza e Lara Sansone rispettivamente in veste di Bolero Film alias Blanche e Grand Hotel alias Chantal. Carmine Paternoster e Salvatore Striano a incarnare Gennaro Cicala e Gennarino Scialò.<sup>15</sup>

Sono passati trentadue anni dal debutto della prima rappresentazione

<sup>13</sup> Il riferimento è al terremoto dell'Irpinia avvenuto il 23 novembre 1980. Di magnitudo 6.9 della scala Mercalli, con epicentro tra i comuni di Castelnuovo di Conza, Conza della Campania e Teora provocò la morte di oltre 2500 persone, provocando danni a edifici, infrastrutture e a persone nell'ordine delle centinaia di migliaia, arrivando a oltrepassare il confine della provincia di Napoli.

<sup>14</sup> Marzia Mauriello, *Corpi dissonanti: note su gender variance e sessualità. Il caso dei femminili napoletani*, «Archivio antropologico mediterraneo» [Online], XXI, 20, 2, (2018), data di consultazione 25 giugno 2021. DOI: <<https://doi.org/10.4000/aam.706>>.

<sup>15</sup> La voce di *Giuseppina Bakèr* è di Gino Curcione, costumi di Chiara Aversano, luci di Cesare Accetta, suono di Daghi Rondanini, assistenti alla regia Giovanni Merano e Gianmarco Modena, assistente alle scene Lucia Imperato, assistente ai costumi Fabiana Amato.

del 1985. Enzo Moscato/Grand Hotel, Annibale Ruccello/Bolero Film. Silvio Orlando e Tonino Taiuti i loro promessi, i loro *'nmammurate*, Scialò e Cicala.

La questione della rappresentazione sincronica, ossia la differenza tra il mettere in scena un tempo drammatico contestuale al tempo della rappresentazione, e l'evocarlo, attraversarlo – invece, a posteriori, pone un problema non banale, relativo alla funzione drammatica dei soggetti rappresentati. In un articolo dal titolo *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli*,<sup>16</sup> Pizzo sottolinea quanto, in effetti, l'espressione drammaturgica di Moscato – unitamente a quella di Ruccello – ponga la componente LGBTQ+ in una posizione abbastanza retrocessa rispetto a quella che potremmo qui definire l'espressione di una tradizione, di una “mentalità” *tout court*, che come sin ora s'è detto, è propria della città di Napoli e soprattutto imprescindibilmente legata al periodo in cui viene narrata. I protagonisti della prima guardia, Tonino Taiuti e Silvio Orlando,<sup>17</sup> sono concordi unitamente a Moscato sul fatto che “rappresentare” e quindi proporre la visione (e forse legittimazione) dell'esperienza di due travestiti nel 1985 a Napoli, fosse stata impresa di non semplice interpretazione. E che soprattutto in qualche modo si fosse rivelata più rappresentativa di un'idea di rottura, di amplificazione e di rivolta culturale che di una dichiarata necessità di affermazione identitaria. *Ragazze sole con qualche esperienza* contiene in effetti una spessa componente tragica che tuttavia nella messa in scena di Moscato veniva rivelata anche e soprattutto attraverso una forte ilarietà, un fortissimo senso comico che, alla stregua delle bizzarrie perpetrate dal “briccone divino”, provvedeva in via lata ad addurre valore all'istanza tragica che andava a tutti i costi rappresentata. Racconta Moscato:

Queste creature erano inserite in un contesto storico preciso, erano creature degli anni '80. Quelli erano anni in cui a Napoli c'era stato il terremoto, e tutto questo avveniva a ridosso di quella faglia, di quella rottura, che non era soltanto una rottura geofisica, era anche una rottura dei comportamenti, dei sentimenti. Noi eravamo giovani ed entusiasti. La commedia era esilarante, ridevano tutti ma molti altri rimanevano sgomenti. Guardavano a Bolero e a Grand Hotel come ai protagonisti di una dimensione ai limiti dell'horror. Quella era una

<sup>16</sup> Antonio Pizzo, *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli*, «Sinestesiaonline/Rifrazioni», IX, 28, 2020, pp. 1-10.

<sup>17</sup> Chi scrive ha intervistato telefonicamente in merito alla presente pubblicazione: Enzo Moscato, 25 febbraio 2021 – Tonino Taiuti, 4 marzo 2021 – Silvio Orlando, 9 marzo 2021 – Francesco Saponaro, 17 marzo 2021 – Veronica Mazza, 6 aprile 2021 – Lara Sansone 6 maggio 2021.

Napoli che rifletteva esattamente quanto accadeva nel sociale. La Napoli successiva si rivelò molto più cinica; più qualunquistica, rispetto a quella di *Ragazze sole*. A quel tempo c'era l'entusiasmo di raccontare la verità, di dire a tutti quello che pensavamo. Rompevamo tutto per portare rinnovamento. Oggi forse è più semplice, ma all'epoca era un grande rischio, proprio perché noi facevamo politica. Noi non siamo mai stati diversi da ciò che mettevamo in scena. Ci mettevamo in discussione, mettevamo in discussione il gender, il tentativo di proporre il travestito come figura non più negativa. E quindi necessariamente c'era un lato tragico sì, che si rivelava alla fine. Ma il testo faceva molto ridere.<sup>18</sup>

Quindi, potrebbe essere interessante a questo punto riflettere rispetto all'oscillazione del valore intrinseco della tematica LGBTQ+ contenuta nelle messe in scena di *Ragazze sole con qualche esperienza* in funzione però del momento inteso come epoca di rappresentazione, della genitorialità e della collocazione del punto di fuga.

Se Moscato, Ruccello, Orlando e Taiuti incarnavano in qualche misura essenze a loro vicinissime per connotazione sociale, fruizione temporale e soprattutto vocazione sociopolitica – raccontando Bolero e Grand Hotel non tanto come connotazioni intrinseche ad una espressa identità di genere ma quanto espressioni epocali e fenomenologiche di respiro molto più ampio – come vengono ri-modulate, ri-assettate, ri-proposte queste figure ormai emblematiche, quando la stessa epoca transitoria di cui rappresentano la quintessenza, non esiste più?

Francesco Saponaro assume, rispetto al testo, una distanza agibile, che diventa il fulcro attorno al quale costruisce la scrittura scenica. Ed è una distanza che si configura come connotazione di lettura, come unità di misura declinabile per la costruzione di ogni elemento, intrinseco ed esteriore. Bolero Film e Grand Hotel sono due personaggi che per il regista provengono necessariamente da un passato remoto; che declinano la propria connotazione di creature altre attraverso l'evocazione dell'universo mondo che le contiene. Rappresentano una trans-sessualità. Ed è questo che forse può risultare interessante, rispetto alla codifica di una post-connotazione LGBTQ+. Saponaro le indaga in quanto simboli, collocazioni di natura non tanto interpretabile quanto rappresentabile:

Ho affrontato *Ragazze sole con qualche esperienza* come un testo classico; il rispetto del tempo in cui viene ambientato, a metà degli anni '80, è sicuramente un tempo a me noto (ero adolescente, anche se non ho vissuto il contesto da quella

<sup>18</sup> Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.

latitudine, da quella prospettiva sociologica). E quindi, se riconosciamo il portato tragico di un testo come questo, è perché è oggi leggibile e narrabile come una commedia assolutamente surreale che ha una dimensione diversa, e cioè quella di una tragedia; la tragedia di un mondo che è caduto in maniera tellurica e di cui noi abitiamo in qualche modo i resti, le macerie, le ricadute, il precipitato. È come se il testo fosse emerso, è come se rappresentasse il tragitto narrativo che nello specifico, i personaggi, compiono a partire da una sorta di riapertura. Quelle due creature, Bolero e Grand Hotel, mi sembravano “nzerrate llà ‘dint”<sup>19</sup> da molto tempo. Come mi sembrano “nzerrate ‘a ‘dint” tutte quelle figure monadi che sono i personaggi di Moscato; rispetto a questi, la mia percezione è quella di un mondo non tanto irreal quanto fantasmatico e immanente come sono tutte quelle figure popolari che hanno a che fare con la metafisica. Per me *Ragazze sole con qualche esperienza* da testo diventa uno spettacolo in cui i personaggi non esistono più nella cronaca ma esistono nell’immaginario, quindi sono ancora più densi perché fanno parte del nostro bagaglio intimo. Non rappresentano icone perché le icone sono qualcosa di bidimensionale, io parlo di fantasmi, di presenze che abitano immaginativamente (dense ma presenti come ectoplasmi). Questo non le svincola non le svincola dalla carnalità, anzi, riaperta la porta di questa “casa abbandonata”, la riacquisiscono totalmente.<sup>20</sup>

Evidentemente Saponaro calcola questa distanza esemplare che gli permette di porre il testo in una estensione che ha appunto definito “classica”, poiché ha in qualche misura incorporato, assorbito e attraversato i tratti della drammaturgia di Moscato. E questo assorbimento necessariamente avviene in un tempo dilatato, ampio.

Un primo approccio alla drammaturgia di Moscato avviene nel giugno del 2010 grazie a un progetto<sup>21</sup> che vede il regista napoletano alla guida di una *masterclass* che coinvolge gli allievi del III anno di recitazione della Civica Scuola Paolo Grassi; Saponaro sceglie di lavorare sui testi di *Occhi Gettati* con l’idea di indagare e sviscerare le contaminazioni linguistiche e identitarie, inesorabili marchi e perenni tensioni della drammaturgia moscatiana. L’operazione ha successo e trova un primo punto di arrivo nel debutto al Teatro Studio del Piccolo di Milano; circa un anno e mezzo dopo, nel febbraio del 2013, Saponaro prosegue alla volta dell’Andalusia,

<sup>19</sup> L’espressione napoletana è traducibile in “chiuse a chiave, lì dentro”. All’interno del concetto espresso da Saponaro, “lì dentro” è riferibile a “dentro il testo”.

<sup>20</sup> Intervista a Francesco Saponaro del 17 marzo 2021, cit.

<sup>21</sup> Cfr. Francesco Saponaro, *OCCHI GETTATI. Viaggio molto fuori confine a partire dalle scritture e riscritture di Enzo Moscato*, in Antonia Lezza, Federica Caiazzo, Emanuela Ferrauto (a cura di), *Antologia Teatrale – Atto Secondo*, Liguori, Napoli 2021.

dove – presso la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla – le contaminazioni linguistico-antropologiche si ampliano e si espandono dando luogo ad una commistione teatrale ricca di suggestioni latenti e trasversali, espresse a partire da un linguaggio teatrale univoco, che fonde i sensi sonori e i risvolti linguistici di due segni definiti: il napoletano e il castigliano. Proseguendo nello scavo, a partire da questi presupposti esperienziali di rappresentazione ma soprattutto di assimilazione del nervo drammaturgico di Enzo Moscato, Saponaro compie un’operazione di pratica performativa volta ad un’indagine sui personaggi, una ricerca atta al recupero delle dicotomie che li contraddistinguono; dissonanze, discrepanze e disconnessioni di un mondo “in limine”, continuamente attraversato da processi di ri-esame della contraddizione e del “tradito”.

Nasce quindi la residenza *Occhi gettati* negli spazi dell’Ex Asilo Filangieri, nel cuore del centro storico di Napoli. Per giorni, Saponaro lavora con il gruppo di attori che aderisce alla residenza, sulle derive dei personaggi di cui come in rito collettivo, si celebra la nascita e se ne presume, da qualche parte, al contempo, anche la morte; o ancora si ribatte e si lavora nelle “faglie già aperte”, all’interno delle quali i personaggi moscatiani attendono in tacito dissenso, di essere risucchiati dalla realtà contingente della rappresentazione scenica. Ed ecco Scannasurice, Cartesiana, Chà Chà Chà.<sup>22</sup> Travestiti, omosessuali. Santi. I personaggi riemergono o si re-immersano senza soluzione di continuità. Attraverso dinamiche ludiche, proposte e intime a declinare le intenzioni degli atti piuttosto che gli atti in sé, Saponaro lavora su una drammaturgia del corpo che diventa proiettore di senso.

Il 3 maggio 2014, prodotto da Teatri Uniti in collaborazione con L’Ex Asilo Filangieri/La Balena, lo spettacolo *Occhi Gettati* debutta nell’ambito del progetto “Sistema Irpinia per la Cultura Contemporanea”. Il luogo deputato ad accogliere l’itinerante messa in scena è il Castello di San Barbato a Manocalzati, in provincia di Avellino. Lo stesso Enzo Moscato accoglie, accompagna e riceve un pubblico pronto ad essere guidato. I personaggi sollecitati alla nascita da Saponaro attraverso la residenza e ai quali gli attori danno vita, animano le stanze, i corridoi del castello. Il pubblico procede attraverso il percorso e li osserva, li scandaglia. Ma le presenze sceniche sono echi, frammenti. I personaggi ibridi restano ancora nel margine di isolate istanze nel cui ossimoro e duplice natura

<sup>22</sup> Alcuni dei personaggi protagonisti dei racconti contenuti nel testo E. Moscato, *Occhi gettati*, cit.

si realizza – al pari dei *travestiti* – l’essenza stessa del teatro. Una messa in scena in cui i personaggi esistono attraverso il proprio stesso performare, sottostando a quella legge della inverosimiglianza che, come dice Moscato, rappresenta «l’azzardo che il teatro deve tentare; qual è la verità, quale la menzogna». <sup>23</sup> Senza nessun punto interrogativo. Senza necessità di porsi domande, a chiarire il senso di ciò che si vive attraverso l’esperienza spettacolare di *Occhi Gettati*, genesi che contiene in sé già traccia delle future e maturate “ragazze sole”.

*“La messa” in scena: Ragazze sole con qualche esperienza, travestiti, eruzioni, macerie e memorie*

La regia di Saponaro estrae i personaggi di Bolero Film e Grand Hotel direttamente dal tessuto culturale e sostanzialmente simbolico, in cui si sono sedimentati e in qualche modo, cristallizzati. Appare una operazione di recupero e di messa in luce di un senso esistenziale (antico, trascorso e immutabile) che da lungo tempo giace in attesa, sotto le macerie di tutti i fenomeni antropologici e forse, letterari, che si sono ad esso susseguiti.

All’inizio dello spettacolo il regista pone i due personaggi in proscenio, nell’atto di celebrare il vaticinio attraverso la “lettura del bicchiere” di cui Grand Hotel si vanta essere legittimamente, per diritto di sangue, una acuta interprete, definendosi con straordinaria soddisfazione, una “granda janara”. S’è detto di quanto il rito in sé ci offra una lettura interessante rispetto al legame della natura del travestito con una forte inclinazione taumaturgica, o di quanto ancora, come in passato, la sua doppia natura lo vincoli a figura di tramite tra la vita e la morte, punto di contatto tra differenti dimensioni. Il futuro rivelato nell’acqua implica ancora una volta la componente simbolica e rituale che connota queste figure, alla quale Saponaro è evidentemente interessato per lo sviluppo e la stratificazione della scrittura scenica, per declinare la propria modalità di leggere e rendere visibile l’osceno, il non-visto.

Infatti, l’idea di porre i due travestiti in proscenio nell’atto di svolgere il rito divinatorio, con alle spalle un sipario trasparente che lascia soltanto intuire la scena retrostante, comunica una idea registica che a tutti gli effetti desidera rappresentare l’essenza concreta e profonda dei due travestiti attraverso una narrazione di natura strettamente simbolica.

La o-scenità dei personaggi, nell’accezione di “posti fuori dalla scena”,

<sup>23</sup> Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.

che in qualche modo li vomita, li espelle, li sputa fuori dalla immobilità del tempo, risiede soprattutto in questa apparentemente casuale ostentazione della loro corporeità, del loro straordinariamente pittoresco travestitismo, evidenziato appunto da questo obbligato e singolare posizionamento in ribalta. Saponaro compie qui una operazione metanarrativa, ossia produce – attraverso questo annuncio ipertrofico della corporeità dei travestiti, che è testimone di una affermazione esistenziale e pragmatica – la messa in atto di una volontà delle figure ibride di ri-esistere, volontà che non soltanto pertiene alla narrazione propria del testo drammatico, ma riguarda anche una volontà sottotraccia, di ri-essere oltre il tempo narrativo. Di ri-tornare. Di uscire, di venire fuori dall'anfratto sotterraneo fatto di macerie e in cui il tempo li ha relegati. In questo senso, Saponaro parla di iper-carnalità, di «questo 'ostinato' del corpo, della dimensione non solo voyeuristica ma morbosamente carnale di farsi vedere, di farsi guardare, di diventare corpo e di ostentarlo nella maniera iperbolica più eccessiva».<sup>24</sup>

La posizione registica assunta in questo senso, e avallante l'ipotesi di restituire scenicamente i travestiti nella misura in cui sono rappresentanti di una istanza simbolica, si fonda essenzialmente sulla scelta di far incarnare Bolero e Grand Hotel da due attrici. Ciò innesca certamente un necessario percorso teso alla scrittura della drammaturgia del corpo e qui il lavoro di Saponaro declina sulle istanze di uno “studio pedagogico della biomeccanica”;<sup>25</sup> e solo in un secondo momento si rivolge alla ricerca, allo scavo nel gesto, nell'istinto che lo muove. Saponaro non percorre la direzione di un racconto che pertiene ad una natura estetica o traiettorie che promuovono risvolti psicobiologici; rivolge la propria attenzione alla costruzione del personaggio rispetto a ciò che definisce «lo scontro con il corpo dell'attore, con il corpo iniziale del performer, ossia attrici, donne che dimenticano di esserlo per diventare maschi, per diventare non maschi». Veronica Mazza<sup>26</sup> e Lara Sansone<sup>27</sup> esprimono per certi versi il medesimo

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> «L'elemento della dissonanza è stato preponderante, in questo spettacolo; non è stato facile lavorare in questo senso; questo è uno dei testi di Moscato in cui l'elemento grottesco è fortemente presente, e forse è questo che lo rende un classico; è come se qualcosa nel tempo lo avesse bruciato, consumato. Persiste un grande senso di spettacolarità intrinseca alla rappresentazione del travestito». Intervista a Veronica Mazza del 6 aprile 2021, cit.

<sup>27</sup> «Approcciare Grand Hotel è stato come approcciare un mondo fatto di infinite sfumature; abbiamo fatto una gran fatica perché per restituire tutto questo in forma sia fisica che vocale c'era bisogno di fare uno studio complesso sulla tecnica, sulla dinamica fisica, comportamentale». Intervista a Lara Sansone del 6 maggio 2021, cit.

punto di vista rispetto alla complessità di costruzione della drammaturgia corporea. Il percorso ha previsto un necessario annullamento di ogni ordine e grado identitario per arrivare ad un livello zero, dal quale è partito il percorso di costruzione. Fisico, intellettuale. Ma anche vocale, espressivo. Il punto sostanziale risulta essere la relazione tra il corpo delle attrici e un comportamento teatrale-sociale, in un certo senso. Un corpo che diventa un “soggettile” artaudiano che viene “messo in opera”<sup>28</sup> acquisendo senso grazie alla natura performativa che lo contraddistingue. La questione della performatività dei travestiti, questa più che consapevole “messa in atto di sé stessi”<sup>29</sup> che nella realtà contingente rappresenta un tratto fondamentale che restituisce identità nella misura in cui il travestito mette in atto il femminile, diventa nella istanza spettacolare iper-performatività; raddoppia, si espande. Attraverso questa resa della realtà che diventa simbolo, la realtà stessa è iper-realizzata. Saponaro non crea nulla di realistico, tutto resta nell’ipotesi simbolica, offrendo un corposo margine interpretativo. La scena che si svela (il velo si apre quando dalla platea emergono come eruttati da una realtà profonda, Cicala e Scialò) non rappresenta. Evoca qualcosa che è creata, germinata proprio dal teatro che la contiene. E si tratta di una scena che è fatta di macerie, di polvere. Di oggetti provenienti da un tempo immobile e tuttavia ricchi di vita. Desiderosi di riemergere. Debitamente recuperati da cave di tufo, volontariamente evocanti uno “scavamento”. Una dimensione che Saponaro rende conforme al tempo stesso in cui si è verificata. Dall’intonaco delle pareti dismesse, umide e marce, di questa casa-non luogo, decadente, fatiscente e barocca, emergono stralci di giornale; di quella prima pagina del Mattino di Napoli del 26 novembre 1980 di cui il titolo urlava “Fate presto”. Il grido di una città, di una «Napoli terremotata saccheggiana e trasformata in Babilonia (che) non rappresenta l’Italia: ne è l’esplosione».<sup>30</sup>

La regia di Saponaro si estremizza dunque, all’interno di questa parabola che corre lungo il concetto di evocazione, opposto a quello rappresentativo che ai tempi, aveva connotato la messinscena «molto realistica»<sup>31</sup> di Moscato. Il viso di Bolero e Grand Hotel è bianco. Con la maschera del trucco impressa, a disegnare senso identitario. Saponaro rende i loro volti

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2014, p. 77.

<sup>29</sup> Cfr. Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 2016.

<sup>30</sup> Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Officina dei Teatri, Roma 2010, p. 177.

<sup>31</sup> «la scena fu fatta da Skené 6 Napoli [...] era molto realistica [...] molto tradizionale. Era molto e troppo fedele alla didascalia pittorica inserita nel testo». Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.

«cose da scrivere»,<sup>32</sup> fogli neutri sui quali tracciare le linee che al contempo li isolano dal consueto e li rendono riconoscibili. Agli altri, a sé stessi. Una riconoscibilità necessaria e non contingente che i due travestiti cercano e trovano rendendosi indissolubilmente l'uno specchio dell'altro. Attraverso i litigi, attraverso il perenne confronto, attraverso la polvere di cui sono vestiti, bizzarramente acconciati, in una scelta definita di costumi che evocano mescolanze e contaminazioni. O ancora nel confronto con le due controparti Gennaro e Gennarino, ulteriori figure pasoliniane estreme ed emarginate, attraverso le quali tentano, inesorabilmente, di trovare riscatto nel tentativo di un amore ipotetico. Come re-incarnazioni di Claire e Solange – gotiche e controverse creature di Genet, autore caro a Moscato e del quale non nasconde la pregnante influenza<sup>33</sup> – Bolero e Grand Hotel alias Blanche e Chantal, celebrano dei propri amori, nascita e morte. Come coscienti di vivere una vita che è già scritta, che è già sancita nel “bicchiere”, in questo inesorabile destino che le vede obbligate, costrette ad un agire criminale obbedendo ad una legge del contrappasso che le fa vittime e carnefici, a perseguire questo perenne scarto biunivoco, doppio e speculare che è proprio della loro natura intrinseca.

Saponaro mette così in scena una ipotesi già definita. Inserita nell'idea sopra ripercorsa di collocare il senso identitario delle creature ibride all'interno dell'atto performativo che è la rappresentazione del loro stesso stato esistenziale. Una ipotesi che si è rivelata in quella definita isoglossa linguistica ed epocale, fatta appunto di una lingua che Moscato rende inafferrabile, iperbolica, pregna del carattere consumistico, asettico e decadente di quel decennio; fatta di un paesaggio sonoro che richiama echi in lontananza, immagini acusmatiche che riportano idee sinestetiche di odori, temperature; le frequenze gravi e intime di Senese, richiamo inevitabile ad atmosfere che restituiscono identità e appartenenze definite.

Attraverso quest'analisi critica della scrittura scenica di Saponaro, emerge dunque il tentativo di legittimare Bolero Film e Grand Hotel, “due ragazze sole”, quali declinazioni in limine di una transizione che dal rito, dalla istanza sacra e dissacrante che le pone in essere come identità di genere, si scarnificano attraverso l' “esperienza” teatrale; l'esperienza di quel Teatro che forse ancora più ritualmente restituisce loro la nascita più significativa, legittimando in termini di essenza rappresentabile, la loro duplice, eterna natura pluridimensionale.

<sup>32</sup> Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 106.

<sup>33</sup> Intervista a Enzo Moscato del 25 febbraio 2021, cit.



# Il terzo sesso a teatro

## Il *femminiello* napoletano e l'estetica del *camouflage*

Massimo Roberto Beato

### Premessa

Ricerche e studi di antropologia culturale hanno mostrato, in più occasioni,<sup>1</sup> come in ogni società, più o meno complessa, circolino forme di teatralità, organizzate secondo numerosi e differenti modelli. Ciò a testimoniare come tali attività performative, nella loro straordinaria varietà, rispondano a un *bisogno* sociale che può assumere forme diverse, di maggiore o minore intensità, rimanendo, tuttavia, un fatto ineliminabile e necessario: che si tratti di «fantasticheria, o evasione dalla realtà, o ricerca dell'immaginario, o voglia di essere altro, o avvicinamento attraverso la finzione a una verità più profonda, o ricerca di un contatto con un mondo ultra-umano, o necessità di individuare simbolicamente i propri valori di riferimento».<sup>2</sup> Non è un caso, dunque, se in Italia piéce più dichiaratamente orientate a trattare tematiche di genere abbiano iniziato a diffondersi tardi e, soprattutto, a partire dagli anni Settanta, ossia quando la società ha cominciato a interrogarsi sulla condizione e sulla lotta di liberazione omosessuale.<sup>3</sup>

L'insorgenza, in Italia, di un "pensiero della differenza" – verso il superamento dell'opposizione /maschile/ vs /femminile/ – ha portato l'attenzione sull'insieme di rappresentazioni legate all'identità di genere proprie alla società, su quegli elementi invarianti, cioè, il cui concatenamento tende sempre a tradursi in una ineguaglianza considerata ovvia, "naturale". Ciò nonostante, come sottolinea Françoise Héritier, «nessun sistema di rappresentazione è totalmente chiuso su di sé: tutti presentano fessure, spaccature, e negoziano volta per volta puntualmente con il reale».<sup>4</sup> È il caso del

<sup>1</sup> Particolarmente significative, in questo senso, sono le ricerche condotte dall'antropologia teatrale di Eugenio Barba. Cfr. Eugenio Barba, Nicola Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore: Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.

<sup>2</sup> Luigi Allegri, *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 56.

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia: Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019.

<sup>4</sup> Françoise Héritier, *Masculin/Féminin: La pensée de la différence*, Editions Odile Jacob, Paris 1996 (trad. it. *Maschile e femminile: Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. xii).

fenomeno dei *femminielli* a Napoli. Nella storia della società napoletana, infatti, i femminielli hanno trovato la loro “nicchia ecologica” nei quartieri storici popolari, dove sono stati accettati come realtà sociale riconosciuta, perché in grado di ritagliarsi un proprio ruolo e un proprio stile di vita.<sup>5</sup> Il formarsi di un genere<sup>6</sup> altro che integra femminile e maschile è un fenomeno presente anche in molte culture e in quasi tutte le epoche storiche,<sup>7</sup> ma a Napoli assume caratteristiche proprie.<sup>8</sup> La cultura del femminiello ha delle radici profonde nella tradizione partenopea. Si tratta di una figura difficile da categorizzare in quanto incorpora in se diverse forme di sessualità, dal transgender, al transessuale, all’omosessuale, rimanendo tuttavia unica nel suo genere e intimamente legata alla tradizione napoletana.

In questo saggio, dopo una breve premessa antropologica sul ruolo centrale del femminiello, sin dai tempi antichi, nel tessuto sociale della città, intendiamo illustrare come la drammaturgia napoletana – in riferimento alle opere di Annibale Ruccello e Enzo Moscato – ha rappresentato questa figura così singolare nel panorama queer.<sup>9</sup> Lo scopo è mostrare come, nelle drammaturgie analizzate, il personaggio del femminiello abbia esercitato una funzione cruciale nel nascente dibattito sulle minoranze di genere, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, divenendo in qualche modo il portavoce (napoletano) della lotta per l’emancipazione dei soggetti “fuori dalla norma sessuale”. Allo stesso tempo, però, come conseguenza dei cambiamenti sociali, il suo tradizionale ruolo nella cultura popolare

<sup>5</sup> In proposito, Gabriella D’Agostino evidenzia come nei quartieri popolari la gente «disprezza l’omosessualità, soprattutto nella forma della pederastia, ma riconosce e rispetta il sesso dei femminielli. La loro diversità, che si manifesta nell’adolescenza, è culturalmente accettata. A Napoli le famiglie non considerano questo tipo di diversità una disgrazia e non emarginano il soggetto. Lo integrano nella cerchia familiare e nel contesto più ampio del vicolo, della strada, del quartiere», in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2013, p. 27.

<sup>6</sup> Nella letteratura, il concetto di terzo genere è stato adottato per descrivere diverse tipologie di comportamenti, presenti in molte società, che non rientravano nella bipolarità maschile/femminile, propria del pensiero occidentale. Per un approfondimento antropologico sulla figura del femminiello intesa come “terzo genere” si veda Eugenio Zito e Paolo Valerio, *I femminielli napoletani: un terzo genere tra alterità e deterioramento, inclusione ed esclusione sociale*, in Margherita Graglia (a cura di), *Omofobia. Strumenti di analisi ed intervento*, Carocci, Roma 2012, pp. 26-39.

<sup>7</sup> Cfr. Mila Busoni, *Genere, sesso, cultura: Uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma 2016.

<sup>8</sup> Cfr. Paolo Valerio e Eugenio Zito, *Corpi sull’uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Filema, Napoli 2010.

<sup>9</sup> Per una panoramica sulla teoria queer e gli studi queer, si veda Marco Pustianaz, *Studi queer*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 441-448.

partenopea ha subito profonde trasformazioni nel tempo, essendo sempre più associato alla figura del travestito e rischiando, così, l'estinzione. «Il prevalere dell'identità molteplice e cosmopolita della metropoli impose la perdita di centralità di questo personaggio all'interno del proprio contesto culturale, ossia: la solitudine del travestito in contrasto con la socialità del vicolo, che un tempo trovava aggregazione intorno al *femminiello*».<sup>10</sup>

È con Fortunato Calvino – tra gli esponenti della nuova drammaturgia napoletana contemporanea – che la figura del femminiello riconquista invece il suo legame con la tradizione, scampando alla deriva sociologica a cui era destinata. Nelle sue drammaturgie,<sup>11</sup> infatti, «traspare un mondo che è al tempo stesso di ieri e di oggi, con i suoi riti e ruoli, con la sua vivacità sociale. Un mondo investito da profondi cambiamenti ma, nonostante ciò, pronto a trasformarsi per sopravvivere».<sup>12</sup>

### *Femminielli si nasce*

Secondo una prospettiva “naturalistica”, esisterebbe una sola e univoca forma canonica che legittima, in tutto il mondo, il rapporto tra i sessi. Eppure, come sottolinea Françoise Héritier, i caratteri osservati nel mondo naturale, atomizzati in unità concettuali, vengono sempre ricomposti in associazioni sintagmatiche che variano a seconda delle società. Non esiste, dunque, un unico paradigma. La rappresentazione del genere, della persona, dei sistemi di parentela, parte sì da unità concettuali inscritte nel corpo, ossia nel biologico, ma ciò non deve indurci a traduzioni universalizzanti. Si tratta, in effetti, di unità osservabili, identificabili in ogni tempo e luogo, soggette tuttavia ad aggiustamenti e ricomposizioni secondo differenti logiche culturali. La stessa “valenza differenziale dei sessi”<sup>13</sup> è un artefatto e non un fatto di natura. A Napoli, ad esempio, femminielli *si nasce*, come

<sup>10</sup> Mariano D'Amora, *La figura del femminiello/travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, «Cahiers d'études italiennes», 16 (2013), p. 204.

<sup>11</sup> Esclusivamente per ragioni di economia del saggio, prenderemo in esame soltanto *Vico Sirene* del 2011. Tuttavia, l'operazione di “riabilitazione” della figura del femminiello si può riscontare in tutta la drammaturgia dell'autore.

<sup>12</sup> Paolo Valerio, *I femminielli di Calvino*, «Ridotto», 1/2 (2015), p. 10.

<sup>13</sup> Con questa definizione, Héritier esprime un rapporto concettuale orientato, anche se non sempre gerarchico, tra maschile e femminile, traducibile in termini di valore. Le ragioni per cui, all'interno di ogni società, tale valenza differenziale si impone “universalmente”, consiste, secondo l'antropologa, nella necessità di costruire il sociale e le regole che ne permettono il funzionamento. Françoise Héritier, *Maschile e femminile* cit., p. 10.

se nell'immaginario popolare la loro fosse una sorta di diversità naturale.<sup>14</sup> «In realtà possiamo supporre che la società tradizionale avesse la necessità di “produrre” il *femminiello*, come a rassicurarsi che l'ambiguità fosse riposta tutta da qualche parte, nel *femminiello* appunto, sorta di eccezione adatta al riconfermarsi dei ruoli di genere dominanti»<sup>15</sup>. Prima di addentrarci nella tematizzazione di questa figura, soffermiamoci un momento sull'analisi lessicale del termine, al fine di comprendere quali tratti siano già semanticamente iscritti in esso.

Il lessema “femminiello” è composto (a) dalla radice *femmin-*, (b) dall'alterazione *-ell-* e (c) dalla desinenza *-o*.

(a) La radice rimanda a una attribuzione di genere femminile, che connota o una identità – sentirsi femmina – o un ruolo – comportarsi come una femmina.

L'orientamento verso il ruolo di genere, giustificato dalla rappresentazione socialmente condivisa del femminiello, può essere desumibile:

(b) dall'alterazione *-ell-*,

(i) con valore diminutivo, a marcare sia una dimensione “riduttiva” dell'essere/non-essere femmina, sia un atteggiamento di “subordinazione” sotteso al concetto di /piccolo/ e /incompiuto/, e (ii) con valore vezzeggiativo, a esprimere il concetto di /tenero/ e /bonario/ insito nella costellazione affettiva della rappresentazione sociale, che posiziona il soggetto-femminiello in una dimensione di beffa e di scherno connessa, probabilmente, al bisogno di “distanziamento” da ciò che, in quanto diverso, provoca turbamento;<sup>16</sup>

(c) dalla desinenza *-o*, che nella lingua italiana esprime il genere maschile, con funzione di opposizione alla radice *femmin-*, che ne riconfigura il contenuto nucleare,<sup>17</sup> riconducendo, così, tale appellativo, all'idea di un ancoraggio con la materialità biologica.

Dunque, è possibile ipotizzare che «la radice *femmin-* è come se riman-

<sup>14</sup> Eugenio Zito, Nicola Sisci e Paolo Valerio, *Et io ne viddi uno in Napoli. I femminielli, ricognizione storica e mitografica: spunti per una riflessione sull'identità di genere*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 29.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Su questo aspetto torneremo più avanti, tentando un parallelo col termine *camouflage*, con cui Paolo Fabbri indica «un incanto gettato sulle cose, perché abbiano un senso diverso da quello consueto». Cfr. Paolo Fabbri, *Semiotica e camouflage*, in Luisa Scalabroni (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, ETS, Pisa 2011, pp. 11-25.

<sup>17</sup> Con questo concetto (CN) Umberto Eco indica il contenuto (termine che preferisce a significato, troppo connotato in senso mentalistico) condiviso dell'espressione che designa l'oggetto in questione, vale a dire la serie dei suoi pubblici interpretanti. Cfr. Umberto Eco, *Kant e l'ormitorinco*, Bompiani, Milano 1997.

dasse al *voler essere*, la desinenza -o all'*essere reale*, mentre l'*-ell-* a tutto ciò che [questa figura] *potrebbe essere*».<sup>18</sup>

Ipotizziamo dunque che la funzione antropologica e sociale del *femminiello* risiederebbe, da una parte, nel farsi punto di appiglio di un meccanismo di difesa collettivo rigidamente strutturato in senso patriarcale, per cui il soggetto maschile che assume un ruolo passivo nell'ambito dei rapporti sessuali è femminilizzato o considerato come una femmina un po' "difettosa", mentre chi assume un ruolo attivo è considerato come un maschio a tutti gli effetti; dall'altra, nella gratificazione inconscia del contatto con la "mezza femmina", l'unità indifferenziata, fantasia onnipotente del narcisismo primario.<sup>19</sup>

Attorno alla figura del femminiello, perciò, si articolano due forze uguali e contrarie: da un lato quella di fascinazione/attrazione, dall'altro quella di distanziamento/isolamento. Si tratta di due polarità che descrivono, inoltre, la stessa condizione socio-geografica di questo soggetto che, seppur accettato dalla comunità, vive ai margini della città, all'interno dei Quartieri Spagnoli, notoriamente poveri e popolari. Gli viene riconosciuto, cioè, uno spazio istituzionalizzato, ma solo fino a quando normato all'interno dei confini della tradizione partenopea.<sup>20</sup> Una tradizione (in particolare teatrale) preoccupata di portare in scena le strade, le piazze, i colori, i suoni di una Napoli contemporanea in cui non c'è posto, tuttavia, per la figura nascente del "travestito", simbolo, invece, di una città sordida, al limite dell'emarginazione. È quanto mettono in risalto, agli inizi degli anni Ottanta, due pièce divenute l'emblema di una produzione culturale queer squisitamente napoletana. Si tratta di *Le cinque rose di Jennifer*,<sup>21</sup> scritta da Annibale Ruccello nel 1981, e *Scannasurice*,<sup>22</sup> scritta da Enzo Moscato nel 1982. Sia Ruccello che Moscato, infatti, riprendono la figura ambigua e complessa del femminiello collocandola, però, al di fuori di quel tessuto sociale che ne aveva consentito, in passato, l'esistenza.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Eugenio Zito, Nicola Sisci e Paolo Valerio, *Et io ne viddi uno in Napoli. I femminielli, ricognizione storica e mitografica: spunti per una riflessione sull'identità di genere*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 39.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ossia, come vedremo più avanti, inscritto implicitamente in un modello binario maschile/femminile.

<sup>21</sup> Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, Ubulibri, Milano 2005.

<sup>22</sup> Enzo Moscato, *Orfani Veleni*, Ubulibri, Milano 2007.

<sup>23</sup> Per un approfondimento sulla figura del femminiello in quanto «dispositivo per obliterare quelle componenti culturali e simboliche riferibili al mondo LGBT+», si veda Antonio Pizzo, *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli*, «Sinestesiaonline», IX, 28 (2020), p. 4.

*La grottesca solitudine di Jennifer*

L'aspetto inedito e originale della drammaturgia di Ruccello è rappresentato proprio dal personaggio di Jennifer, che diventa figura di congiunzione tra l'antico e il nuovo mondo dei femminielli. Lei, infatti, è il simbolo di quella tensione tra tradizione e modernità che condurrà la figura del femminiello a sovrapporsi sempre di più con quella del travestito, evidenziando così un cambiamento (soprattutto valoriale) decisamente significativo rispetto al costume precedente. Un cambiamento prima di tutto «sociale e linguistico, pagato in termini di uno smarrimento di identità e di riconoscimento in un contesto urbano locale».<sup>24</sup> Ne *Le cinque rose di Jennifer* la vicenda si svolge all'interno di un appartamento, in un quartiere degradato della periferia,<sup>25</sup> dove vive Jennifer – il femminiello protagonista. Il dramma ha le caratteristiche di un giallo:<sup>26</sup> la protagonista apprende dalla radio di un maniaco a piede libero che uccide i travestiti. Per tutta la pièce, Jennifer attende con apprensione una telefonata che non arriva, quella di Franco, uomo conosciuto mesi prima in una discoteca. Il telefono, però, squilla solo per sbaglio, inutilmente, scandendo così la solitudine della protagonista, in compagnia del solo vociare confuso della radio. La stanza, scena unica dell'azione drammatica, è compulsivamente abitata da oggetti e accessori femminili, che enfatizzano la condizione claustrofobica nella quale vive Jennifer. Nessun altro contatto con l'esterno, al di fuori del telefono e della radio che, invece di rassicurarla, contribuiscono solo ad amplificare inesorabilmente la propria solitudine.

In un monologo – che ricorda molto la struttura di *La Voix humaine* (1930) di Jean Cocteau – attraverso la voce di Jennifer, Ruccello affronta

<sup>24</sup> Patricia Bianchi, *Femminielli: Storia di una parola tra gergalità e comunicazione antropologica*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 70.

<sup>25</sup> I Quartieri Spagnoli, in seguito al terremoto del 1980, verranno occupati dagli immigrati, causando così la progressiva scomparsa del vicolo, con la sua economia e le sue pratiche quotidiane legate all'articolazione della relazione privato/pubblico. Proprio a seguito di questo episodio, Ruccello metterà in scena due versioni differenti de *Le cinque rose di Jennifer*: una precedente e una successiva al sisma. È molto interessante, questo aspetto, perché si tratta di un cambiamento radicale, nel tessuto sociale, con cui ha inizio il processo di emarginazione nei confronti dei travestiti. Cfr. Marzia Mauriello, *Generi drammatici. Donne e uomini nel teatro di Annibale Ruccello*, «Annali», Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, vol. 2 (2009), pp. 821-849. È significativo, a nostro avviso, che l'aneddoto del terremoto del 1980 sia segnalato anche da Fortunato Calvino, in *Vico Sirene*, come un evento rilevante che ha modificato profondamente tutta la città di Napoli.

<sup>26</sup> Anche questo sarà un elemento ripreso da Calvino, in *Vico Sirene*, ma, come vedremo più avanti, completamente diversi, e per certi versi inaspettati, saranno invece i risvolti della vicenda.

## Il terzo sesso a teatro

i temi della solitudine, dei quartieri periferici della città, della solidarietà, talvolta beffarda, del vicinato, dell'amore, anche attraverso *lo specchio*, luogo privilegiato del corpo femminile, dove l'ambiguità del travestitismo riproduce una sorta di rovesciamento ermeneutico della realtà; una scena nella scena, che riprende ancora una volta il tema di una dialettica che continuamente si avvolge su se stessa tra identità-alterità e che, continuamente, contribuisce a ridefinizioni di senso.<sup>27</sup>

In questo scenario, il telefono e la radio si fanno simboli e dispositivi di una società post-moderna nella quale il vicolo non è più il luogo deputato alla socialità e all'aggregazione. Questi luoghi sono stati rimpiazzati dai non-luoghi dell'etere che rassicura senza, però, fornire più senso. Jennifer si fa così epigono di un personaggio precedente, nella tradizione teatrale partenopea, che è quello di Mariacallàs in *Persone naturali e strafottenti* (1974) di Giuseppe Patroni Griffi. Come in Patroni Griffi, infatti, la condizione del travestito, il suo non essere sessualmente definito, è metafora di una condizione esistenziale anch'essa in divenire. Mentre Mariacallàs, trincerata dietro una maschera d'arroganza, reagisce però con straordinaria strafottenza alle difficoltà della propria condizione, Jennifer ha ormai perso quel piglio eroico del femminiello, che ritroveremo solo in seguito nella drammaturgia di Fortunato Calvino. Infatti, non solo appare priva di vita sociale e affettiva, ma è soprattutto incapace di costruire relazioni col mondo esterno (a parte surreali dialoghi telefonici o grottesche conversazioni, di persona, con l'amica Anna, anch'essa un travestito). Non si muore più d'amore, bensì di solitudine.

Dal punto di vista culturale il travestito è espressione della doppia realtà della cultura napoletana contemporanea: da un lato quella ufficiale (o dello stereotipo potremmo dire) per quanti la percepiscono dall'esterno, dall'altro quella reale, per quanti la vivono dall'interno. Il duplice comportamento di Jennifer ne è la conferma. Di notte le sue inquietudini le offuscano la mente, di giorno celebra una personale epifania della rimozione vivendo come vorrebbe essere, uguale agli altri, con i luoghi comuni e le leziosità di qualunque altra donna di casa. Questo desiderio di fuga dalla realtà passa attraverso la finzione e attraverso il miraggio di un corpo altro da sé. [...] Jennifer può essere considerata una figura 'deportata' dal punto di vista meramente urbanistico, ma socialmente è espressione piena e centrale di una cultura non più cultura, bombardata da una modernità intenzionalmente aggressiva, fino a smarrirsi in essa.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Annalisa Di Nuzzo, *Napoletanità e identità post-moderne Ripasmazioni del femminiello a Napoli*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 154.

<sup>28</sup> Mariano D'Amora, *La figura del femminiello/travestito* cit., pp. 206-207.

*La condizione liminale del femminiello*

Anche Enzo Moscato, come Ruccello, pone al centro della propria ricerca teatrale la figura del femminiello. Non più rappresentata, però, nelle sue vesti tradizionali, bensì associata dal drammaturgo ai modelli della prostituzione metropolitana. *Scannasurice* è, infatti, la storia di un travestito che vive in un seminterrato della periferia napoletana, costretto all'isolamento e alla solitudine da una società che lo teme, forse, proprio per paura di riconoscersi in lui. Il protagonista compie una metaforica discesa negli inferi, tra spazzatura e oggetti simbolo della sua condizione, alla ricerca di un'identità smarrita dentro le macerie della storia e della sua quotidianità terremotata, fisicamente e metafisicamente.<sup>29</sup> Unici interlocutori del femminiello – al quale Moscato non dà mai un nome, come volesse sottolineare l'essere senza identità, di questa figura, al limite col mitologico – sono topi e studenti<sup>30</sup> che, benché mal tollerati, rappresentano l'unico legame con la realtà. La vicenda si svolge nell'arco di una giornata nella quale il protagonista, figura a metà tra l'osceno e il sublime, attraverso un linguaggio lirico e suggestivo, si abbandona a imprecazioni esilaranti, filastrocche popolari e antiche memorie. Descrive una Napoli caratterizzata da «[...] gli ipogei, 'a memoria e 'a magia...»,<sup>31</sup> per poi finire preda, alla fine del racconto, di una sorta di follia purificatrice che lo spinge a distruggere il luogo in cui vive e a suicidarsi dando fuoco a tutto.<sup>32</sup> Rinnegati dalla società, considerati figure negative, entrambi i femminielli di Ruccello e Moscato scelgono di togliersi la vita, rinunciando a qualsiasi forma di ribellione e preferendo un epilogo forse persino più violento di quello di una battaglia. La morte diventa l'unica via di fuga possibile dalla realtà che nega loro ogni speranza di futuro.

Emerge, tuttavia, con estrema forza la natura ambigua – e perciò unica nel suo genere – di queste figure, portatrici di una soggettività “altra” che non è né maschile, né femminile ma, al contrario, le contiene entrambe. Tale ambiguità si fa però, in Moscato, soprattutto metafora della condizione di diversità in cui si trova la stessa città di Napoli, con i propri misteri e le proprie contraddizioni. Come il femminiello, infatti, anche Napoli vive una condizione di soglia, in cui convivono due anime della città, quella

<sup>29</sup> Anche questa vicenda, come quella narrata da Ruccello nella versione del 1986, è ambientata dopo il terremoto del 1980 a Napoli.

<sup>30</sup> La presenza di questi ultimi è soltanto allusa, dal protagonista, in quanto nel corso della pièce non appariranno mai.

<sup>31</sup> Enzo Moscato, *Orfani Veleni* cit., p. 13.

<sup>32</sup> Ricorrendo, perciò, alla connotazione simbolica del fuoco quale elemento purificatore e agente di rigenerazione.

solare e colorata della superficie e quella buia e segreta dei suoi cunicoli sotterranei e i suoi palazzi densi di mistero.<sup>33</sup> In Moscato, il femminiello – seppur sradicato e costretto a una solitudine, come in Ruccello – conserva, dunque, il suo ruolo simbolico. L'ambiguità di cui si fa portatore, cioè, rappresenta il confronto con la parte oscura, nascosta, in ognuno di noi. Una ambiguità, inoltre, che offre al drammaturgo lo spunto per riflettere su un tema tutt'oggi molto controverso: l'identità di genere. Il teatro si fa portavoce, così, delle nuove identità postmoderne, legate, cioè, all'idea che a una identità essenziale, universale si possano contrapporre identità funzionali, che coniugano le ragioni e la valorizzazione delle differenze e del pluralismo.<sup>34</sup> L'universo narrativo di Moscato è abitato da travestiti, transessuali, ibridi di genere, che confondono il concetto di identità in un raffinato gioco di spiazzamento. Ma non si tratta semplicemente di uno slittamento di genere, quanto piuttosto di uno slittamento della produzione del senso e dunque della cultura. Per fare questo Moscato (così come Ruccello) si affida a “brandelli” della tradizione culturale partenopea per introdurci alla complessità della modernità e fornirci un esempio arcaico sulla relazione tra comportamento sessuale e ruolo sociale.

È chiaro che per questi due autori la nozione di tradizione non ha nulla di conservatore o di oleografico, ma è un terreno fertile e vitale sul quale costruire la personale rappresentazione del presente. È un dispositivo che nelle loro mani segna innanzitutto un'idea di “differenza”. Il riferimento alla eredità culturale napoletana non è mai nostalgia del passato bensì è utilizzato come *marker* identitario, che funziona a livello del formato di rappresentazione, sul piano drammaturgico ancor prima che tematico.<sup>35</sup>

Quello dei femminielli si configura, quindi, come un terzo genere<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Questa duplice dimensione è ben descritta nel film *Napoli velata* (2017) di Ferzan Özpetek che si apre, non a caso, con una scena particolarmente suggestiva – interpretata dall'attore napoletano Peppe Barra – che ritrae proprio “la figliata dei femminielli”. Si tratta di un antico rito della fecondità, testimonianza del forte connubio, a Napoli, tra teatralità e socialità. Si veda, a riguardo, anche la nota 56.

<sup>34</sup> È questa la premessa culturale storicamente indispensabile per il movimento dei gender studies cui corrisponde nel sociale il riconoscimento di soggettività altre. Cfr. Cristina Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003.

<sup>35</sup> Antonio Pizzo, *Un'altra stagione del teatro gay a Napoli* cit., p. 7.

<sup>36</sup> Il genere, come complesso costruito nell'intersezione simbolica tra soggettività, dimensione culturale e socialità, offre la possibilità di definire l'indefinibile, superando vecchie e parziali categorie. Platone, ad esempio, pone nell'esistenza originaria di un terzo genere – quello dell'androgino, appunto – il raccordo concettuale e metaforico tra il tema dell'amore,

con un proprio universo di significati, con una identità altra, al confine e di confine, profondamente distinta sia dal femminile che dal maschile. Eppure, si tratta comunque del prodotto di un modello binario, stabilizzato in quanto “altro” solo affinché ne venga (ri)affermata la condizione di a-normalità. Ciò che mettono in risalto, infatti, le due pièce di Ruccello e Moscato è come – nel momento in cui la figura del femminiello prende le distanze dalla tradizione per confluire nel più vasto panorama queer, sovrapponendosi al transessuale o al travestito – sia la stessa società a riconfigurarne il ruolo trasformando, così, il femminiello in una “figura dell’abiezione”, proprio in quanto simbolo (vivente) dello smantellamento del sistema stesso dei generi. Ecco, dunque, perché non resta loro alcuna alternativa se non rassegnarsi al proprio destino di

emarginazione priva di ogni possibilità di riscatto, perché determinata da un potere che ne ha sancito l’esclusione in un contesto culturale nel quale i nuovi ultimi sono coloro che la società ha additato come *anormali*, decretandone la ghettizzazione.<sup>37</sup>

### *L'estetica del camouflage*

Secondo Françoise Héritier, l’articolazione in maschile e femminile, in culture e tempi diversi, individua non solo il sesso biologico degli esseri umani ma il loro ruolo occupato nella società, connesso soprattutto agli ambiti di competenza socialmente stabiliti e normalizzati. Partendo da questa prospettiva, risulta particolarmente significativa la funzione che assume il travestimento intersessuale all’interno delle costellazioni valoriali di genere intersoggettivamente condivise.

Il travestitismo è una mutazione, il passaggio da un’identità all’altra. In questa transizione, il corpo diventa un laboratorio aperto a una varietà di opzioni che riguardano non solo l’aspetto fisico (e con questo intendiamo la sessualità) ma anche, e soprattutto, il modo sociale ed emozionale in cui l’essere umano si presenta al mondo.<sup>38</sup>

nel *Simposio*, ritenuto espressione dell’umana nostalgia per una interezza perduta, e il tema della parità tra uomo e donna.

<sup>37</sup> Emanuele Broccio, *Figure dell’abiezione: Corpi che contano nel teatro di Annibale Ruccello*, «Sinestesiaonline», IX, 28 (2020), p. 6.

<sup>38</sup> Mariano D’Amora, *Male transvestitism: Bridging present and past in contemporary drama*, in Paolo Puppa, Alessandra Martino e Paola Toninato (a cura di), *Differences on stage*, Cambridge Scholars, Newcastle 2013, p. 77 (trad. mia).

Si tratta di una pratica prevista in numerose culture,<sup>39</sup> legata spesso a contesti rituali tra cui, ad esempio, il passaggio di status. Tale conferimento di una identità “diversa” ai soggetti travestiti, articolato sull’asse dell’opposizione /essere/ vs /apparire/, «introduce una condizione di liminarietà, di sospensione circoscritta al tempo del rito, del *normale* ordine biologico, sociale e culturale su cui una comunità fonda il proprio equilibrio, ribadendo l’identità tra fatto biologico e fatto sociale».<sup>40</sup> Differente, invece, è il significato attribuibile alle forme di travestimento permanenti, che mettono in gioco questioni più complesse che sembrerebbero contraddire la logica dicotomica di genere. I soggetti di quest’ultimo tipo, infatti, assumono una identità definita agendo però secondo un modello socialmente attribuito al sesso biologico opposto al proprio. La loro identità, dunque, non si articola più sull’opposizione tra essere e apparire – ossia, *essere* maschio e *apparire* femmina (o viceversa); questa forma di travestitismo permanente è, piuttosto, la figurativizzazione del superamento di tale opposizione, attualizzando una sorta di “trasgressione del sesso attraverso il genere”.<sup>41</sup>

Questa condizione *sui generis* è incarnata nella figura dei femminielli, nei loro corpi da un lato sovrabbondanti e dall’altro deficitari. Essi procedono, infatti, alla “costruzione” del proprio corpo sia per sottrazione – eliminando quei tratti più dichiaratamente maschili – che per addizione – enfatizzando, cioè, i tratti più marcatamente femminili. Attraverso tali strategie di presentazione arrivano, così, alla articolazione di un vero e proprio *appearance level*,<sup>42</sup> “mostrando”,<sup>43</sup> in altre parole, tratti visivi, sul piano dell’espressione, che proiettano organizzazioni narrative soggiacenti. Dopotutto, come evidenzia Mariano D’Amora, secondo la tradizione napoletana «il “femminiello” ha incarnato la sirena nel suo essere una figura con una doppia identità, metà donna e metà uomo, estensione di una tradizione antica, incarnazione attuale di un mito arcaico».<sup>44</sup> Siamo, perciò, in presenza di una (con) fusione tra maschile e femminile che rende

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull’uscio* cit., p. 7.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>42</sup> «External appearance thus functions as a sign, the meaning of which could be described as identity. [...] In other words, appearance is to be understood in symbolic terms; it functions as a sign which represents transcendental contents» (Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Gunter, Tübingen 1983; trad. inglese *The semiotics of Theater*, Indiana University, Bloomington 1992, p. 67).

<sup>43</sup> Sul concetto di “mostrazione” nell’enunciazione teatrale si veda Massimo Roberto Beato, *L’enunciazione teatrale tra embodiment e semiotica del visivo*, «E/C», 30 (2020), pp. 32-42.

<sup>44</sup> Mariano D’Amora, *Male transvestitism* cit., p. 89 (trad. mia).

l'identità dei femminielli irrisolta e irresolubile: si sentono (e vivono come) donne ma non sono donne.<sup>45</sup> A differenza delle donne, essi incarnano la pura sessualità, senza procreazione e senza preclusioni, ragion per cui sono spesso ritenuti dalle donne sessualmente “concorrenziali”, in quanto in grado di attirare anche uomini eterosessuali.<sup>46</sup> A caratterizzarne l'immagine, un trucco pesante, un abbigliamento niente affatto raffinato, movenze e tonalità vocali spesso caricaturali. Eppure, i femminielli si rappresentano e si descrivono come “più donne delle donne”.<sup>47</sup> È possibile, a nostro avviso, paragonare, dunque, la loro a una estetica del *camouflage*. Secondo Paolo Fabbri,

il camouflage costringe a ripensare l'idea stessa di segno. Non si riduce a una problematica referenziale (qualcosa che sta per qualcos'altro) o inferenziale (se... allora) e soprattutto amplia le vedute sul concetto di *produzione segnica*. Esso emerge infatti come un sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo *forze* in gioco.<sup>48</sup>

Al livello figurativo, infatti, il femminiello ci invita a una riflessione non solo sui sistemi di rappresentazione ma soprattutto sul concetto di “distorsione della rappresentazione”. Il concetto di segno, che secondo Umberto Eco<sup>49</sup> è impiegato per mentire, nel caso del camouflage va ripensato. Tra i significati individuati da Fabbri, infatti, c'è quello estremamente suggestivo di “incanto gettato sulle cose”, affinché abbiano un senso diverso da quello consueto. Una immagine poetica che, a nostro avviso, ben si addice alla figura dei femminielli. Essi assumono spesso una gestualità femminile caratterizzata dal modo di parlare con le mani, dal loro ancheggiare, ma si distinguono (dalle donne) proprio per un certo modo di relazionarsi con

<sup>45</sup> Essi, infatti, non possono procreare, tratto distintivo, ad esempio, dell'essere donna. Ma, allo stesso tempo, non sono affatto interessati ad alterare i propri genitali, né a sottoporsi ad alcun tipo di intervento chirurgico di riassegnazione sessuale (a differenza dei soggetti transessuali). La (con)fusione tra maschile e femminile è, dunque, costitutiva della propria essenza, ma è una fusione nella quale entrambe le marche semantiche, del maschile e del femminile, in qualche modo si azzerano, affermando ciò che in semiotica si definisce come un “termine neutro”, non-maschile/non-femminile. Cfr. Maria Pia Pozzato, *Capire la semiotica*, Carocci, Roma 2013, p. 51.

<sup>46</sup> Corinne Fortier, *I femminielli o la rivalità seduttrice*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., pp. 189-216.

<sup>47</sup> Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio identità possibili* cit., p. 16.

<sup>48</sup> Paolo Fabbri, *Semiotica e camouflage* cit., p. 11.

<sup>49</sup> Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

gli uomini, basato su una sorta di “provocazione” che suscita turbamento. Il loro è un comportamento che nasconde un certo mimetismo di attrazione, che mette in gioco, cioè, delle strategie di presentazione paragonabili a quelle “seduttive” nel mondo animale. Il rapporto tra preda e predatore, infatti, richiede necessariamente una conoscenza reciproca, una sorta di “complicità”. A valere, dopotutto, non è la verità o la falsità dei segni impiegati nella costruzione del simulacro, bensì la loro efficacia, o meglio l’efficacia del simulacro stesso offerto all’altro, con tutti i regimi di credenza e di sospetto che si innescano.

*Le Sirene di Calvino*

C’è un *vico*, a Napoli, un groviglio di stradine e viuzze, in cui a qualsiasi ora del giorno e della notte si incrociano vite diverse, umanità variegata e complesse, espressione delle due anime della città, quella solare e quella oscura. Non si tratta di un quartiere reale di Napoli, bensì dell’universo popolare e pittoresco nel quale vivono, con i loro rituali, i femminielli-sirene di Fortunato Calvino in *Vico Sirene* (2011). L’origine mitologica della fondazione stessa della città di Napoli è collegata alla figura della sirena Partenope. Il mito racconta che Partenope cercò di sedurre l’eroe Ulisse col suo bellissimo canto ma, non riuscendo nel suo intento, in preda al dolore per il rifiuto si gettò in mare con le sorelle.<sup>50</sup> Ammaliatrice e portatrice di ambiguità, la sirena è una figura che accoglie in sé il concetto di nuovo e di diverso, incarnando l’idea del doppio e dell’autosufficiente. Nella sua arcaicità, la figura androgina del femminiello prolunga fino a oggi questo mito archetipico, che richiama l’idea di un narcisismo primigenio, evocando il bagaglio “fantasmatico”<sup>51</sup> della bisessualità psichica di ciascun individuo.

Calvino porta in scena la costellazione semantica che articola la figura del femminiello, riabilitandone l’immagine tradizionale, radicata nel tessuto sociale della città. Il femminiello, infatti, pur esercitando a volte la prostituzione, gode del riconoscimento degli abitanti del vicolo, dove è figura integrata perché collabora alla tipica economia solidale dello stesso e non viene mai percepito come un deviato o un diverso pericoloso. Al contrario

<sup>50</sup> Esistono molte varianti del mito, tra le più note quella della scrittrice napoletana Matilde Serao.

<sup>51</sup> In senso psicologico, ossia in relazione a temi quali la seduzione, il rapporto sessuale tra i genitori, la castrazione, ecc., che – secondo la letteratura psicoanalitica – popolano lo scenario dei desideri inconsci. Cfr. Eugenio Zito, *Testo e contesto dei femminielli: Riflessioni su una ricerca di genere*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 246.

è una figura, per quanto ambigua, positiva: si dedica ai lavori di casa, cuce, rammenda, tiene compagnia agli anziani, custodisce addirittura i bambini delle vicine.<sup>52</sup> Non a caso, la drammaturgia di Calvino, si apre proprio con una scena di vita quotidiana che ben descrive questo scenario culturale.

*La scena: Un basso napoletano. Scarola e Nucchetelle sono due adulti femminielli, che preparano un tavolo per la tombola.*

SCAROLA - (*al telefonino*) Pronto? Pronto? Chi è?...Uè, che vuò? 'O fierro? Da stiro? A sì? Mò te serve? (*Stizzita*) E io che ce pozzo fà? 'E cumpagne toje nun 'o teneno nu fierro 'a stiro? Io no! Nun 'o tengo! E sò fatti mieje sì nun 'o tengo! Mo avessa d''a cunto 'a vuje...che vuò? A sì, te l'aggia purtà. Addò staje 'o terzo piano? Addà Spagnola? Uè t'aggio ditto ca nun 'o tengo, e sì pure 'o tenesso nun t'hò putèsse purtà! 'E scale 'o saje nun 'e pozzo fà!... (*L'altra riattacca*) Pronto? Pronto? Stù femmenèlle 'e oggi sò senza creanza! Cu stà còscia cà nun sape che vuò fa, io purtavo 'o fierro 'a essa 'o terzo piano!

NUCCHETELLA - (*entra portando dei fiori finti che sistema in un vaso*) Ma chi era?  
SCAROLA - Cocacola!

NUCCHETELLA - Gesù, e nun sape scennère nu mumento essa?

SCAROLA - Mò pure sì scènne 'o fièrro nun c'è l'ho do'!

NUCCHETELLA - E ghiammo, se vèrè cà 'o sujo sè rotto!

SCAROLA - Uè no, e nun 'ntromettèrte me capito?

NUCCHETELLA - (*scrollando le spalle*) Quanno sì brutta mamma ma!

SCAROLA - 'A parlato 'a Bardò!<sup>53</sup>

È un punto d'attacco che ci proietta, *in media verba*, direttamente nel rutilante mondo dei femminielli, affaccendati nelle attività casalinghe di tutti i giorni, fatte di battibecchi e goliardia. Calvino mostra, sin da subito, uno spazio *topico* valorizzato euforicamente, rispetto agli scenari discorsivi disforici in cui (sopra)vivono i personaggi di Rucello e Moscato.<sup>54</sup> Una realtà che ci restituisce l'immagine di un femminiello perfettamente integrato nel tessuto sociale, impegnato persino nell'organizzazione della tombola pubblica, come ci suggerisce la didascalìa. In fin dei conti, nell'immaginario napoletano, i femminielli portano fortuna, proprio come nell'età classica si credeva portassero fortuna gli *agurtes*, i sacerdoti di Cibele che si eviravano ritualmente per la dea. Nella tombola popolare – detta anche

<sup>52</sup> Cfr. Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio identità possibili* cit., p. 26.

<sup>53</sup> Fortunato Calvino, *Vico Sirene*, «Ridotto», 1/2 (2015), p. 3.

<sup>54</sup> Il riferimento al concetto di spazio "topico" è legato alla topologia narrativa, secondo la quale, con questo termine, si indica il luogo in cui si svolge l'azione, rispetto allo spazio "eterotopico" dove si realizzano i presupposti e le conseguenze dell'azione. Cfr. Daniela Panosetti, *Semiotica del testo letterario*, Carocci, Roma 2015.

“riffa” – che si gioca nei quartieri del centro storico, sono i femminielli, infatti, a leggere e commentare i numeri, ma anche a segnalare quali giocare al lotto, secondo una tradizione in cui dare i numeri significa relazionarsi con l’aldilà ed essere, dunque, considerati intermediari.<sup>55</sup> Questa e molte altre pratiche – che non possiamo approfondire in questa sede, ma tra le quali citiamo, ad esempio, “la figliata” o “partorezza”<sup>56</sup> – possono essere considerate testimonianze dell’integrazione sociale dei femminielli che, attraverso queste consuetudini, affermano e sanciscono, ritualmente, la loro appartenenza (di genere) alla cultura partenopea.

Eppure, Calvino non si limita a descrivere soltanto il tratto più felice del mondo in cui vivono i suoi femminielli, concedendoci anche di sbirciare nelle regioni più “infelici” della loro esistenza. Un’esistenza a cui viene negato l’amore, la possibilità di condividere la propria vita con un uomo, per il quale sono e resteranno sempre un gioco di predazione, una eccitante fuga dalla realtà di tutti i giorni. I femminielli sanno, dopotutto, che gli uomini, una volta sedotti, ritorneranno dalle proprie mogli e compagne. «Passata l’impressione piacevole della loro superiorità nei confronti delle donne che gli procura la conquista di un uomo, realizzano la loro inferiorità, non potendo come esse passeggiare per la strada al braccio del “proprio uomo” o vivere con lui in coppia».<sup>57</sup> È quanto rammentano, infatti, i personaggi di Nucchetella e Scarola alla giovane Susy, innamorata di un cliente:

NUCCHETELLA - Nun c’è penzà. Ah, uòmmene, dintò liètto sò agnelli ccà se fanno spuzzuelià chiano chiano... sò accusi appassionate, carnale ca uno penza: *E’ overo? Me desidera accusi tanto?* Quanno staje dintò liètto cuòrpo a cuòrpo, arravugliate e chino ’e desiderio è difficile penzà ca stà facènno finta... eppure passata ’a nuttata l’agnello s’è tra- sforma in liòne!

SCAROLA - Nu liòne ’e paglia! Susy chillo è spusato, e tu sì stato nu spasso pe isso... io t’ho dicette chillo è comme tutt’e l’ato, l’aviva lascià stà... nun t’annamurà cà pruvarraje ’e pene ’e l’inferno! Natale, Pasqua ’e feste comandate ’e

<sup>55</sup> Gianfranca Ranisio, *Attraversamenti di genere e nuovi percorsi identitari*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 107-130.

<sup>56</sup> Si tratta di una cerimonia, caratterizzata da un’atmosfera gioiosa e ironica, che consiste nella simulazione, dietro un velo, del parto da parte dei femminielli. È considerato un rito apotropaico e di buon auspicio. Per un approfondimento, si veda il saggio di Gabriella D’Agostino in Ortner S.B., Whitehead H., *Sexual meanings: The cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge University press, Cambridge 1981 (trad. it., *Sesso e genere: Identità maschile e femminile*, Sellerio, Palermo 2000).

<sup>57</sup> Corinne Fortier, *I femminielli o la rivalità seduttrice*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Genere: femminielli* cit., p. 206.

compleanno 'e passarrà cù 'a famiglia soja e tu che faje? Passi 'e sere 'a l'aspettà?  
 L'uòmmene spusato sò na perdita 'e tièmpo siènto a me!  
 SUSY - E bello 'a parlà, ma io nun c'è pozzo credere doppo tutt'e prumesse 'e  
 vaso...<sup>58</sup>

Proprio Susy sarà, inoltre, protagonista della svolta noir, della vicenda raccontata da Calvino, che assumerà (come nella drammaturgia di Ruccello) delle sfumature gialle, facendo affiorare anche gli aspetti più sordidi legati alla doppia vita notturna dei femminielli. Mentre in piazza si festeggia un compleanno, giunge infatti la ferale notizia della sua morte, sconvolgendo tutti i presenti, in particolare Mina, sua migliore amica. I femminielli manifestano subito profonda solidarietà, verso la famiglia di Susy, offrendosi di partecipare all'organizzazione delle esequie con una colletta, nonostante – si scoprirà – lei avesse lasciato diversi beni, alla propria famiglia, tra cui alcuni appartamenti. Particolari, però, di cui sua madre dichiara di non essere a conoscenza, provocando lo sconcerto di Nucchettata e Scarola secondo i quali, invece, «in banca teneve na bella somma!».<sup>59</sup> Da qui il sospetto che quello di Susy sia stato, in realtà, un delitto per soldi, mascherato da delitto passionale. Un delitto che ricorda nei dettagli l'efferato assassinio del poeta Pier Paolo Pasolini, poiché il femminiello, dopo essere stato pestato a sangue viene «investita cu 'a macchina e ce sò passato 'a 'ncopp''o ddoje vòte...».<sup>60</sup> Tuttavia, la vicenda assume, poi, una svolta inaspettata e per certi versi catartica. Una notte, infatti, Butterfly – altro femminiello del gruppo, ex camionista – adesca, con l'aiuto delle compagne, il presunto assassino di Susy costringendolo a confessare. Dopo averlo catturato, lo vestono e lo truccano da donna, umiliandolo di fronte agli altri femminielli per poi picchiarlo con violenza inaudita nel vicolo, fino a ucciderlo. Con l'amara consapevolezza che, altrimenti, se l'avessero consegnato alla polizia, «chillo po' 'o fanno ascì!».<sup>61</sup>

Una fine cruenta, dalle tinte noir, che nel testo di Calvino ha il retrogusto di una allegorica vendetta nei confronti della impietosa e squallida fine dei femminielli raccontati da Ruccello e Moscato, costretti, invece, a togliersi la vita da una società che li aveva sfruttati, isolati e poi derisi. I femminielli di Calvino, al contrario, non hanno alcuna intenzione di rischiare la stessa sorte. Piuttosto, scelgono di reagire ribellandosi, eroicamente, alle

<sup>58</sup> Fortunato Calvino, *Vico Sirene* cit., p. 7.

<sup>59</sup> Ivi, p. 15.

<sup>60</sup> Ivi, p. 16.

<sup>61</sup> Ivi, p. 20.

discriminazioni e alle brutalità che la vita di ogni giorno vorrebbe infliggergli. Non sono degli emarginati, la loro è una comunità unita che non ha paura di opporsi, anche ferocemente, se provocata. Ecco, dunque, come solitudine e isolamento, a cui erano stati condannati i femminielli nelle precedenti drammaturgie, vengono positivamente rimpiazzati, qui, da un forte sentimento di difesa, coraggiosa, della propria identità. In questo modo, il drammaturgo dà voce a un orgoglio queer tutto contemporaneo – e, soprattutto, napoletano – proiettando la storia di cui sono protagoniste le sue “sirene” in uno scenario del tutto nuovo, dove la diversità di genere, anche se non del tutto accettata, non teme, però, di imporsi con energia e determinazione. Eppure, la scena con cui Calvino conclude la sua drammaturgia è tutt’altro che un inno alla violenza; essa acquista, piuttosto, i tratti di un’iperbolica metafora, di una purificazione catartica. Soprattutto per lo spettatore.

Attraverso le sue parole, Calvino restituisce l’immagine di una soggettività “altra” profondamente radicata nel tessuto socio-culturale napoletano, rendendo, di fatto, lo spettatore testimone di riti e comportamenti che, pur facendo parte di un passato che tende a scomparire, offrono una riflessione profonda su un diverso mondo. Diverso ma pur sempre costellato di valori e incline alla socialità. Un mondo in cui, però, c’è posto anche per un terzo sesso. Un sesso prima di tutto “sociale”, che incarnandosi nella figura del femminiello, con la sua capacità di sorridere e accettare incondizionatamente il dono della vita, è in grado di impersonare, in maniera emblematica, anche lo spirito di una cultura.



# Sciarrino in dialogo con Laforgue

## Variazioni queer sul mito di Perseo e Andromeda\*

Attilio Cantore, Alberto Massarotto

L'affinità tra mito e musica è stata da sempre osservata e indagata, eppure «si pone, inevitabile, il dilemma delle reali corrispondenze tra questi due ‘metalinguaggi’ della nostra civiltà». <sup>1</sup> Se non conoscessimo la mitologia, d'altronde, «leggeremmo i grandi classici come ciechi». <sup>2</sup> Altrimenti detto, privi di «orecchie mitologicamente intonate», saremmo incapaci di cogliere ermeneuticamente la folgorante «accensione dell'effetto-mito», <sup>3</sup> che da un modello originario (*in illo tempore*) va riverberandosi in successive rielaborazioni sull'asse cronologico. È quello che Hans Blumenberg (1920-1996) chiama *Arbeit am Mythos*, <sup>4</sup> intendendo con 'lavoro al mito' che l'antico contenuto narrativo del mito «si accresce e si trasforma attraverso la ricezione fino ad alterare profondamente il proprio aspetto, conservando tuttavia i tratti e i caratteri che lo rendono sempre riconoscibile. In tal modo esso registra, nelle proprie metamorfosi, gli snodi epocali e i mutamenti di paradigma che scandiscono la storia». <sup>5</sup>

\* Le riflessioni di seguito presentate vogliono costituire in qualche maniera un 'quaderno di lavoro', pronto a essere aggiornato e integrato. Sono il risultato di una fortuita occasione di confronto fra i due autori. La prima parte è curata da Attilio Cantore (Ph.D student, Università degli Studi di Milano), la seconda da Alberto Massarotto (Associazione Nazionale dei Critici Italiani). Si ringrazia il compositore Salvatore Sciarrino per la sua disponibilità nell'aver intrattenuto un dialogo con gli autori.

<sup>1</sup> Talia Pecker Berio, *Ricominciare e ripetere. Presenza del mito in Mahler e Debussy*, in Francesco Bartoli, Rossana Dalmonte, Corrado Donati (a cura di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Università di Trento, Trento 1996, pp. 279-288: 279.

<sup>2</sup> Albert Caraco, *Le galant homme*, Éditions L'age d'Homme, Lausanne 1979 (trad. it. *Uomo di mondo*, Guida Editori, Napoli 1993, p. 183).

<sup>3</sup> Giovanni Morelli (a cura di), *Mitologie. Convivenze di musica e mitologia. Testi e studi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1979, p. 3.

<sup>4</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979 (trad. it. Di Bruno Argenton, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991). Costituisce in un certo senso la *summa mythologica* del Novecento.

<sup>5</sup> Francesca Gruppi, "La domesticazione del tutto: il mito in Blumenberg", in Giovanni Leghissa, Enrico Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma 2020, pp. 209-217: 209.

Parlando di metamorfosi mitiche, risultano particolarmente interessanti le *queer adaptations* dei miti, «indelibly linked with the origin(als) from which they stem and to which they refer, and as such, do not achieve a requisite level of difference, or change, to stand entirely apart of the classic works». <sup>6</sup> Nel corso degli ultimi decenni, indagini queer dei miti <sup>7</sup> sono state fruttuose anche per sfatare una serie di tabù impunemente radicati nella cultura eteronormativa dominante. <sup>8</sup>

Pertanto, in questa sede, muovendosi entro l'ambito della *queer musicology* e prediligendo i suoi contatti esplorativi con la mitologia, <sup>9</sup> ci si soffermerà su quegli elementi che possono (o potrebbero) indurre a una rilettura queer del mito di Perseo e Andromeda: partendo dalle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue (1887), versione già di per sé 'deviante' rispetto al contenuto narrativo mitologico originario, per arrivare poi al *Perseo e Andromeda* del compositore palermitano Salvatore Sciarrino, esempio di teatro musicale direttamente influenzato dalle pagine dello scrittore francese (1991).

<sup>6</sup> Elizabeth Thaxter Drorbaugh, *Queer Adaptations of Classic Plays and the Precipitate of Change*, Ph.D. diss., New York University - Departement of Performance Studies, January 2002, p. 1.

<sup>7</sup> Fra i testi di riferimento sull'argomento Cfr. Bernard Sergent, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Payot, Paris 1984 (trad. it. *L'omosessualità nella mitologia greca*, Laterza, Roma-Bari 1983); Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale University Press, New Haven-London 1998.

<sup>8</sup> Casi mitici di *male bonding*, di indissolubili amicizie maschili o di rapporti omoerotici «come quelli di Apollo e Ganimede, Pelope e Poseidone, Filottete e Neottolemo o Achille e Patroclo vengono tramandati come esempi di straordinaria amicizia tra dei o eroi, consolidandosi in tale forma nella mente di chi è all'oscuro della loro valenza omoerotica, ampiamente nota invece nella sottocultura *gay*», Federica Marsico, *Opera e queer musicology* cit., p. 184.

<sup>9</sup> Per una aggiornata ricognizione storiografica e critica sulla *queer musicology*, filone d'indagine maturato al sole dei *gender studies*, si veda il recente articolo di Federica Marsico, *Opera e queer musicology. Appunti per un approccio metodologico*, «Musica/Realtà», XXXXI, 123 (2020), pp. 165-195. Alla stessa autrice si deve, inoltre, la monografia *La seduzione queer di Fedra. Il mito secondo Britten, Bussotti e Henze*, Aracne, Canterano 2020, che rielabora e sviluppa parte della sua tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Pavia nell'a.a. 2014-2015. La *queer musicology* è fiorita in Italia solo poco più di un ventennio fa – con lampante ritardo rispetto ai prolifici sviluppi negli States – animando il dibattito accademico a partire dal pionieristico e tutt'ora imprescindibile contributo di Davide Daolmi, Emanuele Senici, «*L'omosessualità è un modo di cantare: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII, 1 (2000), pp. 137-178. Qui il punto di vista dei due musicologi, «oltre ad essere collettivo (e quindi necessariamente mediato)», intende proporsi scopertamente come «italiano, maschile e gay».

*Rifrazioni laforgueiane: Perseo e Andromeda sull'«onda della demitizzazione»*

Chi si approccia al mito è un avventuroso ermeneuta dell'inattuale, impegnato in una complessa operazione di disvelamento dei processi di stratificazione dei significati: «applicare al mito l'idea che il suo valore di verità sia coincidente con il suo uso vuol dire che l'operatività della mitologia consiste nel produrre finzioni che sono operatori logici, costruzioni che rendono attuale e attiva una realtà indipendentemente dalla sua esistenza».<sup>10</sup> Il lavoro *del mito* si prolunga infatti nel lavoro *al mito* per impreviste iterazioni trasformative, per 'traduzioni' diagonali e talvolta demistificanti. Per poterle mettere bene a fuoco, ognuno dovrà rovesciare necessariamente e appropriatamente il proprio 'binocolo critico'.<sup>11</sup>

Il mito è valorizzato in quanto le sue proprietà sintattiche (di mobilità) trovano corrispondenza ricettiva nella (mobile) capacità del senso estetico del ricevente, equiparato al creatore del mito, attivo in parallelo.<sup>12</sup>

Seguendo il pensiero di Franz Boas, si comprende allora come «i mondi mitologici siano stati costruiti solo per essere nuovamente disgregati e che nuovi mondi siano edificati a partire da questi frammenti».<sup>13</sup> Imparando ad abitare una «logica dell'ambiguo, dell'equivoco, della polarità»,<sup>14</sup> ci si aprirà allora a una pluralità di voci e si dovrà solcare spesso quella che il compianto Giovanni Morelli ha definito «onda della demitizzazione».

<sup>10</sup> Enrico Manera, *Wittgenstein: il mito e la funzione performativa del linguaggio*, in Giovanni Leghissa, Enrico Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento* cit., pp. 111-119: 118.

<sup>11</sup> Parlando di mitocritica, rimane di fondamentale importanza l'ormai canonico volume di Pierre Brunel, *Mythocritique*, apparso nel 1992 nella collana «Écriture» della Presses Universitaires de France diretta da Béatrice Didier, in cui l'autore pone le basi di un suggestivo metodo di analisi testuale, di matrice strutturalista, che ancora oggi, dopo quasi trent'anni, ha molto da insegnare – la più aggiornata traduzione italiana di Riccardo Raimondo è stata pubblicata dalla Leo S. Olschki di Firenze (2016) in un volume curato da Cettina Rizzo in cui confluiscono peraltro le riflessioni del critico letterario francese apparse in un articolo del 2008, *Mythe et création*.

<sup>12</sup> Giovanni Morelli (a cura di), *Mitologie* cit., p. 14.

<sup>13</sup> «It would seem that mythological worlds have been built up, only to be shattered again, and that new worlds were built from the fragments», Franz Boas, *Race, Language and Culture*, Free Press, New York 1940, p. 424. Questo assunto ispirò Claude Lévi-Strauss per le sue riflessioni sul mito, articolate nei quattro celebri volumi delle *Mythologiques* (1964-1971).

<sup>14</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mito*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2021, p. 125.

La distruttività burlesca agita sopra il racconto mitologico pastorale, guerriero, bucolico, epico, invade oltre i confini della pura avventura estetica, prima tutte le situazioni di ufficialità degli apparati menzogneri, ma infine tocca ogni *autorità*, anche la suprema; in definitiva i racconti mitologici, in tutta la loro insignificanza, e favolosità, sono sempre manifestazioni di personificazioni astratte della autorità (paterna, regale, naturale, fisica, morale, libidinale, maschile) rappresentazione di rapporti di forza (non certo di quadri argomentativi) la cui omologabilità alle sovranità a corso legale è a portata di mano. La demitizzazione è terrorismo critico che si esercita in *effigie*, sotto la protezione di ammiccanti imposture, che catalizzano sfracelli delle personalità divine, sfigurate esibizioni di santità degradate, sovranità debosciate o criminali.<sup>15</sup>

Simili «ammiccanti imposture» e «sfracelli delle personalità divine», simili ‘travestimenti’ contro-narrativi in senso ironico-iperbolico e anti-idolatratico canzonatorio, sono alla base delle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue (1887), opera postuma cui, circa un secolo dopo la pubblicazione, il compositore Salvatore Sciarrino si ispirerà a più riprese.<sup>16</sup>

Pur nel brevissimo arco temporale della sua carriera, Laforgue (1860-1887), morto a ventisette anni per una tisi galoppante, è riuscito a imporsi come una delle personalità più interessanti della cultura francese della seconda metà dell'Ottocento. I suoi versi «rispondevano ai bisogni del tempo con la loro amara ironia, con il loro tono di velato pessimismo e di riflessione filosofica [...]; a Vienna, lontana, la voce di Hofmannsthal gli faceva eco».<sup>17</sup> Grande influenza ha esercitato sul mondo letterario anglosassone – basti pensare a Ezra Pound o Thomas Stearns Eliot – e italiano

<sup>15</sup> Giovanni Morelli (a cura di), *Mitologie* cit., p. 131.

<sup>16</sup> Va però detto che la trama di una delle *Moralités*, specificatamente il racconto *Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois*, ben prima che per Sciarrino, era stato ‘banco di prova’ per un giovane Jacques Ibert (1890-1962). Il celebre compositore francese, fresco della vittoria del *Prix de Rome*, scrive nel 1921 una «petit opéra, tout petit, cantate ou scène lyrique» (Camille Bellaigue, *Revue Musicale*, «Revue des Deux Mondes», LI, 4 (giugno 1929), pp. 937-947: 937). Si tratta, appunto, del *Persée et Andromède*, rappresentata per la prima volta nel 1929 all'Opéra di Parigi. Per la prima rappresentazione italiana, invece, bisognerà attendere il 14 giugno 2005, quando il *Persée et Andromède* di Jacques Ibert viene inserito nel cartellone del Teatro Massimo di Palermo, per la regia di Lorenza Cantini. Sul podio, l'allora direttore stabile del teatro palermitano, Jan Latham-Koenig, cui peraltro si deve l'unica incisione discografica dell'opera, con l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg (Avie 2002).

<sup>17</sup> Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Éditions du Seuil, Paris 1970 (trad. it. *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Fiesole 1980, pp. 81-82).

– da Guido Gozzano<sup>18</sup> a Carmelo Bene<sup>19</sup> – ma anche sul temperamento artistico del giovane Claude Debussy.<sup>20</sup>

A sua volta, Laforgue è stato fortemente influenzato dalle dottrine orientali, passate dal prisma filosofico nietzschiano, elisir ricostituente per ogni costipato eurocentrismo.<sup>21</sup> Disegnatore, all'occorrenza, per *La Revue Blanche*, insieme al collega omosessuale Paul Verlaine e a un drappello di illustri pittori,<sup>22</sup> ce lo si immagina facilmente «straniato e divertito, deliberatamente leggero, che si bagna in un Gange da cartolina»,<sup>23</sup> mentre attende che *La revue indépendante* pubblichi le sue nuove poesie.

Amante del circo e *artifex* di grottesche e «clorotiche immagini»,<sup>24</sup> Laforgue «appartiene a quella tradizione claunesca francese che ha i suoi rappresentanti in Jarry, Jacob, Cocteau, Prévert, Queneau: si riconoscerebbe tra coloro che per troppa competenza prendono a schiaffi il linguaggio».<sup>25</sup>

Le *Moralités légendaires* sono in tutta evidenza un prodotto letterario extra-ordinario, di difficile classificazione, il cui titolo fa esplicito riferimento alla tradizione della *moralité* – genere teatrale medievale di carattere allegorico-edificante – e alla materia *légendaire* dei racconti scelti – ispirati a note vicende tratte non solo dalla mitologia classica, ma anche dalle Sacre Scritture, dal catalogo teatrale di Shakespeare o dal miglior repertorio operistico wagneriano.

<sup>18</sup> Cfr. Eugenio Refini, *L'identificazione sconfessata: lettura di "Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio" di Guido Gozzano*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2 (maggio-agosto 2008), pp. 89-103: 90-91.

<sup>19</sup> Il laforgueiano *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* sarà un vero e proprio refrain nella carriera di Carmelo Bene (1937-2002), addirittura il suo «accompagnamento funebre», come lo stesso attore salentino ebbe a dire. Bene gli dedica cinque versioni teatrali (1962, 1964, 1965, 1967, 1975), un film, due versioni televisive e una radiofonica, riflettendo ogni volta sull'attore-*artifex*: Amleto di Laforgue-Bene diventa così un protagonista della grande stagione teatrale della seconda metà del Novecento.

<sup>20</sup> «Le sue predilezioni che potrebbero sembrare relativamente più personali sono per Jules Laforgue, il cui tono è così vicino al suo temperamento», François Lesure, *Introduzione a Debussy e il simbolismo*, catalogo della mostra a Villa Medici (Roma, aprile-giugno 1984), F.lli Palombi editori, Roma 1984, pp. 24-40: 34.

<sup>21</sup> Cfr. Sam Bootle, *Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness*, Legenda, Cambridge 2018.

<sup>22</sup> Arthur Gold, Robert Fizdale, *Misia. La vita di Misia Sert*, Mondadori, Milano 1981, p. 61.

<sup>23</sup> Alessandra Marangoni, Sam Bootle, «Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness», «Studi Francesi», LXIII, 2 (2019), p. 383.

<sup>24</sup> Angelo Maria Ripellino, *Studio introduttivo a Poesie, di Aleksandr Blok*, Lerici, Milano 1960, p. 32.

<sup>25</sup> Dalla *Prefazione* di Nelo Risi a Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, Garzanti, Milano 2020<sup>3</sup>, p. XII.

In questa raccolta, l'unica che l'autore scrive in prosa, Laforgue «modula i suoi temi con la sensibilità di un musicista; le sei "moralità" sono delle vere partiture allacciate come i tempi di una sinfonia, un'orchestrazione puntuale e rigorosa».<sup>26</sup> Il materiale narrativo viene sfruttato a piacimento, di volta in volta efficacemente riassembleto, burlescamente passato al setaccio della parodia e infarcito da processi metaletterari.

Laforgue sembra procedere scomponendo la struttura di partenza e ricomponendola non solo in maniera diversa, ma con l'integrazione di molteplici elementi ad essa estranei. L'ironia nasce in parte proprio dagli effetti di un elemento ulteriore: la voce del narratore, che penetra nel testo confondendo le regole della scrittura.<sup>27</sup>

Il tutto è immerso in una atmosfera da operetta, così come all'epoca la potevano intendere un Halévy o un Offenbach. Soprattutto, affiora «un decorativismo visionario dove l'animalità della donna è trionfante e, nell'uomo, la mascolinità è perdente».<sup>28</sup>

In questa sede si dà conto della rilettura del mito di Perseo e Andromeda compiuta dallo scrittore francese – pervasa di certo proto-femminismo, come già rilevava Simone de Beauvoir ne *Le Deuxième Sexe* (1949)<sup>29</sup> – cogliendo una serie di elementi queer. In tal senso, è senz'altro il condottiero a catalizzare maggiormente l'attenzione.

Proprio attorno a Perseo si agitano, per l'appunto, i fremiti di una tal quale ipovirilità. Rotea di continuo, infatti, il tarlo destabilizzante di una rinegoziazione della mascolinità. Quando l'eroe «arriva come un razzo» a cavallo di «un Pegaso di neve»,<sup>30</sup> viene presentato come «prodigioso e d'un gusto raffinato»: qualità opportunamente estremizzate, tanto da mettere in soggezione la bella principessa etiope («più s'avvicina più Andromeda si sente provinciale»)<sup>31</sup>.

L'effetto comico è qui senza dubbio garantito. Il perché lo si può spiega-

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Elena Coppo, «Pan attend et chante ainsi»: l'attesa come condizione della poesia nelle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue, in Gianfelice Peron, Fabio Sangiovanni (a cura di), *Lattesa. Forme, retorica, interpretazioni*, Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017), Esedra, Padova 2018, pp. 247-259: 247.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Per una disamina approfondita sul tema cfr. Claire White, *Laforgue, Beauvoir, and the Second Sex*, «Dix-Neuf», XX, 1 (2016), pp. 110-124.

<sup>30</sup> Jules Laforgue, *Moralità leggendarie* cit., p. 142.

<sup>31</sup> Ivi, p. 143.

re facilmente, ricordando una delle celebri 'leggi' bergsoniane: «ridiamo ogni volta che la nostra attenzione viene spostata sull'aspetto fisico di una persona, mentre era in causa il suo lato morale».<sup>32</sup>

Nella finzione letteraria laforgueiana non è rilevante che Perseo sia di per sé «prodigioso» – in quanto «figlio di Danae d'Argo e di Giove tramutato in pioggia d'oro»<sup>33</sup> – ma che debordi irrimediabilmente verso un tipo di vanesia effeminatezza non immune a certe vezzose lusinghe dell'*haute couture*, dell'arte orafa e del *tatoo*.

I piedi calzati da sandali di bisso; [...] sull'incavo del petto è laccata una rosa, le sue braccia sono tatuate d'un cuore trafitto da una freccia, ha un giglio dipinto sul grosso dei polpacci, porta un monocolo di smeraldo, anelli e bracciali in gran copia; dal balteo dorato pende uno spadino con l'elsa di madreperla.<sup>34</sup>

Il fatto poi che il mitico cavaliere *sauroctonos* sopraggiunga «con eleganza» non è certo un caso. Recitando un copione da lungi confezionato su misura per lui, monopolizza narcisisticamente la scena, mettendo in bella mostra quei suoi «riccioli biondi», «quella bocca di melagrana spaccata» e «una erre incurabilmente grassa». Contrariamente al mito tramandato nei secoli, in Laforgue «la venue de Persée est simplement perçue comme un évènement obligé de l'histoire; elle n'est plus justifiée par la nécessité de l'expliit héroïque».<sup>35</sup> La sua venuta è quindi qualcosa di inevitabile, certo, ma vagamente paradossale; peraltro, senza colorarsi di *nuances* sentimentali, né di alcun *feeling-tone*.

Per virtù di fascinazione aerotecnica, «il mignoncello degli dèi», che «monta all'amazzone» e «vezzosamente» il suo destriero alato, si fa protagonista di melassate prodezze, di fronte alle quali la bella Andromeda non può far altro che reagire se non con divertito imbarazzo. Le isoipse del riso le si solidificano alla men peggio in una maschera di cortesia. Le scappa giustappunto un sorriso «che Perseo sorprende!», mandandolo in confusione.<sup>36</sup>

Non a caso, una delle 'cordicelle' che Laforgue magistralmente muove

<sup>32</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano, 2020<sup>2</sup>, p. 72).

<sup>33</sup> Jules Laforgue, *Moraillà leggendarie* cit., p. 142.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 143-144.

<sup>35</sup> Alissa Le Blanc, *Du poncif etc... Le cas des Moraillés légendaires de Jules Laforgue*, «Cahiers de Narratologie», XVII (2009), ultima consultazione 30 giugno 2020. <<http://journals.openedition.org/narratologie/1167>>

<sup>36</sup> Jules Laforgue, *Moraillà leggendarie* cit., p. 145.

nel travestimento parodico del mito è quella della ripetizione.<sup>37</sup> Oltre a essere la vera «potenza del linguaggio»,<sup>38</sup> la ripetizione è, come insegna Henri Bergson, «uno dei procedimenti abituali della commedia classica».<sup>39</sup> In questo caso, il «curioso» 'girotondo ippico' di Perseo è un caso particolarmente emblematico.

Vedilo che riparte senza una parola e avendo preso quota compie di slancio delle ellissi passando e ripassandole avanti, caracollando sul filo del mare – prodigioso specchio! diminuendo via via le sue orbite su Andromeda, quasi volesse dare all'acerba vergine il tempo di ammirarlo e di desiderarlo. Un ben curioso spettacolo in verità!...

Più che un maschio corteggiamento, tutto questo appare come una affettata *performance* da *soubrette* che risponde a una precisa e autoreferenziale prassi scenografica, con corollario di goffe smargiassate circensi. Probabilmente la si potrebbe spiegare alla luce delle teorie di Georg Groddeck sulle tendenze omosessuali come «conseguenza necessaria dall'amore di sé».<sup>40</sup> Il che forse è una semplificazione, o una falsa pista. Ma un pensiero ne chiama subito un altro, trovando eco in un passo degli *Elementi di critica omosessuale* di Mario Mieli: «osserveremo come, molto comunemente, uomini eterosessuali siano "ipovirili" ed "effeminati"».<sup>41</sup>

*Ex hypothesi* – in maniera divertita (etimologicamente) rispetto al consueto, ma senza voler appiattare illecitamente la questione su un piano prospettico meramente queer – Perseo assumerebbe qui i connotati di una 'eterochecca'. Nel suo ipovirilismo e nella sua intrinseca libido narcisistica, l'eroe rientrerebbe così nella sfera di sublimazione dell'omoerotismo, se è vero che «eterochecca è un eterosessuale che, pur non essendo cosciente della componente gay del proprio desiderio, e pur non avendo, quindi, rapporti omosessuali, ha tutto il modo di fare

<sup>37</sup> Il riferimento alle cordicelle delle marionette paragonate all'intreccio di una commedia lo si ritrova in Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano 2020<sup>2</sup>, p. 48): «la commedia è proprio un gioco, un gioco che imita la vita. E se nei giochi del bambino, quando fa muovere bambole e marionette, tutto funziona mediante cordicelle, non sono forse queste stesse cordicelle che, assottigliate dall'uso, dovremo ritrovare nei fili che intrecciano le situazioni da commedia?».

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968 (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 2018 [1997], p. 373).

<sup>39</sup> Henri Bergson, *Le rire* cit., p. 50.

<sup>40</sup> Georg Groddeck, *Il libro dell'Es*, Adelphi, Milano 1971, p. 293.

<sup>41</sup> Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Feltrinelli, Milano 2020<sup>3</sup>, p. 22.

(quando non addirittura il *savoir faire*) di una checca». <sup>42</sup> A ben vedere, nelle pagine laforgueiane Perseo si profila come un personaggio molto lontano dal canonico decollatore della Medusa; né a lui, in tutta onestà, ci si affiderebbe mai per fondare la città di Micene.

Secando il perimetro categoriale della ‘macchietta’ teatrale, la sola parte che potrebbe rivendicare non è quella del nobile eroe mitico, ma più appropriatamente quella dell’eccentrico e scalcinato ‘mitomane’, racchiudendo in sé i caratteri del *miles gloriosus* cialtronesco (l’iniziale «fallimento grottesco» del pietrificante incantesimo con la testa della Gorgone: fallimento che echeggia il duello di Rinaldo con l’orca per la liberazione di Angelica, nel generale «scenario ariostesco» <sup>43</sup> che fa da cornice al racconto di Laforgue) <sup>44</sup> e quelli dello «stupido eroe d’opere-reta», come la stessa Andromeda non perde occasione di rimarcare (ne sarebbero manifestazioni l’isterico infierire sulla carcassa del mostro marino e il successivo affrettarsi a esortare la ragazza a imbellettarsi, dopo aver ingoiato «una pasticca»).

Alla fine, la capricciosa e vizziata fanciulla caverà il zurro di capo allo spocchioso bamboccio effeminato, ripudiandolo sbrigativamente: «Andatevene! andatevene! Mi fate orrore! Meglio morire sola, andatevene, avete sbagliato indirizzo». La figlia di Cefeo e Cassiopea decide quindi di rimanere definitivamente sola, tenendo fede al suo ingrato e lacrimevole destino: d’altronde, l’intero racconto è imperniato sui temi della solitudine e della malinconia. La storia di Andromeda si dipana in zone di silenzio fluttuante come un’ebbrezza: «scorre in uno stato di perpetua attesa che si accompagna alla solitudine, alla noia e ad un senso di vuoto esistenziale». <sup>45</sup>

Considerando il deludente e triste bilancio del suo presente, decide di non condividere il talamo con nessun eroe (o presunto tale). Il drago che la sorvegliava è morto, e francamente è un vero peccato: almeno lui (o sarebbe più giusto affermare: solo lui) le rendeva meno insopportabile la monotona evenemenzialità del quotidiano raplaplà sull’isola,

<sup>42</sup> Ivi, p. 119.

<sup>43</sup> Jules Laforgue, *Moraltà leggendarie* cit., p. xiv.

<sup>44</sup> Nell’*Orlando furioso* (canto X, stanza 105) il paladino viene paragonato a una mosca che infastidisce un mastino. Per un recente raffronto fra l’episodio ariostesco con il mito di Perseo e Andromeda cfr. Giuseppe Ledda, *Similitudini venatorie e bestiario d’amore nell’Orlando furioso*, «Lettere Italiane», LXIX, 3 (2017), pp. 557-574: 562.

<sup>45</sup> Elena Coppo, «*Pan attend et chante ainsi*» cit., p. 248.

essendo un «amico, gentiluomo perfetto, scienziato ingegnoso, poeta eloquente». <sup>46</sup>

Ora rimane lei. E il mare. Elemento ricorrente: «un simbolo tanto poco amichevole». <sup>47</sup> Quel «*mécanisme des flots, des flots naissant et mourant à perte de vue*» che è sovrano emblema del «dominio dell'insocievole». <sup>48</sup>

Ma nella elaborazione del mito messa in atto da Laforgue il drago torna in vita, come per incanto, increspando e articolando ancor più, imprevedibilmente, il contenuto narrativo originario. E c'è dell'altro. Il mostruoso custode e precettore della fanciulla assumerà fattezze umane, dopo che Andromeda dimostra platealmente di contraccambiare il suo amore. Così, ecco innestarsi sul mito classico il finale del celebre racconto di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. La storia archetipica de *la belle et la bête* rinnova una volta di più il suo settecentesco prestigio ammaliante: «alle sue parole fatidiche, a quei baci redentori il Mostro trasale, apre gli occhi, piange in silenzio e la guarda... Poi parla». <sup>49</sup> Nell'opera di Salvatore Sciarrino questo 'finale a sorpresa' sarà cassato, con una evidente divaricazione rispetto al modello letterario di riferimento. Il *Perseo e Andromeda* sciarriniano terminerà, infatti, con il 'gran rifiuto' della ragazza, con l'eroe che scompare all'orizzonte senza neppure voltarsi un attimo verso la sventurata, e il trionfo della solitudine. <sup>50</sup>

### *Perseo e Andromeda nella (ri)lettura di Salvatore Sciarrino*

Compositore tra i più prolifici del panorama musicale contemporaneo, Salvatore Sciarrino vanta una produzione «vasta e differenziata che, con esiti sensibilissimi o violenti, attraversa molti decenni». <sup>51</sup> Sin dal suo precoce esordio, avvenuto nel 1962 a soli quindici anni sul palcoscenico della Settimana Internazionale Nuova Musica, <sup>52</sup> Sciarrino non ha smesso

<sup>46</sup> Jules Laforgue, *Moraltà leggendarie* cit., p. 148.

<sup>47</sup> Wystan Hugh Auden, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea* (trad. it. *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 33).

<sup>48</sup> Ivi, p. 129.

<sup>49</sup> Jules Laforgue, *Moraltà leggendarie* cit., p. 148.

<sup>50</sup> Non sarà peraltro superfluo ricordare che nel testo di Laforgue la scena della partenza di Perseo viene speziata da una sfumatura musicale 'esotica', assai precisa nel connotare la *couleur locale*, decisamente fuori-contesto e per questo motivo ancor più esilarante: «lo si sente che tuba un'aria tirolese».

<sup>51</sup> Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*, Rai Eri, Roma 2007, p. 15.

<sup>52</sup> "Salvatore Sciarrino: profilo biografico", in Aa, *Luci mie traditrici*, Pendragon, Bologna 2016, p. 17.

nemmeno un attimo di scrivere, di avventurarsi alla ricerca di nuove soluzioni e soprattutto di indagare il confine profondo tra suono e silenzio, quel limite che successivamente diverrà la sua personale cifra stilistica.

*Amore e Psiche*, la sua prima opera teatrale, risale a dieci anni più tardi. Scritto in un unico atto, andò in scena alla Piccola Scala di Milano nel marzo del 1973.<sup>53</sup> A questo primo titolo ne seguiranno altri quattordici, ma l'elemento che colpisce maggiormente è rappresentato dalla scelta del soggetto. Da subito, infatti, Sciarrino sente il bisogno di confrontarsi con l'arte classica e, più in particolare, con la mitologia tornando ad attingere alla stessa fonte per molte delle sue scelte future.<sup>54</sup> Dopo *Aspern*<sup>55</sup> e *Cailles en sarcophage*<sup>56</sup>, nel 1984 il compositore metterà in scena le gesta di *Lohengrin*.<sup>57</sup>

Poi, nel 1991, il mito di *Perseo e Andromeda*. Gli ultimi due titoli, libera-

<sup>53</sup> Enzo Restagno, "Buon compleanno Maestro", in Aa, *Leco delle voci*, Milano Musica, Milano 2017, p. 18.

<sup>54</sup> Nel teatro di Sciarrino il mito si lega sempre alla impossibilità o alla sospesa frammentarietà dell'azione: in questa impossibilità il compositore siciliano si incontra, in piena autonomia, con quasi tutte le manifestazioni più vive e affascinanti del teatro musicale contemporaneo. Paolo Petazzi, "La solitudine e l'attesa", in Aa, *Perseo e Andromeda* cit., p. 46.

<sup>55</sup> *Aspern*, *Singspiel in 2 atti* su libretto di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino, da Henry James, rappresentato per la prima volta l'8 giugno 1978 al Teatro della Pergola di Firenze, sotto la direzione del compositore.

<sup>56</sup> *Cailles en sarcophage. Atti per un museo delle ossessioni*, opera in 3 parti su libretto di Giorgio Marini, da autori vari (Teatro Malibran di Venezia, 26 settembre 1979). Mario Bortolotto non apprezzò troppo l'allestimento («si sono visti in scena persino i macchinisti, incapaci di sfuggire in tempo ai nostri sguardi») così come il libretto («di proterva ambizione, e di rara insipienza, ma tant'è»), lodando invece «la delicata, dorata musica di Sciarrino (una musica di scena appena appena, o piuttosto di sfondo) si dovette in parte immaginare: con grosso dispiacere, giacché essa contiene brani di sicuro fascino e presenta almeno una prospettiva nuova di gran rilievo nella traiettoria del musicista, l'adozione di moduli ritmici, e melodici, che spaziano dall'età di Rossini e Donizetti sino a quella di Cole Porter» (Mario Bortolotto, *Il viandante musicale. Saggi e cronache disperse*, Adelphi, Milano 2018, pp. 404-405). Una seconda versione dell'opera venne successivamente presentata il 17 ottobre 1980 al Teatro La Fenice di Venezia.

<sup>57</sup> *Lohengrin. Azione invisibile per solista, strumenti e voci* su libretto di Salvatore Sciarrino, da Jules Laforgue (Piccola Scala di Milano, 15 gennaio 1983). Una seconda versione dell'opera si tenne l'anno successivo, il 15 settembre 1984, a Catanzaro. «*Lohengrin* est une "action invisible" qui n'est pas destinée à la représentation scénique, mais au "théâtre de l'écoute": ce n'est pas par hasard qu'elle a trouvé dans le moyen radiophonique son lieu idéal de réalisation», Susanna Pasticci, *Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans Perseo e Andromeda de Salvatore Sciarrino*, in Pierre Michel, Gianmario Borio (a cura di), *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte/musique, techniques de composition*, Actes du colloque des 29 et 30 novembre 2002, Université Marc Bloch de Strasbourg, pp. 11-27: 15. Specificatamente circa il ruolo della donna nel *Lohengrin* sciarriniano si segnala la recente lettura di Camilla Bork, "Hörbare Körper. Rahmung und

mente ispirati alle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue, segnano la definitiva emancipazione del compositore dalla figura del librettista: da questo momento in poi, Sciarrino si fa autore di musica e parole.

L'opera *Perseo e Andromeda* viene commissionata dallo Staatstheater di Stoccarda, dove va in scena per la prima volta il 27 gennaio 1991.<sup>58</sup> Se all'interno del catalogo sciarriniano il *Perseo e Andromeda* rappresenta il sesto lavoro teatrale, in un contesto allargato a tutta la musica del Novecento si pone in una posizione del tutto privilegiata, essendo la prima opera realizzata interamente con *live electronics*, al posto degli strumenti tradizionali.

In questo senso, segna una nuova alba per il teatro musicale spalancando le porte a inedite soluzioni espressive.<sup>59</sup> Non è un caso, dunque, che la sua gestazione abbia impegnato il compositore siciliano per diversi anni. Un'operazione di questo tipo presupponeva la necessità di adattare la struttura dell'opera alle caratteristiche di produzione del suono sintetico dal vivo, facendole combaciare attraverso un processo di re-invenzione.

Durante il periodo di gestazione dell'opera emersero alcuni problemi tipici della collaborazione tra un compositore e un assistente informatico. Poiché gli assistenti avrebbero dovuto realizzare le idee musicali del compositore tramite la sintesi digitale – perciò dovevano “tradurre” in dati alfanumerici un'idea compositiva –, era necessario riflettere su una serie di aspetti.<sup>60</sup>

Con *Perseo e Andromeda* Sciarrino torna a interrogare ancora una volta il passato, quindi la grande tradizione musicale, nel tentativo di individuare un possibile percorso verso un futuro fino ad allora sconosciuto, riuscendo allo stesso tempo a dar nuova linfa all'opera lirica e a offrire inedite modalità di impiego dell'elettronica dopo le fondamentali esplorazioni di Berio, Nono e Stockhausen.

Transgression in Salvatore Sciarrinos Lohengrin”, in Ulrich Tadday (a cura di), *Musik-Konzepte Sonderband Salvatore Sciarrino*, Edition Text + Kritik, München 2019, pp. 5-16.

<sup>58</sup> Seguirà una rappresentazione nel cortile del Baglio Di Stefano per le Orestidi di Gibellina (28 luglio 1991), poi ancora al Teatro alla Scala di Milano (27 marzo-2 aprile 1992) in coproduzione con le Orestidi di Gibellina e, in forma di concerto, all'Opéra national de Paris per il *Festival d'Automne* (23 novembre 2000).

<sup>59</sup> Cfr. Edoardo Segato, *Voci ed elettronica nel Perseo e Andromeda di Salvatore Sciarrino: strategie compositive nella definizione degli oggetti sonori*, «Quaderni del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano», n.s. 1 (2015), ETS, Pisa 2016, pp. 139-188.

<sup>60</sup> Alvisè Vidolin, *I suoni sintetici nel Perseo e Andromeda di Salvatore Sciarrino*, in C. De Incontrera (a cura di), *Nell'aria della Sera, il Mediterraneo e la Musica*, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 1996, pp. 355-387.

## Sciarrino in dialogo con Laforgue

*Perseo e Andromeda* in effetti è un'opera mista, che mette a confronto due materiali distanti, ma al contempo molto simili: la voce e l'elettronica. Non si tratta certo del primo caso di accostamento fra voce e suoni sintetici: già altri compositori, come Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, agli inizi degli anni Sessanta avevano prodotto alcune pietre miliari della storia della musica elettronica, nelle quali esploravano l'interazione tra questi due elementi "primari". Anche *Perseo e Andromeda* va inserita nel periodo in cui fu composta, i primi anni Novanta, e collegata a tutti gli stimoli estetici e culturali che segnarono quegli anni.<sup>61</sup>

Dietro la fusione di due mondi così apparentemente distanti, l'antico e il moderno, si cela il bisogno del compositore di recuperare, e insieme salvaguardare, le caratteristiche identitarie del teatro musicale. Tra queste rientrano la possibilità di intonare un testo intellegibile e «l'umanità specifica del suono»<sup>62</sup>, sollevando un problema centrale nella produzione di Sciarrino: già negli anni Ottanta il compositore era alla ricerca di nuovi moduli di canto, vitali, non fiaccati dalla banalità e fuori dal raggio della codificazione storica degli intervalli. In sintesi, il compositore sentiva il bisogno di formulare un nuovo modello di vocalità, di canto, capace di riconsiderare gli intervalli musicali all'interno di un contesto inedito. Si trattava dunque di edificare il nuovo utilizzando le antiche pietre della tradizione musicale.<sup>63</sup>

È a partire da queste considerazioni che il compositore delinea sul piano musicale le figure che animano *Perseo e Andromeda*. Si è già accennato ai processi di rimodulazione del finale dell'opera rispetto al modello antico, attuati da Laforgue, prima, e successivamente dal compositore. Diversamente da quest'ultimo, infatti, la protagonista non teme la presenza del drago. Al contrario, il mostro diviene addirittura molto più di una presenza amica le cui attenzioni sono unicamente rivolte verso Andromeda, nel tentativo di alleviare le sue pene per risollevarla dallo stato depressivo nel quale è sprofondata. Il definitivo 'risveglio' della ragazza avviene solamente con l'arrivo di Perseo. Dopo alcuni istanti di indecisione, Andromeda si oppone con forza all'uccisione del drago, condannando infine l'eroe per il suo atto spregiudicato, al punto da rifiutarlo e cacciar-

<sup>61</sup> Ivi, p. 141.

<sup>62</sup> Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda", in Aa, *Perseo e Andromeda* cit., p. 15.

<sup>63</sup> Ivi, p. 14.

lo dall'isola per rifugiarsi definitivamente nella sua solitudine, prima di immergersi nel proprio dolore.<sup>64</sup>

Sul rapporto tra la fanciulla e il drago, lo stesso compositore ammette di non sapere, «se non per una maligna e gratuita illazione, se Andromeda ricambiasse le attenzioni del Drago. L'abbiamo vista giocare con lui, forse divertirsi, come un essere innocente dietro la natura. Più che devianza, il mostruoso è proprio parte integrante dello stato primitivo in cui essa vive, ma al quale si è graziosamente, tenacemente adattata».<sup>65</sup> Non vi è alcun dubbio sul fatto che il libretto stimoli l'immaginazione dell'ascoltatore sollecitando molteplici interpretazioni su più aspetti della drammaturgia, a partire proprio dal rapporto che lega Andromeda al drago.

Che si tratti di amore o amicizia, al compositore importa solamente la rappresentazione dei sentimenti nella loro purezza, liberi da pregiudizi, capaci di avvicinare l'eterea bellezza della ragazza alla dolcezza d'animo di un mostro dall'aspetto terrificante.

Agli adepti del trasgressivo non dispiacerebbe che i due si amassero veramente – la vittima e il suo aguzzino, si sa, stringono i legami più intensi che si possano immaginare. Tuttavia, c'è poco da scandalizzarsi. L'Andromeda del mito è offerta come vittima al mostro, e nella concezione sacrificale degli antichi l'unione avviene attraverso il mangiare. Dunque, Andromeda è comunque la sposa del mostro. E, per suo tramite, votata all'Ade. La noia di Andromeda è l'attesa e non forse il Drago.<sup>66</sup>

In quanto animale comunemente immaginato o raffigurato come creatura appartenente alla classe dei rettili ma dal sangue caldo, carnivoro e con la facoltà di deporre le uova, nell'opera così come nel mito la sua appartenenza a un genere rispetto a un altro sembra non essere un fattore determinante della drammaturgia. Come già precisato, al compositore interessa piuttosto rappresentare i sentimenti che legano un personaggio all'altro e che animano la narrazione. Ammesso e non concesso che l'identità di genere del drago possa essere in qualche modo determinata – e, se così fosse, che tale caratterizzazione possa dipendere anche solo in parte dall'aspetto vocale – nell'opera di Sciarrino il drago subisce sicuramente un 'cambio di fisionomia'. Se nella *première* di Stoccarda il drago si è espres-

<sup>64</sup> Dario Del Corno, "L'isola di Andromeda", in Aa, *Perseo e Andromeda*, Rizzoli, Milano 1992, pp. 39-44: 43.

<sup>65</sup> Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda" cit., p. 15.

<sup>66</sup> *Ibid.*

so con il timbro del tenore Robert Worle, per la prima italiana a Gibellina si è manifestato nella vocalità del mezzosoprano Sonia Turchetta.

Inizialmente avevo immaginato il dialogo tra Andromeda e il drago come un duetto per soprano e tenore. Premettendo che, in quanto creatura mitologica, il drago presenta comunque una identità ambigua, doppia, dopo la prima assoluta mi spaventava la corpulenza vocale di certi tenori che mi venivano presentati in vista delle produzioni successive. Presi così la decisione di alleggerire la vocalità del drago sostituendo al tenore la voce di mezzosoprano, facendo involontariamente del drago un ruolo *en travesti*. Se si considera l'azione protettiva che quest'ultimo riserva nei confronti di Andromeda, la voce femminile gli si addice maggiormente.<sup>67</sup>

Pur rimanendo in partitura la possibilità di scegliere una delle due per l'interpretazione del ruolo, dopo la prima esecuzione italiana «quella con il mezzosoprano divenne così la versione consolidata».<sup>68</sup> Tuttavia, è lo stesso Sciarrino a mettere in evidenza il «lacerante risentimento che Andromeda ripone nei confronti dei genitori per averla spinta in pasto alle forze oscure dell'universo. E in una simile condizione Andromeda troverà inaspettatamente rifugio nelle attenzioni del drago, arrivando a instaurare con quest'ultimo un rapporto molto libero, quasi saffico».<sup>69</sup>

Nell'ambiguità della quale l'opera sembra gradualmente colorarsi, non emerge soltanto il semplice capovolgimento dei ruoli – quello di un mostro accidentato e di un liberatore che si rivela inadatto alle aspettative eroiche – ma si delinea anche un rapporto 'ambiguo' fra Andromeda e il drago.

Tale rapporto si delinea con maggiore nettezza nel momento in cui entra in gioco Perseo, personaggio egocentrico ed egoista, quindi incapace di porsi in ascolto delle esigenze altrui e destinato a pagarne le conseguenze. D'altronde, «pavoneggiarsi fa parte delle esibizioni marziali, e Perseo è effeminato né più né meno di qualsiasi altro guerriero».<sup>70</sup> Sciarrino contribuisce a metterlo in risalto, non tanto sul piano musicale – nonostante un accenno di 'ambiguità' potrebbe essere ravvisato nella sua 'voce doppia', quella di basso e baritono che nella partitura si muovono prevalentemente a distanza di ottava<sup>71</sup> – quanto a livello scenico. Il compositore palermitano

<sup>67</sup> La presente dichiarazione di Salvatore Sciarrino è stata raccolta, durante un colloquio privato in occasione della stesura di questo contributo.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda", p. 15.

<sup>71</sup> Tale soluzione permette al compositore di esprimere simbolicamente e musicalmente la

richiama l'attenzione sulla vanità dell'eroe. Seguendo la fonte letteraria, Perseo fa infatti il suo ingresso mentre «monta all'amazzone incrociando vezzosamente i piedi». Sarà l'irrisione di Andromeda, dopo il primo fallito tentativo di Perseo di colpire il drago, a infastidire l'eroe e a indurlo a sfogare la sua eccitazione inferendo sul drago. Perseo, nel disperato bisogno di lasciare un segno in questa vicenda, si macchia così della più crudele arroganza, prima di venire allontanato dall'isola per sempre.

Per quasi tutta la durata dell'opera, Andromeda alterna il suo canto<sup>72</sup> a quello del drago. Le due voci si toccano occasionalmente fino a quando, placatasi la tempesta, cominciano ad armonizzarsi su note lunghe, enfatizzando quella sorta di gioco delle parti, di corteggiamento vocale prima solo accennato. Una tendenza tutt'altro che casuale se si considera che il canto di Perseo si esprime effettivamente attraverso la sincronizzazione di due voci maschili «che procedono con un parallelismo sbilenco, alternando figurazioni discendenti veloci e staccate a bicordi lunghi».<sup>73</sup>

Ancora una volta, stupisce come la complessità di questi collegamenti possa essere ricondotta essenzialmente allo studio dei due elementi che caratterizzano l'opera, l'aria e l'acqua.<sup>74</sup> Musicalmente, «il suono bianco è già il suono del mare, è già fiato. E certo questa musica suona assai poco elettronica».<sup>75</sup>

*Perseo e Andromeda* per quattro voci e suoni di sintesi [...] è incentrata sul suono dell'orizzonte marino: un rumore bianco che ricorda i suoni del *Notturmo* di Maderna [...]. L'orizzonte sciarriniano è ovviamente inserito in un'altra estetica, quella del suo teatro musicale in cui anche lo spazio ha un'importanza strutturale: l'orizzonte marino è un riferimento fermo da cui si può staccare un'onda (sonora) che avanza sopra il pubblico per infrangersi alle sue spalle, in una continua metamorfosi tra suono e spazio.<sup>76</sup>

Durante la fase preparatoria, Sciarrino intuì che, sotto il profilo acustico-sonoro, aria e acqua presentavano un interessante punto di contatto

vacuità del deludente eroe attraverso il vuoto ottenuto dal distanziamento delle due voci. Paolo Petazzi, "La solitudine e l'attesa" cit., p. 49.

<sup>72</sup> Andromeda è il solo personaggio al quale l'autore affida un unico registro vocale, quello di soprano.

<sup>73</sup> Edoardo Segato, *Voci ed elettronica nel Perseo e Andromeda* cit., p. 154.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda" cit., p. 17.

<sup>76</sup> Alvisè Vidolin, *L'esperienza elettronica tra avanguardia e intrattenimento*, in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 632-641: 638.

perché «le onde e l'ululare disegnavano uguale forma: la materia sonora li distingue e non li separa».<sup>77</sup> Il compositore crea suoni elettronici non per sintesi additiva, come consuetudine in questo ambito, ma per sintesi sottrattiva: «dato un suono originario con uno spettro armonico complesso (non puro, come le onde sinusoidali), si cancella parte del suo *range* di frequenze fino a ottenere un suono più semplice».<sup>78</sup> A partire dalla somma di tutte le frequenze, ovvero il rumore bianco, Sciarrino applica differenti filtri «per ottenere altezze riconoscibili, suoni e rumori, soffi che presentano diversi gradi di intonazione».<sup>79</sup> Sebbene lontano dalla prassi della musica elettronica, tale risultato sonoro è minuziosamente annotato in partitura,<sup>80</sup> a testimonianza delle precise intenzioni e attenzioni dell'autore verso del mezzo tecnologico.

Nella concezione del *Perseo e Andromeda* la parte elettronica non è infatti separabile da quella delle voci. La voce entra subito in scena intonando per diverse pagine soltanto il semitono *la-sol diesis* fino a che, quasi inavvertitamente, il sospiro di Andromeda non tocca un *si bemolle* il cui suono, prolungato sulla scena dall'elettronica, segna la linea d'orizzonte al di sotto della quale si esprime il suono del mare, e nello spazio sovrastante quello dell'aria. Dall'intervallo di semitono, la voce di Andromeda si apre così a intervalli più ampi in un movimento alimentato da scatti rapidi e nervosi capaci di produrre l'effetto di lievi figure ornamentali, quasi di tentacoli nel vuoto.<sup>81</sup>

Tutta la partitura elabora geometricamente ambiguità visive e prospettiche, di continuo entra e esce nell'allucinazione sinestetica [...] L'eco assidua di Andromeda [è] tale da insinuare nell'ascoltatore il dubbio. Mai viene chiarito se il personaggio abbia assunto la fonicità del vento e del mare o è l'impassibilità della pietra a beffare il suo lamento.<sup>82</sup>

### *Considerazioni finali*

Chi intende leggere un'opera in prospettiva queer «dispone di molteplici canali d'accesso attraverso cui poter intraprendere tale lettura

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Edoardo Segato, *Voci ed elettronica nel Perseo e Andromeda* cit., p. 140.

<sup>79</sup> Paolo Petazzi, "La solitudine e l'attesa" cit., p. 48.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>82</sup> Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda" cit., p. 19.

ermeneutica». <sup>83</sup> In questa sede si è tenuto conto principalmente di quelli testuali – il libretto liberamente ispirato al racconto di Jules Laforgue – e musicali – la partitura intessuta di suoni, generati sinteticamente dal computer ed eseguiti dal vivo, che elaborano ambiguità visive e prospettive. C'è poi un elemento trasversale, non trascurabile, che interessa la figura del musicologo – e la sua sessualità – nell'atto stesso di approcciarsi al teatro musicale in prospettiva queer.

Un approccio queer all'opera non può che trarre vantaggio dall'intersezione dei contesti potenzialmente infiniti in cui ogni opera si colloca. Lo storico ed il critico hanno il compito di mettere in gioco questi contesti, incluso quello della propria sessualità, in modo che l'interpretazione del testo ne risulti arricchita. <sup>84</sup>

Inoltre, al fine di «comprendere che cosa l'autore, attraverso i riferimenti alla soggettività queer, abbia voluto comunicare al fruitore della sua opera», <sup>85</sup> si è ritenuto opportuno intrattenere un dialogo critico non solo con l'opera ma anche con il compositore stesso: ne è scaturito un prezioso scambio di idee, grazie al quale sono stati meglio messi a fuoco una serie di elementi drammaturgici e musicali legati alla sfera queer. Con la consapevolezza che, così come è vero che «l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica», <sup>86</sup> a sua volta qualunque atto interpretativo non deve necessariamente passare dalla cruna del biografismo, ma servirsene come una fra le possibili sollecitazioni.

Conoscere o meno l'omosessualità di un compositore apre la porta ad una serie di quesiti spinosissimi. La conoscenza dell'orientamento sessuale dell'autore è la premessa necessaria per allertare il critico queer circa la possibile presenza di una rappresentazione metaforizzata dell'omosessualità? Oppure si tratta solo di una tra le possibili sollecitazioni, in sé non più importante dell'approccio queer del critico? <sup>87</sup>

C'è da tener conto, in ogni caso, che «l'opera del Novecento non contempla solo casi di omosessualità esplicita, ma ovviamente la presenta anche e soprattutto attraverso un caleidoscopio di immagini e metafore, in questo continuando la tradizione dei secoli precedenti». <sup>88</sup> Come evidenzia-

<sup>83</sup> Federica Marsico, *Opera e queer musicology* cit., p. 195.

<sup>84</sup> Davide Daolmi, Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare» cit., p. 170.

<sup>85</sup> Federica Marsico, *Opera e queer musicology* cit., p. 195.

<sup>86</sup> Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1984, p. 202.

<sup>87</sup> Davide Daolmi, Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare» cit., p. 169.

<sup>88</sup> Ivi, p. 168.

to da Davide Daolmi ed Emanuele Senici, gli stratagemmi ai quali il teatro musicale da sempre ricorre per inscenare un desiderio omosessuale, e per «scavalcare i limiti pretesi dalla morale comune», sono fondamentalmente tre: «il travestimento con cambio di sesso, previsto dall'intreccio; la misoginia tipica dell'uomo d'armi (o, per le fanciulle dall'indole più bellicosa, il disprezzo d'amore); l'amicizia indissolubile (sia maschile sia femminile)».<sup>89</sup>

Come precedentemente rilevato, nell'orizzonte immaginativo di Salvatore Sciarrino l'opera *Perseo e Andromeda* non mette in scena alcun *cross-dressing* nel senso proprio del termine (in quanto fenomeno di travestimento con mutamento di sesso che dissesta una rigida contrapposizione maschio/femmina), ma innesca un più fluido e velato 'travestimento vocale' che pone le basi per un potenziale rapporto saffico di Andromeda con il drago – il quale canta non a caso nel registro femminile di mezzosoprano interpretando così, di fatto, un ruolo *en travesti* –, occasione che coronerebbe un *female bonding* maturato nelle interminabili giornate trascorse sull'isola. Nella vicenda è inoltre presente un «uomo d'armi», Perseo, il mitico cavaliere *sauroctonos* che, se non scopertamente misogino, sulla scorta delle *Moralités légendaires* viene presentato come sfacciatamente narcisista, decisamente vanesio e sprezzante verso la principessa etiope.

Operando una 'diagnosi differenziale', nel confronto fra l'opera e il suo modello letterario di riferimento, si comprende dunque come Sciarrino abbia apportato di proposito alcune rilevanti modifiche rispetto alla versione laforgueiana, lavorando ancora e instancabilmente sul mito, cesellandolo in una maniera tutta personale, 'accordandolo' alla sua poetica musicale e reinterprestandone le varianti «nel senso di un'aderenza profonda alle lacerazioni della mente contemporanea»<sup>90</sup> ma anche, e non secondariamente, in senso queer.

<sup>89</sup> Ivi, p. 152.

<sup>90</sup> Dario Del Corno, "L'isola di Andromeda" cit., 43.



# *Le Martyre de Saint Sebastien* di Gabriele D'Annunzio

Una lettura queer

*Frances Clemente*

## *Introduzione*

In un pomeriggio di fine autunno dell'anno 1911 il Salone Margherita di Napoli diventa il palco di un'esibizione fuori cartellone: lo spettacolo per cui il pubblico ha pagato viene interrotto da uno spettacolo cui il pubblico assiste gratuitamente, suo malgrado e con suo grande sbigottimento. Una donna, che non fa la donna ma l'uomo e come uomo si veste, si presenta al teatro gettandolo in un totale subbuglio: si tratta di Soccora C., «A femmina c'ò cazione». Come riporta Laura Schettini sulla base del reportage uscito sul quotidiano «Roma», quando Soccora C. entra in scena al Salone, il pubblico rivolge immediatamente la sua attenzione a questa «figura dai caratteri incerti», «rumoreggia fino a rendere opportuna l'accensione delle luci in sala» e, presto, «rendere necessario l'intervento della pubblica sicurezza», conducendo tra le urla Soccora C. alla questura.<sup>1</sup>

In quello stesso 1911, al Théâtre du Châtelet di Parigi, altra città nella quale erano diffuse pratiche identitarie e sessuali non conformi all'ordine egemonico, va in scena il dramma musicato *Le martyre de Saint Sébastien*. Rifugiatosi in Francia a causa dei debiti che lo assillano, Gabriele D'Annunzio ne ha scritto il testo, radunando attorno a sé i più eminenti collaboratori artistici: Debussy come compositore dell'opera, il celebre pittore Leon Bakst come scenografo, il connazionale Mariano Fortuny per le luci, e, soprattutto, la ballerina russa Ida Rubiņštejn a interpretare il santo.<sup>2</sup> Come al Salone Margherita di Napoli, anche qui il pubblico assiste a un'esibizione che mette in discussione le categorie normative di genere e sessualità, in cui una donna interpreta un uomo amato da altri uomini. Nel caso del *Martyre* il turbamento creato dalla sospensione e messa in

<sup>1</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti*, Mondadori, Milano 2011, p. 29.

<sup>2</sup> Cfr. Silvana Sinisi, *È interprete totale. Ida Rubiņštejn tra teatro e danza*, Utet, Novara 2011, pp. 36-49.

discussione di tale ordine normativo non viene interrotto ma sostenuto dagli spettatori per tutte le cinque ore di durata dello spettacolo, durante le quali essi si trovano come intrappolati nelle loro poltrone, affascinati e profondamente turbati<sup>3</sup> dalla performance di Rubištejn nei panni di un santo che legato a un palo nudo prova piacere nel venir cruentemente trafitto da arcieri che dichiarano di amarlo.

Senza assumere che D'Annunzio abbia intenzionalmente assunto le vesti di una sorta di precursore dell'attivismo e/o della teoria queer, il presente articolo intende mostrare come egli sia di fatto giunto a creare uno spettacolo queer. In *Queer Dramaturgies. International Perspectives On Where Performance Leads Queer*, Alyson Campbell e Stephen Farrier commentano in questi termini alcuni momenti di performance cui hanno assistito – performance impicanti perle fuoriuscenti da una vagina, corpi dal genere irriconoscibile, corpi nudi e/o curiosamente travestiti che danzano in zoccoli, corpi sanguinanti–: «We recognised that these moments were transgressive, and that something was happening that felt out of place with our expectations. [...] This 'something', we realised, was queer».<sup>4</sup> Ulteriormente specificando il significato di questo trasgressivo queer “something”, Campbell e Farrier proseguono nell'analizzare le performances sopra citate e il modo in cui le hanno recepite:

it was excessive, flowing over meaning-making in the moment – and at some level we sensed a border had been transgressed, crossed or had collapsed. The works [...] seemed, paradoxically, both indecipherable and full of meaning at the same time; they were exciting, alluring and a bit dangerous; [...] it became clear that the performance of these key moments allowed for what felt like a queerly transitory suspension of the regular rules of sociality. [...] this small suspension meant that we could contemplate other ways of being in the world, play out non-normative identities and imagine, rehearse and form new ways of expressing an experience of the world.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Se in un articolo de «La Civiltà Cattolica» uscito all'indomani della prima vengono additati gli «sguardi avidi, lampeggianti lussuria, degli spettatori», Walter Faglioni indica il «senso di sorpresa e di disagio» avvertito «di fronte a questo ambiguo Sebastiano» (*Sensualità e misticismo in G. D'Annunzio*, «La Civiltà Cattolica», vol. I, fasc. 1455, Befani, Roma 1911, pp. 309-321, pp. 319-321, p. 320; Walter Faglioni, *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio*, Nuova Base, Udine 1968, p. 65).

<sup>4</sup> Alyson Campbell and Stephen Farrier, *Introduction*, in Alyson Campbell and Stephen Farrier (a cura di), *Queer Dramaturgies. International Perspectives On Where Performance Leads Queer*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, New York 2016, p. 1.

<sup>5</sup> Alyson Campbell and Stephen Farrier, *Introduction* cit., pp. 2-3.

Con *Le martyre de Saint Sébastien* D'Annunzio mette in scena precisamente questo: uno spettacolo eccitante, attraente, ma un po' pericoloso, pieno di significato e allo stesso tempo indecifrabile; uno spettacolo per cui lo spettatore percepisce che delle barriere sono state infrante, dei limiti oltrepassati e trasgrediti; uno spettacolo che comporta una sospensione delle norme relazionali e sociali e che, così facendo, permette a chi vi assiste di contemplare e immaginare nuove modalità d'essere, identità e pratiche d'interazione che mettono in discussione l'ordine normativo egemonico. E, come puntualizza David Halperin, il termine queer acquista significato proprio dalla sua «oppositional relation to the norm»: «Queer is by definition – sostiene Halperin – *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. [...] “Queer”, then, demarcates [...] a position vis-à-vis the normative».<sup>6</sup> Sulla base di tutto ciò e del fatto che con quest'opera D'Annunzio realizza la prima rappresentazione artistica in cui San Sebastiano è non soltanto ritratto come un essere androgino recitato da una donna, ma apertamente designato come oggetto di desideri omoerotici, lo scrittore contribuendo così in modo fondamentale alla creazione del santo come icona gay<sup>7</sup> e, come puntualizza Techmański, alla sua assimilazione da parte della cultura omosessuale,<sup>8</sup> l'articolo presenta il *Martyre* come uno spettacolo queer, fondato sull'ambiguità di genere, sullo scardinamento di orientamenti e identità eteronormanti, sulla volontà di destare stupore e sconcerto nello spettatore in virtù di questa ambiguità e di questo scardinamento.<sup>9</sup> Consapevoli del fatto che «what makes a dramaturgy

<sup>6</sup> David Halperin, *Saint=Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press 1995, p. 62; trad. italiana: *San Foucault. Verso un'agiografia gay*, ETS, Pisa 2013. Per una ricostruzione genealogica del termine queer e delle teorie queer, da De Lauretis a Butler, da Sedwick ai più recenti contributi provenienti dall'ambito italiano, vedi Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses. Elements of Antisocial Theory*, Palgrave Macmillan 2017 [EBook]. Piace inoltre menzionare il nuovo lavoro di Maya de Leo *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+* (2021), appena uscito per Einaudi, volto a ricostruire la storia occidentale della sessualità e delle identità LGBT+ dal XVIII secolo ai giorni nostri.

<sup>7</sup> Per una ricognizione della figura di Sebastiano come “santo gay” vedi Giovanni dall'Orto, *San Sebastiano “santo gay”?*, consultato il 31/03/21 su <<http://www.giovanidallorto.com/saggiatoria/sansebastiano/sansebastiano.html>> (ultima consultazione XX/XX/XX).

<sup>8</sup> «[L]a voie est frayée en 1911 par le livret de Gabrièle D'Annunzio *Le Martyre de Saint Sébastien*» (Artur Techmański, *Saint Sébastien: histoire d'une assimilation culturelle*, in «*Żródła Humanistyki Europejskiej*», 8 (2015), pp. 57-73, p.68).

<sup>9</sup> Il fatto che D'Annunzio abbia dato vita a una rappresentazione queer potrebbe stupire alcuni, ma, di fatto, una messa in discussione della normatività di genere si trova già, come ha ben rintracciato Duncan, in altri protagonisti maschili dei romanzi dannunziani, i quali emergono come «symptomatic of a crisis in late nineteenth-century normative heterosexual».

queer is complex and contingent, reliant on the interrelationship between makers, venues, processes and audiences»,<sup>10</sup> ci si soffermerà tanto sul testo dannunziano – dedicando particolare attenzione al tema della danza estatica e dell'estasi mistica/*jouissance* di Sebastiano –, quanto sulla performance della ballerina Rubínštejn, sulla gestazione e composizione dell'opera, con attenzione alle fonti utilizzate da D'Annunzio e alle vicende personali che hanno portato alla messinscena del *Martyre*, ricontestualizzate nel quadro storico-culturale di pertinenza.

*Gestazione e composizione dell'opera: fonti e vicende personali*

Dall'*Intermezzo* dedicatogli nel 1883 alla *Leda senza cigno* (1916), in cui D'Annunzio descrive una visita alla Ca' d'Oro a Venezia e le sensazioni inebrianti provate alla vista del *San Sebastiano* di Mantegna, il santo arciere appare un «persistente leit-motiv»,<sup>11</sup> se non un'ossessione,<sup>12</sup> nell'immaginario artistico dello scrittore abruzzese. L'attrazione verso la figura di San Sebastiano ha radici antiche in lui. Come D'Annunzio stesso afferma in un'intervista con Carlo Gaspare Sarti: «Il mio culto per San Sebastiano, pel saettato atleta di Cristo, è antichissimo. Risale al periodo umanistico, della mia prima giovinezza»; allora, lo scrittore appare già animato da quella che definisce una vera e propria «fede pel giovinetto sanguinoso».<sup>13</sup>

Sebbene per ricostruire questo mistero D'Annunzio consulti innumerevoli fonti testuali intorno alla vita del santo, avvalendosi dell'assistenza del medievista francese Gustave Cohen, a influenzare il suo dramma sono soprattutto le tantissime raffigurazioni che a partire dal Rinascimento gli artisti dedicano al santo, molte delle quali tese a fare di quest'ultimo la personificazione privilegiata dell'ideale androgino – «sesso artistico per eccellenza, incarnazione della bellezza pura», in cui «si fondono armonio-

lity», donde la constatazione di una «perplexing fluidity of masculine boundaries» nell'opera di D'Annunzio (Derek Duncan, "Choices Objects: The Bodies of Gabriele D'Annunzio", in *Reading and Writing Italian Homosexuality: A Case of Possible Difference*, Burlington, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 17-40, pp. 20-21).

<sup>10</sup> Alyson Campbell and Stephen Farrier, *Introduction* cit., p. 2.

<sup>11</sup> Andrea Mirabile, *La morte del dio. Mito e soggettività in Gabriele D'Annunzio*, in «Italienisch», 69 (2013), 18-33, p. 25.

<sup>12</sup> John Robert Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio: Defiant Archangel*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 56.

<sup>13</sup> Carlo Gaspare Sarti, *L'ortodossia del Mistero di San Sebastiano. Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in Gianni Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Rocco Carabba, Lanciano 2002, p. 208.

samente le bellezze particolari e parziali delle diversità<sup>14</sup>. Come osserva Luisetta Elia Chomel, il santo dannunziano, «[b]asandosi sulla corrispondenza consacrata dalla tradizione umanistica tra il mitico Ermafrodito e l'immagine del martire», «è infatti rappresentato secondo i canoni della pittura quattrocentesca, nel suo carattere emblematico di figurazione dell'ideale Androgino».<sup>15</sup>

Prima del Quattrocento Sebastiano è ritratto come un uomo adulto, quasi vecchio, con la barba, e vestito. È solo col Rinascimento «che la rappresentazione del martire cambia radicalmente e si colora di toni di giovinezza, bellezza efebica e languore»; è allora che, trafitto da frecce, il giovane ed efebico martire assume un'espressione del volto come «soffusa dal languore di un'estasi mistico-erotica»,<sup>16</sup> la sua figura ammettendo una rilevante carica erotica assieme a una rivisitazione androgina dei lineamenti. Karim Ressousni-Demigneux rileva proprio nel contesto artistico rinascimentale italiano – le cui città si rumoreggia essere «des havres de paix pour les sodomites» – l'emergere di un «regard homosexuel» rivolto a Sebastiano.<sup>17</sup> Ricostruendo la storia iconografica del santo, Ressousni-Demigneux mostra come la ripresa della cultura greca, in particolare la celebrazione della bellezza maschile efebica e la valorizzazione platonica del rapporto amoroso tra maestro e alunno, abbia condotto in epoca rinascimentale a un «climat favorable à l'exaltation du corps de l'adolescent» che a sua volta, e qui Ressousni-Demigneux cita André Chastel, ha portato alla creazione di un preciso ideale iconografico, elaborato nello studio del Verrocchio verso il 1470-45, e cioè «le type de l'adolescent ambigu».<sup>18</sup> Questo stereotipo estetico viene subito incorporato nella raffigurazione di San Sebastiano che viene trasformato coi suoi nuovi connotati di bellezza ambigua ed erotica nudità in un oggetto del desiderio agli occhi del «dévot inquiet»<sup>19</sup> e, più

<sup>14</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino nel «Martyre de Saint Sébastien»", in *Miti e incanti nella Francia «fin de siècle»*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 55-67, p. 57.

<sup>15</sup> Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio: un teatro al femminile*, Longo, Ravenna 1997, p. 193. Ricordiamo in particolare il dipinto del Sodoma, in cui il santo appare «illanguidito, femminilizzato» (Giovanni dall'Orto, *San Sebastiano "santo gay"?* cit.).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Karim Ressousni-Demigneux, *La Chair et la flèche. Le regard homosexuel sur saint Sébastien tel qu'il était représenté en Italie autour de 1500*, tesi di laurea, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), a.a. ottobre 1995-1996, consultata il 31/03/21, <[http://semgai.free.fr/doc\\_et\\_pdf/pdf\\_these\\_articles\\_externes/ressouni.PDF](http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/pdf_these_articles_externes/ressouni.PDF)>, pp. 6; 30-31 (ultima consultazione: XX/XX/XX).

<sup>18</sup> Ivi, p. 26.

<sup>19</sup> Ivi, p. 39.

nello specifico, in un oggetto di desiderio omoerotico. Come puntualizza Charles Batson dopo aver sottolineato le influenze greche che investono la rappresentazione rinascimentale del santo, «[d]iscourse around the new-found body of Sebastian [...] is [...] molded by a model of same-sex love. Sebastian is an object of same-sex desire; his pictorial representations spring from and to the attraction of a same-sex gaze».<sup>20</sup> Sintetizzando con le parole dello storico d'arte Louis Réau, dopo il xv secolo a San Sebastiano «il ne reste plus que le patronage compromettant et inavouable des sodomites ou homosexuels, séduits par sa nudité d'éphèbe apollinien, glorifiée par Le Sodoma».<sup>21</sup> Sono questo carattere «compromettant et inavouable», quell'ambiguità androgina e fortemente erotica, destante inquietudine nel devoto, che D'Annunzio recupera per costruire il suo Sebastiano. Lo scopo dello scrittore è quello di suscitare gli stessi «ambiguous frissons» e «intermingled pleasure»<sup>22</sup> istigati dal bellissimo e androgino corpo di Sebastiano languente e penetrato da frecce, così come viene raffigurato a partire dal xv secolo.

Il recupero della tradizione iconografica rinascimentale del Sebastiano s'intreccia con l'estetica simbolista coeva a D'Annunzio, anche se all'altezza del 1911 già fuori moda. L'ideale androgino e l'erottizzazione omoerotica incorporate dal santo a partire dal Quattrocento giungono a lui filtrate dalla cultura *fin-de-siècle*, in cui riacquistano slancio e significato. Mariangela Mazzocchi Doglio sottolinea come il teatro dannunziano evochi a più riprese il mito dell'androgino e come sia soprattutto nel *Martyre* che lo scrittore abruzzese esprima «compiutamente» tale mito, «ricollegandosi al gusto europeo del tempo» e, dunque, in qualche modo offrendo il suo «contributo, anche se tardivo a un *milieu* che aveva fatto dell'ermafroditismo un tema privilegiato».<sup>23</sup> Come indica la studiosa, è con Winkelmann che in epoca moderna il tema dell'androgino/ermafrodita come ideale di perfezione estetica ritorna in auge, per poi essere ripreso dalla scuola di Oxford con John Ruskin e Walter Pater, e infine, diffuso a fine Ottocento soprattutto in Francia. Ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* Mario Praz arriva a sostenere che l'ideale androgino sia una vera e propria «ossessione» per tutta la letteratura

<sup>20</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-century French Theater: Playing Identities*, Ashgate, Aldershot 2005, p. 13.

<sup>21</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, vol.3, p. 1192.

<sup>22</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., p. 14.

<sup>23</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino" cit., pp. 60-61.

decadente.<sup>24</sup> Tra i caratteri dell'immagine dell'androgino *fin de siècle* figurano la morbosità, il desiderio omoerotico, l'ambiguità fisica, nonché sessuale, ma anche un'aurea di santità e trascendenza – nel suo “Hymne à l'androgyné” Josephin Péladan descrive l'androgino come il «very holy sex, the only one to have gone up to heaven».<sup>25</sup> D'Annunzio recupera tali tratti infondendoli nel suo Sebastiano e facendo realmente di lui un «decadent *par excellence*»:<sup>26</sup> «simbolo di trascendenza divina» e al contempo «esempio di perversione» (Mazzocchi Doglio),<sup>27</sup> il Sebastiano dannunziano dà voce tanto a una fluidità di genere caratteristica dei santi cattolici ed evidenziata da scrittori decadenti quali Huysmans,<sup>28</sup> quanto a una sovversione dei ruoli di genere e a un omoerotismo percepiti dalla cultura dominante di fine Ottocento e inizio Novecento come fattori altamente devianti,<sup>29</sup> per i quali il santo viene ad assumere un significato di ribellione all'ordine (rispetto a cui egli è vittima, martire) e diviene «a symbol of choice for writers of aestheticist leanings [...] who sought in his life the means of denoting same-sex male desire» (Levitz).<sup>30</sup> Se a partire dalla fine del XIX secolo il nome di Sebastiano è «employé à bon escient pour désigner explicitement la figure d'un “homosexuel-martyr”» – come dimostra la scelta di Oscar Wilde nel 1897, appena uscito di prigione dopo la condanna per sodomia, di assumere lo pseudonimo di Sebastian Melmoth in relazione al «famously *penetrated* Saint Sebastian» –,<sup>31</sup> è però soltanto con D'Annunzio, il quale recepisce la designazione decadente e omosessuale del santo, che questa figura acquista per la prima volta veste artistica.<sup>32</sup>

<sup>24</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1973, p. 315.

<sup>25</sup> Cfr. Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*, Cornell University Press, Ithaca 1996, pp. 134-135 e Mircea Eliade, *Méphistophéles et l'androgyné*, Gallimard, Paris 1962, p. 123.

<sup>26</sup> Così Richard A. Kaye definisce il santo in ‘Determined Raptures’: *St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence*, «Victorian Literature and Culture», 7.1 (1999), pp. 269-303, p. 270.

<sup>27</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, “Il mito dell'androgino” cit., pp. 62; 67.

<sup>28</sup> In *En route*, sottolinea Mazzoni, lo scrittore francese fa riferimento a San Francesco e Santa Teresa come esempi di «souls that seem to have mistaken their sex» (Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 134).

<sup>29</sup> Risale a questi anni la diagnosi di inversione (termine che non distingue tra omosessualità e transessualità) come perversione.

<sup>30</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries: Perséphone*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 427.

<sup>31</sup> Artur Techmański, *Saint Sébastien: histoire d'une assimilation culturelle*, p. 68.

<sup>32</sup> Il primo scritto in cui San Sebastiano è esplicitamente associato all'omosessualità risulta essere un articolo di critica d'arte (dunque non scrittura creativa artistica) di Georges Eekhoud intitolato *Saint Sébastien dans la peinture* (pubblicato in «Akademos», n. 1 (15 feb. 1909), pp. 171-75), che, secondo Davide Daolmi ed Emanuele Senici, è possibile D'Annunzio abbia consultato (Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare».

Se D'Annunzio si volge agli efebici e virginei Sebastiani rinascimentali, ai morbosi e insieme mistici androgini decadenti, e a una lettura sempre più omoerotica del santo, il *troublement* che si propone di destare negli spettatori del suo *Martyre* è pure originato dalla sua esperienza personale, dal suo vivere e muoversi in un ambiente libero, caratterizzato dalla presenza di identità e pratiche sessuali anticonformistiche, dalla costante messa in discussione dell'ordine e dei costumi normativi borghesi. L'enorme materiale artistico che informa il Sebastiano dannunziano è infatti sempre filtrato «en clé autobiographique», come specifica Filippo Fonio.<sup>33</sup>

Secondo i resoconti dello stesso D'Annunzio la prima apparizione di un Sebastiano biografico si allaccia al rapporto con la giornalista Olga Ossani. Siamo nel 1883 circa ed è lo stesso scrittore a provare su di sé il piacere sadomasochistico di essere trafitto come il santo da chi ne è l'amante: nudo e legato a un albero di lauro di Villa Medici, D'Annunzio è assalito dai baci e dai morsi vampireschi di Olga, che il giorno seguente, notando le ferite provocate da quegli atti violenti esclama «San Sebastiano!» – e come San Sebastiano, difatti, il poeta si firma nelle lettere scambiate con la giornalista.<sup>34</sup> Il secondo episodio legato alla genesi del santo si lega alla relazione con Natalia de Goloubeff, segnata dal Sebastiano mantegnesco che ella ammira alla Ca' d'oro di Venezia; a partire da quel momento Natalia è identificata col martire trafitto e le lettere scambiate tra lei e D'Annunzio «registrano l'immane visione dell'*inquiétante beauté* androgina in un gioco sadomasochista» per cui «[d]a entrambe le parti si ostenta infatti un erotico martirio».<sup>35</sup> Se Natalia de Goloubeff e Olga Ossani costituiscono elementi informanti la rappresentazione del *Martyre* che precedono il periodo della sua composizione e vertono nello specifico su un'identificazione sadomasochistica da parte di D'Annunzio col santo, i rapporti con Romaine Brooks, Ida Rubinstein e Robert de Montesquiou influenzano la costruzione di Sebastiano nel momento stesso in cui D'Annunzio ne redige il martirio, contribuendo in modo fondamentale a informarne l'androgi-

*Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000), pp. 137-178, p. 163, nota 90).

<sup>33</sup> L'autore avrebbe operato «une sorte de *transfert*, de pont entre hantise autobiographique et obsession artistique» (Filippo Fonio, *De quelques avant-textes et épitextes inédits du "Martyre de saint Sébastien" de Gabriele D'Annunzio: une genèse 'polycentrique' à l'œuvre*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3 (2018), pp. 385-414, p. 394).

<sup>34</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy: Un sodalizio "moderno"*, «Forum Italicum», 49, 2 (2015), pp. 412-432, p. 429.

<sup>35</sup> Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, p. 460.

nia e il suo essere oggetto di desideri omoerotici, oltre che approfondirne l'aspetto sadomasochistico.

Trasferitosi a Parigi sotto suggerimento della stessa de Goloubeff, D'Annunzio inizia una relazione con l'artista Romaine Brooks, una delle più eminenti rappresentanti di una subcultura lesbica che tenta di promuovere in modo sovversivo rappresentazioni artistiche di desideri non conformistici, riunendo a Parigi figure quali Gertrude Stein, Djuna Barnes e Natalie Barney Clifford, quest'ultima a lungo compagna di Romaine. Brooks è difatti notoriamente riconosciuta per le sue relazioni omosessuali: una «lesbica conclamata», la definisce Pietro Chiara,<sup>36</sup> sposata all'inglese John Ellington Brooks, membro della comunità omosessuale caprese, con cui presto raggiunge un accordo che permette a entrambi di vivere liberamente la loro sessualità, è amante, tra molte altre, della marchesa Luisa Casati, della pianista Renata Borgatti e della scrittrice Sibilla Aleramo. Come sottolinea Michael De Cossart, la relazione di Brooks con D'Annunzio ha dello straordinario proprio perché rappresenta una «unexpected deviation»<sup>37</sup> in un'esistenza relazionale sostanzialmente omosessuale per l'artista statunitense. D'Annunzio, che già ha modo di frequentare un ambiente aperto ed emancipatorio grazie alla relazione con Eleonora Duse e al suo inserimento nelle «Duse webs»,<sup>38</sup> approfondisce, nel legarsi a Romaine Brooks, la sua partecipazione a contesti caratterizzati da pratiche e desideri che sovvertono le norme conformiste.

Il nome della Brooks si lega a quello di un'altra donna dalle fattezze efebiche con cui la pittrice statunitense intrattiene un sodalizio romantico e artistico e la quale, insieme a Natalia e Romaine, anch'esse «donne efebiche», va a completare, secondo le parole di Andrea Bisicchia, «una certa iconografia da cui sarebbe nata l'immagine del santo» dannunziano: Ida Rubinstein.<sup>39</sup> Dall'incontro con la ballerina russa deriva il vero «choc créateur»<sup>40</sup> che conduce D'Annunzio alla creazione dell'androgino e languido Sebastiano del *Martyre*: «miscela di freddezza androgina e di

<sup>36</sup> Pietro Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1981, p. 206

<sup>37</sup> Michael De Cossart, *Ida Rubinstein (1885-1960): A Theatrical Life*, Liverpool University Press, Liverpool 1987, p. 31.

<sup>38</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Introduction*, in Lorenzo Benadusi et al. (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2017, p. 22.

<sup>39</sup> Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, p. 155.

<sup>40</sup> Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio. Montesquiou. Matilde Serao*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1972, p. 45.

impulso sessuale»;<sup>41</sup> la bellezza particolare di Ida Rubiņštejn incarna agli occhi di D'Annunzio la reale e piŹ perfetta personificazione del Santo, vincendolo fin da quando egli posa per la prima volta il suo sguardo su di lei nel vederla recitare in *Une nuit de Cléopatre* e *Shéhérazade*. All'amico Tommaso Antongini, D'Annunzio confessa «sono quelle le gambe di San Sebastiano che sto cercando da anni!»,<sup>42</sup> in un'«epifania plastica in cui – puntualizza Chomel – si sommano le componenti dell'invenzione poetica che domina il *Saint Sébastien*: l'androginità».<sup>43</sup> L'interesse di D'Annunzio verso Rubiņštejn – che Léon Bakst definisce significativamente un «essere favoloso»<sup>44</sup> – è infatti acceso precisamente dalla sua «striking androgynous appearance»; soltanto con la vista della ballerina russa il Sebastiano del *Martyre* assume una forma corporea, avendo ella «the ideal body, he decided, the ideal legs, the ideal air of sexual ambiguity for the saint» (De Cossart).<sup>45</sup> Per molti aspetti simile a D'Annunzio nel suo essere «eccentrically extravagant» e porsi come «object of fascination»,<sup>46</sup> Rubiņštejn, come già Brooks, incarna il nuovo prototipo della Donna nuova, libera e indipendente, che rivoluziona i modelli normativi imposti dalla società patriarcale. Senza identificarsi in alcuna identità precisa, scegliendo di rimanere in qualche modo «unmarked», Ida dà vita nella sua attività artistica alle «most powerful visual representations of nonconformist desire of her time».<sup>47</sup> Capace di sedurre e sconvolgere con le sue performances, il suo pubblico, sottolinea Levitz, finisce per feticizzarne il «luxurious, androgynous body», godendo della sua «transgressive sexuality».<sup>48</sup> Nelle parole di Peter Wollen, la ballerina russa è «the phallic woman of the Decadence», «an icon of sexual inversion as well as an object of fascination for male homosexual artists».<sup>49</sup> La decisione di far interpretare Sebastiano a Rubiņštejn è proprio da attribuirsi alla volontà di D'Annunzio di rendere sfumate e ambigue le differenze tra genere e sesso con lo scopo di turbare

<sup>41</sup> Maurizio Serra, *Elmaginifico. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Neri Pozza, Roma 2018 [EBook], p. 577.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Va detto che le gambe di Rubiņštejn sono oggetto di feticizzazione da parte di molti che le venerano «as a signifier of her blurred gender, nationality, and sexuality» (Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., p. 430).

<sup>43</sup> Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio: un teatro al femminile* cit., p. 191.

<sup>44</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 430, nota 2.

<sup>45</sup> Michael De Cossart, *Ida Rubinstein (1885-1960)* cit., p. 30.

<sup>46</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein: Dancing Decadence and 'The Art of the Beautiful Pose'*, «Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues», 26 (2014), pp. 122-146, p. 128.

<sup>47</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., pp. 414-415.

<sup>48</sup> Ivi, p. 430.

<sup>49</sup> Peter Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, «New Formations», 1, primavera 1987, p. 20.

il suo pubblico<sup>50</sup>. Quanto alla relazione tra lo scrittore e Ida, sebbene lui lo desidera e si venga di conseguenza a creare una sorta di triangolo amoroso con la Brooks<sup>51</sup>, non sembra ci siano stati rapporti romantici e/o sessuali, ma il loro intenso sodalizio creativo rivela tratti sadomasochistici. Dalla villa ad Arcachon dove D'Annunzio compone il *Martyre*, Antongini riporta di essere stato mandato a Parigi per acquistare da un noto fabbricante «una dozzina di magnifici archi [...] con la relativa dotazione di frecce», «strumenti di tortura», come li chiama Serra, che pare possano essere stati adoperati da D'Annunzio con lo scopo di imitare sadomachisticamente il santo o farlo sadicamente imitare da Rubiňštejn.<sup>52</sup> A chiunque sia coinvolto nello spettacolo risulta inoltre apparente la «masochistic submission» di Ida a D'Annunzio, il trattamento della ballerina da parte dello scrittore venendo qualificato dalla Brooks come «sadistic» – la stessa Ida confesserà di essere stata torturata da D'Annunzio in occasione della prima milanese del *Martyre*, quando l'autore l'avrebbe lasciata rimanere per più di mezz'ora legata tra corde durante il suo discorso d'apertura al pubblico<sup>53</sup>. Al di là degli aspetti sadomasochistici, come già nel caso di Ossiani e de Goloubeff, il nome di Sebastiano ritorna nelle lettere scambiate da D'Annunzio con Rubiňštejn e Brooks, le quali si firmano e sono chiamate col nome del santo in un'ambigua alternanza delle forme maschili e femminili. C'è dunque alla base delle loro relazioni un gioco di sovvertimento del genere che si lega imprescindibilmente alla figura del santo arciere e che va a influenzare la composizione del *Martyre*.

A presentare Rubiňštejn a D'Annunzio sembrerebbe essere stato il celebre barone Robert de Montesquiou, il quale accoglie e inserisce l'italiano nel mondo aristocratico e intellettuale parigino, per poi, profondamente invaghitosi di lui, provare a conquistarlo in tutti i modi. Forse anche personificandosi nel martire trafitto – D'Annunzio rigetta sadicamente le

<sup>50</sup> In questo rifacendosi, come indica Serra, alla tradizione dei misteri medievali di far interpretare ruoli femminili a giovani ragazzi turbando eroticamente gli spettatori (Maurizio Serra, *L'Imaginifico* cit., p. 580).

<sup>51</sup> «It was rumored that Rubinstein was madly in love with Brooks, that Brooks left her for a relationship with D'Annunzio, and that D'Annunzio in turn left Brooks for Rubinstein, who rejected his advances» (Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 143, nota 86).

<sup>52</sup> Maurizio Serra, *L'Imaginifico* cit., p. 579.

<sup>53</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., pp. 438; 448. Sull'onda di queste considerazioni, Sheppard sostiene che la scena della trafittura nel *Martyre* sia stata «an opportunity for its misogynistic author to take morbid delight in seeing Rubinstein shot with arrows on stage» (William Anthony Sheppard, *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, University of California Press, Berkeley London 2001, p. 101).

sue *avances* –, il barone francese ha un ruolo fondamentale nel sollecitare l'autore a creare il suo Sebastiano, «il singolare erotismo androgino e sado-masochista, implicito in questa figura e nella sua vicenda» essendo per lui «un motore di attrazione irresistibile» (Lisciani-Petrini).<sup>54</sup> Andreoli suggerisce che l'incontro tra D'Annunzio e Rubiňštejn, da cui Montesquiou è pure incantato, origini addirittura da «un interesse triangolare per chi l'ha pilotato», per cui «nell'interposta persona [Rubiňštejn] il conte [Montesquiou] potrà immedesimarsi, complicando il gioco erotico».<sup>55</sup> In ogni caso, come puntualizza la critica, «la scelta di un Sebastiano androgino [...] trova senz'altro incentivo nella complicità fra Gabriele e Robert»,<sup>56</sup> così come quella, va aggiunto, di un Sebastiano oggetto di desideri omoerotici.

Romaine Brooks, Ida Rubiňštejn e Robert de Montesquiou avvicinano D'Annunzio al mondo della Donna Nuova e dell'Uomo Nuovo, i quali si pongono «more or less explicitly and self-consciously—as alternative models against the rigid, dominant models of sexuality (and identity)», «blurring the borders between the sexes».<sup>57</sup> D'annunzio stesso dà voce, e corpo, a quella «sfida alla staticità e alla stabilità dei ruoli di uomini e donne» che, nello specifico contesto italiano, segue la «rigida codificazione dei modelli di genere tentata nei decenni postunitari»<sup>58</sup>. La vigorosa entrata in scena nel panorama italiano di identità queer – «[h]omosexuals, bisexuals, transvestites, transgenders, hermaphrodites, and other creatures of uncertain sexual and personal identity»<sup>59</sup> – è recepita dallo Stato come una minaccia all'ordine sociale e morale, e dalla scienza ufficiale come una deviazione al normale stato di salute. Rispetto a questa situazione di repressione, si sente l'esigenza di ribattere l'esistenza di spazi di libertà non normativi, scardinanti la «puntigliosa tassonomia dei comportamenti, delle abitudini, dell'estetica dei due sessi»<sup>60</sup> promossa dagli apparati ufficiali. «Sexual “perversions,” new ways to think about sex and practice it accordingly – il sadomasochismo tra essi –, new genders, rebellious—as well as outrageous—behaviours and attitudes», vengono così a segnare l'ultimo

<sup>54</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 421.

<sup>55</sup> Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile* cit., p. 462. Cfr. Silvana Sinisi, *L'interprete totale* cit., p. 36.

<sup>56</sup> Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile* cit., p. 462.

<sup>57</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Introduction* cit., p. 21; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Penguin, New York, Harmondsworth 1990, p. 169.

<sup>58</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti* cit., p. 7.

<sup>59</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Preface*, in Lorenzo Benadusi et al. (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919* cit., pp. ix-x.

<sup>60</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti* cit., p. 7.

quarto dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento<sup>61</sup>. D'Annunzio si muove tra queste nuove identità e pratiche non normative, le quali vanno a influenzare la costruzione del suo Sebastiano come pure il suo stesso modo di vivere. Oltre che dall'aspetto sadomasochistico, D'Annunzio risulterebbe non esente da una personale ambiguità di genere. Secondo un'intervista di Matteo Collura allo psicanalista Cesare Musatti, riportata da Mazzocchi Doglio, «l'uomo D'Annunzio che giocava continuamente con le parole e con il corpo in un'esibizione sapiente, raffinata e avventurosa, conteneva in sé delle componenti androgine abbastanza forti».<sup>62</sup> Notevole è anche il ritratto che Eduardo Scarfoglio fa nel suo *Il libro di Don Chisciotte* di D'Annunzio come un effeminato, preda di desideri anche maschili, arrivando addirittura a posizionarlo «as a lesbian, the feminized object of female desire».<sup>63</sup> Lo stesso D'Annunzio sottopone a scrutinio il suo corpo e la sua alterità in un'esplicita messa in discussione dei confini tra generi. Si tratta del rapporto consumato nel 1929 con una donna lesbica riportato da D'Annunzio in questi termini:

Je suis *en elle* et contre elle, cuisses contre cuisses, poitrine contre poitrine. Elle bouge, pour *se frotter* à moi. Elle croit être femme contre femme. Et enfin elle prononce un nom: Sélysette. Je seconde son illusion trybade. La puissance de mon imagination me fait *une femme*. Je la supplie, moi-même, de m'appeler Sélysette. Je suis femme!<sup>64</sup>

Nel 1927 lo scrittore abruzzese ha già scritto che all'apice del piacere sessuale le differenze individuali sono abolite: «Nell'apice della voluttà, l'abolizione delle persone, la scomparsa del singolare»<sup>65</sup>. Nel 1929 ne ha la prova, sperando una *jouissance* che lo porta a dissolversi al punto da cambiare identità e provare l'illusione di divenire momentaneamente una donna – Duncan parla di «transgender identification»<sup>66</sup>. L'episodio segue di molti anni la composizione del *Martyre*, ma è significativo nell'indicare una disposizione da parte di D'Annunzio a mettere in discussione identità e ruoli di genere nonché pratiche sessuali, che trova spazio in diverse opere

<sup>61</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Preface* cit., p. x.

<sup>62</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino" cit., p. 55.

<sup>63</sup> Eduardo Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885, pp. 196; 201; Derek Duncan, "Choices Objects" cit., p. 22.

<sup>64</sup> Gabriele D'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 1990, pp. 101-102.

<sup>65</sup> Gabriele D'Annunzio, *Di me a me stesso* cit., pp. 100-101.

<sup>66</sup> Derek Duncan, "Choices Objects" cit., p. 22.

dannunziane<sup>67</sup>, ma soprattutto nel dramma del 1911: in questo, similmente a quanto accade nel rapporto sopra citato, la messa in discussione dei confini di genere si realizza in particolare nel momento di apicale piacere per Sebastiano, in un'estasi mistico-erotica che vede la dissoluzione, spirituale ed effettiva (egli è trafitto/penetrato da frecce) del santo.

*Rappresentazione: tra danza estatica e jouissance*

Veniamo così alla rappresentazione del *Martyre*, andato in scena per la prima volta il 22 maggio 1911 a Parigi – la prima italiana avrà luogo a La Scala il 4 marzo 1926. L'opera, musicata come abbiamo detto da Debussy<sup>68</sup> e scritta in versi ottonari di un francese arcaicizzante, è suddivisa in cinque *mansions*, che si succedono come le vetrate istoriate di una cattedrale di cui D'Annunzio è il «maestro vetraio»<sup>69</sup>: *La Cour des Lys*, *La Chambre Magique*, *Le Concile des Faux Dieux*, *Le Laurier Blessé*, *Le Paradis*. Le mansioni sono precedute dalla dedica a Maurice Barrés, in cui lo scrittore abruzzese si presenta tra l'altro come novello Brunetto Latini, che pure aveva utilizzato la lingua francese e che per questo viene elogiato da Dante il quale, com'è noto, lo incontra nel girone dei sodomiti (*Inferno*, xv). Nel raccontare le vicende rappresentate ci si soffermerà sulla prima e sulla quarta mansione in cui hanno rispettivamente luogo la danza estatica di San Sebastiano e il suo martirio, anch'esso estatico, a opera dei compagni arcieri.

Il dramma, ambientato nella Roma tardo imperiale sotto il regno di Diocleziano, inizia coi fratelli gemelli Marco e Marcellino legati a due colonne, al cospetto del prefetto Giulio Andronico e in attesa di essere suppliziati per essersi convertiti al Cristianesimo. I gentili che circondano la scena accusano il prefetto di amare i gemelli e volerli per questo risparmiare: «–Par les Dioscures, tu aimes | ce gémeaux qui n'ont pas d'étoile, | Jule Andronique. | –Tu les aimes, | tu les aimes. | –Tu les ménages».<sup>70</sup> Abbiamo

<sup>67</sup> Barbara Spackman ha evidenziato la presenza di una fluidità dei confini tra generi nel primo D'Annunzio, mentre Derek Duncan ha individuato nei personaggi dei romanzi *Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892), *Forse che si forse che no* (1910) una decostruzione della mascolinità come essenza.

<sup>68</sup> È importante qui rilevare, come fa Sheppard, che il musicista francese fornisce con la sua partitura «an example of musical androgyny» che riflette il trattamento del tema androgino da parte di D'Annunzio (William Anthony Sheppard, *Revealing Masks* cit., p. 102).

<sup>69</sup> Carlo Gaspare Sarti, *Eortodossia del Mistero di San Sebastiano* cit., p. 223.

<sup>70</sup> Gabriele D'Annunzio, *Le martyre de Saint Sébastien*, in *Tutto il teatro*, a cura di Giovanni Antonucci, Newton, Roma 1995, v. 3, p. 13. Per tutte le altre citazioni dal testo si indicheranno tra parentesi quadre le pagine di riferimento.

qui la prima manifestazione di un amore omoerotico che preannuncia quello di Diocleziano verso Sebastiano. Quest'ultimo, che pure sta assistendo alla scena in quanto capo degli arcieri imperiali, durante le dichiarazioni di fede dei gemelli, inizia a perder sangue dalla mano sinistra «*dans une sorte de ravissement*» [17] che gli impedisce di sentir dolore, procurandogli il beneficio dell'anestesia. Mazzoni lega argutamente questa «unconventional acquisition of stigmata» alla connotazione femminile e isterica di Sebastiano, per cui l'arciere starebbe simbolicamente mestruando: «Visible and blatantly symbolic black blood is said to flow from his groin onto his pale thigh».<sup>71</sup> All'arciere sanguinante i suoi sottoposti preoccupati manifestano il loro amore, celebrando la sua bellezza inebriante: «– Nous t'aimons, seigneur, nous t'aimons. | – Chef à la belle chevelure, | Tes archer t'aiment. | – Tes archers | T'aiment. | – Tu es beau. | – Tu es beau | comme Adonis» [17]. Abbiamo in questo caso la prima dichiarazione d'amore nei confronti del giovane Sebastiano, una dichiarazione omoerotica rivolta da uomini a un uomo che però, ricordiamo, è interpretato da una donna. L'ambiguità di genere e di sentimenti è tale che, come chiosa Walter Faglioni, «noi non sappiamo – al primo momento – capire se gli arcieri siano come femmine di un “harem” tutte accese di passione per il loro prestante signore o se lo stesso Sebastiano sia una reincarnazione della femmina desiderabilissima»<sup>72</sup>. Quando entra in scena la madre dei gemelli, ella tenta di convincerli a disconoscere la fede cristiana e ritornare sui loro passi pagani: Marcellino, che per la sua dolcezza viene additato dalla madre come una donna, sta quasi per cedere, ma nel momento in cui prende parola Sebastiano, entrambi i gemelli, inebriati dalla sua voce e dalla vista del suo sangue colante, confessano fermamente la loro fede a Cristo. Sebastiano è in estasi e pure la folla dei gentili comincia a esser sedotta dalla bellezza del santo, che viene significativamente paragonato all'amante di Adriano: «Toi, toi, bel archer, toi, si beau! | Toi, plus beau que l'Adolescent | de Bythynie, le Bien-aimé | d'Hadrien, le divinisé | d'Egypte!» [27]; il paragone è ripetuto poco dopo evocando esplicitamente il nome di Antinoo. Passando «fatalissimo, fra turbe maschili e femminili», Sebastiano suscita «ondate di lussuria» d'ogni parte.<sup>73</sup> La scena è talmente inebriante che i gentili dichiarano di sentirsi soffocare come se si trovassero in un *calidarium* (una sorta di moderna sauna gay?): «–On étouffe. On étouffes come | dans l'étuve»

<sup>71</sup> Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., pp. 138; 135.

<sup>72</sup> Walter Faglioni, *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 60.

<sup>73</sup> Ivi, p. 66.

[28]. Anche la madre diventa «proie de l'enchanteur», e cioè di Sebastiano, che definisce un «mâle avec | Ce beau visage de Furie» [28-29].<sup>74</sup> Il delirio del capo degli arcieri prosegue in un crescendo estatico per cui il fervore religioso risulta indistinguibile dalla pazzia: «–Il est sacré par la Manie» [38], denuncia la folla, osservando gli atti e le espressioni di questo «fou de Dieu», o meglio, Mazzoni si corregge, di questa «folle», di questo «man disguised as a woman, almost a drag queen».<sup>75</sup> Dopo aver miracolosamente guarito una donna cieca, Sebastiano entra «dans le parallélogramme de feu» e dà inizio a una «danse extatique» [42] su gigli che sollecita la conversione degli astanti. A questo punto la performance di Rubištejn, l'«entrancing languor» della sua danza,<sup>76</sup> ha modo di manifestarsi in tutta la sua perturbante ambiguità, mettendo in discussione i confini tra genere, tra sacro e profano. Sebastiano-Rubištejn danza e «[d]ans une ineffable ambiguïté le délire alterne avec l'extase, l'ardeur avec la liesse, la saltation guerrière avec la jubilation nuptiale»: ora guerriero, ora sposa, Sebastiano seduce e converte donne e schiavi che appaiono «entraînés dans le vertige de la douleur et de l'allégresse» [42-43]. Mazzoni, richiamando nuovamente la caratterizzazione isterica di Sebastiano, definito una «hysterical maenad», associa la danza estatica alla definizione che Paracelso dà dell'isteria come «chorea lasciva, or “lustful dance”».<sup>77</sup> Questo muoversi divino e lascivo prosegue fino a quando «[i]l n'y a plus que le délire et l'extase» e «la transfiguration s'accomplit» [44]. La danza di Sebastiano-Rubištejn – che Vertinsky avvicina a una performance di burlesque<sup>78</sup> – offre la possibilità di esplorare le frontiere di genere, rappresentandone l'ambiguità, se non l'illusorietà. Seguendo la designazione di «queer dance» fornita di Clare Croft come performance in cui ci si muove in «multiple, layered identities», producendo «[i]mages that do not immediately make sense, but that somehow gather force» e per cui «desires can be remixed and reconfigured», possiamo senz'altro dire che la danza estatica di Sebastiano-Rubištejn si configura come una danza queer; i suoi movimenti effettivamente «thwart an audience's assumptions about bodies, desire, and sex».<sup>79</sup>

<sup>74</sup> «A hermaphrodite made up of masculine and feminine body parts, Sebastian has masculine organs but a mythologically feminine face» (Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 136).

<sup>75</sup> Ivi, p. 140.

<sup>76</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 129.

<sup>77</sup> Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 145.

<sup>78</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 130.

<sup>79</sup> Clare Croft, *Introduction*, in *Clare Croft (a cura di) Queer Dance*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 1; 16.

Nella seconda mansione, Sebastiano cerca di irrompere nella cosiddetta Camera Magica, stanza del palazzo di Giulio Andronico in cui si trovano gli idoli pagani che l'arciere si propone di distruggere. È qui che egli incontra «la fille malade des fièvres», recante nel petto piagato la sacra Sindone; dopo aver dischiuso le braccia e svelato il lenzuolo divino, la donna febbricitante sviene, facendo aprire le porte della Camera Magica, che perde i suoi attributi pagani acquisendone di cristiani e rivelando la figura splendente della Vergine. Nella terza mansione ha luogo l'incontro tra Sebastiano e l'imperatore Diocleziano. L'arciere, arrestato, viene condotto al cospetto del consesso dell'imperatore, tra cui figurano eunuchi castrati e un coro di citaredi guidati da Eurialo (nome che richiama alla memoria il rapporto omoerotico dei due celebri personaggi virgiliani). Diocleziano saluta Sebastiano e la sua bellezza, manifestando un'esplicita predilezione nei confronti dell'arciere, dichiarando di amarlo e di volerlo coronare come un dio: «Tu es trop beau. Et il est juste | qu'on te couronne, devant tous | les dieux. [...]. Je t'aime. | Tu m'est cher» [78]. Questo sentimento di predilezione si trasforma in esplicito desiderio erotico quando, toccando più volte e con intensità la spalla di colui che ama, l'imperatore dichiara di voler cingere l'arciere e cingersi con lui: «Je veux ceindre l'Enfant morose | et me ceindre avec lui» [79-80]. Come sottolinea Mazzocchi Doglio, è palese l'insistenza di D'Annunzio nel voler presentare Sebastiano come oggetto d'amore e desiderio sia da parte dell'imperatore che da quella degli altri arcieri.<sup>80</sup> In un crescente ardore Diocleziano, chiamando nuovamente in causa la relazione tra Adriano e Antinoo, tenta di sedurre il suo arciere, che in un primo momento sembra cedere alle sue lusinghe. Sebastiano, il cui corpo viene definito dall'imperatore «ambigu» [88], è prima paragonato al «*dieu androgyne*» [85] delle donne siriane che sussultano nel vederlo e successivamente alla vergine di Efeso e alla fanciulla di Nasso. Essere androgino e fanciulla insieme, Sebastiano rifiuta le profferte di Diocleziano che, fallendo ogni tentativo di sedurre e riportare alla fede pagana l'arciere, ordina infine che egli sia soffocato sotto corone, fiori, oro, desideri e compianti.

Si giunge così alla quarta mansione, quella del martirio. Sebastiano si trova nel bosco sacro ad Apollo, spogliato e legato al tronco di un grande lauro. Innamorati di lui – «Nous t'aimons, nous t'aimons, | seigneur» [93] –, i suoi arcieri sono riusciti a salvarlo dalla morte per soffocamento nel palazzo di Diocleziano, escogitando un piano affinché fugga e si

<sup>80</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino" cit., p. 64.

salvi. Sebastiano, tuttavia, rifiuta, dichiarando di voler morire. Il decreto imperiale, che lo vuole legato nudo e trafitto da frecce scagliate dai suoi stessi arcieri, suona infatti come una decisione personale: è Sebastiano che vuole morire e farlo in questo modo, mostrando di essere in controllo di sé stesso e del suo corpo – nelle parole di Batson, egli è un «rebel» che «claims his own subjectivity», «refusing to let himself be performed upon», continuando a «claim control over his body».<sup>81</sup> Gli arcieri vogliono sottrarsi al supplizio, ma Sebastiano li rassicura che per lui sarà bello morire («Ce sera beau» [94]) e che morendo rivivrà. Invocando il loro amato («O Aimé, | Aimé!»), gli arcieri cedono rassegnati alla sua volontà. «Seigneur, nous allons donc tuer | notre amour!», dice Sanae, favorito di Sebastiano, che gli risponde «Celui qui plus profondément | me blesse, plus profondément | m'aime» [95]. Questo motivo, che echeggia i versi della poetessa Veronica Gàmbara cui D'Annunzio s'ispira («Chi più m'ama più mi fiede»), diventa un ritornello ripetuto da Sebastiano che incita i suoi arcieri a colpirlo. L'arciere si rivolge poi a Sanae, che detiene il suo arco, ordinandogli di premerlo sulla sua bocca prima di tenderlo: «Sanaé, tu as mon arc. Viens, | frère. Presse-le sur ma bouche, | avant de le tendre. Qu'il touche | mes lèvres et mon âme. Viens» [96]. La scena raggiunge elevati livelli di eroticità tra i due uomini: le labbra di Sebastiano tese a baciare l'arco che Sanae gli porge indugiano languidamente come se stessero bevendo «à longues gorgées un plein calice», mentre la sua voce «n'est qu'une flamme vertigineuse» [96]. Sebastiano incoraggia gli arcieri a non tremare, a non piangere, ma a essere ebbri nel colpirlo, «ivres | de sang» [97] – il martirio è infatti «il trionfo del sangue e dell'orgasmo».<sup>82</sup> L'esortare diviene un vero e proprio invogliare, man mano che gli arcieri scagliano le prime frecce e sono colti da «[u]ne sorte de subite démente» per virtù della «voix d'ivresse» del loro capo che grida «Encore!» [97], offrendosi ai suoi compagni «in uno spasimo di voluttà» (Nicastro).<sup>83</sup> Convulsi e tremanti, gli arcieri scagliano le frecce al ripetuto grido «Encore!» e man mano che proseguono nel saettamento entrano «dans une sorte d'étourdissement farouche» [97] che fa tutt'uno con il sentimento di godimento rapito manifestato da Sebastiano. Il martirio delle frecce scagliate assume i tratti di una penetrazione feroce ed estasiante, una *jouissance* che stordisce chi scaglia e chi riceve, chi penetra e chi viene penetrato, l'uno e gli altri «ebberi dello stesso delirio».<sup>84</sup> *L'encore* di

<sup>81</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., pp. 30-31.

<sup>82</sup> Guido Nicastro, *Il poeta e la scena. Saggio sul teatro di d'Annunzio*, Prisma, Catania 1988, p. 142.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>84</sup> Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio* cit., pp. 188-189.

Sebastiano suona come l'*encore* lacaniano e il gesto scenico del saettamento che colpisce di piacere Sebastiano – gesto la cui iterazione «sprigiona una carica orgiastica insolita»<sup>85</sup> – permette di visualizzare come Sebastiano e i suoi arcieri stiano di fatti simulando un rapporto sessuale, omoerotico e sadomasochistico, che conduce attanti passivi e attivi all'ebbrezza. Nella performance di Rubištejn come Sebastiano trafitto/penetrato – a «radical act of theatrical gender deviance», suggerisce Levitz – D'Annunzio permette a «feelings of shame, erotic ecstasy, and devotion to converge in a symbolic moment of decadent Catholicism», designando il martirio di Sebastiano come una «erotic scene» destante una «tremendous ambiguity around the polyvalent desire of the young archers, who shoot their arrows at a woman undressed as a man».<sup>86</sup> Questi sentimenti di vergogna, estasi erotica e devozione sono veicolati negli spettatori dalla «troubling, caressing, bewitching» voce di Rubištejn<sup>87</sup>, attraverso le cui grida di piacere («Encore!») «we [gli spettatori] are transported in our own shudders, finding pleasure in watching the Other in pleasure».<sup>88</sup> In un sadomasochistico climax di dolore e piacere – la scena del martirio definita «di sadismo e masochismo pseudo-mistici», di «acme dell'estasi mistica» e insieme «dell'aura sado-maso»<sup>89</sup> –, Sebastiano giunge all'estasi/*jouissance* e in quel momento la sua androginia, l'ambiguità del suo aspetto interpretato dall'attrice Rubištejn, emergono in tutta la loro forza: uomini che saettano/penetrano un uomo che è una donna dalle fattezze androgine conducono quest'ultimo a raggiungere un'estasi che lo colloca in una dimensione al di là del genere. Nell'estasi divina come nella *jouissance* (l'abbiamo visto con l'episodio biografico dannunziano) le differenze di genere sono abolite, non c'è più l'individuo particolare, ma un'anima neutra, spiritualizzata; lo stato estatico porta alla dissoluzione momentanea del sé e dei suoi attributi, cioè alla dissoluzione dell'identità stabile dell'individuo. Soffermandosi sulla parte sessuale di questa dissoluzione estatica, vale la pena richiamare gli

<sup>85</sup> Guido Nicastro, *Il poeta e la scena* cit., p. 143.

<sup>86</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., p. 431.

<sup>87</sup> La dizione russa, «singolarmente straniante» (Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 423), della ballerina accentua la resa non normativa della sua performance, mettendone in rilievo la *queerness* anche a livello vocale.

<sup>88</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., p. 38. Come sottolineano de Montera e Tosi, Rubištejn /Sebastiano è «in charge of her pleasure and ours» (Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio* cit., p. 38).

<sup>89</sup> Walter Faglioni, *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio* cit. p. 88; Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 422.

studi di Leo Bersani e della sua teoria queer antisociale.<sup>90</sup> Nel suo celebre *Is the Rectum a Grave?* (2010), Bersani considera il sessuale «as the *jouissance* of exploded limits, as the ecstatic suffering into which the human organism momentarily plunges when it is “pressed” beyond a certain threshold of endurance».<sup>91</sup> Concependo la sessualità come una tautologia del masochismo, lo studioso americano ritiene che il «truly sexual subject» è «aroused by a dissipative drive that leads him or her to humiliation and a devaluation of the self» (Bernini).<sup>92</sup> Questa *drive* è abbracciata, secondo Bersani, dal soggetto omosessuale passivo che abdica alla posizione di potere del ruolo attivo, tendendo verso una dissoluzione che lo colloca su un piano opposto e conflittuale rispetto alla logica fallocentrica e omofobica maschile – quest’ultima non potrebbe supportare e sopportare «the existence of the death drive and the consequent possibility not only of a pleasure in passivity, but of a state of enjoyment produced by this lack of control, by impotence, by humiliation» (Bernini).<sup>93</sup> Si può dire che il Sebastiano dannunziano mimi proprio il piacere dovuto a questo stato di apparente impotenza e passività, stato associato a quella che Bersani chiama «the suicidal ecstasy of being a woman»<sup>94</sup> – l’espressione dello studioso pare calzante considerando che nel *Martyre* è una donna a interpretare il santo –, sconvolgendo le aspettative del pubblico e mettendone in discussione le logiche normative e fallocentriche. Appropriate al Sebastiano dannunziano appaiono pure le parole di Bersani per cui l’omosessualità maschile, nel mostrare «the risk of the sexual itself as the risk of self-dismissal, of *losing sight* of the self», «proposes and dangerously represents *jouissance* as a mode of ascesis».<sup>95</sup> E torniamo alla mistica ascesi di Sebastiano. Stremato e inebriato dalle frecce dei compagni, egli viene meno («*Le corps admirable s’affaisse*» [97]). Giungono le donne adoniate che raccolgono il corpo spirante di Sebastiano, mentre le frecce svaniscono dalle membra nude dell’arciere per andarsi miracolosamente a collocare sul tronco del lauro.

<sup>90</sup> Secondo quest’ultima, come chiosa Bernini: «the (im)politic mission of queer theory consists [...] in embracing the death drive, in celebrating it as that which bestows upon sexual perversions their most precious worth—the negative worth of unproductivity, of abjection and asociality» (Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses. Elements of Antisocial Theory* cit., p. 11).

<sup>91</sup> Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, University of Chicago Press, Chicago, London 2010, p. 24.

<sup>92</sup> Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses. Elements of Antisocial Theory* cit., p. 30.

<sup>93</sup> Ivi, p. 19. Nelle parole di Bersani, il fallocentrismo è «above all the denial of the *value* of powerlessness in both men and women [...] of a more radical disintegration and humiliation of the self» (Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?* cit., p. 24).

<sup>94</sup> Ivi, p. 18.

<sup>95</sup> Ivi, p. 30.

Una «*lumière ineffable*» si diffonde: «*Les portes du Paradis sont ouvertes à l'âme de Sébastien*» [99]. Qui, nell'ultima mansione, l'identificazione di Sebastiano col giglio della corte dall'asta più forte («*Qui est celui qui vient? – chiede retoricamente il coro dei martiri – | Le Lys de la cohorte. | Sa tige est la plus forte*» [100]), fa sì che la sua ambiguità di genere sia rimarcata fino alla fine, «effectively combining – come nota giustamente Mazzoni – his military, chaste, and aesthetic attributes and making him at once both feminine and phallic».<sup>96</sup>

### *Conclusione*

Lo spettacolo che va in scena allo Châtelet il 22 maggio del 1911, «scandalizing and titillating French audiences»,<sup>97</sup> desta l'entusiasmo di pochi – tra cui, non sembra un caso, Marcel Proust e Jean Cocteau – e le critiche e il dissenso di molti. L'opera, prima ancora di essere rappresentata, è condannata dall'arcivescovo di Parigi, monsignore Anette, che vieta ai fedeli di assistere a una rappresentazione giudicata sconveniente e incompatibile con l'ortodossia cristiana: sono contestati «the languidly erotic tone»<sup>98</sup> con cui viene trattato un tema cristiano e la performance di Rubínštejn come Sebastiano, additata come vera perversione.<sup>99</sup> Le sfere cattoliche italiane fanno eco a quelle francesi: nell'articolo uscito su «La Civiltà Cattolica» in seguito alla prima francese, colui che scrive parla esplicitamente di prostituzione della figura di Sebastiano da parte di una ballerina che lo trascina sulla scena «in una maniera oscena e bestiale», incitando a «una dignitosa, forte e instancabile ribellione» e invitando all'astensione dall'assistere a quella che definisce una «degradazione morale, camuffata di misticismo».<sup>100</sup> Il pubblico in sala allo Châtelet, per la maggior parte disorientato, turbato e infastidito dalla rappresentazione dannunziana, non ne comprende la «sconvolgente novità»<sup>101</sup> per gli stessi motivi per cui non la comprende e la critica l'ambiente cattolico, incarnante i valori egemonici della società:

<sup>96</sup> E si noti, come sempre Mazzoni osserva, che «the saint's "stem," after all, was earlier connected with the wordplay on the French *verge*», «"rod," but also "penis"» (Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 143).

<sup>97</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 131.

<sup>98</sup> Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 132.

<sup>99</sup> «The embodiment of a saint by a woman was objectionable enough, but a Jewish Russian lesbian dancing a queer Sebastian seemed distinctly perverted, especially at a time when antisemitism in France was no small concern» (Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 131).

<sup>100</sup> *Sensualità e misticismo in G. D'Annunzio*, pp. 319-321.

<sup>101</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 424.

è precisamente nella direzione della sovversione di questi valori e della normatività vigente che va il *Martyre* di D'Annunzio. Insofferente al teatro convenzionale, alla sua «riproduzione ossessiva di formule stereotipate [...] dirette a soddisfare i valori borghesi», e, d'altra parte, «attento a ciò che avveniva nella cultura più spregiudicata»,<sup>102</sup> il teatro dannunziano così come emerge nel *Martyre* sprigiona una notevole carica rivoluzionaria in senso antinormativo queer<sup>103</sup>. La «straordinaria modernità»<sup>104</sup> che Antonucci gli imputa si manifesta nel *Martyre* sotto forma di una rappresentazione che sovverte le norme di genere e sessuali, gettando il pubblico nel turbamento più angoscioso perché scalfente le sue certezze identitarie. Ritornando all'episodio di travestitismo di Soccorsa C., abbiamo visto come l'assunzione di vesti e comportamenti maschili da parte della giovane donna suscita tra chi le sta intorno «turbamenti che vanno ben oltre la questione degli abiti e del costume»,<sup>105</sup> destabilizzando i confini binari tra maschile e femminile dati come principi assodati. Allo stesso modo e creando uno spazio in cui «death has no purchase and same-sex love is ravishing»,<sup>106</sup> il Sebastiano dannunziano mette in discussione la rigida binarietà di genere, abbracciando una varietà di prospettive e desideri che, nella loro diversità dall'ordine sociale vigente, turba e sconvolge il pubblico.<sup>107</sup> In questa rottura della e dalla normatività va colta l'essenza queer del *Martyre*, concretizzata dalla performance di Rubištejn, la quale senz'altro, usando le parole di de Montera e Tosi, «danced a queer Sebastian».<sup>108</sup> La ballerina russa, sostiene accuratamente Levitz, nel metamorfizzarsi nel santo arciere compie ciò che Mary Louise Roberts chiama un «disruptive act», ovvero

<sup>102</sup> Giovanni Antonucci, *Introduzione a D'Annunzio drammaturgo* in Gabriele D'Annunzio, *Tutto il teatro* cit., p. XV.

<sup>103</sup> D'Annunzio sembrerebbe, tra l'altro, recepire e riprodurre nel dramma quell'estetica *camp* che trova codificazione proprio negli anni imminenti la composizione del *Martyre*. È del 1909 la prima definizione di *camp*, fornita dall'*Oxford English Dictionary*, come «ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; effeminate or homosexual; pertaining to, or characteristic of, homosexuals» (cfr. Bruce E. Drushel e Brian M. Peters (a cura di), *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives*, Lexington Books, London 2017, p. VII).

<sup>104</sup> Ivi, p. XXII.

<sup>105</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti* cit., p. 25.

<sup>106</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., p. 15.

<sup>107</sup> Batson parla di una «heterocosmic vision» per cui Sebastiano/Rubištejn si trova a sconfessare e sovvertire «certain powers ascribed to nature, heteronormativity, the Church, and the State» (ivi, pp. 15; 39-40).

<sup>108</sup> Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio* cit., p. 36.

«a subversive form of performance that challenges regulatory norms of gender and sexuality», «explosively suggesting open sexual desire».<sup>109</sup>

Se la rappresentazione di dinamiche omoerotiche nel *Martyre* fa del suo autore il capostipite di una serie di lavori artistici collocanti San Sebastiano in un immaginario omosessuale<sup>110</sup> – da ‘Confessions of a Mask’ di Yukio Mishima al *Sebastiane* (1976) di Derek Jarman, ai ritratti dei francesi Pierre et Gilles – la carica sovversiva prettamente queer del *Martyre* attraversa il mondo performativo italiano, giungendo dal 1911 ai giorni nostri e precisamente al 2014, quando l'androgina performer Silvia Calderoni – che del queer fa uno suo manifesto artistico –, prende il posto di Rubinštejn in un riadattamento del dramma di D'Annunzio sotto la direzione di Roberto Galimberti: in una veste contemporanea che lo vede immerso tra i capolavori dell'arte moderna che hanno ritratto Sebastiano, il *Martyre* torna a vivere e ad affascinare e turbare i suoi spettatori.

<sup>109</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., p. 432.

<sup>110</sup> Nelle parole omofobe dell'iconologo Francesco Danieli, «[t]utto ebbe inizio da *Le Martyre de Sain Sébastien*»; intendendo con quel tutto la diffusione della convinzione di un Sebastiano omosessuale, «infamante bugia» qualificata da Danieli come l'altro «morbo» (insieme a quello della peste) che avrebbe reso celebre «il povero san Sebastiano» (Francesco Danieli, *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2007, p. 43).



# Interni

## Brandelli di memoria intorno a *La Traviata Norma*

Sergio Facchetti

*La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì* del 1976 fu l'unico spettacolo del collettivo Nostra Signora dei Fiori, e l'ultima attività dei COM, collettivi omosessuali milanesi. Dopo lo spettacolo, che fece una piccola tournée, ci fu la dissoluzione. Alcuni del gruppo continuarono nella loro produzione intellettuale e artistica, come Roberto Polce e Mario Mieli, individualmente e con altri ma non come COM. Altri si ritirarono a vita privata, e dedicarono le loro energie ad attività non più legate alla militanza gay.

Francesco Pertegato, per esempio, iniziò una brillante carriera di rammendatore di arazzi e tessuti antichi per i più importanti musei d'Italia, e studioso di storia dell'arte; da allora lui fu per noi la *dentellière* per la coazione inevitabile al camp, citando l'omonimo film con Isabelle Huppert.

Che i COM abbiamo contribuito all'occupazione del palazzo di via Morigi a Milano, è oggetto di discussione, i COM non erano una realtà strutturata e nessuno era depositario della sigla.

Mario Rovere fu l'unico tra i protagonisti dello spettacolo a occupare l'ancor splendido palazzo, seppur *délabré*, dove poté indossare i panni e rivivere i fasti della corte di Maria Teresa d'Austria di cui era suddita devota. Così le performances di Mario Rovere a palazzo Morigi come imperatrice furono una memorabile appendice de *La Traviata Norma* che infatti finiva con l'apparizione della regista nei panni della regina Elisabetta.

Tra gli occupanti c'era anche un mio ex fidanzato Paolo Firpo toscano, operaio, bel ragazzo barbuto, che vi si era trasferito dalla molto meno chic periferia di Buccinasco. Era cresciuto nella comunità di Nomadelfia, un'isola di comunismo cristiano fondata nella Maremma toscana da don Zeno Saltini, e mi chiedo se nella sua mente, ricordando la sua infanzia, via Morigi potesse essere un esperimento di vita comune gay. Ma quella comune ebbe esiti diversi e, ben presto, gli occupanti misero i paletti, pronti a dichiarare loro proprietà privata.

Eppure via Morigi, assieme al Macondo di via Castefidardo 7, fu uno dei centri più vivi della vita gay milanese di quegli anni, alternativa e politicizzata. Lì si avvicendavano attività politica e feste, i balli e gli spettacoli, e poi le grandi riunioni in cerchio nel salone principale.

Non ci poteva essere scenografia più adeguata di quel palazzo nobiliare in rovina per ospitare il crepuscolo delle regine per nascita e diritto divino prima dell'avvento dei tristi rituali della democrazia elettiva dell'ARCI gay, e la burocrazia dei direttivi delle segreterie delle presidenze provinciali regionali nazionali ...

E ora anche il libro della divina tra le dee, Maria Mieli, quegli *Elementi di critica omosessuale* pubblicato poco dopo lo spettacolo, viene visto come il suggello della fine di un'epoca. «Più che un manifesto di liberazione diventa un testamento, crepuscolare, agli occhi di una nuova generazione che quei primi anni Settanta non li ha vissuti» scrive Prearo.<sup>1</sup> Un testamento anticipato, sembra che Mieli sia sopravvissuto a sé stesso

E dunque l'attività dei gruppi organizzati omosessuali milanesi, iniziata come FUORI nel garage di via Anfiteatro, e con la pratica di autocoscienza, una volta dissociata dal gruppo torinese, e divenuta autonoma, ebbe con *La Traviata Norma* la propria fine. Fine, ovviamente, per modo di dire; rimaneva non certamente perso il lavoro fatto, ma si doveva anche assistere a un necessario ricambio generazionale. Nelle riunioni di via Morigi cominciò ad apparire un giovanissimo Giovanni Dall'Orto che già si imponeva per la sua preparazione e faceva presagire l'acribia filologica della sua ricerca storica. Si distingueva dalle superbe regine del COM per uno stile più dimesso, subito definito dalle tremende con battute, che circolavano come vipere in un cestello di fichi, come l'ala pauperistica e francescana del movimento, per quel suo essere meno flamboyant e, dicevano le perfide, peggio vestito se non trascurato. Forse perché percepivano in lui un certo atteggiamento puritano e moralistico di ispirazione cattolica, ma che era certo più adatto ad affrontare le cupezze dei tempi che sarebbero venuti di quanto non lo fossero i loro eccessi libertini da checche d'*ancien régime*.

L'evoluzione di quel gruppo (che non fu ovviamente costante nella composizione dei suoi membri ma ebbe defezioni e nuove acquisizioni) dall'autocoscienza, allo spettacolo teatrale, alla dissoluzione, potrebbe essere definita dialettica, un temine che andava molto a quei tempi. Il materialismo dialettico marxiano era lo strumento principale di interpretazione dei processi storici. Ogni organismo ha al suo interno forze in opposizione (o contraddizioni), che negandosi l'un l'altra producono il cambiamento, la trasformazione, o la morte dell'organismo.

Nel garage placenta di Via Anfiteatro, luogo dalle prime riunioni del FUORI milanese, era il tempo dell'analisi e della condivisione del «vissu-

<sup>1</sup> Massimo Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio*, ETS, Pisa 2015, p. 73.

to», un'altra parola allora usatissima e adesso quasi scomparsa dall'orizzonte. Si lasciavano affiorare i sensi di colpa, ma anche il superamento della vergogna, la solidarietà e la compassione del racconto, e così si stabilivano contatti con altri gay, che per la prima volta non avvenivano nel ghetto o nel *battuage* (il *cruising* si dice adesso), non erano limitati solo alla dimensione erotica e sessuale, ma ne aprivano altre e stabilivano relazioni.

Uscire dall'isolamento vincere la discriminazione interiorizzata, l'odio di sé e degli altri, il reciproco disprezzo, riconoscere sé negli altri, parlare con loro.

Non so se questo accada ancora nella vita di un omosessuale di oggi, oppure se in questo momento le app come Grindr, Gay Romeo, Tinder, lo abbiamo sostituito del tutto.

La presenza di un circolo Arcigay fa parte del panorama di ogni città, ma non per questo mi sembra più essenziale e indispensabile di un tempo, visto che molti ne fanno a meno. Già allora non tutti sentivano l'esigenza di un gruppo come il FUORI, ed è probabile che attecchisse tra coloro che avevano più sensi di colpa. Ma c'era, anche allora, chi nuotava felicemente nel ghetto senza problemi, chi non sopportava *Les Aveux de la chair* (come le ha chiamate Michel Foucault), il clima di capitolo delle colpe da monache benedettine, la coazione a dire la verità, a confessare in pubblico il privato, e viveva felicemente nella menzogna e scopava come un riccio.

Ma in ogni caso, anche allora si superò la fase del guardare dentro di sé, dell'analisi del vissuto, e si è arrivati alla denuncia politica, pubblica e teatrale, proiettata verso l'esterno...

L'autocoscienza aveva una sua dimensione temporale, non poteva durare in eterno; al momento del riconoscimento reciproco doveva seguire una dimensione esterna, fuori. Il superamento dello stigma non poteva essere solo un lavoro interiore, ma doveva divenire lotta contro l'opinione e il pregiudizio e quindi doveva avere una dimensione pubblica e politica.

Nel tempo erano nati altri problemi nel gruppo. Ad esempio, i rapporti e le relazioni, una volta maturate, si affrancavano dalla dimensione collettiva, e continuavano nel privato.

Certo anche i rapporti di coppia e di amicizia per sopravvivere hanno bisogno di una comunità, ma questo è un altro discorso che solleva il grande interrogativo irrisolto se i gay facciano o meno comunità.

Ma nelle dinamiche di gruppo non solo si sviluppava il riconoscimento di sé negli altri, di ciò che si aveva in comune, ma si giungeva anche alla scoperta inevitabile delle differenze, caratteriali, umane, di classe, alla incompatibilità, all'insofferenza e alla competizione.

In fin dei conti, anche la stessa occupazione di via Morigi faceva emergere un bisogno non più latente: un luogo da riconoscere come casa. E nello stesso momento emergeva una differenza di classe che metteva momentaneamente in disparte l'identità gay.

Anche il tentativo di Daniele Morini e Luigi Locatelli di aprire la subcategoria delle genitali passive (di cui dirò più avanti) va letto come sintomo di un conflitto e di un disagio, in questa lotta differenziante all'interno della grande categoria "gay" che non accontentava tutti e che risultava troppo omnicomprensiva.

Il momento dell'autocoscienza coincideva con una forte coesione e concentrazione del gruppo su sé stesso, tipica del resto di tutte le pratiche di auto-aiuto; l'uscita all'esterno, e la visibilità politica, era destinata a creare fratture all'interno di un gruppo spontaneo, soprattutto perché non era mediata da regole di delega e rappresentanza condivise.

\*\*\*

Il campo della politica, dell'industria culturale e dei mass media, del mercato e del capitale è, per eccellenza, agonico e competitivo. La società dello spettacolo, a partire dagli anni Settanta, è stata disposta ad accettare e a metabolizzare la dissidenza e l'opposizione omosessuale, ma l'ha tuttavia fatto omologando a sé stessa il discorso dell'omosessualità. In questo modo la dissidenza è diventata una commodity, una merce che, mentre ancora è utilizzata per rappresentarci, nello stesso momento ci aliena e ci divide.

Lo spettacolo teatrale ha permesso una uscita pubblica collettiva, pre/politica più che politica, in quel punto di equilibrio prima della rottura, in cui il gruppo non era più unito, ma non ancora sciolto, tra solidarietà e competizione, dopo il momento centripeto dell'autocoscienza e prima delle tensioni eccentriche dell'uscita all'esterno. Grazie al teatro si poteva rifiutare il meccanismo della delega e della rappresentanza, la gerarchia che sarebbe stata insopportabile tra le regine. E questo è stato il miracolo irripetibile de *La Traviata Norma*.

Si potrebbe obiettare che Mario Mieli ancora prima de *La Traviata* avesse una visibilità e una riconoscibilità esterna maggiore di qualsiasi altro nei COM, e che se l'era conquistata sul campo, senza bisogno di nessuna delega. Ad esempio, la sua partecipazione alla manifestazione del FUORI a Sanremo il 5 aprile del 1972, oppure l'intervento contro Fornari alla Statale di Milano, o ancora i suoi articoli sulla rivista «Fuori!». Ricordo che la discussione della sua tesi di laurea, poi diventata il suo famoso libro, era stato un evento pubblico; il suo essere stesso, i suoi gesti, l'esibizione

politicamente sfacciata della propria femminilità, il travestitismo, erano stati, al pari dei suoi scritti (se non in misura maggiore), il motivo della sua consacrazione a star del movimento..

Tuttavia, la sua partecipazione a *La Traviata* con gli inevitabili attriti che devono esserci stati, si svolse ancora pienamente all'interno di quella dimensioni collettiva, senza alcun straripamento e eccedenza, tanto è vero che Mieli non emergeva come protagonista. Era una prima inter pares, e forse proprio per questo, l'esperienza è stata poi da lui stesso riconosciuta come il suo momento più felice, prima dell'isolamento e la morte.

Detto questo bisogna anche dire che Mieli era già pronto a partire da solo senza il collettivo.

La lettera in cui invita Bollati ad assistere allo spettacolo (pubblicata da Mauro Muscio nella nuova edizione Asterisco de *La Traviata Norma*) documenta le importanti relazioni sociali che aveva e coltivava, al di fuori del mondo gay. Bollati aveva una posizione di rilievo all'interno della casa editrice Einaudi (gli Einaudi stessi sono citati nella lettera).

Ma bisogna riflettere sul movimento anche al di là della sua dimensione milanese, poiché il movimento non intendeva soltanto creare collegamenti e comunità tra persone gay, ma ha avuto, fin da subito una dimensione politica esterna. C'è sempre stata una dialettica del fuori e dentro il movimento, o con gioco di parole, fuori e dentro il FUORI.

Il 5 aprile del 1972, la contestazione del I Congresso Italiano di Sessuologia a Sanremo, è stato l'atto di denuncia e di irruzione violenta nei mass media (ma anche la disponibilità dei mass media a raccogliere la denuncia), cui subito è seguita la costituzione di un network di gruppi locali del FUORI.

Sono stati due momenti correlati, la potenza simbolica del gesto di denuncia estendeva la sua forza, dava legittimazione, idealità e ispirazione ai vari gruppi locali.

Anche durante la pratica di autocoscienza si era consapevoli di fare, pur nella dimensione raccolta delle riunioni, un atto pubblico, qualcosa di diverso che non si era mai fatto prima. I gay non avevano mai parlato tra di loro.

D'altra parte, è ovvio, la costituzione di gruppi locali dava autorità e forza alla rappresentanza, alla leadership naturale che si era costituita nell'atto di denuncia, e alla possibilità di continuare, alzando il tiro, l'azione politica esterna.

Ma questi due momenti sono sempre stati anche in potenziale conflitto tra di loro.

Credo che il momento di rottura siastato quando Angelo Pezzana ha cercato, per così dire, di istituzionalizzare il suo ruolo di fondatore e rappresentante, ma non tutti i gruppi costituiti lo hanno seguito, o perché non condividevano la sua adesione al Partito Radicale, o per contestare il meccanismo stesso della delega e della rappresentanza.

Del resto, il conflitto tra gruppi di militanti di base e la loro leadership, la rappresentanza politica, continua tuttora all'interno del movimento.

La variazione sociale della rappresentanza e militanza gay è un interessante terreno analisi, specialmente ora che questi temi interessano anche la ricerca universitaria.

La prima leadership del movimento era permessa anche da una posizione di privilegio o di forza economica. La militanza gay, pubblica e politica, non era alla portata di tutti, e non era compatibile con la professione e la sopravvivenza economica di molti. Uscire fuori non era semplice. Era un atto di forza, di violenza contro i poteri e i pregiudizi costituiti, che presupponeva una forza. Nelle esperienze delle persone era riconoscibile, per così dire, una gradazione, nel coming out che non dipendeva solo dal coraggio (necessario) ma anche dal calcolo razionale dei rischi e delle possibilità. Ad esempio, fin d'allora alcuni usavano non il loro nome vero. Stefania Sala (autrice di numerosi articoli sul FUORI e delle famose vignette gay Flowers) era lo pseudonimo di una preside di scuola media, di cui ricordo solo il nome Emma; Alfredo Cohen era lo pseudonimo di Alfredo D'Aloisio, insegnante di scuola media, anche se nel suo caso. più che di uno pseudonimo che mascherasse la vera identità si trattava di un nome d'arte, come si usava in quegli anni.

Così come le avanguardie dei proletari furono inizialmente composte di borghesi, anche le avanguardie gay, quelle che potevano uscire fuori allo scoperto senza pericoli, avevano soprattutto autonomia finanziaria per poterlo fare. Pezzana era un imprenditore autonomo, libraio, quindi maneggiava una merce speciale, culturale, per una clientela progressista, e correva forse meno rischi di essere danneggiato economicamente dalle sue uscite. È risaputo che Mieli era figlio di una ricca famiglia della borghesia milanese. E Corrado Levi era professore universitario e aveva nel movimento milanese la posizione sociale più prestigiosa, e di tutti era il più ricco.

In seguito, quando il movimento si è – in un certo senso – burocratizzato nella struttura Arcigay, la leadership si è socialmente modificata, facendo emergere intellettuali di estrazione proletaria e piccolo borghese che erano tuttavia portatori di una forza esterna al movimento gay, vicino alla politica e ai partiti.

Grillini, per esempio, era un funzionario di ruolo dell'amministrazione scolastica della provincia di Bologna (una bidella molto miope, dicevano le perfide vipere nel cestello di fichi) comandato da questa posizione come rappresentante sindacale e politico di professione, cui è stato permesso, per la prima volta in Italia, di essere anche un professionista della politica gay). Certo la professionalizzazione politica del movimento ha privilegiato i rapporti politici e non la militanza di base, con la frustrazione di molti (tra cui ahimè la sottoscritta).

Tuttavia, col senno di poi, razionalizzando quello che è successo, non si può che constatare che niente avviene nel vuoto e la leadership del movimento gay si è giocata in un campo di relazioni complesso e ampio, dentro e fuori il movimento.

Col tempo, ad alcuni si è anche aperta la possibilità di vivere, come dire, pienamente una vita professionale gay, magari in maniera magari precaria, nei giornali, nell'intrattenimento, nello spettacolo.

Alla professionalizzazione della rappresentanza politica è corrisposta una sorta di professionalizzazione dell'essere gay che rispondeva alle esigenze create da un mercato fino ad allora trascurato.

Nei COM c'erano le ricche (le già citate Mieli e Levi) e le povere senza lavoro o con lavoro precario, o che rifiutavano, come Giovanni Brivio, il lavoro; quelle che facevano la spesa con piccoli espropri proletari, oppure le medio piccolo borghesi con lavoro sicuro, come Pertegato, allora copywriter, e la Locatelli scrittrice dei fumetti *Diabolik*; c'erano studenti di passaggio, come la sottoscritta. Lo spettro delle classi sociali era ampio come quello generazionale, ma resta inteso che la partecipazione al collettivo teatrale fu un atto gratuito e per questo più sinceramente artistico. Non c'erano altre aspettative se non quella frocia di giocare a fare la divina e la star teatrale, e di cercare a fine spettacolo di cuccare qualcuno in sala. Ma in questo c'era anche la soddisfazione, specificamente politica di autoaffermazione, di poter finalmente urlare la propria normale diversità.

*La Traviata Norma* è stato il momento dello *statu nascenti*, prima della professionalizzazione e della istituzionalizzazione dell'essere gay, prima del divario tra militanza e rappresentanza. È stato un momento ancora antagonista, delle cantine froce, e non ancora integrato nel mercato della politica e dei media, ancora estraneo ai talk show e lontano dalla tv berlusconiana dove alcuni si troveranno a passare una decina di anni dopo.

\*\*\*

Partecipavo alle riunioni del FUORI milanese di Via Anfiteatro la domenica pomeriggio... con la mia inevitabile valigetta. Era il 1973. Studiavo da un anno all'Università di Pavia, dove avevo vinto un posto di alunno al Collegio Ghislieri. Nei viaggi tra Brescia a Pavia, Milano era punto obbligato di passaggio, dove cambiare treno. Ho sempre cercato di prolungarvi le mie soste più che potevo. Lasciavo a Brescia la famiglia, la casa bifamiliare nel quartiere di edilizia popolare, una madre ossessivamente cattolica, e mi aspettava il tedio della città pavese dove non c'era un bar, né un punto di *battuage*, né un cane con cui scopare. Al contrario, Milano era il luogo della liberazione e dell'esplorazione sociale e sessuale.

Corrado Levi ha scritto diffusamente sull'autocoscienza di quegli anni, anche se non lo definirei il teorico di questa pratica – come ha affermato Rossi Barilli – perché appunto è stata una pura pratica, senza una teoria. Le riflessioni di Levi sono analisi a posteriori, non una fondazione; l'autocoscienza, più che una teoria, è una mimesi dell'esperienza femminista che in questo ha preceduto i gruppi omosessuali. Levi non si è mai imposto all'interno del gruppo come teorico e supervisore, è stata un'esperienza democratica senza leadership, e collettiva.

Ed è un peccato che le sue riflessioni, nella kakolalia tipica di quegli anni, in quella macedonia di Marx, Cooper con l'immane Freud, non riportino quella che era la cosa più bella, il racconto delle persone.

La «teoria», alla fine intendeva principalmente collegare il problema omosessuale alla rivoluzione comunista che, abolendo le classi sociali, avrebbe abolito anche l'elemento di discriminazione di genere, e questo del resto è anche il succo del libro di Mario Mieli. E così facendo dell'autocoscienza si finiva per parlare dei massimi sistemi, del mondo intero.

È facile ora fare ironia, rileggendo i testi di Levi come di tutti gli altri, sul fatto che, partendo dall'autocoscienza, si arrivasse a parlare della struttura patriarcale della fabbrica; ora che le fabbriche sono scomparse del tutto, spostate in Cina; ora che i lavoratori sono sostituiti dalle macchine. Ma resta indubbio che quello era ciò che pensavamo tutti allora.

In realtà quello che abbiamo raggiunto in questi anni non ci è stato concesso dalla rivoluzione comunista bensì dal capitale, forse perché gli conveniva. Chi avrebbe mai immaginato per esempio, che a capo della Apple (nel cuore del sistema capitalistico) sarebbe giunto un omosessuale dichiarato come Tim Cook?

Quella adesione da parte di tutti, ricchi e poveri, borghesi e proletari, alla utopia comunista nel futuro aveva però il magico vantaggio di fare illusoriamente cadere le barriere di classe che persistevano nella realtà quotidiana del presente.

## Interni

Come dice lo stesso Levi nella sua intervista ad Andrea Pini, non c'erano barriere sociali e l'eroticismo fluiva liberamente.<sup>2</sup>

Ho l'impressione, col senno di poi, che in quella bella confusione erotica e di classe, qualcuno ci abbia guadagnato più di altri; che, come al solito, sia stato dato a chi già aveva, e a chi non aveva è stato tolto.

Del resto, anche se effettivamente non c'erano barriere sociali all'interno placenta del garage di via Anfiteatro, le si notavano appena usciti dalla saracinesca.

Corrado Levi in una fabbrica (dismessa) ci abitava. Era uno splendido loft a Porta Ticinese (ho avuto la ventura di scoprire cosa fosse un loft prima di averne mai sentito il nome). Come tutte le officine del primo Novecento, era una piccola cattedrale romanica col tetto a capanna, in mattoni rossi, con grandi vetrate di ferro. La musica vi si espandeva proprio come in una in una cattedrale, sotto le ampie capriate. Il letto era un soppalco di legno che ricordava lo studio del San Girolamo di Antonello da Messina; il luogo dei rituali erotici, l'unico circoscritto, nell'enormità dello spazio aperto. Tra un finestrone e l'altro stavano appesi pannelli di plastica di Carla Accardi, la maestra dell'astrattismo, che già allora valevano milioni. Era coerente che l'involucro, la fabbrica, trasformato da oggetto funzionale ad oggetto estetico, fosse decorato con un materiale, la plastica, nato come funzionale ma deprivato da ogni funzione di utilità, confluito in oggetti d'arte deprivati da ogni figurazione e intrattenimento, senza riconoscibilità e utilità residua, puro feticcio di segni assolutamente arbitrari, e non significanti e quindi merce per eccellenza il cui il valore, inestimabile, derivava solamente dal fatto che arbitrariamente vi si attribuiva valore.

Ovviamente, allora non avevo elaborato nessuna di queste riflessioni. Ero una bimba avida di sesso e di chic, di desideri borghesi; ed era naturale che fossi impressionata da questo mondo. La liberazione sessuale per me coincideva con il lasciare alle spalle la bifamiliare, il buffet e il contro-buffet, i fiori di plastica, la statua di padre Pio e una riproduzione di Renoir.

Ero ben cosciente di non voler riprodurre una famiglia eterosessuale ma neanche la classe proletaria da cui provenivo.

Come ben spiegava Mario Mieli, in uno dei suoi più begli articoli a metà tra Cederna e Arbasino, e senza la pesantezza degli *Elementi*, pensavamo di volere fare la rivoluzione ma avevamo desideri borghesi.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Andrea Pini, *Quando Eravamo froci*, il Saggiatore, Milano 2011.

<sup>3</sup> Mario Mieli, *I radical-chic e lo chic radicale*, «Fuori!», n. 7, febbraio 1973.

Non ricordo la cucina in casa di Corrado, che ovviamente doveva esserci, anche se era irrilevante in quel luogo vagamente relato alla funzionalità dell'abitare, in quelle centinaia di metri quadri dove avevano lavorato per lo meno cinquanta operai e dove ora viveva una sola persona. E in ogni caso lì non si mangiava; i risvegli erano nei bar milanesi, con camerieri in giacca bianca e papillon, e pieni di specchi.

Bisogna riconoscere alla borghesia di aver inventato il cappuccino con le brioches, diceva Corrado, ed altre amabilità di questo genere.

Poi la scena si è spostata in un palazzo (quasi un grattacielo) di cemento armato dove l'ascensore non era chiuso ma sbucava in terrazze a cielo aperto e ballatoi; come se si trattasse di una casa di ringhiera della vecchia Milano riprodotta a Manhattan. L'edificio si ergeva solitario in via Prampolini, elegante e severo. L'appartamento era senza mobili, solo un letto stile impero, con le sue belle sfingi pettorute, che si diceva fosse di Elvio Facchinelli, che poi sarà l'editore de *La Traviata Norma*, e che probabilmente in quell'appartamento aveva vissuto ...

Lì c'era Enzo, un ragazzo di Parma, allora il fidanzato ufficiale di Corrado. Ci ha fatto incontrare. Tra me ed Enzo fin delirio fatto di tanto sesso, poco cibo e poco sonno... e tanto parlare: aveva un eloquio colto forbito, avvolgente, un po' sentenzioso.

Fu la congiura tra le ricchezze favolose di Corrado, il palazzo, la fabbrica torinese, i quadri nei caveaux delle banche, i villaggi turistici in Toscana. Non è chiaro in che modo potesse avvenire quella sorta di espropriazione proletaria perché il piano era fumoso, improponibile. Anche il mio psicanalista lo aveva predetto... l'incontro, la lotta dei figli contro il padre, il parricidio rituale, diceva anche Corrado.

Il parricidio in ogni caso fu solo progettato ma non fu portato a termine. Si trattò semmai di un "figlicidio". Fui io ad essere cacciato e ad andarmene la coda tra le gambe.

Enzo l'ho rivisto una sola volta a Parma, a casa di Silvio Malacarne, anni dopo. Lo avevano invitato per farmi un favore le Pumitrozze che visibilmente non gradivano la sua compagnia.

«Tu non sai la prevenzione nella comunità gay contro gli eroinomani» si lamentava Enzo. Non aveva più l'aria sicura e sentenziosa con cui l'avevo conosciuto. Ho poi saputo che è morto dopo aver dato a fuoco la casa dei suoi dove era tornato a vivere; doveva essere una bifamiliare.

\*\*\*

Nel finale dell'esistenza dei COM che precedette *La Traviata* ci fu anche uno scontro teorico, condotto da Danile Morini e Luigi Locatelli. Fu il tentativo di costituire il gruppo delle genitali passive, fondato non sul desiderio ma sul ruolo nell'atto sessuale, subcategoria della categoria gay o genericamente omosessuale, considerata dai due troppo omnicomprensiva.

Qual era il senso di questa mossa? Era senz'altro dovuta alla coscienza, maturata dopo anni di convivenza di non avere tutto in comune... e così bisognava sottolineare una differenza nella differenza. O era solo una piccola manovra di potere, creare una corrente di cui si costituivano leader?

Chi criticò, le solite vipere nel cestello di fichi fecero battute sul fatto che in realtà di genitali attive nei COM non ce n'era nemmeno una, neanche a pagarla a peso d'oro, visto che amavamo tutte prenderlo nel sedere, che senso aveva costituire un gruppo una quella sigla?

Il godere col culo fu un tema recepito da gran parte del testo de *La Traviata Norma* in forma ironica. Senza preoccupazione dei ruoli.

Già il titolo, *La Traviata Norma*, ovvero: *vaffanculo... ebbene sì*, interpreta letteralmente e si reimpossessa del valore performativo perduto dell'ingiuria, «vaffanculo», ravviva la metafora spenta, depositata nel linguaggio comune, e ribadisce in maniera attiva, rivendicandola, la passività omosessuale.

In realtà gli scritti di Daniele Morini argomentano seriamente la posta in palio: l'essere scopati e non scopare, l'ossessione della penetrazione, comune a tanto femminismo dell'epoca che arrivava a rifiutarla come simbolo di potere e di soggiogazione. Ci si preoccupava che all'interno della coppia omosessuale si riproducessero i ruoli maschile e femminile, dominante e dominato. Questa preoccupazione sembra sparita, ora, dall'orizzonte idilliaco delle coppie gay sposate, a cui nessuno chiede più tanto chi scopa chi. «Who pushes the trolley?» dicono gli inglesi, perché sembra che nel fare la spesa al supermercato, da quelle parti, chi spinge il carrellino sia di solito il maschio, mentre prendere le merci dallo scaffale e riporle con mossa elegante nel carrello è considerato più frivolo e quindi femminile.

La categoria genitali passive una sorta di reclamation dell'aspetto più scandaloso della omosessualità maschile: la passività, vale a dire l'abiura dal ruolo maschile, l'essere soggiogato da un altro uomo come una donna. La passività era il ruolo più stigmatizzato e quindi segno di identità.

Ma in ciò si celava anche il sentimento ambivalente nei confronti di un supposto maschio scopatore: "Lo desidero ma non lo amo, anzi lo voglio

distruggere”. «Io sono una Mater mortifera» diceva Daniele Morini; «maschi al rogo», urlavano le checche ne *La Traviata Norma*.

Sulla passività Leo Bersani ha scritto anni fa pagine interessanti in *Is rectum a grave?* La passività come rinuncia a qualsiasi ruolo di potere, come rassegnazione estrema vicina ad una mistica *kenosis*. Il processo interiore di svotamento della propria volontà, il culo diventa la tomba del proprio ego, l'essere interamente recettivo e passivo, lo spogliarsi di sé.

Però anche la fascinosa teoria di Bersani potrebbe essere ancora all'interno della visione culturale maschile occidentale della penetrazione come subordinazione.

L'atto sessuale è in quasi tutte le lingue descritto dal punto di vista del ruolo maschile attivo (tali sono i verbi stessi penetrare, scopare, fottere, chiavare, inculcare..., usati infatti metaforicamente come fregare, conquistare, dominare), che vede sempre il punto di vista di chi scopa e ha, per chi è scopato, la sola dimensione della categoria del passivo, una categoria grammaticale derivata, sempre per via metaforica, dal participio del verbo latino deponente, e quindi già semi passivo, *patior* *pati* sopportare. Manca alla descrizione dell'atto sessuale il punto di vista di chi è già presupposto linguisticamente e culturalmente come «passivo», un verbo e una parola che veda il punto di vista e la dimensione attiva di inglobare in sé un altro. In questo senso la visione di Bersani sarebbe solo il primo passaggio, la *kenosis*, lo svuotamento di sé il momento precedente, che andrebbe integrato col riempimento di sé col cazzo dell'altro.

Impossessarsi del cazzo di un altro potrebbe essere la definitiva manovra di potere mai evidenziata dal linguaggio, poiché, storicamente e culturalmente, la lingua, riflettendo la realtà delle cose, parla da un punto di vista maschile; maschile è la categoria grammaticale di default unmarked and naturalized, da cui deriva in maniera subordinata il femminile. Il linguaggio non solo definisce a posteriori ma produce performativamente la realtà.

La subcategoria genitali passive era un momento di una lotta che ancora continua: lotta di definizione di sé, rappresentazione di sé, classificazione che include ed esclude, costruzione con e contro qualcosa e qualcuno, ma anche lotta per decidere chi è dentro e fuori una categoria, a chi spetta definire quali siano le categorie, facoltà di definizione e categorizzazione che storicamente il potere si è sempre attribuito.

Ogni categoria è arbitraria e fittizia, una invenzione linguistica, non è per questo meno cogente e pervasiva

\*\*\*

Nella famosa serie TV *Pose* sulla scena delle ballrooms LGBT newyorchesi degli anni '80, ogni competizione inizia sempre con l'enunciazione della frase «The category is...». Ogni gara parte dalla categoria cui le performer dovranno adeguarsi, posando: “royalty”, “militari”, “alta moda”. In genere si tratta di temi legati alla società bianca, e ricca, vale a dire appartengono a un ambito dai quali le protagoniste delle gare sono sempre state escluse. Pur intendendo fare una imitazione reale (“realness” è l'altra parola d'ordine) di queste categorie e di quegli ambiti, si produce una parodia, agita da coloro che ne sono state storicamente escluse.

La finzione deve avere qualcosa di molto reale per divenire resistenza parodica. E così l'oppressione, la sudditanza, almeno per un momento, nella finzione si trasforma nel suo fantastico contrario: riappropriazione.

\*\*\*

Non so se Mario Mieli abbia mai partecipato alle sedute di autocoscienza di via Anfiteatro. Io non l'ho mai visto e sinceramente non riesco a immaginarlo in quella dimensione intimistica confessionale, forse perché l'idea che ancora conservo di lui, probabilmente – suo malgrado – è quella della diva e della star che aveva bisogno più di un pubblico e un palco che non di consorelle nel capitolo delle colpe.

Aveva qualche difficoltà a relazionarsi con le altre checche, e le checche a lui. «Rifiuto la proiezione carismatica che mi vuole divina a tutti i costi odiata e amata al tempo stesso», dice nella famosa lettera a Lamba del 1977.

D'altra parte, Mieli, grande lettrice di Debord, doveva sapere che il capitale riduce anche l'opposizione a spettacolo, l'antagonismo a merce e la creazione della star è un mezzo per spettacolarizzare e mercificare l'opposizione; la divinità, quindi, non era tanto una proiezione delle consorelle froce ma creazione della società dello spettacolo.

E chissà se tra i desideri borghesi che albergavano nei cuori dei rivoluzionari c'era anche questo di *stardom* e glamour.

Chissà se lei ne ha mai goduto o sofferto, come Rita Hayworth che lamentava «Vanno a letto con Gilda e poi si svegliano con me».

Quando Mieli venne a Brescia a parlare (da cui nacque l'intervista di Gianpaolo Silvestri) era già lontano, in piena fase coprofaga e di divagazioni linguistiche ed etimologiche da far invidia a Lacan e a Isidoro da

Siviglia.<sup>4</sup> Aveva un atteggiamento mistico esoterico che lo portava ad una sorta di realismo linguistico (un tantino antiscientifico) come se solo a lui fosse dato il privilegio di cogliere l'intima essenza delle parole, al di là dell'arbitrarietà del legame tra significante e significato.

Il mio momento di massima intimità con Mario era stato anni prima, ai tempi dei COM, in una riunione da lui convocata nel suo appartamento milanese di Brera. Era affittato e arredato. Non era assolutamente ordinario; doveva essere il frutto di qualche architetto arredafrocia milanese, elegante e impeccabile, mobili inglesi antichi di legno duro, forse mogano, seri ma non pesanti, che si distribuivano nell'ampio spazio, tavoli pieghevoli Queen Anne e Pembroke (confesso mi sono precipitato a comprali appena ho potuto). Quell'appartamento non assomigliava certo ai pertugi degli studenti pavesi che avevo l'abitudine di frequentare. Non era l'avantgarde delle case di Corrado, ma si respirava grande borghesia, ricchezza e buon gusto, chic. Quel giorno capitò una tipa dell'agenzia immobiliare per una specie di ispezione, aveva i modi di una vera sciura milanese, e dava l'impressione di essere lì non per lavorare ma di passare per caso in visita di cortesia. «È una riunione di froci sadomasochisti», Mario ci presentò alla signora con ampio sorriso, con la stessa benevolenza come se stesse presiedendo un tè di dame di San Vincenzo. La signora non batté ciglio, ma sorrise a Mario e a tutte noi presenti froce sadomasochiste, che quindi fummo in qualche modo costrette a sorridere in risposta.

Quella scena evidentemente mi ha molto impressionato, visto che di quella riunione non ricordo nulla tranne il minuetto di sorrisi e cortesie tra signore milanesi in cui l'omosessualità e il sadomasochismo erano parte del decoro impeccabile e borghese dell'appartamento.

Ah, come non averli i desideri borghesi! Come non volere uscire dall'ambiente di proletaria bigotteria di casa mia dove una volta, quando Silvio Malacarne chiamò da Parma, mia madre, a sentire la voce al telefono dal genere ambiguo e dire «sono Malacarne» si fece il segno della croce spaventata e riattaccò subito la cornetta.

\*\*\*

Pensare al Collettivo in modo idealistico o ideologico ne oblitera quella componente conflittuale che lo porterà alla dissoluzione, e rischia di non far comprendere a pieno *La Traviata Norma*. Ciò non per sminuire, ma al

<sup>4</sup> Gianpaolo Silvestri, *Oro Eros Armonia. L'ultimo Mario Mieli*, Croce, Roma 2002.

contrario per sottolineare ancora una volta il valore di un esperimento culturale e politico, la cui eccezionalità era meravigliosamente appunto - collettiva, a fronte di tutte le difficoltà.

Attribuire, nella ricostruzione storica, il merito ai soliti due, Corrado Levi e Mario Mieli, è falso, è una riduzione indice di pigrizia mentale e adesione alla visione massmediatica della società dello spettacolo che ha bisogno di semplificare e di creare star, per il loro più immediato sex appeal.

Il ricordo è ridondante, non può che amplificare il ricordo di chi già è ricordato.

Esiste una evidente omologia tra la struttura del collettivo (o forse proprio la mancanza di struttura nella coesistenza instabile di individualità sul punto di rottura) e quella del testo: un canovaccio autogestito, e la sua messa inscena.

Solo una struttura così aperta ha potuto permettere ad un gruppo siffatto di lavorare, sopportarsi e stare insieme. In altre parole, il gruppo è stato la forma preesistente, la costrizione che ha creato un proprio contenuto, il testo de *La Traviata Norma*, adeguandolo a se stesso.

Si sa che il testo è stato costruito in fieri, tra i membri del collettivo; tutte le persone attrici hanno contribuito, senza un autore esterno; i personaggi non sono in cerca di un autore perché non sono personaggi fittizi in attesa di essere creati, ma sono persone reali che rappresentano se stesse come persone, mantenendo per lo più il proprio nome. Le attrici sono autrici.

Non diventano personaggi perché su tutto prevale non la caratterizzazione dei personaggi, ma il dialogo. Il testo è autonomo rispetto personaggi. Non ci sono protagonisti o deuteragonisti. Il dramma, il conflitto non è tra i personaggi ma tra le persone in scena e l'altra scena, quella degli eterosessuali. Le attrici costituiscono un soggetto collettivo che dice noi versus loro, gli etero della commedia che si attende: il soggetto fittizio e ironico della conversazione è l'eterosessualità e gli eterosessuali.

Solo molto vagamente emergono le individualità delle persone, con una sorta di autocitazione, ma senza prevaricare: Mieli parla di comunismo gay; Pertegato, da buon militante dell'autonomia e collaboratore di Rosso, fa la parodia del linguaggio politico; Corrado, che aveva una "s" blesa affine alla "f", gioca, con effetto di comicità che si perde nel testo scritto, sui propri difetti di pronuncia. La Bambola diceva «Si lavora e si fatica per il pane e per la... Effe» e Corrado chiosava Io non ci vedo bene: per la Effe o per la Esse». Un minuzioso lavoro di ricostruzione potrebbe legare ogni battuta alla persona che la pronuncia. Tuttavia, è evidente che, se ogni battuta aveva radici individuali, l'effetto esterno era di omogeneità,

di fluidità nel ritmo veloce e eguale della conversazione. Infatti, alla fine le battute appaiono potenzialmente intercambiabili tra le varie attrici.

La creazione delle ballate è stata più individuale e non collettiva, tanto che la loro maternità è evidenziata nella trascrizione del testo. Ogni ballata ha il suo autore. Non c'era però alcuna regia, e la regista che appare alla fine come Regina, era un tecnico luci. Il testo era un patchwork di dialoghi vagamente interrelati tra di loro che ognuno recitava come gli veniva meglio, senza che ci fosse un centro. Era un'opera completamente aperta, senza una storia da rappresentare. La sua dimensione temporale si limitava a un inizio, uno svolgimento e una fine. Ma la chiusura era completamente arbitraria e non necessaria, ... L'escamotage che reggeva tutto stava nella relazione tra scena e pubblico, laddove questo incarnava gli attori della rappresentazione eterosessuale.

Il dialogo avrebbe potuto proseguire per sempre, poiché la fine non segnava una evoluzione, e nemmeno lo scioglimento di un conflitto: il conflitto con gli eterosessuali restava aperto.

La cornice dell'azione scenica era l'attesa di una rappresentazione che non arrivava mai. Una sorta di metateatro che però era sempre e solo annunciato ma non si attuava mai. Tuttavia, le attrici (ripeto, persone non personaggi) avevano un appeal drammatico scenico ed erano ovviamente divertenti, forse proprio perché erano persone reali e non personaggi... non saprei spiegarlo che con questa tautologia circolare: un effetto di realtà che compensava ampiamente un testo che, secondo i criteri tradizionali, non era drammatico.

La recitazione parodica delle attrici in scena era ripetizione metalinguistica, mimesi dei discorsi eterosessuali «sugli» omosessuali, in cui mostrando la retorica discorsiva, si denunciava la falsa pretesa di naturalità. Ironia e finzione, fingere di dire una cosa per dirne un'altra. La simulazione/dissimulazione lasciava intendere e ribadiva la verità. Era una giocosa ironia trasformata in affermazione terribilmente seria, e così lo spazio teatrale diventava ancora una volta spazio politico. Gli omosessuali, ribadendo la passività, prendendolo alla lettera – e non metaforicamente – nel culo si riappropriano della loro soggettività agentiva attiva enunciante, parlano e non sono parlati

\*\*\*

Francesco Pertegato abitava in via Lanzzone, che si imbecca quasi di fronte alle colonne di san Lorenzo in corso di Porta Ticinese a Milano. Era una vecchia casa di ringhiera, con il cesso comune sul ballatoio. Se avevi

## Interni

bisogno, Francesco ti avrebbe porto magnanimamente un rotolo di carta igienica dicendo «On the house». Aveva però una vasca da bagno interna, che copriva con un'asse che fungeva anche da tavolo. Era un monolocale bello ordinato e pulito, piccolo ma funzionale, genere poor chic. E sempre pieno di gente: femministe sofisticate della borghesia milanese, intellettuali compagni di Rosso, che a letto ci stavano ma fin a un certo punto. Lo visitavo di frequente, nelle mie tappe milanesi, tanto che, in un suo libro, mi ha messo nella categoria “collegiali solerti”. Ho sempre ammirato Francesco, la sua ironia, il linguaggio preciso e forbito, la bella testa intelligente su quelle grandi spalle da contadina.

Gli ho chiesto, «scriviamo assieme qualcosa su *La Traviata Norma*, io sono stata solo una spettatrice, in realtà non ricordo molto, cosa c'è da ricordare? tu sei stato un'attrice protagonista di quell'evento».

«Devo finire un libro, ho già detto tutto, per la seconda edizione di Asterisco, non ho più niente da aggiungere, e poi ormai *La Traviata è Norma*» ha concluso senza ammettere repliche. Giuro che ci sono rimasto male.



# Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzole

Cheap o glamour, che si lotti con humor

*Claudio Grimaldi*

Ma perché non sono tanto viril /  
perché in palestra non ci vado /  
vado a ballar /  
invece di risparmiare /...  
(KTTMCC, sulla musica di  
Chattanooga choo choo)

## *Introduzione*

Flavio Merkel si spense a Roma il 22 agosto 2004. Al commiato celebrato in una sala laica posta in un angolo verde del recinto dell'ospedale ci fu tanta gente, amici e collaboratori di Flavio, e ci rincontrammo noi, le superstiti del gruppo Le Pumitrozzole. Due delle '12 ragazze 12' furono a Roma ad accompagnare nel trapasso Flavio alias la Faga: Paolo la Queebah, Regina di Saba, e Claudio la Nana o Nanette. Silvio o la Silvia e Eddy la Paleo erano in vacanza in Iran, difficile il rientro. La Cicciona alias Mauro, nota come Platinette, aveva da fare in tivù ma riuscì a svicolarsi e sopraggiunse in tempo. Mario il Kiwi o Klan-Destino era già etere nell'etere. Attimo la Azzotti, Guglielmo la Gulli, Fabio la Fabienne, Giuseppe la Giusi e Claudio la Ufa non vennero per qualche impedimento o per troppa malinconia o perché da tempo allontanatesi.

Le Pumitrozzole debuttarono a cavallo tra gli anni Settanta e gli Ottanta del secolo scorso generandosi per partenogenesi dal più vecchio e ambizioso gruppo teatrale KTTMCC, ovvero Kollettivo Teatrale Trousse Merletti, Cappuccini e Cappelliere.

Flavio Merkel alias la Faga (da FFAG, acronimo di Froce Folli Audiovisive Gotiche, collettivo autonomo omosessuale romano di cui egli fu parte) non è stato una delle fondatrici del Kollettivo Teatrale ma apportò allo humor del gruppo un sarcasmo in più, raffinato e molto camp, insieme iconico e comico, che attingeva di volta in volta dal pozzo della sua naturale espressività o dall'archivio delle performances di Franca Valeri, di Rosalind Russell

o da quello di Bette Davis, la sua preferita. In compenso, Flavio è stato una linfa vitale del gruppo e una delle prime ad allontanarsi dalle scene ma non dai retroscena.

Chi sono, o meglio, furono le Pumitrozzole, dette familiarmente le Pumi, e chi sono stati il KTTMCC? Ho provato a riassumerlo in queste pagine dopo un incontro-rentrée sul web avvenuto di recente.

Sono l'ultima nata, la più giovane delle Pumitrozzole, Claudio la Nana o Nanette, e le intervistate sono tre dei componenti che hanno vissuto la trasformazione del collettivo KTTMCC in Pumitrozzole.

Le Pumi intervistate sono le seguenti.

Silvio Malacarne, di Brescello (Reggio Emilia), a Parma dal '74, il più âgé, tour manager di artisti e compagini per teatri d'opera. Detto la Silvia o la Mutti o zia Pearl, si mostra in video coi suoi capelli bianchi, il volto sorridente e un lungo boa colorato avvolto al collo, ma forse credeva che volessi filmare l'incontro oltre che registrarlo.

Guglielmo Aschieri, di Sesto ed Uniti (Cremona), operaio metalmeccanico, poi artista visuale, anche pittore con un noto periodo iperrealista, vissuto a Cremona, a Parma, ora da 20 anni a Sesto San Giovanni (Mi), insegnante. Detto la Gulli, ogni tanto è distratto dal suo figlio adottivo che pretende qualcosa.

Paolo Belluso di Asmara, cosmopolita, tre quarti italiano e un quarto eritreo, a Roma dal '72, quadrilingue, tour manager come Silvio. Detto la Queebah, o più semplicemente Queebah, acronimo di Queen of Sheebah (strenua amante delle borsette di coccodrillo), si mostra di tre quarti, in una naturale posa artistica che gli è congeniale.

Il Kollectivo ha una lunga fase di gestazione che si può dire vada dalla fine del 1975 all'aprile del 1977. Silvio risiedeva da tempo a Parma, dove nel 1975 si trasferì anche Guglielmo che era già attivo nell'ambito politico-sociale. Sempre a Parma, in quello stesso anno, Silvio era in Lotta Continua e iniziò a fare attività di militanza omosessuale. Un sabato pomeriggio Silvio e Fabio vanno a incontrare Guglielmo a Cremona dove si era formato un piccolo gruppo di omosessuali – in cui ci sono Luigi Bigoli la Gigia di Dosimo, ed Ezio la Ezia di Persichello, impiegate di terzo livello. Questo gruppetto si era affiancato al più noto circolo torinese del Fuori, il quale a Cremona, come altrove, aveva sede all'interno del Partito Radicale; questo al tempo in cui i radicali erano ancora extra-parlamentari. L'anno successivo, nel 1976, Silvio e Paolo si conoscono a Genova, a un convegno organizzato da Francesco Pivetta, che in seguito diverrà dirigente dell'Arcigay genovese.

Prima di continuare con l'intervista mi premuro di segnalare alcune peculiarità che permettono di immaginare l'atmosfera giovanile di quegli anni.

Si viaggia molto spesso in autostop dal profondo sud al profondo nord dell'Italia e viceversa, e anche molto oltre, e non solo per lavoro.

Si scoppia di salute. Persino la politica. Persino il sindacato scoppia di salute e chi ha un lavoro salariato può essere alquanto contento, i risultati sembrano arrivare.

Il mondo della cultura esulta. Nell'ambito delle accademie scientifiche internazionali stiamo grandemente migliorando la nostra performance e gli accademici italiani noti ovunque aumentano di anno in anno.

È stata varata un'importante riforma della Rai e ora quasi tutti gli elettori italiani sono rappresentati, dicunt, dalla programmazione delle tre reti televisive: Rai Uno, Rai Due, Rai Tre.

Il mondo dello spettacolo si rinnova; nel giorno del passaggio tivù dal bianco e nero al colore Rai Tre debutta con Carmelo Bene.

Il teatro e il cinema non temono rivali. Persino il circo resiste florido con due stagioni di spettacoli l'anno, inverno e primavera. C'è un'enorme varietà di teatro.

In quegli anni, gli ultimi dei Settanta, si organizzano numerosi raduni collettivi della gioventù studentesca, operaia e sfaccendata, fricchettoni di varia esperienza. Tra questi raduni spiccano per quantità di presenze l'incontro di Licola nel settembre del 1975 e quello di Parco Lambro a Milano nel giugno del 1976, la sesta edizione del noto festival del proletariato giovanile organizzato dalla rivista underground *Re Nudo*. Al Parco Lambro, al centro di un accampamento caotico di tende canadesi e sacchi a pelo dove tutti (quasi) i piaceri erano leciti e che per ordini superiori era tenuto a bada ma mai molestato dalle forze dell'ordine (loro malgrado), chiedono la parola su palchi improvvisati rappresentanti di gruppi politici extra-parlamentari, associazioni di base e collettivi d'ogni genere, età e residenza, in breve tutti coloro che si riconoscono nel movimento, quel vasto crogiuolo di interpreti delle ideologie e di attivisti di sinistra che ambivano, al tempo, a una radicale trasformazione della società e dello stato. Alcuni pochi emarginati, invece, se la prendono la parola, con un piccolo atto di forza. Tra questi, Mario Mieli che irrompe sul palco di Parco Lambro con effervescenza e vitalità per denunciare la meschinità del maschilismo conservatore che domina ancora la scena del movimento e la conseguente emarginazione di omosessuali e donne dal cuore del dibattito collettivo. Alle persone LGBTQ+ presenti, provenienti da ogni dove della penisola, quell'intervento sembrò un punto di non-ritorno. Si doveva andare avanti

con la contestazione a tutti i livelli possibili. Quell'evento fu infatti l'occasione per un confronto tra i diversi collettivi omosessuali (milanesi, padani, romani) e fu infatti lì che Flavio conobbe Mieli.

A quel tempo, i COM, Collettivi Omosessuali Milanesi, radunatisi attorno al carisma di Mario Mieli, avevano già imboccato la strada delle scene teatrali per rappresentare e rivendicare le loro istanze rivoluzionarie, ben più ambiziose della richiesta dei diritti dei giorni nostri, per una società senza ruoli né padroni. Lo spettacolo *La Traviata Norma ovvero Vaffanculo... Ebbene Sì*, aveva debuttato a Milano e si apprestava a eseguire un piccolo tour nelle città principali del Nord Italia, diventando famoso anche per un'originale trovata, l'inversione di ruoli tra attori e pubblico per cui gli attori in scena abbigliati *en travesti* si fingevano pubblico di un noiosissimo spettacolo atteso in platea e recitato da eterosessuali.

*Il racconto delle Pomitrozzole*

Claudio Grimaldi: *Lincontro con Mieli e La Traviata Norma fu una spinta per dar vita al gruppo teatrale?*

Silvio Malacarne: Quando vidi lo spettacolo nell'aprile del '76 a Milano, anche a Parma si era già formato un primo collettivo omosessuale. Gay, diciamo oggi. Noi ci chiamammo COP, Collettivi Omosessuali Padani. Quando arrivò Guglielmo, iniziammo a partecipare con brevi azioni sceniche a delle feste organizzate dal movimento studentesco. E vennero anche i COM con *La Traviata Norma*. I Romani, invece, noi li incontrammo nel luglio del '77, invitati da Gianni Romoli, oggi noto sceneggiatore e produttore, e Flavio La Faga alla rassegna *Lorribile verità*, organizzata dal cineclub L'Occhio, l'Orecchio, la Bocca.

Guglielmo Aschieri: La prima esibizione in pubblico è del giugno '76 in occasione di un evento a Parma, al Greto del Torrente, ma non ci presentammo come gruppo teatrale, eravamo ancora anonime, per così dire. Poi, in quella stessa estate, seguimmo la marcia antimilitarista con il Living Theater in Sardegna. Lì, ogni sera facevamo un piccolo spettacolo con la Gigia, Fabio Saccani, detta la Fabia o la Calva, Silvio e me. Tra una improvvisazione e l'altra cantavamo le canzoni della *Traviata Norma*.

SM: Lincontro col Living fu importante. Durante il giorno si eseguivano performances guidate dal Living davanti alle basi americane e inglesi.

GA: E c'era sempre anche un forte momento di solidarietà con la popolazione che di volta in volta ci ospitava. La sera c'era un piccolo spettacolo con vari performers, tra cui noi.

## Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzole

CG: *C'è però un momento importante di svolta che segna uno slancio del gruppo, ed è quando si aggiunge la componente romana.*

Paolo Belluso: Un giorno di giugno del '77, mi chiama Silvio e mi annuncia che il KTTMCC verrà a Roma con uno spettacolo a L'Occhio l'Orecchio la Bocca dal titolo *Pissi pissi bau bau*. Quella è l'occasione in cui conosco tutte le altre e da lì restiamo insieme. Il gruppo delle Padane era formato da Silvio, Gulli, Fabio, Giusi...

SM: Giuseppe Bovo, originario di Mogliano Veneto.

PB: Attimo Azzoni, la Azzotti...

SM: ... di Porcellasco, vicino Cremona.

PB: Mario Zanardi, detto il Kiwi o Klan-destino, col trattino...

SM: ...di Orio al Serio, provincia di Bergamo.

PB: Tutti che, in quel periodo, vivevano a Parma. Io ero da solo ed è all'Occhio che conosco anche Flavio. Nel frattempo, già frequentavo Claudio Valentini alias la Ufa, con la quale c'era già una mezza idea di fondare un nuovo collettivo autonomo di stanza a Roma, slegato dal Partito Radicale, proprio come quello dei COM e dei COP.

CG: *Come è nato il nome del gruppo?*

SM: Abbiamo scelto la Trousse per richiamare i trucchi, i Merletti, per proclamarci un po' barocchi, i Cappuccini perché si andava a far colazione spesso dalla lattaia sotto casa, le Cappelliere perché una signora ha sempre le sue Cappelliere. La Kappa per Kollettivo è un segno diffuso all'epoca per indicare il tratto rivoltoso. Io avevo la barba, una bella barba bionda lunga. Ma la sera del 2 aprile 1977, cioè una sera prima di fare il Pissi Pissi bau bau, la taglio. Fu il nostro debutto teatrale come KTTMCC. A Parma, al Teatro Enal, oggi Teatro Due. Fino a quella data, qualsiasi cosa facessimo in pubblico, vuoi la Marcia antimilitarista vuoi le improvvisazioni estemporanee in qualche raduno, siamo stati sempre COP.

CG: *C'è da aggiungere che alla rassegna L'orribile verità giunsero anche quelli dei COM con Mario Mieli per recitare La Traviata Norma, anch'essi invitati con lo spettacolo al Teatro Trastevere. Purtroppo, però, alla fine, lo spettacolo non andò in scena perché mancava il numero di attori necessari. Ciò è segno evidente che al tempo l'ansia di gloria e di fama nello show-business italiano non era così diffusa come oggi, ma sottolinea anche l'imprevisto successo che, seppur improvvisato e dilettantistico, il gruppo aveva raggiunto.*

SM: In più, alla fine, all'Occhio arrivò la polizia e la rassegna è stata chiusa per oltraggio al pudore! Dopodiché la rassegna si trasformò in

occupazione. Tra quelli che restarono a occupare la platea o a discutere interventi su interventi o quelli che semplicemente cazzeggiavano, c'eravamo noi le Padane ma anche gli organizzatori Roberto Farina, Gianni Romoli e Flavio la Faga.

CG: *Anche il titolo di questo spettacolo merita di essere spiegato.*

GA: Il titolo *Pissi Pissi Bau Bau* l'ha trovato Fabio.

SM: Era una pubblicità che compariva su certe riviste o rotocalchi di un preservativo con la linguetta di apertura a forma di cagnolino, che si chiamava Pissi Pissi Bau Bau. In più, Fabio aveva un cane, Pippo, e poi era anche il titolo di una canzone di Gianni Meccia... ma il titolo l'ha preso la Fabia dal cagnetto del preservativo.

GA: L'allestimento del *Pissi Pissi* si realizzò a Parma nei primi mesi del '77 al numero 9 di via del Conservatorio. Partecipammo come gruppo, che ormai era una configurazione presente a Parma dopo le marce antimilitariste. Mario il Kiwi in quei tempi venne ad abitare anche lui in via del Conservatorio. Avevamo uno spazio autogestito alla Radio Popolare di Parma; era una stazione sul tipo della radio libera bolognese Radio Alice, nata dal movimento studentesco nel febbraio del '76. Il nostro spazio esulava completamente dal tono politico generale. Ogni giorno davamo alla trasmissione un titolo diverso. La prima volta si chiamò *Tacchi a spillo*, poi *Rouge à lèvres*, poi *Violetta Valéry*, *Lamica risanata*, *Acqua fredda* e... vari altri.

SM: La frequenza di Radio Popolare venne chiusa, furono bloccate le trasmissioni fino alla fine di gennaio '77. Ma quando ripresero, Radio Popolare non ripropose il nostro programma.

GA: È quello fu il motivo per cui Fabio e il Kiwi ebbero l'idea dello spettacolo! La drammaturgia era composta di varie esibizioni che si avvicendavano a mo' di numeri circensi. Il Presentatore, interpretato dal Kiwi, introduceva in scena ognuno di noi come se fossimo delle belve da domare. Silvio faceva la Baracca casual trash, io ero Sant'Angela Merici fondatrice delle Orsoline, Attimo ballava, la Giusi cantava imitando la Barbra Streisand... Una successione di sketch in cui ci raccontavamo con ironia, proponevamo un ribaltamento dei ruoli, con una vena che dissacrava noi stessi e ogni stereotipo. Siamo andati sul palcoscenico, legati ognuno al proprio percorso, alla propria situazione, per raccontarci in prima persona. Non a caso nello spettacolo uno dei momenti clou, topici, era quello di una manifestazione tipica di compagni e sindacati che scendono in piazza a protestare con gli slogan gridati al tempo ma tutti ironicamente trasformati da noi. Trasgressivi,

## Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzole

propositivi e mai nichilisti. - Lotta / dura / contronatura - Viva Marx / viva Lenin / viva Dario Fò - Viva Dior / viva Chanel / Viva Saint Laurent. Infatti, a Bologna, alla grande manifestazione che si svolse durante il convegno contro la repressione del settembre del 1977, noi partecipammo in modo molto colorato con striscione a fiorellini in mezzo ai manovali. C'erano gli Indiani metropolitani, c'era Ivan Teobaldelli, fondatore della prima rivista gay «Babilonia», nata il 1982, la Mieli e tanti, tanti altri e altre...

PB: Invece, a Roma, a dicembre, tre mesi dopo, c'era uno striscione «Le froce sperano»... perché una frocia spera sempre.

SM: Alle volte, invece, andavamo alle manifestazioni come uomini-sandwich, però travestite, per pubblicizzare lo spettacolo.

CG: *Nel frattempo, in giro per l'Italia, iniziarono ad affacciarsi poche, sporadiche esperienze di teatro-gay, pezzi di teatro con personaggi omosessuali per protagonisti.*

SM: Sì, certo, ricordo specialmente Alfredo Cohen a Torino; oppure Dominot a Roma, una performer, quasi una female impersonator all'americana, che cantava come Edith Piaf, più o meno, certo... poco dopo si affermarono Erio Masina a Bologna, e Ciro Cascina a Napoli...

PB: La differenza è che noi inserivamo nei nostri spettacoli una varietà di elementi che potremmo sintetizzare in tre temi: politica, cazzeggio camp e condivisione. Politica perché a quel tempo tutti noi eravamo delle folli anarco-rivoluzionarie in vena di proselitismo; camp perché il gusto per l'eccesso, per l'esagerazione, alla base della sensibilità camp, era la modalità espressiva a noi congeniale; condivisione perché il nostro stile di vita era al tempo comunitario, eravamo un gruppo aperto, chiunque poteva aggiungersi se simpatizzava col nostro modo di essere e di proporci.

CG: *Il vostro teatro era, dunque, uno strumento d'espressione personale e politica?*

GA: Sì, perché... certo, ci si presentava vestiti in un determinato modo. Noi, in quel periodo, eravamo fortemente legati all'ambito politico-sociale. Il KTTMCC aveva una forza politica, unico esempio di teatro omosessuale con istanze politico-sociali.

SM: Quella era la nostra forza, portare avanti con ironia e dissacrazione temi sociali.

GA: Parentesi... è anche quello che pubblico e critici, pochi non molti, han detto di noi.

PB: Però il teatro non era programmatico. Il gruppo aveva un'identità

collettiva ma ognuno la vedeva in modo diverso, a seconda della propria storia personale. Ognuno portava un po' della propria individualità, ma qualcosa andava lasciato fuori. Gli unici due che non lasciavano fuori niente erano Fabio e Silvio! La mia creatività, ad esempio, non serviva al gruppo. Io facevo altre cose, una gran parte di me non era coinvolta e la sacrificavo a favore del gruppo.

SM: C'è da aggiungere che il dopo-spettacolo era spesso abbastanza allegro! Si rimorchiava!... Però la valenza politica c'era, eccome! Questo è stato il motivo per cui ci hanno invitati in vari teatri. Mordicchiavamo tutti, anche i compagni della politica. Ma anche il divertimento contava!

CG: *Dopo l'incontro a Roma per la rassegna de L'Occhio l'Orecchio la Bocca, il KTTMCC di Parma apre quindi le braccia al gruppo dei/delle romani/e: Flavio la Faga, Paolo la Queebah e Claudio la Ufa.*

SM: Infatti! Quando c'è stata Facciamo presente nel dicembre '77, una rassegna di teatro e cinema che organizzammo noi a Parma, rimettammo in scena il *Pissi Pissi* con in più Flavio e Paolo che da quel dicembre vi parteciperanno tutte le volte che potranno. La Ufa non era ancora del gruppo perché arrivò a Bologna nel '78 con lo spettacolo *La difficoltà di essere omosessuali in Siberia, ovvero sia sul concetto di Trinità*, in occasione del primo Pride italiano. Era il 28 giugno, e a Bologna si organizzarono tre giorni di spettacoli e incontri vari.

GA: È andata così... a noi gli organizzatori chiedono di rappresentare uno spettacolo nuovo ma non lo avevamo. Invece, d'azzardo, rispondiamo di sì e in pochi giorni ideiamo *Olè olè inizia il défilé*. In più, segnaliamo che le romane, a loro volta, erano pronte per debuttare con *La difficoltà*... uno spettacolo ispirato a un testo di Copi.

SM: Facemmo tre spettacoli in tre giorni. Gli incontri-dibattito si tenevano nel Salone dei Cinquecento del Palazzo di Re Enzo, gli spettacoli al Teatro La Ribalta.

GA: Oltre a ciò, Attimo andava in giro a vendere copie di «Le iene e gli struzzi»...

SM: È la rivista che pubblicammo nel dicembre del '77. Scrivemmo degli interventi, mescolando politica, cultura e vite private.

PB: Più che interventi, si trattava dei nostri deliri!

SM: Beh, sì!... Ebbe un solo numero che fu finanziato coi miei soldi, poiché ero l'unico che in quel momento lavorava.

CG: *Olè olè inizia il défilé è lo stesso spettacolo che io conosco come Sentiere selvagge in Panavision?*

GA: Sì. A quel Pride lì ci fu la prima versione dello spettacolo. Il presentatore descriveva gli abiti che indossavamo come se fossero modelli di alta moda e non c'erano i numeri musicali.

SM: Il presentatore, l'unico di noi vestito da uomo, era la Vogue... Massimo Jacoboni di Roma, naturalizzato americano, di New York, e l'aveva fatto benissimo, avemmo proprio un gran successo! Aveva una mise eccentrica ma erano abiti maschili. Poi, pian piano lo spettacolo si trasformò come lo conosci tu che vi hai preso parte... Ci trasformammo e subentra la Plati... Platinette.

PB: I modelli erano presentati con dei testi, dei commenti esplicativi per esaltarne la dignità, come se fossero modelli d'alta moda ma allo sguardo assurdi e improponibili; trovarobato e alta sartoria, chincaglieria e bijoux mescolati assieme, ma anche iperrealismo e surrealismo, passato e futuro.

SM: Ad esempio, il modello "Torno da mia madre" era un gran vestito di tulle da sera, viola e nero, abbinato al quale sotto un braccio si portava un grosso fallo di gomma e sotto l'altro un bidet di metallo smaltato bianco, forse a immaginare... ci penso adesso che ne riparliamo... direi che sottolineava l'impossibilità di essere accettati in famiglia per quel che eravamo.

GA: Il modello "Chemisier da metalmeccanico", un abito di foggia anni '60, da grande magazzino, con borsetta e boa al collo, lo indossavo io che ero operaio ed era una denuncia, una dichiarazione che la mia femminilità proprio non la accettavano i miei colleghi sul lavoro... e in altre fabbriche era uguale!

SM: Un'altra ironia, d'altro genere, era il modello "Gradiva", una semplice sottoveste e una cuffietta in testa, bianche, presentato con un testo che ironizzava su Lacan, i nouveaux philosophes e chi anche tra i nostri amici li sponsorizzava!

PB: Era un'ironia che spaziava su tutto, i modelli borghesi, la cultura di massa ma anche i cliché degli intellettuali *à la page*, dei compagni di sinistra... ma anche i nostri cliché!

SM: Giusto! Ad esempio, il modello "Notorius". Era ispirato al film di Hitchcock che è il mio must... un abito leggerissimo di voiles con cui sfilavo sorvegliando un caffè avvelenato, presumibilmente... io cadevo per terra e mi portavano via le altre trascinandomi.

PB: Io, col modello "7/8 del Nilo", calcavo in testa un cappello-piramide alto più di mezzo metro, faticosissimo da portare. E saltellavo pure per dimostrarne la leggerezza, sempre di profilo, essendo un modello egizio, cercando di non farlo cadere...

SM: Testi molto ironici, sovrabbondanti di humor, mescolando sempre cultura alta e cultura di massa, a volte capiti dal pubblico a volte no, dipendeva dalle serate! E quasi tutti scritti da Fabio che aveva un'inventiva speciale!

PB: Sì, però anche se non capivano i testi, le risate c'erano comunque!

GA: Concludevamo con un modello ispirato a una famosa immagine di Mae West vestita da Statua della Libertà. Attimo, avvolto in un velo nero con la fiaccola e la corona, saliva su una scaletta di tre gradini, in sottofondo la canzonetta Allarmi siam fascisti...

SM: Il modello si chiamava "Fascismo e libertà" ed era in continuità di polemica con il movimento che ci osteggiava e con gli stessi finocchi, come Ivan Teobaldelli, il quale si preoccupava di presentarsi in giacca e cravatta e non ammetteva il nostro essere folli. Invece, era una follia che andava a vivisezionare il maschilismo e di conseguenza anche il sistema economico.

GA: Io ricordo che il pubblico rimaneva del tutto interdetto a quel punto. Il miscuglio fascismo, America e la nostra libertà di associare le due cose... era una vera provocazione! C'era sempre un momento di esitazione perché il pubblico rimaneva colpito e faticava a percepire il sarcasmo, e in genere rifiutava quell'immagine.

PB: Dopo il Pride si ideò *La signora di lusso*, uno spettacolo legato alla presenza di poche persone... e il Kiwi era già andato via.

GA: Nello spettacolo c'era una signora che, aiutata dalla cameriera personale, faceva continuamente trasloco con le sue opere d'arte e veniva visitata da due amiche.

PB: Per la scenografia, portavamo con noi una valigia piena di veli colorati coi quali arredavamo la scena. Per realizzare il salottino utilizzavamo quello che trovavamo in teatro, un divanetto, due poltrone... molto semplice, direi.

SM: Aggiungi che nei borderò, quando si rappresentava, si scriveva *Sentiere Selvagge in Panavision* perché *La signora di lusso* era un canovaccio molto improvvisato che cambiava di replica in replica e non lo si depositò mai come tale.

CG: *Come erano fatti gli allestimenti del KTTMCC.*

SM: Avevamo solo un faretto che aveva comprato il Kiwi... I costumi li avevano comprati Fabio e Guglielmo in una liquidazione di una boutique a Cremona, in occasione del *Pissi Pissi*. Insomma, avevamo quasi nulla.

## Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzole

GA: Avevamo bisogno di scarpe e delle travestite amiche nostre ci diedero delle scarpe, degli zoccoloni meravigliosi.

SM: Per fare il numero delle Kessler, una parodia del Dadaumpa coi pelacci delle gambe scoperti, Fabio e Guglielmo comprarono degli zoccoli il giorno prima.

GA: Un po' ci si arrangiava e realizzavamo noi stessi i costumi. D'altronde, all'epoca ci si vestiva spesso con l'usato!... I trucchi, certo, erano vistosi. Era una regola dello spettacolo che conoscevamo. Li usavamo per dare risalto al travestimento e al gioco del ribaltamento degli stereotipi. Ad esempio, c'era questa ricerca di trucco molto femminile, ma quando io entravo in scena col baby-doll avevo scoperti tutti i peli sulle gambe! Ci si presentava mostrando la nostra sessualità e non fingendo di essere donne, tipo drag queen!

SM: Poi arrivarono i costumi di Tirelli, la nota sartoria romana dello spettacolo! Li avemmo grazie alla Mitzi... Maurizio Millenotti, il costumista cinematografico al tempo non ancora pluripremiato. Lo conoscemmo a L'occhio, all'epoca era ancora assistente di Gabriella Pescucci. Maurizio aveva portato insieme alla Giovanna Ducrot, fanatica paladina romana del gruppo, qualche parrucca e dei costumi che aveva preso in prestito da Tirelli.

CG: *Il passaggio dal Pissi pissi bau bau alla scelta di un testo di Copi L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer da realizzare, seppur con tutti i vostri cambiamenti e variazioni, comportò anche un cambio di registro, con meno improvvisazione e una messa in scena più articolata?*

PB: Copi era un gioco! La storia d'origine è un triangolo amoroso eccentrico dove i tre personaggi sono tutti egocentrici, crudeli e in cerca di un amore su cui sfogare il peggio e il meglio di sé. Il nostro gioco fu provare a infarcire il testo di Copi di citazioni cinematografiche, scelte in genere da Flavio, con in più l'inserimento di vari cambi di sesso dei personaggi! Ci siamo proprio lasciati prendere dal delirio dei cambi di sesso, per cui a un certo punto del testo non capisci più chi è prima maschio e poi diventa donna o viceversa... Copi, probabilmente, l'ho proposto io perché dal '72 seguivo tutto quel che faceva o scriveva Copi.

SM: In particolare, *La difficoltà* fu anche messo in scena proprio alla ricerca di sovvenzioni del teatro. Infatti, lo spettacolo girò da Parma alla Sicilia, a Catania, a Napoli.

PB: In origine eravamo in tre, Flavio, io e la Ufa, poi subentra la Giusi nel ruolo del televisore.

CG: *Che ambizioni avevate?*

SM: All'inizio nessuna! Poi, diciamo che... la presunzione, l'ambizione, a un certo punto c'è anche stata, Guglielmo si era messo a leggere le tragedie greche...

PB: ... ci fu l'idea di fare qualcosa di più consistente...

SM: E infatti qualcosa di consistente ci fu: la sceneggiatura di una *Salomé* da Oscar Wilde. Era l'estate del '79. Peccato che gli unici due copioni depositati alla Siae sono *Pissi pissi bau bau* e la sfilata, cioè *Sentiere selvagge in panavision*. Però il copione della *Salomé* di recente l'ho finalmente ritrovato!

CG: *Riepilogando, quali sono i vostri spettacoli?*

SM Da aprile '77 facciamo *Pissi pissi bau bau*, poi *La difficoltà di essere omosessuale in Siberia ovvero sia sul concetto di Trinità*, poi *Olè olè inizia il defilé* depositato in Siae come *Sentiere selvagge in Panavision*, infine *Una signora di lusso*. Quindi ci fondiamo come gruppo teatrale. Paolo e Flavio si iscrivono all'Enpals, seguiti da Fabio e Giuseppe... Io l'avevo già. Guglielmo aveva l'iscrizione all'INPS come operaio. Facemmo degli spettacoli fino all'estate del '79, poi la commissione teatrale non ci diede i soldi perché nessuno di noi si era premurato di fare la corte a qualcuno della commissione che ci favorisse... Quindi, ci fu lo scioglimento del KTTMCC. La scusa per non averci dato le sovvenzioni fu che volevano vedere un altro anno, perché quello era solo il primo anno di contributi e noi eravamo sconosciuti eccetera eccetera...

CG: *Quattro anni dello stare insieme, prima come COP poi come collettivo teatrale KTTMCC sono stati lunghi o brevi?*

SM: Sì, solo quattro anni, ma per come l'abbiamo vissuti sembra un decennio, mi è sembrato molto più lungo, facevamo talmente tante cose... e le vivevamo in modo così intenso che a me sembra oggi un'era geologica. Il 1979 fu già un'altra epoca. Per noi non c'era più via del Conservatorio ma eravamo andati ad abitare come comune-gay in Borgo Giacomo Tommasini, dove Fabio era riuscito ad avere una casa tutta per sé e noi con lui. Io avevo una stanza con la Giusi, Attimo aveva un'altra stanza e Fabio stava con il suo fidanzato Egidio. Fabio poi andò in una casa sua e nella stanza di Fabio subentrò Guglielmo.

CG: *Così, non avendo ottenuto le sovvenzioni pubbliche, ci fu la svolta.*

SM: Ci fu un fuggi fuggi verso le autonomie personali. Speravamo di professionalizzarci con la *Salomé*, invece...!

Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzole

GA: In cerca di finanziamenti privati andammo a chieder soldi anche a Corrado Levi, artista e architetto.

SM: Sì, Levi venne a casa per parlare della cosa, ci promise un milione, ma il milione non arrivò! La Giusi anche chiese dei soldi al suo datore di lavoro, il quale bazzicava nel mondo dello spettacolo, ma anche da lì niente.

PB: Così, dopo la mancanza di sovvenzioni, abbiamo iniziato ad andare nelle discoteche e nei locali.

GA: Ed è subentrata la Platinette!

CG: *Come accoglieste l'invito al festival teatrale di Santarcangelo e che ricordo avete di quell'esperienza?*

GA: Lì fummo nel 1979 e facemmo *Sentiere Selvagge in Panavision*. Per noi fu l'occasione di presentarci a un festival internazionale con un pubblico più vasto... vasto ma comunque era il tipo di pubblico che già conoscevamo, un pubblico militante che inseguiva il nuovo, la ricerca, il cosiddetto pubblico alternativo.

SM: Facemmo il *Sentiere Selvagge*, presentavo io; furono aggiunti nuovi modelli alla sequenza della sfilata e per la prima volta dei numeri musicali. Solo che oltre a fare lo spettacolo a teatro, andavamo in giro tutto il giorno a provocare, fare interventi estemporanei nei vari locali che c'erano. Paolo, invece, aveva imparato un monologo della Franca Valeri... allora arrivavamo a un bar, lui, la Quiba, si sedeva a un tavolino scelto a caso e recitava...

GA: Facevamo un po' come anche altri gruppi o artisti di strada, diciamo! Andavamo ai bar un po' travestite, un po' no, con degli orpelli, dei bijoux, una borsetta o un cappellino... e iniziavamo un battibecco, coinvolgevamo i presenti pochi minuti e si cambiava bar.

CG: *Quando è che il KTTMCC cambia nome e debutta come Pumitrozzole, gruppo canoro della pianura padana.*

SM: Non ci fu ancora la rinuncia al nome! Fu una definizione ridanciana della quale non si capiva l'origine, ideata per l'occasione. Ed era una specie di parola d'ordine. Poi Fabio tirò fuori che Pumitrozzola si poteva presentare come acronimo di puttana mignotta troia zoccola e ladra. O lesbiche, al plurale!

PB: Lo decidemmo quando fummo invitati alla convention dei socialisti a Roma dalla Giovanna Ducrot che gestiva in Trastevere la crêperie Il Mago di Oz e lì faceva il catering. Era il congresso del '79.

SM: Lì Fabio inventò Le Pumitrozzole.

PB: Siamo andati al Palazzo dei Congressi a Roma con i costumi del Casanova di Fellini che ci aveva prestato Maurizio Millenotti, eravamo presenti in questa convention in cui c'era Bettino Craxi. Noi abbiamo chiesto di parlare con Craxi, ci hanno detto di no. Così, quando Craxi doveva fare l'intervento finale noi volevamo andare sotto il palco per presentare una nostra... mozione provocatoria... ma il servizio d'ordine ce lo impedì.

SM: Noi lì ce ne siamo andati. Non prima di avere fatto però numerose conquiste! Per dire ad esempio... Fabio ci aveva la fila fuori al camerino!...

CG: *Quella svolta generò un cambiamento negli obiettivi del gruppo?*

SM: Ci furono alcuni cambiamenti. Intanto andò via il Kiwi perché non gli interessava. Voleva altro. Prima era stato operaio in una fabbrichetta di manichini, dopo aveva migliorato... ma non ricordo bene cosa facesse, purtroppo è morto a causa del virus Hiv.

GA: Andò via anche la Ufa. Io restai per un po' ma già mi era ripresa la voglia di lavorare con le mani e quindi ricominciai a dipingere, perché già dipingevo... anche se io con la Ufa sono rimasto in contatto. Andai a vivere a Roma e mettemmo su un bistrot, io, la Ufa e il suo fidanzato, un giovane regista in carriera, non ricordo se di cinema o teatro... Che poi non era solo un bistrot dove bere e mangiare, avevamo anche un'altra sala con uno schermo cinematografico a programmazione continua, non-stop, dal pomeriggio alla sera. Il bistrot non andò bene, con la Ufa ci siamo mollati e io tornai su. Dopo vari anni l'ho incontrata che lavorava, mi sembra, a Mediaset.

SM: Non è finita! Anche la Giusi andò via presto. Giuseppe era ed è ancora uno spirito sempre in delirio. La sua presenza scenica era notevole. Nel frattempo, lavoravamo assieme come tour manager, l'avevo presentato io...! Finché nell'estate '82 molla tutto e andò a vivere a New York con una donna! Colpo di scena!... Invece, Fabio restò fino al '90 circa. Fabio era la mente del gruppo, era geniale, un battutista fenomenale. Gran parte dei testi sono suoi. Poi andò via, trasferendosi a Roma e diventando agente cinematografico e teatrale. E tuttora è in attività.

CG: *Cosa differenzia teatralmente le Pumitrozze dal vecchio KTTMCC.*

SM: Beh, gli spettacoli diventano più leggeri, d'intrattenimento...

PB: Il fatto è che la morte di Moro fu un po' come oggi col Covid, fu una doccia fredda! Ad esempio, io avevo lasciato la patente in lavatrice, per cui mi fermavano a ogni pie' sospinto. Però questo su di noi non ha influito per niente.

## Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzele

GA: Quello che cambiò fu il contesto in cui noi lavoravamo e ci esibivamo, non subito nel '78 ma l'onda dopo, nel '80-'81. Poi nel '85 si è sbloccato questo clima di piombo, non c'erano più le manifestazioni, la sinistra aveva tirato i remi in barca...

SM: Eravamo pazze con tutti i nostri deliri e follie!

PB: Quando sono arrivate le Brigate Rosse, all'inizio c'è stato il '77, il movimento creativo, come risposta, i cosiddetti Indiani metropolitani... ma è terminato subito perché come atmosfera hanno vinto le Brigate Rosse e non noi.

GA: Pensa... Una volta, come KTTMCC al Convegno contro la repressione a Bologna fummo attaccati dalle femministe autonome, quelle che il segno della p38 con le dita, il segno di due pistole unite, lo trasformavano in simbolo della vagina. Noi eravamo in sfilata con la nostra presenza, la nostra autenticità, con il nostro modo di essere, i tacchi a spillo, il rossetto, l'ombretto sugli occhi e i peli delle gambe... quante ce ne dissero!

SM: Con l'arrivo di Mauro Coruzzi, la Platinette, è cambiato tutto!

PB: Infatti non ci esibivamo più in teatro ma in discoteca. Il pubblico era diverso e noi eravamo diversi! Facevamo ancora la sfilata, ma il successo grande lo avevano non più gli abiti assurdi con le loro descrizioni deliranti bensì i playback delle icone gay Liza Minnelli, Patty Pravo, Mina, Grace Jones, Shirley Bassey, Cher, Madonna... persino Heather Parisi e Marcella Bella!

SM: Una volta prendemmo contatto anche con Fiorucci, sempre perché speravamo in qualche sovvenzione e perché un'amica ce lo suggerì, ma niente. Eravamo troppo oltre!

GA: Sì ma al tempo non ne eravamo coscienti fino in fondo. Non a caso il finale del *Pissi pissi* era che noi ci sfilavamo gli abiti da donna, ci struccavamo, ci svestivamo e ridiventavamo uomini, come se nulla fosse successo, in un'atmosfera che ritornava a un tratto confidenziale, casalinga e il pubblico un ospite di riguardo.

SM: Ricordo anche quando andammo all'Out-Off con *La Signora di lusso* e tra il pubblico c'era Ugo Volli, il critico teatrale. Eravamo così intimorite da Volli che io e Fabio per darci coraggio bevemmo un po' troppo e vomitammo prima dello spettacolo.

PB: Intanto, anche il teatro d'avanguardia si era ormai inserito nell'establishment teatrale... ma noi eravamo off off off, anche se non è mai stato programmato così, ma per il carattere collettivo del gruppo!

SM: Si scoprì che avevamo una vocazione underground!

GA: Era un'appartenenza esaltante e fondamentale!

SM: Un altro esempio!... Dopo l'estate del '78 si andò a fare uno spettacolo a Bolzano con le romane che presentarono *La difficoltà*... Eravamo già stati con successo a Bolzano ma il pubblico non era più quello festoso dell'anno precedente. Era un pubblico che alla fine del '78 si era già ammosciato. Difatti, dopo la morte di Moro ci fu il cosiddetto riflusso!

CG: *Su Wikipedia si trovano le Punitrozzole e non il KTTMCC, come mai?*

SM: C'entra Ignazio, col quale io non mi trovai assolutamente d'accordo nel fare la scheda. Lui era una... come chiamarla... una groupie del gruppo...

PB: Una groupie!

SM: Beh... fa niente! Ignazio ci frequentava, conosceva Flavio e nel 2004 ha voluto fare un omaggio alla Faga... per cui io in quel periodo ero un po' di più a Roma... Così, lui partì dalla Faga ma scelse le Punitrozzole, per collegare al nostro gruppo anche la Platinette che nel frattempo è divenuta famosa.

CG: *E le Punitrozzole cosa pensano oggi di se stesse allora?*

GA: Io ero molto interessato, molto legato all'aspetto politico-sociale del nostro gruppo e all'effetto visuale che proponevamo. Quando questo è mancato ho cominciato lentamente ad allontanarmi. Sentivo forte in me il bisogno di ritornare a un'arte visiva più pregnante.

PB: Era creatività allo sbaraglio. Bisognava cogliere l'elettricità che c'era!... Una volta Flavio si produsse in un numero con musica di sottofondo...

SM: Era la sigla dell'Eurovisione, e lui diceva «Sono venuta da Roma in autostop per chiedere la pensione perché noi facciamo ridere gli uomini maschi che non servono a niente...» Fu un intervento di grande forza!... Diceva «Ridono di noi e noi che facciamo questo, facciamo un lavoro sociale e abbiamo perciò diritto alla pensione!»... È una battuta che Flavio aggiunse nel *Pissi Pissi* per la Frocia Gotica, un suo sketch con un abito e un trucco che divennero anche un modello del défilé, col necessario adattamento del testo. A proposito... mi viene in mente che l'ultima replica del *Pissi Pissi* l'abbiamo fatta proprio dove sei tu, Claudio, a Torino. Al Cabaret Voltaire, nel febbraio del '79.

PB: Aiuto!... Che memoria!

CG: *In un frammento dal libro Atto Secondo, nel mare del teatro '66-'93, ed. Celid, Antonio Attisani scrive:*

## Il teatro *en travesti* del KTTMCC alias Pumitrozzole

Al tono divertente dei titoli corrispondevano spettacoli intelligenti e in effetti molto spassosi, la cui eventuale negligenza in termini di allestimento era più che compensata da testi pregnanti e recitati con un entusiasmo che travolgeva il dilettantismo... Si andava inizialmente a vedere questi gruppi per solidarietà ideologica e ci si trovava di fronte a testi, attori e inscenatori di valore che avrebbero avuto diritto di cittadinanza nei grandi teatri, dai quali erano invece ignorati.

SM: Quando abbiám fatto *Facciamo Presente* il punto d'incontro era ancora via del Conservatorio e Antonio Attisani, lo ricordo benissimo, era in contatto quotidiano con noi, e c'era anche un suo assistente, Stefano mi pare si chiamasse, che si invaghì di una nostra amica.

GA: Antonio scrisse un articolo su di noi già al tempo, su un numero di «Scena», il primo del 1978.

SM: Sì, lo ricordo anch'io! Fu colpito, forse, dalla voglia di giocare e di mescolarla ironicamente a una serietà impostaci dall'esterno! Noi, quello che facevamo a teatro era quello che facevamo in casa.

PB: Sorprendente e interessante il suo punto di vista, anche se del tutto estraneo a quello che noi eravamo.

GA: Io invece, ho letto il libro di Antonio e a me sembra che la fotografia migliore è proprio la sua. Nell'articolo non ricordo ma nel libro è stato molto attento e molto bravo a fotografare la situazione. Noi eravamo come hanno detto Paolo e Silvio... eravamo all'interno di questa situazione... ma senza la prospettiva storica che invece Antonio è riuscito ad avere. In quel momento noi vivevamo in un'atmosfera di euforia. Noi non è che volevamo mostrarci, bensì avevamo bisogno di mostrarci, di rivendicare quello che veramente eravamo... e il teatro, per una serie di motivi che si sono incastrati, come si è detto... è diventato il momento in cui ci esprimevamo, ma ci esprimevamo veramente, nel senso più profondo della parola! Poi, ci fu il delitto Moro e c'è stata la chiusura culturale e sociale in cui noi non abbiamo più trovato le possibilità di continuare e le sponsorizzazioni per farlo. Il clima cambiò radicalmente.

### *Epilogo*

Anche le Pumitrozzole sono cambiate nel tempo. Si sono aggiunte nuove presenze, tra cui io, la Nana o Nanette di Napoli, che vivo a Torino da pochi anni, e Eddy la Paleo.

Nei primi anni '80, gli spettacoli divennero più numerosi. A volte le chiamavamo serate, proprio come nel linguaggio delle soubrette. Ci fu un periodo breve, un paio d'anni, in cui si fecero molti spettacoli e qualche

soldino, non di più. Le parmigiane, grazie alla Platinette che, da dj radiofonica qual è, aveva molti contatti, iniziarono a lavorare in lungo e in largo per l'Emilia e dintorni, e la Paleo volle trasferirsi a Parma.

Le serate più belle e più incasinate sono sempre state quelle in cui eravamo tutte o quasi, e capitava sempre per occasioni speciali, l'inaugurazione di un locale, il lancio di una rivista o una festa privata dove pagavano bene. Siamo anche state a party esclusivi! D'altronde, il movimento era bello e sepolto, le discoteche si moltiplicavano e in giro quel che la dettava era il disimpegno.

Poco prima di me, era entrata nel gruppo Eddy Palescandolo, detta la Paleo o Parascandolo o Paleoscandolo. In principio bidella, si laureò, visse a Parma fino al 1991, oggi è a Salerno, professore e apprezzata organizzatrice di djset. Drammatica e smaniosa come la Harriet Craig di Joan Crawford in Sola col suo rimorso (in originale Harriet Craig), in *Sentiere Selvagge in Panavision* la Paleo riusciva a sfilare in scena con soave disinvoltura, a dispetto del suo profilo spigoloso, come una vera professionista. Non che fosse la sola.

Flavio Merkel, la Faga o Baby Jane, nella vita era molto sobrio ma saliva in palcoscenico mostrando un'agilità di movimento e una misura nei gesti che al pubblico appariva di grande esperienza. Capacità di concentrazione? Come la raggiungeva? Forse incoraggiando le altre, dando un ritocco al trucco di una, a un'altra un consiglio, alla terza un colpetto alla gonna e così via. Era anche il suo modo di fare compagnia. Flavio è stato anche un genovese particolarmente generoso. Desiderò lavorare sui set cinematografici ma, privo del buon garbo del cortigiano italico, quando al primo giorno di lavoro come assistente di produzione le chiesero per prima cosa di andare a comprare dei caffè, lei voltò i tacchi e non ci provò mai più. Ebbe presto una seconda vita come autore televisivo di rotocalchi sul cinema. Quando morì il legno del feretro non era certo del suo colore preferito, per cui Paolo la Queebah provvide a stendere sul corpo dell'amico un bellissimo e coloratissimo Kostoweh, il copricapo Sioux di piume d'aquila che Flavio aveva e custodiva tra le cose più care, quale patito ammiratore dei Nativi d'America detti Indiani.

Il 31 dicembre 1993 ci fu l'ultima esibizione delle Pumitrozze. Eravamo in tre, la ex-Cicciona alias Platinette, la Azzotti e me. L'esibizione fu breve ma, come il solito, ironica, spumeggiante e... confortante. Fu in una discoteca a Parma, dove tutto era iniziato. Ora non si replica più nei teatri, nelle discoteche o nei privé... ma nel privato sì. Un po' più *dégagé*.

# Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo

Interviste a Marco Benetti, Fabrizio Funari, ed Emily De Salve

*Daniele Palma*

Conviene affermarlo sin da subito: in Italia non esiste un teatro musicale programmaticamente queer, o comunque a tematica LGBTQ+. <sup>1</sup> Mancano, pure, esperienze e progetti collettivi comparabili, ad esempio, al “Queer Opera”, nato alla Portland State University (USA) nel 2017 con l’obiettivo di «providing a safe stage for LGBTQIA singers and allies to tell queer stories through the traditional genre of opera. Using unconventional casting methods, roles are matched with individuals based on how they identify, rather than the gender of the role or their voice type». <sup>2</sup> Infine, e più in generale, stenta a svilupparsi una discussione ampia e condivisa tra academia, operatori culturali e opinione pubblica sul tema delle diseguaglianze (di genere, ma non solo) che sottendono i sistemi produttivi spettacolistici nella contemporaneità. <sup>3</sup> A fronte di questo generale stato

<sup>1</sup> Contenuto è anche il contributo specifico della musicologia nazionale alla riflessione queer: in ambito di studi sull’opera, oltre al pionieristico Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «*Lomosessualità è un modo di cantare*». *Il contributo queer all’indagine sull’opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII, 1 (2000), pp. 137-178, si segnalano i lavori di Marco Emanuele (e in particolare il suo *Maschi all’opera. Soggetti eccentrici nel teatro di Benjamin Britten*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016) e quelli di Federica Marsico, tra cui *Opera e queer musicology. Appunti per un approccio metodologico*, «Musica/Realtà», XLI, 123 (2020), pp. 165-195, e *La seduzione queer di Fedra: il mito secondo Britten, Bussotti e Henze*, prefazione di Michele Girardi, Aracne, Canterano 2020.

<sup>2</sup> Cfr. <<https://www.queeropera.org>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

<sup>3</sup> Su questo tema, è doveroso segnalare il progetto *Curating Diversity* creato nel 2019 dalle musicologhe Valentina Bertolani e Luisa Santacesaria, con carotaggi sulle realtà di Milano e Firenze e, più in generale, sui contesti della new music nel periodo 2018-2020. Il portale web del progetto è consultabile all’indirizzo <<https://curatingdiversity.org>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021); si segnala inoltre Valentina Bertolani e Luisa Santacesaria, “Curating Diversity in Italy: Gender and Ethnic Distribution in Contemporary and Experimental Music Programming”, in Brandon Farnsworth e Rosanna Lovell (a cura di), *Gender Relations in New Music*, «*OnCurating*», XLVII, 2020, pp. 26-38 (disponibile online all’indirizzo <<https://on-curating.org/issue-47-reader/curating-diversity-in-italy-gender-and-ethnic-distribution>>

delle cose, sono di indubbio interesse alcune recenti produzioni caratterizzate dalla presenza di temi, personaggi, figure LGBTQ+. Le tre interviste che seguono partono da due esperienze in particolare: *La Traviata Norma*, satira in un atto, esito del percorso conservatoriale del compositore Marco Benetti, successivamente messa in scena dal Teatro Elfo Puccini di Milano, nel giugno 2019;<sup>4</sup> e *Tredici secondi, o Un bipede implume ma con unghie piatte*, opera da camera prodotta dalla Biennale College Musica e andata in scena al Teatro Piccolo Arsenale il 6 ottobre 2019, frutto di una collaborazione tra lo stesso Benetti e il librettista queer Fabrizio Funari.<sup>5</sup> Si tratta di prodotti eterogenei, che sviluppano direttrici specifiche, per scelte tematiche e formali, all'interno di un teatro musicale contemporaneo ampiamente inteso.

*La Traviata Norma* riprende e riadatta l'omonimo spettacolo del Collettivo Nostra Signora dei Fiori, che nel 1976 notoriamente apriva la stagione italiana del teatro gay.<sup>6</sup> Come si vedrà nelle interviste, Benetti insiste sulla componente satirica del testo, riducendo o addirittura cassando sia gli elementi di critica marxiana, derivanti dal pensiero filosofico di Mario Mieli, sia riferimenti puntuali al dibattito degli anni Settanta sull'omosessualità, tra cui, caso esemplare, le battute di Natalea su Franco Fornari, cui segue il primo intervento di Maria R. sulle politiche della Chiesa Cattolica.<sup>7</sup> La suddivisione dell'opera in cinque *Scene* e quattro *Intermezzi pubblicitari* ricalca le articolazioni drammaturgiche segnalate, nell'ipotesto, dalle canzoni eseguite dalle "checche". Gli *Intermezzi*, che prendono il posto di tali canzoni, rimarkano la presenza del medium televisivo: le parodie di De Andrè e Guccini sono sostituite da veri e propri *jingle* pubblicitari, anch'essi ovvia-

in-contemporary-and-experimental-music-programming.html#.YpFg2y0QO8V> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

<sup>4</sup> Marco Benetti, *La Traviata Norma, satira in un atto su testo dell'autore da un'idea di Mario Mieli*. Libretto e partitura, non pubblicato ma 2018. Una registrazione (purtroppo, solo audio) dell'opera è stata realizzata durante la ripresa dell'opera all'Elfo Puccini il 22 e 23 giugno 2019, ed è disponibile in accesso libero all'indirizzo <<https://soundcloud.com/marco-benetti/la-traviata-norma-2018-rev-2019>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021)

<sup>5</sup> Marco Benetti e Fabrizio Funari, *Tredici secondi, o Un bipede implume ma con unghie piatte*. Libretto e partitura, non pubblicato ma 2019. In questo caso, è disponibile una registrazione audiovisiva completa sul canale YouTube del compositore, all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=adtFcaAMbCs>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

<sup>6</sup> Il testo originale, edito dalla casa editrice milanese L'Erba voglio nel 1977, è ora nuovamente disponibile in Antonio Pizzo (a cura di), *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 3-24.

<sup>7</sup> Cfr. Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia* cit., pp. 9-10.

mente in chiave parodica. Ad esempio l'*Intermezzo II* è annunciato come: "Pasta Birilla. La pasta per tutte le famiglie". E si prenda ancora l'*Intermezzo I*: alle parole «Sfiziosa, candida, succosa. Mozzarella Gabbati: la bufala per tutti!» (Annunciatrice) corrisponde apertamente il tema della *Valse* dalla *Coppelia* di Léo Delibes, ben noto ai (tele)spettatori per via di numerose pubblicità di prodotti caseari, dalle certose alle prolifiche mammelle della Lola.<sup>8</sup> Questo gioco di citazioni costituisce uno dei quattro piani sonori dell'opera, concorrendo alla creazione di una rete di riferimenti infra ed extra-testuali relativi all'immaginario sonoro contemporaneo – del resto, come era per le canzoni nella pièce originale, laddove però le citazioni di Benetti sono ulteriormente sottoposte a un lavoro di frammentazione motivica e riproposizione nei contesti (in)armonici altamente variabili delle Scene.

*Tredici secondi* mette in scena quattro personaggi in un bar: un Uomo che vi giunge in cerca di aiuto causa auto in panne, mentre una Cameriera, un Professore e una Donna di Fede (interpretata da Emily De Salve, baritono transgender) cercano indarno di far volare un pollo – onde il titolo dell'opera, dal record mondiale di permanenza in aria del pennuto. Esito del dialogo surreale è la follia dell'Uomo, riassorbita però in un finale "aperto". Mentre egli fa per gettarsi sul pollo con l'intento di ammazzarlo, un rapido cambio di luci e un gesto strumentale (scale di semibiscrome agli archi, per la durata di tredici secondi) ci riportano all'inizio dell'opera: l'Uomo lascia cadere la lama ferace e siede mansueto accanto agli altri compagni di viaggio, a fissare beato l'animale. Alla base del libretto vi è una profonda riflessione sul teatro d'opera contemporaneo, che Funari ha sintetizzato in un personale Manifesto:

- 1) Librettos should describe non-normative narratives and identities. This queering approach should be understood purely in its broader academic terms (i.e. the study of literature, discourse and other social and cultural areas from a non-normative perspective including social, economic, political and cultural issues and identities);
- 2) The librettist should consider the collective imaginary solely as an aesthetic means rather than a digestible end;
- 3) Librettos should reflect all contemporaneity and should not be elitist.
- 4) Librettos should deploy a certain degree of symbolism yet hermeticism must be avoided;
- 5) Librettos should be ambiguous as they portray reality and all reality is ambiguous;
- 6)

<sup>8</sup> Cfr. *La Traviata Norma*. Libretto e partitura cit., pp. 16-21; Per un esempio di applicazione pubblicitaria della *Valse*, si veda poi <<https://www.youtube.com/watch?v=SMfRtHZdMIA>>, dal minuto 00:49 (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

Similar to reality, librettos have no beginning or end; 7) The librettist should defy normative language and be anti-prescriptive; 8) Opera should be considered as a synthesis of the arts so long as all its elements have authentic artistic and intellectual values in their own right; 9) Librettists should aim to actively work together with other artists as well as composers, directors and everyone involved in production; 10) Realism, realism, realism. Consciousness, consciousness, consciousness. Boomboom, boomboom, boomboom.<sup>9</sup>

Per quanto riguarda la partitura, Benetti ricorre a strategie non dissimili da quelle de *La Traviata Norma*: suddivisione del materiale in piani sonori distinti, articolazione recitativo/aria secondo modalità primo-secentesche. Le citazioni, qui, caratterizzano più esplicitamente i personaggi: alla Donna di Fede è affidata l'antifona mariana «Salve Regina»; l'Uomo canta sulla linea di Elvira nel *Finale I* de *Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini, un motivo di arpeggio ascendente che veste i versi «Nella testa ho un campanello / che suonando fa din din»; infine, per la Cameriera Benetti ricorre alle note di apertura di *Milord*, canzone del 1959 originariamente interpretata da Edith Piaf. Scelte deliberate che, come si vedrà nelle interviste, echeggiano e illuminano la drammaturgia di *Tredici secondi*: tramite la musica (e il testo “nascosto” della canzone di Piaf) possiamo ad esempio riconoscere nella Cameriera quella «ombre de la rue» che invita l'Uomo a entrare nel bar («Allez, venez, Milord! / Vous asseoir à ma table / Il fait si froid, dehors / Ici c'est confortable»). Benché l'Uomo non comprenda l'invito (tra l'altro, unico segno di interessamento nei suoi confronti da parte degli altri personaggi), non è un caso che la sua aria di pazzia nella *Scena quarta* dell'opera si innesti proprio sulla recitazione “fibonacci” dell'alfabeto da parte della Cameriera, in guisa di colui che accetta l'invito dell'io narrante di *Milord* a entrare nel suo mondo («Venez dans mon royaume!»).

Il discorso comprende anche progetti ulteriori, alcuni in corso di realizzazione, altri già compiuti. Tra questi ultimi vi è *Due Ragazzi Perbene - la morte di Peter Pan*, composta da Lorenzo Casati in contemporanea a *La Traviata Norma* di Benetti: l'opera è basata su un fatto di cronaca avvenuto nei pressi di Oxford nel 1921, e narra della tragica storia d'amore fra Michael Llewelyn Davies, il ragazzo che ispirò a Sir James Matthew Barrie il personaggio di Peter Pan, e Rupert Buxton, suo compagno di Università, che con lui annegò nel laghetto di Sandford Pool. Ufficialmente archiviato come un caso di morte accidentale, fu con ogni probabilità un patto suicida

<sup>9</sup> Cfr. <<https://fabriziofunari.com>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

per evitare che le loro famiglie fossero investite dallo scandalo omosessuale e dalle relative conseguenze legali (l'omosessualità sarebbe stata infatti depenalizzata in Inghilterra solo nel 1965, ben quarantaquattro anni dopo lo svolgimento dei fatti).<sup>10</sup> O, per tornare alla produzione di Benetti, *Bia. Un Passo Nuovo, Una Parola Propria*, spettacolo vincitore della terza edizione del Macerata Opera 4.0 realizzato da #ToTeam, un gruppo di giovani artisti coordinato da Antonio Smaldone. In sette quadri, tanti quanti i colori dell'arcobaleno, *Bia* sfugge a una chiara collocazione di genere, oscillando tra la pièce teatrale e l'installazione audio-visiva, per narrare un percorso di consapevolezza ecologica. Il tema dell'opera è infatti una presa di coscienza inderogabile del sé-nel-mondo, oltre qualsiasi costruzione identitaria, mediata dallo sguardo di bambini-performer, veri protagonisti dello spettacolo. L'opera ci interessa soprattutto per il personaggio della Donna in Tailleur, ancora una volta affidato a De Salve: nelle intenzioni degli autori, si tratta di una proiezione distopica del potere impersonato allegoricamente dalla Kanzlerin Angela Merkel, di verde vestita e con in mano un frustino, simbolo incarnato di una violenza che si esercita tramite le gerarchie risolvendosi però in una incapacità di fondo a processare e governare il reale. La Donna in Tailleur canta una Ballata che si conclude con un parlato di forte impatto emotivo, un violento catalogo *à la* Leporello, tanto più straniante se si considera che la (deviata) Norma che lo enuncia è messa in scena da un performer transgender, che col suo stridentissimo «Perdonami!» finale sembra voler mettere in crisi le fondamenta culturali ed epistemiche della catarsi:

Carcerato omosessuale ritardato femminista / Prostituta perditempo bella donna alcolista / Poveraccio senz'atletico ignorante provinciale menomato claudicante scemo / Raccomandato fannullone / maschio vero sporco trans puttanel-la cazzinculo / Snob borghese bastardo arrivista prepotente padrone schiavista bianco mostro nero schiavo giallo senza anima rosso senza terra. / Senza mani: colpevole. Senza parole: muto. Senza sesso: inutile. Senza dio: pericoloso / Senza tetto: colpevole. Senza idee: muto. Senza soldi: inutile. Senza legge: pericoloso.

<sup>10</sup> L'organico vocale prevede sette personaggi: Michael e Rupert (tenori), Barrie (basso), Senhouse e Bassett, due compagni di università dei protagonisti (baritono e mezzosoprano in travesti rispettivamente), Nico, fratellino di Michael (soprano in travesti) e la celebre attrice Mary Ansell, ex moglie di Barrie (mezzosoprano). Una versione video completa della ripresa dello spettacolo al Teatro San Teodoro di Cantù è disponibile all'indirizzo <[https://www.youtube.com/watch?v=seS\\_75qT5M4](https://www.youtube.com/watch?v=seS_75qT5M4)> (ultimo accesso: 15 luglio 2021). Ringrazio Lorenzo Casati per avermi fornito queste informazioni.

/ Senza vergogna: colpevole. Senza personalità: muto. Senza carattere: inutile.  
Senza serenità: pericoloso. / Perdonami!<sup>11</sup>

A fronte di queste esperienze, in divenire e difficilmente storicizzabili, è sembrato necessario dare voce diretta ai protagonisti per far emergere le prospettive emiche sottese ai processi di ideazione e produzione, oltreché avvicinarsi per quanto possibile al laboratorio creativo che informa la genesi e la messa in scena delle opere discusse. Ciò che ne risulta è una molteplicità di prospettive su come possa articolarsi uno sguardo queer nel teatro musicale odierno, entro le coordinate di un problema condiviso: la costruzione di una professionalità (e personalità) artistica nei complessi rapporti col sistema produttivo fortemente istituzionalizzato dell'opera in musica, "pesante" in ragione tanto dei costi di realizzazione quanto dei cerimoniali sottesi alle scelte (culturali e di mercato) di cosa e chi mettere in cartellone. A titolo di esempio, i dati sulla melomania e sulla preferenza assoluta accordata da De Salve ai grandi ruoli verdiani (benché mai cantati) segnalano la complessità sottesa alla "persona musicale" dell'artista, nelle molteplici interazioni tra vocalità (grande e brunita, come tiene a rimarcare, ma piegata alle ragioni della linea belliniana e donizettiana), figura, gesto e modalità interpretative. Interazioni che creano non pochi problemi in un'opera di tradizione, ma che possono altresì essere fruttuosamente esplorate sfruttando le antinomie intrinseche al sentire dell'interprete: è quanto emerge allorché Benetti e Funari raccontano di aver costruito la Donna di Fede pensando al divismo di De Salve, oppure in relazione al ruolo imperioso, tremebondo della Donna in Tailleur, in *Bia*. Sullo sfondo, la crescente (seppur ancora limitata) presenza di performer trans\* sui palcoscenici d'opera e le riflessioni sulla dimensione artistica della vocalità transgender, o transvocalità,<sup>12</sup> che si innestano nel solco tra le acquisizioni

<sup>11</sup> Marco Benetti, *Musiche per Bia. Un Passo Nuovo, Una Parola Propria*. Ballata per baritono ed elettronica. Partitura, non pubblicato ma 2020, p. 4.

<sup>12</sup> Per una panoramica sui cantanti transgender in ambito statunitense, si veda Cfr. Michael Cooper, *Transgender Opera Singers Find Their Voices*, «The New York Times», 11 luglio 2019, <<https://www.nytimes.com/2019/07/11/arts/music/transgender-opera-singers.html>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021). Tra i pochi e per lo più recenti contributi sulla vocalità artistica transgender si segnalano: Alexandro Constansis, *The Female-to-Male (FTM) Singing Voice and Its Interaction with Queer Theory: Roles and Interdependency*, «Transpositions. Musique et Science Sociales», III (2013), <<http://journals.openedition.org/transposition/353>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021); Katherine Meizel, *Multivocality: Singing on the Borders of Identity*, Oxford University Press, New York 2020. In ambito italiano, l'unico contributo musicologico che prenda in considerazione la vocalità transgender, effettuando un confronto con

## Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo

dei *voice studies* e il dibattito attorno a medicalizzazione e de-patologizzazione delle identità queer,<sup>13</sup> pratiche chirurgiche di femminilizzazione della voce e *speech therapy*.<sup>14</sup>

Marco Benetti

Daniele Palma: *Per iniziare, ti chiedo di fornire qualche dato sul tuo percorso di formazione come compositore.*

Marco Benetti: Ho iniziato a studiare composizione attorno al 2011-2012, dapprima prendendo lezioni private con Gabrio Taglietti, che insegnava a Mantova ma risiedeva a Cremona, dove all'epoca studiavo musicologia [presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, n.d.a.]. Mi sono poi imbattuto nella musica di Giovanni Verrando, quindi ne sono diventato allievo, facendo con lui il triennio di composizione alla Civica "Claudio Abbado" di Milano. C'è poi stata quella che chiamo "parentesi comasca": dopo la fine del triennio mi sono trasferito a Como a fare il biennio con Vittorio Zago, e contemporaneamente ho seguito i corsi di Salvatore Sciarrino all'Accademia Chigiana di Siena. Al centro dei miei interessi c'è il rumore, ovvero ciò che in termini spettrali viene definito come suono complesso, un lessico

il caso ben più studiato in ambito queer dei castrati, è quello di Emiliano Battistini, *Voci transgender. Appunti sull'identità di genere nella storia dell'opera lirica*, in Sandra Cavallo e Nelly Valsangiacomo (a cura di), *Dare un corpo alla voce*, «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», XIX, 2 (2020), pp. 89-112.

<sup>13</sup> Cfr. almeno Sandy Stone, *The 'Empire' Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*, «Camera Obscura», X, 2 (1992), pp. 150-176, riconosciuto come saggio fondativo dei Transgender Studies; Shelag Davies, Viktoria Papp, Christella Antoni, *Voices and Communication Change for Nonconforming Individuals: Giving Voice to the Person Inside*, «International Journal of Transgenderism», XVI (2015), pp. 117-159; Olivia Fiorilli, Stefania Voli, «De-patologizzazione trans\*, tra riconoscimento e redistribuzione», in Federico Zappino (a cura di), *Il genere tra neoliberalismo e neofondamentalismo*, Ombre Corte, Verona 2016, pp. 97-109.

<sup>14</sup> Le procedure note come *voice feminising surgery* riguardano prevalentemente il caso delle transizioni *male to female*, e consistono o in una glottoplastica endoscopica (che riduce la lunghezza del segmento vibrante delle corde vocali), o in una approssimazione del muscolo cricotiroideo (che invece aumenta il grado tensivo delle corde, ingrossandole e, di conseguenza, permettendo di produrre suoni più acuti), quest'ultima eseguita a cielo aperto e spesso in relazione alla riduzione del Pomo d'Adamo. Esulando dalle competenze di chi scrive, queste informazioni sono tratte dai prospetti informativi della statunitense Mayo Clinic (<<https://www.mayoclinic.org/tests-procedures/voice-feminizing-therapy-and-surgery/about/pac-20470545>>, ultimo accesso: 15 luglio 2021) e della London Transgender Clinic (<<https://www.thelondontransgenderclinic.uk/transgender-surgery-london/mtf-voice-feminising-surgery/>>, ultimo accesso: 15 luglio 2021).

che mi arriva sicuramente dall'incontro con Verrando. Ovviamente, nel definire una poetica concorrono anche altre direttrici extra-musicali: il pensiero filosofico contemporaneo, ad esempio, ma anche un interesse per l'antico – e per il Barocco, in particolare – che deriva da studi pregressi di Storia dell'Arte e informa il mio modo di scrivere musica. L'approfondimento delle tematiche LGBTQ+ è invece stato veicolato da un gruppo di lettura milanese di cui faccio parte. Prima del Covid ci si riuniva alla libreria Antigone, in zona Porta Venezia, specializzata in tematiche queer, femminismo, discriminazioni, intersezionalità, con il Gruppo di lettura LGBT\* di Milano, fondato nel 2017 da Giacomo Cardaci.<sup>15</sup> Abbiamo letto di tutto, dai romanzi alla saggistica, è un ambiente molto vivace dal punto di vista intellettuale e comprende varie persone che sono passate dall'attivismo, anche della prima ora: abbiamo quelle che chiamiamo “memorie storiche”, che ci hanno raccontato di aver fondato alcuni dei primi giornali di lotta politica gay italiana, di aver fatto parte dei primi movimenti negli anni Sessanta. E poi giovani o giovanissimi, tra cui Nicola Riva [docente di Filosofia del Diritto all'Università Statale di Milano, n.d.a.], col quale è capitato di discutere testi e temi, a partire da Mario Mieli, passando per Judith Butler fino ai lavori più recenti di Lorenzo Bernini.

DP: *Alla luce di questi interessi – e forse soprattutto della tua produzione, di cui parleremo oltre – ti senti o definisci un compositore queer?*

MB: Sinceramente, non so se definirmi tale. È sicuro che il pensiero queer, o meglio un determinato modo di approcciarvisi, abbia influenzato e stia influenzando il mio lavoro. Dicevo del mio interesse per il rumore. Se accettiamo il Futurismo come il primo movimento che ne promuoveva un'estetica, abbiamo alle spalle una storia di circa cento anni, che passa per la musica concreta sino alle scene *noise* e *glitch* contemporanee. Nonostante il rumore abbia dunque ormai spazio nella tavolozza creativa dei compositori, esso continua tuttora ad essere percepito come qualcosa di estraneo al mondo del suono organizzato: o viene addomesticato in determinati contesti e attraverso regole precise, oppure rimane residuale, come un non riuscito. In questa congiuntura si potrebbe innestare un collegamento di tipo metaforico/simbolico con le teorie queer. Ossia: a mio parere il pensiero queer si pone (forse un po'

<sup>15</sup> Sul gruppo di lettura, cfr. <<https://www.milanoalquadrato.com/2020/04/16/un-gruppo-lgbt-di-lettura-a-milano-ce-intervista-a-giacomo-cardaci/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

utopicamente) come risoluzione della differenza. Attraverso il principio della fluidità, esso tenta non dico di eliminare il conflitto, ma di far assorbire alla norma, cambiandola, una serie di categorie che non sono considerate sua parte. È ciò che cerco di fare in musica nei confronti del rumore. Sì, penso possa essere questo il collegamento.

DP: *Oltre a questa dimensione metaforica, c'è però anche la scelta esplicita di rappresentare temi LGBTQ+. Andrei dunque per ordine e partirei da Traviata Norma, chiedendoti di raccontarne la genesi e i contesti in cui l'hai prodotta e messa in scena.*

MB: *Traviata Norma* è il progetto che ho realizzato per la laurea magistrale in composizione a Como. Avevo sentito parlare de *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo...* ebbene sì, per caso, quasi dieci anni fa, su Wikiradio, durante una puntata dedicata a Mario Mieli e curata da Franco Buffoni, poeta e suo amico. In seguito, avevo acquistato una copia dell'edizione originale del 1977. Si arriva poi al 2018: insieme a Lorenzo Casati – anche lui studente di biennio a Como – decidemmo di proporre come tesi di laurea due *pièce* di teatro musicale, a condizione che il Conservatorio le mettesse effettivamente in scena. Nacque così la mia *Traviata Norma*, chiaramente ispirata allo spettacolo originario, e *Due Ragazzi Perbene - la morte di Peter Pan*, composta da Lorenzo. Benché approvati dal Direttore, i due progetti suscitarono alcune rimostranze. Ad un certo punto, il Consiglio Accademico del Conservatorio fece una seduta (mi pare) straordinaria per leggere e approvare i nostri testi.<sup>16</sup> Ad ogni modo, il lavoro vide la luce a Como, e fu replicato all'Elfo Puccini a Milano, nel giugno del 2019. Quest'ultima era la versione definitiva e totalmente cantata: infatti in Conservatorio io e Vittorio Zago avevamo dovuto leggere alcune parti a causa del *forfait* di qualche cantante. La prima all'Elfo è coincisa con un momento importante della vita culturale LGBTQ+ milanese: *Traviata Norma* è stata infatti l'evento introduttivo della Pride Week del 2019, in dittico con *Abbracadabra – Incantesimi da Mario Mieli* di Irene Serini.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Benetti si riferisce a una seduta ordinaria del Consiglio Accademico (n. 7 a.a. 2017/2018 del 31 maggio 2018), che ha portato alla delibera n. 47 (con medesima data) con cui l'organo approvava i titoli delle tesi di laurea, e dunque dei lavori operistici, dei due compositori: <[https://conservatoriocomo.it/wp-content/uploads/2018/10/ca-07\\_a.a.-17.18\\_delibere-brevi\\_p.pdf](https://conservatoriocomo.it/wp-content/uploads/2018/10/ca-07_a.a.-17.18_delibere-brevi_p.pdf)> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

<sup>17</sup> Sul lavoro di Serini, si veda in questo fascicolo l'articolo di Stefano Casi.

DP: *Come hai lavorato su La Traviata Norma del 1976 per cavarne un libretto?*

MB: Considerate le richieste del Conservatorio, ho applicato un principio fondamentale di qualsiasi libretto operistico: economia dei mezzi. Dai quindici personaggi previsti nell'originale, il cast dell'opera si riduce a quattro voci maschili, sostanzialmente pensate come tre uomini e una donna trans (meglio, *en travesti* perché cantata da un basso). Cambiano anche i nomi dei personaggi: Romeo, 22 anni, ragazzo gay (tenore); Alfredo, 27 anni, ragazzo gay (baritono); Paolo, 31 anni, ragazzo gay (baritono); Felicia, 37 anni, transessuale MtF (basso *en travesti*). Ai quattro in scena di aggiunge una voce recitante di Annunciatrice/Annunciatore posizionata nell'*ensemble* musicale, che interviene durante i quattro *Intervalli pubblicitari* che frammezzano le cinque *Scene*. Ne consegue una generale redistribuzione delle battute del copione originale, che segue ora il principio dell'alternanza, meno spesso quello della suddivisione di un unico intervento tra più personaggi. *La Traviata Norma* del 1976 è un testo fortemente radicato nei suoi anni, e soprattutto influenzato dal pensiero filosofico di Mario Mieli e dall'istanza marxiana di umanesimo radicale esposta nel suo *Elementi di critica omosessuale*. Non mi interessava trasformarlo in uno spettacolo filosofico, ma volevo mettere l'accento su quel "politicamente scorrettissimo" di cui Mario Mieli era evidentemente un genio, dunque lavorare su quelle battute al vetriolo nei confronti della comunità eterosessuale nel gioco distopico di ribaltamento della realtà. Avevo in mente un'idea di libretto non proustiana o dannunziana, bensì più vicina alla sintesi dei libretti di Sciarrino.<sup>18</sup> Come spesso accade, poi, durante il lavoro strettamente compositivo mi sono trovato a operare modifiche puntuali (nell'ordine della sostituzione di alcuni termini, o della loro inversione) per permettere che il testo, comunque in prosa, aderisse alle figure ritmico-melodiche che avevo deciso di impiegare.

DP: *E per quanto riguarda la musica?*

MB: Ho affrontato due questioni principali: come ho appena detto, l'individuazione di strutture ritmico-melodiche funzionali a mantenere l'intelligibilità del testo; in secondo luogo, la definizione di una forma, sia sul piano della singola scena sia su quello dell'unitarietà dei

<sup>18</sup> Si vedano a questo proposito Salvatore Sciarrino, *Carte da suono, 1981-2001*, a cura di Dario Olivieri con una introduzione di Gianfranco Vinay, CIDIM, Roma 2001; Gianfranco Vinay, *Immagini gesti parole suoni silenzi: drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Accademia di Santa Cecilia – Ricordi, Roma – Milano 2010.

materiali sonori. Per quanto riguarda le linee vocali, ogni personaggio ne ha due differenti, una per le parti dialogiche, l'altra per le arie; in entrambi i casi si tratta di formule minime, stereotipe e flessibili. Per quanto concerne la forma, invece, ogni scena è basata su un'alternanza recitativo-aria che fa riferimento alle modalità compositive primo-secentesche. Ad esempio, l'aria della *Scena I* è quella di Paolo, a partire dalle parole «Sapete, tra i miei amici c'è un etero», battuta che ne *La Traviata Norma* del 1976 era affidata a Stefanacci. Qui, il mutamento nella scrittura vocale ha la funzione di segnalare un passaggio dall'iniziale osservazione (meta-teatrale e distaccata) dello «spettacolo eterosessuale» alla narrazione della propria esperienza diretta con le “care persone” etero. Al livello complessivo del materiale, ho invece giocato su quattro piani sonori: due “di fondo” che rimandano all'estetica del rumore e al trattamento spettrale di cui dicevo (soprattutto il primo, che combina contrabbasso, grancassa suonata con la spazzola, e oggetti quali pezzi di polistirolo e carte di caramella); uno di citazioni; il quarto rappresentato dalle linee vocali.

DP: *Per Tredici secondi, come hai lavorato con Fabrizio Funari, e come hai reso in suoni l'estetica beckettiana che informa il libretto?*

MB: *Tredici secondi* è nata per la Biennale College Musica di Venezia del 2019 – per inciso, uno dei primi incontri con Fabrizio è avvenuto per caso proprio a Venezia, durante un aperitivo al Grand Hotel des Bains, in cui Visconti aveva girato *Morte a Venezia*. L'idea iniziale era di ambientare in un bar il momento in cui Ariosto sta scrivendo l'episodio di Astolfo sulla Luna: una situazione totalmente surreale, in cui un personaggio di un'altra epoca si trova in un luogo contemporaneo a comporre un testo “fantascientifico” per il Cinquecento. Le cose poi sono ovviamente cambiate, soprattutto in relazione al puntuale lavoro sul libretto assieme a Giuliano Corti, nostro tutor durante il *workshop* veneziano assieme a Matteo Franceschini (per la parte musicale). Ma il nucleo originale della follia è rimasto, ed è stato ulteriormente sviluppato secondo le modalità del teatro dell'assurdo. Lavorare così a stretto contatto col librettista ha permesso di elaborare i materiali compositivi progressivamente già in fase di scrittura del libretto. Condividevamo ad esempio l'idea che i quattro personaggi presentassero linguaggi verbali e musicali fortemente stereotipati. Come in *Traviata Norma*, anche in *Tredici secondi* ho dunque mantenuto la modalità recitativo/aria ripresa dalla musica antica, e una caratterizzazione motivica a più livelli. Ad esempio, ho pensato un'*Overture* in cui fossero esposti tutti i materiali

impiegati come “temi” per i personaggi: il gregoriano, Rossini, Edith Piaf. L'unico che abbia un materiale molto neutro è il Professore: lì ho ragionato da compositore “strutturalista”, tutta la sua parte vocale è un calcolo di intervalli, lo sviluppo delle linee melodiche è determinato da relazioni numeriche. È una questione di tecnica compositiva, certo, ma il procedimento è palese nella sua aria nella *Scena II*: il Professore conta da uno a tredici, il numero di altezze [ossia, note della scala, n.d.a.] cantate per ogni cifra è regolato in base alla sequenza di Fibonacci, che il personaggio citerà esplicitamente alla fine della *Scena III*. Anche il materiale della Cameriera è sottoposto a un processo di serializzazione [della componente ritmica, n.d.a.], benché mantenga uno stile quasi belcantistico nella sua aria. Il gregoriano per la Donna di Fede è ovviamente un gioco a carte scoperte, ma mi piaceva questa riconoscibilità – e infatti qualcuno, alla fine dello spettacolo, ne canticchiava le linee melodiche.

DP: *Quali sono gli elementi queer di Tredici secondi?*

MB: Beh, innanzitutto la Donna di Fede e il fatto che a cantarla sia Emily De Salve. Avevamo visto la sua candidatura al *call for voices* quando il libretto era ancora alle prime fasi, e la musica praticamente tutta da scrivere. Insomma, la Donna di Fede è stata costruita pensando a lei e assecondando tutta una serie di *cliché* che fanno parte dell'immaginario melomane. Il personaggio che lei interpreta ha indubbiamente questa dimensione caricaturale: una certa gestualità fisica e vocale, come ad esempio il fatto che all'inizio dell'opera si alzi e urla “Tragedia!”. Poi, è chiaro che la scelta del gregoriano non sia indifferente. È un punto di partenza della tradizione musicale occidentale, il primo repertorio in cui si possa ragionare in termini di tecnica compositiva. È poi parte di un contesto per sua tradizione avverso alla comunità LGBTQ+. Quindi, far cantare gregoriano a una performer transgender con voce di baritono amplificava esponenzialmente la dimensione caricaturale del personaggio. Queer a suo modo è anche l'Uomo, laddove nell'ultima *Scena* canta un'aria di pazzia ribaltando il *cliché* di tutte quelle opere romantiche che tanto piacciono a Fabrizio (a me meno, ma va bene così!). E c'è poi la Cameriera: creare le sue linee vocali sottoponendo un repertorio *popular* a procedimenti iper-strutturali – quelli della musica colta à la Pierre Boulez, per intenderci – era un po' un modo per prendere in giro entrambe le cose, oltretutto certo dogmatismo.

DP: *C'è un'istanza politica nelle scelte dei soggetti di queste due opere?*

MB: In *Traviata Norma* sicuramente sì: non ho scelto quel testo in maniera neutra. Quando ho iniziato a pensare alla tesi, *Traviata Norma* non era di sicuro la sola e prima possibilità in esame. Per di più, era l'unico testo che affrontasse tematiche LGBTQ+. Ma erano gli anni in cui venivano alla ribalta i family day, i vari signor Pillon, Salvini sulla cresta dell'onda, e gli "io sono Giorgia"... Trovandomi in quella congiuntura, e, non so, forse anche in reazione alle rimostranze venute fuori in Conservatorio allorché avevo solo ventilato l'idea di usare il testo di Mieli – tutto questo mi ha convinto che fosse necessario scrivere *Traviata Norma*. Perché avevo il diritto di farlo, in una certa misura anche per chi fosse venuto dopo: era un precedente, che io e Lorenzo Casati mettemmo in scena due opere apertamente LGBTQ+ in un Conservatorio.

DP: *A maggior ragione, forse, se si pensa al contesto culturale più ampio: in Italia, mi pare di poter dire, non esiste un teatro musicale queer.*

MB: No, in Italia no. Ma, a mio parere, neanche all'estero. Lasciamo stare i precedenti illustri: penso a Britten, Henze, Bussotti – ma quanto sono eseguiti, soprattutto in Italia? Certo, c'è George Benjamin che ha scritto la sua *Lessons in Love and Violence*,<sup>19</sup> oppure *Angels in America* di Peter Eötvös,<sup>20</sup> o ancora *Orlando* di Olga Neuwirth.<sup>21</sup> Negli ultimi venti anni è sicuramente aumentato il grado di visibilità: sono nati ad esempio collettivi di compositori e performer LGBTQ+ (una cosa prevalentemente statunitense), ci sono concorsi o *call for score* dedicati a tematiche queer, con tutte le contraddizioni che alle volte ciò comporta. È quindi probabile che sul lungo periodo la "norma" operistica annetta tematiche che di tale norma, modellata sui cartelloni della grande tradizione Romantica, non fanno parte. Tutto sommato, però, stiamo parlando di

<sup>19</sup> Su libretto di Martin Crimp dall'*Edoardo II* di Christopher Marlowe, l'opera narra gli amori tra l'omonimo re inglese e Pietro Gaveston. La prima assoluta ha avuto luogo il 10 maggio 2018 alla Royal Opera House di Londra, con un cast di primo livello che vedeva, tra gli altri, il baritono Stéphane Degout nei panni di Edoardo II, il soprano Barbara Hannigan, specialista di repertori contemporanei, in quelli di Isabella, e Gyula Orendt come Gaveston.

<sup>20</sup> Adattamento operistico della celebre *pièce* teatrale del 1991-1992 di Tony Kushner, è andato in scena in prima mondiale il 23 novembre 2004 per poi rimanere a cartellone in alcuni dei principali teatri internazionali, tra cui la New York City Opera e il Festival di Salisburgo (con una produzione prevista per il 2022). La partitura è edita e distribuita da Schott.

<sup>21</sup> Libretto di Catherine Filloux dall'omonimo romanzo autobiografico di Virginia Woolf. L'opera è stata commissionata nel 2014 da Dominique Meyer, allora sovrintendente della Wiener Staatsoper, e ha debuttato nello stesso teatro l'8 dicembre 2019.

un teatro minoritario, anche nel confronto con il contesto della prosa, che invece ha iniziato a occuparsi apertamente di temi LGBTQ+. Se vogliamo, questo stato di cose dipende dal fatto che l'opera non sia oggettivamente il primo genere praticato nella contemporaneità: ci sono altri linguaggi, sicuramente il cinema, che ha molto più spazio e forse risponde con più efficacia al rapporto che abbiamo con la temporalità. Mi sento poi di riferire un'altra cosa. Uno dei primi progetti su cui ci siamo confrontati io e Fabrizio riguarda Pasolini: nelle sue intenzioni, dovrebbe essere un omaggio al teatro di Federico García Lorca e al suo realismo magico.<sup>22</sup> Dopo la Biennale, la mia esperienza maceratese e quelle di Fabrizio con realtà anche abbastanza importanti su suolo nazionale, abbiamo iniziato a proporre questo progetto pasoliniano a diverse istituzioni. Più di una volta ci è stato detto esplicitamente che un'opera musicale su Pasolini sarebbe problematica, che Pasolini è un personaggio scomodo, e che quando se ne parla bisogna stare attenti, perché politicamente non viene accettato. Forse esiste una certa reticenza a trattare apertamente alcune cose nel teatro d'opera, o comunque nell'ambiente musicale. È un contesto molto complesso: per scrivere un'opera, oggi... Il progetto su Pasolini in questo momento non sta andando avanti perché né io né Fabrizio vogliamo scrivere qualcosa che poi nessuno esegua. Per ora, ciò che possiamo fare è inviare proposte, sperando che qualcuno le intercetti.

*Fabrizio Funari*

Daniele Palma: *Il mestiere di librettista d'opera è, come dire, poco consueto. Come ci sei arrivato?*

Fabrizio Funari: Ho iniziato a scrivere sin da piccolo, soprattutto canzoni, ho anche registrato un EP quando avevo tredici anni. In teatro ho iniziato come attore, poi l'interesse è virato verso la drammaturgia. Ho una laurea in Lingue Orientali (cinese e letteratura cinese) e un master a Londra in gestione culturale, due aspetti della mia vita professionale che vanno di pari passo. All'estero ho vissuto per quasi otto anni, dalla Spagna a Pechino: al periodo londinese risale l'innamoramento per il teatro musicale, e la curiosità di cimentarmi nel mestiere di librettista. Non ho fatto una vera e propria scuola di scrittura teatrale, anche

<sup>22</sup> Maggiori informazioni sul progetto, dal titolo provvisorio *Il Sole Tra La Polvere*, sono reperibili sul sito dell'agenzia Arcadia, che rappresenta Funari: <<http://www.arcadia-media.net/opere/il-sole-tra-la-polvere/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

## Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo

perché non ce ne sono poi tante. Una è la Guildhall School of Music & Drama: vi ero entrato nell'autunno 2019, salvo poi decidere di rimanere a Roma per motivi logistici e professionali – questo, prima che il Covid sparigliasse le carte. Credo prevalga comunque la componente di studio individuale, quello che leggi, quanto ne assorbi e come lo usi per trovare una strada personale.

DP: *A proposito di strade personali, ho visto che hai stilato un tuo Manifesto dell'opera contemporanea. Me ne parleresti?*

FF: Vi ho riassunto in dieci punti ciò che volevo fare, come immaginavo una possibile produzione operistica contemporanea. Insisto molto sull'idea di team artistico, e su una rivalutazione del ruolo del librettista. Credo infatti che parte dell'allontanamento del pubblico dall'opera (in generale) dipenda da una eccessiva focalizzazione sulle figure del compositore e, dagli ultimi anni del Novecento, del regista, e che superare queste istanze gerarchiche sia fondamentale. Ho cercato poi di interrogarmi su quali siano le sensibilità del contemporaneo: rappresentarle vuol dire combattere l'idea che l'opera sia un'arte sovra-ordinata, e di conseguenza chiusa in una gabbia d'oro che le nuoce. Perché l'opera, per me, è e resta un mezzo potentissimo per raccontare storie, capace ancora di attirare diversi tipi di pubblico, uno dei quali vuole che si parli dei problemi al centro del dibattito socio-politico-culturale odierno. Mi chiedo: a cosa serve fare la trecentesima produzione di *Tosca* ambientata in un lager o in un campo profughi? Non sarebbe forse meglio scrivere nuove opere adatte agli immaginari e alle sensibilità contemporanei? Si continua a fare la prima cosa; io invece cerco di fare la seconda, anche in continuità con le mie esperienze all'estero. Un divario con l'Italia c'è, è innegabile, specie poi nel caso delle tematiche LGBTQ+.

DP: *Come costruisci i tuoi testi? Ad esempio, mi parleresti del lavoro per Tredici secondi?*

FF: Una caratteristica fondamentale dei miei testi è che lo sviluppo dell'azione sia condotto prevalentemente (direi, al settanta per cento) nel dialogo tra personaggi; il restante trenta per cento sono silenzi, secondo un principio di alternanza parola/silenzio di ascendenza forse musicale, un po' alla John Cage. Mi interessa molto il teatro dell'assurdo, è un modo efficace per evidenziare le ipocrisie e il ridicolo della contemporaneità, l'ambiguità e la non linearità del reale. Questa semantica dell'assurdo è indubbiamente al centro di *Tredici secondi*: un tavolo con attorno personaggi i più strani e disparati (un'idea di luogo/non-luogo

che viene in parte da Bagdad Cafè),<sup>23</sup> dialoghi che mostrano il fallimento della comunicazione e l'alienazione delle persone. Il risultato è un gioco sui molteplici piani della realtà, in cui alla fine ti chiedi se l'Uomo capitato nel bar a causa dell'auto in panne fosse per davvero più razionale degli altri tre personaggi che cercavano di far volare il pollo. Certo, ci sono altri modi di fare teatro d'opera contemporaneo: io stesso ho scritto libretti in cui c'è un piano narrativo più lineare, e penso in particolare alla scena statunitense, tra le più importanti non solo per l'attenzione ai temi LGBTQ+ – anche se vi trovo un accento iperrealista che a volte porta a una sorta di “spiegone” didascalico (se mi passi il termine) che non è nelle mie corde. Un'altra cosa per me imprescindibile è il lavoro sul linguaggio, considerato che, come ho detto, uno degli obiettivi è di rivitalizzare il ruolo del librettista. La cosa più “estrema” che abbia fatto è in *The Sins of the City of the Plains*, uno dei primissimi progetti operistici che abbia realizzato, andato in scena a Siviglia nel 2019 con musiche di Germán Alonso. L'ipotesi è *The Sins of the Cities of the Plain; or, The Recollections of a Mary-Ann, with Short Essays on Sodomy and Tribadism*: pionieristico esempio di letteratura pornografica omosessuale, pubblicato nel 1881 da William Lazenby, il volume narra le memorie del giovane prostituto gay Jack Soul nell'Inghilterra vittoriana. Per il libretto ho deciso di usare il Polari, ossia la cripto-lingua (meglio, anti-lingua) usata dalle minoranze gay nelle metropoli britanniche fino alla depenalizzazione dell'omosessualità nel 1965.<sup>24</sup>

DP: *E nell'opera per la Biennale?*

FF: In *Tredici secondi* questo lavoro sul linguaggio ha riguardato principalmente la Cameriera: le ho affidato un “poema sonoro” in una lingua di segni fonetici apparentemente nonsense, dal titolo *Asekuwa Blab*. In realtà, si trattava di una traduzione secondo regole precise di un testo che spiegava il senso dell'opera, e che il pubblico poteva leggere nei sovratitoli mentre lei cantava:

<sup>23</sup> Film del 1987 per la regia di Percy Adlon (titolo originale: *Out of Rosenheim*), narra le vicende di Jasmin, turista tedesca, che dopo aver abbandonato il marito durante un viaggio nel Deserto del Mojave, in California, si ritrova in uno squallido motel frequentato da avventori dei più svariati tipi.

<sup>24</sup> Il Polari ha ricevuto una discreta attenzione in ambito accademico: per una prima ricognizione, si rimanda a Paul Baker, *Polari: The Lost Language of Gay Men*, Routledge, London 2002.

*Tredici secondi* o *Un bipede implume ma con un unghie piatte* è un omaggio al teatro dell'assurdo nella misura in cui manifesta un senso di vaga angoscia metafisica di fronte all'assurdità burlesca della condizione umana. Nella tradizione drammaturgica di Eugene Ionescu, Samuel Beckett e, in un'accezione più esistenzialista, Jean Paul Sartre, Jean Genet e Albert Camus, il libretto rivela il fallimento della comunicazione – e della comprensione reciproca – nella società moderna che lascia l'uomo alienato, autoreferenziale e conformista.

Per fare giusto qualche esempio di come funziona la traduzione: il poema inizia con un «tik» reiterato tredici volte, ovviamente il titolo del lavoro. La seconda linea recita «Klaciacia uououo blablabla»: «blablabla» sta per “recitazione dell'attore”, «ououou» per “reazione stupita del pubblico”, e «klaciacia» per “applauso finale”; dunque, “teatro”, o meglio “teatro dell'assurdo”, visto che i tre termini sono invertiti sull'asse temporale (dall'applauso alla recitazione). La Cameriera “spiega” *Tredici secondi*, ma chi è sul palco con lei, gli altri personaggi, non possono capirla, anzi la prendono per una cretina che scambia una lampada per una moka. Cretina, però, non è: semplicemente, nel suo mondo linguistico al significato “lampada” corrisponde il significato “moka”. Questo gioco con le relazioni saussurriane marca il passaggio all'assurdo, è una “queerizzazione” del linguaggio che opera sconvolgendo la norma linguistica, l'arbitrarietà che lega significante e significato.

DP: *La Donna di Fede, invece?*

FF: Sicuramente è una parte pensata esplicitamente per Emily. Lei ha questa cosa... è molto diva, assolutamente professionale certo, ma diva. Quando dico che ho pensato la Donna di Fede per lei non mi riferisco al fatto che sia una donna transgender, ma alla sua fisicità, al suo modo di vivere lo spazio scenico, di riempire la scena. Una performer mingherlina non avrebbe forse servito altrettanto bene gli scopi del personaggio, che ha bisogno di ossigeno, di una prossemica da persona sicura di sé, forte, di polso. L'impiego consapevole da parte di Emily delle sue forme permetteva, tra le altre cose, di rendere al meglio le qualità contrastanti del personaggio, questa antinomia tra fede e sensualità che si risolve in una comicità cinica, in un riso amaro. È un personaggio indubbiamente queer: certo, in quanto rappresentato da una donna transgender che mette in scena un sentimento di fede (benché non confessionale e assolutamente ipocrita), ma soprattutto per il modo in cui Emily sta sopra le righe, oltre che per le qualità della sua voce. In una certa misura, i personaggi di *Tredici secondi* sono tutti un po' queer,

perché tutti quanti completamente staccati dalla normatività, a sé stanti, esclusi ma beati in virtù della loro esclusione da una narrativa normale, normativa.

DP: *La presenza di una riflessione queer nel fare compositivo di Marco è di natura prevalentemente metaforica, riguarda insomma un'istanza meta-poetica relativa ai linguaggi musicali e alla costruzione formale. Nel tuo lavoro, invece, mi pare che gli sguardi queer abbiano un altro tipo di centralità.*

FF: Direi di sì. Sicuramente, impiegare uno sguardo queer come meta-riflessione aiuta a diversificare la produzione, a immettere linfa nuova in un genere, in questo caso l'opera in musica. Ma è complesso, c'è sempre da chiedersi cosa arrivi al pubblico di un processo estetico di questo tipo. Nel mio lavoro si tratta forse più di impiegare e rappresentare immaginari culturali queer, anche a più livelli, dai temi in sé al linguaggio (che non è sempre ermetico come in *Tredici secondi*: ultimamente lavoro molto col linguaggio povero). Ad esempio, in *The Sins* il Polari è stato fondamentale. Lì ogni parola aveva molteplici sensi, doveva essere proprio quella, scritta in quel modo e non in un altro. Questo mi ha aiutato a costruire una rete di riferimenti intertestuali, anche con altri miei lavori. Ad esempio, nello spettacolo su Gogol',<sup>25</sup> un certo modo di scrivere l'interiezione "ahi" rimandava al grido di Apollo per la morte di Giacinto, dunque alla mitologia greca, che mi interessa molto. È una minuzia ortografica, me ne rendo conto: se vogliamo, è una scelta sul versante dell'autonomia dell'opera d'arte, ma viene comunque da un bagaglio culturale LGBTQ+ che si esprime su più livelli. Si potrebbe dire che scrivo per strati: in quelli meno espliciti forse c'è sempre una specie di codice queer, un "lo capisci solo se sei gay, se hai dietro questa cultura queer". Anche questo è forse un gioco fine a sé stesso, ma non si tratta di "nascondere": la mia ottica è quella del drammaturgo, mi interessa che ci sia sempre un livello comprensibile da tutti, e già questo livello è *unapologetically queer*, senza mezze misure, tutto ciò che voglio rappresentare è già lì, in bella vista. Il resto sono richiami, occhiolini, collegamenti intellettuali ad altre opere che ho scritto io o hanno scritto altri.

DP: *Dunque, cosa vuol dire per te fare teatro d'opera queer?*

<sup>25</sup> Si tratta di *The Overcoat*, che Funari ha liberamente tratto dall'omonimo racconto di Gogol' sull'impiegato Akakiy Akakievich.

FF: Vuol dire due cose molto semplici: innanzitutto, utilizzare la potenza del mezzo operistico per raccontare e rappresentare le dinamiche e le narrative delle categorie sociali anti-normative, cioè tutto ciò che non è etero-normatività. In secondo luogo, raccontare e rappresentare queste narrative lavorando con persone (performer, registi, scenografi, ...) che provengono da tali categorie o ambienti anti-normativi. *Traviata* o *Carmen* realizzate da un team di soli uomini bianchi è cosa a mio parere da rivedere. Non che il discorso sia del tipo “meglio o peggio”: credo che nel mondo della narrazione artistica (letteratura, teatro, opera) non esista “una” realtà, ma tante realtà, e che un team composto da identità diverse non possa che far bene alla messa in scena di qualsiasi spettacolo. Bisogna trovare un equilibrio, evitando due tranelli: da un lato, quello di affidare a performer bianchi etero (e magari omofobi) ruoli o parti LGBTQ+; dall'altro, quello di universalizzare le esperienze. Prendi ad esempio certa ricezione di *Call me by your name*: si dice che è una storia d'amore come tante, universale. È sicuramente plausibile che vi sia una certa universalità dei sentimenti umani, ma alcune dinamiche e narrative non possono essere universalizzate: non potranno mai essere la stessa cosa a livello sociale, identitario, psicologico. Da qui la mia necessità di lavorare a contatto con identità queer: io stesso spesso non capisco alcune cose, alcune difficoltà. C'è sempre tanto da imparare.

DP: *Ho chiesto a Marco se a suo parere esista un teatro musicale queer in Italia. La risposta è stata negativa.*

FF: E io la condivido. Ci sono istituzioni (più nella prosa che per la musica) orientate alle drammaturgie contemporanee, dunque anche queer, ma non c'è un teatro d'opera queer. Il perché, sinceramente, non te lo so dire. Affermare che sia tutta una questione di bigottismo è riduttivo. Forse uno dei problemi è che in Italia non si vada a teatro (musicale, soprattutto) tanto quanto in altri Paesi. Una ulteriore differenza con l'estero è che lì le opere LGBTQ+ vanno in scena in contesti di primissimo piano, al Metropolitan, alla Royal Opera House: il livello musicale è altissimo, sia dal punto di vista compositivo che sul versante dei performer. In Italia non solo c'è tutt'ora una certa reticenza, quasi paura, a definire una corrente artistica queer, ma pure quando si va in scena lo si fa davanti a un pubblico di trenta-cinquanta persone. Penso inoltre che sia fondamentale notare come le persone queer siano spesso escluse dalla direzione artistica, dalla produzione e dalla programmazione, insomma: dalla gestione culturale. Perciò quel poco di programmazione e produzione su tematiche LGBTQ+ che c'è nei teatri “mainstream”

viene spesso discussa e varata da una ristretta cerchia di persone, le quali sono spesso e volentieri etero-normative. Infine, e più ampiamente, c'è una carenza di dialogo profondo su questi temi. Lo vediamo con le parole: non c'è una riflessione linguistica sui temi queer, usiamo parole e concetti inglesi. Insomma, manca a mio parere una qualche forma di “traduzione” che renda alcune cose più vicine, più afferrabili e digeribili all'interno di un discorso sociale ampio, non limitato agli attivismi pro o contro.

DP: *Un'ultima domanda: a tuo parere, cosa può dare una riflessione queer al mondo dell'opera contemporanea?*

FF: Potrei dire che la svecchia, la rende contemporanea, dunque accessibile e attraente per persone che vedono il mondo operistico come lontano dalla propria realtà. Ma credo che la domanda vada rovesciata: “Cosa può dare alle persone l'introduzione in ambito operistico di dinamiche o identità queer?”. L'opera, la catarsi che vi avviene, è un'arte potente, troppo potente. Quindi, perché privare un potenziale pubblico di questo tipo di esperienza catartica su questi temi, lasciando che li tratti solo al cinema o nel teatro di prosa? Lo svecchiamento di cui dicevo è una conseguenza. Affrontare tematiche LGBTQ+ a livello operistico, coinvolgere nel processo creativo ed estetico persone che vengono da differenti strati sociali, *background*, e che scrivono su qualcosa di completamente diverso rispetto ai temi consueti dell'opera: questo spinge l'opera a trasformarsi, a progredire creativamente, artisticamente, esteticamente.

*Emily De Salve*

Daniele Palma: *Per iniziare, ti chiederei qualche cenno sulla tua formazione lirica.*

Emily De Salve: Ho intrapreso i miei studi di canto nel 2004, avevo ventiquattro anni. Allora cantavo da contraltista, e fu con quella vocalità che mi presentai agli esami di ammissione in Conservatorio, nel 2006. La mia domanda fu bocciata, probabilmente anche in relazione al fatto che la commissione fu spiazzata dalla presenza di una cantante transgender, per loro indubbiamente una “prima volta”. Decisi addirittura di abbandonare gli studi, ma ripresi poco tempo dopo e nel 2009 provai nuovamente gli esami al “Tito Schipa” di Lecce. Questa volta ebbi successo, ma fui ammessa con riserva: volevano vedere come questa Emily De Salve si comportasse, che voti ottenesse. Io avevo alle spalle già consolidati studi musicali di pianoforte e organo, ero già dunque una musicista: quale

risultato, passai quasi subito al secondo anno, diplomandomi poi con lode nel luglio 2014. Nel frattempo avevo cambiato corda: su richiesta del mio Maestro, Maurizio Picconi, ero passata alla vocalità di baritono, scoprendo quello che dicono essere uno strumento “importante”.

DP: *Mi pare di capire che la transizione di genere sia avvenuta prima dell'inizio degli studi di canto.*

EDS: Sì, assolutamente. Io sono entrata in Conservatorio che ero già una transgender da tantissimi anni. Ho intrapreso le cure ormonali nel 1999, l'unico intervento che ho fatto è stata poi una mastoplastica additiva, nel 2002. Non ho fatto ricorso a null'altro.

DP: *Facevo questa domanda perché, da quanto ho letto, chi intraprende un percorso di transizione può decidere di sottoporsi a forme di cosiddetta speech therapy. Queste terapie riguardano prevalentemente la voce parlata, ma nel panorama attuale dei cantanti transgender ci sono casi di performer che abbiano cambiato corda in relazione alla transizione.*

EDS: Non è il mio caso, né per il parlato, né per il canto. Quando cantavo da contraltista usavo ovviamente un falsetto rinforzato, ma ritengo scorretto parlare con il falsetto, ne verrebbe fuori una voce abbastanza brutta. Non ho mai ricorso a logopedisti, ma so che esistono figure professionali che fanno fare degli esercizi appositi per trasportare – userei questo termine – la voce. Nel senso: io potrei modulare la mia voce per renderla un po' più femminile trasportandola un po' più in alto, come se cambiassi la tonalità e usassi altre risonanze, ma non impiego quel modo di parlare, perché mi sembra una voce un po' finta. Per non dire che avrei poi bisogno di “tarare” nuovamente lo strumento vocale per cantare da baritono. In generale, c'è da dire che ho sempre accettato la mia vocalità, non è mai stata per me motivo di disagio. Tantissime transgender si sottopongono anche a un intervento alle corde vocali, che consiste nella cucitura di una parte della cartilagine – non so bene. C'è ad esempio il dottor Diego Cossu a Torino, che oltre a essere un tenore del coro del Teatro Regio, è anche un grandissimo foniatra e si occupa proprio di questi interventi chirurgici. Ma cantanti, no: credo che un intervento del genere non sia adatto per il canto, né mi risulta esistano transgender [*male-to-female*, n.d.a.] che cantino con una voce da soprano a seguito di un intervento alle corde vocali. Riguardo a questi temi, segnalò inoltre un bellissimo appuntamento milanese, il *Milano*

*Voice Meeting*, cui ho partecipato nel 2019 discutendo la mia esperienza assieme a foniatrici, vocologi e maestri di canto.<sup>26</sup>

DP: *Veniamo alla tua voce. Che tipo di baritono sei? Qual è il tuo repertorio di elezione? In quali titoli e ruoli, della “tradizione” o meno, hai sinora cantato?*

EDS: Dunque, prima di essere una cantante io sono una melomane sfegatata, una grande collezionista d’opera, soprattutto di Verdi, il mio autore preferito in assoluto. Però, anche se molti ritengono io sia un baritono verdiano per dimensione e colore brunito della voce, non ho mai affrontato ruoli verdiani principali. Ho un grande rispetto per lui, Verdi scriveva in una tessitura vocale abbastanza complicata, sempre nella zona del passaggio per noi baritoni, con un’estensione che arriva fino al fa<sub>#</sub>/sol. Si è sempre un po’ in alto, mentre io mi trovo comoda a cantare Bellini, Donizetti, Mozart. Mi piace quel repertorio: sicuramente mi ritengo donizettiana, e amo molto il belcanto. Per quanto riguarda i ruoli, nel repertorio di tradizione sinora ho messo in scena esclusivamente personaggi di comprimario: sono stata Grenvil (*Traviata*), Marullo (*Rigoletto*) e Gran Sacerdote (*Nabucco*). Nel mondo dell’opera contemporanea, ho invece all’attivo alcuni debutti in prima mondiale: due alla Biennale di Venezia, il primo con *Magen Zeit Opera* di Gabriele Cosmi,<sup>27</sup> il secondo nel 2019, con *Tredici secondi*. A Macerata, nel 2020, invece, ho preso parte a *Bia*.

DP: *Partiamo da Tredici secondi: mi piacerebbe sapere come tu abbia inteso e costruito il tuo personaggio, la Donna di Fede.*

<sup>26</sup> Diego Cossu è stato organizzatore del seminario “La Voce del Transgender MtoF dalla presa in carico prechirurgica al follow up postchirurgico”, che ha avuto luogo a Torino nel 2016 nell’ambito del 41° Congresso della Societas Latina ORL: cfr. <<https://www.diegocossu.com/simposio-la-voce-del-transgender-mtof/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021). Sempre nel quadro del programma “Educazione continua in medicina” (ECM, attivo in Italia dal 2002) si svolgono le edizioni annuali del *Milano Voice Meeting*.

<sup>27</sup> L’opera, su libretto di Michelangelo Zeno e per la regia di Alberto Oliva, è andata in scena in prima assoluta al Teatro Piccolo Arsenale il 4 ottobre 2014, anch’essa atto unico di un politico per la Biennale College Musica. *Magen Zeit* rappresenta il rapporto patologico tra una madre famelica (Miss Magen, interpretata da De Salve) e una figlia da lei privata del cibo (Ellie, affidata al soprato Giulia Beatini), simbolicamente ingabbiata nel ventre della prima, un monumentale abito rosso a gonna svasata di taglio ottocentesco. Il video integrale è disponibile su YouTube all’indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=2MjoeZxaU5M>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021), mentre la partitura è edita e distribuita in Italia da Suvini Zerboni, all’estero da Schott.

EDS: Psicologicamente io l'ho intesa come una donna abbastanza ipocrita, sai, quelle donne tutte casa e chiesa che una volta che si spogliano sono le peggiori. Io indossavo un bellissimo tailleur, con una parrucca biondissima, quasi alla Marilyn; a un certo punto toglievo la giacca, e mostravo un corpetto che mi stringeva la vita e il seno, e sopra c'era disegnata una Madonna circonfusa di luce. Un *coup de theatre* per me bellissimo: questo *décolleté* vistoso con la Madonna, il sacro e il profano mescolati, questa donna ipocrita che così sta mostrando il proprio conflitto interiore. Una donna molto repressa, molto egoista: la sua intenzione era solo quella di far volare il pollo, per lei non esisteva nessun altro, tant'è che non interagivo direttamente con gli altri personaggi, dicevo cose come se fossi pazza. Dell'Uomo – che poverino entrava in scena dopo esser rimasto con l'auto in panne – io me ne fregavo, assolutamente fissata com'ero a far volare 'sto pollo: con l'animale interagivo, con l'Uomo no, anche perché, come cantavo nella mia aria della *Scena Terza*, la carità è solo una messinscena, «Io poi non potrei / neppure aiutare! / La fede mia lo vieta». Ripeto: l'egoismo e l'ipocrisia più assoluti. Certo, emergevano anche i fantasmi che tormentavano l'anima di questa donna di fede, che cercava di essere se stessa ma non ci riusciva, almeno non apertamente, per colpa della società in cui viveva. Insomma, un ruolo che mi è piaciuto tanto, anche la scrittura Marco l'ha cucita sulla mia vocalità. Avrei voluto tanto ricantare quell'opera, mi ha divertito tantissimo.

DP: *Veniamo ora a Bía, e a un altro tipo di tailleur che lì indossavi.*

EDS: Esatto, ero la Donna in Tailleur: un personaggio veramente terribile. Innanzitutto, devo essere sincera, mi è piaciuto meno dal punto di vista della scrittura vocale. Venendo appunto dal bel canto, dalle linee donizettiane, sempre molto morbide, legate, lì avevo a che fare con una scrittura difficile, tutta di salto, iniziavo col fa acuto e facevo costantemente salti di undicesima o dodicesima. Vocalità a parte, però, il personaggio mi è piaciuto molto: era una donna molto autoritaria, accompagnata da due schiavi, due ragazzini che istruiva a colpi di frustino. La mia entrata in scena era particolarmente d'effetto, perché davo un colpo col piede su una pedana di metallo alle spalle del pubblico. Un grande rumore, che li costringeva a voltarsi di spalle verso di me, sconvolti, trovandosi davanti questa figura imponente che attaccava il proprio canto in acuto e in piena voce, con tratti oserei dire quasi wagneriani. C'è poi da considerare che in *Bía* la mia parte era l'unica “dal vivo”, il pubblico per il resto dell'opera ascoltava in cuffia, mentre nel caso della mia aria le toglieva. Insomma: una bella botta. Avevo sempre questo frustino in

mano, puntato in faccia alla gente, nella prima strofa lo gettavo a uno del pubblico. A un certo punto facevo un gesto imperioso ad Antonio Smaldone e lui cadeva ai miei piedi: un'azione scenica bellissima. C'è stata comunque qualche forma di "censura", diciamo come ai tempi di Verdi quando nel *Ballo in Maschera* fu eliminato il regicidio e cambiata l'ambientazione. La Donna in Tailleur aveva un libretto denso di parole volgari o comunque "scomode", ad esempio anche «sporco negro», che è stato a un certo punto cassato.

DP: *Che reazioni hai percepito da parte del pubblico, nei confronti dei due personaggi?*

EDS: Beh, il personaggio di Venezia era abbastanza comico, o forse tragicomico, tant'è che la gente rideva, soprattutto nella *Scena Seconda* quando per tre volte cercavo di interloquire col pollo facendogli i versi della moka che bolle, del telefono che squilla e del bussare alla porta, col sedere rivolto verso la platea. La Donna in Tailleur, invece, incuteva terrore fin nelle sue fattezze (indossavo ad esempio una parrucca rosso fuoco): ero molto autoritaria, dovevo far paura. Entrambi i personaggi sono stati concepiti su di me, sulla mia vocalità e sulla mia figura. Diciamo che nel caso di Macerata il personaggio corrispondeva maggiormente al mio carattere di donna "forte", di polso, determinata – questo è ciò che mi ha permesso di fare qualcosa nella musica: non ho avuto una grande carriera, ho difficoltà a trovare un agente. In fondo, non è mai accaduto prima d'ora che una cantante lirica transgender cantasse in un teatro d'opera classico. Ciò fa sì che io sia una novità, una "prima volta", come all'epoca del Conservatorio. Comprendo le difficoltà dei direttori artistici, però forse qualcosa in più si potrebbe fare. Sappiamo che è normale che una donna canti *en travesti* ruoli maschili, magari inizialmente pensati per un castrato. I miei ruoli da comprimario li ho cantati ad esempio vestita da uomo, un'operazione volendo non dissimile. Personalmente, non vedo perché, al giorno d'oggi, una transgender non possa cantare un Malatesta, un Dulcamara... A dirla tutta, nell'*Elisir d'amore* chi è Dulcamara? Un truffatore che vende un falso toccasana alla gente, insomma, una sorta di Wanna Marchi operistica. Perché non fare qualcosa del genere? Certo, purché non si tratti di un ruolo da corteggiatore: un Dulcamara funzionerebbe appunto meglio di un Belcore. Sarebbe altrettanto perfetto Leporello in *Don Giovanni*. È il servo, ma perché non potrebbe esserne l'amante? Leporello canta più di tutti, tesse lui i fili, è terribile: perché non farlo in una versione femminile? Non ci vedrei nulla di strano.

DP: *Dunque, a tuo parere, una parte del percorso di maggiore inclusione di performer queer nel teatro d'opera potrebbe passare dal piano della regia?*

EDS: C'è già una tradizione, da quel punto di vista. Certo, molti storcono ancora il naso quando si trovano davanti regie cosiddette “moderne”, o “attualizzanti”. Ma è una strada. Per il resto, basta solo che qualcuno dia il via, che qualcuno faccia fare qualcosa di importante a un performer transgender. I problemi non mancano. Ho appena cantato per il coro del Teatro Regio di Parma [in una produzione dei *Carmina Burana* il 3 e 5 luglio 2021, n.d.a.]. Devo dire che i dubbi ci sono stati anche lì. Dicevano: “Dove la mettiamo? Tra i baritoni, tra i contralti? Si veste da uomo, si veste da donna? Si mette il frac, o la giacca?”. Alla fine mi hanno messo proprio al centro, a cavallo tra mezzi e baritoni, avevo un vestito lungo nero, semplicissimo. I colleghi sono stati gentilissimi con me, abbiamo lavorato con grande amore e rispetto reciproco, Le paure iniziali da parte dell'istituzione si sono trasformate in grande soddisfazione. Perché quando si pensa a una transgender si tende ancora a reputarla come sopra le righe, ostentatrice. Veniamo viste con dubbio. Ma basta mettersi al lavoro, seriamente, e i pregiudizi cadono.



# Cenerella

Psicofavola femminista

*Lina Mangiacapre*

*a cura di Marco Calogero Battaglia*

## Nota introduttiva

Lina Mangiacapre (Napoli, 1946-2002) è stata attivista femminista e artista eclettica. Sia autonomamente, che con il collettivo da lei fondato negli anni Settanta, Le Nemesiache, ha sperimentato in quasi ogni campo dell'arte, dalla poesia al cinema, dalla pittura alla performance. Nel corso della sua vita l'arte è stata la principale forma di attivismo politico.

Il percorso di Mangiacapre come artista femminista inizia con *Cenerella*, opera teatrale in un unico atto messa in scena per la prima volta nel 1973 a Napoli. La *Cenerella* di Mangiacapre ripercorre la famosa e millenaria storia di Cenerentola in chiave queer e femminista. Anziché una matrigna e sorellastre, a opprimere la protagonista sono invece il padre e i fratelli che la trattano da serva e la consegnano al principe in sposa per puro guadagno. Questa favola dai toni parossistici rappresenta il primo strale di Mangiacapre contro l'istituto familiare e le convenzioni che governano i rapporti eterosessuali, basati sul controllo maschile del potere generativo delle donne e del lavoro domestico. Sono infatti gli anni in cui in Italia si discute il cambiamento del ruolo delle donne all'interno della famiglia: riforma del diritto di famiglia, divorzio e aborto.<sup>1</sup>

Nella *Cenerella* di Mangiacapre in diretta opposizione all'oppressione patriarcale si stagliano delle figure femminili positive, come la fatina, che tentano inutilmente di salvare Cenerella dal matrimonio che la condanne-

<sup>1</sup> Per una introduzione al femminismo italiano si rinvia a Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia: esperienze, storie, memorie: (1965-1980)*, Carocci, Roma 2012. Per una introduzione ai gruppi femministi italiani invece a Maud Anne Bracke, *Women and the Reinvention of the Political. Feminism in Italy, 1968-1983*, Routledge, Londra 2019.

rà al destino infelice di prigionia e abuso domestico. Se la trama dell'opera racconta una profonda sconfitta, la messa in scena racconta invece un'altra storia, una storia di riscatto.

Attraverso una serie di espedienti che oggi è facile collegare al mondo della performance, o a quello che è stato definito teatro post-drammatico, Mangiacapre dimostra infatti che il femminismo sta già lottando per cambiare la società, non nel presente fittizio della fabula, ma in quello concreto della messa in scena.<sup>2</sup> Infatti, con una trovata ironica, Mangiacapre vieta l'ingresso a teatro agli uomini non accompagnati da donne che garantiscano per loro. In questo modo Mangiacapre cita e rovescia antiche convenzioni teatrali - come quelle del teatro greco o elisabettiano - per cui alle donne era proibito di recitare, ma soprattutto forza le donne a chiedersi chi vogliono includere nell'evento, rendendole protagoniste attive della creazione della comunità che Mangiacapre apre con lo spettacolo.

Altro elemento fondamentale della rappresentazione, è il *crosscasting*: sul palcoscenico compaiono infatti solo donne, attrici che interpretano i personaggi maschili.<sup>3</sup> Nonostante le indicazioni di regia dichiarino l'intenzione di impiegare attrici munite di pupazzi per rappresentare i personaggi maschili, delle fotografie dimostrano invece che le attrici, almeno in un'occasione, hanno impersonato loro stesse i personaggi maschili, utilizzando delle maschere a forma di teschio che coprivano solo parte del volto. Questa semplice trovata rappresenta non solo un'altra critica alle antiche convenzioni teatrali, ma anche l'affermazione di un'alternativa positiva alla sventura di Cenerella. Proprio mentre la finzione scenica racconta il fallimento dei rapporti eterosessuali codificati all'interno del matrimonio, la materialità della performance - la materialità della voce, dei corpi - mostra una storia d'amore queer fra l'attrice che impersona il principe e quella che impersona Cenerella. Più che una sottile allusione al lesbismo, questa invenzione teatrale suggerisce il superamento del binarismo sessuale e l'apertura a rapporti d'amore non codificati dal genere.

Altre opere di Mangiacapre, infatti, dimostrano che l'autrice avesse intuito anche solo in forma embrionale, la possibilità di superare il binarismo di genere, e che già in *Cenerella* questa intuizione fosse centrale. Lavori come *Eliogabalo* (1982), che mette in scena il tentativo di un imperatore androgino di trasformare radicalmente l'impero romano e rovesciare il patriarcato dall'interno, oppure *Faust-Fausta* (1990), prima romanzo e poi

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola 2017.

<sup>3</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014.

## Cenerella

film in cui il personaggio protagonista è soggetto a una serie di misteriosi cambi di sesso, testimoniano l'interesse di Mangiacapre per un'identità in grado di liberarsi dalle angustie del binarismo di genere.<sup>4</sup> Questa intuizione, però, rappresenta solo una piccola parte della ricchezza teorica e artistica dell'opera di Mangiacapre, che attende ancora ulteriori approfondimenti accademici.

Questa pubblicazione rappresenta il primo tentativo di riportare alla luce la sperimentazione teatrale di Mangiacapre ancora non pubblicata. Si tratta, in questo caso, di un'interpretazione del dattiloscritto di *Cenerella* firmato da Lina Mangiacapre stessa. Il testo non è stato pensato per la pubblicazione, essendo quasi un canovaccio scritto per fornire un'ossatura alla messa in scena. A dimostrarlo, infatti, non solo i numerosi refusi che ho emendato, ma soprattutto la presenza di indicazioni di regia abbandonate, ma la cui soppressione non è mai menzionata nel dattiloscritto. Ho scelto di interpretare il testo privilegiando la leggibilità, ma senza sciogliere le incertezze sintattiche che caratterizzano la bozza. Ho cercato di emendare solo là dove la scrittura improvvisata rendeva equivoco il senso delle frasi al limite del comprensibile, intervenendo soprattutto sulla punteggiatura e, inoltre, sulla formattazione del testo. L'opera di Mangiacapre è ancora largamente da studiare: ulteriori studi filologici, critici e storici sono già in corso.

<sup>4</sup> Lina Mangiacapre, *Faust-Fausta*, L'autore libri, Firenze 1990.

*PERSONAGGI*

Cenerella

Attannurreta

Donna Memoria

Principe

Platone, *fratello di Cenerella*

Aristotele, *fratello di Cenerella*

Padre, *padre di Cenerella*

Banditore

Inviato *del principe*

Voce Registrata

Donne

Cenerella

ATTO UNICO

*Tutte le donne sono sedute in platea, solo Attannurreta è sulla scena e resterà immobile, rincantucciata, completamente coperta. In un angolo sono ammucchiati dei fantocci.*

VOCE REGISTRATA C'era una volta, in un paese lontano, una fanciulla di rara bellezza e bontà che viveva con la matrigna e due sorellastre cattive e malvagie. Alla morte del padre cominciarono giorni ben tristi per la povera figliola. Colpevole solo di essere bella e buona era odiata e perseguitata in casa...

DONNE (*A queste parole scattano dalle sedie in platea, corrono verso il palcoscenico e lo occupano urlando*) No! Non è vero, non c'è mai stato!

DONNA MEMORIA (*Parla fissando il vuoto come in trance*) Non è vero, non è così, io conosco la verità! Io ho qualcosa da dire... (*cade a terra come svenuta*).

DONNE (*In coro, si disperano*) Per il piacere di chi io abortisco! Per il piacere di chi muoio di aborto! Ed eravamo poche, troppo poche! E mai una giovane si unisca a un giovane! I vecchi, i padri si accoppiavano alle figlie! E le donne continuamente erano violentate e dovevano partorire! E le donne continuamente erano violentate e dovevano partorire! E le donne morivano di parto! E le donne muoiono di parto! E lei muore di parto! (*Lurlo di Donna Memoria le interrompe*).

DONNA MEMORIA Ricordati piccola Attannurreta... (*Con la voce affranta, sul punto di morte*).

*Attimo di immobilità. Poi Donna Memoria si alza; alcune Donne si dispongono ai bordi del palcoscenico e tre di loro prendono ciascuna un fantoccio mentre Cenerella resta al centro del palcoscenico, muovendosi come se facesse dei lavori domestici.*

DONNA MEMORIA C'era una volta, c'è ancora, una donna di nome Cenerella. Sua madre è morta nel metterla alla luce. Il padre va al lavoro, i fratelli studiano, lei... dicono... la mantengono...

*Una delle donne che ha preso il fantoccio che rappresenta Platone comincia a muovere la testa [del pupazzo] in senso di assenso e parla attraverso di esso.*

PLATONE (*Con voce impersonale*) La verità, caro Aristotele, è che la filosofia è

amore del sapere, è tentativo di idealizzare l'essere, è la dialettica intesa come unità dei contrari.

*Nel frattempo, anche le altre due donne con fantocci muovono la testa di questi allo stesso modo, mentre tutte le donne scuotono la testa in senso di diniego.*

ARISTOTELE (*Sempre con voce impersonale*) Non dire parole! La filosofia, in fondo, è conoscenza, sapere, e ha la sua logica su una base che è tratta dalle cose stesse; non c'è bisogno di dividere il mondo, la realtà dalle sue idee.

CENERELLA (*Interrompendo i suoi gesti*) Ma... veramente, come siete buffi! L'amore è la vita, è la bellezza, è un fiore che nasce!

ARISTOTELE Stai zitta, stupida! Cosa vuoi sapere tu della vita? Qui stiamo discutendo di cose profonde, cose che una donna non può capire!

PLATONE Piuttosto, mi hai stirato la camicia?

CENERELLA Perché ogni volta che parlo non volete ascoltarmi? Siete cattivi e poi parlate d'amore... mi cacciate.

PADRE (*La donna che presterà la voce al fantoccio dovrà dare alle frasi la cadenza dei discorsi di Mussolini*) Cenerella, quante volte ti devo ripetere che tu sei una donna e non devi intervenire? Tu devi pensare a essere una brava donna di casa, pensa che tua madre ti guarda da lassù, e sta' attenta! Qualcosa brucia... Basta, insomma, sempre con questi piagnistei!

PLATONE Cenerella, Cenerella, portami le scarpe!

ARISTOTELE Cenerella, Cenerella, presto, i pantaloni!

PLATONE Cenerella, Cenerella, ma dove ti sei cacciata?

*Cenerella esegue gli ordini via via come impazzita. Le tre donne ripongono i fantocci in un angolo, disponendosi ai bordi del palcoscenico. Resta solo Cenerella che, avvicinandosi verso l'angolo dove è rannicchiata Attammurreta, parla fra sé.*

CENERELLA Come è dolce la notte... che bella la luna, si dondola nel cielo. Come il vento soffia lievemente! Mamma, dove sei? Perché mi hai lasciata sola tra questi uomini che non mi amano? Se tu fossi qui... ma forse tu sei morta per colpa loro... forse tu non volevi più tacere quando dentro ti urlava la verità! Volevi morire! Ma la vita è così bella, e questa casa così squallida, così piccola! Come dev'essere grande il mondo... come deve essere bello l'amore! Ma ci sarà, mamma, un principe gentile che si inginocchierà ai miei piedi, che mi offrirà i fiori più belli del reame, che creerà per me poesia? Ci sarà per me un giorno in cui sarà bello

## Cenerella

svegliarsi all'alba con il sole e vedrò un sorriso, una voce dolce che mi sveglia? Non sarò sempre violentata dagli insulti degli uomini, non mi costringeranno sempre a lasciare i miei sogni nascosti, non rideranno sempre dei miei occhi sbarrati a inseguire i gabbiani?

*Contemporaneamente al monologo di Cenerella Donna Memoria fa dei gesti di sofferenza e di previsione per le sue delusioni future.*

PADRE Cenerella, presto, dove sei, stupida? Sei sempre con la testa per aria, se dovessi lavorare come me non saresti così. Presto, che i miei affari mi aspettano.

*Cenerella durante queste parole, compie dei gesti come se facesse delle faccende domestiche.*

BANDITORE *(Tutte le donne si affollano intorno a una donna che srotola un foglio di carta e comincia a leggere)* Sudditi ascoltate! Per ordine di sua maestà il Re, tutti coloro che hanno figlie in età da marito, con un piede molto piccolo, dovranno accompagnarle questa sera alla reggia. Ci sarà una gran festa e il principe sceglierà tra le più belle la sua sposa. La festa è aperta a tutti i coloro i quali vorranno intervenire. *(Un gran brusio).*

UNA DONNA Avete sentito? Sceglierà la sposa! Possono andare tutti.

ALTRA DONNA Ma perché ha detto con un piede molto piccolo?

DONNE *(Tutte insieme)* Ma perché, ma perché?

UNA DONNA *(Alzando la voce)*. 'O tenesse piccirillo! *(Le altre ripetono e scoppiano a ridere).*

*Cenerella, che ha partecipato anche lei a questa scena, ritorna a immobilizzarsi.*

ARISTOTELE Cenerella, presto, preparaci gli abiti della festa: questa sera andremo alla reggia.

CENERELLA *(Con entusiasmo)*. Che bello, andremo alla reggia?

ARISTOTELE Tu... svergognata! Ti piacerebbe farti vedere dagli uomini? Saresti la vergogna della casa: così sporca, così brutta! Basta, tu ora devi pensare a prepararci gli abiti della festa, lavare le nostre camicie... e non metterti a sognare com'è tuo solito!

CENERELLA Io lo so, anche il sogno vorreste strapparmi, e forse la vostra crudeltà nasce proprio dalla consapevolezza che con nessuna chiave, con nessuna violenza, potrete strapparmi il mio mondo e penetrarlo! E non crediate che stirare le vostre camicie e farvi da mangiare, lavorando peggio di una serva, ed essere derisa, possa distruggere il mio mondo, io ho intorno a me gli esseri del bosco, io gioco e parlo con presenze a voi invisibili e la noia non può impossessarsi di me. Non esiste barriera, non esiste potere, non esiste denaro con cui possiate imprigionarmi o comprarmi.

PLATONE Parla bene a volte, quasi mi verrebbe da applaudire. Dove le avrò lette tutte queste cose? Se non sapessi che dalla mattina alla sera quello che fa, penserei a chissà quali incontri, o quali libri legge!

ARISTOTELE Ora basta! Ci hai stancati con le tue strane follie, ci fai sempre perdere tempo. Tra poco arriva nostro padre, sta attenta che lui non perda la pazienza!

*Con gesti lievi Cenerella corre da una donna all'altra di quelle che reggono i fantocci come se volesse adornarli, sorridendo nonostante le lacrime. Alla fine, le tre donne si allontanano, facendo di nuovo vedere i fantocci in un angolo e disponendosi ai bordi del palcoscenico, mentre Cenerella si porta con un gesto veloce e improvviso verso l'angolo dove giace Attannurreta. Qui, comincia a piangere, singhiozzando. Improvvisamente.*

DONNA MEMORIA (Sottovoce) Ricordati...

DONNE (A una a una, prima più piano sempre più forte). Ricordati... (Un momento di silenzio).

DONNA MEMORIA Attannurreta!

CENERELLA (Smette di piangere ed esclama). Attannurreta! Attannurreta!

*Intanto Attannurreta geme e continua ad agitarsi come volesse liberarsi da macerie sotto cui giace. Infine, con uno strappo improvviso, si solleva.*

ATTANNURRETA Ciao.

CENERELLA (Spaventata e stupita) Ma... tu... chi sei... da dove salti fuori?

ATTANNURRETA Mah! Non so proprio perché mi chiami e poi mi accogli come una cosa estranea? Allora, dimmi perché piangi e ti disperi, perché invochi la tua unica possibilità?

CENERELLA Scusa... Io... Ma, insomma, se sai che ti cercavo, sai anche il perché Non prendermi in giro per la mia paura; era troppo bello che

## Cenerella

qualcuno rispondesse quando io chiamavo. Ti ringrazio, ora sono meno sola. (*Le due donne si abbracciano*).

ATTANNURRETA Tu... vorresti andare alla festa, tu... vorresti conoscere il principe e sei sicura che se ti vedrà dovrà per forza innamorarsi di te! Tu non vuoi più vivere tra la cenere, vuoi liberarti, fuggire lontano in una reggia e non essere messa da parte, né usata!

CENERELLA Sei meravigliosa, ecco, tu lo sai, io voglio essere felice, io... voglio amare... io...

ATTANNURRETA Bisogna fare presto, però io voglio dirti di aprire gli occhi, non lasciarti abbagliare dalle luci, dalle apparenze, perché, pensa, quelle luci, quella dolcezza, quelle apparenze, quel lusso, affondano le loro radici sullo sfruttamento, sul sangue, sulla violenza! Prima della mezzanotte devi tornare, altrimenti l'incantesimo finirà e tutto sarà come tu non desideri.

CENERELLA Cara fata, su, rendimi bella!

ATTANNURRETA Io ti lascerei così, sei bellissima, ma gli uomini amano le loro mode e non riescono a vedere oltre l'abito!

CENERELLA Mi fanno paura le tue parole, ho dei brividi, è come se il velo delle illusioni crollasse e... non voglio... non ancora fatina. Io voglio amare, voglio incontrare il mio principe...

ATTANNURRETA Prendi una zucca (*Cenerella si china a raccogliere qualcosa che poi porge ad Attannurreta, questa a sua volta come lanciando nel vuoto qualcosa*). Ecco! Sarà la tua carrozza! (*Esclamazione di stupore e ammirazione di Cenerella*). E adesso quei topi e quei gatti diventeranno i tuoi servitori e i tuoi cavalli. (*Altra esclamazione di Cenerella*). E ora sei pronta per partire.

CENERELLA Ma... io... così...?!

ATTANNURRETA Scusa! Sono sempre la solita distratta! Portami dei fiori e delle foglie, scegli le più verdi. (*Cenerella fa il gesto di raccogliere fiori che poi porge ad Attannurreta, che li prende e poi compie un gesto come a spargerli addosso a Cenerella*). Ed eccoti vestita con un abito di petali di fiori, tessuto con la tua fantasia, realizzato con il tuo amore.

CENERELLA (*Esclamazione di stupore, fa dei gesti come ad accarezzare il vestito, cammina felice, tira su se stessa, d'improvviso si ferma con i capelli che le cadono sul viso, ne raccoglie una ciocca, guardandola*). I miei capelli...!

ATTANNURRETA Prendi la rugiada e il polline dei fiori (*Cenerella fa il gesto di raccogliere qualcosa da terra, lo offre ad Attannurreta che, prendendolo lo versa con un ampio gesto dalle mani sui capelli di Cenerella che è rimasta china*). Ed ecco i tuoi capelli ornati di rugiada, con i riflessi del sole, profumati di polline. E io ti lascio: la tua fantasia, la tua disperazione, la tua fede, mi

hanno evocata, ma adesso la tua dimensione non mi appartiene più.

Addio! *(Con un rapido movimento ritorna rannicchiata a terra, nel suo angolo).*

CENERELLA Fatina aspetta... io... voglio ringraziarti... Oh! Ma è tardi...  
Addio!

*Sul palcoscenico cominciano a danzare delle donne stringendo dei fantocci, facendo commenti sulla festa e sul principe che, con un fantoccio sulle spalle, si aggira come un fantasma tra di loro. All'arrivo di Cenerella si fermano tutte, immobili, facendo esclamazioni di stupore, mentre il principe, facendo cadere il fantoccio in un angolo, si precipita verso Cenerella e prendendole una mano, comincia a danzare con lei.*

PRINCIPE Chi sei, dolce immagine dei miei sogni? Da dove vieni... come ti chiami? *(Con voce profonda come venisse da lontano).*

CENERELLA Il mio nome l'ho dimenticato. Io vengo da un mondo troppo lontano per fermarlo in immagini. Chi sono, lo so! Non ho mai fermato la mia vita in cristalli di identità.

PRINCIPE *(Con la stessa voce).* Che strana creatura! Il suono della tua voce è una melodia, di quale sogno sei regina? *(Il principe e Cenerella si fermano immobili, volgendo la testa in senso opposto, fissando il vuoto).*

CENERELLA *(A voce bassa).* Regina della cenere, costretta a servire degli uomini squallidi che non si accorgono nemmeno della mia presenza. *(Cenerella e il Principe riprendono a danzare. Poi, rivolta al principe).* Di nessun regno, o di tutti quelli che la mia fantasia crea.

*Si sentono dodici rintocchi. Cenerella scappa, il principe resta immobile un attimo, poi corre a riprendere il fantoccio che rimette sulle spalle.*

PRINCIPE *(Urlando in modo deciso e autoritario, quasi isterico).* Servi, presto, inseguitemi, devo assolutamente sapere da dove viene!

CENERELLA *(In ginocchio, nell'angolo dov'è rannicchiata Attannurreta).* Ritornare a compiere gli inutili gesti di ogni giorno, con negli occhi immagini di sogno che per un attimo si sono realizzati. Quale crudeltà nella fantasia, quale sofferenza nella gioia! Le illusioni creano ribellione e scavano ferite se non puoi sostenerle.

*Tre donne riprendono tre manichini.*

PLATONE La danza è espressione, come tutte le arti, dell'idea del bello.

## Cenerella

ARISTOTELE La danza, come tutte le arti, serve come catarsi, migliora gli uomini.

CENERELLA (*Alzando, facendo gesti di danza*). La danza... la musica... l'amore... La favola... la danza... è espressione di un desiderio di libertà che vive in ogni oppressione, desiderio di esprimere con gesti la propria emotività, desiderio di volare, di raggiungere, con un gesto magico, una comunicazione fra il corpo e l'anima, fra corpi e anime, la danza è un'espressione che non taglia fuori l'essere.

PLATONE Quello che tu dici non è logico, non è dimostrato, fai delle affermazioni emotive e irrazionali e noi... ti concediamo di parlare così ti possiamo correggere.

PADRE (*Con voce autoritaria*). Basta con queste chiacchiere! L'importante è lavorare, costruire. La danza non è che un passatempo dei ricchi, di chi non ha niente da fare.

ARISTOTELE Padre, tu affermi qualcosa di orribile: dici che l'arte è un passatempo, ma così offendi l'uomo!

CENERELLA Forse anche lui ha ragione... certo, la danza non è lavoro, non serve, non si usa, ma è una realtà che non si può sopprimere senza violenza e forse lui ha subito violenza.

PLATONE Secondo te tutti hanno subito violenza. Il fatto è che tu hai paura perché sei una fanciulla debole e se non ci siamo noi a difenderti, saresti subito soppressa.

CENERELLA Io ho paura? E voi? La mia paura è reale... ma la vostra è una paura cosmica, una paura che vi fa distruggere tutto per paura di essere distrutti.

*Rullo di tamburi. Le donne che reggevano i fantocci li lasciano cadere in un angolo affollandosi intorno al banditore, che, posato il tamburo, comincia a srotolare un foglio di carta. Cenerella partecipa, ma in disparte, passando via via da un atteggiamento sorridente e divertito a una sofferenza e impazienza crescenti.*

BANDITORE Sudditi, ascoltate! Per ordine di sua maestà il Re, questa sera alla reggia si darà una gran festa, consolare e distrarre il principe, affetto da alcuni giorni, da una grave forma di malinconia. Sua maestà il Re ha deciso inoltre che questa sera il principe sceglierà, fra tutte le dame la più bella, per farla sua sposa. (*Gran confusione, rullo di tamburo sempre più fiavole*).

UNA DONNA Poverino, è malato d'amore.

UNA DONNA Non è riuscito a rintracciare quella donna

UNA DONNA Ma questo è solo un trucco!

CENERELLA (*Mentre le altre si portano ai lati del palcoscenico, agitata. Fra sé*). Devo correre alla reggia! Lui soffre per me! Non è giusto che io lo lasci soffrire! (*Correndo nell'angolo dove giace Attannurreta*). Attannurreta, Attannurreta!

ATTANNURRETA (*Gemendo si alza di scatto*). Come vedo ti sei affezionata a me, mi chiami ancora... sono tanto sola anch'io, soprattutto adesso che le donne hanno dimenticato la loro magia e credono di poter ottenere quello che vogliono se lottano insieme agli uomini; in fondo decidono così di volere solo quello che gli uomini vogliono... Piccola, dolce Cenerella, ancora mi chiami. Ma dimmi... ancora una volta, forse, tu vuoi che io ti aiuti per farti incontrare il principe?

CENERELLA Fatina, mi fai vergognare! Io ti chiamo solo per chiedere qualcosa e non penso che tu possa anche desiderare che io ti chiami per te. C'è molto egoismo nel mio amore per questo principe che è tanto diverso, tanto lontano dal mio mondo... (*In tutto il dialogo sembra voglia dire qualcosa, ma è trattenuta dalle parole di Attannurreta*).

ATTANNURRETA Su, piccola, non preoccuparti, tu devi solo chiedere quello che senti e non fingere con te stessa per sembrare migliore, perché non esiste che la verità, e la verità per te, in questo momento, è questo sogno d'amore che vuoi vivere e io ti aiuterò ancora una volta, anche se non dovrei, anche se forse un giorno mi odierai per questa illusione che io ti aiuto a realizzare. Su! La magia ancora una volta ti costruirà la forma per essere accettata in questa società.

*Attannurreta ritorna immediatamente nel suo angolo, rannicchiata, mentre Cenerella si allontana di corsa. Alcune donne cominciano a danzare con dei fantocci. Il principe vaga tra loro con un fantoccio sulle spalle. Si fermano immobili (alcune donne fanno esclamazioni di stupore) all'apparire di Cenerella.*

PRINCIPE (*Facendo cadere il fantoccio, corse verso Cenerella e le prende una mano, cominciando a danzare con lei*). Mia bella sconosciuta, misteriosa fanciulla, quale magia ti fa svanire nel nulla? Io non riposo più dal giorno che ti ho vista; la mia vita è vuota senza di te, dimmi, chi sei?

CENERELLA Non cercare di scoprire il mio segreto, perché tutto diventerebbe cenere, e non cercare di fermarmi perché sarei veramente per te una sconosciuta.

PRINCIPE Come è strano quello che dici! Ma forse tu sei legata a un incan-

## Cenerella

tesimo, forse tu vuoi farmi impazzire, ma questa volta ti sarà difficile svanire.

*A queste ultime parole tutte le donne si dispongono davanti a Cenerella e il principe che continuano a danzare. Si sentono dodici rintocchi, quasi subito dopo, Cenerella compare da dietro le donne, correndo, perde la sua scarpa con un fiocco rosso, il principe compare poco dopo, raccoglie la scarpa.*

PRINCIPE *(Con il fantoccio sulle spalle, voce tronfia e soddisfatta).* Ormai non potrai più sfuggirmi, sei mia, mi appartieni. *(Alzando la mano in cui stringe la scarpa).*

CENERELLA *(Sola sul palcoscenico accanto ad Attannurreta).* E ormai la magia finisce, ma forse la magia è incontrare il principe e lasciarlo prima che anche la sua magia abbia termine. Ho tanto paura che tutto sia un sogno e che il principe faccia parte dell'incantesimo; il fondo l'essere che sento più reale è Attannurreta!

DONNA MEMORIA Il principe intanto è sempre più deciso a ritrovare la sconosciuta e a scoprire il suo mistero; ora possiede la scarpetta. Così, per la misura estremamente piccola del suo piede, forse Cenerella sarà scoperta.

INVIATO *(Rivolto al padre di Cenerella mentre i fratelli osservano la scena. Porta con sé un cuscino su cui è poggiata la scarpa).* Signore, avete figlie da marito?

PADRE No! Ho solo una ragazzina... ma sta sempre in casa; le piace stare a giocare con la cenere del camino, non credo proprio che le interessi, né che abbia l'età da marito.

ARISTOTELE Chi? Cenerella? Ma crede che si possa scambiare per una donna? Non fa che parlare ai gatti, alle farfalle, ai fiori. Al massimo potrebbe essere una strega, non certo una donna! Comunque... Cenerella!

CENERELLA Eccomi qua, è di me che si parla?

PADRE Dovresti misurare la scarpetta, tu che non hai mai calzato una scarpa, hai sempre detto che volevi i tuoi piedi liberi come i tuoi capelli.

CENERELLA Io, misurare la scarpa?! No! Non misuro nessuna scarpa se non viene il principe in persona.

Padre, Aristotele, PLATONE Il principe?! Qui da te?! Ma vuoi scherzare?! Ma...

CENERELLA Solo se verrà lui io misurerò quella scarpa! E ora devo andare a preparare il pranzo.

INVIATO *(Fra sé)* Ma è matta quella là? Se io fossi il padre! *(Rivolto ad altri)*

*servi*). Immagina che una brutta, sporca ragazzina pretende che sia il principe in persona a calzarle la scarpa. È da folli! Non c'è più rispetto per l'autorità regale.

PRINCIPE (*Ascolta incuriosito, compare tenendo il fantoccio sulle spalle*).  
Portatemi da quella ragazza.

INVIATO Ma... Principe, è assurdo: è brutta, sporca, sgarbata...

*Arriva il padre di Cenerella.*

PADRE (*Con voce affannata*) Signor principe, cosa posso dire... Ho una figlia cresciuta sola, senza madre, non ha mai parlato con noi. Noi... io e i fratelli crediamo che sia un po' matta. Ma sa, una figlia non si può buttar via: l'affetto paterno... Io, nonostante tutto, cerco di difenderla, e le chiedo scusa per lei che non capisce di queste cose, sa, sta sempre in casa, non sa nemmeno cosa significhi essere un principe.

PRINCIPE (*Fra sé*). Comincia a incuriosirmi davvero questa faccenda! (*Rivolto al padre di Cenerella*). Brav'uomo, stasera sarò a casa tua, se tua figlia calzerà la scarpa, dovrò sposarla: la parola di un principe non può venir meno.

PADRE (*Fra sé, allontanandosi*). Pensa, pensa, Cenerella ha veramente un piede molto piccolo... Che onore! Quella figlia così disprezzata può ancora valere qualcosa: potrebbe addirittura farmi imparentare con un principe! Bisogna che vada e la faccia preparare un po'. (*Ad alta voce*). Cenerella, Cenerella, vieni qui! Io devo chiederti scusa. Ti ho sempre vista così piccola, non ho mai pensato che tu potessi crescere e diventare una donna. Vedi, essere donna significa avere dei modi gentili, vestire bene, farsi bella...

CENERELLA Padre, basta! Io questi discorsi non voglio ascoltarli, mi danno fastidio!

PADRE (*Fra sé*). Questa figlia mi farà impazzire! (*Rivolto a Cenerella*).  
Comunque, questa sera viene il principe. Pensa che onore! Dovresti essere presentabile almeno!

CENERELLA Voi mi avete vista così, perché lui dovrebbe vedermi diversa?  
Perché dovrei adornarmi per lui? Non capisco!

PADRE Pensa stupida: se calzi la scarpetta sarai la moglie del principe. Lui non può rimangiarsi la parola! Ci pensi, tu Cenerella... mia figlia... una principessa! I tuoi fratelli sarebbero cognati del principe, pensa che carriera potrebbero fare! Io potrei smettere di lavorare e vivere finalmente come voglio: divertirmi un po'...

## Cenerella

CENERELLA Padre, mi state vendendo o volete che compri? Può darsi che a me il principe non piaccia. E poi non vorrei lasciarvi: io non vi tradisco.

PADRE (*Con voce suadente e ambigua*). Cenerella, tutte le bambine crescono e devono lasciare il padre per andare via con un altro uomo.

CENERELLA (*Fuggendo verso l'angolo dove giace Attannurreta, singhiozzando*). Mi viene da urlare! Stasera, stasera... fino a stasera il mio sogno sarà ancora mio...

*Cenerella è in scena con il padre e i fratelli. Arriva il principe con il fantoccio sulle spalle, saluta in modo lezioso tutti, non riconosce Cenerella, che lo guarda con ironia. Lentamente il principe si china ai piedi di Cenerella, mentre i fratelli e il padre si dispongono davanti coprendoli. Improvvisamente grida di gioia e di vittoria.*

PADRE, PLATONE, ARISTOTELE Evviva, il principe dovrà sposarti! (*Cenerella scappa via piangendo verso l'angolo di Attannurreta*).

CENERELLA (*Singhiozzando disperata, buttandosi a terra*). Attannurreta, Attannurreta!

ATTANNURRETA (*Geme, poi si alza di scatto, si china su Cenerella*). Cenerella! (*Carezzandole i capelli dolcemente*). Ma dimmi, dunque, perché piangi? Perché hai paura? Non è questo che volevi in fondo?

CENERELLA Non coì, fatina, non così! Pensa, tutto questo meccanismo è mostruoso: io non ci sono più e lui diventa il suo ruolo. Come questa realtà fa violenza al mio sogno!

ATTANNURRETA Se la realtà violenta il sogno, forse il sogno è falso, forse il tuo sogno non ti appartiene.

CENERELLA (*Levandosi di scatto*). Questo non puoi dirlo! Tu sai che questo sogno io l'ho cullato in me fin dalla nascita: quando, bambina, mi vedevo incompresa o maltrattata dai miei fratelli, quando mi costringeva a mostrare di me solo l'abito di stracci; tu sai che questo sogno mi ha salvata tante volte dalla disperazione. E ora...?

ATTANNURRETA Cenerella, questa era l'unica possibilità che ti hanno concessa, una possibilità che tu cominci a intravedere come falsa. Ma, in fondo, cosa puoi fare? O tuo padre, o il principe. Oppure credi che ci sia un'altra strada? Forse io potrei aiutarti se tu mi chiedessi un'altra magia, un'altra favola...

CENERELLA Tu sei di un'altra dimensione e credi che per me l'amore possa essere estirpato da una delusione. Io amo il principe e soffro perché tutta la realtà non è degna di lui e lo contamina. Io sono sicura: saprò

vincere lo squallore che vuole distruggerci. Io lotterò per il nostro amore.

ATTANNURRETA Sta' attenta, fermati! Forse sei ancora in tempo. Pensa che se tu scegli per la possibilità che la storia degli uomini ti impone, perderai la dimensione che ti permette di evocarmi. Anche la magia ti sarà impossibile. Io non potrò più esserti accanto quando la disperazione urlerà il mio nome! Pensa che perderai la possibilità di comunicare con la natura: gli uccelli, le farfalle, i fiori, non ti riconosceranno più, non ti ascolteranno più; tu parlerai il linguaggio del nemico, di colui che vuole soltanto distruggere. Tu dici amore, ma non è forse amore quello di cui hai sempre ricolmato la terra? Perché vuoi identificarlo con un'immagine falsa, nel tuo principe? Perché credi che lui sia diverso da tuo padre e dai tuoi fratelli? Perché credi di poter essere più libera e di poter realizzare più te stessa con lui? Pensa che non sarai più sola, mai più uno spazio della tua esistenza per te stessa...

CENERELLA Mi dispiace che tu non mi comprenda! Tu sembri parlare un linguaggio di paura e tutto è molto distante dalla mia vita, dai miei desideri. Soffro al pensiero di perderti per sempre, ma ci sarà lui a proteggermi, lui mi sarà vicino quando la disperazione tenterà di vincermi.

*Inizia un coro di lamenti e di suoni nostalgici e disperati che sottolineano il distacco mentre Donna Memoria, che fin dall'inizio del dialogo cercava con gesti di unire le due donne, continua in questo suo tentativo disperato.*

ATTANNURRETA *(Con voce flebile e stanca, come se si stesse spegnendo)*. Ancora una volta siamo sconfitte, rigettate indietro nella catena dei nostri sentimenti che gli uomini usano per opprimerci, sfruttarci, possederci. Addio dolce Cenerella. Forse un giorno la tua favola potrà essere diversa e io potrò di nuovo vivere fra le donne, creare insieme a esse la musica che non conosce limiti, la libertà che non conosce condizioni, la poesia che non conosce ruoli, la storia che non conosce leggi. Addio! Come vorrei non vedere così chiaro anche il tuo destino, come vorrei non sapere, se questo sapere non posso comunicarlo! Come vorrei non lasciarti, ma sei tu che mi lasci e io non posso seguirti.

*Mentre Attannurreta dice queste parole, si sentono dei cori pieni di disperazione e di nostalgia, mentre Donna Memoria cerca con gesti sempre più disperati di non*

## Cenerella

*far avvenire la divisione fra Cenerella e Attannurreta, ma i suoi occhi indicano la coscienza di quello che dovrà avvenire.*

CENERELLA Un momento Attannurreta... Regalami la bellezza per l'ultima volta.

ATTANNURRETA (*Fa un gesto come a offrire qualcosa*). Prendi. Ora tutto quello che ti accadrà non potrai più tramutarlo in magia. Addio! Ricordami in primavera quando la natura si veste dei colori che ti ho donato grazie a essa. Addio! (*Ritorna di scatto rannicchiata nel suo angolo*).

CENERELLA Addio. (*Piangendo*).

PRINCIPE È lei, la sconosciuta! Dove la tenevate nascosta? (*Lasciando cadere il fantoccio*).

CENERELLA (*Sorride fra le lacrime*). Non vedi come l'abito non ti fa riconoscere la stessa persona? Io sono Cenerella, io e l'altra, noi? Siamo la sconosciuta che non riuscirai a vedere se non cerchi oltre l'apparenza.

PRINCIPE, PADRE (*Sbalorditi, quasi spaventati*). Quale magia!

PADRE Tu... lei... voi... insomma!

ARISTOTELE, PLATONE Lei è Cenerella?! Ma io sto sognando, io ho le allucinazioni, ma non scherzare, dicci che non è vero!

CENERELLA Io. La vostra sorella non mai vista, la sorella che si deve solo proteggere e deridere.

PRINCIPE Tu... sei l'amore... e l'amore può far diventare quello che non si è.

CENERELLA Io non sono Cenerella come non lo ero, come non sono ora quella che appaio a te, a voi. Io sono forse più misteriosa e diversa di tutti i misteri della fede che voi cercate di svelare.

PRINCIPE Andiamo a palazzo: le nostre nozze saranno celebrate al più presto.

PADRE Un momento! Lei non può venire senza che noi padri abbiamo parlato e stabilito alcune cose.

PRINCIPE Bene! Andiamo a palazzo, voi parlerete con mio padre.

ARISTOTELE, PLATONE (*Timidamente*). Anche noi?

PRINCIPE Va bene, andiamo.

DONNA MEMORIA E mentre i due uomini firmavano il contratto di nozze, e c'è da prevedere che il padre di Cenerella fece un contratto abbastanza vantaggioso per sé e per i suoi figli, Cenerella e il principe parlavano del futuro...

PRINCIPE ... e poi avremo tanti figli. E quando tornerò a casa tu sarai lì a

attendermi con il sorriso sulle labbra e tutto sarà sempre colmo del tuo amore... e vivremo felici e contenti.

CENERELLA Ma... io... non so se vorrò dei figli! Non so se veramente voglio continuare a stare a casa. Io voglio venire con te, stare con te, sempre, ovunque tu vada.

PRINCIPE Ma tu sarai sempre con me, dentro di me! La tua immagine, cara, non mi abbandonerà mai e mi darà conforto nella guerra, saperti al sicuro, tra le mura del mio palazzo, coi miei figli... così vincerò le guerre e tornerò coperto di gloria per donartela, grazie a te e al tuo amore!

CENERELLA La guerra?! Io... non posso credere che il mio dolce principe si possa macchiare di sangue, che tu possa uccidere...!

PRINCIPE Non temere, non mi sarà fatto alcun male!

CENERELLA Potresti essere ferito! Il tuo viso, il tuo corpo sfigurato. Oh! Non puoi lasciarmi per la guerra, non te lo permetterò.

PRINCIPE Che bambina sei! Se non ti difendessi, se non difendessi il mio regno, tutto sarebbe perduto.

CENERELLA Non parlare così: ho paura.

Principe Come sei fragile! Solo l'idea della violenza ti spaventa, ma ora ci sarò io a proteggerti, non devi avere paura.

CENERELLA (*Fugge piangendo*). Com'è sconosciuto e lontano il suo linguaggio! Non riesco veramente a parlargli; come le mie parole diventano cenere e i miei gesti già programmati! Attannureta, ho tanta paura che tu abbia ragione! Ma ormai è troppo tardi, devo andare fino in fondo. Non posso tornare indietro, né sfuggire al destino che mi ha ingannata assumendo la forma dell'amore. Amore... amore... ho tremato e sognato nelle lunghe notti della mia solitudine... amore, libertà, poesia, bellezza... ho tremato e sognato. Amore... libertà... inganno. Sento che anche il mio principe è il mio carceriere.

DONNA MEMORIA (*Mentre lei parla Cenerella, con gli occhi sbarrati nel vuoto rende con gesti le parole*). Sono passati anni: la principessa è sempre sola. Ora tutti la chiamano strega perché viene raccontata la sua origine e il suo strano parlare alla natura. Il principe è sempre in guerra o impegnato nei suoi affari, ormai è diventato re, il padre è morto. Cenerella riesce a vederlo solo di notte, quando il principe va farsi consolare dalle sue braccia. Non può uscire, non può parlare, non può intervenire in consiglio, fare amicizia con altre dame, litigare, urlare, non è da principessa! Cosa dire, inoltre, della continua denuncia della sua origine non nobile e del fatto che il principe l'ha sposata senza dote, senza una camicia?

## Cenerella

Cenerella aspetta un bimbo: non l'ha voluto lei, comunque comincia a interessarsi di questa magia che le accade, ma il giorno del parto...

CENERELLA *(Con voce affannosa e debole)*. Dov'è il mio bimbo?

PRINCIPE *(Con il fantoccio sulle spalle che non abbandonerà per tutta la durata del dialogo)*. È un bellissimo maschietto. Adesso è nelle mani dei grandi dottori del regno. Questo sarà il primo esperimento di un bambino educato fin dalla nascita dai grandi sapienti, senza che una donna, con le sue carezze e le sue lacrime, lo vizi e lo rovini.

CENERELLA Ma sei pazzo? Siete tutti pazzi? Dove sono capitata? Il mio bambino... così lo distruggerete, lo ucciderete! Perché non mi hai informata prima del destino che avevi preparato per lui? Mio piccolo dolce essere indifeso! Voi gli togliete la vita, la gioia, la capacità di sentire. Volete farne un mostro senz'anima, una macchina perfetta che calcola e registra! Non puoi, non puoi togliere a me quello che solo io potevo generare! Mi hai usata! Ma, forse, hai scherzato... comunque ti prego, smetti subito, perché il gioco è troppo crudele: è sulla mia pelle!

PRINCIPE Come ti agiti! Sta' calma, potrebbe farti male! Non capisci che faremo di nostro figlio un prodigio? Ne parleranno attraverso i secoli e il suo nome sarà impresso nella storia.

CENERELLA *(Fra sé)*. Questo mondo di uomini in cui tutti i sentimenti più cari vengono sfruttati e usati per il potere: i figli vengono tolti alle madri per farne esperimenti; questo mondo di fango dove tutti i sogni diventano ridicoli e il rapporto con la natura assume i caratteri della follia e della stregoneria! Non posso, non posso ancora lottare se tutto mi è stato strappato: il mio sogno, la mia favola, il mio mondo, la mia immagine, la vita che ho generato e quella che mi ha generata...strappata da me! E ora sono un oggetto che si usa e vale per la storia del regno, per la continuazione dei suoi padroni; il mio bambino diventerà un mostro che vorrei morto, che non fosse nato. Nelle loro mani diventerà peggio di loro: non avrà nemmeno il ricordo di una carezza di donna. *(Rivolta al principe, con voce calma e sicura)*. Verrei a vedere il nostro bimbo da sola, per poco, forse così sarà tutto più facile. Comprendo bene l'importanza della gloria, non temere, non piangerò, ma voglio solo vederlo, leggere nei suoi tratti i suoi.

PRINCIPE *(Sempre col fantoccio)*. Ecco! Cominci a ragionare! Lo sapevo che avresti capito! Domani lo vedrai e lo avrai per te, per tutto il giorno, dopo non lo vedrai più, fino a quando non avrà raggiunto la maggiore età. Addio, mia dolce principessa, adesso riposa.

CENERELLA Grazie mio signore e marito, che gli dèi ti proteggano sempre!  
*(Da sola, mentre tutte le donne, disposte di spalle a cerchio intorno a lei espri-*

*mono con gesti ognuno la propria lotta individuale. Donna Memoria invece, con gesti ora disperati ora di speranza, va da Cenerella a ognuna di loro come cercando di far vedere l'una all'altra, come cercando di unirle).* Devo strappar-lo a loro! Anche se la violenza che devo fare contro la nostra vita mi urla dentro... Attannurreta... dammi la forza di tornare incontaminata, io e mio figlio, alla natura! Non ho ormai altra strada: la fuga dal castello è impossibile, non ho amiche, non ho donne accanto che mi possano aiutare. Per tutti io sono la regina, colei che opprime, tutte le donne mi invidiano e non sanno come il mio dolore somigli al loro. La favola che io ho iniziata finirà domani perché mi è impossibile realizzarla e so che la realtà in cui loro mi vogliono imprigionare mi distruggerà e distruggerà la vita.

**DONNE** *(Alla parola favola tutte le donne cominciano a ruotare lentamente su se stesse e intorno a Cenerella, aumentando via via la velocità. Alle parole finali di Cenerella, che, in ginocchio, si piega su se stessa, le altre si piegano su di lei coprendola. Per ultima, Donna memoria si chinerà anche lei sulle altre, comprendo tutte col suo scialle nero. Comincia una nenia, un coro di voci, mentre Attannurreta, lentamente, si alza e con passi di danza spiega un volo, e ne lascia cadere un lembo sulla mano della Donna Memoria che lentamente, stringendolo, si alza, prendendo per mano un'altra donna che a sua volta si alza lentamente prendendo per mano un'altra così via fino a Cenerella).* Le donne crescono di numero e la loro vita si allunga e la lotta cresce con la forza del nostro sangue, tutti i fiumi arrivano al mare della ribellione, tutti i fiumi arrivano al mare della ribellione. Mai più moriremo di parto, mai più una donna opprimerà un'altra donna, mai più un sacrilegio, mai più un sacrilegio, mai più un uomo ammazzerà nostra figlia, mai più il nostro corpo sarà preda per loro, il nostro corpo, la nostra favola, i nostri sogni saranno nostri, i nostri figli, la nostra storia, la nostra vita senza morte, e impediremo le guerre, mai più si ucciderà per danaro; e la storia non sarà più storia di sangue e di violenza. La nostra storia sarà la nostra storia, amore e vita sarà la nostra storia, la nostra storia sarà la nostra storia, amore e vita sarà la nostra storia, la nostra favola inizierà ora, subito, insieme spezzeremo le catene e creeremo magia, libertà, magia, libertà. Ora torna Nemesi, torna l'origine. Nemesi, l'origine, la giusta vendetta. Chi è colpevole e solo chi è colpevole dovrà pagare, deve pagare! *(Il coro diventa sempre più svelto fino a culminare in un urlo altissimo che si spezza bruscamente).*

FINE

# Abstracts

*Queer performative theatre. Fluid scenes in the 2010s* (Stefano Casi)

Four recent Italian theatrical works, created by Andrea Adriatico, Enzo Cosimi, Irene Serini and Motus, expose the potential of the development of performative theatre, thanks to the transfer of the queer theme also to the expressive codes and the modalities of representation: the fluidity of identity and orientation also applies to the shows, which take on a fluid form. The essay explores these modalities through four perspectives: the «laterality» of the narrative, the crossing of theatrical genres, the «mutant» identity of the spectators, the relationship between personal and political discourse, also in reference to a classic of queer theatre, *La traviata norma* (1976).

*Performative Nemesis. Writing, bodies and images in the work of Lina Mangiacapre and the Nemesiache* (Giada Cipollone)

The Lina Mangiacapre and Nemesiache research has to be situated in the geography of feminisms of the Seventies and of those that are more engaged on the side of the practices. Starting from 1970, Mangiacapre begins a path that moves from writing to theater to painting to photography, with the aim at creating a unique feminist art-world. This contribution explores Mangiacapre performative activity (*Cenerella* and *Siamo tutte prigioniere politiche*) and work as a visual artist and photographer, highlighting the hypothesis of performativity, as a creative action of writing and bodies and as a critical discourse of political imagination.

*Mime, butoh dance, queer scene. Stefano Taiuti's journey through body techniques and performative practices* (Samantha Marenzi)

Dancer, mime, performer. Stefano Taiuti is a Roman artist who since the end of the eighties has investigated, crossed and mixed body expression techniques by intertwining the principles of modern Western and Eastern theatrical cultures. By experimenting its presence in the halls of small theaters and in the crowded spaces of the clubs of the major European capitals, in video performance experiments and site-specific installations, Taiuti has made his body the very place of the event, making it fluid and

traversable by forms and genres. The contribution traces his path from butō dance to the Berlin queer scene where he currently carries out his creative research, identifying the legacy of his masters and the originality of his performative language.

«*The ghosts are themselves the future*». *The queer legacy of Chiara Fumai* (Irene Pipicelli)

The paper aims to broaden the critical account of Chiara Fumai's work in thematic and methodological terms, integrating the queer perspective as critical insight into the artist's work. This addition enables a more exhaustive framework of analysis by bringing to light a dense thematic complexity, otherwise unexplored. Furthermore, it presents the advantage of not competing with the critical paths opened until now, rather resonating with them. The first part of the paper is devoted to an overview of Fumai's artistic biography through a works' selection analysis. This overview is preparatory to the critical proposal emerging in the second part, where the author considers the feminist critical lecture of the artist's work and propose to flank it with conceptual tools derived from queer theory.

*Bagaglino's Oh Gay!. A homosexual show that doesn't live up to its title* (Andrea Meroni)

In 1979 the Italian theatrical production offered plenty of plays centred upon gay themes, whilst television had already been displaying various characters – mostly from the music scene – whose gender identity and sexual orientation were not seen by the public as “traditional”. In the same year, the fifteen-year-old company “Bagaglino”, run by Mario Castellacci and Pier Francesco Pingitore, abandoned the genre of cabaret and started a new course putting on stage a musical comedy called *Oh Gay!*, trying to take advantage of the huge success of the Italian-French film *La cage aux folles*. The comedy is about a gay couple involved in the imaginary kidnapping of the Pope and it combines satire about the gloomy situation of Rome in the Years of Lead with a bland mockery of the multiplication of LGBT people in Italy.

*Bolero Film and Grand Hotel as liminal variations of gender identity in the stage directing by Francesco Saponaro* (Angela Zinno)

The essay focuses on one of the fundamental points of Enzo Moscato's literature (poetics of transsexualism) investigated through the creative process that generates the staging. In particular, the work of the director Francesco Saponaro about *Ragazze sole con qualche esperienza* (written by Moscato in

1985) is analyzed with special attention in observing the main characters as declinations of gender identity. A circular path that – starting from characters such as Bolero Film and Grand Hotel as staging by Saponaro in 2017 – analyzes the directorial / dramaturgical vision that conveys and mutates into a ‘scenic key’ the intrinsic paradigms of Enzo Moscato’s dramaturgy.

*The third sex in theatre: the Neapolitan femminiello and the aesthetics of camouflage* (Massimo Roberto Beato)

The rise of a different gender incorporating the feminine and the masculine is a phenomenon occurring in many cultures and in nearly all historical ages, but it assumes unique features in Naples. In fact, the culture of the *femminiello* is deeply rooted in Neapolitan tradition. It is a tricky figure to categorize as it embeds different forms of sexuality, thus remaining highly distinctive and intimately entwined with the tradition. The essay attempts to illustrate how Neapolitan dramaturgy has treated this remarkable queer figure. It also aims to point out how, in the plays examined, the character of the *femminiello* has exerted a crucial function in the rising debate on gender minorities, becoming somehow the (Neapolitan) ambassador of the struggle for the emancipation of subjects “outside the sexual norm”.

*Sciarrino in communication with Laforgue. Queer variations on Perseus and Andromeda’s myth* (Attilio Cantore e Alberto Massarotto)

This paper aims to offer an ‘other-view’ of the relationship between myth and opera. With a transversal perspective, the major objective of this pages is to unravel some of the elements that can (or could) lead to a queer interpretation, referring to Perseus and Andromeda’s mythological plot re-elaborated by Jules Laforgue (*Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois*, 1887) and Salvatore Sciarrino (*Perseo e Andromeda*, 1991).

*Le Martyre de Saint Sebastien by Gabriele D’Annunzio. A queer reading.* (Frances Clemente)

The present article aims to deliver a queer reading of Gabriele D’Annunzio’s *Le Martyre de Saint Sebastien* (1911). By openly designating the saint as a subject of homoerotic desires and a languid and androgynous being interpreted by an androgynous dancer, D’Annunzio ends up questioning and subverting gender categories pertaining to the hegemonic order, creating a disruptive play based on gender ambiguity, the undermining of normative identities and orientations, and the will to arouse bewilderment as a result of these ambiguity and undermining. The article

explores the queer charge of D'Annunzio's drama focusing on its composition, representation, and text.

*Interiors. Shreds of memory around La Traviata Norma* (Sergio Facchetti)

In this text, Sergio Facchetti argues that the conflicts that led to the dissolution of the COM (Comitati Omosessuali Milanesi) were already present during the production of the theatrical piece *La Traviata Norma*. Remembering the houses interiors of three emblematic figures of the COM (Corrado Levi, Mario Mieli, Francesco Pertegato), the author tries to stress some of the cultural and social differences inside that gay group.

*The drag theatre of KTTMCC/Pumitrozzole. Cheap or glamour but fight with humour* (Claudio Grimaldi)

Among the numerous gay performers appearing in off and off-off Italian theatres towards the end of the Seventies one group stood out: the flamboyant and diverse KTTMCC (Kollettivo Teatrale Trousse Merletti Cappuccini e Cappelliere, which could loosely be translated by Theatre Collective Cosmetic bags, Laces, Cappuccinos and Hat boxes). In its brief but intense life the group performed in theatres, crowded public spaces, and tiny dark venues, always proposing outrageously camp political and social statements. The art of Dada and a taste for camp-ish kitsch seemed to have heavily influenced their "actions" and shows. "The sublime from above and the sublime from below coincide".

They appeared onstage in drag, not the polished and hyper-feminine type of drag popular with the mainstream gay bars clientele, but an ironic, trashy and playful one that came from their texts and from a blend of authentic high-end designer outfits, department stores little dresses, fashionable boots, dangerous platform shoes bought in thrift shops, statement costume jewelry and very, very accurately back-combed wigs. In this text, the author proposes a meeting/interview to three of the original members of the collective, Silvio, Guglielmo and Paolo, now living in different Italian cities, to gather useful information on the KTTMCC's beginnings and on its decade-long "career" which ended with the controversial TV fame of one of its members, Platinette (*boku de cû boku de tet*).

*LGBTQIA issues and representations in contemporary Italian opera. Interviews with Marco Benetti, Fabrizio Funari, and Emily De Salve* (Daniele Palma)

The current Italian landscape of performing arts shows the almost complete absence of a programmatically queer music theatre. Nevertheless, within this frame some recent experiences have been thematising LGBTQ+

## Abstracts

ideas, characters and figures. In particular, in the present article I investigate *La Traviata Norma* (Conservatorio di Como, 2018, and Milano, Teatro Elfo Puccini, 2019) and *Tredici Secondi, o Un bipede implume ma con unghie piatte* (Venezia, Biennale College Musica, 2019). Direct voice is given to the composer Marco Benetti, the librettist Fabrizio Funari, and the transgender baritone Emily De Salve, who contributed to the creation of these two works. As a result, multiple perspectives emerge on how a *queer gaze* could be articulated in today's music theater, also in light of the shared issue of constructing one's own artistic persona within the cultural constraints of the operatic production system.

*Cinderella. A Feminist Psychotale* (Lina Mangiacapre; edited by Marco Calogero Battaglia)

*Cenerella* is the first play written and directed by Lina Mangiacapre. Staged in 1973 in Naples, it represents the first step in her career as multifarious artist and feminist activist. Lina Mangiacapre re-wrote Cinderella's story from a feminist perspective and staged it in collaboration with the feminist group (Le Nemesiache) that she founded in 1970. The idea of rethinking classical texts and myths from a feminist standpoint will be pivotal in her plays as well as in her movies and in her novels. This play was intended to participate in the debate around the Italian family that took place in Italy during the Seventies. She challenged the Italian family as an institution and suggested that a change was both possible and needed. In her play *Cinderella* became a more complex and modern figure, struggling to gain agency in a world ruled by men.



## Gli autori, le autrici

**Massimo Roberto Beato** è dottorando (XXXV Ciclo) in Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics, presso l'Università di Bologna, svolge le sue ricerche nell'ambito della sociosemiotica del teatro, concentrandosi sull'analisi delle pratiche teatrali contemporanee, con particolare attenzione allo statuto cognitivo-passionale dello spettatore nelle esperienze estetico-performative, approfondendo le relazioni intersoggettive e intercorporee attraverso cui si materializzano emozioni e passioni. Attore e drammaturgo, si occupa di teatro anche a livello professionale. Attualmente, è docente a contratto di Analisi della drammaturgia e Scrittura per il teatro presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico".

**Attilio Cantore.** Dopo il diploma in Pianoforte (Taranto 2013) e la laurea in Lettere (Università del Salento, 2016), nel 2019 consegue *cum laude* la laurea in Scienze della Musica e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Milano, dove attualmente svolge un Dottorato di ricerca in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale. Borsista del Biennale College ASAC (2018) e del Levi Campus (2020), ha partecipato a convegni internazionali (SIIdM, «Saggiatore musicale», SISSD, Palazzetto Bru Zane, Conservatorio di Napoli, Università degli Studi di Bari, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Accademia Roveretana degli Agiati) e conferenze. Fa parte del gruppo di ricerca Tradimus della Fondazione "Ugo e Olga Levi" di Venezia. *Executive producer* di tre progetti discografici, ha collaborato con Filarmonica della Scala, La Toscanini, Festival della Valle d'Itria, Accademia di Musica Antica di Milano, laVerdi, Giovanni Paisiello Festival. Già membro di redazione del magazine «Amadeus», continua a svolgere attività di critica militante.

**Stefano Casi** è ricercatore indipendente e direttore artistico di Teatri di Vita, Bologna. Ha lavorato come giornalista, è stato direttore della rivista «Società di pensieri» (1992-96) e docente a contratto al Dams di Bologna. Come studioso ha pubblicato diversi libri come autore o curatore, tra cui una delle prime pubblicazioni italiane sul teatro queer, *Teatro in delirio* (Il Cassero, Bologna 1989); e inoltre *I teatri di Pasolini* (Ubulibri, Milano 2005;

poi Cue Press, Imola 2019); *Pasolini e il teatro* (Marsilio, Venezia 2012); *Il teatro inopportuno di Copi* (Titivillus, Corazzano 2008); *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio* (Titivillus, Corazzano 2010); *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia* (Ets, Pisa 2012); *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico* (Editoria & Spettacolo, Roma 2012); *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri* (Titivillus, Corazzano 2013).

**Giada Cipollone** è assegnista di ricerca presso l'Università di Pavia. Dal 2019 al 2021 è stata post-doc fellow all'IUAV di Venezia nell'ambito del progetto ERC "INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)". Nel 2018 è stata visiting scholar con la supervisione di David Bate presso la Westminster University of London. È membro del gruppo di ricerca del centro studi "Self Media Lab. Scritture, performance e tecnologie del Sé", fondato e diretto da Federica Villa e fa parte del comitato direttivo dell'international summer school "La cura della memoria". I suoi principali interessi di ricerca riguardano: i nessi tra fotografia e performatività, la prospettiva femminista dei performance studies, la questione dell'archivio e della memoria della performance, l'esperienza auto-ritrattistica contemporanea. Il suo primo libro *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia (1905-43). Immagini d'attrice dal Fondo Turconi* è uscito nel 2020, per Scalpendi editore.

**Frances Clemente** è dottoranda in Modern Languages (Italian) presso l'Università di Oxford, dove sta portando avanti un progetto finanziato dall'Open-Oxford-Cambridge AHRC DTP, dalla Baillie Gifford Scholarship e dal Clarendon Fund, volto a investigare la presenza del fenomeno estatico nella cultura e letteratura italiane tra 1861 e 1914. Laureata triennale e magistrale in Lettere Moderne e Italianistica presso l'Università di Pisa, ha svolto periodi di studio e ricerca presso le Università Sorbonne (Paris-IV) e Warwick, e conseguito un Master in Modern Languages presso l'Università di Oxford. Ha partecipato a conferenze internazionali e pubblicato diversi articoli. Le sue aree di interesse includono: cultura e letteratura italiana dell'Otto e Novecento, letterature comparate, studi leopardiani, *queer studies*, cultura napoletana.

**Sergio Facchetti** è bresciano. È stato attivo nel FUORI milanese nei primi anni Settanta e in seguito nei COM, che inscenarono *La Traviata Norma Vaffanculo ebbene sì* (un suo intervento come spettatrice, con lo pseudonimo di Sergio Mellito, è contenuto nella pubblicazione del testo). Ha collaborato con le riviste «Sodoma» e «Babilonia». A Brescia ha fondato nel 1980

## Gli autori, le autrici

i NO (Nuclei Omosessuali), in seguito confluiti nell'Arcigay. È stato lettore di italiano in diverse università straniere (Australia, Inghilterra, Israele e Brasile). Alcuni suoi saggi di linguistica applicata sono raccolti nel volume *Spazi Mentali. Pragmatica e testi letterari* (Edizioni Arnaldo da Brescia, 2020). Ha scritto due romanzi: *La Mina di Vicolo dell'Angelo* (autopubblicazione, 2020), sulla scena anni Settanta dei travestiti a Brescia, e *Lultima Badessa di Santa Giulia* (Edizioni Arnaldo da Brescia, 2020).

**Claudio Grimaldi** inizia la sua carriera artistica e professionale nel gruppo di teatro militante KTTMCC di Parma. Dal 1986 al 2000 lavora per RadioRai come autore e regista, realizzando programmi di docu-fiction (*Di scuola napoletana, Ottobre del '71*), varietà (*Foresteria, Volare*), e radionovelle (*Gilgamesh, Villa Musica, Fútbol*), per poi approdare al programma di RadioTre Audiobox, diretto da Pinotto Fava. Sempre su RadioTre, nel 1999, per *Inaudito* di Pino Saulo, cura gli interventi della settimana su: *Il Camp, da Oscar Wilde a George Michael*. Nel 1990, inizia a lavorare anche nel cinema, come aiuto-regista e casting director, collaborando con Antonio Capuano e con Wilma Labate, Francesca Archibugi, Paolo Sorrentino, Vincenzo Marra, Denis Rabaglia, Guido Lombardi e altri ancora. Nel 1996, a teatro, è autore e regista del monologo eroti-comico *Prova orale per membri esterni*, interpretato da Lunetta Savino, in scena nei teatri d'Italia per ben cinque stagioni. È stato dialoghista della soap-opera *Un posto al sole*, ed ha collaborato anche per *Vivere e Incantesimo*. Fra un contratto e l'altro, è stato progettista per associazioni di promozione culturale della città di Napoli, tra cui Il Calderone e La China. Dal 2015 ha abbandonato il mondo dei media e dello spettacolo. Ora vive a Torino, scrivendo e assistendo gli anziani.

**Samantha Marenzi** è ricercatrice a tempo determinato senior all'Università Roma Tre. Studia i rapporti tra arti visive e performative, il Butō, e alcune figure prominenti del teatro del Novecento come Antonin Artaud e Edward Gordon Craig. Coordina un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza. È fotografa specializzata in tecniche analogiche. Si forma come danzatrice con i maestri giapponesi Masaki Iwana e Akira Kasai. Partecipa alla fondazione del gruppo Lios con cui dal 2000 al 2011 organizza il festival internazionale di danza butō *Trasform'azioni*. Collabora con festival, danzatori e performer in qualità di fotografa e di studiosa. È membro del comitato di redazione di «Teatro e Storia».

**Alberto Massarotto.** Diplomato in Pianoforte al Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello” di Venezia, consegue *cum laude* la laurea magistrale in Musicologia e Scienze dello spettacolo presso l’Università “Ca’ Foscari” di Venezia con una tesi incentrata sull’opera del compositore inglese Cornelius Cardew. Relatore in numerosi convegni internazionali, i suoi interventi sono stati pubblicati da Brepols Publishers, LIM, Vita e Pensiero. Giornalista pubblicitario iscritto all’Albo dei Giornalisti del Veneto e all’Associazione Nazionale Critici Musicali, collabora stabilmente con la rivista «Il Giornale della Musica», mentre altri suoi contributi sono apparsi sulle pagine di «Classic Voice», «Nonsolocinema» e «Venezia Musica & dintorni». È autore di saggi su libretti d’opera e programmi di sala di teatri e festival musicali, tra i quali il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro “Verdi” di Pordenone, l’Amiata Piano Festival, l’Orchestra di Padova e del Veneto, Infart Festival.

**Andrea Meroni** (1992) si è laureato in Storia della Musica e dello Spettacolo presso l’Università degli Studi di Milano, nel 2019, con una tesi dal titolo *La rappresentazione dell’omosessualità nelle commedie italiane dal 1980 al 1984*. Dal 2015 recensisce spettacoli teatrali per conto del magazine online “Cultweek” ed è redattore del sito CulturaGay.it. Nel 2016 ha diretto il documentario *Ne avete di finocchi in casa?*, dedicato alla rappresentazione degli omosessuali nel cinema popolare italiano degli anni Settanta e Ottanta, e nel 2018 ha firmato con Enrico Salvatori il documentario *Alfredo D’Aloisio, in arte (e in politica) Cohen*. Nel 2020 ha pubblicato con Luca Locati Luciani la monografia *Quelle come me. La storia di Splendori e miserie di Madame Royale* (Varazze, PM Edizioni), dedicata al primo film italiano con un personaggio omosessuale come protagonista.

**Daniele Palma** è dottore di ricerca in Storia dello Spettacolo all’Università di Firenze (XXXIII ciclo), con una tesi dedicata alle registrazioni tenorili di opera italiana del primo Novecento. Tra i suoi principali interessi, i temi della voce mediatizzata, gli immaginari fonografici e le pratiche amatoriali, dai bambini ai malati di mente. Su questi argomenti ha pubblicato articoli in riviste scientifiche («Rivista Italiana di Musicologia»; «Palaver»; «Revista Post-IP»; «Acusfere», in uscita nel 2022) e contributi in miscellanee (Guerini; Neoclassia e Routledge, in uscita nel 2022). Nel 2019-2020 ha ricevuto la Edison Fellowship offerta dalla British Library per ricerche in campo fonografico. Fa parte di “Come suona la Toscana”, progetto etnomusicologico guidato dal Prof. Maurizio Agamennone nel quadro del PRIN 2017 “Heritage, Festivals, Archives. Music and performing practic-

Gli autori, le autrici

es of oral tradition in the XXI Century” (PI: Prof. Giovanni Giuriati). È co-editor di *Sounds of the Pandemic*, volume in uscita nel 2022 per i tipi di Routledge. Attualmente, è assegnista di ricerca all’Università di Bologna (Dipartimento delle Arti), con un progetto dedicato alle testimonianze sulla prassi esecutiva delle opere verdiane nei periodici musicali dell’Ottocento.

**Irene Pipicelli** è dottoranda in Lettere (indirizzo Spettacolo e Musica) presso l’Università degli Studi di Torino (ciclo XXXVI). Il suo approccio interdisciplinare emerge dalle connessioni tra *performance studies*, *media studies* e *filosofia*. Incentra la sua ricerca sulle pratiche di documentazione, curatela e conservazione della danza contemporanea, incrociando materialismo femminista, *queer theory* e archeologia dei media. Nel 2019 si è laureata in Estetica presso l’Università degli Studi di Milano, con una tesi sull’archivio nella teoria estetica e nella pratica artistica contemporanea. Dal 2017 è membro del seminario di ricerca permanente Performing Identities Studies (Università degli Studi di Milano). Dal 2019 è parte del comitato scientifico e organizzativo di CONTRA/DIZIONI, ciclo di incontri sul pensiero femminista e queer (Università degli Studi di Milano). Dal 2019 è assistente curatrice presso CROSS Project, centro per le arti performative contemporanee.

**Angela Zinno** è dottoranda di ricerca in Digital Humanities – Arte, Spettacolo e Tecnologie Multimediali e Culture della materia L-ART/05 presso l’Università degli Studi di Genova. Regista teatrale, dal 2017 è acting coach de il Falcone – Teatro Universitario di Genova e dal 2021 ne è Direttore artistico. Nel 2006 consegue la laurea Magistrale all’Orientale di Napoli in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo e nel 2018 la laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo presso l’Università degli Studi di Genova. Nel 2019 si aggiudica il Premio Tragos – Concorso Europeo per il Teatro e la Drammaturgia.



# Mimesis Journal Books

*Arte orale. Poesia, musica, performance* (2020)

a cura di Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri

Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell'accezione consolidata della "tradizione orale") oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; in loco o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significativa ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea. Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l'Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche "sessioni performative" artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l'oralità è trattata come l'elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il poetry slam, la vocal performance art. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno) musicologia, storia del teatro, performance studies. L'interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l'oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

*Il teatro gay in Italia. Testi e documenti* (2019)

Antonio Pizzo

La messa in scena della *Traviata Norma* a Milano nel 1976 apre la breve stagione del "teatro gay" in Italia. Dieci anni dopo, con *Fascistissima* del KGB&B al Cassero di Bologna, si chiude il periodo del teatro omosessuale militante: le tematiche elaborate in quegli anni, così come gli stili e i codici scenici consolidati nell'ambito culturale LGBT, continueranno a esercitare la loro influenza negli anni a venire, non solo a teatro ma anche nel cinema e nei media. Questo volume raccoglie otto testi che formano una sorta di "canone" del teatro omosessuale in Italia e aggiunge due importanti testimonianze coeve, apparse sulla rivista «Scena», che restituiscono il clima culturale nel quale nacquero quelle opere. L'inquadramento storico è agevolato da brevi schede che precedono ogni testo e da una larga introduzione che descrive lo sviluppo della tematica omosessuale negli anni precedenti, focalizzando l'attenzione su quattro importanti lavori: *La governante*, *Anima Nera*, *L'Arialdia*, *Personne naturali e strafottenti*.

*Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo Stretto (2018)*

a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia

In che modo può l'arte affiancarsi alla crescita e stimolare l'immaginario mantenendo una funzione critica? «Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dello Stretto» indaga queste domande, formulate da Altre Velocità all'interno del progetto «Crescere spettatori», e le relaziona allo Stretto di Messina, dove processi contraddittori di simbolizzazione e di erosione dell'identità storica convivono con strascichi di un patrimonio popolare ancora vitale e con forme di resistenza culturale. Coniugando un ricco apparato iconografico con le parole di studiosi, critici e prestigiosi artisti del panorama messinese, il volume ripercorre le tracce di un tempo perduto di cui pensiero e arte rinnovano la memoria e la capacità di azione, andando incontro al territorio. Propone, così, un cammino che ci interroga sulle forme, oltre che sui contenuti, di un'educazione al pensiero critico dentro e fuori dalle istituzioni scolastiche e universitarie.

*Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative (2018)*

Edoardo Giovanni Carlotti

*Esperienza e coscienza* sono concetti in grado di collegare approcci all'emozione estetica distanti per impostazione e cultura come quelli del pensiero indiano medioevale, della teoria psicologica vygotskijana e delle moderne neuroscienze cognitive. Le arti performative costituiscono un campo di studio ideale per cercare di individuare gli elementi che identificano l'esperienza estetica come fenomeno peculiare del comportamento umano, ove i dati della percezione sono elaborati nel contesto di uno stato della coscienza distinto da quello quotidiano. Ogni indagine di questo fenomeno, che oltrepassa il mero interesse artistico, deve necessariamente articolarsi secondo un approccio interdisciplinare, armonizzando dati empirici e fenomenologici all'interno di definite coordinate storico-culturali.

*La parata dei fantasmi (2018)*

Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realisticamente di corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscetibili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

*La conférence des sept parfums* (2017)

Pierre Guicheney

“Au début des années 1980, à l’occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c’est possible, leur garde-robe, j’avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s’exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d’identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l’espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d’adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j’ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j’ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu’à aujourd’hui”.

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies *gnawa* au Maroc, la forêt sacrée d’Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne: dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

*Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985* (2016)

François Kahn

«Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n’avait pas l’intention d’écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l’intérieur et de l’extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l’un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage: martyr (auto-exposition totale) et trahison. C’est son vécu qui accueille l’écho d’une présence et la trace d’une transmission ; c’est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle: comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérerait l’enseignant: un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l’ego. Il n’est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs».

(Antonio Attisani)

*La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948* (2016)  
Raffaale Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

*L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro* (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantenario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo “nuovo” e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un “fuoco inesauribile”) valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione “simpatica” che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

*Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)*

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrini

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

*Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".*

*Arte performativa tra natura e culture (2014)*

Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

*Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)*

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'e-

sperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

*Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo* (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

*Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi* (2012)

Antonio Attisani

«Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile». (*Florinda Cambria*)

*Jerzy Grotowski. L'eredità vivente* (2012)

a cura di Antonio Attisani

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.









