



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

**«Siamo noi a sapere cos'è
l'amore»**

Un'analisi della sessualità queer nella
letteratura del Novecento italiano

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatrici

Prof.ssa Angela Fabris

Prof.ssa Alessandra Trevisan

Laureanda

Alice Scaparra

Matricola

867724

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
STORIA DELLA NASCITA DEL QUEER	7
I.1. Etimologia della parola “queer”	7
I.2. La nascita di <i>Queer Nation</i> e la prospettiva militante	9
I.3. Il contesto storico del movimento queer	12
CAPITOLO SECONDO	
LE TEORIE QUEER	25
II.1. Bernini: filosofie politiche critiche	25
II.2. Butler: il genere come atto performativo e l’eterosessualità obbligatoria	29
II.3. Le teorie queer in Italia	32
II.4. Esiste un discorso queer italiano?	35
CAPITOLO TERZO	
FARE LETTERATURA QUEER	41
III.1. Pustianaz: la logica del silenzio del discorso eterosessuale	41
III.2. Pinzuti: la necessità di studi queer	46
III.3. Giartosio: il canone cardiomorfo e la tradizione dell’invenzione	48
III.4. Problemi di un discorso queer	51
CAPITOLO QUARTO	
AL DI LÀ E IL LESBISMO	55
IV.1. Un monito per gli uomini	55
IV.2. Lo sguardo maschile	59

IV.3. Il canone di bellezza femminile	63
IV.4. Il personaggio di Elisa: fatta per amare	66
IV.5. La lesbica maschio	69
IV.6. Una donna sta in silenzio	72
IV.7. Interpretazione del lesbismo	76

CAPITOLO QUINTO

<i>ERNESTO E LA BISESSUALITÀ</i>	81
V.1. Il carattere di Ernesto	81
V.2. Giungere al cuore delle cose	86
V.3. Un rito di passaggio	88
V.4. Seguire il desiderio	92
V.5. La scelta	96
V.6. La bisessualità invisibile	98
V.4. Ernesto bisessuale	103

CAPITOLO SESTO

<i>ALTRI LIBERTINI E L'OMOESSUALITÀ QUEER</i>	107
VI.1. Un romanzo a episodi	107
VI.2. Il corpo queer	109
VI.3. L'arte queer del fallimento	113
VI.4. Sessualità queer	118
VI.5. Militanza e repressione	125

CAPITOLO SETTIMO

<i>SARÀ SOLO LA FINE DEL MONDO E L'ESPERIENZA TRANSGENDER</i>	129
VII.1. La performatività: parola e genere	129
VII.2. Darsi nomi e pronomi	133
VII.3. Corporeità in transito	137
VII.4. La sessualità danneggiata	142

VII.5. Il mostro trans	147
VII.6. Sarà solo la fine del mondo	152
BIBLIOGRAFIA	159

INTRODUZIONE

Il presente elaborato intende proporre un'ipotesi di applicazione delle teorie queer all'analisi letteraria in alcuni romanzi del Novecento italiano.

Il primo capitolo presenta un excursus storico che permette di inquadrare il termine "queer": si spiega l'etimologia della parola e il processo di trasformazione da insulto omofobo a termine rivendicato da parte della comunità LGBTQ+. La trattazione espone il contesto storico e militante in cui il termine "queer" si è diffuso negli Stati Uniti degli anni Novanta a seguito dell'epidemia di AIDS, in contrapposizione all'orizzonte assimilazionista omosessuale.

Il secondo capitolo introduce in maniera sintetica il pensiero queer nella sua componente filosofica e teorica, accogliendo la definizione delle teorie queer elaborata da Lorenzo Bernini ed esponendo alcuni capisaldi del pensiero di Butler. Si segue quindi in maniera più approfondita l'ingresso di tale pensiero nel contesto nazionale.

Questi capitoli introduttivi forniscono una panoramica della storia del pensiero queer che permette di cementare i punti focali della sua riflessione. Nel terzo capitolo si ripercorre il lavoro di accademici e accademiche che hanno applicato per primi le idee delle teorie queer nel campo dell'italianistica, con l'intenzione di mostrare da un lato i vantaggi e dall'altro le difficoltà dell'applicazione di un metodo che non ha ancora linee guida precise che permettano di indirizzare il lavoro su un percorso chiaramente definito.

I successivi capitoli costituiscono la realizzazione di un'ipotesi di analisi queer attuata su quattro romanzi di autori italiani del Novecento. I romanzi sono stati scelti come romanzi-campione. Il primo criterio seguito è stato quello della varietà esemplificativa delle soggettività queer, per cui si sono cercate storie che raccontassero di personaggi dall'identità sessuale differente piuttosto che concentrarsi su una singola caratteristica: attraverso questi si possono dunque incontrare omosessualità maschile e femminile, bisessualità e transgenderismo. Il secondo criterio è stato invece cronologico: si è cercato di fornire lo spettro più ampio possibile, che si apre con la fine dell'Ottocento e si chiude con il 2021.

L'applicazione delle teorie queer consiste nella scelta di analizzare questi romanzi da un punto di vista che si concentra sulla sessualità in un'ottica che tiene in considerazione l'influenza delle norme sociali su tutto ciò che riguarda e riguardava il genere e il sesso.

CAPITOLO PRIMO

STORIA DELLA NASCITA DEL QUEER

I.1. Etimologia della parola “queer”

“Queer”¹ è un termine giovane per l’Italia, usato nel vocabolario quotidiano da chi già ne conosce la storia ma praticamente sconosciuto a chiunque altro. È un aggettivo, un sostantivo, a volte anche un verbo; comporta decine di implicazioni, significati e diverse connotazioni, una lunghissima storia, figure di lotta e di intelletto, luoghi, manifesti, collettivi, associazioni, piazze, vite private e vite di classe, conflitti interni ed esterni, rabbia, dolore, rivolta, oppressione, rivendicazione, movimenti fluidi, incapacità di sintesi, volontà di problematizzare. Nel suo uso più quotidiano e colloquiale “queer” è considerato un termine ombrello, una parola onnicomprensiva che sta a designare, senza bisogno di ulteriori specificazioni, tutte quelle soggettività non eterosessuali o non cisgender². Si può dunque riferire a tutte le minoranze sessuali: omosessualità, bisessualità, asessualità, identità transgender e non binarie, tutto ciò che non rientra nel sistema dell’eteronormatività.

¹ In questa sede i termini provenienti dall’inglese che appartengono all’ambito della sessualità (queer, cisgender e transgender, drag, butch e femme) non sono scritti in corsivo, come vorrebbe regola editoriale per le parole straniere, ma mantenuti in tondo.

² Cisgender è il termine, opposto a transgender, con cui si indicano tutte quelle persone che si riconoscono nel genere assegnato loro alla nascita.

Il carattere primario della parola, ovvero la sua non-definizione e sovversività, non può mai essere cancellato o non preso in considerazione, proprio perché queer non indica una sola esperienza ma una moltitudine di esperienze, e indica anche la consapevolezza che tale moltitudine non potrà mai essere descritta in assoluto in ogni sua sfumatura, una volta per tutte e per sempre. Inoltre, si ha la consapevolezza che quando si pronuncia la parola “queer” non si sta usando un termine neutro, ma un termine rivoluzionario.

Etimologicamente, la parola “queer” ha un’origine latina che poi si trasferisce alla Germania. Dal verbo *torquere*, che significa “volgere, torcere, piegare”, si passa al termine tedesco *quer*, “trasversale, diagonale, obliquo”, da cui deriva infine la parola in lingua inglese. Queer inizialmente è dunque un aggettivo che descrive ciò che è storto e quindi in senso traslato tutto ciò che è “strano, peculiare, bizzarro”; “storto” è contrario di “dritto” la cui traduzione inglese è *straight*, termine che significa anche “eterosessuale”. È così che queer inizia a indicare anche tutto ciò, o meglio tutte le persone che non sono eterosessuali, mantenendo quella sfumatura di stranezza, di stortezza, di non rettitudine anche e soprattutto in senso morale, e diventando così un insulto. In italiano, come sottolinea sempre Bernini, la parola si potrebbe forse tradurre con i termini “frocio”, o “checca”, che rimarrebbero però imperfetti perché, pur rendendo conto del carattere violento dell’insulto, sono sempre stati indirizzati contro omosessuali maschi e quindi non sono onnicomprensivi o universali come la parola; queer, invece, vive il paradosso di essere l’insulto più inclusivo che ci sia, perché non indica né la sola omosessualità né la sola maschilità.

I.2. La nascita di *Queer Nation* e la prospettiva militante

Giunge però un momento preciso nella storia in cui le persone queer decidono che questa parola doveva volgersi su se stessa e fare un giro completo per cambiare connotazione, anche se forse, come si vedrà, non proprio in ogni sua parte. Nel 1990 infatti un gruppo di attivisti newyorkesi già appartenenti al collettivo ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power) fonda Queer Nation, di cui distribuisce il proprio manifesto sotto forma di volantini al Pride di New York di quell'anno.

The Queer Nation Manifesto è uno strumento indispensabile perché si tratta delle parole e delle dichiarazioni espresse in piazza, luogo privilegiato in cui sorgono richieste e rivendicazioni dei movimenti sociali, da un collettivo di lotta, cioè dalle persone che per la prima volta hanno deciso che nella parola “queer” esisteva qualcosa di cui loro avevano bisogno, qualcosa che era in grado di esprimere le loro necessità e volontà meglio di tutte le altre parole in uso fino ad allora. *The Queer Nation Manifesto* è l'esperienza che si è per prima espressa deve essere radice e non conseguenza di tutte le teorizzazioni nate successivamente.

The Queer Nation Manifesto permette di indagare l'uso di queer «come indicatore di un posizionamento politico antagonista e intersezionale che punta il dito contro la parzialità e l'insufficienza delle rivendicazioni identitarie e liberali del movimento LGBT mainstream». ³ Si tratta della prospettiva della lotta, dunque, di quella prettamente e primariamente politica.

La scelta di utilizzare un insulto come proprio identificativo è già eloquente di per sé e descrive perfettamente la nuova direzione intrapresa; come scrive Bernini nell'introduzione al volume che traduce il manifesto per la prima volta in italiano, «anziché

³ Lorenzo Bernini, *Prefazione* in Francesco Brusa, Lorenzo Bernini e Emma Catherine Gainsforth, a c. di, *The Queer Nation Manifesto* (Sesto San Giovanni: Asterisco, 2022), 11.

presentarsi come cittadini/e per bene in cerca di tolleranza e assimilazione, scelsero di prendere la parola come persone “per male” [...]. Anziché rassicurare, si fecero carico della propria negatività e scelsero di presentarsi come minaccia alla rispettabilità e al quieto vivere borghese». ⁴ Si tratta di una forte azione di distanziamento da assimilazionismo e omofilia, due correnti che avevano caratterizzato l’azione della comunità fino a quel momento, il cui desiderio era l’inclusione nella società; Queer Nation al contrario rifiuta in toto l’ordine dato, vuole distruggerlo e non ottenere il permesso di rientrarvi.

Nel *Manifesto*, gli attivisti e le attiviste rispondono già a chi domanda il perché di una scelta simile, in un pezzo intitolato appunto *reeuQ èhcreP / Perché Queer*:

È proprio necessario usare questa parola? [...] Per alcuni “queer” significa strano, eccentrico e un po’ misterioso. Va bene; ci piace. Però non piace ad alcune ragazze e ragazzi gay. Loro pensano di essere più normali che strani. Per altri la parola “queer” evoca ricordi terribili legati alla sofferenza sperimentata durante l’adolescenza. Queer. Nel migliore dei casi è qualcosa di agrodolce e bizzarro, per forza. Nel peggiore dei casi indebolisce e fa male. Non potremmo dire “gay”? È una parola molto più solare. E non è forse sinonimo di “felice”? Quand’è che voi militanti crescerete e supererete la sensazione di novità collegata all’essere diversi?

In effetti “gay” è fantastico. Ci sono buoni motivi per dire “gay”. Ma molte lesbiche e molti uomini gay si svegliano la mattina e si sentono arrabbiati, disgustati, non “felici”. Così abbiamo scelto di chiamarci queer. Dire “queer” è un modo per ricordare a noi stessi come veniamo percepiti dal resto del mondo. È un modo per ricordarci che non per forza dobbiamo essere persone spiritose e affascinanti che vivono vite discrete ed emarginate in un mondo etero. Queer, a differenza di GAY, non significa MASCHILE. E quando diciamo queer ad altri gay ed altre lesbiche è un modo per indicare che dobbiamo serrare i ranghi e dimenticare (momentaneamente) le nostre differenze individuali, perché stiamo fronteggiando un nemico comune più insidioso. Sì, QUEER sarà pure una parola grezza, ma è anche un’arma astuta e

⁴ Ivi, 14.

ironica che possiamo rubare dalle mani dell'omofobo per usarla contro di lui.⁵

Si vede dunque come Queer Nation si concentri su due questioni principali. Innanzitutto la prorompente rabbia e del dolore che sostituiscono un'apparente "buona vita borghese", l'educazione e l'equilibrio modesto che erano loro richiesti in cambio dell'accettazione nella società; tuttavia questa accettazione era solamente superficiale e richiedeva alle persone queer di rimanere comunque sempre nascoste, ai margini, non farsi notare troppo. Queer Nation vuole invece essere pienamente visibile, non ha intenzione di scendere a patti contrattando su ciò che può e non può mostrare di se stessa per essere abbastanza ben voluta. Inoltre sottolinea lo stato di dolore e rabbia in cui versa la comunità negli anni in cui si vede decimata dal virus dell'HIV. In un altro punto del *Manifesto* si legge: «provatela un po' di rabbia. E se la rabbia non vi rende forti provate la paura. E se non funziona provate il panico. Gridalo! Sii orgoglioso. Fai ciò che devi per farla finita con questo stato di accettazione».⁶ Queer Nation dichiara: voi state sputando sui nostri morti, e ci chiedete anche di essere cortesi, discreti e silenziosi; dovremmo morire con decenza, dovremmo morire senza dare troppo nell'occhio; noi non lo accettiamo.

Il secondo accento di questa dichiarazione del *Manifesto* è posto sulla consapevolezza rafforzata delle differenze: non le ignorano, sanno perfettamente, anzi lo rivendicano, che una donna lesbica e un uomo gay, per nominare solo le due soggettività più evidenti, vivono condizioni differenti. Tuttavia, tali differenze individuali vanno temporaneamente messe da parte di fronte alla necessità di unirsi di fronte agli attacchi dell'omofobia.

⁵ Ivi, 44-45.

⁶ Ivi, 32.

I.3. Il contesto storico del movimento queer

Nel 1990 Queer Nation grida la propria chiamata alle armi agli altri membri della comunità LGBT+ che fino a quel momento erano rimasti assoggettati allo stato delle cose: «le persone queer sono sotto assedio. Le persone queer sono attaccate su tutti i fronti e temo che a noi questo vada bene». ⁷ Per comprendere meglio sia le motivazioni sia l'effettiva portata delle dichiarazioni e azioni del collettivo, è necessario poterle collocare nella cornice di un preciso percorso storico che per la prima volta è stato delineato in Italia dal testo di Maya De Leo, intitolato per l'appunto *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*; all'interno del saggio De Leo ha racchiuso in maniera sistematica tutti i frammenti di fonti da lei raccolti durante gli anni per i propri corsi universitari, in particolare il corso di Storia dell'omosessualità tenuto all'Università di Torino, offrendo la prima traduzione in lingua italiana di molte di tali testimonianze, ripercorrendo il sentiero seguito nell'organizzazione dell'attività didattica.

Thomas Laqueur, nel suo saggio *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, arriva a dichiarare che «a un certo punto nel corso del Settecento, fu inventato il sesso quale noi lo conosciamo»; ⁸ Laqueur fa riferimento a una serie di movimenti che De Leo racchiude in tre processi principali, tutti quanti prendenti avvio proprio nel XVIII secolo: «l'ancoraggio delle differenze di genere alla dimensione biologica dei corpi, la loro riconduzione a un rigido binarismo e la percezione dei comportamenti sessuali come manifestazione di una natura particolare». ⁹ Nei secoli precedenti dell'età moderna l'omosessualità, che non esisteva nemmeno come termine, non era ancora stata sezionata come una finestra separata di azioni diverse rispetto a quelle degli altri uomini: «la sodomia di età moderna sembrava

⁷ *Ibid.*

⁸ Thomas Walter Laqueur e Giovanni Ferrara Degli Uberti, *L'identità sessuale dai greci a Freud* (Roma: Ed. Laterza, 1992), 197.

⁹ Maya De Leo, *Queer: storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi storia 94 (Torino: Giulio Einaudi editore, 2021), 22.

essere in linea con il corredo valoriale della virilità». ¹⁰ Questo cambia nel Settecento, quando i “sodomiti” cominciano a essere percepiti come gruppo in quanto legati a una precisa sottocultura e a una serie di comportamenti generalmente identificabili con la loro vicinanza al femminile. Narrando della nascita della figura della *molly*¹¹ in Gran Bretagna, De Leo fa venire alla luce le prime repressioni da parte dei corpi di polizia che colpiscono il gruppo dei “sodomiti” e non il singolo individuo nella sua particolarità: così prende avvio la storia di un insieme di persone, una comunità che comincia a essere percepita come tale dall’esterno ma anche al proprio interno.

Comincia dunque a prendere forma anche il binarismo di genere legato alla biologia. In età classica, medievale e moderna, come spiega sempre Laqueur, il modello predominante era “a un solo sesso”: esisteva un sesso concepito come perfetto in quanto in grado di “cuocere” e quindi produrre il seme, il sesso maschile; si percepiva tutto il resto in un’ottica di gradazioni su una scala di perfezione, per cui il sesso femminile veniva considerato come la versione imperfetta di quello maschile. Le categorie di maschio e femmina erano due punti della stessa scala; al contrario, «l’individuazione di una netta contrapposizione fra maschile e femminile, ancorata alle diverse complessioni fisiche, è una novità tutta settecentesca». ¹² Entra così in auge il nuovo sistema del dimorfismo sessuale, «ovvero la percezione delle differenze di genere come polarizzate su due incommensurabili alterità complementari». ¹³

Le categorie di uomo e donna esistevano chiaramente ben prima del Settecento, ma è soltanto adesso che questa differenza si ancora in maniera netta e incontestabile alla

¹⁰ Ivi, 9.

¹¹ Il termine può riferirsi a chi veste abiti femminili o adotta modi associati tradizionalmente al femminile, oppure semplicemente sceglie uno stile raffinato giudicato eccessivamente lezioso, ma implica in ogni caso anche pratiche omosessuali. (M. De Leo, cit., 9).

¹² Ivi, 12.

¹³ Ivi, 13.

differenza biologica, sancendo una diversità qualitativa in corpi che prima erano considerati omologhi. «Il dimorfismo sessuale imposto ai corpi» deve inoltre «trovare un'esatta corrispondenza nell'organizzazione sociale, la cui architettura è ispirata alla rigida separazione tra due sfere d'influenza: quella pubblica, maschile [...] e quella privata, femminile». ¹⁴ In questa costruzione la figura dell'omosessuale-sodomita rappresenta un pericolo per l'ordine sociale, in quanto, con i suoi comportamenti femminili, rende fumosi e non netti i confini di genere così rigidamente concepiti.

È nella seconda metà dell'Ottocento che viene coniato per la prima volta il termine "omosessualità" da uno scrittore austro-ungarico, Károly Mária Kertbeny; la parola convive insieme ad altre espressioni, quali uranismo, inversione, similesessualità e anche amore omogenico, fino a stabilizzarsi definitivamente nel Novecento. Nel XIX secolo si assiste al consolidamento di tutti quei processi che avevano preso avvio nel Settecento, e l'omosessualità si configura «come "natura particolare" che non solo determina certi comportamenti sessuali, ma plasma anche la personalità, in ogni fase e aspetto dell'esistenza, definendo non solo un singolo individuo, ma un intero gruppo sociale». ¹⁵ Si sedimenta anche la concezione che conduce all'idea contemporanea di orientamento sessuale: «è congenito, imm modificabile ed esclusivo». ¹⁶

In questo nuovo quadro la coppia coniugale eterosessuale diventa il centro della struttura sociale; tutte le sessualità non eterosessuali vengono iscritte nella stessa cornice patologizzante e l'unica forma di atto sessuale ammessa è il sesso penetrativo eterosessuale, finalizzato alla riproduzione. Questa è la struttura base di quella che oggi viene definita eteronormatività, ovvero una società in cui l'eterosessualità è la misura normale, basilare e fondante dell'intera struttura sociale stessa, che condanna tutto ciò che

¹⁴ Ivi, 16.

¹⁵ Ivi, 26.

¹⁶ Ivi, 36.

da essa si discosta.

Come De Leo illustra ampiamente, la condizione intersessuale è forse il segno più lampante della falsità di questa costruzione; le persone che nascono intersessuali obbligano ogni volta stuoli di medici a decidere, basandosi sugli indicatori biologici, se assegnare loro il sesso maschile o femminile, e ci si risolve sempre in conclusioni del tutto arbitrarie, mai basate sullo stesso criterio e che spesso vengono anche modificate con il passare del tempo, con conseguenze chiaramente devastanti sulla psiche dei pazienti: «non c'è accordo unanime su quali siano le caratteristiche determinanti per l'attribuzione del "vero" sesso, ma si concorda sul fatto che femminile e maschile sono due generi distinti e che costituiscono le uniche due opzioni per gli individui».¹⁷ La condizione di intersessualità rende evidente come la stessa realtà biologica non riesca a stare al passo con la costruzione culturale di cui dovrebbe invece essere fondamento ed è dunque stata negata per lungo tempo, tanto che ancora ai giorni nostri non riesce a costituire un punto di conoscenza che sia patrimonio comune.

L'Ottocento è anche il secolo dei grandi processi di urbanizzazione che ridisegnano la configurazione delle città; una delle conseguenze è la crescita progressiva dei luoghi deputati all'intrattenimento dove le reti della sottocultura queer guadagnano una nuova visibilità, attirando anche un grande stuolo di curiosi e turisti. Da questo momento «la teatralizzazione diviene il segno distintivo delle sottoculture queer, comprese tra censura e necessità di comunicare».¹⁸ Non bisogna tuttavia commettere l'errore di pensare che questo sia un segnale di apertura: va sempre ricordato infatti che le presenze queer e i loro spettacoli sono semplicemente tollerate, e mai pienamente accettate, soltanto nella misura in cui rimangono relegate a questi spazi, intesi in senso fisico e simbolico, della vita

¹⁷ Ivi, 33.

¹⁸ Ivi, 60.

notturna e del mondo dell'intrattenimento; hanno a propria disposizione una nicchia e non l'interesse della società in cui invece può vivere il resto della popolazione. In questo quadro, «si manifestano sotto gli sguardi di un pubblico diversificato che legge in loro il culmine di una modernizzazione che minaccia le convenzioni morali della società borghese, e reagisce oscillando fra denigrazione e fascinazione».¹⁹ Lo spazio pubblico resta in ogni caso rigidamente disciplinato e si afferma sempre di più una lettura patologizzante delle identità queer.

La narrazione del XIX secolo che De Leo ricostruisce tramite le fonti culturali, tra cui alcuni romanzi che riscuotono un certo successo, presenta la vita delle persone queer come un ossimoro caratterizzato da un lato dalla disponibilità di una certa socialità che permette la vicinanza e il supporto di una comunità e dall'altro lato da una profonda solitudine. In particolare le fonti narrative esprimono una strategia elitista appartenente ad alcuni membri della comunità LGBT+ che cerca il più possibile di scostarsi dal mondo della socialità queer percepito molto spesso come rude e primitivo; comincia quindi a diffondersi la ricerca di un certo perbenismo che si contrappone alla realtà quotidiana espressa dalla sottocultura urbana e che va quindi letto in una specifica prospettiva di classe: un certo numero ristretto di soggettività queer, che aveva i mezzi per poter approdare a una forma di autonarrazione, cerca di scostarsi dalla massa più disagiata per ottenere l'approvazione pubblica. Nel corso dell'Ottocento dunque le identità e sessualità queer sono interpretate tramite le chiavi di lettura di patologizzazione e rispettabilità.

Un importante momento di svolta è da situarsi durante la crisi economica del 1929: nel nuovo quadro pesantemente difficoltoso ha fine la breve stagione di pur lieve visibilità vissuta dalla comunità queer a partire dal tardo Ottocento. Nei primi anni Trenta infatti «le

¹⁹ Ivi, 64.

soggettività LGBT+ vengono associate ai processi “disordinati” e ingovernabili della nuova economia, con i suoi eccessi che mettono in pericolo l’ordine “naturale delle cose”»; se prima la popolazione queer era considerata «un esotico intrattenimento, ora incarna una minaccia concreta» ed è individuata come «la causa e non l’effetto delle profonde modificazioni della nascente società di massa». ²⁰ La comunità viene così rigettata in una nuova clandestinità e rinasce con forza imperante la narrazione che ritrae la virilità come «cuore della vitalità materiale e spirituale delle nazioni». ²¹

Ulteriori condanne provengono dalla nuova società che si delinea con i regimi nazifascisti, la Seconda guerra mondiale e il dopoguerra. Le sessualità queer sono infatti negate e punite da entrambe le parti del conflitto: se da un lato i regimi totalitari quali Fascismo e Nazismo le condannano come negazione del virilismo, mito fondante della società riproduttiva eterosessuale che deve perfezionare la razza, dall’altro anche i gruppi opposti, la sinistra e gli intellettuali stessi si scagliano contro l’omosessualità; il problema deriva ancora una volta dall’essere identificata come agente di caos, un’anomalia sociale, e di conseguenza associata dalla narrazione comune al Nazismo che è ovunque epitome di disordine naturale e sociale.

Il periodo della guerra fredda non migliora la situazione e rafforza in maniera ancora più serrata l’immaginario familista legato all’ideale della famiglia nucleare eterosessuale che si contrappone alla presunta lascivia e promiscuità del mondo sovietico comunista; non adeguarsi a questo ideale è visto come un vero e proprio tradimento politico e «le sessualità e identità queer vengono identificate non solo come devianze ma anche come minacce per la sicurezza della nazione». ²² De Leo chiarisce che «sebbene la famiglia riproduttiva eterosessuale fosse stata idealizzata da ben prima degli anni Cinquanta, è solo

²⁰ Ivi, 92-93.

²¹ *Ibid.*

²² Ivi, 117.

in questo contesto che essa viene definita in aperto contrasto alle sessualità omosessuali e queer, in una cornice retorica che ricorre massicciamente all'idea di contagio».²³ Nel corso degli anni Cinquanta le persone queer sono colpite da strumenti repressivi che in realtà non sono mai esplicitamente in contrasto all'omosessualità, ma piuttosto a tutela di formule quali il buoncostume, la moralità, il pudore.

Il dibattito pubblico in quel periodo vede tuttavia un progresso, non in senso qualitativo di passaggio da un peggio a un meglio, ma in senso di spostamento verso concezioni nuove. Due sono gli elementi fondanti: il Rapporto Kinsey²⁴ e la nuova attenzione mediatica diretta verso il transgenderismo, che inizia a essere distinto dall'omosessualità. L'apporto più significativo fornito dal Rapporto Kinsey è quello di mettere «in crisi il rigido binarismo dominante nella percezione degli orientamenti sessuali: in esso infatti eterosessualità e omosessualità non sembrano più marcare due nature diverse quanto piuttosto collocarsi agli estremi di un continuum di comportamenti e orientamenti».²⁵ L'attenzione rivolta dai *media* ai casi di transgenderismo invece permette di notare due fenomeni importanti: da un lato si tratta di una novità che, pur nella sua narrazione che può rimanere accusante e negativa, permette a sempre più persone di scoprire esperienze in cui rileggere la propria e quindi di trovare nuove parole per definire la propria identità e comprenderla con maggior chiarezza; dall'altro lato invece permette di notare che la concezione del genere non si è ancora scostata dalla necessaria aderenza al binarismo. La genitalità in particolare è la questione fondamentale: una donna transgender infatti non verrà mai considerata donna a meno che non abbia completato nella sua totalità

²³ Ivi, 118.

²⁴ Pubblicato nel 1948 con il titolo *Sexual Behavior in the Human Male*, è un saggio che riporta i risultati di un'indagine condotta su dodicimila uomini riguardo alle loro relazioni sessuali. Nel 1953, Kinsey pubblica *Sexual Behavior in the Human Female*, riportando un campione di 5940 donne, tutte bianche e appartenenti alla classe media, in genere sposate ed eterosessuali. Per un approfondimento sui risultati dei documenti, si veda De Leo.

²⁵ Ivi, 123.

il percorso di transizione, che prevede l'approdo all'operazione di cambiamento dei genitali. Inoltre, per poter ottenere l'approvazione a intraprendere tale percorso, che in questi anni si stabilizza sempre più nel processo standard di terapia psicologica, terapia ormonale e intervento chirurgico, le donne transgender sono sempre «tenute a aderire a rigide norme di genere» in quanto l'esito della transizione dev'essere «un soggetto il più possibile “normale”, quindi eterosessuale»; il percorso di transizione è infatti letto come un «processo di incarnazione della femminilità bianca e borghese».²⁶

Tra i membri stessi della comunità LGBT+ si delinea un conflitto attorno al concetto di rispettabilità come reazione alla popolarità guadagnata dalle soggettività transgender nel dibattito pubblico; alcune persone infatti non vedono di buon occhio la visibilità non solo delle persone transgender ma di tutte quelle «espressioni di genere percepite come troppo destabilizzanti».²⁷ «Il conflitto attorno alla rispettabilità ha a che fare con le strategie politiche ma cela anche marcate differenze di classe»,²⁸ in quanto le soggettività più eccentriche sono considerate da membri della comunità stessa come “chiassose, poco rispettabili” e soprattutto «incompatibili con un progetto politico votato alla valorizzazione dei “migliori” e dei talenti da mettere al servizio della società».²⁹

L'atteggiamento appena descritto viene identificato dal termine “omofilia”, che individua proprio l'atteggiamento di chi ritiene che sia necessario prendere le distanze dalla sottocultura queer della socialità dei bar per vivere con dignità la propria omosessualità, in modo da accorciare così la via dell'integrazione nella società. In un'interessante fonte del 1954 riportata da De Leo si legge infatti: «siamo noi con il nostro atteggiamento che ci guadagniamo il rispetto e l'odio della società nei nostri confronti.

²⁶ Ivi, 133.

²⁷ Ivi, 135.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

Quindi dobbiamo essere sempre e ovunque corretti, semplici, ragionevoli ed evitare tutto ciò che potrebbe evidenziare la nostra speciale inclinazione. Siamo malvisti e mal giudicati per colpa di individui isolati che si fanno spiacevolmente notare con i loro ridicoli modi femminili, la cattiva condotta, gli scandali».³⁰ Ci si trova dunque in un periodo in cui la comunità si rivolta contro se stessa, tratteggiando una linea di demarcazione tra chi è escluso e chi è escluso tra gli esclusi; l'attivismo omofilo si costruisce attorno alla cornice della rispettabilità borghese e punta all'assimilazione nella società così com'è. L'omofilia si trova così a espellere dalle proprie fila tutte quelle soggettività a cui invece l'orizzonte assimilazionista era precluso: donne transgender, lesbiche butch, soggettività non bianche e in generale dall'espressione di genere non conforme.

Sono però queste le soggettività che danno la reale svolta al movimento LGBTQ+; da una parte perché è proprio nella socialità offerta dai locali queer che si creano codici comunicativi, come un particolare slang o l'estetica camp, che permettono di cementare un profondo senso di riconoscimento e quindi di percepirsi come comunità; dall'altra perché sono queste le persone, in particolare donne nere transgender come Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, che nel corso degli anni Sessanta si ribellano più volte alle retate delle forze dell'ordine culminanti il 28 giugno 1969 con la rivolta dello Stonewall Inn, che ha dato inizio alla rimembranza del mese del Pride.

Forme di associazionismo queer esistevano già ben prima di questa data, ma Stonewall si è universalmente affermato come il punto di svolta per via della «discontinuità segnata dal tipo di linguaggio utilizzato, di orizzonte politico rivendicato e di forme di lotta politica messe in atto».³¹ L'atteggiamento omofilo poteva aver senso a livello teorico ma nei fatti si era rivelato sostanzialmente inefficace; l'aria dopo Stonewall ha cambiato

³⁰ Der Kreis citato in Ivi, 143.

³¹ Ivi, 141.

carattere in maniera netta: «è finito il tempo delle allusioni e degli eufemismi per parlare di identità e di sessualità queer, delle dissimulazioni e dei segnali discreti».³² Il nuovo attivismo queer non è poi da solo: in particolare negli Stati Uniti gli anni Settanta vedono crescere il tumulto anche da parte dei movimenti della sinistra studentesca, del femminismo di seconda ondata e del movimento per i diritti civili degli afroamericani. Il mutamento fondamentale è costituito dal nuovo orizzonte discorsivo di tutti questi movimenti che non si rivolgono più al paradigma scientifico: «la questione è squisitamente politica e riguarda equilibri di potere da rovesciare».³³ In questo nuovo orizzonte di pensiero entra per la prima volta la riflessione che disegna l'eterosessualità non come un semplice orientamento ma come un regime politico caratterizzato dall'ineguaglianza, che dipinge tutto in termini oppositivi gerarchici nei binomi, ad esempio, di maschio/femmina, eterosessuale/omosessuale, sposato/non sposato, padrone/lavoratore.

Gli anni Settanta costituiscono dunque un passo in avanti che riguarda l'abbandono dell'orizzonte assimilazionista, il nuovo senso di una forte coesione identitaria che lega le soggettività alla comunità e anche l'inizio della riflessione sul genere e la sessualità: per la prima volta infatti si ha la lettura dell'identità di donna (e di conseguenza del genere) come prodotto culturale, effetto di un processo di costruzione di un mito che sia funzionale al mantenimento del sistema eterosessuale. Nonostante tutto però gli anni Settanta non vanno letti come una freccia che viaggia linearmente verso il progresso: il movimento di liberazione dopo Stonewall si vuole e si racconta come forte e unitario, ma nella realtà rimane comunque espressione di un preciso punto di vista, ovvero quello dell'omosessuale maschio e preferibilmente bianco; la prospettiva generale del movimento infatti è «costruita attorno a un'identità la cui rivendicazione è considerata più politicamente

³² Ivi, 149.

³³ Ivi, 155.

efficace se espressa con un'assertività che non lascia spazio ad articolazioni e sfumature». ³⁴ Si ritorna dunque a un circolo di esclusione che rispetto al movimento omofilo ha espulso dall'equazione le componenti della rispettabilità, della semplicità e della dignità, ma ha mantenuto quasi immobili quelle di mascolinità e bianchezza. Nel corso degli anni Ottanta, però, si perde via via il senso di rivoluzione iniziale degli anni Settanta, mancando di fatto gli effetti che si pensava sarebbero arrivati dopo i moti di Stonewall.

La vera rivoluzione queer va attribuita in realtà agli anni Novanta, che vedono una riorganizzazione dell'attivismo LGBT+ a seguito del trauma collettivo causato dall'epidemia di AIDS e del conseguente ritorno a un orizzonte medicalizzato e a una profonda violenza omobitansfobica da parte della narrazione comune. Si prende allora la direzione, da allora mai più abbandonata, di decostruzione delle categorie di genere e messa in discussione della presunta naturalità e degli assetti binari dell'eteronormatività, termine non a caso coniato nel 1991.

«Il virus dell'Hiv circolava negli Stati Uniti già da tempo e non era ovviamente legato all'omosessualità, tuttavia la sindrome causata dal virus viene identificata per la prima volta nella comunità omosessuale maschile, già tradizionalmente considerata dalla medicina come un “importante bacino” per le malattie sessualmente trasmesse». ³⁵ La totalità della narrazione che si costruisce in quegli anni attorno all'AIDS si scaglia fin da subito contro la sessualità omosessuale maschile, che viene dipinta come «frenetica e predatoria», spesso associata anche all'uso di droghe, ignorando tuttavia il fatto che non tutti i malati di AIDS erano uomini omosessuali e che quindi non si trattava, come invece veniva descritta, di una “peste gay”. Una grave conseguenza di tale atteggiamento, al di là

³⁴ Ivi, 159.

³⁵ Ivi, 193.

ovviamente della violenza a cui la comunità, già ferita, deve ulteriormente sottostare, è la completa assenza di un programma efficace che diffondesse informazioni sulla prevenzione; viene nuovamente osannata l'eterosessualità come baluardo della salute, in linea anche con le direttive della Chiesa cattolica che si fa sentire in maniera alquanto incisiva rifacendosi a linguaggi della scienza medica che appartenevano però a un secolo prima; l'epidemia va combattuta con l'astinenza e l'eterosessualità monogamica, e non con il preservativo, che invece era stato fin da subito indicato dai medici come lo strumento più efficace per contrastare il contagio. La comunità LGBT+ vive immersa nella paura e in uno stato di lutto costante che non viene riconosciuto ma cacciato nell'invisibilità dal resto della società; la morte diventa una routine a cui nessuno fa più caso. In questo contesto intriso di dolore nasce nel 1987 ACT UP: il gruppo si crea come risposta a questo insopportabile silenzio, con la volontà di costringere le persone a vedere e a parlare di queste morti. Gli obiettivi principali sono ottenere un'attenzione mediatica che si concentri sulla propria autonarrazione, un discorso quindi che sia condotto dalle persone dirette interessate e non da altri, e portare le proteste nelle strade; rendersi visibili e rumorosi, disturbare. A partire da ACT UP si ripensano non solo le forme ma i significati dell'attivismo e si diffonde un nuovo spirito comunitario che non deriva da un senso di comune identità ma di comune posizione di esclusione e vulnerabilità sociale.

Ecco dunque che si capisce da dove arrivi quel gruppo di persone che tra le fila di ACT UP decide di riappropriarsi della parola queer tanto da formare addirittura un collettivo con questo nome: Queer Nation appunto. Queer si contrappone a gay, contrastandone sia il senso di semplicità, dignità e assimilazione legato agli anni di attivismo, e non attivismo, precedenti, sia il senso di gaiezza considerata apolitica e consumistica. Da questo momento in poi il movimento queer si adopera per la

decostruzione del quadro normativo: le persone queer non chiedono di essere ammesse nella società attuale, binaria ed eteronormata, ma la vogliono buttar giù completamente.

È in questi stessi anni, inoltre, che si diffonde l'uso dell'acronimo LGBTQIA+,³⁶ la cui per alcuni fastidiosa quantità di lettere sta a indicare precisamente l'abbandono di qualsiasi rivendicazione identitaria che sia esclusiva ed escludente (contrariamente, come si è visto, al criterio che veniva seguito negli anni Settanta e Ottanta).

³⁶ Lesbian Gay Bisexual Transgender Queer Intersex Asexual + qualsiasi altra soggettività che non si senta rappresentata da uno di questi titoli.

CAPITOLO SECONDO

LE TEORIE QUEER

II.1. Bernini: filosofie politiche critiche

Lorenzo Bernini, filosofo politico e teorico queer, ha racchiuso in un saggio il contenuto di alcune lezioni da lui tenute per il Corso di Perfezionamento in “Teoria critica della società” all’Università degli Studi di Milano-Bicocca. Il risultato è il testo *Le teorie queer. Un’introduzione* uscito nel 2017: quasi trent’anni dopo rispetto al primo ingresso del queer nel mondo accademico che si attribuisce a Teresa de Lauretis nel 1990. In una recensione al saggio, Massimo Prearo sottolinea il carattere innovativo e inedito di un lavoro come quello di Bernini, il cui contributo più importante è «la definizione delle teorie queer come campo del pensiero politico contemporaneo. L’insospetibilità del sapere scientifico italiano nei riguardi delle teorie queer, come peraltro, seppur in maniera forse meno esplicita, degli studi sul genere e sulla sessualità, non è riconducibile solamente a una pruderie accademica, ma anche a una lacuna sostanziale che il saggio in questione permette (finalmente) di colmare». ¹ La «pruderie accademica» ha comunque contribuito a ostacolare la possibilità stessa di elaborare gli studi che permettessero di colmare questo vuoto; Massimo Fusillo ad esempio è particolarmente netto nel suo giudizio del mondo

¹ Massimo Prearo, «Lorenzo Bernini, Le teorie queer. Un’introduzione», *Iride*, fasc. 1 (2018): 190.

accademico nazionale quando scrive: «da noi arriva sempre tutto molto tardi e perché una innovazione tocchi l'istituzione accademica, che è quanto di più conservatore possa esserci, deve passare molto tempo, deve consolidarsi. Invece negli Stati Uniti, se si produce e si diffonde una tendenza critica, come appunto i gay and lesbian studies, la queer theory, i gender studies, subito trovano spazio nelle università».²

La premessa fondamentale fornita dall'autore ribadisce come la sua analisi costituisca solamente una delle organizzazioni possibili e non l'organizzazione per eccellenza di questo campo teorico, evidenziando come le teorie queer non siano mai in grado di bloccarsi una volta per tutte in una forma sola; scrive infatti nell'introduzione: «per dar conto del carattere critico di queste teorie, anziché descriverle come un corpo omogeneo di dottrine, ho preferito insistere sulla loro varietà, presentandole come un dibattito che da almeno mezzo secolo contrappone modi differenti di tematizzare la relazione che lega (o contrappone) politica e sessualità».³

L'obiettivo principale di Bernini è quello di definire le teorie queer come filosofie politiche critiche. Innanzitutto, l'autore offre una descrizione della filosofia «come una pratica di pensiero che svolge un'azione di disturbo»,⁴ in cui il concetto del disturbare, intralciare è notoria azione della filosofia (si pensi al 'tafano' Socrate) ma anche emblema della realtà queer: turbare il pensiero che si rilassa sulla norma.

La seconda specificazione di Bernini riguarda il legame con la politica, che è imprescindibile e non separabile da alcuna riflessione di carattere queer; spiega l'autore: «se la filosofia inventa o risignifica concetti, la filosofia politica inventa o risignifica

² Massimo Fusillo citato in Eleonora Pinzuti, «Closet, ma con vista. I queer studies e l'Italianistica», *Cahiers d'études italiennes*, fasc. 16 (30 giugno 2013): 56.

³ Lorenzo Bernini, *Le teorie queer: un'introduzione*, Quaderni di teoria critica della società, n. 4 (Milano: Mimesis, 2017), 9.

⁴ Ivi, 16.

concetti politici»⁵ e il suo fulcro di analisi è il potere, la sua forma, le sue realizzazioni e le sue conseguenze. Le filosofie politiche vengono poi suddivise da Bernini in tre sottogruppi: quelle realistiche, quelle normative e quelle critiche. Le prime si occupano di una descrizione, analizzano che cos'è il potere; le seconde invece mettono in atto un'analisi che vuole dare delle prescrizioni, quindi si occupano di ciò che il potere dovrebbe essere; ad accomunare questi due sguardi è il punto di vista, che rimane sempre quello di chi esercita o vorrebbe esercitare il potere e quindi si trova ad usarlo. Quest'ultima costituisce la fondamentale differenza con il terzo sottogruppo: le filosofie politiche critiche assumono infatti il punto di vista di chi il potere lo subisce; il loro scopo è quello di «esibire il carattere arbitrario dei criteri normativi che le forme di potere presenti utilizzano come giustificazione della loro azione di governo».⁶ Le soggettività che nella società si vedono regolate e devono sottostare alle forme di potere sono molteplici, ma dal momento che queer si riferisce al mondo della sessualità, si può completare la descrizione delle teorie queer «come filosofie politiche critiche che, assumendo il punto di vista delle minoranze sessuali, denunciano come arbitrario, abusivo e intollerabile il regime che le rende tali».⁷ Il loro compito, come ribadisce anche Prearo nella recensione precedentemente citata, è quello di disvelare come il potere agisce sulla sessualità e come sessualità e genere diventano strumenti di potere.

Si potrebbe così pensare che le teorie queer oltre alla critica portino anche delle soluzioni di ampio respiro; in realtà si discostano da tutti quei caratteri filosofici, in particolare normativi, precedentemente descritti da Bernini, in quanto in piena concordanza con la loro essenza multiforme, «non pretendono di risolvere questioni universali e di legiferare su un'umanità astrattamente intesa, come se il filosofo potesse assumere il punto

⁵ Ivi, 33.

⁶ Ivi, 50.

⁷ Ivi, 53.

di vista di Dio, ma pongono problemi a partire da un preciso posizionamento nel tempo e nello spazio senza aspirazioni alla totalità». ⁸ In tal senso, le teorie queer disvelano anche la differenza di consapevolezza che sussiste tra persone appartenenti a una data minoranza e persone appartenenti alla maggioranza; i teorici e le teoriche queer infatti hanno piena coscienza del proprio esser parte di una pluralità formata da numerose sfumature e che quindi il loro sapere è un sapere situato e può essere valido solo per alcune persone ma non per tutte, contrariamente a quei filosofi che Bernini accusa di «assumere il punto di vista di Dio», credendosi parte di un tutto uguale a se stesso e quindi di poter parlare a nome di questo tutto.

Bernini prosegue ripercorrendo il percorso del pensiero critico sulla sessualità che approda a una concezione del binarismo sessuale come operatore biopolitico il quale, affidandosi al sistema classificatorio sesso-genere-orientamento sessuale, riduce l'intera elaborata articolazione dell'identità sessuale umana a una divisione in due termini (maschio/femmina, uomo/donna, etero/omo).

L'autore infine descrive così il campo teorico queer:

Indeterminatezza e versatilità tanto nella denotazione quanto nella connotazione permangono anche nel suo attuale uso teorico. Il fatto che 'queer' resti un significante fluttuante, non vuol dire però che esso sia completamente vuoto, o aperto a qualsiasi significazione. Tanto nella teoria, quanto nei movimenti, esso fluttua infatti attorno a una serie di punti di ancoraggio politico che consistono non soltanto nel contrasto a sessismo, maschilismo, omofobia, transfobia, bifobia, ma anche nella critica del binarismo sessuale, dell'eteronormatività e di quei dispositivi normativi che dagli anni duemila le teorie queer hanno iniziato ad analizzare con i concetti di 'omonormatività', 'transnormatività' e 'omonazionalismo'. ⁹

⁸ Ivi, 54.

⁹ Ivi, 119-120.

Bernini presenta inoltre la differenza tra gli studi gay e lesbici e gli studi queer, da ritrovarsi nella volontà queer di denunciare le problematicità della comunità LGBT+ stessa: lo status di minoranza non comporta necessariamente una immunità rispetto alla norma e di conseguenza anche le minoranze sessuali possono produrre al proprio interno rapporti gerarchici e causare a loro volta, consciamente o meno, l'esclusione di altre soggettività minoritarie. Il queer non si autoassolve e si sforza di mantenere lo sguardo consapevole dell'intersezionalità,¹⁰ poiché «slegando le rivendicazioni delle minoranze sessuali dalla critica delle ingiustizie causate dai processi di razzializzazione e dalle differenze di classe» si alimenta «un'interpretazione depoliticizzata e privatistica della sessualità».¹¹

II.2. Butler: il genere come atto performativo e l'eterosessualità obbligatoria

Judith Butler, filosofa post-strutturalista, è considerata insieme a Michel Foucault la scintilla illuminante che ha dato il via alla compagine delle riflessioni queer ed è diventata teorica imprescindibile; la sua fama e la prorompente delle sue teorizzazioni le hanno fatto guadagnare il titolo di “papessa del genere”, spesso utilizzato in senso dispregiativo dai suoi antagonisti. L'antologia *Canone inverso*, a cura di Arfini e Lo Iacono,¹² contiene un suo articolo giovanile in cui è possibile ritrovare *in nuce* proprio quelle intuizioni che sono poi diventate cardine della sua intera elaborazione teorica: la performatività e non-naturalità del genere e il sistema eterosessuale obbligatorio.

Butler sostiene che il corpo di ogni individuo è sottoposto a una rigida

¹⁰ Il termine è stato coniato nel 1989 dalla giurista Kimberlé Crenshaw per indicare la necessità di incrociare nelle riflessioni sulla discriminazione le determinanti di razza, sessualità e classe.

¹¹ L. Bernini, cit., 124.

¹² Elisa A. G. Arfini e Cristian Lo Iacono, *Canone inverso: antologia di teoria queer* (Pisa: ETS, 2012).

regolamentazione: esistono delle convenzioni a cui deve aderire nel momento in cui si trova a dover compiere un'azione; le azioni eseguite dal corpo sono ciò che l'autrice nomina "atti performativi", richiamandosi volutamente al lessico delle rappresentazioni teatrali. L'insieme degli atti performativi compiuti da un corpo va a costituire il suo genere: la femminilità deve quindi essere attuata in un modo e la maschilità in un altro (si pensi ad esempio al vestiario, o all'espressione delle emozioni). Ecco che «il corpo diventa il suo genere attraverso una serie di atti rinnovati, rivisitati e consolidati nel tempo»;¹³ il genere è una performance e viene metaforicamente descritto da Butler come un copione che si ripete uguale a se stesso da una compagnia di attori all'altra ed esiste precedentemente agli attori stessi; è soggetto a interpretazione, ma la performance in un modo o nell'altro è sempre replicata.

Il genere non ha dunque nulla a che vedere con l'espressione esteriore di un sé interiore, ma è semplicemente un risultato performativo e il suo obiettivo primo è la propria sopravvivenza culturale: di conseguenza, il genere è anche uno strumento di potere che può assumere carattere punitivo verso atti non previsti che rischiano di modificarlo, cancellarlo e quindi farlo crollare. Si crea così il sistema di eterosessualità obbligatoria che «viene riprodotto e celato attraverso l'educazione dei corpi in sessi distinti, con parvenze "naturali" e altrettante "naturali" disposizioni eterosessuali. [...] L'associazione di un sesso biologico con un genere ben distinto e con un'"attrazione" apparentemente biologica per il sesso/genere opposto costituisce un'innaturale congiunzione tra costrutti culturali e interessi riproduttivi».¹⁴

Anche altre studiose hanno riflettuto sul sistema eterosessuale: Lauren Berlant, che si è occupata in modo specifico del nesso tra nazionalità, sessualità e cittadinanza, si richiama

¹³ Judith Butler, *Atti performativi e costituzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista* in Arfini, Lo Iacono, cit., 86.

¹⁴ Ivi, 86.

al concetto di «cultura eteronormativa - una cultura pubblica, giuridica, economica ed estetica organizzata per la promozione di una eterosessualità onnipresente»¹⁵ che agisce per controllare la “perversione” al fine di proteggere la nazione stessa. Eve Kosofsky Sedgwick, anche lei nel novero delle fondatrici delle teorie queer, dichiara che l’approccio queer «è orientato non a riconfermare l’evidenza e la “naturalità” dell’identità e del desiderio eterosessuale, ma piuttosto a rendere quelle costruzioni culturali dominanti, in apparenza monolitiche, nuovamente accessibili all’analisi e alla discussione».¹⁶ Si può richiamare anche Lorenzo Bernini, quando sostiene che il dovere delle teorie queer consista nello svelare i dispositivi egemonici, in questo caso appunto l’eterosessualità, rendendo palese come non siano affatto naturali come si crede.

In conclusione, si possono individuare alcuni caratteri che permettono di riunire il pensiero queer sotto una matrice comune. Anzitutto si noti come in questa sede si sono discusse le teorie queer e non la teoria queer: Bernini infatti sostiene che vadano declinate al plurale, proprio per mantenere viva la consapevolezza della loro non unità, del fatto che sono specchio di una pluralità e in quanto riflesso molteplice non possono ridursi a una. In secondo luogo va ribadito che una critica di stampo queer non avrà mai carattere di absolutezza e staticità, ma di contingenza e dinamicità; questo perché sa di non poter essere “una per tutte” e perché «l’intento non è quello di prescrivere all’intera umanità ciò che deve fare di se stessa»¹⁷ ma di portare alla luce e denunciare la lunga scia di oppressione che pesa sulle spalle delle minoranze sessuali, di cui assume il punto di vista. Infine «le teorie queer non sono soltanto saperi accademici: sono anche e soprattutto saperi militanti elaborati da soggetti direttamente implicati nella politica della sessualità».¹⁸

¹⁵ Lauren Berlant, *La sfera pubblica intima*, in Arfini, Lo Iacono, cit., 189.

¹⁶ Eve Kosofsky Sedgwick, *Queer e ora!* in Arfini, Lo Iacono, cit., 165.

¹⁷ L. Bernini, cit., 116.

¹⁸ *Ibid.*

II.3. Le teorie queer in Italia

Nonostante gli Stati Uniti siano la culla del queer nella sua dimensione performativa, militante e teorica, non bisogna credere che il loro indirizzo sia stato pienamente adottato da altri paesi, in particolare dall'Italia. La difficoltà del queer a farsi spazio nel contesto nazionale non è altro che una coda degli ostacoli incontrati dalle teorie sul genere in generale. Valeria Gennero in un articolo del 2017 intitolato "*This town is against gender*". *Bending gender in italian culture* ripercorre con accuratezza le problematiche specifiche del nostro paese con la stessa parola "gender" e il percorso storico che le ha causate. In Italia esiste una forte differenza di percezione tra il termine italiano "genere" e il termine inglese "gender": il primo infatti non è considerato in relazione al suo rapporto con il sesso, di cui rappresenta la componente culturale invece che biologica, ma è solitamente legato alla femminilità, per cui le politiche di genere rappresentano politiche indirizzate alle donne e gli studi di genere si occupano della condizione femminile; "gender" invece è stato assimilato in maniera peculiare, privo di traduzione, dalle parti politiche anche di sinistra ma principalmente di destra e conservatrici e soprattutto dalla Chiesa cattolica come etichetta di una specifica ideologia volta a minacciare la naturalità della famiglia e della biologia umana.

Gennero assume una data precisa come inizio di quella che definisce una vera e propria guerra della Chiesa contro il gender: nel 2013 infatti compare su *L'Avvenire* un articolo che risponde con grande indignazione a un progetto di legge portato avanti dal governo che prevedeva corsi di aggiornamento per il personale scolastico e comprendeva tra le altre anche competenze relative «all'educazione all'affettività, al rispetto delle diversità e delle pari opportunità di genere e al superamento degli stereotipi di genere».¹⁹

¹⁹ Decreto-legge 12 settembre 2013, n. 104.

L'autore de *L'Avvenire* scrive:

Il testo originario dell'emendamento, presentato da una parte del Pd, Sel e Movimento 5 Stelle, era molto più “esplicito” e prevedeva che la formazione avesse come oggetto il “gender”, teoria secondo cui non c'è un legame biunivoco tra sessualità biologica e identità sessuale. E il riferimento al gender non era riservato soltanto alla formazione ma a tutti gli ambiti dell'educazione scolastica. Nei testi l'espressione più ricorrente era «educazione sentimentale», diventata poi «educazione all'affettività». Nell'articolato definitivo il termine “gender” è stato poi tradotto con “genere”, ma è rimasto il riferimento agli “stereotipi”.²⁰

Nell'articolo si legge ancora: «il rischio è che apra le porte delle aule a una concezione non naturale della famiglia» e anche: «per come è stata ideologicamente impostata, la stessa legge contro l'omofobia, combinata con questa parte del decreto scuola, avrebbe effetti devastanti sull'educazione dei ragazzi e, di fatto, bandirebbe la famiglia “tradizionale” dalla scuola. Sarebbe persino vietato parlarne».²¹

Emerge da queste parole il modo italiano di intendere la parola “gender”: lo spettro del genere non rappresenta più il ventaglio di possibilità in cui un soggetto può iscriversi senza polarizzarsi su uno dei termini di un binomio maschio/femmina, ma un vero e proprio fantasma, mostro spaventoso e deformato che andrebbe a infestare i corridoi delle scuole instillando la follia nei bambini e nei giovani. Nell'articolo de *L'Avvenire* è possibile quindi ritrovare elementi che sono stati esemplificati dalla trattazione storica di De Leo: la famiglia di struttura padre-madre-figli, l'ordine naturale delle cose voluto da Dio e l'apocalisse a cui il mondo andrà incontro se l'uomo decide di sovvertirlo, l'accusa di immoralità e la difesa dell'eterosessualità, il tutto culminante nell'espressione della volontà cara alla Chiesa di proteggere i bambini dalla corruzione.

²⁰ Paolo Ferrario, «La teoria del gender vuole entrare in aula», *L'Avvenire*, 5 novembre 2013.

²¹ *Ibid.*

Va notato come le stesse accuse rivolte a questo disegno di legge sono state scagliate anche contro il DDL Zan, datato a quasi dieci anni dopo, a dimostrazione del fatto che in Italia la situazione non si è ancora modificata in maniera significativa. Ci sono stati nel corso degli anni indubbi miglioramenti, tuttavia il discorso pubblico per la stragrande maggioranza non sembra in grado di prendere le distanze da un dilagante senso di pericolo che continua a dipingere quella che è una teoria critica, politica e filosofica come semplice “ideologia” priva di fondamento.

Nel suo articolo *This town is against gender*, Gennero prosegue con una descrizione dei ripetuti attacchi alla ‘teoria gender’ da parte di gruppi e partiti di destra, conservatori e cattolici: «la gerarchia cattolica ha individuato nella *gender theory* una nuova ortodossia filosofica occidentale volta alla distruzione della famiglia tradizionale».²² Nella sua analisi individua alcuni fattori costanti a cui la mobilitazione cattolica anti-gender fa riferimento quando decide di scagliarsi contro la “corruzione dei costumi e della moralità”: il tema della vestizione invertita, per cui i bambini sarebbero costretti a indossare abiti da femmine e viceversa, l’accusa di incentivare la pratica scabrosa della masturbazione infantile e di diffondere l’omosessualità: «insegnare ai bambini a riconoscere ed evitare gli stereotipi di genere è diventato un “progetto anticristiano” volto a favorire la diffusione dell’omosessualità e la distruzione delle famiglie eterosessuali».²³ Come specifica puntualmente l’autrice, poste di fronte alla realtà dei fatti le accuse si rivelano del tutto false, e la lettura cattolica del fenomeno costituisce «una deformazione grottesca che non solo ignora deliberatamente l’ampia produzione scientifica degli studi di genere, ma sembra impermeabile alle smentite».²⁴ Gennero fornisce inoltre un cospicuo numero di

²² Valeria Gennero, «“This Town Is Against Gender”: Bending Gender in Italian Culture», *Review of International American Studies*, 2017, 119.

²³ *Ivi*, 121.

²⁴ *Ibid.*

esempi pratici in cui la costante manipolazione dei fatti è riuscita nel proprio intento, mantenendo sotto controllo qualsiasi richiesta di legge contro l'omobittransfobia o approvazione del matrimonio omosessuale.

Il carattere squisitamente cattolico è una peculiarità italiana che va presa in considerazione quando si vuole considerare come il discorso sul sesso, sul genere e quindi sul queer viene recepito e accolto nel panorama nazionale.

II.4. Esiste un discorso queer italiano?

La mancata univocità del discorso sul queer in Italia è esemplificata dal testo corale realizzato sotto la cura di Marco Pustianaz, professore all'Università del Piemonte Orientale, dal titolo *Queer in Italia. Differenze in movimento*: il volume è il risultato di un questionario inviato dal curatore a «venticinque attivisti, intellettuali, accademici, dissidenti sessuali e di genere, ricercatori precari (o tutto ciò insieme) – gay, lesbiche, trans, etero dissidenti – con otto domande intorno al senso, alla funzione e alla ricezione nostrana delle teorie e posizioni queer elaborate oltreoceano e in Europa».²⁵ Il testo non presenta una definizione del queer, ma mostra i diversi modi in cui varie soggettività pensano al queer e lo applicano nella propria esistenza quotidiana e nella propria pratica accademica. Una delle domande del questionario ad aver ricevuto più attenzione da parte dei partecipanti è quella che interroga sull'esistenza o meno di un discorso queer definibile come italiano: a una simile richiesta nemmeno gli stessi studiosi che da anni si occupano di pratiche queer riescono a dare una risposta univoca.

Una parte di loro è in accordo con Elisa A.G. Arfini, studiosa che si occupa di

²⁵ Quarta di copertina in Marco Pustianaz, a c. di, *Queer in Italia: differenze in movimento*, *Àltera* 4 (Pisa: ETS, 2011).

intersezioni tra esperienze queer, transgender e disabilità, che dichiara: «non credo esista un discorso queer definibile come italiano, mi sembra marginale e piuttosto un po' elitario».²⁶ Dello stesso parere è ad esempio Paola Guazzo, che pone l'accento su come in Italia ci sia stata «buona assimilazione, ma, tutto sommato, poca invenzione. La pratica politica resta collegata a un certo stremante *mainstream* identitario, che privilegia una visione conservatrice e matrimonialistica dei soggetti. [...] Il queer in Italia è finora stato visto meno come pratica politica di decostruzione dell'eterosessualità obbligatoria che come performance marginale e pittoresca. Quel che emerge è soprattutto un margine di silenzio».²⁷ L'assenza di un queer nazionale è sostenuta anche da Luca Trappolin, che si occupa invece di studi sociologici: «credo che nelle scienze sociali italiane non ci sia un discorso esplicitamente queer, cioè un discorso che riconosce se stesso all'interno di questo approccio».²⁸

Altri interventi si posizionano invece su un polo differente e sostengono, ognuno con diverse peculiarità, che il queer in Italia sia stato invece proficuo e abbia un suo statuto specifico che è possibile porre accanto a quello statunitense. È suggestivo lo spunto di Federica Frabetti, studiosa sociale e culturale di nuove tecnologie, problematiche di genere e teorie queer, che parte dalla descrizione del queer come qualcosa che «non è calcolabile, non è prevedibile o non sarebbe queer. Difendo il termine queer come portatore di qualcosa che non possiamo prevedere»²⁹ e di conseguenza «lo scenario italiano legato al queer è massimamente queer proprio in quanto non facilmente afferrabile, in movimento, non istituzionalizzato o meglio dentro e fuori le istituzioni». Frabetti dunque legge la specificità italiana del queer proprio nella mancanza stessa di una precisa specificità.

²⁶ Elisa A.G. Arfini in Pustianaz, cit., 30.

²⁷ Paola Guazzo in Pustianaz, cit., 91, 92.

²⁸ Luca Trappolin in Pustianaz, cit., 135.

²⁹ Federica Frabetti in Pustianaz, cit., 85.

Vi è poi l'intervento di Liana Borghi, ricercatrice, editrice e attivista lesbica tra le più note nel contesto femminista e queer nazionale: «il queer italiano che conosco io dai primi anni Novanta è sempre stato politicamente impegnato. E non mi sembra che questo sia in eccesso rispetto al queer più teorico di importazione, o al queer movimentista di ACT UP, che ha combattuto contro le discriminazioni e la violenza di stato così come noi combattiamo i fondamentalismi che prescrivono una certa bioetica e controllano i corpi».³⁰ La stessa attenzione alla dimensione dedicata al corpo nella società italiana ritorna anche nella riflessione di Fiorenzo Iuliano, specializzato in biopolitica, che si concentra sull'insistenza della cultura cattolica italiana nel creare «una sorta di economia del corpo che, prima ancora di essere disciplinato, va amministrato, regolamentato e gestito, in modo da controllarne le più intime funzioni secondo una serie di norme che ruotano intorno ai termini ancestrali di purezza e di contaminazione».³¹

Le due linee di pensiero possono incontrarsi senza escludersi a vicenda se si conclude che esistono alcune caratteristiche queer tipicamente italiane, ma non esiste un unico discorso queer chiaramente identificabile. Una sintesi panoramica è offerta in questo caso da Goffredo Polizzi, studioso di lettere e attivista: «un discorso queer italiano secondo me esiste, anche se non c'è stato né a livello accademico né a quello di movimento una ricezione omologata della teoria queer dagli anni Novanta a oggi, ma più che altro percorsi di singoli o di piccoli gruppi che comunque hanno fatto un lavoro importantissimo».³² Dello stesso avviso è anche Paola Di Cori, secondo la quale sarebbe un equivoco pensare che esista «un discorso queer definibile come italiano, mentre sappiamo bene che esistono solo alcuni uomini e alcune donne sparsi per il paese, di appartenenze ed età molto diverse,

³⁰ Liana Borghi in Pustianaz, cit., 49.

³¹ Fiorenzo Iuliano in Pustianaz, cit., 102, 103.

³² Goffredo Polizzi in Pustianaz, cit., 126.

che sono interessate all'argomento».³³

La definizione del discorso queer italiano non è il solo punto critico presente nel testo: molte teorizzazioni infatti non risparmiano critiche al metodo queer in sé. In particolare, ad essere oggetto delle accuse più puntuali è la sua eccessiva fluidità, che pur essendo uno strumento di grande potenza eversiva e distruttiva rischia però di incappare nell'impossibilità di utilizzo, diventare cioè paradossalmente inutile proprio perché troppo inafferrabile. Vincenzo Bavaro, studioso di cultura statunitense, evidenzia come la pecca del queer rischia di essere proprio nel suo mancato contatto con la realtà:

Mi rendo conto che quanto più ci si scontra con le politiche locali, con un progetto politico di riconoscimento dei diritti, oppure di resistenza e di denuncia alle violenze e alle discriminazioni, la parola queer diventa latitante. Sei solo gay quando il tuo governo non riconosce il legame che hai col tuo compagno, sei solo lesbica quando vieni pestata in una piazza napoletana, e sei solo una transessuale quando la polizia ti trascina per i capelli alla periferia di Roma. È in questi casi che queer mi mette a disagio, mi sembra un'inutile velleità intellettuale quando fluidità, dirompenza, complessità teorica e potenzialità eversiva si sgretolano non appena toccano l'asfalto.³⁴

Il rischio è quello di avere a disposizione un discorso queer che sia puro «simbolo di un'indagine intellettuale accademica spesso ineccepibile, il prodotto di un campo culturale di eccezione che finisce per essere pressappoco inservibile nelle lotte di emancipazione quotidiane».³⁵ Anche Francesca Manieri, laureata in filosofia, mette in discussione la potenzialità trasformativa di una politica queer: «qual è il soggetto queer della trasformazione politica? Come riesce un soggetto opaco e vacillante a essere motore di un cambiamento politico strutturale? [...] Quale strategia rivoluzionaria a lungo termine può

³³ Paola Di Cori, cit., 70.

³⁴ Vincenzo Bavaro in Pustianaz, cit., 37.

³⁵ Ivi, 38.

darsi se ogni soggettività è fluttuante e ogni sistema di coalizione solo transitorio?». ³⁶ È Lorenzo Bernini a fornire involontariamente una seppur parziale risposta agli interrogativi avanzati da Bavaro e Manieri, quando sostiene che «un uso appropriato del termine è rispettoso di ogni identità di cui i soggetti si ritengono portatori, e tiene conto dell'opacità di ognuno rispetto ai suoi desideri senza pretendere da ogni singolo un'adesione astratta a una fluidità che magari non sente propria». ³⁷

Appare chiaro quindi che alcuni studiosi si fidano della spinta pratica del queer in maniera più forte rispetto ad altri, i quali invece percepiscono il pericolo di derive esageratamente involute e fluttuanti. Tuttavia è altrettanto evidente come il queer abbia creato un luogo teorico in cui si ha la possibilità di scivolare nel politico e in cui questo slittamento non venga considerato un capriccio ma sia riconosciuto come una necessità. Ancora Di Cori dichiara: «non riesco a separare motivazioni etiche e politiche dalle mie passioni intellettuali. Sebbene queste ultime siano fortissime, le prime sono altrettanto importanti. Nel contesto italiano attuale è difficile poter trasferire le une e le altre nel proprio lavoro. Tuttavia, credo che sia indispensabile continuare a provarci». ³⁸

Se si vuole cercare un *fil rouge* che accomuna ogni intervento lo si può individuare nell'intendere le teorie queer come delle pratiche, modi di agire non solo nel mondo ma anche nell'applicazione dei propri studi e delle proprie ricerche: «queer per me è un metodo, non una delimitazione della realtà da sottoporre a indagine»; ³⁹ «queer come attitudine critica, decostruttiva e costruttiva allo stesso tempo. [...] La mia proposta è quella di tenerci stretto il queer [...] usandolo come pratica e metodo di relazione»; ⁴⁰ «il termine queer per me è rimasto quello che meglio definisce la possibilità di fare teoria e

³⁶ Francesca Manieri in Pustianaz, cit., 113.

³⁷ Lorenzo Bernini in Pustianaz, cit., 44.

³⁸ Paola Di Cori, cit., 74.

³⁹ Elisa A.G. Arfini in Pustianaz, cit., 31.

⁴⁰ Elisa Coco in Pustianaz, cit., 68, 69.

politica (teoria *come* politica)».⁴¹ Risuona in queste parole la definizione di Bernini delle teorie queer come saperi militanti; nel contributo fornito al testo di Pustianaz, il filosofo sottolinea infatti la necessità che il pensiero queer si «muova dai desideri concreti di soggetti in carne e ossa e dalle relazioni (non solo di coppia) che essi già intrattengono gli uni con gli altri».⁴²

Da ultimo è necessario ricordare che la ricerca di Pustianaz e di conseguenza le risposte raccolte risalgono al 2011 e da allora il lavoro non è stato aggiornato né se ne sono prodotti di simili più recenti. Va quindi tenuto a mente che il panorama descritto è certamente mutato e continua anzi a mutare; a nostro avviso non sarebbe troppo distante dalla realtà intendere tale mutamento nel senso di un'espansione favorevole dello spazio dedicato al queer, come testimoniano infatti la prima traduzione in lingua italiana del *Queer Nation Manifesto* e le pubblicazioni di testi cardinali quali *Le teorie queer* di Bernini e *Queer* di De Leo; è particolarmente incoraggiante, in questo senso, sottolineare l'appartenenza di *Queer* alla collana di Einaudi Storia, che sancisce almeno simbolicamente l'ingresso della storia LGBT+ nel novero della Storia considerata in maiuscolo.

⁴¹ Federica Frabetti in Pustianaz, cit., 83.

⁴² Lorenzo Bernini in Pustianaz, cit., 45.

CAPITOLO TERZO

FARE LETTERATURA QUEER

III.1. Pustianaz: la logica del silenzio del discorso eterosessuale

L'ingresso del queer nel mondo della teoria accademica condivide la data con l'ingresso del queer nel mondo della militanza: come riporta De Leo, «nel 1990 la studiosa di *women's studies* Teresa de Lauretis, durante una conferenza alla University of California, Santa Cruz, fa riferimento alla *queer theory* come nuova cornice teorica dei *gay and lesbian studies*, formulazione ora percepita come eccessivamente normativa, che lascia fuori non solo parte della comunità LGBT+ ma è anche incapace di cogliere altre traiettorie identitarie che intersecano genere e sessualità».¹ In ambito accademico, il discorso queer prende spazio seguendo una nuova «urgenza di decostruire un discorso dominante particolarmente aggressivo»: ² il discorso eterosessuale.

Nel capitolo firmato da Marco Pustianaz contenuto nell'antologia di *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti* curato da Donatella Izzo, l'autore prende l'avvio proprio dalla definizione di cosa sia e cosa comporti il discorso eterosessuale che agisce sfruttando una propria logica del silenzio: «in un certo senso il discorso eterosessuale

¹ M. De Leo, cit., 208.

² Ivi, 207.

obliterà l'omosessuale non solo e semplicemente perché altro da sé; non ne parla (o ne parla per tacerlo) perché altrimenti non potrebbe più essere eterosessuale esso stesso o perlomeno non si riconoscerebbe più nell'unico modello di eterosessuale che conosce».³ L'eterosessualità agisce censurando le possibilità di autonarrazione perché ha bisogno che l'omosessualità resti in silenzio e non si mostri esistente o modificata rispetto a ciò che l'eterosessualità desidera, altrimenti toglierebbe le condizioni di esistenza all'eterosessualità stessa, che vive solo in funzione della propria opposizione, come la luce non avrebbe significato senza il concetto di buio; «ogni discorso ideologico si struttura rispetto a dei silenzi».⁴ L'omosessualità che rimane silenziosa accetta quindi il patto con la propria 'nemica' permettendole di prosperare. Questo silenzio, continua Pustianaz, ha però conseguenze pratiche devastanti: l'epidemia di HIV ne è un esempio, quando il silenzio era equivalente alla morte (come espresso dal famoso slogan di ACT UP: *silence = death*), in quanto impedire di parlare liberamente della malattia comportava la totale assenza di un piano adatto di prevenzione.

Nel mondo accademico le teorie queer operano dunque contro il silenzio come agenti di caos, grazie a uno «sguardo incrociato e trasversale che può attraversare in modo tipicamente promiscuo letteratura, studi culturali, filosofia del soggetto, storia della sessualità, antropologia, psicoanalisi, femminismo...»⁵ riuscendo così a distruggere «il concetto di una trasparente naturalità di categorie apparentemente univoche, quali “soggetto”, “identità”, “omo/eterosessualità”»,⁶ contrastando il discorso eterosessuale.

La riflessione queer è rivolta in particolare alla soggettività, che Pustianaz rappresenta come neutralizzata nel senso di costretta a diventare neutra, priva di

³ Marco Pustianaz, *Teoria gay e lesbica*, in Donatella Izzo, a c. di, *Teoria della letteratura: prospettive dagli Stati Uniti*, Studi superiori NIS (Roma: la Nuova Italia scientifica, 1996), 111, 112.

⁴ Ivi, 112.

⁵ Ivi, 111.

⁶ *Ibid.*

particolarità. Tale soggetto è il risultato di «un'idea di cultura umanistica legata alla promozione e trasmissione di valori definiti transculturalmente»;⁷ il discorso umanistico, che nel saggio di Pustianaz è inteso inizialmente come americano ma poi definito più generalmente come occidentale, è dedicato a un 'Uomo' universale e sostiene l'indifferenza delle disuguaglianze: «non importa se bianchi o neri, se di origine asiatica o ispanica, se ricchi o poveri»;⁸ tuttavia, come dimostrano proprio i lavori storici e teorici di stampo queer, simili diversità importano eccome. La logica del silenzio eterosessuale agisce negando la rilevanza delle differenze e quindi «il soggetto interpellato [...] è stato fortemente neutralizzato, *neutered* nel senso pregnante di “desessualizzato”, “castrato”, reso categoria neutra».⁹

Il soggetto non nasce neutro ma viene reso tale: non è quindi naturale ma costruito ed esistono delle specifiche condizioni per la sua creazione; tali condizioni sono quelle che Pustianaz, richiamandosi a Foucault, definisce “assoggettamento”: «l'appartenenza comune, ovvero il senso dell'identità culturale e nazionale, non è tanto un dato di fatto di partenza ma piuttosto un premio che, a condizione di determinate obliterazioni, volontarie e/o coercitive, viene conferito a chi si assoggetta a quella identità».¹⁰ L'autore specifica due ulteriori differenze, sempre costruite in senso binario, che il soggetto neutralizzato deve dimenticare «per poter essere riconosciuto soggetto sociale, destinatario e riproduttore di cultura e di comunicazione [...]: si tratta della distinzione tra soggetto maschile/femminile e tra etero/omosessuale. [...] L'operazione di neutralizzazione della differenza femminile è un'operazione che la cultura patriarcale umanistica ha già digerito e immesso come principio strutturante della propria conoscenza e divisione del mondo: il femminismo,

⁷ Ivi, 113.

⁸ *Ibid.*

⁹ William Bennet citato in *ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

attraverso la decostruzione del soggetto uomo – fintamente asessuato in realtà totalmente maschile – lo ha ampiamente dimostrato». ¹¹ Pustianaz si dedica dunque alla differenza omosessuale, illustrando come la logica del silenzio eterosessuale produca sulle soggettività queer una doppia negazione: «non soltanto, per convenzione definitoria, in mancanza di determinazione un soggetto si intende *sempre* eterosessuale (come si intende sempre maschile piuttosto che femminile) ma ogni differenza nel campo della sessualità finché non viene nominata *non esiste*». ¹² La stessa parola “queer” viene ricondotta dall’autore alla volontà di abbattere la logica del silenzio eterosessuale: «queer nasce come termine offensivo, la cui riappropriazione presuppone un atto di autonominazione radicalmente consapevole; scegliere di chiamarsi con il nome che sino al momento prima rappresentava un atto di omofobia equivale precisamente a riconoscere la genesi del proprio nome nel discorso normativo dell’eterosessualità, mettendo in pratica quella stessa reversibilità che la teoria *queer* vuole applicare al regime del soggetto in generale». ¹³

L’azione che Pustianaz propone è una omosessualizzazione, o forse queerizzazione (in inglese: *queering*), della storia culturale e letteraria: distruggere il silenzio per rendere evidente come il soggetto non sia affatto naturalmente eterosessuale e che sesso e genere siano componenti non trascurabili della sua costruzione identitaria; questo comporta «ricodificare i meccanismi retorici che hanno permesso la marginalizzazione dell’omosessuale come condizione per il funzionamento simbolico del soggetto umanista». ¹⁴

Per quale motivo allora scegliere la denominazione “teorie queer” invece della già esistente “studi gay e lesbici”? Non compiono in fondo la stessa azione? Anzitutto va

¹¹ Ivi, 114, 115.

¹² Ivi, 115.

¹³ Ivi, 126.

¹⁴ Ivi, 117.

ricordata la motivazione di de Lauretis stessa: unire i termini gay e lesbici causava un appiattimento delle differenze tra le due identità, come se fossero «accomunabili senza problemi»¹⁵ sotto il comune destino di repressione; inoltre, escludeva dal discorso tutta la restante parte di soggettività queer. Ma queer identifica anche un tipo di soggetto diverso: «riassume compiutamente il passaggio a un regime di instabilità del soggetto e di inversione generalizzata»;¹⁶ lo spostamento dalla prospettiva gay e lesbica alla prospettiva queer riflette un movimento «da un soggetto gay/lesbico oppositivo e trasgressivo *in quanto* omosessuale (con tutte le implicazioni politicamente importanti di ogni separatismo di minoranza) a un soggetto *queer*, vale a dire trasgressivo e parodico rispetto alla definitività stessa delle categorie di identità».¹⁷

Che cosa c'entra, in tutto questo, la letteratura? La risposta per Pustianaz è molto semplice: i testi della cultura in generale e i testi letterari nello specifico sono uno dei luoghi deputati alla costruzione del soggetto e dell'identità sociali; è attraverso una lettura destabilizzante, e quindi una lettura queer, che è possibile far emergere le dinamiche produttive di un testo, da quello sottaciute. Le teorie queer non intendono però limitarsi a «omosessualizzare il sapere della cultura occidentale riempiendo la casella “vuota” o silenziosa del soggetto omosessuale», perché questo significherebbe mantenersi in ogni caso in una nicchia separata e quindi confermarne l'esistenza, «ma più radicalmente sabotare la disposizione binaria che rendeva le due caselle omologhe».¹⁸

¹⁵ Ivi, 126.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ivi, 112.

¹⁸ Ivi, 121.

III.2. Pinzuti: la necessità di studi queer

In un articolo dedicato al rapporto tra studi queer e italianistica, Eleonora Pinzuti si richiama a Michel Foucault per spiegare come il non detto sia parte integrante dell'atto di comunicazione e non un elemento ad essa estraneo: «l'atto del silenzio come un *evento discorsivo*: [...] il taciuto, l'omesso, il punto di frattura della comunicazione indicano il luogo stesso dell'*intero* messaggio, composto da *ciò che dico* ma soprattutto da ciò che scelgo di *non dire*». ¹⁹ Nello specifico, l'atto di comunicazione di cui si occupa il queer è quello del soggetto marginalizzato a cui, come ha mostrato Pustianaz, è imposto il silenzio e dunque se desidera parlare può farlo solamente attraverso due azioni: «negare il proprio desiderio» oppure «*inscenare* strategie di dizione indirette in grado di offrire una prima forma di comunicazione codicizzata e perciò ambivalente». ²⁰ Tale ambivalenza comunicativa si è infiltrata nel discorso egemonico e con la propria presenza dimostra, anche se non in maniera esplicita e immediata, che il discorso normativo in realtà ha fallito «nel produrre l'ambito universale». ²¹

«Per la letteratura omosessuale la produzione di un sottocodice comunicativo è stata a lungo unica enunciazione possibile. Infatti quando emerge sulla pagina il personaggio omosessuale si attivano due retoriche», ²² entrambe venute in essere precedentemente ma cristallizzatesi a cavallo tra Ottocento e Novecento: da un lato la retorica eterosessuale «che leggeva il gay o la lesbica come s/oggetti medicalizzati» e quindi prodotta dalla visione medica, ²³ dall'altro la retorica autoprodotta dall'esperienza stessa dell'omosessualità «che tentava di proporre, usando spesso forme sotto-comunicative, la

¹⁹ Eleonora Pinzuti, «Closet, ma con vista. I queer studies e l'Italianistica», *Cahiers d'études italiennes*, 2013, 51.

²⁰ Ivi, 52.

²¹ *Ibid.*

²² Ivi, 53.

²³ *Ibid.*

propria versione esperienziale». ²⁴ Pinzuti descrive il testo come «matrice di riferimento e strumento atto a educare la modellizzazione del soggetto/personaggio; [...] questo primitivo *modello metaforico* ha prodotto anche la propria auto-narrazione, instaurando quella “relazione del ripostiglio”, cioè il luogo di accumulo di materiali in-dicibili, che ha scontato tre principali modalità di *inter-dizione*: la censura, l’autocensura, il mascheramento» che devono agire sulla letteratura perché questa, se lasciata priva di sorveglianza, è in grado di «sovra-significare comunque». ²⁵

«L’amore che non poteva dire il suo nome, che esisteva dunque in virtù esclusiva della sua negazione aperta, necessitava di uno sguardo attento a cogliere tra gli interstizi del testo, in quelle pieghe retoriche che fanno di un romanzo un romanzo a tematica omosessuale»; ²⁶ lo «sguardo attento» a cui Pinzuti si riferisce può essere proprio uno sguardo queer.

L’autrice termina il proprio articolo analizzando le difficoltà che incontrano la critica e l’istituzione accademica nell’aprirsi a uno sguardo di questo tipo. Secondo Pinzuti, la critica agisce attraverso una forte volontà tacitante che arriva a decidere cosa è possibile far dire al testo e cosa no; tale volontà tacitante può essere consapevole, per cui si considera inaccettabile che un testo esprima concetti e significati immorali, ma anche inconsapevole, per cui spesso alla critica mancano gli strumenti di base necessari a decifrare il non detto, o il detto ambiguo. L’istituzione accademica d’altra parte ha la responsabilità di aver agito proprio attraverso la neutralizzazione della cultura occidentale, diffondendo un falso neutro eterosessuale che ha ricoperto la totalità della letteratura italiana, e l’omosessualità, se nominata, esiste solo in quanto declinazione, appendice del canone. Pinzuti pone in evidenza una serie di circostanze che hanno fatto sì che «la cultura italiana e l’Italianistica

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, 54.

²⁶ *Ibid.*

in particolare rimanessero vincolate a paradigmi storicistici o a letture che espungevano la componente sessuale o di genere dalle interpretazioni critiche». ²⁷ Sottolinea inoltre l'esistenza nel mondo universitario di una «tassonomia inerente ad 'argomenti accademici' (= *seri*) e ad 'argomenti non accademici (= non *seri*) tradizionalmente decisi»; ²⁸ la conseguenza è che questioni come «studiare le strategie narrative del 'romanzo lesbico' o l'intertestualità dei personaggi omosessuali sia parso fino a oggi compito di un militante e non di uno studioso (figurarsi di una studiosa)»; ²⁹ «si tratta della predominanza di linee interpretative canoniche che a lungo non hanno lasciato spazio, né evidenziato alcun interesse, per altre declinazioni teoriche, inclinando verso un *monologismo autoreferenziale*». ³⁰

L'applicazione del sapere queer è infatti necessaria [...] per una corretta lettura dei dati testuali e per una onesta visione argomentativa della storia della letteratura; ritenere inoltre gli studi queer produzione esclusiva di una subcultura depauperata non solo l'intero atto conoscitivo su e intorno ai testi, ma denuncia la posizione dell'accademia che troppo a lungo ha relegato a 'particolarizzazione' un sapere che deve essere diffuso e comunitario. ³¹

III.3. Giartosio: il canone cardiomorfo e la tradizione dell'invenzione

Finora si è discusso di come si è costituito in Italia un canone letterario prettamente eterosessuale. Tommaso Giartosio, studioso di letteratura italiana e comparata a Roma e a Berkeley, nell'introduzione ad un saggio da lui dedicato ai classici della letteratura

²⁷ Ivi, 58.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, 61.

³¹ Ivi, 59.

omosessuale (in questo caso nella maggior parte stranieri),³² approfondisce ulteriormente il tema del canone e dei classici. L'autore riflette sulla scelta che si pone di fronte a qualsiasi canone, ovvero se accettarlo oppure rifiutarlo, e ribadisce come le teorie queer siano in generale profondamente diffidenti nei confronti «dell'idea di "classici", del "canone", della stessa "omosessualità", considerandole semplificazioni brutali volte a disciplinare il rapporto con il testo»³³ e «contrappongono al canone dei classici e alla tradizione come principio d'ordine, troppo spesso mero strumento didattico e ideologico, *la letteratura, quella vera*: la singola opera che si svincola da qualsiasi contenuto, genealogia, funzione e brilla della sua fulgida bellezza: sempre anarchica, scorretta e mostruosa».³⁴ Tuttavia il rifiuto completo del concetto di canone secondo Giartosio non sarebbe corretto, perché «non può esistere una cultura in cui *tutti* i testi siano oggetto della stessa attenzione»;³⁵ allo stesso tempo non si può abbracciare una tradizione come quella del canone letterario in maniera acritica, senza porsi domande e riflettere su come e perché il canone sia diventato tale o ignorando il fatto che «sul processo di selezione pesano fattori estrinseci».³⁶ Il canone infatti riflette un sentire comune che Giartosio descrive «in buona parte eterodiretto, rassicurante e conformista»: «tende a ignorare i testi scabrosi. Seleziona brutalmente quelli sperimentali. Ripropone ossessivamente una mitologia nazionale apologetica».³⁷

La soluzione proposta dall'autore è quella di muoversi «a metà strada. La letteratura non si identifica con nessuno dei grandi mainstream identitari che la attraversano, ma non

³² Tommaso Giartosio, *Non aver mai finito di dire: classici gay, letture queer*, Lettere (Macerata: Quodlibet, 2017).

³³ Tommaso Giartosio, *Non aver mai finito di dire*, in *ivi*, 12.

³⁴ *Ivi*, 13.

³⁵ *Ivi*, 16.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

possiamo capirla senza tener presente questi formidabili catalizzatori di senso». ³⁸ È possibile quindi elaborare un modo queer di leggere il canone che diventa «uno spazio cardiomorfo, che si espande e si contrae» ³⁹ quando, nel corso del tempo, alcuni testi vengono espunti e altri inseriti oppure riscoperti; il classico stesso viene così concepito come un processo. Giartosio richiama la famosa definizione calviniana per cui «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire», ⁴⁰ sottolineando il ruolo cruciale consegnato all'atto della lettura: «questa idea di classico predispone chi legge ad avventurarsi in cerca di nuove dimensioni di senso» ⁴¹ e ogni rilettura si presta a una possibile nuova scoperta.

Applicare il pensiero queer alla letteratura non significa semplicemente muoversi alla ricerca di testi che contengono temi queer visibilmente esposti, costituiti in genere da storie di personaggi queer; significa rileggere i testi utilizzando il genere e la sessualità come nuovi dispositivi d'analisi finora ignorati, per analizzare e comprendere quali aggiunte di senso possono essere così consegnate al testo in questione: «è bizzarro che l'identità nazionale, religiosa, politica, linguistica, sociale, venga reputata tanto più determinante di quella sessuale – parlando poi di tempi in cui essere gay o lesbiche velati o visibili aveva ricadute drammaticamente serie e pervasive». ⁴²

Un'altra funzione della critica queer è quella di «tracciare una linea genetica là dove prima c'erano solo il vuoto, l'allusione o la condanna. [...] Certo, una genealogia serve anche a nobilitare una materia e un'identità ritenute indecenti e indicibili»; ⁴³ ma «entro un gruppo che, dato il contesto omofobico, fino a tempi recenti ha faticato perfino a costituirsi

³⁸ Ivi, 13.

³⁹ Ivi, 17.

⁴⁰ Italo Calvino citato in ivi, 19.

⁴¹ T. Giartosio, cit., 20.

⁴² Ivi, 9.

⁴³ Ivi, 21.

una socialità minima e una trasmissione di pratiche e saperi, tracciare ascendenze e dinastie – in un perenne outing, insieme affettuoso e pungente – è una specie di sport nazionale gay, una vera e propria tradizione dell’invenzione». ⁴⁴ Ciò che spiega Giartosio è che «la ricerca delle radici costituisce anche l’appagamento di un desiderio. Nessuna pretesa di negare, accanto alle ragioni di una lettura, freme un arbitrio». ⁴⁵

III.4. Problemi di un discorso queer

Si è trattato di come Giartosio consideri ingenua la volontà di sorpassare integralmente il concetto di canone: si tratterebbe di ignorare uno strumento che di fatto è stato un dispositivo di potere e la riflessione queer dovrebbe agire proprio su tali dispositivi; inoltre, anche la cultura queer ha bisogno di testi di riferimento a cui rivolgersi.

Ma i problemi che possono incontrarsi nell’attuare pratiche e teorie queer sono molteplici e un’altra di queste è costituita dal rapporto che le teorie queer hanno con i concetti identitari; spesso infatti il soggetto queer appare troppo sfuggente per potersi rendere utile come agente nel mondo, come sosteneva ad esempio la precedentemente citata Francesca Manieri. Tuttavia la trattazione Giartosio presenta una soluzione: ad essere contraria a qualsiasi genere di identità fino al punto di diventare completamente distruttiva non è ogni branca delle teorie queer, ma quella delle teorie antisociali ⁴⁶ che rifiutano radicalmente la cultura occidentale «in cui capitalismo, liberaldemocrazia e egemonia eterosessuale si incardinano su una stessa *mitologia politica del futuro* che ha alcuni punti fermi: produttività, crescita economica, progresso, famiglia tradizionale, differenza di

⁴⁴ Ivi, 22.

⁴⁵ Ivi, 23.

⁴⁶ Per un approfondimento specifico sulle teorie queer antisociali si veda Lorenzo Bernini, *Apocalissi queer: elementi di teoria antisociale*, *Àltera* 8 (Pisa: Edizioni ETS, 2013).

genere, fecondità, domesticità, “lavorare per i nostri figli”. [...] A tutto ciò il queer antisociale contrappone una serie di prassi (sessuali, politiche, culturali) all’insegna della negatività, della contingenza, della frammentazione spaziale e temporale, dell’irresponsabilità, dell’oblio, della violenza, della deliberata sterilità e stupidità». ⁴⁷

Giartosio non intende liquidare le teorie antisociali: «se la retorica della vita come valore assoluto (scrive Halberstam sintetizzando il pensiero di Edelman) ha escluso chi non rientrava nella sua ortodossia, consegnandolo entro la sfera di ciò che è negativo, insensato, improduttivo, incomprensibile, questo soggetto queer invece di andare in ricerca di riconoscimento dovrebbe “abbracciare quella negatività che si trova comunque a rappresentare strutturalmente”», ⁴⁸ e questo è un pensiero senz’altro comune a tutto il queer che nasce a New York rifiutando l’assimilazionismo; tuttavia l’estremismo antisociale è gravato da alcuni punti deboli, perché «non si può liquidare il desiderio di avere figli e di costruire un futuro per loro [...] come meri effetti della retorica liberalcapitalista». ⁴⁹

Il rimanente delle teorie queer invece attua una forte critica dell’identità, specialmente sessuale e di genere, e “critica”, come specifica Giartosio, non significa valorizzazione ma nemmeno pura negazione: «si mettono in discussione la stabilità e la naturalità dei paradigmi identitari esistenti; se ne evidenziano i paradossi; ma non si finge certo che questi paradigmi siano fondati sul nulla. [...] Per fare tutto ciò devono muovere da una conoscenza approfondita del fenomeno identitario. Che non è né liquidabile come una faccenda di etichette, né idealizzabile come realizzazione del sé». ⁵⁰

In senso più particolare, poi, Giartosio evidenzia la difficoltà causata dal linguaggio utilizzato: articolato, involuto, complesso, il discorso queer spesso non è comprensibile.

⁴⁷ Tommaso Giartosio, cit., 26.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, 27.

⁵⁰ *Ivi*, 25.

Anche questo ha un senso: «Halberstam scrive per esempio: credo che l'illeggibilità possa essere considerata un modo per sfuggire alla manipolazione politica alla quale sono soggette le discipline accademiche».⁵¹ Ne risulta però che «il pensiero queer spesso si traduce in una scrittura difficile, affondata in una terminologia tecnica che ostacola il dialogo, [...] un linguaggio che gira a vuoto perché non è abituato a tradursi»;⁵² il discorso queer è incomprensibile sia per scelta sia per mancanza, si potrebbe dire, di allenamento: al contrario del discorso dominante, non avendo mai avuto fino a tempi molto recenti le parole per raccontarsi, deve cercarle e anche inventarle. Una simile illeggibilità, seppur motivata, può diventare problematica perché «una divulgazione non perfettamente calibrata rischia di fare danni. L'identità è in gran parte una questione di nominazione, ed è comprensibile che chi la studia con rigore non voglia fare concessioni a prassi lessicali disinvolute. Ma [...] sono convinto che una metafora pertinente e suggestiva sia meglio di un termine tecnico pertinente e basta; o almeno possa affiancarsi a esso, in modo che chi legge non abbia l'impressione di sprofondare in un manuale di diritto romano».⁵³ Semplificare il linguaggio, dunque; d'altronde, sarebbe un paradosso che una teoria critica che si fonda sull'importanza del senso aggiunto dalla lettura renda proprio quest'ultima difficoltosa fino a rischiarne l'impossibilità.

Un ulteriore problema che si incontra nel dare l'avvio a un discorso queer è l'estrema difficoltà a individuare un comune punto di partenza, perché il queer è gravato da ciò che Gennero ha definito «resistenza alla metodologia, intesa come insofferenza nei confronti di procedure o premesse esplicitabili e ripetibili»:⁵⁴ «il rifiuto di dire che cos'è che rende

⁵¹ Judith/Jack Halberstam cit. in *ivi*, 27.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, 27, 28.

⁵⁴ Valeria Gennero, «Tempi strambi. Il tramonto del femminismo e l'alba queer», atti di convegno, *World Wide Women. Globalizzazione, generi, linguaggi*, a cura di Liliana Ellena, Leslie Hernández Nova e Chiara Pagnotta, 2012, 130.

queer un'analisi queer si rivelerà non solo generoso e pragmatico ma anche evasivo e rischioso». ⁵⁵ È vero che teorie talmente plurali da non potersi nominare al singolare sono perfettamente abbinabili a un'applicazione mutaforma che si modifica a seconda della persona che sceglie di metterla in atto; d'altro canto però permane il rischio, già in azione per la questione stringente del linguaggio, di aumentare la confusione senza proporre nessun tipo di costruzione e senza produrre nulla di utile.

⁵⁵ Marilee Lindemann cit. in *ibid.*

CAPITOLO QUARTO

AL DI LÀ E IL LESBISMO

IV.1. Un monito per gli uomini

Alfredo Oriani è nato nel 1852 a Faenza, ed è morto nei primi anni del Novecento. Romanziere e saggista che molto si è occupato anche di politica, il suo nome in Italia è caduto nell'oblio a causa del legame postumo che ha unito le sue opere al Fascismo: Mussolini infatti l'ha eletto anticipatore del movimento e ne ha curato l'*opera omnia*. Al 1935 risale una biografia fortemente romanzata di Oriani scritta da Alfredo Giorgi, che si conclude ricordando con toni glorificanti una marcia guidata da Mussolini fino alla tomba dello scrittore su cui, si riporta, avrebbe depresso un fascio d'alloro e pronunciato queste parole:

Nei tempi in cui la politica del *piede di casa* sembrava il capolavoro della saggezza umana, Alfredo Oriani sognò l'impero; in tempi in cui si credeva alla pace universale perpetua, Alfredo Oriani avvertì che grandi bufere erano imminenti; in tempi in cui i nostri dirigenti esibivano la loro debolezza più o meno congenita, Alfredo Oriani fu un esaltatore di tutte le energie della razza... Noi ci siamo nutriti delle pagine di Alfredo Oriani, e consideriamo Alfredo Oriani come un Poeta della Patria, come un anticipatore del Fascismo, come un esaltatore delle energie italiane... Salutiamo la sua memoria... e giuriamo su questo tumulto glorioso che a qualunque

costo noi vogliamo che l'Italia sia grande.¹

Secondo Eugenio Ragni² la motivazione è da individuare nei *leitmotiv* di colonialismo e nazionalismo, sui quali «Mussolini avrebbe fondato l'arbitraria assunzione dello scrittore a 'precursore' dell'ideologia fascista».³

Oriani stando ai suoi biografi considerava se stesso artista di grande ingegno ma incompreso, come testimonia l'indifferenza del pubblico e il silenzio della critica in cui sono cadute le sue numerose opere, sia quelle di stampo narrativo sia saggistico e politico. Nella compagine di tali insuccessi, *Al di là* è un romanzo giovanile, il suo secondo, scritto tra il 1875 e il 1876 e pubblicato nel 1877; basandosi sulle fonti riportate da De Leo è da considerarsi il primo romanzo che rappresenta una storia lesbica scritto da una penna italiana.

Il racconto è ambientato in una Bologna di fine diciannovesimo secolo: le due donne coinvolte sono Mimy, giovanissima e novella sposa infelice, ed Elisa, marchesa ormai vedova impetuosa e determinata; attorno a loro ruotano due uomini, Carlo, marito di Mimy ma invaghito di Elisa, e Giorgio, amico di Carlo e innamorato di Mimy al punto da trascinarla a diventare la propria amante. Le due donne si conoscono per la prima volta al mare, a Rimini: Elisa rimane talmente colpita da Mimy che una volta terminate le vacanze decide di trasferirsi a Bologna in modo da poter essere vicina all'abitazione della giovane. Le vicende narrate ripercorrono un periodo di tempo relativamente breve, in cui si seguono i tentativi di Giorgio di sedurre Mimy e di Carlo di intraprendere una relazione con la marchesa; quest'ultima, tuttavia, fa in modo di rendersi interessante all'uomo quel tanto che basta per tenerlo avvinghiato ma non gli cede mai, perché nel frattempo corteggia

¹ Alfredo Giorgi, *Alfredo Oriani* (Firenze: R. Bemporad & Figlio, 1935), 298.

² Eugenio Ragni, «Alfredo Oriani», in *Dizionario biografico degli italiani*, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-oriani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-oriani_(Dizionario-Biografico)).

³ *Ibid.*

Mimy e cerca di comprendere fino a che punto la ragazza sarebbe disposta a seguirla nel sogno d'amore. Mimy invece si concede a Giorgio nonostante sia chiaro che non ha per lui alcun interesse e soffre enormemente per la lontananza dalla marchesa. Il romanzo si conclude su una sorprendente nota positiva, quando, dopo una serie di equivoci, Mimy si decide a rifiutare definitivamente Giorgio e scappare di casa abbandonando il marito Carlo, per rifugiarsi da Elisa: le due donne si uniscono in un incontro idilliaco e il romanzo termina delineando all'orizzonte, senza però mostrarla, una loro successiva fuga a Parigi.

La letteratura lesbica è uno degli ambiti di ricerca della già citata Eleonora Pinzuti, che presenta a riguardo un panorama alquanto scoraggiante: «mentre la tematica dell'amore fra donne, nelle letterature europee e occidentali del Novecento ha visto una sorta di fioritura all'interno del canone e delle modalità di rappresentazione, la letteratura italiana in questo si è dimostrata meno ricca di esempi e narrazioni»;⁴ e prosegue ancora, citando Francesco Polo che discute la situazione editoriale delle maggiori case editrici italiane: «sul versante lesbico la situazione è più desolante: bisogna aspettare gli anni '60 e '70 per leggere i romanzi (tradotti) [...] e autrici d'importazione che si inseriscono in un sottobosco di saggi, racconti, poesie dell'amore tra donne confinato nelle autoproduzioni o microedizioni, mentre continuano a mancare grandi narratrici lesbiche italiane o, comunque, grandi storie lesbiche scritte da penne italiche».⁵ Pinzuti non dipinge un quadro in miglioramento nemmeno in tempi contemporanei: nonostante l'indiscusso aumento di narrazioni che ritraggono donne che amano altre donne, queste rimangono sempre relegate a nomi di nicchia e molto spesso anche contenute, come in scatole a incastro, in narrazioni non esclusive, cioè che presentano anche amori eterosessuali. Se da una parte si può concordare con chi sostiene che un'impostazione simile permette di «far sì che la storia

⁴ Eleonora Pinzuti, «La narrativa lesbica italiana nel contesto europeo. Note al margine», *Cahiers d'études italiennes*, fasc. 7 (15 maggio 2008): 211.

⁵ Francesco Polo cit. in *ibid.*

lesbica diventa storia di tutti e viceversa»,⁶ dall'altra va notato che «la compresenza di storie d'amore eterosessuale, "diluendo" il tema specifico nel più ampio soggetto d'amore, ne elide anche la focalizzazione e dunque gli effetti».⁷

L'accostamento di storie eterosessuali alla narrazione lesbica è presente anche in *Al di là*: compiendo una stima sommaria del tempo trascorso sulla pagina da ogni personaggio, in realtà gli uomini hanno uno spazio molto più ampio rispetto alle donne, la cui vicenda dovrebbe essere il fulcro della narrazione. In questo caso va però notata la particolarità dell'ingombro maschile: non è risolvibile infatti dalla semplice constatazione che pur essendo una storia lesbica l'autore rimane un uomo che quindi impone la propria specificità. Bisogna tener presente un discorso molto più radicato nella tradizione ottocentesca delle rappresentazioni del lesbismo: De Leo spiega infatti che il romanzo di Oriani era stato concepito come «una visione lesbica che serva da monito agli uomini»,⁸ ed è quindi logico che questi ultimi diventino personaggi fondamentali. In particolare, le rappresentazioni letterarie del lesbismo «a partire dal tardo Ottocento dosano abilmente erotismo e allarmismo»⁹ in modo da essere gli strumenti perfetti di diffusione tra il pubblico maschile, attratto dalla componente erotica della coppia femminile e allo stesso tempo messo in guardia dai pericoli in cui può incorrere una giovane donna se non viene sorvegliata adeguatamente.

⁶ Ivi, 212.

⁷ *Ibid.*

⁸ Maya De Leo, cit., 43.

⁹ *Ibid.*

IV.2. Lo sguardo maschile

Tutto il romanzo è intriso di quello che nella terminologia contemporanea viene definito *male gaze*, lo sguardo maschile: un modo di osservare il mondo e, nello specifico, le donne dal punto di vista esclusivo degli uomini, che costruisce quindi prodotti indirizzati alla fruizione e al piacere maschili.

Vi è all'inizio del romanzo una scena condotta precisamente da questo genere di sguardo: si segue Giorgio che, recatosi presso la casa di Carlo e Mimy in un momento in cui il marito è assente, fermo all'esterno della recinzione del giardino scorge la ragazza nella propria camera intenta a svestirsi e ammirarsi allo specchio; sale allora su un albero per poterla osservare meglio dalla finestra ed è proprio in quel momento che Giorgio si convince di amare la giovane e di volerla conquistare, rendendola la propria amante. Nonostante la narrazione in terza persona, la ragazza non è descritta in se stessa ma attraverso un uomo che la guarda e quindi attraverso ciò che lui vede di lei: «le sue forme erano di una grandezza mezzana, ma di una inesprimibile castità artistica [...] figura poetica ed originale di voluttà e di bellezza! Giorgio la divorava. [...] Quella nudità prestavasi alle più bizzarre e audaci divagazioni».¹⁰

L'autore nel mettere in bocca a Giorgio parole d'amore per Mimy attinge a piene mani dal *topos* della donna come musa, ideale ispiratore del poeta che soverchia e nasconde l'autonomia femminile: «perché non potendo avere un Dio da adorare, e quello sarei io medesimo, mi occorrono degli idoli da infrangere, e sono le donne che mi amano»:¹¹ da queste parole risulta quanto squilibrato sia il divario tra l'importanza data a se stesso, al punto di considerarsi un Dio, pieno, unico e con la lettera maiuscola, e quella data alle donne, semplici idoli. Ancora, Giorgio dichiara il proprio amore a Mimy dicendo:

¹⁰ Alfredo Oriani, *Al di là* (Milano: A. Barion, 1925), 21.

¹¹ Ivi, 25.

«voglio che la tua felicità sia il mio monumento d'artista»,¹² mascherando al di sotto di un apparente altruismo nel desiderare la felicità di lei la realtà egoistica di un desiderio espresso in funzione della propria gloria personale, non in maniera gratuita.

Nel romanzo Giorgio è descritto come un uomo di ingegno sottile, di grande prorompentezza intellettuale, un poeta dall'animo arguto in grado di cogliere sfumature dell'esistenza che sfuggono agli altri; sarebbero proprio queste caratteristiche, contrapposte alla rozzezza pratica di Carlo che invece è un avvocato, che dovrebbero renderlo l'ideale di Mimy. Qui il romanzo esprime una delle sue tante ambiguità: come spiegato da De Leo, il testo è immaginato per gli uomini e quindi l'autore rappresenta ciò che considera un ideale di uomo (come è evidente da alcuni frammenti del diario personale citati nella sua biografia) e dovrebbe apparire tale anche allo sguardo di chi legge, ma se allo sguardo maschile si sostituisce uno sguardo queer è possibile percepire un disturbo. Alla lettura infatti appare chiaro che le lodi tessute a Giorgio sono in realtà frutto dell'ego di Giorgio stesso e non dimostrano nessuna particolare intelligenza o speciale sensibilità, ma piuttosto una forte vanità talmente convinta della propria grandezza da non essere in grado di capire che l'amore per Mimy non è ricambiato e che lei ha ben altri desideri.

Parte del romanzo è costituita da alcune lettere inviate da Giorgio all'amico Anselmo, in cui racconta i propri sentimenti e le proprie intenzioni nei confronti di Mimy; in queste lettere lui scrive: «la virtù consiste nella forza, la grandezza nell'abbassamento dei vicini»¹³ e anche: «qualunque sia il risultato della lotta il vincitore acquista il possesso, non un diritto sull'oggetto conquistato».¹⁴ La forza maschile che si esprime in una lotta tra i due uomini, in questo caso appunto Giorgio e Carlo, tra l'altro del tutto inconsapevole, ha come obiettivo possedere la donna, togliendole ogni possibilità di essere soggetto e

¹² Ivi, 34.

¹³ Ivi, 60.

¹⁴ *Ibid.*

facendola diventare oggetto ottenuto, conquistato, rubato all'altro e poi usato; le parole di Giorgio riflettono pienamente il mito della virilità maschile, essenza dell'uomo in quanto forte e non debole, la cui grandezza si misura nello scontro con gli altri.

Il personaggio di Giorgio agisce attraverso i *topoi* della maschilità anche nella sua convinzione di conoscere meglio di Mimy stessa tutto ciò che riguarda la sua interiorità: «io lo capisco, Mimy, il tuo *notturmo*, [...] la tua malinconia, quello che non dici a nessuno»;¹⁵ non solo pretende di aver colto le cause dello stato della ragazza, ma si innalza al di sopra di chiunque altro perché ciò che ha capito lui nessun altro sarebbe in grado di comprenderlo. Arriva anche a dirle: «sì, ti voglio rivelare a te stessa»,¹⁶ considerando la stessa Mimy una conoscitrice più scarsa e fallace rispetto a lui della propria coscienza.

Un personaggio maschile che dunque si impone, si innalza continuamente al di sopra degli altri, ma, va notato, sempre tramite le proprie parole: le occasioni in cui altri personaggi tessono lodi di Giorgio non sono assenti ma decisamente rarefatte, quasi insignificanti se confrontate con la quantità di elogi che si dedica autonomamente, e nella loro pochezza appaiono strumentali, inserite per convincere il lettore del gran carattere di Giorgio ma in realtà discostate di molto dal carattere dei personaggi che le esprimono, prima tra tutte Elisa, che come si vedrà disprezza qualsiasi uomo con accanita convinzione.

Giorgio è esempio del dominio dello sguardo maschile sulla narrazione che riguardava, nell'Ottocento ma anche per lungo tempo nel secolo successivo, e spesso ancora oggi, l'interezza delle narrazioni delle storie lesbiche: «è evidente come la presa di parola delle donne – sia pure condizionata – non sia contemplata in questo quadro, dal momento che il “materiale” per la trattazione del lesbismo è fornito da altre narrazioni

¹⁵ Ivi, 33.

¹⁶ *Ibid.*

maschili».¹⁷

Le inferenze dello sguardo maschile entrano anche nei pensieri di altri personaggi. L'altro uomo protagonista della storia è Carlo, che similmente all'amico descrive Elisa come «bella, aristocratica, un ideale, un romanzo»¹⁸ e che si trova anche lui protagonista di una scena madre in cui il *male gaze* assume un ruolo di spicco, come nel caso in cui Giorgio spia Mimy alla finestra. In questa situazione la donna coinvolta è Elisa: l'autore ha infatti dato a entrambi i personaggi maschili un'occasione di contemplare il rispettivo oggetto del desiderio nella sua forma più nuda, da intendersi metaforicamente ma anche letteralmente.

Carlo ha raggiunto la casa della marchesa in preda alla disperazione, distrutto dal rifiuto di lei che ha preferito recarsi a fare una cavalcata con un giovane marchese piuttosto che andare in tribunale ad assistere a un processo in cui Carlo avrebbe parlato per la difesa. Ciò che spicca è l'ambientazione in cui avviene la discussione tra i due: Carlo viene infatti condotto in una stanza privata di Elisa, dove la donna si trova in compagnia delle sue serve, Zisa e Sulema. La voce narrante racconta «uno spettacolo degno delle *Mille e una Notte!*»: ¹⁹ la stanza è addobbata e decorata con stoffe pregiate, mobili dalle ricche decorazioni, canestri pieni di fiori e frutta e oggettistica dal gusto orientale e ricercato; Elisa è semisdraiata sul letto, appoggiata a una montagna di cuscini e circondata da strumenti musicali, tra cui un'arpa e una mandola, ma soprattutto è seminuda come lo sono anche le due serve accomodate attorno a lei, una delle due ai piedi del letto e l'altra in piedi. Sembra che Carlo abbia fatto ingresso in un simposio orientale, un'atmosfera dal fascino esotico che appare allo stesso tempo idilliaca ma surreale ed è facile intuire in quale rapporto si trovassero in quel momento le tre donne. Carlo addirittura assiste a una

¹⁷ M. De Leo, cit., 41.

¹⁸ A. Oriani, cit., 136.

¹⁹ Ivi, 144.

scena in cui le due schiave baciano Elisa su sua richiesta: Zisa sceglie i piedi della padrona, Sulema la bocca.

In una situazione di tale intimità la presenza maschile è disturbante: non è coinvolto in ciò che accade, il suo ruolo è precisamente quello di guardare. L'atmosfera descritta da Oriani è mistificante, avvolge tutto il momento in un manto idilliaco e sognante: come descrive ampiamente De Leo, la narrazione in generale dell'omosessualità e in particolare del lesbismo era, a cavallo tra Ottocento e Novecento, cristallizzata su una descrizione di atmosfere «che sollecitavano il voyeurismo del pubblico grazie alle massicce dosi di erotismo più o meno esplicito».²⁰

IV.3. Il canone di bellezza femminile

Nemmeno i personaggi femminili però si salvano dall'imposizione di uno sguardo maschile che non solo subiscono ma mettono in atto. Anche loro, così come gli uomini, non si discostano mai dall'idea che il pregio di una donna sia quello di essere fondamentalemente bella: se Giorgio scrive all'amico Anselmo: «tu conosci, amico, la mia opinione sulle donne; bisogna dunque che sia bella colei sulla quale deve posarsi il mio pensiero»,²¹ Mimy non appare di opinione diversa quando si dichiara sorpresa dalla decisione di un uomo di rifiutare il divorzio «malgrado la maschile bruttezza di sua moglie».²²

La giovane Mimy è assillata dal concetto di bellezza e l'intero romanzo ne è impregnato: tutti i personaggi ne sono dotati, a esclusione di Carlo, che infatti è l'unico a non ottenere ciò che desidera (Elisa) e a farsi anche sfuggire ciò che ha (Mimy) quasi la

²⁰ M. De Leo, cit., 82.

²¹ A. Oriani, cit., 23

²² Ivi, 33.

bellezza fosse l'unica leva su cui è possibile basare il proprio successo. Il motivo per cui sia la sposa che la marchesa adorano le donne e detestano gli uomini è da ricercarsi nell'estetica: ad esempio, tra le tante parole di disprezzo dedicate agli uomini che Mimy scrive nel proprio diario si legge: «gli uomini – veramente ci pensiamo troppo: però ce li creiamo come dovrebbero essere e non come sono, triviali, brutti, opprimenti»;²³ Mimy scrive ancora: «esaltarsi, soccombere di concupiscenza presso un uomo brutto, come generalmente gli amanti e i mariti, questa è una infame calunnia ispirata dalla vanità dei nostri padroni».²⁴

Anche le lodi tessute dall'una all'altra sono quasi esclusivamente dedicate alla vicendevole bellezza. Mimy ritorna più volte sulla bellezza e la delicatezza della figura femminile, non solo parlando della marchesa ma anche raccontando del dolore personalmente provato all'idea di dover concedere il proprio corpo magnifico alla bruttezza di un altro uomo, rozzo e indelicato, come considera appunto Carlo. Appare dunque evidente come la donna stessa non possa non applicare il canone di bellezza femminile a sé e alle proprie simili: in questo senso, si può leggere l'amore lesbico impregnato della visione maschile che, incapace di immaginare una lettura del femminile differente dalla propria, impone il proprio sguardo anche alla donna che ama altre donne, facendola agire e parlare come farebbe un uomo; raffinato, sicuramente, ma pur sempre un uomo. L'ipotesi di una donna che sia amata e sia anche brutta non viene contemplata; inoltre, la bellezza porta con sé tutta una serie di altri parametri canonici, quali la delicatezza e la sensibilità che si contrappongono alla rozzezza e pesantezza maschili: «qualche volta mi sono messa ad esaminare un uomo: [...] ogni cinque minuti un'espressione triviale, un gesto villano: hanno i movimenti ancora più pesanti delle

²³ Ivi, 36.

²⁴ Ivi, 46.

forme; il loro viso è talmente grossolano che nessun sentimento delicato vi può sfumare; se vi dicono un bel complimento, gli è come se vi offrissero un diamante montato in ottone». ²⁵ Oriani ha compiuto in questo caso un travaso dei propri pensieri nella mente del personaggio, perché nel diario dell'autore si legge similmente: «l'uomo è sempre inestetico in amore... Il suo bacio ha qualcosa del mostro, la sua parola dell'animalesco. Ma la donna! Tutto in lei è grazia, i suoi movimenti sono molli, eleganti, vivaci, i suoi atti più indifferenti hanno delicatezze intraducibili». ²⁶

Anche la descrizione dei personaggi, infine, rivela la propria aderenza al canone di bellezza: le forme del corpo delle due donne, le trecce in cui legano i capelli, la scelta degli abiti sono tutti elementi accuratamente descritti in cui non c'è traccia di un abbandono del normale paradigma di femminilità. Mimy in particolare è caratterizzata dal tipico tratto della bianchezza, la pelle pallida fino all'estremo considerata simbolo di eleganza e aristocrazia; di fronte a Giorgio, alla luce delle lampade a petrolio, è infatti «più pallida, quindi più bella del consueto». ²⁷ Anche negli atteggiamenti Mimy è spesso preoccupata della propria apparenza, in particolare quando si trova a dover incontrare la marchesa; potrebbe sembrare normale nervosismo dell'innamorata di fronte all'oggetto del proprio interesse, come quando, sorpresa da un'improvvisa visita di Elisa, la giovane dice: «avrei voluto guardarmi nello specchio perché mi pareva mi stesse male ogni cosa»; ²⁸ tuttavia la questione ha carattere più generale quando la voce narrante sottolinea più volte che «l'istinto del bello e della civetteria è inestinguibile nella donna». ²⁹

²⁵ Ivi, 39.

²⁶ A. Oriani in A. Giorgi, cit., 54.

²⁷ A. Oriani, *Al di là*, cit., 31.

²⁸ Ivi, 48.

²⁹ Ivi, 117.

IV.4. Il personaggio di Elisa: fatta per amare

Al novero di temi canonici del femminile si può aggiungere anche l'argomento principe del romanzo, che accompagna la bellezza: l'amore. Il profondo disprezzo che Mimy prova nei confronti degli uomini è motivato in particolare dalla loro bruttezza estetica; Elisa è senz'altro concorde, ma nelle sue parole esprime un'analisi più indirizzata ai loro sentimenti, specialmente alla loro incapacità di amare. Gli uomini, sostiene la marchesa, si dichiarano grandi amanti ma non sono affatto in grado di fornire alle donne ciò di cui esse hanno bisogno; si illudono della propria falsa grandezza. Elisa, al contrario di Mimy, non ha alcuna remora nell'esprimere direttamente di fronte agli interessati la propria opinione si accende in una discussione con Giorgio:

- Così – le diceva – rimproverate agli uomini di non saper amare?

- Forse che avrei torto?

- Perdono, ma il mio sesso mi costringe a credere di sì.

- Il vostro sesso! Ecco la grande ragione degli uomini, il perché di ciò che chiamano amore. Ma si può veramente amare ciò che non si comprende, e quale è l'uomo, per quanto fornito di genio, giacché parlando di loro bisogna pur sempre supporlo, che comprenda il cuore di una donna o abbia una mano tanto delicata da aprirne le porte senza infrangerle, da montarne l'altare senza rovesciarlo? Sanno amare! Ma intendono nemmeno il linguaggio della passione?³⁰

Il personaggio di Elisa è senza dubbio quello che esprime le idee più avanguardistiche quando si tratta della condizione femminile. Durante la stessa conversazione infatti spiega come «nella nostra società la donna è nulla: vergine, la si educa alla maternità del matrimonio riducendola ad un balocco che si ammira finché nuovo, ad una macchina da partorire, che si logora e si rompe partorendo. Di lei si preferisce il corpo all'anima e si dice al suo cuore: sii fedele al padrone – quindi un

³⁰ Ivi, 29.

sonetto, un monile sono il premio del sacrificio».³¹ Continua scagliandosi contro Giorgio, che ancora una volta sostiene che la donna «deve agli uomini che pensano, agli artisti che creano la grandezza cui è giunta»,³² ribadendo che «gli artisti menano questo vanto ma è una vanità come tante altre. La donna misconosciuta nella società non esiste nell'arte. [...] Le vergini e le madonne cristiane, limite estremo della bellezza, sono un tipo umanamente falso. La nostra forma è bella, possiamo dirlo con orgoglio; ma sotto i vostri scalpelli si fa inanime».³³

Elisa illustra con sorprendente chiarezza concetti che appartengono pienamente al discorso femminista; non stupisce che parole simili siano messe in bocca al personaggio che assume il ruolo di traviatrice, ma stupisce il fatto che nel romanzo manchi una vera, netta e lampante condanna di tali idee: va notato infatti che Elisa esce quasi sempre vincitrice dai diverbi cui prende parte e anche che Carlo, un uomo, esprime addirittura solidarietà con il suo pensiero. Si potrebbe ipotizzare che anche questo è uno dei tanti frammenti che costruiscono Carlo come anti-modello di marito e personaggio maschile debole antitetico alla forza di Giorgio: tra le mancanze che conducono Mimy tra le braccia di un'altra donna c'è anche la sua incapacità a prendere posizione contro comportamenti e idee contrarie alla società, preferendo concordare con la donna desiderata nella speranza di entrare nelle sue grazie. D'altra parte, considerando il clima di pensiero di fine Ottocento, Oriani potrebbe anche aver percepito come superflua un'esplicita condanna, confidando nel fatto che il lettore l'avrebbe attuata in autonomia.

L'amore, vero o mancato, è argomento di conversazione tra le due coppie eterosessuali del racconto; sia Mimy sia Elisa infatti esprimono in ultimo il proprio rifiuto al rispettivo amante puntando su un'argomentazione che sembra capovolgere quella reale:

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

non esprimono l'assenza del sentimento amoroso in se stesse ma la teorizzano nell'uomo. Entrambe, nonostante alla lettura appaiano chiaramente non innamorate, ribadiscono come il problema sia sempre lo stesso: Giorgio e Carlo credono di amarle ma non è vero. Così dialogano Giorgio e Mimy:

- Mimy...
- Non vi accostate o scappo.
- T'amo.
- Non è vero. [...]
- Ti amo!
- Commedia!³⁴

Similmente Elisa spiega a Carlo: «voi medesimo non mi amate, sebbene crediate sinceramente il contrario. [...] Voi credete di amarmi perché non avete mai amato, perché nato con uno spirito pratico e positivo, con minore fantasia di un aritmetico, avete sempre vissuto di studio e di sensi: perché la vostra vita fino ad oggi era come il corso di un gran fiume per una grande pianura, calmo e maestoso... e io sono venuta a turbarlo. Io sono tutto quello che voi non siete. [...] Voi mi amate perché vi siete detto: con questa donna la sazietà è impossibile – amore di uomo, amore di egoista».³⁵

Il pensiero di Elisa si può racchiudere tutto in un passaggio in cui ancora una volta la si scaglia contro le idee di Giorgio: «non ho detto di odiare gli uomini, ma che ci sono inferiori nella bellezza e nel sentimento. Che cosa è l'amore per voi altri? Un episodio, e per noi tutto un poema. A quindici anni la desiderate questa donna, a venti la amate (sono generosa, dico *amate*), a trenta non la ricordate più, mentre ella non ha che una risorsa,

³⁴ Ivi, 76, 77.

³⁵ Ivi, 125.

l'amore; una occupazione, l'amore; una passione, l'amore». ³⁶ Ecco dunque che Elisa nonostante la sua spinta che si può definire progressista, alla fine rientra ancora una volta nel modello femminile: arriva per una strada non convenzionale e batte sentieri non scontati né condivisi, ma il punto finale è sempre il medesimo: la convinzione che la donna sia destinata principalmente all'amore. La sua grandezza non deriva da nessun altro talento che non sia amare ed essere bella, anzi amare proprio perché bella.

IV.5. La lesbica maschio

Le parole “butch” e “femme” esistono nel comune vocabolario queer per indicare due esperienze del mondo lesbico spesso considerate complementari: butch è una lesbica dall'espressione di genere fortemente maschile mentre, viceversa, la lesbica femme ha un'espressione di genere molto femminile. Considerando l'avversione del queer al mondo binario può sembrare inadatto l'utilizzo di due termini così evidentemente collegati alla ripartizione binaria tra maschile e femminile, ma sia butch che femme sono in realtà modi differenti di rifiutare diverse stereotipizzazioni: da un lato la butch è la donna che per eccellenza rigetta il mito della bellezza femminile, che si rifiuta di aderire alla stereotipizzazione di genere rendendosi in qualsiasi senso estranea al desiderio maschile, sia sessualmente che esteticamente. Dall'altro lato la femme si rifiuta di aderire a una imperante stereotipizzazione della donna lesbica che la ritrae molto spesso come, appunto, legata a un'estetica mascolina tanto che spesso le donne femminili non sono accolte nella stessa comunità queer.³⁷ Butch e femme quindi richiamano e allo stesso tempo trascendono

³⁶ Ivi, 80.

³⁷ Per un approfondimento si veda: Audrey Gunn, Rhea Ashley Hoskin e Karen L. Blair, «The New Lesbian Aesthetic? Exploring Gender Style among Femme, Butch and Androgynous Sexual Minority Women», *Women's Studies International Forum* 88 (settembre 2021).

la ripartizione del maschile e del femminile.

L'estetica butch-femme è sovente legata anche alle rappresentazioni stereotipate delle coppie lesbiche: nonostante siano certamente realistiche, la creazione di un immaginario lesbico che tuttavia è stata quasi esclusivamente realizzata dal mondo eterosessuale ha fatto sì che alla butch e alla femme sia stata tolta qualsiasi capacità sovversiva e siano state ridotte a semplici macchiette imitatorie del rapporto eterosessuale, ovvero di un maschio e una femmina tra cui, soprattutto, è evidente lo squilibrio nei ruoli di potere. Simile squilibrio è sovente rappresentato dalla disparità nell'età: una delle due donne è più anziana dell'altra, e la giovane ricopre il ruolo di sottomessa. Elisa e Mimy ne sono un esempio, ma si può ritrovare questo anche in altre rappresentazioni lesbiche italiane: ad esempio nel romanzo *La ragazza di nome Giulio*³⁸ il primo rapporto della protagonista Jules avviene con una donna in una situazione talmente squilibrata da apparire problematica e disfunzionale, in quanto questa non è un'amica o compagna ma la sua balia; anche in *Natalia*³⁹ di Fausta Cialente le due ragazze, pur giovani, non hanno la stessa età. In *Minchia di re*⁴⁰ la disparità tra le due protagoniste diventa talmente esplicita da assumere caratteri estetici visibili a occhio nudo quando una delle due, Pina, decide di trascorrere l'inezienza della sua vita camuffata da uomo per poter sposare la donna che ama e non perdere tutto.

Tornando ad *Al di là*, la differenza che intercorre tra Elisa e Mimy è espressa soprattutto attraverso il carattere. La marchesa è descritta diversa da Elisa anche nel fisico, certo: ha i capelli corvini anziché biondi, già indice di minor purezza, una corporatura meno molle e più matura; ma è soprattutto nelle sue azioni che si percepisce lo scarto. Come si è accennato, a differenza di Mimy esprime apertamente le proprie durissime

³⁸ Milena Milani, *La ragazza di nome Giulio* (Roma: Newton Compton, 1994).

³⁹ Fausta Cialente, *Natalia* (Milano: La tartaruga, 2019).

⁴⁰ Giacomo Pilati, *Minchia di re* (Milano: Mursia, 2020).

opinioni sugli uomini senza curarsi di nasconderle agli interessati; là dove Mimy affida ogni pensiero alla sicurezza del diario scritto, che tiene segreto (l'unica a riuscire a posarci gli occhi è proprio Elisa), la marchesa esplose più volte appassionata davanti a tutti, come quando dichiarò: «se sapeste quanta voluttà proviamo noi donne, a battere fieramente il tallone, agitando le braccia invece di appoggiarle timidamente su quelle di un cavaliere più fiacco di noi!».⁴¹ Spesso è ironica e pungente: quando giunge alla casa di Carlo insieme a Giorgio, incontrato casualmente per strada, e questi viene ringraziato da Carlo per il «regalo di condurmi la signora marchesa», Elisa ribatte: «Perdono – ella rispose sorridendo mordace – ma la colpa o il merito è tutto mio»;⁴² in molte altre occasioni si esprime con allusioni e malizia, quasi si divertisse a prendersi gioco di Carlo e Giorgio (mai di Mimy).

Un episodio è emblematico: durante una gita in barca in cui Mimy si trova accompagnata dal marito e dal rematore, la giovane sfugge a causa di una folata di vento il fazzoletto, che finisce in acqua. Elisa allora, che si trova nella stessa zona con la propria barca, si tuffa in mare per recuperare il fazzoletto e lo riporta nuotando a Mimy, porgendoglielo con la bocca. Vi sono altri momenti in cui Elisa prende l'iniziativa di fronte a una quasi inerte Mimy: durante una visita alla sua casa, si racconta che «la marchesa le parlava all'orecchio come un uomo, ma così accosto che il suo alito doveva lambirle il collo»;⁴³ Mimy, di fronte alla richiesta di Elisa di accettare un suo dono, «guardandola con aria di dolce rimprovero mormorò un sì fievolissimo. La marchesa le prese allora il capo con dolcezza, e chinandoglielo quasi all'altezza della propria bocca, le mise l'amorino in un riccio».⁴⁴

Lo squilibrio di forze nella coppia viene alluso fino alla fine del romanzo, in cui

⁴¹ Alfredo Oriani, *Al di là*, cit., 18.

⁴² Ivi, 27.

⁴³ Ivi, 28.

⁴⁴ Ivi, 30.

invece si assiste, durante l'incontro tra le due, alla sua esplicita dichiarazione: Elisa è infatti descritta come «la più forte» e «una leonessa sopra una gazzella»,⁴⁵ e Mimy stessa si dichiara all'amata dicendo: «non voglio essere la tua pari, mi basta di essere l'ultima tua serva, ma la più innamorata».⁴⁶

Come spiega De Leo, «il “tribadismo” è rappresentato ricorrentemente nei termini di un “ratto” delle donne più giovani da parte di donne dal temperamento “virile”»;⁴⁷ in un caso come quello di Oriani, una simile rappresentazione riflette pienamente il periodo storico vissuto:

Nella polarizzazione della coppia lesbica immaginata come formata da un soggetto attivo e uno passivo si scorge la volontà di riproporre un'asimmetria che ricorda la relazione eterosessuale come era concepita in quegli anni, ma anche un'eco precisa delle teorizzazioni scientifiche del periodo. Nei testi dell'epoca si legge infatti che le relazioni lesbiche si intrecciano «in forza della suggestione che una delle due tribadi spiega sull'altra», come afferma il criminologo Scipio Sighele, così come per mezzo della «seduzione» della più matura ai danni della *ingénue*, come sostiene Krafft-Ebing.⁴⁸

IV.6. Una donna sta in silenzio

Le voci narranti nel romanzo sono molteplici: alcune sezioni sono scritte in terza persona, da una voce esterna che narra gli avvenimenti; altre invece sono in prima, quando leggiamo il diario tenuto da Mimy o le lettere scritte da Giorgio all'amico Anselmo. Questo rende Carlo ed Elisa personaggi secondari a cui non è data direttamente facoltà di parola; Elisa è probabilmente la meno presente di tutti sulla pagina, in quanto le sue azioni e i suoi

⁴⁵ Ivi, 208.

⁴⁶ Ivi, 188.

⁴⁷ M. De Leo, cit., 41.

⁴⁸ Ivi, 43.

gesti si conoscono solo quando sono compiuti in scena insieme a qualcun altro, quando viene vista da lontano o quando Mimy legge le sue lettere.

Il personaggio di Mimy quindi ha lo spazio per esprimersi liberamente nel romanzo. Nel suo diario infatti Oriani intende riportare «i pensieri di una giovane sposa, ma veramente intimi, di quelli che non si dicono, preannuncio alla passione mostruosa alla quale voglio giungere».⁴⁹ Mimy si scaglia contro la bruttezza degli uomini e contro il matrimonio: pensando alla propria vita di novella sposa con Carlo, si chiede: «questa è la voluttà, questo l'amore del talamo tanto vantato ne' miei sonetti di nozze? Ci credevo poco, ma non mi aspettavo questa atrocità»;⁵⁰ arriva addirittura a domandarsi: «se il matrimonio fosse contro natura? [...] Pensavo al matrimonio: ci penso spesso. Tutti predicano che lì solamente è la vera felicità per noi donne; cioè, che per divertirsi molto e sempre bisogna prendere un abbonamento vitalizio a un teatro in cui gli stessi attori danno sempre la stessa commedia e gli uni sono più goffi dell'altra. La logica degli uomini, essi che scherniscono tanto la nostra! Sono sua; ecco la grande parola. *Sua!* Egli penserà forse: il corpo di Mimy è mio. Come della scimmia il violino [...]. E l'anima? Sua! Il mio passato, il mio sentimento, la mia fantasia, i miei sogni, i miei castelli che fabbrico sulle nuvole e nei quali mi rifugio, proprio tutto suo?».⁵¹

Quando però si tratta di passare dalle parole all'azione si crea un cortocircuito: i pensieri della giovane sposa sono infuocati quasi quanto quelli della marchesa, ma restano fondamentalmente immobili e per la quasi interezza del romanzo non riescono ad avere alcuna conseguenza pratica. Il carattere di Mimy appare debole perché pur avendo sentimenti prorompenti e ben indirizzati non solo non riesce a tradurli in atto, ma nemmeno a esprimerli. È palese nel rapporto che instaura con Giorgi: il giovane ha deciso

⁴⁹ A. Oriani cit. in Giorgi, cit., 50.

⁵⁰ A. Oriani, *Al di là*, cit., 38.

⁵¹ Ivi, 39.

di farla diventare la sua amante e lei diventa tale, nonostante la sua avversione. È sconvolta tanto da apparire disgustata quando lui le rivela i propri sentimenti, rimane fredda, gelida, non pronuncia mai una parola che possa far intendere una reciprocità finché una sera, senza motivazioni, prima si sente mancare e alla fine cede. Giorgio sente di averla finalmente ottenuta, come era suo obiettivo fin dall'inizio, ed è privo della capacità di comprendere il rifiuto che sarebbe sottinteso alla freddezza di lei; il loro rapporto prosegue per qualche tempo durante il quale Mimy si rode per il senso di colpa del tradimento fatto a Elisa ma non è in grado di prendere una posizione: «era bello e non lo amava: anzi si dibatteva nel suo amore senza la forza di liberarsene».⁵²

Il personaggio di Mimy quindi non solo possiede la bellezza e la spinta verso un sogno d'amore che la allineano alla tipica immagine del prototipo femminile, ma a queste caratteristiche aggiunge la capacità, quasi il dovere di restare in silenzio. Scrive una lettera a Giorgio, che le rimprovera di non avergli mai risposto: «Una volta mi paragonaste a una gardenia: che cosa potrebbe mai rispondervi una gardenia? [...] E che cosa potrebbe ella mai dire a voi, che avete tanto spirito, se non avete poi abbastanza cuore per capire il suo silenzio? Lasciatemi nella mia taciturna tristezza [...]. Ora che siete il mio amante, e ve ne sarete vantato con voi stesso più di una volta, dovrete usare più dolcezza – la violenza sarà forse una virtù con quelli che resistono, ma non con quelli che dovettero cedere... rispettate i caduti voi che avete vinto, lasciate tacere voi, artista, coloro che non possono parlare».⁵³ Da simili parole traspare una rassegnata accettazione della situazione in cui si trova: così come viveva il matrimonio ora vive anche l'adulterio, e se sicuramente attribuisce a Giorgio qualità di bellezza e intelligenza che Carlo non possiede, questo non basta in alcun modo a renderla felice o desiderosa della sua compagnia. È talmente

⁵² Ivi, 116.

⁵³ Ivi, 100, 101.

silenziosa che nemmeno al lettore appare chiaro quale sia la ragione per cui si è concessa a Giorgio: si può solo ipotizzare, in linea con la sua caratterizzazione, che sia un'altra delle decisioni che sono state prese per lei, in questo caso da Giorgio, e che lei si sia semplicemente fatta trascinare senza porsi nemmeno il dubbio di potersi rifiutare. Sembra che in un quadro simile il sentimento di Mimy non abbia alcuna importanza: lei ha un amante ora come ha un marito, per dovere, in una società che d'altronde si aspettava da lei anche questo.

È solo verso la fine del romanzo che Mimy prende finalmente l'iniziativa. Riesce a parlare chiaro con Giorgio ma solamente perché è lui, di fronte al suo atteggiamento particolarmente scontroso, a porle domande esplicite: «Ma è proprio vero che non mi ami?».⁵⁴ Inizialmente Mimy ancora non risponde, ma alla fine ci riesce:

- Non mi amate?
- È vero. [...]
- Mi amerai?
- No.
- Lo voglio.
- No.⁵⁵

Nel suo rapporto con Elisa la situazione è di poco differente. Le sue dimostrazioni d'amore sono ben poca cosa rispetto a quelle compiute dalla marchesa: è sempre Elisa che si reca in visita da lei, Elisa che organizza balli e addirittura si trasferisce a Bologna per poterle stare accanto, è Elisa che le scrive le lettere più esplicite e che infine propone una fuga insieme. L'ultima, unica azione decisiva compiuta da Mimy, scappare di casa, è il coronamento di quel modello lesbico ottocentesco che rappresenta la donna più giovane

⁵⁴ Ivi, 117.

⁵⁵ Ivi, 118, 119.

come vulnerabile e fragile lasciata in balia di una donna ‘virile’ e quindi più forte a cui alla fine, se non controllata, cede.

IV.7. Interpretazione del lesbismo

Se Elisa e Mimy sono scritte come donna forte e donna debole, Giorgio e Carlo non sono da meno. Il primo viene descritto come un giovane intellettuale, pieno di passioni superiori rispetto a quelle degli altri uomini che dovrebbero garantirgli l’apprezzamento e la superiorità, convinto della propria forza nel duello amoroso, sicuro di se stesso al punto di essere vanitoso ed egoista, incapace di concepire un rifiuto e convinto di poter e dover ottenere il possesso della donna amata; Giorgio insomma rappresenta l’ideale virile. Carlo, al contrario, è descritto come privo di qualsiasi interesse: nessuna sua caratteristica viene lodata nel romanzo con la sola eccezione della sua bravura come avvocato, non è bello né in grado di rendersi interessante agli occhi delle donne. In particolare, si nota come sia succube di Elisa anche quando questa inveisce con decisione contro gli uomini e la loro presunta capacità di amare.

Ne risulta un anti-modello virile: se l’obiettivo di Oriani era, come scrive De Leo, comporre un’opera che servisse da monito agli uomini, questo viene raggiunto così. La narrazione è la dimostrazione che una donna, debole per natura, se lasciata priva della sorveglianza e del controllo del marito rischia di essere travolta dalla «passione mostruosa» del rapporto lesbico. D’altronde Oriani è lo stesso autore che qualche anno dopo scrive *Matrimonio*, un saggio di risposta a un intellettuale francese in cui si schiera con decisione contro l’ipotesi che si prospettava in quegli anni di una legge sul divorzio:

Per lui la famiglia non è soltanto un sistema di allevamento, ma è pure un

istituto spirituale. In essa si preparano sotto forma di sentimento le idee che formeranno più tardi il fondamento del nostro spirito. Come lo Stato, la famiglia non è la somma degli individui che la compongono, ma una diversa unità; in essa l'individuo più importante non è né la madre né il padre, ma il bambino. Solo la indissolubilità, che per l'Oriani è il più alto valore ideale trasferito dall'uomo nel costume della vita pratica, può difendere l'istituto della famiglia. È necessario perciò che l'uomo coordini passioni e sentimenti individuali in una legge di sacrificio e di altruismo: la sua compagna vi si deve sottomettere. "L'amore, libero finché resta animale, diventando umano si fa schiavo: le sue conseguenze sono le sue catene: ecco la sua gloria".⁵⁶

Va tuttavia notato che il romanzo non appare nella sua interezza una condanna morale della relazione lesbica. I toni con cui viene dipinta la relazione tra Elisa e Mimy sono immediatamente elevati: fin dai primi incontri la parola "amore" compare sulla pagina senza eufemismi, e le due sono prese da un trasporto interiore che lascerebbe comunque spazio a pochi dubbi: «vorrei uno scoglio bianco per sedermi con lei al sole e parlare d'amore fra la cocente solitudine del mare e del cielo. Un bacio allora sarebbe sublime»,⁵⁷ scrive Mimy nel diario. Nella sua ultima lettera alla ragazza, Elisa scrive: «il sogno della vita non può che essere un sogno d'amore; il mio era forse il sogno di un sogno. Sognavo l'amore di una bella più bella delle più belle fantasime dei pittori e dei poeti»,⁵⁸ e Mimy reagisce con «l'ebbrezza, poi l'estasi, poi l'assopimento della felicità – la parola, la musica, l'eco: il sorriso, la danza, l'amplesso. Amava, era riamata, aveva tutto».⁵⁹

Va specificato che né per Mimy né per Elisa quella narrata è la prima relazione saffica: anche se di carattere del tutto diverso, infinitamente meno appassionato e privo di

⁵⁶ A. Giorgi, cit., 97.

⁵⁷ A. Oriani, *Al di là*, cit., 51.

⁵⁸ Ivi, 157.

⁵⁹ Ivi, 158.

sentimento amoroso, entrambe le donne hanno avuto e continuano ad avere rapporti troppo vicini ad altre giovani per essere considerati semplici amicizie. Il più innocente di tutti è probabilmente quello di Mimy con Giulietta, la sua cameriera: «le due donne si amavano di profonda e tacita amicizia, e sebbene differenti di natura, perché Mimy aristocratica nel senso più elevato della parola, e Giulietta plebea, armonizzavano tra loro come un bel fiore con una bella erba». ⁶⁰ Vi è poi Sulema, la schiava araba di Elisa, che esprime un'ammirazione verso Mimy in quanto messaggera della propria padrona che tuttavia sembra avere anche un sostrato di autonomia: quando infatti si reca da lei e Mimy le porge la mano per saluto, «ella invece di stringerla se la portò rispettosamente alle labbra e: - Permettete, signora: bacio per la signora marchesa – le disse dolcemente. [...] Le arabe preferiscono il gelsomino a tutti i fiori... eppure vi sono fiori più belli – seguitò contemplandola con uno sguardo d'ammirazione. Mimy comprese.»;⁶¹ quando Mimy si reca a casa di Elisa, Sulema, che le apre la porta «rimase incantata»⁶² davanti a lei. Infine, nel suo diario Mimy racconta degli anni in cui ha vissuto in convento ripensando con grandissimo affetto a Suor Maria, che ha avuto per la ragazza il vero ruolo di iniziatrice all'amore tra donne: «Suor Maria aveva per me ben altra tenerezza che la mamma. [...] La baciai, la ribaciai senza badare al rispetto».⁶³

Il rapporto tra Elisa e Mimy è rappresentato ambiguamente: se da una parte il linguaggio involuto ed elegante utilizzato da Oriani sublima la vicenda in modo da toglierle qualsiasi carattere di vizio o peccato che invece imperava nell'interpretazione pubblica del lesbismo nell'Ottocento, dall'altra parte una simile sublimazione agisce anche nel togliere alla relazione tutta la sua potenziale carica sovversiva. D'altronde anche questo

⁶⁰ Ivi, 149.

⁶¹ Ivi, 156.

⁶² Ivi, 183.

⁶³ Ivi, 39, 40.

era lo scopo dell'autore, che si è ispirato a una vera vicenda comparsa sui giornali in quegli anni: «in una discussione vivace l'Oriani sostiene contro il Panzacchi che egli saprà dare al fattaccio una veste artistica sì da sublimarne il contenuto e togliergli ogni parvenza di peccato. Panzacchi afferma invece che cadrà inevitabilmente nella pornografia; e così per sfida, l'Oriani comincia a scrivere il romanzo *Uomo o donna?* Che fu poi quello pubblicato col titolo *Al di là*». ⁶⁴

Un particolare però ancora non è stato discusso: ovvero che il romanzo in realtà ha una struttura a cornice. Le prime e le ultime pagine infatti non sono dedicate a Mimy, Elisa e gli altri, ma a un giovane scrittore, il cui nome si scoprirà essere Ottone di Banzole, ovvero lo pseudonimo con cui inizialmente Oriani pubblicava, e una contessa da lui amata, alla quale vuole scrivere una storia. La scelta dell'argomento dunque viene motivata dalla volontà di Ottone di realizzare qualcosa che possa piacere alla contessa, che ha invece disprezzato il suo primo scritto e che pensa, come del resto anche il giovane scrittore, che «i romanzi sono la gran volgarità. [...] Tutti i generi sono esauriti, tutte le passioni anatomizzate, disseccate che se ne potrebbe comporre un museo, [...] tutto fu rivelato e discusso». ⁶⁵ Così, riflettendo su cosa potrebbe costituire un argomento nuovo, non noioso e pieno di senso, la contessa suggerisce di sostituire gli amanti soliti con due donne: Ottone accetta.

Alla fine del romanzo, il personaggio-autore esplicita una vera dichiarazione programmatica: «non ho sublimato a passione ciò che altri chiamerà vizio, per renderlo più attraente, ma ho supposto ingenuamente che fosse una passione, e la ho dipinta. Il mio romanzo sarà certamente criticato, ricorderà a molte donne, dimentiche da un pezzo, di arrossire, [...] mi creerà una reputazione orribilmente triste [...] ma mi vi rasseggerò colla

⁶⁴ A. Giorgi, cit., 49, 50.

⁶⁵ A. Oriani, *Al di là*, cit., 9.

bonomia dello scettico, contento se qualche signora del vostro spirito e della vostra bellezza mi abbia compreso e gustato». ⁶⁶ Le parole di Ottone richiamano quasi il dantesco «donne ch'avete intelletto d'amore» nel designare proprio loro come pubblico prescelto, le uniche in grado di comprendere ciò che ha realizzato.

Perché Oriani ha inserito la cornice invece di intraprendere direttamente la narrazione di Elisa e Mimy senza ulteriori barriere, se il suo obiettivo era quello di mettere in guardia i mariti? Forse l'autore aveva questa intenzione ma non solo, e parte del suo sforzo era rivolto anche a uno scopo artistico: dimostrare, appunto, di essere in grado con la propria scrittura a elevare un evento scandaloso alla purezza della passione umana, togliendo la patina di mostruosità che era a quel tempo obbligatoriamente presente attorno a storie omosessuali. Inoltre, proprio il secolo in cui scrive probabilmente gli suggerisce il bisogno di una cornice: inventarsi la storia della contessa che richiede all'innamorato un dono interessante costituisce il pretesto che giustifica l'imbarcarsi in un'impresa considerata immorale.

⁶⁶ Ivi, 210.

CAPITOLO QUINTO

ERNESTO E LA BISESSUALITÀ

V.1. Il carattere di Ernesto

Nel 1953 Umberto Saba comincia a scrivere il romanzo *Ernesto* durante un periodo di soggiorno in una clinica romana; il racconto non verrà mai terminato, e sarà pubblicato incompiuto e postumo soltanto nel 1975. L'autore ha suddiviso la propria storia in cinque episodi che scansionano un periodo molto breve della vita di Ernesto, giovane triestino di sedici anni che lavora come praticante di commercio per il signor Wilder, proprietario di una ditta che compra farina dall'Ungheria per rivenderla ai fornai della città. È durante i turni di lavoro che Ernesto incontra un bracciante con cui intraprende una relazione sessuale: questo è il primo episodio. Nel secondo episodio a Ernesto vengono tagliati barba e capelli, simbolo del suo ingresso nell'età adulta; nel terzo, il ragazzo decide di recarsi da una prostituta per «sverginarsi». Il quarto episodio racconta della sua decisione di interrompere qualsiasi legame con il bracciante e quindi di farsi licenziare dal signor Wilder, e la successiva confessione alla madre Celestina; infine, il romanzo si chiude con il folgorante incontro di un altro giovane di un paio d'anni minore di lui, Ilio, durante il concerto di un famoso violinista.

La critica ha unanimemente interpretato il romanzo come una trascrizione romanzata della vita di Saba stesso: Maria Antonietta Grignani conduce a riprova di questo molti

esempi che abbinano temi del romanzo a temi presenti in numerose poesie del *Canzoniere* di Saba.¹ Anche se monca, la struttura del romanzo è tipica del racconto di formazione: la sessualità assume il ruolo di rito di passaggio, per cui la prima relazione omosessuale viene superata una volta assunto un ruolo che tende verso l'età adulta più che verso l'infanzia; il taglio di capelli e il rapporto eterosessuale segnalano il cambiamento.

Il romanzo «non è sulla lunghezza d'onda del Novecento, secolo dominato dall'angoscia come l'Ottocento era stato dominato dal dolore»;² paragonando il giovane ai personaggi di Mann, Musil e Gide, Grignani sottolinea come l'interiorità di Ernesto abbia un carattere completamente diverso rispetto al loro «demonismo torbido e intellettualismo angosciato».³ Umberto Saba descrive così il suo fanciullo in una lettera: «Ernesto non aveva inibizioni, o poche poche, e in forma più graziosa che angosciata. (Non era un decadente, era un primitivo)».⁴

Ogni personaggio nel romanzo ha per Ernesto delle parole buone ed esprime spesso nei suoi confronti grande ammirazione. Anzitutto il signor Wilder, un tipico uomo d'affari di scorza dura che paga troppo poco gli uomini che lavorano per lui (è proprio di questo che si lamenta, durante la loro prima interazione, il bracciante con Ernesto); nonostante questo, riserva al ragazzo un trattamento speciale: «non gli riusciva di provare quell'antipatia e diffidenza che provava per tutti gli altri suoi dipendenti».⁵ Durante un appuntamento con il bracciante, Ernesto gli racconta con grande divertimento di tutti gli scherzi e i dispetti fatti al principale; di fronte a questa serie di avventure, l'uomo si dimostra ben poco propenso a credere che veramente il signor Wilder non si sia mai accorto di ciò che combina il ragazzo; sembra facile immaginare che sia proprio la speciale

¹ Maria Antonietta Grignani, *Introduzione* in Umberto Saba, *Ernesto* (Torino: Einaudi, 2015).

² Ivi, IX.

³ *Ibid.*

⁴ Umberto Saba cit. in *ibid.*

⁵ U. Saba, *Ernesto*, cit., 25.

considerazione in cui Wilder tiene Ernesto che gli rende impossibile scoprire il vero colpevole di tanti problemi. Allo stesso modo, quando nel quarto episodio la madre di Ernesto si reca in ufficio per discutere del suo licenziamento, con grande sorpresa del ragazzo il signor Wilder decide invece di riprenderlo a lavorare, nonostante le grandi offese da lui ricevute.

Un altro personaggio secondario che dedica a Ernesto una cura particolare è il barbiere Bernardo: «faceva sempre buona accoglienza ad Ernesto; un giorno gli aveva perfino prestato qualche soldo, che il ragazzo spese da un nuovo pasticciere. [...] Lo conosceva e serviva fin da piccolo». ⁶ L'affetto dell'uomo si dimostra soprattutto nel momento in cui il ragazzo si dimentica di pagare e quasi scappa via dal negozio; a rendersene conto non è Bernardo ma il suo assistente: Bernardo però «non pensò certo a richiamarlo. “El pagherà – disse – un'altra volta. E, se anca nol me paga, fa lo stesso”». ⁷ Il barbiere sembra del tutto certo, e a ragione, che la dimenticanza di Ernesto sia davvero dimenticanza e non una furberia, e dimostra di volergli bene al punto da non preoccuparsi se non riceverà mai il compenso per il proprio lavoro. L'uomo, anzi, si dimostra onorato di esser stato il primo a potergli rasare la barba.

Vi è poi il bracciante: al di là dell'attrazione che deve provare per lui per desiderarlo come amante, il romanzo sottolinea continuamente come questo «mulo» sia diverso da tutti gli altri con cui si è intrattenuto: «a parte il bene che gli voleva (raro nei temperamenti come il suo), non provava per Ernesto nessuna avversione, quale gli accadeva di provare per gli altri ragazzi, dai quali si allontanava – fuggiva – appena li aveva posseduti. Con Ernesto invece sarebbe rimasto – così almeno gli pareva – sempre». ⁸ Un giorno il bracciante deve recarsi a casa di Ernesto su richiesta del signor Wilder: il ragazzo è malato

⁶ Ivi, 44.

⁷ Ivi, 47.

⁸ Ivi, 21.

ma ha lui alcune carte che servono in ufficio, che vanno quindi recuperate. In questa occasione l'uomo è agitato soprattutto all'idea di incontrare la madre a cui Ernesto potrebbe aver raccontato qualcosa; ma le parole che lei gli rivolge gli fanno capire che non è stata messa al corrente di nulla; «“Ernesto – si disse – è proprio un bravo ragazzo, un vero tesoro”. E sentì di dovergli molto; non solo per quelle cose, ma anche per il modo con cui sapeva farle, e non dirle».⁹ Ma infine Ernesto smette di dimostrarsi ansioso di passare il tempo con lui e quasi non gli rivolge la parola e il dolore dell'uomo è ben più acuto di quanto lo fosse quello provato in passato: «sentiva troppo bene che Ernesto rappresentava nella sua squallida esistenza un'avventura unica; e che, una volta perduto, non lo avrebbe potuto più rimpiazzare, nemmeno con tutti i “muli” del mondo».¹⁰

Infine, anche la prostituta cui Ernesto fa visita riconosce in lui qualcosa di speciale: «gli parve un bel ragazzo, e poi così diverso dai soliti clienti. [...] sentì che quel pomeriggio il destino le faceva uno strano inaspettato regalo».¹¹ L'aggettivo “diverso” e l'avverbio “diversamente” ritornano, come in questa frase, più volte durante la narrazione a sottolineare lo scarto esistente tra il protagonista e tutti gli altri. La donna rimane talmente colpita dal giovane cliente che quando lo vede uscire gli dice: «Se ti vol tornar de mi [...] torna, anca se quel giorno no ti gà soldi. [...] Ricordite che un mulo come ti no gà sempre bisogno de pagar. Mi gaverò sempre gusto de véderte, gratis o no».¹²

La ragione di questa specialità è da ricercarsi certamente nella bellezza del ragazzo, descritto dal bracciante come un angelo; ma è soprattutto nella sua bontà e generosità, che hanno però caratteri fanciulleschi e ingenui più che caritatevoli. Sembra cioè che Ernesto sia generoso semplicemente per via della propria natura e che ci sia anche una parte di

⁹ Ivi, 26.

¹⁰ Ivi, 66.

¹¹ Ivi, 52.

¹² Ivi, 55.

gioco e noncuranza nel suo atteggiamento. Un esempio è il momento in cui deve recarsi in città alle botteghe a riscuotere i debiti di chi deve pagare il signor Wilder: «non sapeva insistere e, se appena il debitore mostrava qualche riluttanza a pagare, gli proponeva egli stesso di ripassare il venerdì della settimana ventura. Così, oltre a procurarsi le benedizioni, o quasi, del cliente in difficoltà, pregustava il piacere di una passeggiata di più nei sobborghi e dell'arrabbiatura che prendeva infallibilmente, in questi casi, il suo principale»;¹³ ecco che la sua condiscendenza non sembra spinta dalla volontà di fare la carità, ma dalla sua natura che da una parte è del tutto incapace di porsi duramente di fronte agli altri e dall'altra sembra giocare come un monello, divertendosi all'idea di far arrabbiare il signor Wilder e di avere una scusa per farsi una camminata in più.

Altre sue caratteristiche ribadite più volte sono l'incapacità di odiare e di dire bugie e il quasi spasmodico bisogno d'affetto: «a guardar bene il ragazzo, pareva improbabile che egli potesse davvero odiare qualcuno»¹⁴ e «non odiava ancora nessuno»;¹⁵ «gli riusciva difficile, per esempio, mentire, e non poteva, già alla sua età, accettare un valore senza avere il senso di rendere un controvalore»¹⁶ e ancora «Ernesto (che non sapeva dir bugie)»;¹⁷ «uno dei tratti del carattere di Ernesto era il bisogno di essere approvato ed amato»;¹⁸ «il ragazzo amava, come tutti i suoi coetanei, le lodi; ma, a differenza di questi, doveva sentire di meritarsele»;¹⁹ «non poteva sopportare che le persone rimanessero a lungo arrabbiate con lui. Facile al perdono, desiderava di essere, egli pure, perdonato».²⁰

¹³ Ivi, 25.

¹⁴ Ivi, 4.

¹⁵ Ivi, 44.

¹⁶ Ivi, 63.

¹⁷ Ivi, 30.

¹⁸ Ivi, 44.

¹⁹ Ivi, 53.

²⁰ Ivi, 30.

V.2. Giungere al cuore delle cose

Come *Al di là*, anche i fatti narrati da Saba si svolgono a fine Ottocento, per la precisione nel 1898, ma il carattere dei due romanzi non potrebbe essere più diverso; una caratteristica fondamentale di *Ernesto* è infatti l'uso del linguaggio, che nei dialoghi riflette la parlata dialettale triestina riportando i personaggi a un'estrazione sociale che nulla ha a che vedere con i balli in costume di Oriani. Pur depurato delle sue inflessioni più decise che l'avrebbero reso difficile da affrontare per molti lettori, il dialetto usato da Ernesto si abbina perfettamente al suo stile d'espressione.

Il ragazzo infatti è caratterizzato da una limpidezza della parola che è allo stesso tempo vena ribelle ma anche ingenuità infantile e semplicità; come spiega la voce narrante, «la sua forza e la sua debolezza stavano nel mostrarsi, fin dove possibile, quale veramente era. Non si trattava di un calcolo, ma di un modo di essere – di difendersi – che valeva quanto, o più, dell'altro; ma che, per valere, non doveva essere simulato»;²¹ il suo parlare esplicito e diretto rivela il suo «stile, quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze e inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole».²²

Un linguaggio esplicito e privo di eufemismi contrasta apertamente con quello usato ancora a fine Ottocento da Oriani; basti come esempio un estratto del diario in cui Mimy ricorda gli incontri con Suor Maria: «era il vento che scherzava col mio bottone di rosa; era l'angelo custode che mi ratteneva un istante sulla soglia del mondo col fascino del suo sguardo».²³ Si nota un uso della parola ricercato e involuto, costruzioni e lessico che, come in moltissime scene del romanzo, donano all'atmosfera un'impressione idilliaca, quasi fuori dal tempo («la luna scaturì con poetica compiacenza dalla sua nuvola come un

²¹ Ivi, 53.

²² U. Saba, cit., 13.

²³ A. Oriani, *Al di là*, cit., 109.

brindisi alla fine del banchetto»²⁴); ma soprattutto l'espressione «bottone di rosa» che verosimilmente nasconde il sesso femminile. All'opposto, Ernesto non ha alcun problema a nominare esplicitamente ciò che deve: «Nol sa», gli chiede il bracciante la prima volta che si trovano soli, «quel che me piaseria tanto farghe?»; Ernesto non tentenna, non arrossisce e non si imbarazza nel rispondere: «Mettermelo in culo».²⁵ Grignani analizza similmente una scena di poco successiva:

Lo sguardo di Ernesto cadde su una parte della persona dell'uomo visibilmente eccitata.

«El lo fazi veder» disse.

«Volentieri» disse l'uomo. E si accingeva ad accontentare sé ed il ragazzo, quando questi lo fermò.

«Ghe lo cavo fora mi – disse. – Posso?»²⁶

«Si noti l'espressione attenuata di chi narra («si accingeva ad accontentare sé ed il ragazzo») e, per contrasto, quell'ernestiano «Ghe lo cavo fora» così diretto e dialettale»;²⁷ nel romanzo dunque il dialetto si unisce al linguaggio esplicito nella bocca di Ernesto, contrastando soprattutto con l'italiano usato dalla madre. La signora Celestina infatti considera il dialetto una marca d'estrazione sociale inferiore alla propria e non lo utilizza mai; la distanza nell'uso della lingua che esiste tra madre e figlio si traduce anche nella distanza che grava sulla loro comunicazione, quando Ernesto, così contrario alla bugia, lascia trascorrere molto tempo prima di aprirsi alla madre e inoltre fatica a trovare le parole per farlo: «con l'uomo, un ragazzo che, come Ernesto, non aveva peli sulla lingua, poteva

²⁴ Ivi, 32.

²⁵ U. Saba, *Ernesto*, cit., 12.

²⁶ Ivi, 13.

²⁷ M.A. Grignani, *Introduzione*, cit., XI.

parlar franco, ma con lei...».²⁸

L'uso materno dell'italiano viene anche accostato alla generale visione della madre di ciò che è accaduto tra suo figlio e il bracciante: «aveva solo un'idea vaga di “quelle cose” che considerava, come il dialetto, appannaggio esclusivo degli infimi strati della popolazione, del “basso ceto”»;²⁹ e infatti lei stessa ribadisce il concetto quando dice a Ernesto: «devi giurarmi che non lo farai più. Sono cose brutte, indecenti, indegne di un bel ragazzo come te. Solo i “muloni” le fanno, quelli che vendono i limoni agli angoli delle strade».³⁰ Siamo verso la fine del romanzo ed è questa la prima volta in cui ciò che è accaduto tra Ernesto e il bracciante viene esplicitamente connotato in una cornice negativa: è la madre che dà al loro rapporto una forma «brutta e indecente», non Ernesto.

V.3. Un rito di passaggio

Grignani sottolinea il «vagheggiamento della naturalità omosessuale del mondo classico, che Saba prova soprattutto nei suoi tardi anni e che emerge esplicitamente nel ragguaglio su una scampagnata fuori porta scritto [...] proprio durante l'euforia compositiva di *Ernesto*»;³¹ nella lettera Saba descrive una partita a calcio e una cena a cui hanno partecipato un pittore e il suo «amichetto»: «la gioia del pittore per la vittoria del giovanetto amico era commovente: lo circondava di tutte le cure. [...] Mi pareva di vivere nella Grecia antica e mi venivano, di nascosto, le lacrime agli occhi».³²

La «naturalità omosessuale del mondo classico» richiama la pratica della pederastia così com'era concepita ad Atene nell'età classica. Eva Cantarella ha analizzato a fondo il

²⁸ U. Saba, *Ernesto*, cit., 90.

²⁹ Ivi, 92.

³⁰ Ivi, 95.

³¹ M.A. Grignani, *Introduzione*, cit., XVII.

³² U. Saba cit. in ivi, XVIII.

fenomeno in *Secondo natura*: «l'omosessualità greca originariamente era di tipo iniziatico, [...] presupposto sociale indispensabile per la nascita di un individuo che avrebbe assunto il ruolo virile nella sua pienezza»;³³ il cittadino greco nella società ateniese prendeva forma anche grazie a un rapporto omosessuale caratterizzato, in linea generale, da alcune regole precise. Il rapporto avveniva tra un uomo e un ragazzo, di età indicativamente tra i dodici e i diciassette anni; era imperativo che i due fossero entrambi uomini liberi e che il loro legame fosse ispirato da un amore genuino e non puramente fisico: per assicurare tale bontà di sentimenti, gli amanti erano obbligati a corteggiare i ragazzi amati, che si sarebbero dovuti concedere non subito, ma solamente al momento adatto. Il ragazzo in greco era definito *pais*: questo è dunque il ruolo che evidentemente ricopre Ernesto, come il «giovanetto amico» del pittore della lettera.

Considerando uno sfondo simile, si rafforza ancora di più la lettura che vede il rapporto sessuale come rito di passaggio che conduce verso l'età adulta: prende l'avvio nel rapporto omosessuale, e si compie pienamente con quello eterosessuale. Un elemento nello specifico permette di accostare Ernesto a un *pais*: il taglio della barba e quindi la comparsa dei peli, simbolo della crescita ormai avviata, che segna la fine del rapporto omosessuale. Nel mondo ateniese la comparsa dei peli costituiva per i giovani un vero e proprio pericolo: «pochi anni quelli per essere amati. Solo gli anni fra i dodici e i diciassette: a quest'età, infatti, quando spuntava la barba e i peli erano ormai folti, i fanciulli cessavano di essere appetibili».³⁴ La barba è marca di crescita e mascolinità anche nelle parole del bracciante: quando Ernesto esprime il desiderio di scambiarsi di ruolo con lui, gli risponde che «no xe bel far con un omo. Xe robe che se ghe fa solo ai giovineti, prima ancora che ghe cressi la barba, e prima, - (voleva dire, ma si fermò a tempo), - che i vada da le donne.

³³ Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico* (Milano: Feltrinelli, 2020), 23.

³⁴ E. Cantarella, *Secondo natura*, cit., 59.

Che gusto la volessi provar con mi che go, come el vedi, i mustaci, - (e vi passò sopra la mano). – Se fussi un giovineto de la sua età, ben volentieri ghe darò el cambio».³⁵

Il rapporto tra Ernesto e il bracciante tuttavia non aderisce in pieno al modello ateniese e non è dunque possibile interpretarlo solo in base ad esso. La differenza fondamentale sta nel modo in cui Saba capovolge lo squilibrio tra le parti: là dove in Grecia alla passività sessuale del *pais* corrispondeva anche una sottomissione generale all'uomo che era il suo amante, in questo caso si nota più volte come in realtà sia Ernesto ad avere potere sull'uomo. Questo aspetto è stato analizzato da Marco Antonio Bazzocchi, che prende l'avvio dal momento in cui Ernesto chiede di essere lui a estrarre il sesso dell'uomo: «il ragazzo compie dunque un gesto contrario a quanto ci si aspetterebbe perché, assumendo l'iniziativa al posto del facchino, più grande ed esperto, dimostra la propria volontà diretta e il desiderio di giungere al compimento di quell'atto».³⁶ La tradizione greca della pederastia invece si basa sul ruolo del giovane come oggetto passivo nel rapporto, portato ad accettare la propria sottomissione come tappa obbligata della crescita indipendentemente dalla propria volontà; come sottolinea Cantarella, «poteva accadere che i rapporti venissero accettati, da chi in realtà non li desiderava veramente, per una sorta di condizionamento e dovere sociale».³⁷ Ernesto al contrario rivendica il ruolo attivo della passività: «nonostante egli subisca l'atto, è lui a decidere cosa e come farlo».³⁸

Ecco che il carattere scandaloso di *Ernesto* si rivela, più che nell'atto sessuale in sé, nella volontà stessa del giovane di attuare il proprio desiderio ad effetto immediato, senza porsi domande sul suo carattere morale o sulle future conseguenze: «l'atto dello scandalo

³⁵ Ivi, 24.

³⁶ Marco Antonio Bazzocchi, *Il codice del corpo: genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento* (Bologna: Pendragon, 2016), 105.

³⁷ E. Cantarella. *Secondo natura*, cit., 271.

³⁸ M.A. Bazzocchi, *Il codice del corpo*, cit., 110.

risiede dunque nell'*esperienza della verità* legata alla scoperta della sessualità». ³⁹ È sempre il ragazzo a compiere il primo gesto che indirizza il rapporto con l'uomo verso la relazione sessuale; il bracciante lo invita parlando, facendogli molti complimenti ed esprimendo il proprio desiderio di «diventare suo amico»; ma è Ernesto che invece di parlare agisce per primo: «sciolse dalla stretta, che si era fatta più forte, la mano divenuta un pò molle e sudata, e la posò timidamente sulla gamba dell'uomo. Risali adagio, fino a sfiorargli appena, e come per caso, il sesso». ⁴⁰

Vi sono numerosi casi in cui Ernesto prende l'iniziativa invece di subirla: impone all'uomo un giuramento per assicurarsi che se sentirà male e chiederà di smettere, questi smetterà; quando il bracciante si reca a un loro incontro con una «siba» per punirlo di un piccolo dispetto ricevuto, Ernesto se la fa consegnare ed è lui a colpire sulle dita l'uomo; è sempre lui a decidere di porre fine al rapporto. Inoltre, il protagonista stesso è ben consapevole dell'influenza esercitata sul bracciante e ne fa motivo di orgoglio: quando ormai inizia ad annoiarsi e non si dimostra più amichevole come prima nei suoi confronti, nota nel bracciante un forte cambiamento di umore: «a vederlo così imbronciato sentì prima una certa soddisfazione: come un intimo compiacimento per il proprio “potere” sopra una persona che aveva tanti anni più di lui e, al tempo stesso, una smentita alla sua fissazione di essere troppo “brutto” per poter essere amato». ⁴¹

Tuttavia, anche il bracciante presenta alcune differenze sostanziali rispetto all'amante come doveva essere secondo le norme ateniesi: oltre al carattere come si è visto non pienamente attivo, nella risoluzione del rapporto conta in maniera preponderante la sua mancanza di educazione e cultura. L'uomo ed Ernesto non si trovano sullo stesso piano, come avveniva tra amanti ad Atene, ma su due livelli distinti di cui quello a cui appartiene

³⁹ Ivi, 105.

⁴⁰ U. Saba, *Ernesto*, cit., 8.

⁴¹ Ivi, 67.

Ernesto è sopraelevato: Saba scrive infatti che «se invece di essere un povero bracciante avventizio, fosse stata una persona colta, dello stesso ceto, almeno spirituale del ragazzo; se avesse potuto, in altre parole, educarlo, chiarirlo a sé stesso, non lo avrebbe goduto gratuitamente. E la loro relazione, forse, sarebbe durata di più». ⁴² L'uomo non può svolgere per Ernesto il ruolo di insegnante che trasmette valori cittadini, sociali e culturali, e non è stato nemmeno in grado di fornire a Ernesto «quel pò di protezione paterna, che egli, rimasto più bambino della sua età e virtualmente senza padre [...] inconsciamente cercava». ⁴³

V.4. Seguire il desiderio

Quello che nella teoria avrebbe dovuto essere un rapporto squilibrato sulla base dell'età e del ruolo sessuale si dimostra invece squilibrato sulla base del carattere: il motore che muove Ernesto è infatti il suo desiderio. Intraprende il rapporto con l'uomo per via di una grande curiosità: «voleva far contento, dar piacere al suo amico, e provare egli stesso una sensazione nuova, desiderata appunto per la sua novità e stranezza». ⁴⁴ Ad avere un ruolo nelle sue scelte è anche il bisogno di ricevere affetto: «non si è mai chiesto, per esempio, se l'uomo era bello o brutto; lo aveva ascoltato per ragioni estranee all'estetica: desiderava di essere amato, e l'uomo l'amava». ⁴⁵

Ricordando come circa settant'anni prima Oriani descriveva un'intera storia d'amore basata sul principio della bellezza, diventa visibile lo scarto nel modo di narrare il desiderio omosessuale: non si è più di fronte a una ricerca estetica che causa

⁴² Ivi, 32.

⁴³ Ivi, 23.

⁴⁴ Ivi, 13.

⁴⁵ Ivi, 49.

principalmente l'odio per il sesso opposto, incapace di raggiungere quell'ideale; Ernesto infatti non ha nulla contro le donne, e in realtà nemmeno il bracciante: «l'uomo non odiava le donne; ma non le amava a letto».⁴⁶

Saba quindi si discosta da una narrazione semplicistica e stereotipizzata, secondo la quale dall'odio per il genere opposto nasce l'amore per il proprio, ma anche lui cerca una ragione che spieghi razionalmente il comportamento di Ernesto: la matrice va ritrovata nella sua situazione familiare: «il romanzo connette casi della vita e avventure interiori, spiegando tra l'altro che le valenze omosessuali di Ernesto devono molto all'assenza del padre».⁴⁷ Il padre non esiste nel racconto, se ne è andato abbandonando la moglie e il figlio; la madre invece compare ma la voce narrante e le parole di Ernesto sottolineano più volte come si tratti di una donna del tutto anaffettiva. «No me ricordo che la me gabi mai dado un baso, né fata una careza»,⁴⁸ racconta il ragazzo; «de quando che la me gà messo al mondo, non la gà avudo – la disi – un momento de ben».⁴⁹ Ernesto racconta che da piccolo fingeva che gli piacesse l'olio di fegato di merluzzo «per far contenta mia mama e perché speravo che la me fazessi una lode»;⁵⁰ quando ritorna dal taglio di capelli «sperava – pur sapendo che la sua speranza era vana – che sua madre avrebbe saputo confortarlo».⁵¹

La signora Celestina in realtà «amava molto (forse troppo) suo figlio; ma pensava che fosse suo dovere non farglielo capire... Era un altro sbaglio; ma la povera donna non lo sapeva»;⁵² il momento della confessione è il solo in cui la madre si concede un momento di dolcezza con Ernesto, dandogli, oltre al proprio perdono e compassione, anche un piccolo bacio. È proprio durante questa scena che la voce narrante motiva l'incapacità della

⁴⁶ Ivi, 70.

⁴⁷ M.A. Grignani, *Introduzione*, cit., XV.

⁴⁸ U. Saba, *Ernesto*, cit., 5.

⁴⁹ Ivi, 37.

⁵⁰ Ivi, 29.

⁵¹ Ivi, 47.

⁵² Ivi, 79.

donna di comprendere appieno la situazione: «non vedeva che il lato materiale del fatto che gli sembrava, più che altro, incomprensibile. Le sfuggiva del tutto il suo significato – la sua determinante – psicologica. Se no, avrebbe dovuto anche capire che il suo matrimonio sbagliato, la totale assenza di un padre, la sua severità eccessiva ci avevano la loro parte».⁵³

Quando dentro di lui emerge un desiderio Ernesto non riesce ad aspettare: appena riceve un po' di denaro, lo spende in fretta per le paste o il teatro; quando gli viene l'idea di iniziare a studiare il violino, compra immediatamente uno strumento senza riflettere su ciò che comporta un simile impegno; mentre attende la madre che si è recata dal signor Wilder, la sua principale preoccupazione rimane quella di procurarsi i soldi per andare quella sera al concerto alla Filarmonica e a questo scopo sveglia la vecchia zia che di solito gli concede sempre il denaro che desidera; questa volta invece glielo rifiuta: «maledetta – si disse – l'impazienza. Se avessi aspettato che la mia buona zia si svegli da sé, mi avrebbe certamente dati i soldi».⁵⁴

Il desiderio di avere un rapporto con una donna segue la stessa traiettoria: «Se mi sverginessi, oggi, adesso, subito!»⁵⁵ pensa il ragazzo; «sapeva che dalle prostitute si andava solo di sera e di nascosto; ma non si sentiva di rimandare: preferiva affrontare il tutto per tutto, subito, in pieno giorno».⁵⁶ Ecco che l'avverbio “subito” esibito nella scrittura diventa quasi martellante, parola chiave per comprendere come si muove il cuore e di conseguenza il corpo di Ernesto: deve inseguire immediatamente l'oggetto del proprio desiderio, senza frapporre nessuna riflessione, calcolo logico, ripensamento. Inoltre, la volontà di «sverginessi» racconta in pieno di una società in cui il vero rapporto è quello che prevede la penetrazione eterosessuale: «quello che aveva fatto con l'uomo non contava: la vita, in

⁵³ Ivi, 92.

⁵⁴ Ivi, 82.

⁵⁵ Ivi, 48.

⁵⁶ Ivi, 51.

questo senso, incominciava il giorno nel quale un ragazzo andava per la prima volta con una donna».⁵⁷

A scatenare questo desiderio è il momento del taglio di capelli, a causa del quale Ernesto soffre profondamente: il barbiere Bernardo viene definito «inconscio torturatore», Ernesto «si rassegnò» alla situazione, che è descritta come «un supplizio»;⁵⁸ una volta ritrovatosi con i capelli corti, «chiuse gli occhi per non vedersi così – egli pensava – peggiorato».⁵⁹ Inoltre, quando Bernardo nota la prima peluria sulle sue guance e decide di offrirgli la prima rasatura, Ernesto è spaventato; vorrebbe scappare ma rimane seduto, ricacciando indietro le lacrime, vinto dalla timidezza.

A spingere Ernesto così velocemente verso le braccia della prostituta è probabilmente il senso di non finito in cui si ritrova: la voce narrante descrive «il desiderio di provare che involontariamente gli aveva messo addosso Bernardo, facendogli quella barba intempestiva e precoce».⁶⁰ Definire la barba «intempestiva e precoce» chiarisce bene come Ernesto non sia in realtà pronto a crescere; la prima reazione del protagonista è infatti riluttante: «gli pareva di essere rimasto nudo, e non vedeva l'ora di tornare a casa. Sperava che sua madre avrebbe saputo confortarlo».⁶¹ Ma la madre non si accorge del tono addolorato che ha il figlio quando le annuncia: «Bernardo me già fata la barba», e gli risponde: «hai l'età che ai giovanotti incomincia a crescere la barba. Bernardo ha fatto bene a tagliarla».⁶² La signora Celestina gli pone davanti la realtà dei fatti ed Ernesto deve accettarli.

⁵⁷ Ivi, 29.

⁵⁸ Ivi, 46.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Ivi, 50.

⁶¹ Ivi, 47.

⁶² *Ibid.*

V.5. La scelta

Se ad Atene i peli sul corpo erano considerati appannaggio degli uomini, significa che un giovane *pais* era considerato alla stregua di una donna. La sua natura virile non era ancora pienamente sviluppata, e questo è evidente anche dal ruolo nella coppia che, esattamente come quello di Ernesto, è quello passivo. Va tenuto a mente che «l'opposizione fondamentale fra comportamenti sessuali, nell'antichità, non era quella eterosessualità/omosessualità, ma quella fra comportamento attivo e comportamento passivo, rispettivamente proprio il primo dei maschi adulti, e il secondo delle donne e dei *paides*». ⁶³ Ernesto quindi non si limita a non essere pienamente uomo in quanto giovane, ma anche in quanto, almeno in parte, donna. Alessandro Cinquegrani ha evidenziato questo aspetto, collegandolo all'impronta che il testo *Sesso e carattere* di Otto Weininger, filosofo e psicologo, ha lasciato nelle idee di Saba:

Prima della pubertà l'identità sessuale è indefinita e le amicizie di gioventù possono assumere un carattere sessuale. [...] In questo caso, Ernesto avrebbe un'identità sessuale la cui indefinitezza volge assai più decisamente verso la donna piuttosto che l'uomo: anche su questo Weininger è esplicito quando afferma che «per la pederastia in senso stretto il fanciullo amato è trasformato anch'esso in donna». Dunque, davvero il nostro giovane eroe è chiamato a scegliere, a decidere tra il sesso femminile e quello maschile. ⁶⁴

Il bracciante, in quanto adulto, «ha già scelto la sua natura sessuale, il ragazzo, invece, è ancora a un grado intermedio, per così dire, indefinito». ⁶⁵ Ernesto è continuamente descritto come abitante di una zona ambigua: «questa della scelta (o meglio della non scelta) era una grossa difficoltà, ancorata nel suo carattere. [...] Fra il sì e il no

⁶³ E. Cantarella, *Secondo natura*, cit., 76.

⁶⁴ Alessandro Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba* (Venezia: Marsilio, 2017), 71.

⁶⁵ *Ibid.*

[...] Ernesto decise di abbandonarsi al caso»;⁶⁶ «le sue preferenze gli erano dettate unicamente dalla sensualità del momento; ed era una sensualità molto variabile; incerta perfino – come si è visto – per quanto riguardava la mèta».⁶⁷ Riporta Grignani che «la mèta» è in realtà una correzione successiva compiuta dall'autore, la cui prima scrittura riportava invece «per quanto riguardava la scelta del sesso»; la sessualità di Ernesto è una sessualità indefinita.

In questo contesto si inserisce l'ultimo personaggio in ordine di apparizione: Ilio. Visto per la prima volta durante l'intervallo del concerto alla Filarmonica, è «un ragazzo perfetto, portatore di una grazia assoluta nella quale Ernesto vorrebbe incarnarsi»:⁶⁸ non è semplicemente oggetto del desiderio ma un vero e proprio ideale a cui Ernesto aspira. Il protagonista rimane talmente incantato da questa visione che oltre ad ammirare la bellezza angelica di Ilio ne scrive anche una biografia idealizzata nella propria testa, immaginando per il giovane mille talenti e qualità che lo sospingono a un'ammirazione smisurata.

Visto che il fanciullo non si muoveva, ritornò alla sua sedia in terza fila; ma vi tornò un altro: più mutato in due minuti che in dieci anni di vita. Faceva uno sforzo su se stesso per non voltarsi ogni momento a guardare il prodigio: temeva di farsi notare. [...] I sentimenti che si agitavano nel suo animo erano vari e complessi: la risultante era uno struggimento, una melanconia che non aveva ancora provato. Prima di tutto era invidia. Non un'invidia cattiva [...], ma nata dal desiderio, altrettanto appassionato quanto disperato, di assomigliare al proprio oggetto.⁶⁹

All'innalzamento del giovane Ilio corrisponde da parte di Ernesto una svalutazione di se stesso che viene definita «propria, anche nei casi normali, agli adolescenti

⁶⁶ U. Saba, *Ernesto*, cit., 50.

⁶⁷ Ivi, 49.

⁶⁸ M.A. Bazzocchi, *Il codice del corpo*, cit., 130.

⁶⁹ U. Saba, *Ernesto*, cit., 104.

innamorati». ⁷⁰ Ernesto si strugge dal desiderio di conoscerlo, farsi ammirare da lui o almeno diventare il suo migliore amico: «ma qui Ernesto sentì che alla parola “amico” il suo cuore ferito, e ferito per la prima volta, dalla bellezza, dava un significato che andava al di là di quello che si dà per solito a questa parola nell’uso corrente». ⁷¹ Il paragone con un amore adolescente e l’inadeguatezza quasi dolorosa della parola “amicizia” delineano «un’ammirazione che assomiglia troppo all’amore». ⁷²

Il carattere unico del loro incontro viene sottolineato anche nelle ultime righe del romanzo, dopo che i due giovani si sono casualmente incontrati fuori dallo studio del maestro di violino e si sono accordati per rivedersi: «due ragazzi che [...] si intrattengono a parlare dei loro studi, e si stringono, congedandosi, la mano, sarebbe parso, a chiunque l’avesse osservato, un fatto banale della vita d’ogni ora. Invece – per la particolare costellazione sotto cui nacque, e per le sue conseguenze remote – era un avvenimento raro, quale può prodursi, sì e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese». ⁷³

V.6. La bisessualità invisibile

Ernesto si può considerare un personaggio bisessuale, ma in quale senso?

Saba assimila il concetto di bisessualità da Weininger e Sigmund Freud. ⁷⁴ In *Sesso e carattere*, pubblicato in Italia nel 1912, Weininger teorizza un ermafroditismo psichico comune a ogni uomo, e indica il sesso maschile come l’unico in grado di avere un’identità definita e quindi di essere propriamente io; di qui l’idea che Ernesto abbia un’essenza

⁷⁰ Ivi, 105.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² M.A. Grignani, *Introduzione*, cit., XVI.

⁷³ U. Saba, *Ernesto*, cit., 111,

⁷⁴ Per un esame più puntuale sul rapporto di Saba con Weininger e Freud, si veda A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba*, cit.

femminile nel momento della relazione con il bracciante, e che per definire la propria identità debba assumere appieno il ruolo maschile.

Il successivo contributo di Freud va a riversarsi nelle idee alla base della stesura di *Ernesto* negli anni Cinquanta: Freud definisce *Sesso e carattere* «un libro abbastanza avventato»⁷⁵ ma non rifiuta del tutto l'idea di un ermafroditismo psichico; desidera piuttosto evidenziarne limiti e precisarne i confini. Freud dichiara che la bisessualità è costituita dalla compresenza degli opposti maschile-femminile, ma in psicanalisi andrebbero meglio intesi come opposti attivo-passivo; «solo con la pubertà si produce la netta separazione tra caratteri maschili e femminili»⁷⁶ e quindi soltanto la crescita può determinare precisamente l'inclinazione sessuale di Ernesto. Ne consegue «che ciò che determina in modo più diretto l'identità di Ernesto nella sua evoluzione cronologica è il passaggio dal rapporto omosessuale a quello eterosessuale»:⁷⁷ i due rapporti sono illustrati come due questioni differenti legate a due diverse versioni di Ernesto.

La consapevolezza di un orientamento bisessuale in senso contemporaneo non esisteva al tempo in cui Saba scrive *Ernesto*: così come l'attivismo queer, anche le persone bisessuali escono allo scoperto come forte componente militante solo negli anni Novanta.

La bisessualità, insieme alla asessualità,⁷⁸ è la più invisibile tra gli orientamenti sessuali. In molti ambiti tra cui quello accademico è ancora considerata sinonimo di ermafroditismo più che orientamento vero e proprio; quando si vuole essere inclusivi, solitamente si specificano gli orientamenti gay e lesbici ma la bisessualità non viene mai

⁷⁵ Sigmund Freud, *Tre saggi della teoria sessuale*, cit. in A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., 77.

⁷⁶ Ivi, 78.

⁷⁷ A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., 69.

⁷⁸ Le persone asessuali non provano attrazione sessuale verso alcun genere; l'asessualità è costituita da un ampio spettro al cui interno possono riconoscersi numerose esperienze anche molto differenti le une dalle altre. Alcune persone asessuali possono, ad esempio, decidere di avere comunque rapporti nonostante la mancanza del desiderio (*sex positive*); altre invece rifiutano del tutto qualsiasi tipo di rapporto sessuale, in qualsiasi situazione (*sex repulsive*).

nominata (si pensi ad esempio alla dicitura “studi gay e lesbici” cui Teresa de Lauretis contrappone gli studi queer); Lorenzo Bernini sottolinea come «per i saperi psicologici contemporanei [...] anche la persona bisessuale si identifica con il genere corrispondente al suo sesso e la sua attrazione verso entrambi i sessi non mette in discussione il carattere binario dello stesso orientamento sessuale: la bisessualità non è un terzo orientamento sessuale, ma la somma degli altri due».⁷⁹ Anche i testi di saggistica dedicati al mondo queer concedono alla bisessualità una presenza infima; ad esempio, in *Queer* di De Leo viene esplicitamente citata due volte e molto brevemente: la prima per registrare che «bisessualità e pansessualità acquistano una nuova visibilità, testimoniata anche dalla pubblicazione negli Stati Uniti di *Bi any other name. Bisexual people speak out*, del 1991»⁸⁰ e la seconda per spiegare che «l’emersione progressiva delle identità bisessuali e pansessuali segnala in questo senso una propensione a immaginare la sessualità come uno spettro, estremamente più complesso del gradiente progressivo della scala Kinsey compreso tra i due estremi dell’eterosessualità e dell’omosessualità»;⁸¹ in *Canone inverso* invece non è presente in antologia nemmeno un testo dedicato all’esperienza bisessuale; in generale, nel panorama nazionale non esiste ad oggi una pubblicazione in lingua italiana dedicata all’argomento, ad eccezione del citato testo di Cantarella *Secondo natura*, che porta la bisessualità nel titolo ma di fatto è un saggio storico dedicato alle esperienze sessuali di Atene e Roma nel mondo classico, e quindi ha ben poco a che fare con l’orientamento bisessuale vissuto oggi.

Lauren Berlant è presente in *Canone inverso* con un estratto dall’introduzione al suo testo *The Queen of America*; è la sola autrice che considera esplicitamente la bisessualità anche se, va specificato, tra parentesi: «questo è il motivo per cui la bisessualità non è

⁷⁹ L. Bernini, *Le teorie queer*, cit., 59, 60.

⁸⁰ M. De Leo, *Queer*, cit., 209.

⁸¹ Ivi, 221.

entrata pienamente nello *star system* sessuale: è difficile *esprimere* la bisessualità». ⁸² Berlant fa riferimento alla propria elaborazione dell'identità nazionale nell'epoca del capitalismo: in questa società, sostiene, «l'identità è commercializzata come una proprietà, una cosa, o una relazione con qualcosa, che si può acquistare. Oppure è qualcosa che già si possiede e che si può esprimere». ⁸³ In cosa consiste la difficoltà a esprimere la bisessualità? Al contrario degli orientamenti monosessuali, ovvero quegli orientamenti che provano attrazione per un solo genere, non è immediatamente riconoscibile in un rapporto: una donna bisessuale ad esempio in una relazione con un'altra donna può essere, e in generale è, considerata lesbica, oppure etero nel momento in cui il suo compagno è uomo; inoltre, alla bisessualità manca una codifica precisa di simboli o un'estetica che siano forti quanto quelle di altre identità queer (si pensi ad esempio all'estetica butch o a un uomo gay effeminato). È molto complesso ridurre la bisessualità a uno stereotipo riconoscibile, e questo la rende meno visibile.

Quando Pustianaz riflette sul silenzio imposto all'omosessualità dal discorso eterosessuale, specifica che l'eterosessualità prospera anche in funzione della propria differenza rispetto all'omosessualità; anche le curatrici di *Bi any other name* ribadiscono questa lettura: «l'eterosessualità ha bisogno dell'omosessualità per essere rassicurata della propria diversità. Ha anche bisogno di illudersi che esista una dicotomia tra gli orientamenti per poter sostenere l'idea di una barriera, una barriera che ha un lato giusto (normale, buono) e uno sbagliato (anormale, cattivo) in cui stare». ⁸⁴ Per questo motivo la bisessualità è ancora più pericolosa e in larga misura incomprensibile: «la scienza non ha ignorato il fatto indiscutibile che le biografie di molte persone includono esperienze

⁸² L. Berlant, *La sfera pubblica intima*, cit., 190, 191.

⁸³ Ivi, 190.

⁸⁴ *Bicoastal introduction* in Loraine Hutchins, Lani Kaahumanu, a c. di, *Bi any other name: bisexual people speak out* (Boston: Alyson Pub, 1991), XXII. (Questa e tutte le citazioni tratte da questo testo sono tradotte da me.)

sessuali sia con uomini che con donne, ma ha ignorato i significati teorici dati a tali esperienze. La tendenza è quella di negare la legittimità dell'attrazione erotica provata o verso i maschi o verso le femmine; in questo modo si dà per scontato che tutte le persone siano fondamentalmente eterosessuali oppure omosessuali». ⁸⁵ Non si è quindi in grado di concepire che nella stessa persona possono coesistere allo stesso tempo attrazione verso il genere maschile e verso quello femminile: «questo perché il “modello del conflitto” della bisessualità (nella mente dei ricercatori) suppone che gli interessi omosessuali estirpano l'attrazione eterosessuale – che non possono esistere pacificamente gli uni accanto all'altra». ⁸⁶

Per spiegare la bisessualità nel panorama contemporaneo si fa spesso riferimento alla definizione dell'attivista bisessuale Robyn Ochs, che la descrive come «la condizione di chi riconosce in sé la potenzialità di essere attratto sessualmente e/o romanticamente da più di un sesso e/o genere – non necessariamente nello stesso modo, non necessariamente nello stesso momento, non necessariamente nello stesso grado». ⁸⁷ Infatti, la raggiunta consapevolezza nel mondo queer che maschio e femmina non sono gli unici generi esistenti ha scatenato la necessità delle persone bisessuali di affrancarsi da una visione che le considera escludenti nei confronti delle identità di genere non conformi. In realtà, gli attivisti bisessuali lo hanno dichiarato già da molto tempo nel *Bisexual Manifesto* comparso anch'esso nel 1990 sulla rivista statunitense *Anything That Moves*:

Siamo stanchi di essere analizzati, definiti e rappresentati da persone diverse da noi o, peggio ancora, non considerati affatto. Siamo frustrati dall'isolamento e dall'invisibilità imposti che derivano dal fatto che ci viene detto o ci si aspetta che si

⁸⁵ L. Hutchins, L. Kaahumanu, *Bi any other name*, cit., 8.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ La definizione e altri interventi sulla bisessualità si possono recuperare dal sito ufficiale dell'attivista www.robynochs.com.

scelga un'identità omosessuale o eterosessuale.

La monosessualità è un dettame eterosessista usato per opprimere gli omosessuali e negare la validità della bisessualità.

La bisessualità è un'identità completa e fluida. Non date per scontato che la bisessualità sia di natura binaria o duogama: che abbiamo "due" lati o che dobbiamo essere coinvolti simultaneamente con entrambi i generi per essere esseri umani realizzati. Anzi, non date per scontato che esistano solo due generi. Non scambiate la nostra fluidità per confusione, irresponsabilità o incapacità di impegnarsi. Non equiparate la promiscuità, l'infedeltà o i comportamenti sessuali non sicuri alla bisessualità. Sono tratti umani che attraversano tutti gli orientamenti sessuali. Non bisogna dare per scontato nulla sulla sessualità di nessuno, compresa la propria.⁸⁸

V.7. Ernesto bisessuale

Trattando un romanzo come quello di Umberto Saba scritto negli anni Cinquanta è bene ricordare che all'autore, così come alla stragrande maggioranza dei cittadini italiani in generale, mancava la consapevolezza dell'esistenza di questo genere di bisessualità; è probabile che la bisessualità in quanto orientamento a sé non fosse nemmeno conosciuta, e di conseguenza certamente non considerata.

In generale nel panorama letterario italiano non esiste ancora un personaggio bisessuale il cui orientamento sia separato da quello stato di ermafroditismo, letterale o metaforico, a cui viene quasi sempre accostato. Un romanzo che in Italia viene spesso citato come esempio di bisessualità è infatti *La ragazza di nome Giulio*,⁸⁹ in cui però si considera elemento fondante per tale etichetta il fatto che la protagonista Jules porti un nome da maschio e sia descritta come esempio di femminilità ambigua. È vero che il primo rapporto della protagonista avviene con una donna e gli altri con uomini e ragazzi, ma

⁸⁸ «Bisexual Manifesto», Bialogue: Bisexual + Queer Politics, <https://bialogue-group.tumblr.com/post/17532147836/atm1990-bisexualmanifesto>.

⁸⁹ M. Milani, *La ragazza di nome Giulio*, cit.

come accennato nel capitolo precedente questa iniziazione sessuale risulta estremamente problematica in quanto ad essere coinvolte sono una ragazzina, quasi bambina, e la sua balia; un rapporto così disfunzionale non può fornire una buona rappresentazione alla bisessualità. Un discorso simile si può applicare a *Natalia*:⁹⁰ la protagonista ha una relazione con una ragazza e poi con un uomo, che diventerà suo marito e che lei ama di un sentimento sincero. Non si tratta quindi di un personaggio lesbico; ma il rapporto omosessuale viene completamente negato dalla protagonista alla fine del romanzo, e di conseguenza anche l'ipotesi di bisessualità deve cadere. Esempi in cui relazioni omosessuali ed eterosessuali sono poste sullo stesso piano e che quindi possono fornire terreno fertile per una riflessione sulla bisessualità sono ancora più nascoste tra le già nascoste narrazioni queer; uno spunto in questo senso potrebbe essere, ad esempio, *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza.

Saba non intendeva creare un personaggio bisessuale, e certamente non bisessuale nel senso inteso da Ochs. Sarebbe scorretto cassare la lettura del romanzo che considera il rito di passaggio rappresentato dai rapporti sessuali in modo da poter liberamente affermare che Ernesto, in quanto bisessuale, non percepisce alcun cambiamento dovuto al genere diverso della persona con cui ha una relazione. Ma l'apertura del romanzo non finito permette di ipotizzare un'apertura anche nella vita del suo protagonista: perché ignorare ciò che Ilio potrebbe rappresentare per Ernesto dal punto di vista dell'attrazione, dal momento che questa, nelle parole di Grignani, «assomiglia troppo all'amore»?

Considerare la bisessualità come una vera possibilità per il protagonista significherebbe leggere diversamente il suo obbligo di scelta: sembra che Ernesto abbia scelto le donne e quindi un'identità eterosessuale, ma come può conciliarsi la totale

⁹⁰ F. Cialente, *Natalia*, cit.

eterosessualità con la forza dell'attrazione innata provata per un altro giovane? L'ammirazione non può bastare a spiegare un sentimento simile. Inoltre, entra in gioco ciò che le curatrici di *Bi any other name* hanno definito «modello del conflitto della bisessualità»: l'incapacità di concepire la compresenza nello stesso individuo di diversi tipi di attrazione fa sì che il momento in cui Ernesto sceglie di andare con una donna sia considerato equivalente al rifiuto totale del genere maschile.

La crescita di Ernesto in fondo è soltanto avviata: gli episodi descritti da Saba fotografano un momento di cruciale passaggio che tuttavia non può essere considerato una risoluzione definitiva, impermeabile a qualsiasi ulteriore cambiamento successivo. Ernesto potrebbe crescere rendendosi conto che la propria identità consiste esattamente nel mantenere viva l'assenza di scelta, l'ambiguità che circonda il suo essere anche per quanto riguarda le relazioni sessuali. Si ripensi al momento in cui la voce narrante spiega che «le sue preferenze gli erano dettate unicamente dalla sensualità del momento; ed era una sensualità molto variabile; incerta perfino – come si è visto – per quanto riguardava la méta».⁹¹ È una descrizione che assomiglia in maniera impressionante a una delle tante testimonianze bisessuali presenti in *Bi any other name*: «io non definisco la mia sessualità in base a ciò che potrebbe o potrebbe non piacermi – uomini, donne [...] – ma più che altro in base ad una onesta esplorazione dei miei desideri»;⁹² si tratta di una persona che va all'immediata ricerca di tutto ciò che la incuriosisce e la attira: Ernesto agisce esattamente allo stesso modo.

La confessione alla madre «lo costringe a fare i conti con quanto è successo e prendere coscienza del proprio percorso di formazione, e in particolare, ovviamente, della natura effimera, provvisoria, caduca, del rapporto col bracciante, dovuto soltanto alla

⁹¹ U. Saba, *Ernesto*, cit., 49.

⁹² Jane Litwoman cit. in *Bi any other name*, cit., 5.

scarsa definizione della propria sessualità».⁹³ Ma se Ernesto non dovesse scegliere, ma accettare di essere un individuo a cui la scelta non appartiene?

Gli elementi di dubbio sono molti: il taglio della barba è stato intempestivo e precoce, non ha seguito i tempi di Ernesto; il ragazzo «sebbene avesse deciso di non prestarsi più alle voglie dell'uomo, non provava per lui nessun rancore, e gli parlava volentieri»;⁹⁴ reagisce con una ironia, quasi divertito, nel momento in cui lo zio afferma che gli uomini che si sono macchiati in un rapporto omosessuale farebbero bene a spararsi, e non sembra affatto impressionato. Anzi, il timore da parte di Ernesto per la riprovazione sociale è incredibilmente più forte quando si preoccupa di non essere visto nel recarsi dalla prostituta che nel nascondere la relazione con il bracciante. Il rimorso che prova nel momento della confessione alla madre è inoltre interpretato nel romanzo come «la visione errata di un avvenimento lontano: si ricorda l'atto, e si dimenticano i sentimenti dai quali l'atto è sorto. [...] Così Ernesto ricordava, o meglio non ricordava (perché li rivedeva in una luce falsa) i suoi rapporti con l'uomo»;⁹⁵ sembra quasi che la negatività caduta sul rapporto omosessuale sia scaturita soprattutto dalla madre e gli si sia trasmessa, forse a causa proprio del bisogno di Ernesto di non deluderla e di compiere azioni che gli facciano guadagnare una parola di bene o un gesto d'affetto.

In Ernesto è possibile riscontrare il tentativo di compiere una scelta che forse non gli apparterebbe, e dunque espone in maniera esemplare l'azione sull'individuo di una società che pretende da ogni persona un rientro al binarismo e una definizione identitaria precisamente scandita.

⁹³ A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., 75.

⁹⁴ U. Saba, *Ernesto*, cit., 32.

⁹⁵ Ivi, 85.

CAPITOLO SESTO

ALTRI LIBERTINI E L'OMOSESSUALITÀ QUEER

VI.1. Un romanzo a episodi

Pier Vittorio Tondelli nasce negli anni in cui Saba scrive *Ernesto*; il suo romanzo d'esordio, *Altri libertini*, esce nel 1980 e racconta «l'esperienza dei giovani degli anni Settanta fra viaggi a Amsterdam e Londra, droga, lotte studentesche, ricerca della propria identità, utopie di libertà»;¹ «viene sequestrato dalle autorità giudiziarie per il reato di oscenità venti giorni dopo la sua comparsa in libreria, quando era già stata preparata la terza edizione»;² il processo si risolverà con la piena assoluzione dell'autore e dell'editore.

Tondelli ha definito *Altri libertini* un romanzo a episodi: il testo infatti contiene sei racconti non del tutto indipendenti, in quanto compaiono, oltre a variazioni su temi simili, alcune spie che a una lettura attenta rivelano l'ingresso di alcuni personaggi da un episodio all'altro; ad esempio, in un racconto si incrocia di sfuggita l'automobile che appartiene al protagonista di un altro.

Non tutta la critica però è concorde nell'accettare il titolo di "romanzo", come dimostrano le parole di Giuseppe Bonura: «una delle cose più curiose del libro di Tondelli è che viene presentato come romanzo, non solo per ovvie ragioni di mercato (i volumi di

¹Giovanni Agosti, a c. di, *Pier Vittorio Tondelli*, 3. ed, Pantà., I nuovi narratori 9 (Milano: Bompiani, 2001), 11.

² *Ibid.*

racconti, si sa, vendono poco, e anche i romanzi ve li raccomando), ma anche per espressa volontà dell'autore».³ Bonura si dichiara scettico anche per quanto riguarda la sincerità della dichiarazione programmatica che era riportata sulla quarta di copertina dell'edizione Feltrinelli: «ha scritto i sei episodi di *Altri libertini* [...] in modo che ciascuno di essi, pur costituendo una unità a sé, confluisse in un romanzo sostanzialmente unitario che – dice l'autore – è *quello della mia terra e dei nostri miti generazionali*»;⁴ nonostante lo scetticismo, il critico riconosce «una sottile verità», ovvero l'aderenza di *Altri libertini* alla tendenza del romanzo italiano a modernizzarsi nel Novecento grazie a racconti che sono strutturati in una narrazione più vasta: «*Il fu Mattia Pascal* e *La coscienza di Zeno* sono romanzi a racconti, ovvero blocchi di racconti, con cesure tra un blocco e l'altro, e qui sta la loro modernità rispetto allo sviluppo lineare e progressivo del romanzo ottocentesco».⁵ Chiaramente, *Altri libertini* si differenzia anche da questi esempi perché i personaggi cambiano da un blocco all'altro e l'intero romanzo non è dedicato a una sola esistenza, come quelle di Zeno o Mattia Pascal.

Gli episodi, o racconti, sono sei. Il primo è *Postoristoro*: Tondelli sceglie di aprire con il più crudo e sconvolgente dell'intero blocco, osservando una giornata attraverso gli occhi di Giusy, che trascorre il proprio tempo al bar della stazione per acquistare e vendere droga; il lettore si trova catapultato dentro a ciò che succede quando non si hanno i soldi per pagare e non c'è eroina da acquistare: gli ultimi paragrafi infatti vedono Giusy aiutare un amico ridotto in crisi d'astinenza. *Mimi e istrioni* è l'unico in cui il ruolo protagonista non è dato a un uomo omosessuale ma a un gruppo di quattro ragazze, le Splash, e ai loro anni giovanili trascorsi tra club, ragazzi e collettivi. *Viaggio* è l'episodio più lungo in cui il protagonista, il cui nome non viene mai rivelato, vive tra l'estero e Bologna e attraversa la

³ Giuseppe Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*, in *ivi*, 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

nascita e la fine dell'intenso rapporto con Dilo, un tentato suicidio e la risalita. *Senso contrario* è invece la fotografia di una sera soltanto, di due ragazzi che coinvolgono un terzo giovane nella loro serata e condividono sesso, droga e una fuga dalla polizia. *Altri libertini* dà il titolo alla raccolta intera e il suo protagonista è in realtà l'occhio esterno che vede e racconta ma non è colui a cui succedono i fatti; un gruppo di amici si trova sconvolto dall'arrivo del bellissimo e non molto buono Andrea che cambia continuamente partner tra due ragazze e un ragazzo, Miro, disperato per la sua indecisione. L'insieme si chiude su *Autobahn*: il protagonista parte per un viaggio in auto e non ha una meta, decide solo di mettersi in strada per andare da qualche parte che sia un'altra parte.

La peculiarità dell'esordio di Tondelli sta nelle misure minime: non solo racconti invece di un romanzo, ma i racconti stessi «hanno l'irresistibile tendenza a frammentarsi in scene a sé stanti e in aneddoti bozzettistici. Tondelli si serve di materiali minimi per dare vita alla sua tragicomica epopea giovanile. Le vicende non alludono a nessuna istanza superiore, né a qualsiasi pressione della storia grande. Anzi, la Storia viene letteralmente polverizzata e al suo posto emergono le storie individuali in un vuoto ideologico totale».⁶

VI.2. Il corpo queer

Se i personaggi di Tondelli sono immersi in un mondo minimo, fatto del piccolo che circonda il singolo e non ha interesse a ingrandirsi, l'espressione di tali personaggi deve essere aderente allo stesso criterio. Non può esserci spazio per il carattere linguistico ottocentesco che, come nell'esempio di *Al di là*, si sforza di imprimere a ogni cosa una marca di grandezza e universalità. Giorgio e Mimy danno al proprio sentimento un valore

⁶ Ivi, 31.

che va oltre il loro corpo fisico, che non riguarda solo loro ma è impregnato delle massime sull'amore che concordano con il resto dell'umanità intera, tutto assume dimensioni gigantesche ed è immerso in un'atmosfera staccata dalla realtà. La lingua dei personaggi tondeggianti non potrebbe però aderire nemmeno alla semplicità di Saba: «lo stile di Tondelli appartiene alla categoria dello stupore, o meglio della folgorazione dell'insensatezza del mondo. [...] Edifica una scrittura sgrammaticata e paratattica, gergale ed ebete, realistica e onirica insieme».⁷ Il suo linguaggio è preso dal parlato e contiene insulti e bestemmie, citazioni di canzoni, onomatopee, il tutto spesso incollato in frasi che continuano per righe e righe senza un segno di punteggiatura o intervallate da sole virgole. Questo stile compare immediatamente nell'incipit di *Postoristoro*:

Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla e rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiacchiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie così dicembre, basta una bottiglia sempre piena, finché dura il fumo.⁸

Lo stile narrativo e il tipo di personaggi a cui è unito rendono *Altri libertini* il testo italiano queer per eccellenza. Non è un caso se Luca Starita ha scelto proprio Tondelli come suo personale Virgilio nel viaggio immaginario attraverso cui ha provato a scrivere il *Canone ambiguo della letteratura queer italiana*;⁹ la particolarità di questo saggio, che della tradizionale forma saggistica mantiene ben poco, è l'espressione esplicita del personale attaccamento che l'autore prova nei confronti dei testi. Racconta, infatti, invece

⁷ Ivi, 32.

⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini* (Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2018), 9.

⁹ Luca Starita, *Canone ambiguo: della letteratura queer italiana* (Firenze: Effequ, 2021).

di analizzare: ogni capitolo è dedicato a una serie di personaggi, o di autori o autrici, che compaiono di fronte a Starita come figure fantasmatiche e gli parlano attraverso le parole dei propri romanzi. In questo scenario Tondelli è una presenza costante che a volte interviene rivolgendo qualche domanda a chi sta parlando, ma in genere sta in silenzio e guida Starita nei luoghi in cui deve recarsi. La motivazione di questa scelta è fortemente personale: «Pier Vittorio Tondelli è di certo colui che ha saputo descrivere alla perfezione una generazione che per molti lati assomiglia alla mia. La ricerca dell'identità all'interno di una massa viene raccontata sotto la forma di flussi di coscienza che si aggrovigliano su sé stessi senza trovare nessuna forma finale».¹⁰

Per quale motivo, dunque, Tondelli è queer? La risposta si può trovare nell'intervento di Bonura, che dalla sua prospettiva certamente non intendeva mettere su carta concetti queer; scrive infatti il critico: «*Altri libertini* esibisce una totalizzante scrittura del corpo, tutto un cerimoniale della fisicità a scapito della psicologia e delle introspezioni. I personaggi sono quello che fanno e la morale è implicita nell'azione e nel gesto [...]. La spavalderia degli eroi sgangherati e “sfigati”, o meglio dell'io del libro, che è un io plurale, è la stessa spavalderia della crescita del corpo giovane [...] che non ha altra norma o regola all'infuori del diritto di essere corpo umano in crescita».¹¹ Analizzando questo intervento, è possibile percepire un sostrato che non intende esaltare né accogliere come valido o tantomeno positivo il fatto che la regola seguita nel testo sia la regola del corpo; eppure, nel suo tono sottilmente accusatorio di questi «giovani sgangherati», Bonura realizza inconsciamente un'analisi pressoché perfetta del desiderio queer. Lo sguardo queer infatti è quello che si posa sulla corporeità innalzandola a livello di valido metro di giudizio e strumento per attuare la propria realtà; il desiderio che il corpo prova non è tacciato di

¹⁰ Ivi, 38.

¹¹ G. Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*, cit., 31.

alcuna intrinseca inferiorità rispetto al desiderio della mente.

Da una parte Bonura conia la involontariamente felice espressione di «diritto di essere corpo umano», che è ciò per cui combatte ogni corpo queer: esistere. Dall'altra parte però il critico sembra fare sempre riferimento all'orizzonte concettuale del binarismo che intende corpo e mente, quindi fisicità e psicologia come entità separate e contrapposte: se si dà la priorità al corpo, la psicologia si cancella. Eppure i personaggi di Tondelli hanno una psicologia talmente marcata che a volte diventa dolorosa e penetra nel sentire del lettore con violenza proprio perché si costruisce attraverso le azioni compiute da un corpo desiderante che non riflette sulle conseguenze del proprio desiderio.

Per questi personaggi la vita ha senso solo nel desiderio, anzi, diventa equivalente al desiderio stesso. Nell'esempio di *Viaggio*, il giorno della partenza da Amsterdam il protagonista riceve un bacio dal suo amico Ibrahim: «mi da un bacio in bocca e dice se lo so che m'amava e allora io dico che lo sapevo vecchio mio Ibrahim, certo che lo sapevo. [...] Gigi dice che sono proprio un finocchio nato e sputato e io gli dico di sì, che la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e che non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti»;¹² alla fine del racconto viene avvicinato da uno sconosciuto su un treno: «ma il cuore palpita e anche il sesso e perdio la fortuna che tutti capiscono che sono finocchio anche 'sto stronzo».¹³ È forse Miro, l'amico tormentato del protagonista di *Altri libertini*, a esprimere con la chiarezza più semplice il senso di una vita che trascorre senza mai evitare un solo vortice di desiderio: «io non sono fatto per scherzare sul sesso, noooooo, io m'innamoro e basta, non ho nient'altro da fare in questo puttanaio, vivo solo nel cuore dei miei coinvolgimenti».¹⁴

I personaggi di Tondelli mettono in scena vite in cui desiderio e amore possono e

¹² P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., 84.

¹³ Ivi, 129.

¹⁴ Ivi, 168.

sanno coesistere. Potrebbero evitare di condurre esistenze così disastrose se rifiutassero almeno alcuni dei propri istinti; per molti in fondo potrebbe essere meglio, perché qualsiasi lettore vorrebbe Giusy fuori dal Posto Ristoro e libero dalla dipendenza; eppure nessun personaggio lo fa, e in *Altri libertini* il desiderio finale, il fulcro di tutto probabilmente non è la droga, o l'alcool, o le serate sbandate, ma l'amore in cui ognuno va a cercare il proprio rifugio.

VI.3. L'arte queer del fallimento

I personaggi di Tondelli possono essere racchiusi nella compagine di antieroi novecenteschi; nella trafila che parte da Zeno Cosini e Mattia Pascal, i personaggi delle storie sembrano sempre più incapaci di fornire al pubblico il modello ideale a cui aspirare, l'esempio di vita di successo, il simbolo della progressione umana in grado di partire da una situazione negativa e approdare a una positiva. I personaggi di Tondelli di per sé sono immobili.

Molti lamentano spesso sulla carta la propria condizione: il protagonista di *Viaggio*, ad esempio, dice di essere «stanco di farmi menare prendere sempre a botte e non gliela faccio più con questa vita scassata e vorrei mettermi tranquillo perché stanco di tutta questa cialtronata che è la mia vita [...] sono stanco e vorrei dormire per una eternità e magari svegliarmi che tutto è cambiato e finalmente si sta bene e non bisogna menarsela tanto con l'alcool e i buchi e i soldi»;¹⁵ Bibò, in *Postoristoro*, vorrebbe cambiare: «non ci cascherò mai più e troverò da lavorare e non sarò mai più lo stesso uomo cazzo»;¹⁶ il protagonista di *Autobahn* dice che ama le luci dell'autostrada perché quando le vede «non mi sento

¹⁵ Ivi, 123.

¹⁶ Ivi, 25.

prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America, da tutt'altra parte si intende, però è sempre andar via».¹⁷

La realtà però è che non solo nessuno riesce a cambiare la propria esistenza, ma non tenta nemmeno; il mutamento non si compie mai. Giusy infatti «per quanto lontano [...] andasse ora, non saprebbe rinunciare al Posto Ristoro, vi tornerebbe al primo pasticcio»,¹⁸ e allo stesso modo la crisi d'astinenza da eroina di Bibò non lascia al lettore la possibilità di immaginare nessun lieto fine per i giovani coinvolti. I personaggi soffrono e rimangono in piedi dentro la propria sofferenza: «al Posto Ristoro ci si dimentica piano piano di tutto perché la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra e allora è come sbattere giù merda ogni giorno che poi ti dimentichi che fa schifo, e ne diventi magari goloso».¹⁹

Il solo cambiamento che è concesso dall'autore ai suoi personaggi è quello dato dal naturale scorrere del tempo. Si ritorna all'inizio di *Viaggio*, al momento della partenza da Amsterdam: gli amici si riuniscono per salutarsi e il protagonista già sa che «gli indirizzi si perderanno fra i cassette e gli inchiostri svaporeranno e le voci si scorderanno e tutto il resto si scioglierà pian piano».²⁰

L'unico vero mutamento nel carattere dei personaggi è quello cui si assiste in *Mimi e istrioni*: anche questa volta non si tratta di una ricercata evoluzione personale, le ragazze non si sono allontanate le une dalle altre con la volontà di ritrovarsi diverse e migliorate, anche perché non credevano ci fosse nulla da migliorare; infatti la scrittura di Tondelli presenta nel finale un gruppo che ha cambiato essenza, ma non per questo appare migliore o superiore al gruppo di cui ha preso il posto. È semplicemente accaduto che le Splash hanno passato come sempre i mesi dell'estate separate, ma questa volta non hanno la

¹⁷ Ivi, 181.

¹⁸ Ivi, 17.

¹⁹ Ivi, 14.

²⁰ Ivi, 83.

capacità di riunirsi come facevano prima:

La Sylvia lascia le scopine e prende a dare lezioni in un pensionato di donne madri riunite in gruppo autogestito, io mi accorgo che si è giocato troppo forte per i nostri nervi e così anche la Sylvia mi scrive un letterone che mi farà piangere e bestemmiare. Dice che abbiamo pagato troppo caro il prezzo per la ricerca di una nostra autenticità, che tutto quanto abbiamo fatto era giusto e lecito e sacrosanto perché lo si è voluto e questo basta a giustificare ogni azione, ma i tempi son duri e la realtà del quotidiano anche e ci si ritrova sempre a fare i conti con qualche superego maldigerito; che è stata tutta un'illusione, che non siamo mai state tanto libere come ora che conosciamo il peso effettivo dei condizionamenti. [...] C'è quasi nausea per quegli anni sbandati e quel passato che vorremmo anche noi rigettare [...] quel pomeriggio vuoto di febbraio.²¹

Le Splash non sono più le Splash, ma il rifiuto del passato si realizza perché si trovano a scontrarsi contro la «realtà del quotidiano» e non contro una particolare lezione morale; sembra che Sylvia stia dicendo alle compagne: abbiamo fatto ciò che andava fatto solo che adesso dobbiamo smettere, e tutte ne prendono atto in modo diverso. Questo però non significa che ora siano felici.

La capacità di Tondelli è quella di mescolare la tragedia insita nell'esistenza umana insieme alla passione sincera di una spinta vitale che porta tutti i suoi personaggi a muoversi a un ritmo che possono raggiungere soltanto loro; questo miscuglio di ogni aspetto vibrante dell'esistenza è l'impronta più fine dell'autore, che sa rendere il ritratto di una vita in cui cattivo e buono, negativo e positivo non si possono separare con una linea né possono essere collegati da una freccia che indichi un percorso progressivo dall'uno all'altro. È qui che entra in gioco un sentire pienamente queer.

Le Splash sono disastrose, disastrose e disordinate, ma quando sono insieme «si sta

²¹ Ivi, 65.

bene tra di noi e non abbiamo bisogno di nessuno, tantomeno di maschi perché quando stiam così siam davvero le Splash e nessuno ci resiste»;²² la loro condotta di vita è riprovevole? Forse, ma riprovevole per chi? Secondo quale legge? Per loro infatti «sembra che le avventure non ci voglian proprio voltare il culo e ci cascano addosso anche senza che noi le cerchiamo, insomma siamo sempre in ballo, quindi balliamo».²³ Il gruppo di *Altri libertini* è descritto «sempre in sette otto a sbevazzare e dir cazzate e dare calcincolo al tempo che c'ha proprio solo bisogno d'esser così strapazzato per avanzare con un tantino appena di brio».²⁴ Il protagonista di *Autobahn* si è imbarcato in un viaggio che sembra non avere nessun senso: dice di aver seguito l'odore del mare e di dover andare via; non sa dove sta andando o perché. Appare anche questa una strada fallimentare: nonostante il racconto termini nel mezzo dell'azione, senza offrire una soluzione alle congetture sul futuro del suo personaggio, è difficile leggerlo applicando toni dissonanti rispetto a quelli di tutto ciò che si è letto fino a quel momento, e quindi si immagina che anche lui sia un altro anti-eroe e questo sia un altro fallimento. Eppure la sua spinta vitale non si esaurisce: «bando a isterismi, depressioni scoglionature e smaronamenti. Cercatevi il vostro odore eppoi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada. [...] ah buoni davvero buoni odori in verità, ma saran pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!».²⁵ Tondelli apre sulla crudezza di *Postoristoro* ma sono queste le parole che sceglie di scrivere a chiusura del romanzo intero, come se volesse avvisare il lettore di non farsi ingannare dalla negatività che vede, che anche gli insuccessi hanno un senso d'esser vissuti.

²² Ivi, 40.

²³ Ivi, 44.

²⁴ Ivi, 146.

²⁵ Ivi, 195.

Sembra così che l'impossibilità dei personaggi di innalzarsi dal terreno su cui si muovono e quindi andare a condurre vite migliori li abbia dotati di una capacità di sentire la vita che non può appartenere alle altre persone; inoltre, il concetto stesso di "vita migliore" non può essere un assunto scontato. Dovrebbero ottenere una vita che è migliore per chi, da quale punto di vista, in che cosa?

Anche in questo Tondelli è queer: Jack Halberstam ha infatti dedicato un saggio all'elaborazione dell'«arte queer del fallimento», sfruttando numerosi esempi provenienti dalle arti visive e multimediali. Halberstam teorizza il concetto di successo come prodotto della società eteronormativa e capitalista, che lo fa coincidere «troppo spesso con specifiche forme di maturità riproduttiva unite all'accumulazione di ricchezza»;²⁶ «fallimento e capitalismo, naturalmente, vanno a braccetto. In un'economia di mercato devono esserci vincenti e perdenti [...]. Il capitalismo ci impone di vivere tutti in un sistema che equipara il successo al profitto e che collega il fallimento all'incapacità di accumulare ricchezza – anche se il profitto di alcuni non può non significare perdite certe per altri».²⁷ L'idea proposta da Halberstam è la lettura del fallimento come «arma dei deboli», come codice di resistenza all'ordine vigente; un simile concetto «può essere usato per reinterpretare ciò che può sembrare inazione, passività e mancanza di resistenza, leggendolo invece come una pratica di sabotaggio dell'economia del sistema dominante».²⁸ Nel caso dei personaggi di Tondelli, ad allinearsi a questa idea del fallimento è il «rifiuto del modello normativo di crescita personale»;²⁹ appare inaccettabile all'occhio della società che un individuo non voglia migliorare e che non si sforzi di farlo; il fallimento del miglioramento è sempre letto in un'ottica di incapacità e una persona che fallisce ha così

²⁶ Jack Halberstam, *L'arte queer del fallimento* (Roma: Minimum fax, 2022), 9.

²⁷ Ivi, 147.

²⁸ Ivi, 148.

²⁹ Ivi, 151.

meno valore di una che ha successo.

Bonura scrive: «c'è nello stile e nella scrittura il senso del fallimento dell'esistenza, di qualsiasi esistenza»;³⁰ nonostante l'interpretazione data al concetto di fallimento sia chiaramente non queer, l'elemento queer emerge nonostante tutto e decide di nominare come proprio «questo particolare ethos di rassegnazione al fallimento, alla mancanza di miglioramento».³¹

VI.4. Sessualità queer

Secondo Halberstam un altro portato della logica capitalista è quello che «presenta l'omosessuale come inautentico, non reale, incapace di vero amore e di stabilire le giuste correlazioni fra socialità, relazionalità, famiglia, sesso, desiderio e consumo».³² Di conseguenza, anche i rapporti creati dall'omosessuale sono privi di autenticità e percepiti come distorti rispetto a ciò che dovrebbero essere secondo norma.

Tondelli riesce a scardinare questo assunto mostrando le azioni e i pensieri provati dai suoi personaggi nelle loro relazioni. Un esempio di inaspettata dolcezza, per di più non legata al rapporto romantico o sessuale, sta nella storia di *Viaggio*; il protagonista vive in appartamento a Bologna con l'amico Gigi, la cui ragazza, Anna, dorme spesso a casa loro: «mi piace sentirli fare all'amore e succede che poi si chiacchieri fino al mattino, loro due nudi che sembrano angeli e io che getto loro addosso qualcosa perché anche se è agosto e fa un caldo infame, diciamo sui trentagradi, nel nostro sottotetto ci sono correnti che così possono anche divenire pericolose».³³ C'è amore amicale nella felicità provata di riflesso

³⁰ G. Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*, cit., 33.

³¹ J. Halberstam, *L'arte queer del fallimento*, cit., 162.

³² Ivi, 159.

³³ P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., 91.

per la felicità altrui, amore materno nell'attenzione con cui si preoccupa che non si ammalinino, c'è la capacità di vivere un rapporto con una libertà che al mondo normato appare scandalosa eppure questi personaggi non provano vergogna per i propri corpi nudi, non si chiedono se la situazione sia accettabile o scorretta.

Quando all'inizio del racconto il protagonista passa una notte di sesso con Mario, questo rapporto occasionale non viene caratterizzato come trascurabile o irrilevante, ma come fonte di gioia e affetto per i due ragazzi coinvolti indipendentemente dalla supposta 'non serietà' della loro relazione; Mario infatti «dice che gli sembra di stare in un film di Lelouch tanto si sente rosa, di dentro»,³⁴ scegliendo come aggettivo il colore più dolce e leggero che esista. Durante la relazione con Dilo, i due si trovano a fare un viaggio in Egitto dove conoscono un'altra coppia di francesi; i quattro passano insieme l'ultima notte e Tondelli riunisce nello stesso paragrafo la limpidezza del rapporto sessuale e la familiarità casalinga esistente tra Dilo e il suo compagno: «è davvero divertente perché a un certo momento Dilo ed io ci incontriamo vis-à-vis attorno al cazzo dritto di François, uno da una parte e uno dall'altra e ci guardiamo come dire "toh, guarda chi c'è" e allora prendiamo a ridere e scopiamo per nostro conto».³⁵

Il sesso così assume un carattere quasi neutro, privo sia dell'eufemismo che nasconde sia della crudezza violenta che esalta il senso di scandalo; il sesso è un elemento vitale e allo stesso tempo niente di esageratamente serio. Tutta la relazione con Dilo è raccontata da frasi che mescolano senza distinguerle la leggerezza, la nudità del sesso e il romanticismo che in alcuni momenti raggiunge un carattere totalizzante da innamorati adolescenti: «mi porta ridendo in giro per la casa e fa il cavalluccio nitrito e spazzito e io

³⁴ Ivi, 82.

³⁵ Ivi, 101.

rido e ci gettiamo per terra sulla stuoia, facciamo l'amore sfuracchiato, è bello è bello»;³⁶
«avercele delle braccia grandi tutta la città per poterti coprire e stringere ovunque tu sia
amore mio, avercela una lingua di mille leghe per leccarti e un uccello in volo sopra ai
mari e ai monti e ai fiumi per raggiungerti affezionato mio caro, e per venirti dentro e
strusciarti e spezzare così questa atroce lontananza».³⁷

Secondo Leo Bersani, «il senso di vergogna è costitutivo della soggettività gay dal momento che la società ci abitua a pensare sin da bambini che l'omosessualità è innaturale o addirittura criminale»;³⁸ per questo motivo «la cultura gay – per lo meno quella maschile» è «in gran misura una cultura sessuale; [...] la difesa del nostro diritto di fare sesso – non importa quanto spesso e in luoghi diversi e talora sorprendenti – fa sicuramente parte di una lunga, anche se non proprio rispettabile, tradizione gay».³⁹ A questa tradizione si unisce anche Tondelli, nei cui racconti il sesso non è mai interpretato come vergognoso se non dai lettori, come dimostra proprio l'accusa di reato di oscenità. La relazione omosessuale esiste soprattutto in quanto relazione sessuale, e va così a cercarsi una propria personale costituzione che non è concepita dall'eterosessualità e da questa si deve distaccare. Sempre Bersani sostiene che «dobbiamo lavorare per inventare delle relazioni che non imitino il modello dominante eterosessuale basato su una relazionalità di genere fondamentalmente gerarchica»;⁴⁰ è proprio Dilo che segue questo sentiero quando rimprovera il compagno per la sua passività e incapacità di reggersi autonomamente senza il suo sostegno: «non è giusto che tu viva sempre addosso a me e lo so che non abbiamo un modello per il nostro amore, ma questo va bene perché ci obbliga a trovarcelo insieme tutti

³⁶ Ivi, 103.

³⁷ Ivi, 98.

³⁸ Leo Bersani, *Vergogna*, in *Canone inverso*, cit., 273, 274.

³⁹ Ivi, 273.

⁴⁰ Ivi, 283.

e due e crescere insieme e accettare quel che capita con tutte le conseguenze».⁴¹

La costruzione omosessuale di una nuova forma di relazionalità si allinea alla spinta queer che decide di porre fine alla ricerca della rispettabilità, che sarebbe in definitiva possibile soltanto nel modello etero. Micheal Warner teorizza come lo Stato nella società eteronormativa si serva dell'istituzione matrimoniale per regolare la vita sessuale di chi invece non si sposa, e quindi principalmente delle persone queer; in questo senso, il sesso al di fuori del matrimonio «non riceve protezione» e questo «porta la ragione strumentale dell'amministrazione a incidere nell'ambito dei piaceri e delle relazioni intime». ⁴² Il matrimonio viene «connotato da integrità morale e dal senso di assistenza intriso di grazia e bellezza» e al contrario «una cultura fatta di “bar gay, pornografia, e avventure di una notte” è disperatamente bisognosa di virtù», e il mondo queer è così accostato «all'immoralità tout-court». ⁴³

Warner distingue quindi tra «i gay buoni – quelli che non mettono in discussione le norme della cultura etero, che non ostentano la propria sessualità e che non persistono nel voler vivere diversamente dalla gente comune»⁴⁴ e il resto del mondo queer, dimostrando che l'accusa di immoralità più che essere omofobica è in realtà anti-queer. L'autore riporta in questo senso un testo del 1995 in cui si legge: «sono molto pochi gli incentivi sociali che aiutano gli omosessuali a non essere deprivati: [...] non c'è alcuna istituzione che incoraggi la fedeltà o la monogamia e il supporto religioso o morale che possa orientare gli omosessuali verso una vita più virtuosa è scarsissimo»;⁴⁵ il mondo queer invece si oppone a qualsiasi idea di «vita più virtuosa», «miglioramento» o «comportamento buono o

⁴¹ P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., 108.

⁴² Michael Warner, *Normali, sempre più normali*, in *Canone inverso*, cit., 207.

⁴³ Ivi, 209.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Andrew Sullivan cit. in ivi, 208.

socialmente responsabile». ⁴⁶

Diventa sempre più chiaro perché Tondelli viene ascritto nel canone queer: i suoi personaggi fallimentari osano esprimere e dimostrare la possibile pienezza di una sessualità immorale, non virtuosa e non normale. Tutto rimanda alla irruente dichiarazione d'amore del *Manifesto* di Queer Nation:

Essere queer [...] ha a che fare con lo stare ai margini, con come ci definiamo; ha a che fare con il fottere il genere e con i segreti, con ciò che è sotto la cintura e nel profondo del cuore; ha a che fare con la notte. Essere queer viene dal basso, perché sappiamo che ognuno di noi, ogni corpo [...] è un mondo di piacere che aspetta solo di essere esplorato. Ognuno di noi è un mondo di infinite possibilità. Siamo un esercito perché dobbiamo esserlo. Siamo un esercito perché siamo potenti. (Abbiamo così tanto per cui lottare; siamo la più preziosa delle specie in pericolo). E siamo un esercito di amanti, perché siamo noi a sapere cos'è l'amore. Cos'è il desiderio, e la lussuria. Li abbiamo inventati noi. ⁴⁷

In *Viaggio*, un amico del protagonista un giorno gli rivela di avere pensieri suicidi, e lui cerca come può di farlo sentire meglio, cantando un'ode proprio alla «più preziosa delle specie»: «te agli altri non devi manco pensare che sono tutti stronzi idioti e non fanno nemmeno che cosa voglia dire essere liberi o felici, mentre tu lo sei perché hai la tua vita con gente bella che ti vuole bene e allora che ti frega, pensa a te che vali, pensa a noi che siamo la razza più bella che c'è». ⁴⁸

Ad essere queer è anche la varietà di identità sessuali disseminate in *Altri libertini*.

I personaggi di *Postoristoro* sono presentati con un linguaggio al maschile, ma la loro espressione di genere è femminile. La prima volta che compare sulla scena Giusy è descritto senza aggettivi, e si pensa a una prostituta: «Giusy arriva ogni giorno, puntuale

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *The Queer Nation Manifesto*, cit., 23, 24.

⁴⁸ P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., 116.

come una maledizione saltellando sui tacchi e spidocchiandosi la lunga coda di capelli che alle volte nasconde nel cuffietto peruviano»;⁴⁹ proseguendo si legge invece: «Giusy passa dritto»,⁵⁰ «Giusy saluta storto»,⁵¹ «si strofina la barba macchiata di schiuma».⁵²

Le Splash sono descritte come un gruppo di ragazze finché la protagonista narrante non rivela che «Benny si chiama Benedetto ed era un uomo o meglio un ragazzo ma ora fa la checca con noi ed è il quarto asso del Poker Godereccio e succede alle volte che qualcuna di noi ci fa all'amore».⁵³ Quando si parla di Benny le desinenze saltano senza costrizioni dal femminile al maschile, anche nella stessa frase: «pensiamo sia un po' sballata per i cazzi suoi perché continua a muoversi tutta lenta e si vede che vuol dire qualcosa ma che gli fatica a venire»;⁵⁴ «Benny la teniamo in casa perché lasciarlo solo non si può».⁵⁵ Il primo segnale della fine delle Splash è proprio «Benny, che si presenta in osteria vestito da uomo con la barba e il portamento virile che quasi non lo si riconosce tanto è cambiato ed è davvero, conciato da maschio, un gran bel pezzo di ragazzo. Dice che deve riscoprire la propria eterosessualità, che anzi qualsiasi definizione del comportamento gli sta stretta e che per quanto lo riguarda farebbe a meno degli omo e degli etero, perché esiste soltanto una sessualità contigua e polimorfa e allora bisogna iniziare a superare questi settarismi di merda e liberarci finalmente dai condizionamenti».⁵⁶

Il protagonista di *Viaggio* dopo esser stato per tutta la sua vita solo con uomini si innamora di una donna, conosciuta alla clinica in cui viene ricoverato dopo il tentato suicidio: «a forza di trasfusioni e cure m'hanno fatto tornare quaggiù nella merda, poi giorno dopo giorno dico meglio così, è come se fosse passata la crisi, ho voglia di vivere.

⁴⁹ Ivi, 10.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ivi, 11.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, 44.

⁵⁴ Ivi, 47.

⁵⁵ Ivi, 48.

⁵⁶ Ivi, 63, 64.

Ed è Karla la mia nuova voglia di vivere [...], Karla che nient'altro è che una bella ballata di Leonard Cohen, una canzone ubriaca e roca. [...] Facciamo progetti insieme, non appena fuori si andrà ad abitare sopra Verona dove ha una casa e io accetto e ho voglia di andare con una donna e di starci a far l'amore e di viverci insieme». ⁵⁷

In *Altri libertini* il seme della discordia è Andrea, «un gran figone, alto e bello, tutto biondazzurro [...] e si vede di lontano che è un figlio della buona razza dei maschi trionfatori, lo si vede per come cammina, con il passo da conquistatore e il suo incedere sprezzante che dice bellefighe rottinculi son qua io, niente paura ce n'è per tutti». ⁵⁸ Miro, amico del protagonista, si invaghisce subito e cerca di tirarlo dalla propria parte, mentre Andrea gioca a stare un po' con Ela e Annacarla, e quando alla fine si concede a Miro non riuscirà mai a trattarlo con rispetto.

Di tutti questi personaggi non viene data una definizione; il lettore non può ottenere una descrizione certa di ciò che sta leggendo e così si rimane sempre incapaci di distinguere tra i maschi omosessuali, bisessuali, le donne transgender e qualsiasi altra identità possa sembrare di scorgere tra le righe. Il punto più queer di tutte queste rappresentazioni di Tondelli sta forse proprio nel discorso di Benny, per cui non si dovrebbe nemmeno tentare di ottenere un chiaro incasellamento dei personaggi. Ciò che conta è ciò che questi vivono, non la precisione con cui gli altri sono in grado di descriverne il genere o l'orientamento.

⁵⁷ Ivi, 127.

⁵⁸ Ivi, 147.

VI.5. Militanza e repressione

Tondelli puntella i propri racconti su uno sfondo disseminato di citazioni alla situazione politica del tempo e al panorama militante. Le *Splash* ad esempio nominano spesso i gruppi di autocoscienza femministi: «persone vere conosciute ai tempi chiacchieroni dell'autocoscienza»,⁵⁹ «durante un'autocoscienza ci accorgiamo che da un po' ci siamo lasciate andare»,⁶⁰ «non si vuole però far soltanto spettacolo, anche prender coscienza e dibattere, ... e invitiamo all'autocoscienza e al gruppo di studio e alle riprese tuttequante perché i movimenti vanno integrati e non si può soltanto starsela a menare senza prender coscienza».⁶¹

Mimi e istrioni è probabilmente il racconto in cui il movimento giovanile entra con più decisione nella narrazione; il mondo che frequentano le ragazze viene descritto come «tutto uno sbocciare di cappelle e prataioli, cioè collettivi giovanili e gruppi autogestiti»;⁶² anche le *Splash* si uniscono a un collettivo grazie al quale viene fondato un gruppo di arte e performance: «tutto un armamentario povero e creativo [...] si son ritrovati tutti, cioè camionisti, pittori, pubblici impiegati, mimi, istrioni e messi comunali».⁶³ In *Viaggio* il clima di fermento rimane più in sordina, ma è sempre presente: «in autunno tutto si mette in moto come una corrente sotterranea che butta i germogli, un germinal anticipato che ci getta in collettivi e riunioni e si vede che nelle osterie c'è qualcosa di nuovo, forse soltanto più voglia, ma non so bene di cosa»;⁶⁴ «mi chiedono notizie di quello che si fa a Bologna che a sentire i giornali succede la rivoluzione».⁶⁵

Tondelli riesce a creare una rappresentazione dell'attivismo anch'essa queer in

⁵⁹ Ivi, 39.

⁶⁰ Ivi, 48.

⁶¹ Ivi, 60.

⁶² Ivi, 53.

⁶³ Ivi, 55.

⁶⁴ Ivi, 110.

⁶⁵ Ivi, 117.

quanto capace di non appiattirsi su una narrazione esageratamente entusiasta e positiva, che sarebbe falsa, ma in grado di mettere in luce il senso che questo mondo poteva avere per le persone coinvolte così come le sue isterie e i suoi dissensi interni, evitando di avvolgere l'attivismo degli anni Settanta in un'aura glorificatrice che lo vorrebbe raccontare come un unico fronte irremovibile nella sua compattezza.

Il Benny pianta il casino perché dice di sentirsi emarginata e quando la Tilde, non l'avesse mai detto, esce maldestra con tu sei un maschio, non prevaricare, Benny strabocca [...] e dice che sono stronze e anche noi tre lo siamo perché non si vuole capire una sega di niente e che quelle come noi non vogliono far guerra al cazzo ma soltanto addomesticarlo mentre il cazzo va domato con la frusta e col fuoco e tutto questo si fa con le finocchie che son la vera rivoluzione.⁶⁶

Ad avere spazio è anche la polizia, nemica dei reietti. Ruby di *Altri libertini* si scatena furioso quando si vede inseguito dai Vigilantes: «questi fascisti, ammazza 'sti sceriffi, ma di che cazzo s'impicciano, che cazzo vogliono questi tutori scassati della fobia collettiva che non fanno altro che snidare Coppiette nei campi e fare i sadici e i coglioni a chiedere documenti a tutti, [...] brutti stronzi che si credono nella prateria».⁶⁷ Le Splash hanno perso uno dei luoghi di ritrovo perché «qui in provincia i Carabbenieri non van tanto per il sottile, insomma questo era il centro del ritrovo e dello svacco pubblico ed è naturale che ora l'abbian ripulito, perché nessuno sopportava che il cuore della propria città venisse così infartato dai capelloni e dalle lesbiche».⁶⁸ Durante *Viaggio*, il protagonista si reca in visita da Bologna a Milano a trovare l'amico Gigi, e lì trova che «Piazza Duomo viene completamente assediata dalla polizia che è tutto un cellulare e schieramento di scudi e camionette che fa venir freddo perché loro si battono i manganelli sulle gambe e sembra

⁶⁶ Ivi, 61, 62.

⁶⁷ Ivi, 139.

⁶⁸ Ivi, 38.

che debbano caricare i turisti da un momento all'altro»;⁶⁹ Dilo si allontana per comprare le sigarette ma non ritorna più, si perdono di vista e non ci sono più sue tracce finché non ritorna il giorno dopo e si scopre che «vedono che è di Bologna, che ha l'accento di Roma e quindi pensano che è uno sbandato e precario venuto su per far casino»⁷⁰ e lo tengono in questura una notte.

Tondelli poi non si esime dall'inserire nei suoi racconti episodi che mostrano cosa significa essere omosessuali in pubblico:

Dilo ed io torniamo abbracciati anche sull'autobus, poi si libera un posto vicino all'uscita e Dilo si siede e io in piedi davanti gli reggo la mano e ci guardiamo fissi fissi [...], ma un vecchio s'avvicina e mi spinge col gomito e mi fa un male boia, perché prende il didietro del fegato che è ingrossato e inceppato e dice catarroso "Spurcacioun" e passa per uscire. Dilo che ha sentito e mi vede piegato e tutto storto, s'incazza e riesce ad afferrarlo per il cappotto tenendolo metà su e metà giù dall'autobus [...] ma intanto uno sui trentacinque corre dal fondo dell'autobus verso di noi e grida di lasciare stare quel vecchio, brutti culi, e io m'azzuffo con questo qui.⁷¹

Il protagonista esce distrutto da questo avvenimento: «piango e struscio i piedi sull'erba e singhiozzo e non riesco a spicciare una parola», mentre Dilo cerca di risollevarlo: «lo so che la vita da finocchi è difficile, ma non permetteremo a nessuno di torturarci, non lo permetteremo ok?».⁷² Ma il protagonista non si riprende mai davvero, non ha un carattere da combattente che gli permette di sfogare la rabbia e l'ingiustizia; il suo solo desiderio è quello di vivere semplicemente. Quando, anni dopo, si trova licenziato dal posto che occupava come bidello in una scuola, nonostante il suo lavoro sia molto apprezzato, perché alcuni genitori non sono a proprio agio con la sua omosessualità, non

⁶⁹ Ivi, 111.

⁷⁰ Ivi, 113.

⁷¹ Ivi, 95, 96.

⁷² Ivi, 97.

cerca di controbattere o ribellarsi: «non è colpa loro, di quelli che lavorano e si fanno il culo se faticano ad accettare un finocchio, pazienza, qui sono in gioco troppe cose per una storia che invece è solo mia e quindi un fatto personale, pazienza, lo so che la vita da finocchi è difficile, [...] lascia perdere, non me la sento di affrontarli, sto solo, sto qui a disegnarti le carte di Propp e magari ne faccio delle stampe da vendere perché stanno venendo bene e continuo a far gli aquiloni che ancora me ne chiedono tanti».⁷³

Il tono di dolce tristezza con cui parla delle stampe colorate per i bambini e degli aquiloni è forse il momento più struggente del romanzo intero. Tondelli riesce in queste righe a concentrare la vita di una persona che si trova a dover equilibrare il proprio desiderio di condurre una vita semplice e tranquilla insieme all'impossibilità di realizzarlo causata dalla propria identità; il personaggio di questo episodio, come d'altronde gli altri, conduce una vita che non ha nulla di straordinario ma è solo una cucitura di tentativi compiuti nella speranza di sopravvivere nonostante l'exasperazione, il dolore, la stanchezza, grazie a quel poco di buono che si riesce a raccogliere lungo la strada perché rinnegare se stessi è la sola cosa davvero impossibile. Le sue ultime parole, l'ultima frase di *Viaggio*, riassume tutto questo: «sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere».⁷⁴

⁷³ Ivi, 119.

⁷⁴ Ivi, 130.

CAPITOLO SETTIMO

SARÀ SOLO LA FINE DEL MONDO E L'ESPERIENZA TRANSGENDER

VII.1. La performatività: parola e genere

Sarà solo la fine del mondo di Liv Ferracchiati, uscito nel 2021 e quindi circa cinquant'anni dopo *Altri libertini*, è un romanzo biografico comico il cui protagonista, Guglielmo Leon, proviene da un trittico di opere teatrali¹ ideate e portate in scena proprio da Ferracchiati, che prima di dedicarsi alla narrativa è stato ed è autore teatrale. Guglielmo è un personaggio transgender come l'autore, il quale ha descritto la propria opera come un romanzo che tratta la composizione e scomposizione identitaria: la narrazione condotta in prima persona da Guglielmo segue la vita del protagonista in ordine cronologico, dal momento del suo concepimento nel 1985 a quello della sua morte nel 2078; lo scorrere del tempo è scandito in maniera estremamente precisa dai titoli dei capitoli, costituiti dalla data dell'anno in cui avviene ciò che è raccontato.

A caratterizzare la scrittura di Ferracchiati è la scelta di rivolgersi direttamente al lettore dandogli del tu, coinvolgendolo nella narrazione; in alcuni punti del testo particolarmente significativi tale strategia narrativa è portata alle estreme conseguenze e la voce narrante cerca di porsi fisicamente di fronte al lettore per rendersi visibile: «Ciao

¹ Si tratta della *Trilogia sull'identità* di Liv Ferracchiati, composta da: *Peter Pan guarda sotto le gonne*, *Stabat Mater* e *Un esquimese in Amazonia*. La *Trilogia* è stata pubblicata nella sua interezza nel 2022 da Cue Press.

Lettore, facciamo come nei film, quando l'interprete guarda in camera e parla direttamente allo spettatore? Immagina i miei occhi piantati nei tuoi, immagina che non desisto, non voglio sedurti, o forse sì. So che voglio stare a guardarti».² Questo è l'incipit del capitolo *1991*, che prosegue: «io ora vorrei che tu non mi leggessi, che mi sentissi parlare, che la mia voce viaggiasse attraverso le onde sonore, vorrei che ci fosse, insomma, un atto fisico».³ La parola scritta si sforza di rendersi concreta, e dare del tu al lettore diventa un tentativo per trasformarlo in uno spettatore accomodato in platea.

Arrivando al 2012, il lettore viene gettato direttamente nella storia grazie a uno scambio in cui il protagonista racconta il momento in cui pensa di suicidarsi; per farlo, Guglielmo Leon sostituisce l'Io con il Tu, scaraventando il lettore al posto in cui in realtà si troverebbe lui: «Allora, mettiti al posto mio, Lettore, ti va? Facciamo scambio. Tu ti metti qui sulla mia sedia di legno con il cuscinetto, un po' sporco del mio sangue mestruale. Ti ci siedi un attimo e io mi metto esattamente come e dove sei tu. Ti imito. Immaginami: sono al tuo posto adesso. Se sei in piedi, sono in piedi. Se sei steso, sono steso. Se sei seduto, sono seduto. Tu, invece, hai fatto cambio con me e sei dove io ero».⁴ Il lettore si trova così catapultato in un appartamento a Milano, in bilico sul davanzale di una finestra; poi improvvisamente Guglielmo Leon irrompe nella narrazione e torna ad agire, ma senza riprendersi il proprio posto: «se ti butti giù riavvolgo il nastro, vengo dietro di te e ti prendo a calci nel culo proprio mentre stai interpretando il più sfigato degli uomini vitruviani. [...] Ti tiro per l'elastico delle mutande e ti rimetto a sedere sulla sedia, Lettore».⁵ L'Io usa il Tu per parlare di sé, e l'Io diventa intervento salvifico sul Tu che però è l'Io, e quindi, in un certo senso, agisce su se stesso. Passaggi come questo sono evidente

² Liv Ferracchiati, *Sarà solo la fine del mondo* (Venezia: Marsilio, 2021), 58.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, 271.

⁵ *Ivi*, 275.

segno di una penna autoriale abituata a una scrittura forte e concreta come quella teatrale, massima espressione di una parola che assume pieno potere performante.

Nell'ultimo capitolo, *2078*, si torna alla ricerca di questo contatto dopo che per alcuni capitoli la narrazione era slittata all'uso della terza persona: «Caro Lettore, è un piacere tornare a te senza filtri. Sono proprio io, Guglielmo Leon, e ormai mi conosci fin troppo bene; mi senti un po' come una parte di te, non è così? Forse, addirittura, sei diventato un po' me, o sbaglio? Sento che è il momento di parlarci di nuovo come se fossimo seduti l'uno di fronte all'altro. Riesci a immaginarlo? [...] Ti tocco il ginocchio, così, senza una ragione, solo perché ci sia finalmente un atto fisico, lo hai sentito?». ⁶ L'autore si allunga al massimo del possibile, cerca di farsi sentire concretamente in un atto in cui di concreto non può esserci nulla: se si guarda un film si possono vedere gli attori, se si è a teatro si sta in presenza di chi recita, ma quando si legge un libro da soli la presenza umana è azzerata. Ferracchiati non vuole arrendersi a questo. Per quale motivo?

La scrittura diventa per Guglielmo lo strumento principe per attuare la propria identità; il mezzo scritto, e più in generale la parola, si rivelano nella loro piena capacità di rendersi performance e dare così concretezza a ciò che esprimono. «So che qualcosa non torna, perché tu non puoi rispondere e io non posso essere guidato dall'espressione dei tuoi occhi», dice Guglielmo, «ma ti giuro che esisto»: ⁷ nello spazio del romanzo «le cose cominciano a essere». ⁸ La parola non serve al protagonista solo a rendere concreto il proprio interlocutore, ma anche a creare se stesso, al punto da confondersi con i propri personaggi quando, mentre studia e inizia a lavorare in teatro, scrive i propri testi: «non ero consapevole, agivo d'istinto, senza razionalizzare. Era come se lavorando su quel testo io

⁶ Ivi, 474.

⁷ Ivi, 60.

⁸ Ivi, 59.

diventassi via via il personaggio di cui scrivevo, non potevo farci niente».⁹

Ricordando il modo in cui Judith Butler utilizza il linguaggio teatrale per esprimere il senso della performatività di genere, il collegamento risulta immediato; il testo di Ferracchiati offre il caso esemplare di una vita transgender in cui si mescolano performatività dichiarata e lavoro teatrale. Il testo scritto è infatti il primo luogo in cui il protagonista riesce a nominarsi al maschile: «cominciava ad accadere, questo ping-pong tra vita e scrittura. [...] In questi scritti senza pretese [...] io, curiosamente, riuscivo a parlare di me al maschile. Come se, almeno sulla carta, in una forma intima e creativa, potessi permettermi di essere me stesso. Era come se performassi la mia identità attraverso la parola».¹⁰

Non solo nella scrittura: spesso il protagonista presenta se stesso come qualcuno che recita una parte che non gli appartiene, ovvero quella di una persona di genere femminile. Il momento in cui durante l'adolescenza il suo corpo comincia a cambiare e la madre suggerisce un appuntamento dall'estetista, Guglielmo racconta: «d'accordo, sarei stato interprete di un fantastico ruolo *en travesti*, ma non avrei mai e poi mai fatto una ceretta»;¹¹ quando cerca di farsi piacere un ragazzo finisce stremato ed è costretto ad ammettere: «per quanto fossi un attore di talento non potevo fingere più di così»;¹² quando decide di acconciarsi nel modo migliore in cui gli è possibile per un matrimonio, descrive la foto che gli è stata fatta come «la foto del mio miglior personaggio femminile».¹³

La butleriana performatività del genere esce così dalla saggistica ed entra nella narrazione romanzesca per mostrare come sia un concetto molto più quotidiano di quanto possa sembrare. Ogni momento in cui Guglielmo Leon si sforza di mostrarsi come

⁹ Ivi, 328.

¹⁰ Ivi, 312, 318.

¹¹ Ivi 147.

¹² Ivi, 179.

¹³ Ivi, 185.

qualcosa che dovrebbe essere ma non è riverbera sul lettore un profondo senso di disagio e dolore, tanto che quando il protagonista è stremato da se stesso e dalla propria esistenza recitata, anche a chi legge sembra di sentirne l'affanno.

VII.2. Darsi nomi e pronomi

Ciò che accade al lettore di questa storia trans costituisce lo specchio dell'esperienza che vivono i personaggi che conoscono Guglielmo da prima che riconosca il proprio genere. Il lettore infatti si abitua fin dal primo istante ad avere di fronte un protagonista uomo perché tutto ciò che lo riguarda è declinato al maschile; se si cominciasse a leggere il romanzo senza sapere chi è l'autore o conoscerne la trama, non si avrebbe alcun motivo di pensare che a muoversi nelle prime pagine sia un bambino differente dagli altri. Il primo scarto avviene quando, durante un momento di gioco con gli amici, Guglielmo litiga con una bambina e si rifiuta di lasciarla giocare con loro «perché tu sei una femmina!»;¹⁴ calano silenzio e imbarazzo fino al momento in cui un altro amico gli risponde: «Sì, ma... [...] Guarda che anche tu sei una femmina».¹⁵

Da quel momento lo scarto tra il sentire del protagonista, che quindi si è fatto anche sentire del lettore, e quello degli altri personaggi prende posto sulla pagina nella forma dei salti continui tra desinenze femminili e maschili. Guglielmo viene portato dalla madre a tagliare i capelli, «là dove di solito mi portava per rifinire un grazioso caschettino biondo, grazie al quale ero diventato un'icona del cattivo gusto. “È voluta venire a tutti i costi” si era giustificata mia madre»:¹⁶ l'accostamento ravvicinato di diventato-voluta crea nel lettore un senso di straniamento mimetico rispetto a quello del protagonista riguardo alla

¹⁴ Ivi, 55.

¹⁵ Ivi, 56.

¹⁶ *Ibid.*

propria condizione. Lo scarto si ripresenta con costanza dolorosa: Baffetti, una bambina per cui si è preso una cotta e che sembra ricambiare anche se non ha i mezzi per comprenderlo, gli dice un giorno: «se tu fossi un maschio ti sposerei»,¹⁷ causando un malessere profondo che segnerà Guglielmo per tutti gli anni a venire.

Guglielmo Leon percepisce la propria identità fin da piccolissimo; la forza di ammettere ciò che prova e di agire a riguardo non arriverà fino ai trent'anni, ma il bambino non ha alcun bisogno di aspettare per capire di non essere una femmina. A otto anni osserva Numero Dieci, bravissimo a giocare a calcio, e pensa: «volevo essere come lui, solo che ero già come lui, ma gli altri sembravano non accorgersene».¹⁸ «Se tu fossi un maschio ti sposerei». Quella frase mi si era scolpita nel cervello e sarebbe tornata tante volte nella mia vita. Non dovevo essere femmina, solo che io non potevo fare a meno di esserlo, almeno fisicamente. Nella trinità del mio essere, però, almeno due su tre non lo eravamo».¹⁹ A undici anni Guglielmo ha imparato a sopprimere costantemente il proprio desiderio: quando riceve un bacio su una guancia da Mezzaluna, una bambina che gli piace molto, invece di mostrarsi contento, reagisce disgustato. «Che stronza!», inveisce, giustamente, lei; «ma cos'era quella "a"? Stronza, con la "a". Ovvio che mi dia della "stronza", ovvio che sia con la "a", ma qualcosa si distorce dentro di me. Lo so che non può vedermi, ma insieme penso che dovrebbe»;²⁰ le desinenze, i pronomi, semplici parole che diventeranno la sua salvezza sono, in questo momento, la sua condanna; perché per essere salvifiche devono essere giuste, mentre queste non lo sono.

Le desinenze delle parole cominciano ad aggiustarsi grazie ad altre persone. Erremoscia, la sua ragazza nel 2015, è la prima: «non era successo qualcosa di particolare

¹⁷ Ivi, 66.

¹⁸ Ivi, 89.

¹⁹ Ivi, 97.

²⁰ Ivi, 122.

[...] e lei, senza un motivo, aveva detto: “Ho deciso una cosa. Tu fai come vuoi, io, da oggi, ti parlo al maschile”. Non avevo risposto nulla, ma ero esploso dentro di me dalla gioia [...]. Ero felice che qualcuno mi vedesse, [...] forse c’era speranza. Di fatto, però avevo risposto: “Boh, non lo so. Fai tu. Se credi.” E avevo continuato ad appellarmi al femminile. Se lei era pronta a iniziare il suo percorso di transizione con me, io ero molto più indietro, molto più spaventato». ²¹

Guglielmo è ancora imbarazzato, non riesce a sentirsi degno di ricevere quelle parole di cui ha bisogno; «mi pareva di usurparle quelle declinazioni nei finali di parola. Era così che con Erremoscia nascevano bizzarri dialoghi dove io mi declinavo al femminile e lei mi declinava al maschile. Questo avveniva anche davanti ad altri che, a poco a poco, avevano preso, a differenza mia, a seguire l’esempio della mia ragazza. Allora io, rendendomi conto, grazie a loro, che la mia pantomima era ridicola, avevo preso a fare dei giri di parole lunghissimi per non usare né le “o” né le “a”». ²² Ecco che ancora una volta il lessico teatrale usato da Ferracchiati riporta alla falsità della performance femminile: la «pantomima» comincia a esaurirsi, ed è qui che prende l’avvio l’esperimento della scrittura personale in cui finalmente la declinazione maschile comincia a esistere anche per Guglielmo; «era l’inizio di una rivoluzione». ²³

Insieme a questi germogli di linguaggio maschile, in Guglielmo Leon nascono anche quelli della propria identità trans. Incomincia a frequentare una psicologa, perché dopo aver scoperto attraverso YouTube altri uomini transgender che parlano del proprio percorso di transizione ha interesse a capire se sarebbe idoneo a intraprenderne uno. Non proseguirà su questa strada, e forse l’incontro serve a Guglielmo più per ammettere con se stesso la propria realtà: «infatti, dopo il primo colloquio la dottoressa si spinge a dire che potrebbe

²¹ Ivi, 308, 309.

²² Ivi, 309.

²³ Ivi, 319.

firmare il nullaosta per gli ormoni anche nel giro di una settimana, è evidente che sia come è». ²⁴

Il cambio dei pronomi che Guglielmo sceglie di utilizzare per sé porta la consapevolezza di quale titolo possa descrivere la sua situazione, ovvero l'esperienza transgender. Fino a quel momento non era mai riuscito a comprenderlo fino in fondo: la parola si dimostra una chiave di volta e la realizzazione giunge insieme alla nominazione.

A quattro anni già si trova a provare qualcosa con Trasparente, la bambina cacciata «perché è una femmina», quando un giorno per gioco si sdraiano l'una sopra l'altro e fingono di darsi un bacio attraverso il dorso delle mani: «ho addosso una sensazione mai provata finora, indefinita. Mi spinge a rimanere così, a pensare che con Il Disegnatore non mi sarebbe piaciuto affatto. [...] La sensazione che, a ben ascoltarmi, è proprio fisica, aumenta, ma non la so nominare». ²⁵ Sette anni più tardi, lo ritroviamo che mangia un fico con Mezzaluna: «anche se appiccico da morire e pure lei, io vorrei davvero baciarla, anche se non ho idea di come si faccia, e anche se questo impulso non lo riesco nemmeno a codificare perché semplicemente so che non si può. Perché non si può? Mi sale la rabbia. [...] se avessi un altro corpo lei mi bacerebbe, io le piacerei». ²⁶ In questa scena, Guglielmo si scontra con la confusione causatagli dall'assenza di linguaggio che lo blocca anche di fronte all'empirica prova della possibilità che potrebbe avere; Mezzaluna gli dimostra in maniera evidente il proprio interesse, è palese che se la baciasse lei sarebbe felice. Tuttavia, l'impossibilità di dare un nome alle proprie sensazioni lo rende incapace di concepirne l'esistenza stessa.

A dodici anni, quando il suo corpo inizia a cambiare, il protagonista è talmente disgustato da ciò che gli sta succedendo che non vuole farsi vedere da nessuno, nemmeno

²⁴ Ivi, 323.

²⁵ Ivi, 51.

²⁶ Ivi, 121.

dalla propria madre. Quando si chiude a chiave in bagno per fare la doccia questa si arrabbia, inizia a bussare, a insistere che apra la porta. Guglielmo in preda all'agitazione deve cedere, apre alla madre ma scivola, cade a terra; lì però si ferma, crollando in un pianto incontrollato. «Lei era entrata e mi aveva chiesto: “Perché fai così?”. La verità è che non lo sapevo. Non lo sapevo soprattutto dire o nominare. Non c'era un nome per quello che provavo, c'era solo l'orrore per quel che diventavo. Una vergogna impossibile da comunicare all'esterno, un senso di inettitudine».²⁷ Non avere le parole per spiegare a se stesso ciò che prova significa essere impossibilitato anche a spiegarlo agli altri, che quindi non gli si possono avvicinare in alcun modo. Guglielmo è solo nella sua confusione: «quando qualcosa ti domina e non hai le parole per verbalizzarlo, non puoi creare una narrazione di quello che ti accade».²⁸

La narrazione prenderà forma grazie ai testi teatrali e il 2015 diventa l'anno di svolta, in cui Guglielmo riesce a rendersi conto della necessità di imparare le parole giuste per dire se stesso: «in principio era il Verbo. Dovevo oggettivare, guardarmi dall'esterno, rileggermi, capirmi e dribblarmi. Fare ordine, non potevo essere in balia di certe idiozie. Dovevo verbalizzare».²⁹

VII.3. Corporeità in transito

Si è più volte sottolineato come il corpo sia un elemento centrale per le narrazioni queer. Nella comune verbalizzazione dell'esperienza transgender, il corpo biologico in cui si nasce viene raccontato come un problema che va risolto, un involucro sbagliato, eppure questo modo di intendere il corpo transgender si scopre sempre più semplificatorio e

²⁷ Ivi, 148.

²⁸ Ivi, 187.

²⁹ Ivi, 310.

inadatto rispetto a molte realtà. Guglielmo Leon ne è un esempio.

Il disagio per la propria fisicità si fa sentire immediatamente; nella seconda pagina del racconto il narratore chiede: «e se tu, tu generico, fossi nato con un corpo che non ti piaceva?».³⁰ Ecco che la domanda, estremamente semplice, pone il lettore in una certa prospettiva: lo sbaglio è legato all'individuo, sta nella sua fisicità e il problema riguarda solo lui, perché è a lui che il suo corpo «non piace». Eppure Ferracchiati conduce la narrazione verso la conclusione opposta: il problema non esiste in Guglielmo Leon, ma al di fuori di lui. È l'influenza della società che lo circonda a rendergli il suo aspetto insoddisfacente.

Quando è bambino vive il proprio corpo con grande libertà: «sfoggiavo il mio fisico, giocando, per esempio, a calcio a torso nudo, mentre le bambine giocavano tra loro poco distanti»;³¹ fa giochi 'da maschio', fa pipì in piedi come suo cugino, non si mette le gonne, desidera i capelli corti. Quando vede un amico del padre dai tratti del volto simili ai propri, «da qualche parte nel mio cervello penso che ci somigliamo e che, quindi, quando sarò grande sarò uguale a lui, è una sorta di equazione»;³² in questo momento nel suo cervello ancora non esiste lo scarto tra realtà e consapevolezza interiore, non considera di star guardando un uomo e che invece il suo è un corpo femminile.

Il vero tormento per Guglielmo negli anni a venire si rivela essere l'organo genitale; inizialmente, durante la prima infanzia, è un elemento che non gli interessa: «non lo percepivo come un organo femminile»;³³ quando fa pipì in piedi insieme al cugino racconta: «credo non si fosse accorto che il mio corpo era femminile, e in effetti nemmeno

³⁰ Ivi, 14.

³¹ Ivi, 65.

³² Ivi, 40.

³³ Ivi, 67.

io. Tutti e due eravamo ignari di questo fatto e proseguivamo le nostre esistenze felici».³⁴ Tuttavia a otto anni le cose cambiano. In maniera inconsapevole e casuale, Guglielmo toccandosi si provoca il primo orgasmo: un'altra sensazione a cui non sa dare un nome, ma lo fa il cugino al posto suo. Questi decide così di spiegargli tutto ciò che sa sulla sessualità: come un maestro, gli mostra un film porno in cui «gli uomini lo fanno così e le donne lo fanno così»;³⁵ si offre anche di mostrargli il proprio pene, per aiutarlo a comprendere. Guglielmo sente di averne bisogno: «era inconfessabile, ma spesso mi perdevo in fantasie strane; [...] mi tiravo giù i pantaloni, e però non avevo la cosa che avevo toccato nelle mutande quel famoso pomeriggio dell'esplosione atomica, ma la cosa che mio cugino voleva farmi vedere»;³⁶ così accetta:

Seppure turbato, non potevo non accettare [...] perché sì, lo volevo vedere il suo pene. [...] volevo toccarlo, volevo capire com'era fatto, come funzionava, volevo capirlo e averne uno uguale [...]. Quanto avevo io nelle mutande mi sembrava estremamente noioso, poco esteso e per niente vistoso: come si poteva giocare con una cosa tanto piccola? [...] Non riesco a smettere di guardarlo, e se guardo solo l'organo posso immaginare che sia mio. Voglio muoverlo, da qualche parte lo trovo persino eccitante, ma è insieme frustrante e sconvolgente. [...] Più diventa consistente, più il mio misero corrispettivo si protende nelle mutande, come a imitarlo; è una sensazione strana, sdoppiante, triplicante, ho pensieri così stratificati che mi scoppia la testa. [...] Io sono immerso in una mia fantasia che non ha niente a che vedere con lui. [...] Sembrava funzionare proprio come sarebbe servito a me, doveva essere addosso a me. Mio.³⁷

L'esperienza con il cugino si ripropone più volte, diventando il fulcro del più profondo dolore per il protagonista: la sensazione di star esplorando un corpo che è

³⁴ Ivi, 68.

³⁵ Ivi, 84.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, 85, 86.

staccato dal proprio eppure è quello che dovrebbe appartenergli, è esattamente ciò che lui dovrebbe essere, ma non è lui: «era la vergogna: l'onta di dover trafugare quell'esperienza, di dover vivere attraverso un altro l'esplorazione della mia sessualità, quella che il mio corpo mi negava. Io desideravo il suo organo sessuale, perché esploravo me laddove mancavo. Era un'esplorazione che non poteva essere autonoma e questo mi faceva sentire incompleto, fuori posto».³⁸ Diventa così dipendente da quel rapporto disturbante con il cugino, senza il quale non saprebbe come conoscersi: «avevo bisogno di un corpo maschile, tacitamente mio alleato, che permettesse la scoperta e garantisse la segretezza. Un corpo maschile attraverso cui liberare la natura che mi era preclusa. Però, mentre esploravo, rifiutando dal mio corpo, ero disperato: io non sarei mai stato così, io sarei stato di segno opposto».³⁹

La disperazione diventa sempre più acuta quando le sue forme cominciano a modificarsi e accentuarsi con l'adolescenza: «non potevo più essere una bambina, ma una cosa era certa: mai, mai avrei voluto essere “una ragazza”. [...] le ragazze avevano un corpo che io non volevo».⁴⁰ I cambiamenti portano con sé anche un bagaglio di consapevolezza invadenti che rendono a Guglielmo sempre più insopportabile l'idea di essere una donna: viene assunto come comparsa per un film, e si accorge un giorno che il regista, una figura fino a quel momento paterna, lo guarda con occhi che di paterno non hanno nulla: «avevo lasciato il mio corpo sguarnito di guardia e lui ne aveva approfittato. [...] Era questo l'essere donna? Non potersi distrarre per non diventare, a sproposito, un oggetto erotico? [...] Il corpo è desiderabile, lo avevo imparato presto, ma non sempre un corpo ha voglia di essere desiderato».⁴¹

³⁸ Ivi, 88.

³⁹ Ivi, 96.

⁴⁰ Ivi, 129.

⁴¹ Ivi, 177, 178.

Il tema di un corpo rimasto privo di protezione ritornerà anni e anni dopo, quando Guglielmo adulto, sprofondato nel baratro a causa della fine della storia d'amore più sconvolgente della sua vita, si ritrova drogato e quasi privo di sensi a desiderare di farsi penetrare da un uomo incontrato casualmente in un bar; parla di se stesso in terza persona e pensa: «il suo corpo, senza di lui, era una fanciulla indifesa priva di volontà?».⁴² Sembra che l'intrusione del binarismo maschio-femmina si inserisca nei pensieri di Guglielmo, che non ancora in grado di concepirsi come essere unico sente la propria natura maschile separata dalla propria corporeità femminile e sminuisce la seconda considerandola incapace di esistere con coscienza senza l'uomo dentro di lui.

Il rifiuto di accettare il proprio corpo incide anche nelle sue relazioni con le altre persone; quando Occhiverdi, una ragazzina di cui si innamora a sedici anni, si dimostra interessata e gli chiede di fare la doccia con lei, Guglielmo non può fare altro che rifiutare: «mi sarei ammazzato piuttosto che farmi vedere nudo o in costume da lei. Andava bene recitare la parte di quella che si mette lo smalto trasparente, ma mostrarle il mio corpo, la mia vergogna più grande, quello no».⁴³

Riuscire a vivere il corpo con serenità e non come un elemento estraneo e sabotatore è per Guglielmo un combattimento contro se stesso che dura anni, ma c'è un momento in cui inizia a insinuarsi in lui il dubbio che la chiave di tutto potrebbe essere lo sguardo altrui. Filodargento è una delle numerose ragazze con cui Guglielmo fa sesso; ha vent'anni, e ammette che «non mi posso spogliare, mi crea troppi problemi stare nudo, anche se non so spiegare perché. Qualche volta comunque l'ho fatto, [...] anche con Filodargento. Ricordo di essermi steso sul letto, con le braccia dietro la nuca e le gambe leggermente divaricate. [...] Forse così, nudo, Filodargento poteva decifrare la mia vera anatomia?

⁴² Ivi, 395.

⁴³ Ivi, 212.

Poteva intendere il mio corpo? No, a quanto pareva no. Questa è una cosa che non ho mai mandato giù, il fatto che le mie erezioni non fossero visibili, pure da nudo». ⁴⁴ Mentre si trova lì si chiede: «se mi vedesse come io mi percepisco, allora, forse, il mio corpo potrebbe anche andare bene così. Potrebbe anche andare bene così? Sì, forse potrebbe». ⁴⁵ Il dolore che grava sul protagonista non deriva da lui, ma dal mondo esterno: se non fosse circondato da persone che associano automaticamente il suo corpo all'identità femminile, non si sentirebbe così soffocato. Ha bisogno di qualcuno che lo veda per ciò che è.

VII.4. La sessualità danneggiata

Nel testo di Ferracchiati i rapporti sessuali rappresentano strumenti di costruzione dell'identità; all'inizio del romanzo Guglielmo, forse scivolando più di molte altre volte nel riportare un pensiero autoriale, scrive: «altri mi avrebbero accusato di vedere gli eventi attraverso il filtro del sesso, ma io ho sempre negato». ⁴⁶ L'accusa di vedere tutto attraverso il filtro del sesso sottintende una concezione secondo la quale questo non costituisce una valida chiave di lettura della realtà; eppure lo sguardo queer ha conferito alla sessualità lo statuto di prospettiva cruciale per interpretare il mondo, allo stesso modo ad esempio della razza o della classe sociale, che condiziona le vite delle persone in maniera tanto pervasiva quanto, se non a volte più di, molti altri elementi. Ecco dunque che il romanzo si rende queer nel suo modo di svelare come la sessualità sia parte fondamentale e fondante per l'identità individuale e non possa avere carattere neutro.

Nella prima parte del romanzo Ferracchiati dipinge il mondo infantile, in cui la scoperta dell'erotismo è vissuta come un crescendo di esperienze sorprendenti, dubbiose e

⁴⁴ Ivi, 242.

⁴⁵ Ivi, 243.

⁴⁶ Ivi, 27.

confuse. Il primo senso di desiderio sessuale si rivela nell'innocenza con cui Guglielmo bambino parla della propria attrazione per Cristina D'Avena; Guglielmo adulto, narratore, interviene per spiegare: «il punto era il potenziale erotico che sprigionava. Sono convinto che tutti noi fossimo sensualmente avvinti dalla sua voce e dal suo corpo. L'erotismo, insomma, ci muoveva sin dai primi anni delle nostre esistenze e condizionava i nostri gusti musicali». ⁴⁷ Il primo orgasmo avviene, come si è detto, quasi per caso: «qualcosa, che non era il mio cuore, batteva in altri luoghi. Aggrottando le sopracciglia e allungando una mano appoggiavo, dunque, le dita, tastando, cercando di capirci qualcosa». ⁴⁸ Si accorge di provare piacere toccandosi in un certo modo ma non ha ancora consapevolezza di che cosa questo comporti: «da sopra la tuta si sentiva una sporgenza, molto piccola; dovevi cercare bene, ma qualcosa c'era, sfiorarla dava anche una sensazione strana, piacevole. [...] Da qui, possiamo immaginare il seguito: la mano sopra i pantaloni, la mano sopra le mutande, la mano sotto le mutande, l'attimo di smarrimento, il movimento naturale che si assesta da solo e, inaspettatamente, senza nemmeno sapere come, eccolo». ⁴⁹

L'amica Baffetti rappresenta per lui un incontro cruciale:

Quasi per la prima volta nella mia vita avevo avvertito l'esistenza di una precisa zona che non sapevo identificare, l'avevo sentita aumentare di volume e toccare la stoffa delle mutande. [...] Lei continuava a passare la mano sul mio petto e a scendere fino all'ombelico, a volte infilava il pollice sotto l'elastico dei miei pantaloncini, sollevandoli appena. Non c'era malizia, credo, ma qualcosa dentro di me era in ebollizione, e quell'ebollizione si trasformava in pura verve. Era come se quella cosa che Baffetti faceva con la mano mi desse carburante e mi rendesse estremamente brillante. Infatti lei, ogni tanto, doveva interrompersi e scoppiava a ridere. Non ricordo di cosa parlassimo, ma ricordo il mio stato di grazia. ⁵⁰

⁴⁷ Ivi, 48.

⁴⁸ Ivi, 83.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, 66.

Baffetti riesce a muoversi sul corpo di Guglielmo con spontaneità, sembra che ogni azione le venga naturale, mentre dall'altra parte lui si paralizza: «lei si era stesa su di me, mi aveva preso le mani e se le era messe sui fianchi. Non avevo idea di cosa stesse facendo, ma mi piaceva tantissimo. [...] Mi guardava e sorrideva, ma sembrava fare tutto questo come una cosa qualsiasi». ⁵¹

Crescendo però la consapevolezza di Guglielmo cambia: da adolescente e poi ventenne è incapace di vivere serenamente la propria sessualità. L'impossibilità di concepire il proprio corpo come un corpo valido si riverbera nell'intimo e nell'immaginario erotico di Guglielmo; appare evidente, dal racconto e anche dall'intervento a posteriori di Guglielmo in quanto voce narrante, che tutti i blocchi e i problemi che il protagonista addossa alle proprie compagne non sono collegati al loro sentire ma alle sue fobie.

Karenina-182 è la prima ragazza con cui ha un rapporto sessuale: «ero nei guai, lo avevo sentito, aveva sentito il mio grado di eccitazione. E lì successe per la prima volta in vita mia, ebbi un orgasmo dato da una donna – certo, dopo circa tre secondi che mi stava toccando –, un orgasmo forte e clandestino. Avveniva nel tentativo di soffocare il piacere». ⁵² Guglielmo si trova per la prima volta in intimità con una ragazza che gli piace, a cui lui piace: nonostante questo, sembra impedire a se stesso la libertà di provare piacere ed è addirittura in imbarazzo per il proprio livello di eccitazione. Continua a volersi nascondere. La realtà queer di Guglielmo è caratterizzata dall'accostamento di desiderio e impossibilità di desiderare, erotismo e panico: lo sconvolgimento infatti giunge all'apice quando «il mio Cervello, senza mezze misure, lanciava a tutto il mio Sistema Periferico il

⁵¹ Ivi, 98, 99.

⁵² Ivi, 229.

seguinte diktat: “Entriamo dentro di lei”. “Con cosa?” rispondeva il mio Sistema Periferico»;⁵³ la forma del suo corpo impedisce a Guglielmo di realizzare il proprio desiderio. «La volontà di penetrare Karenina-182 e l'impossibilità di farlo, la valutazione che farlo con le dita non sarebbe stato lo stesso, ma, anzi, una cosa avvilita, il senso di frustrazione dato dall'eccitazione delusa, avevano fatto sì che io mi fossi praticamente paralizzato. [...] Il punto era che tutto il mio corpo, tutto me stesso, aveva lanciato un chiaro segnale, e quel chiaro segnale mi aveva gettato nello sgomento».⁵⁴

La mancanza di un pene influisce quindi non semplicemente su ciò che Guglielmo prova nei confronti del proprio corpo ma anche sul suo vissuto sessuale contaminato dal senso di insuccesso causato da tale assenza; si autoconvince di essere incapace di dare piacere in quanto non riesce a concepire come appagante un sesso che non sia strutturato in senso binario come penetrazione eterosessuale. Le conseguenze sono disastrose non solo per il protagonista ma anche per le compagne, che si vedono investite da accuse e gelosia causate dal confronto che Guglielmo attua paragonandosi agli altri amanti maschili delle ragazze.

Un primo esempio è Filodargento, che secondo la sua concezione rimane vergine nonostante un anno e mezzo di rapporti: «io non riesco a liberare la mia ragazza ostaggio della sua verginità, era umiliante per me e costituiva un discreto cruccio».⁵⁵ È un chiaro esempio di come il contesto sociale pervade il pensiero sulla sessualità e vi dà regole da cui è complicato affrancarsi: il protagonista ignora il piacere di Filodargento e rimane ancorato all'idea che il sesso tra vulve non sia 'vero sesso', considerando la perdita della verginità un rito di passaggio fondamentale che si realizza soltanto grazie alla rottura dell'imene causata dalla penetrazione. Finché un giorno, quasi per sbaglio, ci riesce: «non era stato

⁵³ Ivi, 230.

⁵⁴ Ivi, 230, 231.

⁵⁵ Ivi, 246.

immediato, ma ce l'avevo fatta, poco male che lei avesse sentito un dolore lancinante, che si fosse pure spaventata, che fosse corsa in bagno imbarazzata; io, il defloratore pazzo, ero riuscito nell'impresa. Poi però l'avevo guardata negli occhi e lei mi era sembrata meno entusiasta di me»;⁵⁶ il Guglielmo narratore del futuro si rende conto della stupidità del Guglielmo ventenne: «ripensandoci ora mi chiedo cosa trovassi di bello nella deflorazione. Chissà cosa, all'epoca, mi sembrava tanto superlativo nel procurare un dolore fisico a un altro».⁵⁷ Ma il protagonista che è lì con Filodargento non solo non si rende conto di aver desiderato qualcosa di doloroso per lei, di cui evidentemente non sentiva il bisogno, ma decide di interpretare la sua freddezza come insoddisfazione: «“Io sono felice se l'ho persa con te”. Lunga pausa in cui ci guardiamo, ha detto “se”, non ne è nemmeno sicura. “Ma per favore!” sbotto. “Non mi credi?” aveva detto ferita. “No, tu vuoi andare con un ragazzo.”».⁵⁸

Qualche tempo dopo la sua ragazza è Sexy, una giovane attrice da lui scelta per interpretare la scena di uno spettacolo su un personaggio transgender. La consapevolezza di Guglielmo si è acuita, ha cominciato a cambiare qualcosa; Sexy riesce a liberarlo, almeno in parte: «avevo scoperto il sesso spontaneo che ti porta a fare cose come quelle che si fanno nell'abitacolo di una macchina, in modo intenso, libertino, talvolta muscolare».⁵⁹ Ci si potrebbe aspettare un'evoluzione a tutto tondo, invece il protagonista ritorna ancora sui propri passi. Accusa Sexy di divertirsi troppo a inscenare un momento di passione per quello spettacolo, e la sua irragionevolezza è evidente: come lei ribadisce, è stato lui a scrivere la scena, lui a scegliere lei e l'altro ragazzo per le parti; non ha alcuna ragione per potersi permettere accuse. Di nuovo, in quanto narratore, il Guglielmo futuro è

⁵⁶ Ivi, 248.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ivi, 260.

consapevole: «è probabile che lei sia attratta da lui, ma è anche probabile che non gliene fregghi niente. Anch'io sono attratto da altre, ma lo reputo meno grave. Non per questioni di differenze tra uomo e donna, ma perché va a minare la mia autostima»;⁶⁰ il litigio degenera a tal punto che la spinge e lei cadendo rischia di battere la testa. In quel momento Guglielmo realizza che la propria insicurezza lo sta trasformando in un pericolo per tutti.

Lo stesso meccanismo, anche se fortunatamente privo di scoppi di violenza fisica, si ripresenta anche con Erremoscia: «vorrei che tu ti sforzassi di capire cosa sto provando in questo momento. Vedi, la colpa di Erremoscia è quella di essere stata solo con dei maschi, io sono il suo primo ragazzo transgender e [...] mi sento un po' orgoglioso e, insieme, molto arrabbiato con lei. Perché è stata con dei maschi prima di me? Che bisogno c'era di fare con altri tutte quelle cose schifose che vorrei fare anche io? Al momento dunque sono un bambino di due anni, sicuramente spaventato, che, di fatto, vorrebbe solo strepitare un altro po' per poi essere rassicurato dalla madre».⁶¹

Erremoscia gli spiega che le sta facendo del male, ma lui non è in grado di controllare la propria insicurezza trasformatasi in accusa: mentre riflette su se stesso, però, sempre tormentato dall'impossibilità di avere un pene che ha imparato nel tempo a sostituire con un fallo di gomma, spiega che per lui «guardare porno a questo punto della mia dibattuta esistenza [...] è piuttosto il remake del supplizio di Tantalò. Io guardo porno per imprimermi bene in mente le immagini di quello che non potrò mai fare, ma che ritengo di desiderare più di ogni altra cosa».⁶² Il narratore non dice «quello che desidero», ma «quello che ritengo di desiderare»: una spia dell'irruzione nel suo privato di una regola sociale, qualcosa che nel suo caso lo ha sempre convinto di avere un corpo che così com'è non è adatto a soddisfare se stesso e le altre come dovrebbe.

⁶⁰ Ivi, 286.

⁶¹ Ivi, 306.

⁶² Ivi, 304.

VII.5. Il mostro trans

Filo Sottile, attivista e autrice transgender, descrive nel suo pamphlet *La mostruositrans* come la società agisce sui corpi: «è stato l'apprendistato femminista a mostrarci quanto sia pervasiva l'azione sui corpi, quanto ci chieda quotidianamente di adeguarci a canoni che ci rendano riconoscibili e incasellabili. Il capello lungo, il capello corto, il capello tinto, il capello intrecciato, il capello bianco, il capello rasato, il capello assente: ogni particolare parla di noi e ci dà o ci nega l'autorizzazione a vivere in determinati contesti, determinate esperienze».⁶³ Le persone trans non dovrebbero fare parte della realtà perché sono inconcepibili: «in questo mondo completamente binario, non siamo niente. Eppure esistiamo. Solo che non siamo maschio, non siamo femmina e quindi la nostra esistenza scompare dai rilevamenti di ciò che è interamente umano. Siamo invisibili. Fantasmi».⁶⁴

L'invisibilità ha per Guglielmo la conseguenza di bloccare il suo progresso di individuo: «essere quel che sono è terribile, perché non capisco che devo fare»;⁶⁵ l'assenza di rappresentazione e la conseguente sensazione di solitudine assoluta lo gettano in un vuoto da cui non sa come uscire. «Per me è strano perché non c'è nessun modello emulabile e invece ne avrei bisogno. Ho trent'anni e ho capito di essere un uomo, ma sono in un corpo di femmina. Non aspetto altro che qualcuno mi dica cosa devo fare per essere me, ne ho bisogno».⁶⁶

È la scoperta tramite YouTube di esperienze condivise a permettergli di dare nome alla propria realtà; tuttavia, al contrario di quasi tutti gli altri uomini transgender di cui ha notizia, nonostante il radicato disagio che prova per la propria fisicità non muove alcun

⁶³ Filo Sottile, *La mostruositrans: per un'alleanza transfemminista fra le creature mostre* (Torino: Eris, 2020), 20, 21.

⁶⁴ Ivi, 23.

⁶⁵ L. Ferracchiati, *Sarà solo la fine del mondo*, cit., 290.

⁶⁶ Ivi, 299.

passo che possa condurlo a una sua modifica. Come si è raccontato, si reca da una psicologa per capire se potrebbe ottenere l'autorizzazione ad assumere ormoni, ma non terminerà mai il percorso perché non è realmente interessato: osserva gli uomini che cambiano voce e aspetto, «li sto a guardare e penso che dev'essere pacificante, ma allo stesso tempo non sono sicuro di voler essere come loro, non so se fa per me».⁶⁷

Nella storia dell'esperienza transgender gli anni Cinquanta costituiscono un periodo di svolta: nel 1953 Harry Benjamin, endocrinologo tedesco, «invita a distinguere fra transgenderismo e omosessualità»⁶⁸ e a seguito del suo lavoro la definizione di «transessualismo» entra pienamente in uso nel linguaggio medico e le procedure chirurgiche e ormonali diventano più sicure e accessibili. È sempre Benjamin che nel 1966 pubblica un testo, *The Transsexual Phenomenon*, in cui «viene sollecitata la legalizzazione del processo di “transizione”, che poi sarebbe diventato quello standard: terapia psicologica, ormonale, intervento chirurgico. [...] Se Benjamin, dunque, legittima le aspirazioni delle persone transgender a vivere pienamente nel proprio genere, queste, d'altra parte, per ottenere tale riconoscimento sono tenute ad aderire a rigide norme di genere».⁶⁹ La necessità di conformarsi a un certo parametro di giudizio psicologico in base al quale si decide se la persona transgender può o non può intraprendere il proprio percorso fa sì che gli stessi individui coinvolti modifichino almeno in parte il proprio atteggiamento in modo strumentale per potersi garantire, per quanto possibile, il successo.

Le tappe del percorso di transizione si sono cementate nel corso dei decenni e dimostrano come almeno in parte il binarismo di genere tocchi anche quelle soggettività che più di chiunque altro desiderano sfuggirvi; Filo Sottile infatti si chiede:

⁶⁷ Ivi, 291.

⁶⁸ M. De Leo, *Queer*, cit., 131.

⁶⁹ Ivi, 132, 133.

In una società meno transfobica, in una società meno binaria, avremmo bisogno di fare tutto ciò che facciamo? Indossiamo abiti che l'assegnazione di genere ci preclude e speriamo che gli ormoni mutino i nostri corpi: lo faremmo lo stesso? Nascondiamo il seno con i binder, cerchiamo la posizione in cui il bozzo del pene un po' scompare. Siamo credibili? Siamo *incredibili*? Si vede che siamo in lotta con il genere assegnato? [...] Tuttavia viviamo in questo mondo in cui tutto fin dalla prima infanzia è genderizzato: il nome, la tutina, i bagni pubblici, persino il gelato. E quindi, spessissimo, ci troviamo a ragionare come ragionano le persone binarie. [...] Anche nei nostri percorsi di transizione dobbiamo di continuo recitare il copione del genere.⁷⁰

Guglielmo Leon riesce a rendersi conto dell'interferenza della società binaria: «da una parte credo davvero che qualcosa segnali al mio sistema periferico una mancanza, come se la mia fisiologia, la mia anatomia, non fosse completa, proprio da un punto di vista biologico, ma dall'altra parte, facciamo per un buon cinquantacinque, forse sessanta, forse settanta per cento, è una frustrazione culturale. Ormai ne sono cosciente, sono cresciuto cercando di raggiungere un prototipo per me irraggiungibile e, oserei dire, nemmeno tanto auspicabile».⁷¹ Una volta assunta questa consapevolezza, la decisione di non intraprendere alcun percorso di transizione ormonale o chirurgica viene presa in maniera automatica. «La nostra disforia», sostiene Sottile, «è causata da questa società, dalla norma patriarcale».⁷²

Nel romanzo, l'azione della società sul corpo di Guglielmo prende la forma della sua educazione religiosa e dei genitori, la madre in particolare. Inizialmente il problema per Guglielmo è l'attrazione provata per le donne e non per gli uomini: «avevo capito che a me le femmine non dovevano piacere e, avendo iniziato catechismo da un anno, pregavo affinché questo cessasse al più presto».⁷³ L'esperienza del protagonista richiama per molti

⁷⁰ F. Sottile, *La mostruositrans*, cit., 25, 26.

⁷¹ L. Ferracchiati, *Sarà solo la fine del mondo*, cit., 303.

⁷² F. Sottile, *La mostruositrans*, cit., 29.

⁷³ L. Ferracchiati, *Sarà solo la fine del mondo*, cit., 84.

versi quelli di una ragazza lesbica, tanto che tutti attorno a lui pensano che sia quella la sua realtà; la consapevolezza di amare le donne e di essere nel peccato per questo (più volte la voce narrante sottolinea come utilizzasse la preghiera per ‘guarire’ da questa condizione), il desiderio di portare i capelli corti e i vestiti ‘da maschio’, l’accusa di essere poco femminile, poco aggraziata, non consona, sono tutte esperienze condivise con le donne omosessuali. La differenza è che una donna lesbica desidera ribellarsi alla convenzionalità di ciò che una donna dovrebbe essere; Guglielmo invece sa bene di non essere una donna in alcun senso.

La madre in particolare è il primo veicolo attraverso cui si riversa su Guglielmo la potenza coercitiva della norma eterosessuale, e a causa dei legami affettivi è, chiaramente, anche quello più potente. Si accanisce fin dai primi anni su un figlio che non corrisponde a ciò che lei vorrebbe; «non lo vedi che sei brutta quando ti vesti come piace a te? Non vuoi bene alla mamma?»⁷⁴ gli dice, introiettando così dentro di lui la certezza che se solo fosse diverso lei gli vorrebbe bene, che la sua identità le provoca dolore e dovrebbe sforzarsi di soffocarsi per non farla soffrire. Questo rapporto lascia un segno talmente profondo che quando Guglielmo Leon racconta, in terza persona, di quella volta in cui, non presente a se stesso e sotto l’effetto di droghe, ha desiderato annientarsi insieme a un uomo disgustoso conosciuto casualmente in un bar, si trova a pensare: «se mai fosse riuscito a farsi penetrare, sua madre sarebbe stata finalmente orgogliosa di sua figlia».⁷⁵

La famiglia è l’ultima ad accettare la sua identità maschile: «per sicurezza continuavano a usare il femminile e a chiamarlo con il suo nome di battesimo, ignorando che tutto il resto del mondo invece stava cambiando nei suoi confronti».⁷⁶ La completa assenza di comprensione da parte del nido familiare è probabilmente parte delle cause che

⁷⁴ Ivi, 103.

⁷⁵ Ivi, 376.

⁷⁶ Ivi, 359.

impediscono a Guglielmo di amare se stesso. Quando per la prima volta infatti si trova nudo davanti a Filodargento si chiede: «se mia madre mi avesse trovato bello [...] forse io avrei potuto apprezzare il mio corpo?».

VII.6. Sarà solo la fine del mondo

Il romanzo di Ferracchiati è suddiviso in quattro parti, e a ogni parte è dedicato un sottotitolo: *Scoprire*, *Camuffare*, *Metabolizzare*, *Liberare*; l'autore scagiona così l'esistenza intera di Guglielmo Leon dandole un senso progressivo, che segue il processo di scoperta, negazione e accettazione della propria identità. Nulla di più diverso, dunque, dal testo di Tondelli che rifiuta l'andamento progressivo: questa volta il protagonista non fallisce. Ma se il fallimento è emblema queer, può essere considerato tale anche un personaggio che riesce a cambiare il mondo?

Nell'ultima parte del romanzo ambientata nel futuro, il lettore viene a sapere che l'esistenza del protagonista non è rimasta privata e isolata, ma il suo esempio ha dato inizio a un vero e proprio movimento di «Donne e Uomini del Futuro», e a loro Ferracchiati dedica il romanzo intero:⁷⁷ «mi piace questa idea di essere uno dei pionieri degli Uomini del Futuro, ossia di essere un uomo che non ha bisogno di aderire a un modello estetico canonico, di poter essere uomo anche con il mio corpo e la mia voce di femmina»;⁷⁸ «il genere non aveva più alcun significato per lui. Cos'era proprio del maschile o del femminile? Non aveva alcun senso definirsi. Donne e Uomini del Futuro si sarebbero definiti solo attraverso le proprie specificità, magari soltanto con il proprio nome».⁷⁹

⁷⁷ Nella dedica che precede l'esergo si legge infatti: *a P., ai miei genitori, alle Donne e agli Uomini del Futuro*.

⁷⁸ L. Ferracchiati, *Sarà solo la fine del mondo*, cit., 334.

⁷⁹ Ivi, 435.

L'ultima immagine consegnata al lettore è dunque quella dell'alba di una nuova società: «si era sempre più vicini alla sintesi. [...] Alle persone sarebbero state consegnate la conoscenza e la certezza che non c'era nessun ordine prestabilito, si poteva essere liberi».⁸⁰ Guglielmo organizza e guida su una spiaggia la marcia degli Uomini a Seno Nudo, a cui partecipa una folla inaspettata di persone il cui corpo e la cui identità non hanno più alcuna necessità di allinearsi al binarismo. Il gruppo di rivoluzionari che cammina viene però attaccato da altri uomini armati, a causa dei quali molti tra le fila di Guglielmo restano feriti e alcuni perdono la vita. Tra questi violenti il protagonista riconosce il cugino a cui domanda: «cosa pensi di ottenere ammazzando me? Siamo in ventimila, ci ammazzerai tutti?».⁸¹

In questa battuta si racchiude il senso di tutto ciò che Guglielmo ha realizzato: lungi dal voler indurre nel lettore il pensiero che la realtà possa diventare a breve un luogo idilliaco per le soggettività queer, la narrazione mostra ancora la violenza che continuano a subire. Ciò che davvero è cambiato sono i numeri di chi esce allo scoperto. Il punto di Guglielmo è questo: il cugino, e chi pensa come lui, non potrà mai materialmente, anche se volessero, ucciderli tutti. Così alla fine del romanzo Guglielmo non ha fallito non perché è riuscito a salvare tutti coloro che sono simili a lui, ma perché ha dato a sempre più persone le energie per rendersi visibili.

Paul Preciado è riconosciuto come uno dei maggiori teorici queer contemporanei; si occupa di arte e filosofia e i suoi scritti sono violentemente rivoluzionari. È possibile accostare la sua realtà a quella fittizia di Guglielmo in quanto Preciado viene considerato uomo transgender e di fatto ha intrapreso un percorso di transizione ormonale, ma questa non è per lui una descrizione definitiva e assoluta. Preciado in *Sono un mostro che vi parla*,

⁸⁰ Ivi, 436.

⁸¹ Ivi, 441.

in cui riporta il discorso che avrebbe voluto tenere di fronte a un congresso di psicoanalisti, si racconta come corpo trans e non binario ma non gli è possibile aderire pienamente a nessuno di questi titoli: «vi parlo da questa gabbia scelta e ridisegnata, la gabbia dell'“uomo trans”, del “corpo di genere non binario”. Alcuni diranno che si tratta pur sempre di una gabbia politica: comunque sia, questa gabbia è migliore di quella degli “uomini e donne” perché ha il merito di riconoscere il proprio status di gabbia».⁸² Leggere questo testo di Preciado potrebbe far sprofondare nello sconforto: a un primo sguardo sembra che non ci sia speranza e che chiunque, anche quando decide di uscire dal binario, rimane comunque costretto in una prigione. Eppure una fiamma positiva brucia lì dove Preciado discute della propria resistenza: «a questo addomesticamento io ho resistito, sono sopravvissuto al sistematico processo di annientamento della mia potenza di vita all'opera attorno a me durante tutta la mia infanzia e adolescenza».⁸³ Guglielmo Leon non è forse riuscito a sopravvivere nella stessa maniera?

Attraverso la propria esperienza, Preciado si rivolge agli psicoanalisti per mostrare loro la fallacia della costruzione del genere; in questo processo porta alla luce i timori ma anche la gioia primigenia provata nel liberarsi dalla prigionia: «la prima legge che ho considerato [...] è stata quella di sopprimere il terrore di essere anormale che era stato instillato nel mio cuore infantile. [...] Uscendo dalla gabbia della differenza sessuale ho conosciuto l'esclusione e il rifiuto sociale, ma niente di tutto ciò sarebbe stato disastroso e doloroso quanto la distruzione della mia forza vitale che l'accettazione della norma avrebbe richiesto».⁸⁴ Risuona accanto a queste parole anche la voce di Guglielmo quando sostiene: «malgrado le avversità conclamate, qualcosa di impalpabile mi spingeva a vivere,

⁸² Paul B. Preciado, *Sono un mostro che vi parla: relazione per un'accademia di psicoanalisti* (Roma: Fandango Libri, 2021), 18.

⁸³ Ivi, 22.

⁸⁴ Ivi, 39.

il richiamo della vita è troppo potente, supera i blocchi, le difficoltà, i disguidi corporeamente. Il mio potenziale vitale trabocca, non posso esimermi». ⁸⁵

Non solo il fallimento quindi ma anche la positività può essere pienamente queer, anzi, è necessaria: le minoranze sessuali infatti, oltre ad avere una quantità infima di modelli di riferimento per cui spesso necessitano di più tempo e più fatica per giungere a una comprensione personale che al contrario potrebbe essere semplice, hanno anche accesso a rappresentazioni che nel mainstream sono esclusivamente caratterizzate da violenza e dolore. La pervasività dell'influenza di queste rappresentazioni colpisce anche Guglielmo, quando ancora confuso sulla propria identità sta esplorando il pensiero di essere lesbica:

Qualcosa dentro di me censurava ogni spontaneità e castigava ogni mio impulso autentico. [...] D'altronde avevo visto un film molto esplicativo [...]. La trama vedeva due ragazze che frequentavano lo stesso collegio innamorarsi. A metà film, una delle due veniva scoperta dalla famiglia, dalla sorella più piccola per l'esattezza. Allora la protagonista sceglieva di fidanzarsi con un ragazzo, così d'emblée. Non paga, ci faceva pure l'amore contro un albero, mentre l'altra assisteva sgomenta, e io con lei. Ti dico solo, Lettore, che la ragazza che veniva lasciata per il maschio amante del rugby e degli alberi si lanciava dal tetto del collegio emulando il volo di una poiana. [...] Quel film acuì il mio trauma e segnò profondamente tutte le mie relazioni future. Vorrei appellarmi a scrittori, cineasti, teatranti e artisti di ogni sorta, Lettore, bisogna che facciano molta attenzione all'immaginario che vanno a creare, questi brutti bastardi. [...] Avevo visto un altro film, però, dove una ragazza viveva come un ragazzo, non capivo bene il perché, ma lo prendevo per buono, forse era lesbica? No, non mi sembrava. Sta di fatto che questo personaggio pareva essere attraente, tanto da far innamorare di sé una tizia, ma quando i fratelli di lei lo scoprivano, lo stupravano e lo ammazzavano. Ecco, forse se il mio immaginario fosse stato un po' diverso, se avessi avuto modelli differenti, forse avrei osato, invece... tutta la letteratura e la filmografia mi esibivano le prove della mia futura e sempiterna infelicità. Con il senno

⁸⁵ L. Ferracchiati, *Sarà solo la fine del mondo*, cit., 244.

di poi, vorrei solamente dire alcune parole in proposito:

VAFFANCULO LETTERATURA!

VAFFANCULO CINEMA!

È un miracolo che non mi sia ammazzato.⁸⁶

Ferracchiati con il proprio romanzo va in senso opposto a tutto questo, non solamente nel rappresentare una storia che ha un lieto fine ma anche nello stile. La sua infatti è una scrittura comica: la narrazione è costellata di momenti tragici e dolorosi, anzi, questi costituiscono forse la maggioranza dei casi, ma l'impressione lasciata al lettore anche nei momenti peggiori è quella della leggerezza. C'è sempre una battuta a chiudere le frasi, un tono di scherzo, come se nulla di ciò che viene descritto fosse da prendere troppo sul serio anche se lo è. Ad esempio, nel momento in cui racconta la propria nascita dice di aver quasi causato la morte della madre «per via della placenta che non si staccava. Nessuno è perfetto»;⁸⁷ quando racconta del senso competitivo e della rabbia che prova mentre gioca a pallacanestro con gli altri bambini, si interrompe per chiedere: «sono troppo aggressivo? Scusa, Lettore, dev'essere il testosterone alto. Ah, no, non può essere nemmeno quello».⁸⁸ I casi sono innumerevoli e riempiono in particolare uno strumento paratestuale che Ferracchiati usa per dispensare questo senso ironico costante: le note a piè di pagina, in cui si diverte a spiegare a un ipotetico lettore del futuro tutto ciò di cui ha bisogno per contestualizzare la narrazione; un esempio, la nota in cui traduce l'espressione greca *καλὸς καὶ ἀγαθός* con «bello e buono, Lettore. Una variante dei brutti ma buoni».⁸⁹

È Guglielmo stesso che spiega la motivazione di tanto scherzare: «scherzo, Lettore [...] perché è il mio modo di rifiutare, di prendere tempo, mi salva la vita. Mi dà il tempo

⁸⁶ Ivi, 215, 216.

⁸⁷ Ivi, 34.

⁸⁸ Ivi, 115.

⁸⁹ Ivi, 128.

di metabolizzare quello che io stesso faccio senza capire come mai, di elaborare una strategia»;⁹⁰ la leggerezza gli salva la vita perché tutto il resto è già talmente pesante che se non fosse riuscito a elaborare in questo modo ciò che gli è accaduto, probabilmente si sarebbe davvero ucciso quella volta in piedi sul davanzale della finestra.

Il tono ridente e il lieto fine, dunque, possono essere letti in un'ottica pienamente queer se li si intende come volontà di rifiutare il destino tragico che nell'immaginario mainstream sembra essere l'unico possibile per le soggettività LGBT+. Ferracchiati inoltre tramite il gioco del tempo cronologico riesce a creare un effetto di capovolgimento della realtà: inserisce il proprio personaggio in un futuro che si presenta al lettore come quasi certo, dal momento che i tre quarti del romanzo precedenti ambientati nel passato sono costellati di riferimenti precisi alla realtà conosciuta. Durante la narrazione il lettore giunge a interpretare la finzione futura non come eventualità ma come certezza: in questo futuro, uomini e donne, se esisteranno, saranno qualcosa di completamente diverso. Un lettore queer si trova quindi immerso in una prospettiva carica di speranza per la propria esistenza e quella dei propri simili.

Entra così in gioco il titolo: la fine del mondo preannunciata ritorna al termine di ogni sezione del romanzo come le stelle dantesche ritornano al termine di ogni cantica:

Iniziava così un lento ma drammatico percorso di annullamento, un esercizio quotidiano, quasi di meditazione e astrazione. [...] Che sarà mai, Lettore? Sarà solo la fine del mondo.⁹¹

Avevo alzato lo sguardo dalle ciocche allo specchio e, d'improvviso, mi ero visto e riconosciuto. C'ero davvero cominciavo a essere io. [...] Sarebbe stata solo la fine del mondo?⁹²

C'era da rivoluzionare tutto ancora e ancora, da scombinare di nuovo i piani.

⁹⁰ Ivi, 241.

⁹¹ Ivi, 148.

⁹² Ivi, 265.

Cosa sarebbe stato, dunque, Lettore? Sarebbe stata solo la fine del mondo? Di nuovo?⁹³

Smetto di respirare, Lettore. Ecco, è così che si muore. Tutto qui? Nemmeno questa volta sarà la fine del mondo.⁹⁴

La fine del mondo è allo stesso tempo terribile e ininfluente; non è nulla di importante, eppure è temuta. Che cos'è la fine del mondo? Qualcosa di tragico, che si attende con ansia; eppure per Guglielmo è «solo» la fine del mondo, niente di troppo rilevante. Il mondo che finisce non è l'interezza della realtà, ma soltanto quell'idea costruita di universo binario che Guglielmo lentamente distrugge e che non può fare altro che essere distrutta. Sembra che il protagonista stia cercando di mostrare al lettore che la caduta delle norme di genere non indica la caduta dell'universo intero, ma la venuta di uno nuovo. È solo la fine del mondo, nulla di cui preoccuparsi.

⁹³ Ivi, 406.

⁹⁴ Ivi, 485.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CRITICA QUEER

BERNINI, LORENZO, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

—, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Milano, Mimesis, 2017.

Bi any other name. Bisexual people speak out, a cura di Loraine Hutchins, Lani Kaahumanu, Boston, Alyson Pub, 1991.

Bisexual Manifesto, 1990, <https://biologue-group.tumblr.com/post/17532147836/atm1990-bisexualmanifesto>.

BUTLER, JUDITH, *Fare e disfare il genere*, trad. it. a cura di Federico Zappino, Milano, Mimesis, 2014.

Canone inverso. Antologia di teoria queer, a cura di Elisa A.G. Arfini, Cristian Lo Iacono, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

CANTARELLA, EVA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2021.

- CAREY, BENEDICT, *Straight, gay or lying? Bisexuality revisited*, The New York Times, 2007, <https://www.nytimes.com/2005/07/05/health/straight-gay-or-lying-bisexuality-revisited.html>.
- DE LEO, MAYA, *Queer. Storia culturale della comunità LGBTQ+*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021.
- FERRARIO, PAOLO, *La teoria gender vuole entrare in aula*, L'Avvenire, 2013, <https://www.avvenire.it/vita/pagine/la-teoria-del-gender-vuole-entrare-in-aula>.
- GENNERO, VALERIA, *Tempi strambi. Il tramonto del femminismo e l'alba queer*, World Wide Women, 2012.
- , “*This town is against gender*”. *Bending gender in italian culture*, Review of International American Studies, 2017, <https://hdl.handle.net/10446/117717>.
- GUITTAR, NICHOLAS A., *The Queer Apologetic. Explaining the use of bisexuality as a transitional identity*, Journal of Bisexuality, vol. 13, 2013.
- HALBERSTAM, JACK, *L'arte queer del fallimento*, trad. it. a cura di Goffredo Polizzi, Roma, Minimum Fax, 2022.
- PRECIADO. PAUL B. *Sono un mostro che vi parla. Relazione per un'accademia di psicoanalisti*, trad. it. a cura di Maurizia Balmelli, Roma, Fandango Libri, 2021.

Queer in Italia. Differenze in movimento, a cura di Marco Pustianaz, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

SHAW, JULIA, *Bi. The hidden culture, history and science of bisexuality*, Edinburgh, Canongate, 2022.

SOTTILE, FILO, *La mostruositrans. Per un'alleanza transfemminista tra le creature mostre*, Torino, Eris, 2020.

The Queer Nation Manifesto, a cura di Francesco Brusa, Lorenzo Bernini, Emma Catherine Gainsforth, Sesto San Giovanni, Asterisco Editore, 2022.

WITTIG, MONIQUE, *Il pensiero eterosessuale*, trad. it. a cura di Federico Zappino, Verona, Ombre Corte, 2019.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SULLA NARRATIVA

BAZZOCCHI, MARCO, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016.

CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Solitudine di Umberto Saba. Da Ernesto al Canzoniere*, Venezia, Marsilio, 2007.

DI CORI, PAOLA, *Sotto mentite spoglie. Gender studies in Italia*, Cahiers d'études italiennes, vol. 16, 2013, <http://journals.openedition.org/cei/1055>.

FUSILLO, MASSIMO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.

GIARTOSIO, TOMMASO, *Non aver mai finito di dire. Classici gay, letture queer*, Macerata, Quodlibet, 2017.

GIORGI, ALFREDO, *Alfredo Oriani*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1935.

GNERRE, FRANCESCO, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000.

Il testo letterario. Generi, forme, questioni, a cura di Emilio Russo, Roma, Carocci Editore, 2020.

Pier Vittorio Tondelli, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Bompiani, 2001.

PINZUTI, ELEONORA, *La narrativa lesbica italiana nel contesto europeo. Note al margine*, Cahiers d'études italiennes, vol. 7, 2008, <http://journals.openedition.org/cei/925>.

—, *Closet ma con vista. I queer studies e l'italianistica*, Cahiers d'études italiennes, vol. 16, 2013, <http://journals.openedition.org/cei/1081>.

ROSS, CHARLOTTE, HEIM, JULIA, SMYTHE, SA, *Queer Italian Studies. Critical reflections from the field*, Italian Studies, vol. 74, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00751634.2019.1658963>.

STARITA, LUCA, *Canone ambiguo della letteratura queer italiana*, Firenze, effequ, 2021.

Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti, a cura di Donatella Izzo, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI LETTERARI

CIALENTE, FAUSTA, *Natalia*, Milano, La Tartaruga, 2019.

FERRACCHIATI, LIV, *Sarà solo la fine del mondo*, Venezia, Marsilio, 2021.

MAZZANTINI, MARGARET, *Splendore*, Milano, Mondadori, 2014.

MILANI, MILENA, *La ragazza di nome Giulio*, Roma, Newton Compton, 1994.

MORANTE, ELSA, *Aracoeli*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1982.

—, *L'isola di Arturo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014.

ORIANI, ALFREDO, *Al di là*, Milano, A. Barion Editore, 1925.

PILATI, GIACOMO, *Minchia di re*, Milano, Mursia, 2020.

SABA, UMBERTO, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 2015.

TONDELLI, PIER VITTORIO, *Altri libertini*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2018.

VALERIO, CHIARA, *Così per sempre*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2022.